

d i s k

časopis pro studium dramatického umění

28 červen 2009

Obsah

ÚVODEM | 3

SCÉNICKÉ PŮSOBNÍ A ZRCADLOVÉ NEURONY JAROSLAV VOSTRÝ | 7

KOMEDIANTI NA ČESKÉM JEVIŠTI: OD SVOBODY K ZAKOPALOVÍ ZUZANA SÍLOVÁ | 29

MÝTY, SÁGY, SCÉNIČNOST JIŘÍ ŠÍPEK | 59

WOLFGANG TILLMANS: MESIÁŠ IKONOKLASMU,
NEBO APOŠTOL MÓDNÍHO SEBESCÉNOVÁNÍ? MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 66

ESTETIZUJÍCÍ REBELSTVÍ KAREN FINLEYOVÉ JÚLIUS GAJDOŠ | 78

V. F. KOMISSARŽEVSKÁ: HEREČKA 'STŘÍBRNÉHO VĚKU' JAN HYNAR | 86

K ODSTÍNĚNÍ REÁLNÉHO A FIKTIVNÍHO V LIDSKÉM CHOVÁNÍ 3 (FIKCE) JOSEF VALENTA | 104

HERECTVÍ JAKO UMĚNÍ: Z PAŘÍŽSKÝCH A BERLÍNSKÝCH SCÉN 1 ŠTĚPÁN PÁČL | 122

KULTURA JANGČOUSKÝCH REZIDENČNÍCH ZAHRAD VĚNA HRDLIČKOVÁ | 135

O SVÁRECH A SVARECH V HOŘICÍM HNÍZDĚ ČERNÉHO PAVOUKA JANA CINDLEROVÁ | 143

ADAMOV: IDENTIFIKACE RADOVAN LIPUS | 151

KNIHA O FENOMÉNU LIDSKÉHO OBLIČEJE JIŘÍ ŠÍPEK | 156

LEGENDA O PANNĚ DOROTCE JANA CINDLEROVÁ | 161

PŘEKVAPIVÉ NAHLÉDNUTÍ DO UMĚNÍ HIMÁLAJE:
RUBIN MUSEUM OF ART V NEW YORKU DENISA VOSTRÁ | 168

SYMPOZIUM O NÁRODNÍCH DIVADLECH PODRUHÉ JAN HYNAR | 171

KŘÍDLO (HRA) LENKA LAGRONOVÁ | 172

SUMMARY | 187 — RÉSUMÉ | 189

Fotografie: Archiv ND (s. 37–39, 45, 47), Timothy Greenfield-Sanders (s. 79), Dona Ann McAdams (s. 83), Théâtre Odéon (s. 123–126), Agathe Poupeney (s. 130–132), Věna Hrdličková (s. 136–141), Miroslav Zavadil (s. 154, 155), Petr Neubert (s. 162–166), Rubin Museum of Art (s. 169, 170).

Časopis Disk připravuje Výzkumný ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU pro Centrum základního výzkumu AMU v Praze a MU v Brně. Řídí Jaroslav Vostrý s redakční radou: Jan Císař, Tamara Čuříková, Wojciech Dudzik, Július Gajdoš, Jan Hynar, Vladimír Justl, Ivan Kurz, Joseph N. Rostinsky, Václav Syrový, Zdenka Švarcová, František Šmahel, Miroslav Vojtěchovský; zástupkyně šéfredaktora Zuzana Sílová, tajemnice redakce Lucie Krůtová. Adresa redakce Karlova 26, 116 65 Praha 1, e-mail casopisdisk@damu.cz, tel. 234 244 223. Grafická úprava & sazba Martin Radimecký. Vydává Nakladatelství KANT – Karel Kerlický pro Akademii múzických umění v Praze. Tisk Tiskárna PROTISK, s. r. o., České Budějovice. V každém roce vycházejí 4 čísla, cena jednoho z nich činí 115 Kč, pro předplatitele 90 Kč (tj. 360 za všechna čtyři) včetně poštovného. Objednávky vyřizuje Nakladatelství KANT – Karel Kerlický, Kladenská 29, 160 00 Praha 6, e-mail kant@kant-books.com.

MK ČR E 16252

ISSN 1213-8665 (AMU)

ISBN 978-80-86970-98-1 (KANT)

© Akademie múzických umění v Praze & KANT – Karel Kerlický, 2009

<http://casopisdisk.amu.cz>

www.kant-books.com

Když se Peter Brook vyjadřoval k objevu zrcadlových neuronů, prohlásil, že díky němu začaly neurovědy chápat to, co ví divadlo odjakživa. Ve studii „Scénické působení a zrcadlové neurony“ se prof. Jaroslav Vostrý (1931) zamýšlí nad tím, čím tento objev může inspirovat výzkum diváckého vnímání i herecké tvorby. Ve světle toho, co píše sám Giacomo Rizzolatti, se přitom jen potvrzují teze, ze kterých ve své *Estetice dramatického umění* (1931) vycházel Otakar Zich. I podle něho je pro divácké vnímání příznačné, že tu „vedle zrakové a sluchové složky vystupuje jako *podstatná též složka motorická*“, a také v herectví je pro Zicha rozhodující to, co nazývá vnitřně hmatovým vnímáním. Objevy Rizzolattiho a jeho spolupracovníků prokázaly, že při pouhém pozorování jednání druhých, dokonce při pouhém zaznamenání zvuku typického pro takové jednání, ale i jenom když si takové jednání představí, aktivují lidé sítě svých vlastních zrcadlových neuronů podobně jako v případě, konají-li příslušné jednání sami. To vytváří neurobiologický základ schopnosti vcítění, jejíž míra a rozvíjení nezávisí ovšem jen na samotné existenci zrcadlových neuronů, ale také na kultivaci jejich využívání. Jde o kultivaci oné motorické představivosti, kterou využíváme samozřejmě i druhým směrem: tj. v rámci specificky i nespecificky scénického tvarování našeho vlastního jednání. (Na některé další ‘scénologické’ souvislosti problematiky otevřené objevem zrcadlových neuronů upozorňuje v tomto čísle *Disku* i Jiří Šípek v recenzi knihy *Lidský obličej*, jejímiž editory jsou Vladimír Blažek a Radek Trnka a která vyšla v nakladatelství Karolinum v roce 2008.)

Upozorňuje-li objev zrcadlových neuronů na úlohu motorického systému při chápání i ztvárňování lidského jednání, aktualizuje i problematiku té podoby hereckého umění, která je s tímto systémem tradičně nejužším způsobem spjatá; tzn. problematiku komediálního herectví. Ale není i slovní text tragédie, byť byl pronášený pouze stojícím hercem či dokonce jenom čtený, plně pochopitelný až s pocítěním toho ‘motorického’, co ho činí skutečným jednáním? A není právě tato okolnost nejjistějším předpokladem toho, aby se v jistém okamžiku divadelního vývoje mohl stát mimořádně úspěšným představitelem (moderního) činoherního divadla právě komediant? Nebylo to tak (a dokonce několikrát) také – a možná dokonce obzvlášť – v historii českého divadla? Tyto otázky si ve své studii „Komedianti na českém jevišti“ klade doc. Zuzana Sílová (1960), která se v rámci grantového projektu Podoby a způsoby herectví, podporovaného Grantovou agenturou České republiky, také ujala úkolu analyzovat z hlediska těchto otázek přínos českých představitelů tohoto herectví: V prvním pokračování s podtitulem „Od Svobody k Zakopalovi“ se kromě dvou jmenovaných věnuje zejména Mošnovi a Hübnerové, a to právě z toho hlediska, které je oba (vedle Vojana a Kvapilové, v této souvislosti tradičně uváděných)

činí výraznými představiteli velké divadelní reformy spojované obvykle s aktivitou a vlivem Moskevského uměleckého divadla.

V rámci téhož grantového projektu Podoba a způsoby herectví pokračuje doc. Jan Hyvnar (1941) i v tomto čísle *Disku* ve vykreslování podoby moderního evropského herectví, jehož významné 'kapitoly' psaly takové jeho velké představitelky, jako byly např. S. Bernhardtová či E. Duseová. Zatímco o nich psal citovaný autor v *Disku* 27, v tomto čísle tiskneme jeho studii „V. F. Komissarževská: herečka 'stříbrného věku'“, věnovanou slavné ruské herečce z období modernismu a symbolismu, která se pokoušela paralelně s úsilím K. S. Stanislavského utvářet nový herecký styl a reformovat ruské herectví. První část studie je věnována jejímu hereckému typu, který se plně projevil v prapremiéře Čechovova *Racka* v petrohradském Alexandrinském divadle, kde hrála postavu Niny Zarečné. Stala se tak v určitém smyslu 'čechovovskou herečkou'. Po odchodu z Alexandrinského divadla si v roce 1902 založila vlastní divadlo a začala spolupracovat s ruskými symbolisty V. Ivanovem, A. Blokem, V. Brjusovem či A. Bělým. Utopiím symbolistů je věnována druhá část studie a třetí část spolupráci s mladým režisérem V. Mejerholdem. Tato spolupráce, která trvala jen rok, má význam pro moderní divadlo vůbec, neboť se tu střetly dvě koncepce divadla: divadlo moderního osobnostního herectví a vyhraněný styl moderní umělecké režie. Obě linie lze sledovat až do dneška.

Pokud jde o evropské divadlo naší doby, zkoumá MgA. Štěpán Pácl (1982) ve studii „Herectví jako umění: Z pařížských a berlínských scén“ 'podobu a způsob' herectví na příkladu některých současných pařížských a berlínských inscenací. V první části studie, uveřejněné v tomto čísle a nazvané „Třikrát o lásce“, si nad pařížskými inscenacemi Claudelova *Saténového střevíčku* v Odéonu (režisér a současný ředitel tohoto divadla Olivier Py), Horváthova *Kazimíra a Karolíny* v Théâtre de la Ville (režisér Emmanuel Demarcy-Mota) i adaptace Dostojevského *Idiota* (režisér i autor adaptace Vincent Macaigne) především klade otázku, proč a díky čemu lze významný a úspěšný proud západního divadla nazvat 'hereckým' a jaké vlastnosti to vlastně jsou, které nám dovolují nazývat herectví *uměním*. Tuto charakteristiku, odvozenou od slovesa 'umět' a opřenou tedy o zřetelně uplatněné dovednosti, jako bychom u nás na rozdíl od muzikálového a operního herectví v souvislosti s činohrou příliš nepoužívali, protože přestalo být jasné, na čem se zakládá. Při pokusu o odpověď na zadanou otázku nemůže autor citovaného článku pominout vedle zmíněných dovedností profesionální kontext a zejména ovšem ansámblovou souhru, o zapálení pro věc spojené s úsilím něco sdělit, a nějak se tedy vyjádřit k současnému stavu světa, ani nemluvě.

Herectví představuje nejpříznačnější a nejpřímější způsob uměleckého ztvárnění lidského chování, jehož neodmyslitelnou součástí je scéničnost. Tím zajímavější je položit si otázku, jak se tato scéničnost projevuje v rámci zobrazování lidského chování 'nebehaviorálními' prostředky. Při sledování scénologických aspektů různých nehereckých projevů ujal se doc. Jiří Šípek (1950) ve studii „Mýty, ságy, scénič-

nost“ úkolu analyzovat potenciální scéničnosti ságy. Jeho studie představuje svéráznou ‘mentální scénickou rekonstrukci’ (jak to v interní recenzi označil Josef Valenta) dramatického děje obsaženého v psané verzi příběhu o Egilovi a Thorgerdě. Tato scénická rekonstrukce se mu stává prostředkem odkrývání archetypálních kořenů příběhu, odkrývání, při kterém se spojuje psychologický výklad s reálným viděním situací. Šípek tak posvém pokračuje i ve zkoumání vztahu scéničnosti, resp. dramaticčnosti a krásné literatury, tj. té problematiky, kterou se v *Disku 26* zabýval Petr Hruška ve studii „‘Něco nás věčně nutí hrát nějaké staré drama’. Divadlo řečí v díle Karla Šiktance“. Plodná analýza této problematiky je samozřejmě podmíněná sledováním dvou úrovní, které jsou nejužším způsobem spjaté: jedna představuje zakódování scéničnosti do slov textu, druhá je náš vnitřní model scénických jevů v textu obsažených, který vzniká na základě četby. Srovnání těchto úrovní i v daném případě osvětluje, nakolik je umělecký text takřikajíc jen jednou částí mnohem většího celku, který je možné objevovat jeho (v daném případě scénologickou) interpretací.

Prof. Miroslav Vojtěchovský (1947) přispěl do tohoto čísla statí „Wolfgang Tillmans: Mesiáš ikonoklasmu, nebo apoštol módního sebescénování?“ A klade i další otázky: Máme se připojit k zástupu těch, kteří Tillmanse bezvýhradně vyznávají a interpretují jeho tvorbu a výstavní expozice jako „největší naději světové fotografie“? Nebo máme naopak vystoupit tvrdě proti, zejména tam, kde se u studentů setkáme s neodůvodněnou ‘inspirací’ Tillmansem a s jejich odkazem na komerční úspěch i nadšené ohlasy kritiků vycházejících z postmoderní zásady „anything goes“? Podle Vojtěchovského musíme mít schopnost přiznat, že se v případě Wolfganga Tillmanse (a jemu podobných) jistě nejedná o produkt „světového spolčení kurátorů a kritiků“, jak o prosazování jistých umělců často militantně a nenávistně hovoří zneuznaní kolegové. Můžeme ale bez obav, že budeme podezírání z přehánění, konstatovat, že i v případě Tillmanse, vystavujícího například loni v Berlíně všechno, čeho se dotkla jeho ruka, jde patrně o nikoli nevinné sebescénování, ne-li o zvláštní glorifikování čehosi, co by mělo v podstatě být inherentně obsaženo v autorském díle jako dešifrovatelný obsah jeho sdělení.

Prof. Július Gajdoš (1951) se i v tomto čísle věnuje performančnímu umění (viz jeho předchozí studie v 17.–19. a 23.–27. čísle *Disku*). V článku nazvaném „Estetizující rebelství Karen Finleyové“ se zaměřuje otázkou, jak znalost reálií a příslušných souvislostí může prohlubovat prožitek uměleckého díla nebo projevu, a to dokonce i v případě mylných interpretací, protože na rozdíl od apriorního odmítání jde o výraz úsilí uměleckému dílu porozumět. Poněkud problematičtější je to u performancí, které bezprostředně reagují na aktuální situaci či událost, a vycházejí tedy z předpokladů, o kterých by měl mít původce i vnímatel společné povědomí. Na tvorbě americké performerky Karen Finleyové, konkrétně na její performanci *The Return of the Chocolate-Smeared Woman*, autor ukazuje, jak absence tohoto společného povědomí může zabraňovat spoluprožitku založenému na vnitřně hmatovém vnímání, jaký podobná performance obzvlášť vyžaduje. To, co

přineslo Finleyové v daném případě komerční úspěch, nebyl navíc výraz pohoršení nad hroznou událostí, jíž se údajně inspirovala, ale forma její estetizace. Finleyová, která v průběhu své více než třicetileté tvorby v performančním umění prohlašuje, že sebe samotnou vystavuje situacím, ve kterých jsou lidé ponižováni, zcela účelově využila utrpení jedné skutečné oběti k vlastnímu sebescénování.

Vztahem reálného a fiktivního v lidském chování se v rámci scénologických výzkumů zabývá doc. Josef Valenta (1954), kterého si čtenáři tohoto časopisu a edice *Disk* pamatují nejen jako autora studie o scéničnosti učitelské profese (*Disk* 18), ale zejména také v souvislosti s jeho články a knihou s názvem „Scénologie krajiny“ (2008). Třetí a poslední část jeho studie „K odstínění reálného a fiktivního v lidském chování“, otištěná v tomto čísle, nese podtitul ‘fikce’. Věnuje se některým formám nespécifického scénování a sebescénování spjatým s proměnou situace do takové podoby, která neodpovídá jejím reálným (či reálně viděným) předpokladům. Obecně lze říci, že všem těmto způsobům chování a jednání jsou společnými jmenovateli hra či reprezentace apod. Postupně text pojednává o typech chování, které pracovně označuje jako pseudoostenze; ‘ostenze pseudoostenzí’; pseudoostenze jako ‘divadlo’ pro třetí stranu (‘teatralizované’ pseudoostenze); simulace a disimulace; scénování obecných ‘předloh’; histriónství; neviditelné ‘divadlo’ – falešná identita; napodobování jiných lidí-postav a přebírání jejich ‘rolí’ a konečně divadlo mimo divadlo. Seznámíme se též s kritérii pro rozlišení různých typů chování, která vzešla z pozorování aktů scénického jednání v běžných situacích.

Doc. Věna Hrdličková (1924), významná česká sinoložka a japonoložka, překladatelka a (také se Zdeňkem Hrdličkou, 1919–1999) autorka řady uznávaných publikací o čínských a japonských zahradách, vydaných zejména v zahraničí, přispěla do tohoto čísla článkem „Kultura jangčouských rezidenčních zahrad“. Scénologii prostředí a vztahu scéničnosti a místa jako scény pro životy jeho obyvatel se na příkladu města Adamova a svěbytných scénických aktivit Olgy L. Hořavové věnuje i Radovan Lipus, Ph.D., (1966) v příspěvku nazvaném „Adamov: identifikace“. Mgr. Jana Cindlerová (1979) je v tomto čísle podepsaná pod dvěma články: jeden z nich s titulem „O svárech a svarech v hořícím hnízdě černého pavouka“ pojednává o události, kterou se stala reprezentativní výstava děl výtvarných umělců z českých zemí působících na přelomu věků, jak je v ostravském Domě umění představili Karel Srp a Marie Rakušanová pod názvem *Sváry zření* a podnázvem *Fazety modernity na přelomu 19. a 20. století 1890–1918*; druhý článek je věnovaný inscenaci hry Magdy Frydrychové *Doroška*, kterou ve studiu Švandova divadla režíroval Štěpán Pácl. O aktivitách newyorského muzea himálajských umění Rubin Museum of Art informuje Denisa Vostrá, o sympoziu věnovaném problematice národních divadel Jan Hyvnar. V příloze otiskujeme novou hru Lenky Lagronové *Křídlo*.

red.

Scénické působení a zrcadlové neurony

Jaroslav Vostrý

Místo předmluvy

Alena Zemančíková: „Profesor Císař přednáší“

Profesor Císař vykládá. Zapálí si cigaretu a – zatím nestržen proudem svých myšlenek – drží ji celkem způsobně mezi prsty pravé ruky. Rozvíjí myšlenku a jeho levá ruka, dosud klidně spočívající na stole, počíná se pohybovat v drobném okrouhlém gestu, zápěstí se opírá o desku stolu a prsty, pěkně pospolu, opisují kruhy. Věci jsou pěkně uzavřené, mají řád, myšlenky se doslova odvíjejí, jedna z druhé, a levá ruka profesora jim pomáhá, aby stačily zvyšujícímu se tempu. Ještě pár vět a nastane chvíle, kdy jedna ruka už to nezvládne. Cigareta je v půli udušena a pravá ruka přichází na pomoc levé. Pravá hladí a urovnává, co levé vyčnívá z jejího oblého tvaru, a levá zase poopraví pravou, jenomže najednou se myšlenky propletou a ruce nemohou dál už spolupracovat, staví se proti sobě, prsty se proplétají a prof. Císař hovoří o čemsi statickém. Ruce má zaťaté, až jim běhají klouby, cítíme, jak se to nehýbe, to, o čem vykládá, téměř tím trpíme, něco se musí stát. Profesor hovoří o oné staticčnosti, ale jeho ruka už věští, že přijde změna, myšlenka sice ještě vážne v předěšlém problému, ale ruce už se rozpojily, už jenom palce se teď dotýkají a ruce jedou mlýnek, a pravá proti levé a pěkně nám

to zapadá do sebe, ta chvíle napětí se nám vyplatila, tak to má být, všechno je systém a ten náš nám zaplatí pámbu funguje, je důvod k zapálení další cigarety.

Srovnáme si, co o věci víme. Profesor Císař velkoryse klade myšlenky na desku stolu před sebou, klade je shora dolů pravou rukou, odleva doprava a každou ještě trochu uhladí. Náš stůl je krásně prostřen myšlenkami, usmíváme se, i profesor se usmívá. Jenomže čistě uklizený stůl není místem, kde by prof. Císař nadlouho setrval. V nestřeženém okamžiku chytí levou rukou v letu problém a vyšle ho kupředu prudkým vytrčením paže s prsty namířenými dopředu z dlaně ven a přímo proti nám. Jsme trochu zaskočení a pan profesor vstává, zhasí cigaretu a druhou rukou loví poslepu v krabičce novou. Od této chvíle bohužel nevíme, co nám říká, protože všichni s hrůzou pozorujeme, jak přibližuje plamínek zapalovače k filtru cigarety, a nevíme, co dělat. Profesor Císař právě hromovým hlasem zápolí s některým z pravidel literárního díla, křičí na nás o ryzi prostotě raftnovaných dramatických metod a nelze ho překřičet a upozornit, že cigaretu drží obráceně. Profesor Císař bezděky vytváří situaci k nesnesení, už se blíží se zapalovačem k zlotřilému filtru, ve vzduchu už je předzvěst škvřící se buničiny, jenomže aby si mohl zapálit, musel by přerušit větu a nabrat dech, a to kdyby teď udělal, asi by v tu chvíli padl zasažen božím bleskem. To

*vědomí ho chrání, takže po dlouhé, neko-
nečné chvíli přeče jen zapalovač sklapne.
Celou tu dobu drží cigaretu v ústech, přeče
se papírek musí rozmočit a na jazyk se
musí dostat kousek tabáku a tím se na to
přijde... Profesor Císař je mistrem nečeka-
ných řešení. Vydá cigaretu, nabere dech,
škrtně zapalovačem, jenže je zasažen per-
fektní formulací, cigaretu teď úplně odhodí
a láskyplně hladí pravou rukou temeno,
pod nímž se ona formulace zrodila. Jaká že
to byla? Konečně si ji můžeme vyslechnout,
protože profesor si bere z krabičky úplně ji-
nou cigaretu a její správný konec si zapálí.*

*Jsmo v polovině dnešní cesty za pozná-
ním. Zatímco my jsme s hrůzou sledovali
profesorova kouzla s cigaretou, on jakoby
nic se dobral jádra věci. Teď si ho drží v levé
ruce jako jablíčko, jádro věci mu pěkně leží
v dlani, ze všech stran chráněno poloro-
zevřenými prsty. Zavírá prsty, ale my za
nimi čteme složité struktury literárního
díla, náš upřený pohled zřejmě profesora
ruší, a tak si oči zakryje ještě dlaní a dru-
hou rukou prudce odstrkuje myšlenky,
které sem teď nepatří. Držme se jádra
věci! A teď je po nás hodil! Nic není skon-
čeno, profesor Císař rozvíjí, teď už vstaje,
své prvotní, mírné, okrouhlé gesto ruky,
rozkošatí je na délku celé paže a kola jeho
systému se roztáčejí ve velkolepé souhře.
Profesor proniká do skrytých koutů pro-
blému, vynáší další hlediska a směle hypo-
tézy oběma rukama až odkudsi z vlastních
útrobu a doslova je vrhá proti nám. Hází po
nás netušenými možnostmi se švihem zku-
šeného vrhače kamení a jeho vítězný po-
křik rozechvívá okenní tabulky.*

*Ale dost. Je třeba pracovat ukázněně. Pro-
fesor Císař velitelským gestem svolává po-
plašené myšlenky a zabadává shora ukazo-
vácěk do desky stolu, aby jim ukázal, kde
je jejich místo. Odleva doprava, tady, tady
a zde. Minulá cigareta kdesi marně vyho-
řela, zapaluje si tedy další – pátou, šes-
tou? – a kreslí do vzduchu pravouhlé tvary,
neb vše je řád. Jenomže kampak v umění
s pravým úhlem, a tak přeče jen nako-*

*nec pravá ruka zase chytí levou, zklidní
ji pěkně vpředu před tělem a zase opisují
jedna kolem druhé okrouhlé, klidné, umě-
řené tvary. Profesorův hlas se ztiší, cigareta
klidně, rovnoměrně hoří, je konec výkladu.*

Popis přednášky jako svědectví fyzicky spoluprožívaného myšlenkového zápasu

Alena Zemančíková napsala svůj pozoruhodný text během studia dramaturgie (už jako dramaturgyně chebského divadla ji koncem 80. let studovala na DAMU dálkově) v rámci té části výuky, která dnes funguje jako samostatný předmět pod názvem „tvůrčí psaní“. Úkolem bylo podat popis chování známé osoby; rozumí se osoby známé všem účastníkům semináře, aby mohli porovnat předložený popis s vlastní zkušeností. Tento úkol byl zadaný kvůli pěstování pozorovací schopnosti. Ani dnes nejde při podobných úkolech (na divadelní škole zcela pochopitelně) pouze o to, co pozorovatel vidí, resp. o to, co vidí či vnímá *pouze očima* (jako by ostatně bylo něco takového možné!). A nejde také jen o to, co vidí a k tomu slyší. Z jistého hlediska jde o cvičení, které může fungovat v rámci výzkumu tzv. zrcadlových neuronů, o nichž se tehdy ovšem ještě nic nevědělo. Zrcadlové neurony mají být také předmětem této úvahy, takže je vhodné hned na začátku čtenáři aspoň přiblížit, kde se vzaly a proč stojí za to se jimi v tomto časopise zabývat.

Zdůraznit skutečnou aktuálnost nějaké problematiky včetně vztahu scénického působení a zrcadlových neuronů se dá v Česku nejlépe odvoláním na zahraniční autoritu. A tady je možné přímo citovat předmluvu knihy s názvem *Empatie a zrcadlové neurony. Biologická báze soucitu*, kterou napsali společně objevitel zrcadlových neuronů Giacomo Rizzolatti a filozof Corrado Sinigaglia (a kterou

máme k dispozici v německém překladu vydaném 2008; italský originál vyšel 2006). V ní se její autoři sami obracejí k Peteru Brookovi, který před nějakým časem prohlásil v jednom interview, že

„neurovědy začaly díky objevu *zrcadlových neuronů* chápat to, co ví divadlo odjakživa. Pro velkého britského jevištního básníka a režiséra by byla hercova námaha marná, kdyby se mu přes všechny jazykové a kulturní zábrany nepodařilo sdělit divákům, čím zní a pohybuje se jeho tělo, a pomocí toho je učinit účastníky události, k jejímž vzniku musejí sami přispět. V této bezprostřední účasti spočívá realita a oprávnění divadla a k ní poskytují zrcadlové neurony se svou schopností aktivovat se, když člověk koná nějakou akci nebo když sleduje, jak ji koná někdo jiný, biologickou základnu“ (Rizzolatti / Sinigaglia 2008: 11).¹

Co to má společného s textem Aleny Zemančíkové? V poslední větě citovaného výroku jde o „nějakou akci“, a to nejenom o akci, již někdo koná, ale také o akci, kterou někdo jen pozoruje. Přetištěný text ukazuje, nakolik je popisovaná přednáška právě takovou fyzicky spoluprožívanou akci: tzn. nakolik a jak přednášející – také doslova fyzicky – jedná a jak toto jednání rezonuje dokonce i ve vzpomínce posluchačky, která je popisuje. V uvedené pasáži z knihy, jejímiž autory jsou Rizzolatti a Sinigaglia, mluví citovaný Peter Brook v souvislosti se zrcadlovými neurony o divadle. Popisovaný výjev není sice divadelní, ale má rozhodně

1 Jak se jeví zrcadlové neurony odborníkovi, můžeme se dočíst u Františka Koukolíka (2006: 87; citují bez rozdělení do odstavců): „Zrcadlové neurony byly nalezeny v rostrální části ventrální premotorické kůry opic (area F 5), která se považuje za homologickou s lidskou Brocovou oblastí (BA 44). Zvyšují aktivitu, jakmile opice uchopí předmět nebo předmětem manipuluje. Jsou aktivní i tehdy, dívá-li se opice, že experimentátor dělá stejné pohyby – proto pojmenování zrcadlové. ‘Zrcadlové’ neurony se považují za součást systému, který koreluje pozorované události se stejnými, niterně vytvářenými akcemi. Systém tím tvoří vazbu mezi pozorovatelem a pozorovaným jedincem. Zrcadlové neurony jsou součástí systému, který je podkladem schopnosti imitovat akce i učení napodobováním [...]. Rizzolatti a Craighero (2004) dokazují podíl činnosti zrcadlových neuronů na komunikaci gesty, sluchové komunikaci i na vývoji řeči. Transkraniální magnetická stimulace a PET dokládají, že zrcadlový systém sloužící poznávání gest existuje u lidí také. Brocova oblast je jeho součástí (Rizzolatti a Arbib, 1998).“

scénický (řekněme nespécificky scénický) charakter: prof. Císař rozvíjí své myšlenky za účelem výuky před studentským publikem, které jeho myšlenkový zápas spoluprožívá jako divadelní obecenstvo nějaké jevištní jednání; a to dokonce až do té míry, že si tento spoluprožitek dokáže i dodatečně vybavit.

Je samozřejmě nápadné, že v popisu přednášky nezazní přímo žádná rozvíjená myšlenka. Zhruba sice víme, o čem Jan Císař přednáší (zřejmě o poetice dramatu), ale i jednotlivé pojmy, jako ‘systém’, ‘struktura’, ‘řád’, ‘statičnost’ (v protikladu k dynamičnosti), ‘jádro věci’, které se v textu Aleny Zemančíkové citují, se týkají především scénické podoby zveřejňovaného myšlenkového zápasu – právě tak jako charakteristika situace, která stejně jako předchozí pojmy představuje ovšem i skrytý citát (dramatická je podle Císaře právě situace, která se pro účastníky stala nesnesitelná). Myšlenkový zápas se tu popisuje tak, že se konkrétní výkon přednášejícího stává příkladem každého podobného myšlenkového zápasu podnikaného ve snaze tlumočit jisté myšlenky nějakému obecenstvu. Jde přitom o myšlenky ve stavu zrodu, resp. o situaci, kdy je člověk nucený rozvíjet to, co si o příslušném předmětu myslel předem, tváří v tvář posluchačům, jimž chce své myšlenky učinit pochopitelnými. Tak si je před publikem sám znovu ověřuje, lépe řečeno, vybojuje před tímto publikem myšlenkový zápas, který je v takovém případě totožný s nespécifickým scénickým jednáním: své myšlenky přednášející svým posluchačům totiž jen netlumočí, ale – v dialogu se sebou samým, ve kterém bere v potaz nevyslovené a možná vůbec neexistující námítky posluchačů – doslova duší i tělem rozvíjí.

Z myšlenek přednášejícího se v podání autorky citovaného textu stávají málem fyzicky samostatně existující elementy, s nimiž se pan profesor utkává a které také doslova rukama hladí a urovnává

i dalšími způsoby gesticky tvaruje, či jim aspoň pomáhá se rychleji odvíjet. Na jedné straně je tedy velkoryse klade na stůl nebo jim dokonce prstem ukazuje, kde je jejich místo, případně je rukou jenom tak chytá v letu či naopak je oběma rukama vyjímá z vlastních útrob a s vítězným pokřikem vrhá na své publikum – a na druhé straně činí své ruce přímo činiteli odehrávajícího se myšlenkového střetnutí. Připomeňme si to místo, kde se jedna ruka staví proti druhé, než se (prsty stejně jako myšlenky) do sebe jakoby navždy k nerozpletení zaklesnou, až tím posluchači doslova fyzicky trpí. Tak ale zůstávají (prsty stejně jako myšlenky) jen do té doby, než je vysvobodí další myšlenka, jejíž vznik také ohlašují nejdříve ruce, a z původního propletení se nakonec vyklube opět zcela fyzicky cítěné oblé jádro; to si pak pan profesor drží láskyplně v dlani a odstrkuje od něj všechno, co sem teď nepatří.

Soustředění na *fyzické jednání* je nedílnou součástí popisovaného myšlenkového zápasu a pomáhá autorce i jejím čtenářům intenzivně spoluprožít i manipulace s cigaretou, resp. cigaretami. Paralelně sledovaný průběh těchto manipulací představuje nejenom jakousi zábavnou vložku, případně brechtovské „zcizení“, nebo vedlejší prostředek ke zdůraznění profesorova soustředění. Samo kouření má přece co dělat s dýcháním, které – od jeho zadržování při dokončování formulace až k uvolnění v halasném pokřiku – hraje jak v popisovaném myšlenkovém procesu, tak při jeho spoluprožívání zásadně důležitou úlohu. Jde tu ale také o srovnání dvou vášní: přemýšlení a kouření; to druhé jako by původně mělo pomáhat prvnímu (kouření jako stimulans, resp. prostředek k uklidnění), ale citovaný text ukazuje, jak ve vyjatých okamžicích tomu hlavnímu spíš překáží (prof. Císař také v době nepříteli vzdálené od popisovaných okamžiků na jednu přestal kouřit).

V případě výrazů označujících fyzické jednání provázející popisovaný veřejný myšlenkový proces jako bychom měli co dělat s metaforami, které se ovšem (jako to bývá na jevišti) doslova realizují. O takových jevištních realizovaných metaforách psal už před málem osmdesáti lety u nás Otakar Zich a v Rusku o nich s posluchači vysoké filmové školy mluvil Sergej Ejzenštejn;² právě on si byl přitom velmi dobře vědomý možné souvislosti tohoto postupu s motorickým základem samotného vzniku slovního vyjadřování. Ostatně, příslušné výrazy, užitě v citovaném popisu přednášky, jsou sice z jednoho hlediska *metaforické* vzhledem k té stránce popisovaného procesu, která se týká samotných (uhlazovaných či trčících a třeba na příslušné místo vykazovaných) myšlenek; z jiného hlediska představují ale naopak *přímé* vyjádření fyzického jednání: toho fyzického jednání, které popisovaný myšlenkový proces nejenom doprovází, ale i jako takový (fyzicky, motoricky) realizuje.

V textu Aleny Zemančíkové se popisují profesorova gesta (jednotlivé *pohyby*), jejichž smysl autorka spoluprožívala – a mohla spoluprožívat jedinečně – v *celku* popisovaného *jednání*, o němž pochopitelně něco věděla i z vlastní zkušenosti. Nalézt příslušné slovní vyjádření by autorka nebyla schopná, kdyby jejich spatření (vnímání zrakem) nevedlo k jejich motorickému pocítění. Toto ‘motorické pocíťování’ je odedávna podkladem ‘metaforičnosti’ tak běžně používaných výrazů, jako ‘dotkl se ho’. K fyzické akci se tu odvoláváme při vyjadřování smyslu jednání, které nemá s fyzickou realizací prvotního významu takového výroku nic společného: viz třeba i charakteristiku ne sebevědomého, bojácného postoje úslovím ‘drží se při zdi’. Při běžném používání takového výrazového klišé – a právě o pouhé klišé při běžném používání vý-

2 Viz Zich 1986: 192 a Ejzenštejn 1966: 187n., 258 aj. a 1964: 342n., event. Vostrý 2001: 149n., 183n. aj.

razů jako 'drží se při zdi' vždycky jde – se příslušné pocity obvykle nedostávají; do- slovná realizace takového klíše může na jevišti za jistých podmínek naopak po- moci divákům fyzicky spoluprožít nejen pocity sledované jednající osoby, ale také 'princip a ideu' předváděného postoje.

Tak zcela fyzicky spoluprožívala i Alena Zemančíková nespécifické scénické jed- nání přednášejícího profesora. Odpoví- dající pocity si při psaní citovaného textu zpřítomnila, a právě to jí pomohlo najít tak účinný způsob slovního tlumočení vlast- ního zážitku z přednášky. V jeho rámci se užité metafory staly přímým vyjádře- ním bezprostředně prožívaných moto- rických procesů rezonujících poslzeze ve čtenářích citovaného popisu; ještě silněji by mohly rezonovat v posluchačích je- jího vyprávění, kdyby přednášející využil vlastního spoluprožitku popisovaného procesu: ten se pochopitelně projeví při členění a formování dechového proudu a využití dalších prozodických vlastností textu. Jako o základu celého rekapitulo- vaného řetězového procesu – a tedy také o působivosti citovaného textu, která pra- mení v psychomotorickém spoluprožitku autorky i čtenářů nebo posluchačů – mů- žeme mluvit (podle Zicha) o *vnitřně hma- tové m vnímání*, a to má nepochybně co dělat s Rizzolattioho *zrcadlovými neurony*.

Nové objevy neurovědy a Zichův odkaz

K pochopení aktivity zrcadlových neu- ronů a jejich úlohy při scénickém půso- bení je důležité připomenout si, že už po- dle Otakara Zicha (1931, resp. 1987) je pro „dojem dramatického“ „příznačné, že tu vedle zrakové a sluchové složky vystu- puje jako *podstatná* též *složka motorická*, rozehrávající celý náš organismus“; za „dojem dramatického“ si tu – v Zichově duchu – můžeme dosadit vnímání scé- nických projevů, a to projevů 'v životě'

i 'v umění', tzn. projevů scénických ve specifickém i nespécifickém smyslu. Ale stojí za to citovat celou pasáž:

„Pozorujeme-li jednání *jiných* lidí, ať v životě, či na scéně, vybavujeme si své vlastní zkušenosti moto- rické zcela bezděčně, ani o tom nevědouce; vybavují se nám tím hojněji a mocněji, čím dokonaleji se do jednání druhých *vžíváme*, což zajisté činíme právě při vnímání divadelním. Ba nevybavují se nám pak jen pouhé motorické představy; mimoděk jsme strženi **k vlastnímu napodobení** toho, co vidíme a slyšíme, **a to aspoň v jakýchsi náznacích, tak řečených inervacích** [zvýraznil J. V.], jež však zúplna postačí k tomu, abychom se do jednání jiných plně vžili. Tato bezděčná motorická složka to je, co dodává našim vje- mům ráz obzvláštní živosti, neodolatelnosti, *aktivity*.“

A po větě, kterou jsem už citoval, Zich ještě dodává, že duševním odrazem oné *motorické složky*

„jsou dva city (vlastně skupiny citů), totiž cit dramatic- kého *napětí*, resp. uvolnění, a *vzrušení*, resp. uklidnění. Oba mají zřetelně tělový ráz a motorickou povahu“ (Zich 1987: 39).³

Příslušné místo z knihy, kterou na- psali Rizzolatti a Sinigaglia, jako by cito- vanou pasáž ze Zicha uvádělo do souvis- losti s parmskými pokusy. Mám na mysli to místo, kde se o chování neuronů z pří- slušné oblasti píše, že

„vysílají stejné poselství ostatním centrům, lhostejno, zda opice zachází s určitým předmětem, nebo ho je- nom pozoruje. Při efektivním konání aktu se neuron aktivuje za účelem splnění motorického příkazu [...]

3 V souvislosti se Zichovým „vlastním napodobením“ vní- maného, a to nikoli realizovaným 'vnějším napodobením', tj. reálným provedením vnímaného úkonu, ale takovým, které se projevuje v „pouhých náznacích, tak řečených inervacích“, stojí za to si připomenout Jiřího Frejku. Tento režisér už v knížce z roku 1929 psal o tom, že „divák vniká do syntetického jevištního díla, do jeho účelu, do jeho at- mosféry – v první řadě vnitřním napodobením“ (Frejka 1929: 89). Mimochodem, Frejku jako psychologa herecké tvorby nedávno záslužně připomenul Jiří Šípek v *Disku* 25 (září 2008: 40–54); ne náhodou najdeme v citované Frejkově knížce řadu myšlenek potvrzovaných objevem zrcadlových neuronů. Pokud jde o případnou vazbu fyzického pocítění s napodobováním, o němž se v souvislosti se zrcadlovými neurony zmiňuje i František Koukolík (viz první poznámku pod čarou), jde o složitější problém, o němž bude řeč později.

Ale při pouhém pozorování? Když se neuron zažehne stejným způsobem, vyjadřuje jeho reakce, že byl evokovaný příslušný motorický vzor, který je identický s tím, který byl kódovaný při pohybu zvířete, ale na rozdíl od toho zůstává ve stadiu *potenciálního aktu*“ (Rizzolatti / Sinigaglia 2008: 58).

Nemáme tu vlastně co dělat s neuronálním podkladem naší schopnosti představovat si, resp. pocívat a spolu-prožívat na základě představy? Nevede tu šipka až někam tam, kde Aristoteles mluví o tom, že zatímco historik pojednává o tom, co se opravdu stalo, básník jedná pouze o možném? Ale zůstaňme zatím u tzv. motorických neuronů.

Citovaná pasáž z *Zestetiky dramatického umění* navazuje na odstavec, ve kterém Zich píše o psychologické povaze našeho vlastního jednání. Při tomto jednání se

„aspoň trochu sami vidíme a slyšíme, ale to jsou jen částečné a podružné dojmy proti tomu, že při něm, populárně řečeno, sami sebe *‘cítíme’*, a to *tělesně*. Představme si, že jsme v takové tmě a hluku, že se nemůžeme vidět ani slyšet. Přesto uvědomujeme si každé své jednání, polohu i pohyb celého těla i jeho všech částí, tedy třeba obličje, a zejména i mluvidel, tak zřetelně, že např. víme nejenom, že se usmíváme a že mluvíme, ale i co mluvíme, ač se neslyšíme. Počítky, jimiž si to vše uvědomujeme, slují *vnitřně hmatové*: vnímáme napětí svalů, tlak a tah v šlachách a kloubech aj.: nejdůležitější jejich soubory (neboť vždy je jich mnoho najednou) nazývají se vjemy kineestetické čili *pohybové*“ (Zich 1986: 38–39).⁴

I dnes se pochopitelně rozlišuje vizuální či auditivní vnímání a *pocívání*, resp. interoceptivní či proprioceptivní vnímání (-cept a -ceptivní viz perceptivní, příp. koncept, akceptovat od *capere*, ve složeninách -cipere: brát, chy-

4 Mimochodem, také Rizzolatti a Sinigaglia (2008: 58) uvádějí na podporu svého závěru příklad s jednáním ve tmě: „Víme, že jejich část [neuronů z příslušné oblasti] se aktivuje *stejně tak* při efektivním vykonávání jednání, jako při pouhém pozorování objektu. To ukazuje na větší shodu mezi selektivitou *motorických* reakcí (způsob uchopení) a *vizuálních* reakcí (forma, velikost a orientace objektu). [...] Stejně neurony reagují na požadavek vykonat jednání stejně tak za světla, jako ve tmě. To opravňuje charakterizovat je jako *‘motorické’*.“

tat, uchopovat, chápat) a Antonio Damasio chválí A. D. Craiga, který si podle něho zaslouží

„značnou úctu za sledování myšlenky ztracené v mlhách rané neurofyziologie, tradičně zamlčované v neurologických učebnicích – totiž myšlenky, že jsme vlastníky smyslu pro nitro vlastního organismu, *interoceptivního* smyslu. Jinak řečeno, právě o této korové oblasti, kterou teoretické úvahy i výsledky studií funkčními metodami uvádějí do vztahu k pocitům, se zjišťuje, že je příjemcem třídy signálů, které nejpravděpodobněji reprezentují obsah pocitů“ (Damasio 2004: 126).

Damasio mluví o signálech tělesné teploty, zčervenání, svědění, lechtání, mrazení, počítčích z vnitřních a pohlavních orgánů atd. V poznámce k obrázku na s. 127 pak dodává:

„Emoce jsou z největší části modifikacemi vnitřního světa. Smyslové signály vytvářející základ pro pocívání emocí jsou z valné části interoceptivní. Hlavním zdrojem těchto signálů jsou vnitřní orgány a vnitřní prostředí, podílí se však i signály plynoucí z činnosti svalové a kosterní soustavy, jakož i vestibulárního systému.“

Pro nás (tedy z hlediska herectví a obecně scénování) je zásadně důležité vnímání vlastní polohy a pohybů, resp. postojů (pokrčení či narovnání, resp. umístění ve středu nebo odstrčení na okraj, příp. nasměrování přímo dopředu nebo uhýbání atd.) a pocitů z nich plynoucích (pocitu pokrčenosti, napřímenosti, obklopenosti, uhýbavosti atp.). Důležité je přitom ale i vnímání vnějších předmětů, které nejenom vidíme, ale i pocítujeme z hlediska potenciálního motorického aktu souvisejícího se zacházením s nimi. Pokud jde o to poslední, začalo se v rámci Rizzolattiho výzkumu pomocí pokusů s opicemi zkoumat něco, co bychom nejlépe mohli nazvat *‘vidění rukama’* nebo – možná přesněji – právě vnitřně hmatové vnímání.

Konkrétně, při pokusu s uchopováním šálku se ukázalo, že samotný šálek tu funguje jako *pól virtuálního aktu*. Náhled šálku představuje „preformu jed-

nání“, vlastně druh apelu k jednání, který nezávisle na tom, jestli jednání opravdu následuje nebo ne, charakterizuje šálek jako něco, co je možné určitým způsobem uchopit a „identifikuje ho v závislosti na motorických možnostech, které obsahuje“ (viz Rizzolatti / Sinigaglia 2008: 60). Citovaní autoři mluví o vizuálních *affordances*, tj. o nabídkách, jak ho uchopit, event. jak s ním vůbec zacházet, které se opírají o naše motorické zkušenosti.

Analýza příslušných vizuomotorických transformací souvisejících s citovaným pokusem nakonec ukázala, že vidění *řízené rukou* je také – ne-li především – vidění *pomocí ruky*: vzhledem k němu bezprostředně vnímáme v pozorovaném objektu zakódovaný *ansámbl hypotéz jednání* (viz Rizzolatti / Sinigaglia 2008: 61).⁵ Řekl bych, že přímé spojení těchto fyzicky pocítovaných hypotéz s případným zvažováním kvalit předmětu nám dává dokonce právo mluvit o ‘myšlení’, a to možná nejen v metaforické rovině: jde přece o přímý prožitek *smyslu*, v jehož rámci je smyslové zakoušení totožné s vědomým.

To všechno samozřejmě vrhá nové světlo například i na ty – řekněme – ‘scénické’ kvality stolní soupravy, které rozhodují o tom, jestli bychom ji chtěli mít doma, a to nejenom na základě čistě vizuálního dojmu, ale právě na základě toho, jakým způsobem se nám například i jen vystavený šálek zdá tím či oním způsobem uchopitelný; tj. na základě dojmu, jestli by byl nebo nebyl příjemný do ruky, tedy dojmu, který můžeme nejpřesněji označit jako vnitřně hmatový. A to se všemi asociacemi, vzbuzovanými příbuzností výrazů hmatat, uchopovat i *chápat*, kde ‘chápat’ neznamena jen proces racionálního rozumění či ‘čtení’ daného objektu,

ale má co dělat už s jeho bezprostředním, jakoby ‘pouze tělesným’ vnímáním.

Stolní souprava tu samozřejmě může fungovat i jako příklad pro rozsáhlou oblast designu a těch jeho kvalit, které souvisejí s vnímáním nikoli pouze očima, ale takřkajíc celou bytostí a které se i v případě kvalit bytového designu zakládají na komplexním scénickém smyslu. Tento scénický smysl dovoluje totiž v procesu vnitřně hmatového vnímání nabízeného bytového zařízení rozeznat i vlastnosti související s potenciálním řešením prostoru, do kterého chceme to zařízení umístit. Jde o prostor chápaný aspoň bezděčně jako *scéna*, a to nikoli (jen) vzhledem k odstupu, ze kterého lze pozorovat (tj. z hlediska zrakového vnímání), ale zejména právě vzhledem ke komplexnímu *pocítění* daného zařízení a jeho možné konkrétní lokalizace, k pocítění zahrnujícímu příslušný „ansámbl hypotéz“; tentokrát by šlo o hypotézy (představy) užití příslušného vybavení v předpokládaných situacích a obecně z hlediska možností, jak v příslušně zařízeném prostoru bytovat. Že doplnit toto *pocítění* příslušnou racionální úvahou může být i v tomto případě na prospěch, je jistě mimo pochybnost.

Je snad bez dalšího vysvětlování také jasné, nakolik jde v uvedeném případě o věci příslušející (při specifickém scénování) *scénografii*, která teprve s ohledem na vytčené vlastnosti vnímání a předpoklady konkrétního jednání získává smysl své aktivity. Nakolik může být tento (scénický) smysl zakotvený v těch vlastnostech vnímání a projektování aktivit, které se uplatňují v běžném životě, ukazuje příklad Ladislava Sutnara: Právě Sutnar přece svou rozsáhlou a mimořádně příkladnou designerskou aktivitu ne náhodou uplatňoval nejenom při návrzích svých jaksi doslova *úchvatných* servisů či knižních úprav, ale – charakteristicky – také při svých aktivitách zaměřených na podobu loutkového divadla, kterou

⁵ Je jasné, jaký význam pro kultivaci tohoto ‘vidění rukama’ může mít Stanislavského herecké cvičení s imaginární rekvizitou, o kterém bude ještě řeč v přímé souvislosti s aktivitou zrcadlových neuronů.

chtěl modifikovat v duchu avantgardních experimentů.⁶

Mluvíme-li tu o scénickém smyslu, mluvíme vlastně o latentním hereckém talentu v duchu Zichovy definice herce jako *motorického typu*. Ano, Otakar Zich byl přesvědčený – a toto jeho přesvědčení lze dnes považovat za obecně přijaté –, že

„látkou, z níž herec tvoří své dílo, i nástrojem, jímž je tvoří, je on sám, tj. jeho *vlastní, živé a oduševnělé tělo*.⁷ Odtud plynou dvě skutečnosti zásadního významu. Především ta, že herec jako tvůrčí umělec vnímá své dílo, tj. postavu, *jinak* než obecnost: postava je pro něho dána *primárně* jako *tělový vjem* a teprve sekundárně jako vjem zrakový a sluchový. Za druhé, že postava není něco vylučně psychického, jak se domnívají teoretikové literární, ale také nic vylučně fyzického, jak by chtěli někteří teoretikové divadelní, ale obojí dohromady“ (Zich 1987: 106).

Už s odvoláním na tento citát a tak trochu předem by se chtělo – zcela v Zichově duchu – zdůraznit, že nejenom herec nevnímá sám sebe ‘v postavě’ jako pouhý *znak*, ale nemůže ho tak vnímat ani obecnost právě díky způsobu *spoluprožívání* hereckého jednání (viz úvodní citát

6 O Ladislavu Sutnarovi psal Miroslav Vojtěchovský v *Disku* 7 (březen 2004: 140–143) při příležitosti jeho pražské výstavy z léta 2003 nazvané *Ladislav Sutnar (1897–1976 Praha – New York – Design in Action)*; článek měl titul „Sutnar zpátky doma“. Sutnarovo místo v moderní západní kultuře ukázala mj. i výstava *Modernism 1914–1939, designing a new world* v londýnském Victoria & Albert Museum roku 2006 (psal o ní týž autor v *Disku* 18 z prosince 2006: 149–156 v článku s názvem „Sympaticky nenápadná oslava reálné utopie“).

7 I když můžeme mluvit o víceméně obecně přijatém názoru, neznamená to ovšem, že je úplně přesný. Když už bychom se drželi pojmů *materiál* (či *látka*) a *nástroj* herecké tvorby, museli bychom v prvním případě (tj. v případě látky či materiálu) uvážit, není-li jím ve skutečnosti *chování* s jeho příslušnými konvencemi a těmi *vzorci chování* včetně Rizzolattioho „slovníku aktů“, který ovšem nejtěsněji souvisí s naší tělesnou zkušeností: Právě zápas obojího – tj. na jedné straně příslušné konvence, a tedy elementu čehosi ‘sociálního’ a v jiné rovině čehosi očekávaného, a na druhé straně bezprostředního (fyzického) hnutí, a tedy něčeho ‘individuálního’ a v jiné rovině neočekávaného – rozhoduje přece o konkrétní podobě jednání v dané nespecifické (tj. ‘životní’) i specifické scénické situaci; v té ‘specifické’ jde ovšem také o zápas s příslušnými specificky scénickými vzorci a konvencemi. Na oprávněnosti následujících Zichových závěrů to ovšem nic neubírá.

z jeho *Estetiky* na s. 11 tohoto textu).⁸ Takové spoluprožívání zakládá totiž také bezprostředně tělesné vnímání scénického dění a teprve z něj se pak dostáváme až třeba k dodatečnému uvažování o zhlédnutém. Toto komplexní vnímání se tedy nepohybuje primárně v relaci *označující-označované* či *znak-význam*, nýbrž v rámci bezprostředně tělesného spoluprožitku a specifické neukončenosti procesu, který zakládá. Právě specifická neukončenost, zapříčiněná nemožností úplné vlastní tělesné reakce (ukončené pouhými Zichovými „inervacemi“), vede k oněm dalším mentálním procesům, neodmyslitelným od distance dané samotnou touto neukončeností a neukončitelností (jejíž obdobou je u herce to, že postavy se na jevišti nezabíjejí skutečně), tedy k těm mentálním procesům, které jsou nezbytné k plnému prožitku *smyslu* scénického jednání (srov. s tím, co bylo řečeno o neoddělitelnosti tohoto prožitku smyslu od jeho smyslového zakoušení na s. 13). Jako *plný* chápu prožitek neredukovaný na to *rozumění*, které se může projevit jen jeho dodatečnou verbalizací, zhusta nedosažitelnou, v řadě ohledů a případů přímo zbytečnou a v každém případě nedostatečnou: tento smysl se totiž rovná plnosti samotného takového prožitku v okamžiku, kdy se – a jestli se – z něj stává naše bytostná (tj. tělesně-duševní) zkušenost.

Hercova hra je Zichovi (ibid.) „*souborem čistě tělových, tj. vnitřně hmatových vjemů, jimiž si své pohyby a polohy uvědomujeme*“, a zásadní pro herce je tedy podle něho „*schopnost přetělesnění*“ a „*schopnost tělesného výrazu*“, které

„ukazují na to, že herec náleží k tak řečenému *motorickému* čili *pohybovému* typu lidí, jež je z tří senzoričkových typů, obsahujících ještě typ zrakový (vizuální) a sluchový (auditivní), nejrozšířenější. Tyto

8 To chtění je samozřejmě reakcí na rozšířené přesvědčení, že význam Zichova spisu tkví právě v tom, že jeho autor chápe divadlo jako problém divadelního znaku (viz např. Osolsobě 1987).

typy znamenají jen *převládající* ráz smyslového života u nějakého člověka a mohou se jak ve spolek kombinovat, tak i specializovat. [...] Lidé motoricky založení mají především vynikající zájem pro pohybové, vůbec *vnitřně hmatové* vjemy, jimiž se o pohybech a polohách svého těla dovidají. [...] V těsné souvislosti s tímto zájmem je jejich záliba na těchto výkonech [...] Konečně za třetí – a i to je v souvislosti se zájmem a zálibou – mají tito lidé neobyčejnou *paměť* pro vnitřně hmatové vjemy a zvláště *pro jejich komplexy* [...]

Tato paměť pro vnitřně hmatové dojmy je zřejmě moment nejzávažnější; třeba však zdůraznit, že se netýká jen elementů, nýbrž i souborů, z čehož plyne, že musí být i paměť *pro vztahy mezi vnitřně hmatovými elementy*, a že je tedy spojena i se *smyslem pro tyto vztahy a jejich specifický ráz* a provázena i silnou zálibou, právě z těchto vztahů plynoucí. Význam tohoto *nadání pro vztahy* je v tom, že jím vstupujeme již do sféry umělecké [...] Malíř myslí v barvách a tvarech, hudebník v tónech, *herec ve vnitřně hmatových vjemech*; každý z nich chápe *zákonitost* jejich názorných relací, jež je tmelem jeho syntézy, jako *uměleckou logiku* svého oboru“ (Zich 1987: 116–117).

I s odvoláním na Zichovo přesvědčení o kombinovatelnosti jednotlivých typů je možné se dohadovat, kolik z typu vizuálního či motorického měl v sobě Ladislav Sutnar, jinak řečeno, kolik latentního hereckého talentu si žádá úspěšné uplatnění v oblasti designu i vůbec moderního výtvarného umění, kde ‘vnitřně hmatové’ od jisté doby jako by dokonce převládalo nad čistě vizuálním (o bezprostředním vztahu tvaru a tvarování nejenom v sochařství, ale vůbec ve výtvarném umění nemluvě). Ještě výmluvnějším příkladem je samozřejmě Hilarův scénograf arch. Vlastislav Hofman, jehož aktivity jsou nejenom svědectvím citované kombinovatelnosti, ale také svědectvím vývoje scénografie od malovaných kulisk ke specificky členěnému a vybavenému prostoru: rozvrhovat a vybavovat takový prostor může jen umělec schopný pociťovat ho jako *ansámbly hypotéz* potenciálního scénického jednání.

Pokud jde jaksi souhrnně o vztah nových objevů neurovědy a Zichovy kon-

cepce herectví, lze jen konstatovat, že ji tyto objevy nejenom v zásadě potvrzují, ale dokonce pomáhají lépe pochopit.

Objev zrcadlových neuronů; jednání, spoluprožívání, chápání

Tedy: zrcadlové neurony byly objeveny na začátku 90. let minulého století při pokusech s opicemi. V čele výzkumů, které k tomuto objevu vedly, stál už jmenovaný šéf Fyziologického institutu v Parmě Giacomo Rizzolatti, italský Einstein, jak mu říkají. Podle Joachima Bauera, lékaře, neurobiologa a psychoterapeuta, který se myšlenkovými důsledky objevu zrcadlových neuronů zabývá v knize *Proč cítím, co cítíš* z roku 2006 (její podtitul zní *Intuitivní komunikace a tajemství zrcadlových neuronů*), upoutala parmské badatele nervová buňka, která se zažehovala, když opice sahala rukou pro ořech umístěný na podnose. Nikoli tedy při pouhém pohledu na ořech, ani při odpovídajícím pohybu ruky ‘bez předmětného korelátu’, totiž když nesahala skutečně pro ořech: v takových případech nevyvíjela tato nervová buňka žádnou aktivitu. V další části experimentu ukázali opici ořech na podnosu nejdříve při světle, a potom se zkoumalo, co se bude dít v úplné tmě; když opice sáhla pro ořech, ukázalo se, že šlo skutečně o plán jednání, který tato buňka kódovala, tzn. o to, co souvisí s motorikou, a nikoli třeba o samotný pohled na ořech, tzn. o to, co souvisí s vizuálním vnímáním: buňka se totiž aktivovala i za daných podmínek.

„Rizzolatti identifikoval [...] u tohoto zvířete neuron jednání, který kódoval plán akce ‘Sáhnout pro ořech ležící na nějaké ploše’. Pokaždé, když opice konala toto jednání, provázel je bioelektrický signál této buňky“ (Bauer 2006: 23).

Historie objevu zrcadlových neuronů začala tedy – jak Bauer zdůrazňuje – těmi

neurony, jejichž pomocí živé bytosti řídí své jednání a které jsou umístěny ve speciální oblasti mozkové kůry, v bezprostředním sousedství nervových buněk, které řídí naše svalové pohyby. Pak ale došlo k něčemu, co výzkumníky ještě víc překvapilo: příslušná nervová buňka se aktivovala i tehdy, když opice jen pozorovala, jak sahá pro ořech na podnose někdo jiný. Vyžádalo si prý nějakou chvíli, než stačili pochopit, co to znamená: „byla to neurobiologická senzace“.

„Senzace spočívala v tom, že existuje něco jako neurobiologická rezonance: Pozorování jednání vykonávajícího někým jiným aktivovalo v pozorovateli, v tomto případě v opici, vlastní neurobiologický program, a sice přesně ten program, který by u něho samotného mohl vést k vykonání pozorovaného jednání. Nervové buňky, které mohou realizovat určitý program ve vlastním těle, které jsou ale aktivní i v případě, když jedinec pozoruje nebo jiným způsobem spoluprodukuje, jak jiný jedinec uvádí toto jednání ve skutek, byly označeny jako zrcadlové neurony, 'mirror neurons'“ (Bauer 2006: 22–23).

Pokusy potvrdily existenci zrcadlových neuronů i u lidí.⁹

„Elektrofyzilogické pokusy stejně jako pokusy s Brain-Imaging potvrzují hypotézu, že se u lidí vyskytují mechanismy 'rezonance', jaké byly zjištěny u opic. S některými významnými rozdíly: Systém zrcadlových

⁹ Citované objevy by pochopitelně nebyly možné bez elektroencefalografických záznamů, díky nimž lze zjišťovat změny spontánní elektrické aktivity mozku a rozlišovat různé rytmy podle jejich vlnové frekvence. V kapitole věnované zrcadlovým neuronům u lidí Rizzolatti a Sinigaglia píšou: „U zdravého dospělého v klidovém stavu a při zavřených očích převažuje v zadních mozkových oblastech alfa-rytmus (8-12 Hz) a ve frontálním laloku takzvané desynchronizované rytmy s vysokou frekvencí a nízkým napětím. Často lze pozorovat i alfa-rytmu podobný mí-rytmus, který je ale lokalizovaný v centrálních oblastech. Alfa-rytmus převládá, když jsou senzorické a zejména vizuální systémy inaktivní: Stačí, když osoba otevře oči, a tyto rytmy zmizí nebo se významným způsobem oslabí. Mí-rytmus naproti tomu převládá, pokud je v klidu motorický systém. Aktivní pohyb nebo senzomotorické podráždění stačí, aby se desynchronizoval“ (Rizzolatti / Sinigaglia 2008: 122–123). Citovaní autoři upozorňují na pokusy Henriho Gastauta et al. z roku 1954, ze kterých vyplynulo, že náhled jednání konaného jinými jedinci vede k zablokování alfa-rytmu. O čtyřicet let později jiní badatelé (Vilayanur S. Ramachandran et al. i Stéphanie Cochin et al.), inspirovaní objevem zrcadlových neuronů, zopakovali tento pokus za použití nových rafinovanějších metod. „Především skupina

neuronů se zdá u lidí rozšířenější než u opic, což je závěr, který zřejmě platí pouze s vymežujícím poukazem, že u člověka a opice se využívá různých postupů. Neboť jedna věc je měřit aktivitu jednotlivých neuronů, a něco jiného analyzovat aktivaci jednotlivých korových oblastí na základě změn krevního oběhu. Nejdůležitější ale je, že systém zrcadlových neuronů člověka disponuje vlastnostmi, které se u opic nedají konstatovat: Kóduje tranzitivní a intranzitivní akty; je schopný selektovat stejně tak druh jednání, jako následnost pohybů, ze kterých sestává; konečně, nevyžaduje žádnou interakci s objektem a aktivuje se i v případě, když jde o jednání pouze simulované“ (Rizzolatti / Sinigaglia 2008: 130–131).

Rizzolatti a Sinigaglia už v kapitole „Jednání a chápání“ (na s. 105) citují a posléze uvádějí na pravou míru to vysvětlení funkce zrcadlových neuronů, které podal svého času Marc Jeannerod v článku věnovaném analýze pohybových představ (*motor imagery*). Jeannerod uváděl příklad žáka, který přihlíží, jak mu mistr předehrává na houslích obtížnou pasáž. Aby mohl reprodukovat pohyby ruky a prstů svého učitele, musí si o nich vytvořit motorickou představu. Vytváření podobných motorických představ souvisí podle Jeanneroda s činností těchto neuronů, které se musejí aktivovat při plánování a přípravě žákovy vlastní hry.

Cochinové prokázala, že pozorování pohybů nohy a prstů je spojené s desynchronizací alfa-rytmu – což nenastalo při nabídce předmětného vizuálního podnětu: S rytmem, který se zablokoval či desynchronizoval v důsledku pohybů pokusné osoby, to bylo stejné i při pouhém pozorování těchto pohybů“ (123). Rizzolatti a Sinigaglia zdůrazňují, že podobné výsledky byly získány i v řadě pokusů, které se opíraly o magnetoencefalografii (MEG), při níž může být elektrická aktivita mozku analyzována pomocí registrace magnetických polí mozkiem produkovaných. „Za nejpřesvědčivější důkaz, že motorický systém člověka disponuje schopností zrcadlit, můžeme ale děkovat pokusům založeným na transkraniální magnetické stimulaci (TMS). TMS představuje neinvazivní proces dráždění nervového systému. Byla-li motorická kůra vystavena magnetickému podráždění příslušné síly, daly se v kontralaterálních svalech registrovat motoricky evokované potenciály (*motor evoked potentials*, MEP). Protože velikost těchto potenciálů byla modulována vzhledem ke kontextu chování, bylo možné kontrolovat vzrušivost motorického systému v různých pokusných podmínkách“ (123–124). Citovaní autoři v uvedené kapitole věnované zrcadlovým neuronům u lidí uvádějí, že „Luciano Fadiga et al. vyzvali pokusné osoby k pozorování experimentátora, který uchopoval rukou

Aktivace zrcadlových neuronů vytváří tedy „vnitřní motorickou reprezentaci“ pozorovaného aktu, na které potom závisí možnost učení pomocí napodobení. Rizzolatti a Sinigaglia k tomu dodávají:

„Jeannerodův návrh je bezpochyby cenný a je v souladu s daty získanými zatím pomocí výzkumu. Úzká závislost mezi vizuálními a motorickými reakcemi zrcadlových neuronů zdá se ve skutečnosti ukazovat, že pouhé pozorování nějakého jednání konaného někým jiným vyvolává v mozku pozorovatele potenciální motorický akt odpovídající tomu, který se bude spontánně aktivovat při organizaci a skutečném konání tohoto jednání. Rozdíl je ten, že akt zůstává v jednom případě ve stadiu *potenciálního aktu* (potažmo ‘vnitřní motorické reprezentace’), zatímco ve druhém bude přesazený do konkrétního sledu pohybů. Ale v jednom bodě Jeanneroda následovat nemůžeme, totiž v tom, že *primární funkce* zrcadlových neuronů má být spojená s imitátorskými způsoby chování“ (Rizzolatti / Sinigaglia 2008: 105–106).

Autoři citované knihy na jiném místě mluví „o širokém spektru fenoménů ‘rezonance’, která bývá zahrnována pod označení *napodobování* (a občas se jedno a druhé zaměňuje)“, a o tom, do jaké míry je schopnost lidí učit se vykonávat nějaké jednání pomocí pozorování závislá na zrcadlových neuronech. Už v citovaném místě pokládají ale za nutné jasně kon-

statovat, že zrcadlové neurony spočívají – ještě před napodobováním – v základu „*rozeznávání a chápání významu ‘motorických událostí’, tj. aktů těch druhých*“ (ibid.).

objekty nebo konal za nepřítomnosti předmětného korelátu zdánlivě nesmyslné posunky, a registrovali přitom pomocí dráždění levé motorické kůry MEP vyvolané v rozličných svalech pravé ruky a pravé paže. V obou případech bylo zaznamenáno selektivní zvýšení MEP ve svalech, které se aktivují při konání pozorovaných pohybů. Stupňování MEP při pozorování tranzitivních aktů (tj. takových, které jsou zaměřeny na objekt) souhlasilo s daty získanými při pokusech s opicemi, ale jejich zvýšení při pozorování intranzitivních aktů (tj. takových, které nejsou zaměřeny na objekt) bylo ve srovnání s opicemi překvapující, protože zrcadlové neurony opic nereagovaly na pozorované nezacilené pohyby paže“ (124). Rizzolatti a Sinigaglia zdůrazňují, že to ale „není jediný rozdíl mezi zrcadlovým systémem lidí a opic. U normálních pokusných osob, které pozorovaly experimentátora při konání typických pohybů uchopování, byly registrovány magnetické potenciály svalů ruky, které ukázaly, že aktivace motorické kůry věrně reprodukuje časový průběh pozorovaných pohybů – a to se zdá ukazovat na to, že zrcadlové neurony člověka jsou schopné kódovat stejně tak *cíl* motorického aktivity, jako časové aspekty jednotlivých pohybů, ze kterých sestává“ (124–125). Velký význam pro další zkoumání měly metody Brain-Imaging, zejména

statovat, že zrcadlové neurony spočívají – ještě před napodobováním – v základu „*rozeznávání a chápání významu ‘motorických událostí’, tj. aktů těch druhých*“ (ibid.).

„Je zřejmé, že pod ‘chápáním’ zde nerozumíme to, že je pozorovateli (v našem případě opici) k dispozici explicitní vědomí (nebo dokonce reflexe) identity či podobnosti pozorovaného a konaného jednání. To, nač narážíme, je jednodušší: Existuje bezprostřední schopnost rozeznat v pozorované ‘motorické události’ jistý typ aktu, který se vyznačuje specifickým způsobem interakce s objekty, schopnost rozeznat tento typ od jiných a využít popřípadě takovou informaci k přiměřené reakci. Zde platí, co jsme řekli o kanonických neuronech z F5 a o vizuomotorických neuronech přední intraparietální arey (AIP): Vizuální podnět je bezprostředně kódovaný odpovídajícím motorickým aktem, aniž by musel být tento akt konaný. S jediným (nikoli nevýznamným) rozdílem, že vizuální podnět nevychází z nějakého objektu či jeho pohybů, ale z pohybů, které koná jiný jedinec a které se formou uchopení, držení či manipulace vztahují k nějakému objektu. Ale stejně jako objekty získávají také tyto pohyby pro toho, kdo je pozoruje, význam pomocí slovníku aktů, který má k dispozici a který reguluje jeho možnosti jednání. [...] Díky tomu může [...] bezprostředně *vnímat význam těchto ‘motorických událostí’ a chápat je jako určitý typ aktu*“ (Rizzolatti / Sinigaglia 2008: 107).¹⁰

Důležitý tu je mechanismus vizuomotorické vazby, který je podstatným

Positron Emission Tomography (PET) a *funkcional Magnetic Tomography* (fMRI); ty „dovolují trojrozměrně a s pozoruhodným prostorovým záběrem vizualizovat změny krevního oběhu, které nastávají v důsledku konání či pozorování určitých motorických aktů, a měřit je stejně jako odpovídající stupeň aktivace“ (125). Podle citovaných autorů „typické chování zrcadlových neuronů se projevuje v aktivaci Brocovy oblasti. A nejenom to: z experimentů Buccina et al. je zřejmé, že systém zrcadlových neuronů zahrnuje u lidí kromě Brocovy oblasti další části premotorické kůry a dolního parietálního laloku. Konečně, ukazuje se, že systém zrcadlových neuronů se neomezuje na pohyby ruky ani pouze na tranzitivní akty, ale také na aktu simulované“ (Rizzolatti / Sinigaglia 2008: 130).

¹⁰ Zmíněný slovník motorických aktů obsahuje podle citovaných autorů area F5 a jeho slova reprezentují podle nich skupiny neuronů. Využívání tohoto slovníku se kryje se zažehováním neuronů reagujících na určité motorické akty a souvisí s možnou odpovědí na otázku, proč zacházíme s předměty téměř vždycky stejným způsobem. Rizzolatti a Sinigaglia (2008: 57–58) mluví v té souvislosti o „nádrži jednání“, nabízených motorickým systémem, „která tvoří základ kognitivních funkcí tradičně připisovaných senzorickým systémům“.

znakem zrcadlových neuronů. Rizzolatti se Sinigagliaou zdůrazňují, že ke kódování konaných pohybů dochází v rámci určitého systému a že identifikace těchto pohybů začíná ve vizuálním systému. Lze si podle nich snadno představit, že ke vzniku zrcadlových neuronů došlo, „zatímco vizuální informace byla byt nepřímou poslána k motorickým oblastem mozku a zde přijala motorický formát, který je pro ně typický“ (Rizzolatti / Sinigaglia 2008: 101).

Ukázalo se ale také, že zrcadlové neurony se dají přimět k rezonanci nejenom v případě, že jedinec sleduje jednání druhého zrakem, ale i když registruje zvuky, které jsou pro příslušné jednání typické – a pro člověka je dostatečný dokonce i pouhý slovní podnět!

„Když byl experiment s ořechem připravený tak, že ořechy byly zabalené v papíru, který při rozbalování typickým způsobem šustil, stačil jen samotný tento zvuk, aby se aktivovaly odpovídající neurony řídící toto jednání. Pokud jde o lidi, stačí, když jenom slyší hovořit o takovém jednání, aby zrcadlové neurony začaly rezonovat. [...] Nejen pozorování, ale každé vnímání nějakého dění, které provádí někdo jiný, může v mozku pozorovatele aktivovat zrcadlové neurony“ (Bauer 2006: 24).

Zrcadlové neurony disponují vlastnostmi, které je činí s to koordinovat *smyslovou informaci* s pozorovatelovým *motorickým věděním*. Jde o

„základní motorické vědění o významech kódovaných jednotlivými neurony, vědění, které může být využito právě tak při vykonávání jednání jako při pozorování tohoto jednání, konají-li je jiní. Aktivace tétož neuronálního vzoru prozrazuje, že *chápání* jednání jiných předpokládá u pozorovatele stejné motorické vědění, které reguluje i konání vlastního jednání“ (Rizzolatti / Sinigaglia 2008: 109).¹¹

¹¹ Na okraj tohoto „motorického vědění“ zdůraznil Jiří Šípek v článku „Kniha o fenoménu lidského obličeje“ na s. 160 tohoto čísla *Disku*, že teorie systému zrcadlových neuronů pomáhá porozumět vytváření modelu našich vlastních i cizích pohybových vzorců, a to i v souvislosti s naší motorickou představivostí, a také „rozumět dění kolem nás přes možná srovnání motorických modelů již vytvořených (a naší zkušeností potvrzených) se vzorci novými, které nám nabízí např. umělecké ztvárnění. Dokážeme si tedy už lépe

V kapitole věnované zrcadlovým neuronům u lidí citovaní autoři zdůrazňují, že systém zrcadlových neuronů může sice u člověka plnit mnohem širší spektrum funkcí, než lze pozorovat u opice, ale to nám nesmí dát zapomenout na jeho *primární* roli, která souvisí právě s *chápaním významu jednání jiných* (viz Rizzolatti / Sinigaglia 2008: 131).

„Ať jde o opici nebo o člověka, u pozorovatele vede pohled na akty, které konají jiní, k bezprostřednímu zapojení oněch motorických oblastí, jejichž úkolem je organizace a provádění těchto aktů. Díky tomuto zapojení je opici i člověku umožněno rozeznat význam pozorované ‘motorické události’, tj. chápat ji jako *jednání*, přičemž toto chápání nevyžaduje žádné zprostředkování pomocí myšlení, pojmů a/ nebo řeči, protože se zakládá jedine a pouze na *slovníku aktů* a *motorickém vědění*, na kterém závisí naše schopnost jednat. Konečně, toto chápání se jak u člověka, tak u opice nezaměřuje na jednotlivé akty, ale na úplné řetězce aktů, a různé aktivace systému zrcadlových neuronů ukazují, že je s to kódovat významy, které jsou vlastní každému aktu, až podle toho, do jakého jednání se vpojuje“ (Rizzolatti / Sinigaglia 2008: 131–132).

Na tom se zakládá i schopnost systému zrcadlových neuronů kódovat nejenom samotný pozorovaný akt, ale také *intenci*, se kterou je tento akt konaný: Pozorovatel, který je svědkem toho, jak motorický akt koná někdo jiný, anticipuje ty možné následující akty, se kterými je momentálně pozorovaný akt potenciálně spojený.

„Co platí pro jednotlivé akty, platí přirozeně také pro intence: Prostřednictvím systému zrcadlových neuronů ustavená motorická rezonance není jediný možný způsob, jak chápat jednání druhých. V naší denní zkušenosti neustále připisujeme druhým více nebo méně výslovná přesvědčení, přání,

představit, jak se přímo na neurobiologické úrovni děje ono tajemné působení vztahu pohybových forem každodennosti (anebo ‘standardů’, slovy Jiřího Frejky) a forem uměleckých, a můžeme lépe rozumět onomu zvláštnímu prožitku napětí, které z toho povstává. Můžeme snad i lépe chápat, na čem spočívá dynamika psychologické distance. Samozřejmě jsme si vědomi, že stále zůstáváme u motorických vzorců.“ Viz i další poukazy k systému zrcadlových neuronů a příslušné literatuře v citovaném Šípkově článku.

očekávání a podobně. Naše sociální chování spočívá dalekosáhle na schopnosti chápat, co mají druzí na mysli, a nějak se k tomu postavit. Těmito rozumovými procesy se ale naše formy chápání nevyčerpávají a nedovolují nám vytrhnout ty původní. Viděli jsme to v případě vnímání a kategorizace objektů, kde nám vizuomotorické reakce kanonických neuronů umožňují uchopit na kortikální úrovni onu pragmatickou dimenzi zkušenosti, která nám, řečeno s Merleau-Pontym, otvírá 'způsob přístupu [...] k předmětům, který může platit za svébytný, ba dokonce možná původní'. A totéž platí pro jednání a intence druhých.

'Akt pozorovatele' je potenciální akt, vyvolaný aktivací zrcadlových neuronů, které jsou s to kódovat senzorické informace motoricky, a tak umožňují onu 'vzájemnost' aktů a intencí, která spočívá v základu našeho bezprostředního chápání významu gest druhých. Chápání intencí druhých zde nepředstavuje nic teoretického, nýbrž se opírá o automatickou selekci oněch strategií jednání, které jsou v souhlasu s naším motorickým věděním nejspíš sluchitelné s pozorovanou situací.

Jakmile spatříme někoho, kdo koná nějaké jednání nebo řetěz jednání, získávají pro nás jeho pohyby, ať chce nebo nechce, bezprostřední význam; opačně platí také, že každé naše jednání získává bezprostřední význam pro ty, kdo ho pozorují. Tímto způsobem determinuje existence systému zrcadlových neuronů a selektivita reakcí *společný prostor jednání*, do kterého se každé naše jednání a jeho řetězec stejně jako jednání druhých bezprostředně vpisuje a je chápáno, aniž to vyžaduje výslovnou či záměrnou 'kognitivní operaci' (Rizzolatti / Sinigaglia 2008: 136–137).

Ano, při pouhém pozorování jednání druhých, ale i při zaznamenání zvuku typického pro takové jednání, nebo dokonce jen když byli vyzváni, aby si takové jednání představili, aktivují lidé sítě svých vlastních zrcadlových neuronů, které se zažehují tehdy, když konají příslušné jednání sami. To vytváří neurobiologický základ *vcítění*, o kterém po prvé promluvil Robert Vischer (viz Šípek 2008: 90). Můžeme mluvit o předpokladu *citlivosti*, jejíž míra a rozvíjení nezávisí ovšem jen na samotné existenci zrcadlových neuronů, ale také na – řekněme – kultivaci jejich využívání, a to takřika-

jíc i druhým směrem: tj. v upevňování po-vědomí či před-vědomí o možných důsledcích pouhého 'scénického působení' našeho vlastního jednání; tato kultivace obou stránek popisovaného procesu (tj. instinktivního chápání chování druhých, které je podkladem jevištního reagování, i motorického cítění vlastního chování) je například u adeptů herectví krajně důležitá takřikajíc z profesionálních důvodů.

Tato citlivost a její míra se přirozeně projevuje i v síle spoluprožitku jednání nějaké fiktivní postavy, jednání, jehož představu nám prostředkuje nějaké vyprávění. Pokud jde o samu možnost takového spoluprožitku, jistě (neurobiologicky) souvisí s tím, že zrcadlové neurony premotorického systému řídicího jednání leží u lidí v té oblasti mozku, ve které se nacházejí také sítě nervových buněk produkujících řeč. Když o tom Bauer mluví, klade víceméně řečnickou otázku: „Sestává řeč z něčeho jiného než z představ programů jednání?“ (Bauer 2006: 24) S tím můžeme souhlasit, ale s doplňkem vycházejícím z těch případů, kdy se řečový projev samotný rovná tomuto jednání.

Důležitý je Rizzolattiho poznatek, který zdůrazňuje i Bauer, že nejsilněji zrcadlové neurony žhnou, když nějakou osobu požádáme, aby pozorované jednání simultánně imitovala. Tato aktivace zrcadlových neuronů u jedince simulujícího příslušné jednání nutí znovu vzpomenout na herecká cvičení imaginárního jednání (jednání s imaginární rekvizitou) inspirovaná Stanislavským: jde v nich vlastně o kultivaci příslušné schopnosti využívat zrcadlové neurony, tj. o pěstování motorické představivosti, jejíž využívání na jevišti souvisí s tím soustředěním na *jak* příslušného jednání, které se na jevišti mění v *co* (o tom bude ještě podrobnější řeč v souvislosti s legendárním přechodem Zdeňka Štěpánka přes jeviště v roli kumánského kapitána

v Jiráskově *Janu Žižkovi*). Silná aktivace zrcadlových neuronů u jedince simulujícího nějaké jednání samozřejmě leccos napovídá také o tom, proč se může pouze imaginární jednání konané už v rámci inscenace stát i přinejmenším dostačujícím podnětem ke spoluprožitku tohoto jednání pro jeho diváky: někdy může být tento prožitek dokonce o to silnější, že smysl jednání jen 'psychomotoricky' uhadujeme, tj. nezůstáváme u 'pouhého' zrcadlení, ale vlastně ho v úplnosti jeho smyslu sami po svém spolutvoříme. To se ostatně týká i případů nedokončeného jednání, jehož výsledky anticipujeme; divácký zážitek také souvisí s anticipací a jeho druh a síla závisí na tom, nakolik se naše očekávání shoduje či (kupodivu) neshoduje s tím, čeho jsme nakonec opravdu svědky.¹²

I pro zkoumání scénického působení je zásadně důležitý poznatek učiněný parmskými badateli už při pokusech s opicemi, že totiž většina neuronů z příslušné oblasti mozku kóduje nikoli jednotlivé pohyby, ale motorické akty, tj. pohyby, které jsou koordinovány vzhledem k nějakému cíli. Právě v těchto aktech (říkají Rizzolatti a Sinigaglia už na s. 13), „pokud to jsou opravdu *akty* a nikoli *pouhé pohyby*, nabývá naše zkušenost s obklopujícím nás světem tvar a věci získávají bezprostřední význam“. V tomto smyslu se jejich poznatek vůbec týká způsobu, kterým si vytváříme obraz světa a uvědomujeme si sebe ve světě, a to včetně situací, které bohudík či bohužel nikdy reálně neprožijeme a které máme například při sledování specificky scénických produkcí možnost (spolu)prožít takříkajíc na zkoušku. V rámci tohoto vytváření obrazu světa a uvědomování si sebe ve světě jej také

¹² Svou roli při scénickém působení Císařovy přednášky hrála z tohoto hlediska ta vlastnost jejího rozvíjení, kterou Alena Zemančíková zdůrazňuje v okamžiku, kdy charakterizuje přednášejícího profesora jako „mistra nečekaných řešení“.

(a sebe) vědomě i nevědomě scénujeme a snažíme se i v divadle a v dramatických uměních vůbec o divácký spoluprožitek. I kvůli tomu je důležité si uvědomit, že dokonce zejména zde nejde o scénování pohybů v prostoru, ale právě o jednání, o jehož zásadním významu pro drama a divadlo mluvil ostatně už Aristoteles, o Stanislavském nemluvě. Tento (spolu)prožitek jednání je totiž nejtěšněji spojený s *možností pochopit*.¹³

Není náhodou, že o tom Rizzolatti a Sinigaglia mluví hned v předmluvě své knihy (2008: 13–14):

„Strohé oddělování perceptivních, kognitivních a motorických procesů se vždycky nakonec ukáže jako dalekosáhle umělé: nejenom že se vnímání zdá zapletené do dynamiky jednání a artikulované silněji, než by si člověk myslel; v mnohem větší míře je *jednající mozek* také a především *mozkem chápajícím*. Jedná se [...] o pragmatické, předpojmové a předřečové chápání, které ale není o to méně významné, protože právě o ně se mnohé naše oslavované kognitivní schopnosti opírají.“

Pochopení cizího jednání a tělesný prožitek s ním spojený, který nám umožňují zrcadlové neurony, se od sebe zkrátka nedají oddělit.

„Počínaje nejelementárnějšími a nejpřirozenějšími akty, jako je uchopování potravy rukou a ústy, až po ty nejrafinovanější, které už vyžadují speciální cvik, jako je provedení tanečního kroku, klavírní sonáty či divadelního kusu, ve všech těchto případech umožňují zrcadlové neurony mozku uvést sledované pohyby do vztahu s našimi vlastními a díky tomu identifikovat jejich význam. Bez takového mechanismu bychom sice měli k dispozici nějakou senzickou reprezentaci, jistou 'obrazovou' představu o jednání druhých, ale ta by nám nedovolovala chápat,

¹³ Bauer (2006: 26) mluví v té souvislosti o „vnitřní simulaci“. A na s. 27 píše: „Pozorovatel, který spoluprožívá jednání druhého člověka, [...] *chápe*, a to zcela spontánně a bez nějakého uvažování, co ten druhý dělá. [...] Co díky zrcadlovým neuronům v pozorovateli probíhá, je zrcadlový obraz toho, co dělá ten druhý. Přirozeně se vnímání druhého člověka neomezuje pouze na vnitřní simulaci, ale tento důležitý aspekt zahrnuje.“ Nabízí se víceméně řečnická otázka, není-li právě schopnost takové simulace spojené se zesíleným puzením k jejímu zveřejnění základním předpokladem herectví.

co ti druzí opravdu dělají. Vzhledem k tomu, že jsme vybaveni vyššími kognitivními schopnostmi, mohli bychom přirozeně o vnímaném přemýšlet a vyvodit z toho závěry ohledně eventuálních intencí, očekávání a motivací, které by mohly dát aktům druhých určitý smysl. Náš mozek je ale s to je chápat bezprostředně a identifikovat je bez těchto úvah, jen na základě vlastních motorických schopností“ (Rizzolatti / Sinigaglia 2008: 14).

Právě díky výzkumům spojeným s objevem zrcadlových neuronů se ukázalo, že – řečeno s citovanými autory – *bezprostřední porozumění druhému, jeho jednání a dokonce jeho intencím, „se opírá pouze o naše motorické schopnosti“.*

To také (podotkněme jen jaksi na doplnění) znamená, že k tomu, abychom chápali smysl dramatického jednání spojeného se slovním vyjadřováním, nemusí nás na jeho smysl dramatik – pokud toto jednání cítí v perspektivě jeho scénického provedení! – navádět pomocí takové formulace replik, která by je současně vysvětlovala: podobné vysvětlování by bylo a je naopak překážkou skutečného prožitku sledovaného jednání.

Všichni známe chvíle, kdy si uvědomujeme, že se s blízkým a v blízkém člověku něco děje: zcela instinktivně uhadujeme, že něco zkrátka asi není v pořádku. Bauer (2006: 15–16) připomíná v té souvislosti známou skutečnost, že někdy naopak až příliš dobře víme, co druzí zamýšlejí a co by si přáli, ačkoli o tom nemluví, a někdy dokonce navzdory jejich vlastním slovům. Sotva asi budeme také odporovat obecnému závěru, který z těchto případů činí: že totiž žijeme jako lidé „ve společném, mezilidském prostoru významů, který nám umožňuje chápat pocity, jednání a záměry druhých“. Systém zrcadlových neuronů představuje podle něho „neuronální hardware“ tohoto prostoru.

Tento „neuronální hardware“ pracuje zcela spontánně a především nezávisle na tom, jestli při vnímání jednání druhých využíváme také analytické schopnosti našeho rozumu. Bauer určitě prá-

vem připomíná, že chápeme-li správně na základě instinktu, neměli bychom ovšem kvůli tomu zapomínat ani na naši schopnost racionálního rozboru. Obojí, jak instinkt, tak racionální analýza, nás mohou mýlit, používáme-li jedno bez druhého, a je naopak jisté dobře, jestli jedno druhým doplňujeme.

Bauer mluví vlastně o spojování *spoluprožitku* a (intelektuálního) *odstupu*, které v různém vzájemném poměru používáme i při vnímání scénického umění a které mají (aspoň do značné míry) svůj korelát ve vnitřně hmatovém (bezprostřední spoluprožitek) a vizuálním (vytváření obrazu nemyslitelného bez jistého odstupu) vnímání. Sám Bauer také – a jistě právem – zdůrazňuje, že žádná racionální analýza „neumožňuje chápat druhého člověka empaticky“, vlastně na základě psychomotorického spoluprožitku, tzn. té vnitřní účasti, která může být pramenem soucitu. Když ovšem vidíme, jak se někdo topí, nevystačí pouhý spoluprožitek k tomu, abychom ho vytáhli z vody. A platí i mnohokrát položená otázka, nakolik s ním vystačíme při vnímání specifických scénických produktů.

Úlohy motorického systému čili vykonávání a tvořivost

V souvislosti s tím, o čem píšou Rizzolatti a Sinigaglia, je jasné,

„nakolik data získaná z pokusů konaných v posledních dvaceti letech zásadně změnila obraz motorického systému, který dlouho vládl ve fyziologii a neurověděch. Frontální agranulární kůra a zadní parietální kůra sestávají zřejmě z mozaiky anatomicky a funkcionálně odlišných oblastí, které vykazují silná vzájemná spojení a vytvářejí spoje, jejichž úkolem je **pracovat paralelně a integrovat smyslové informace s motorickými informacemi vázanými na určité efektoru**“ (Rizzolatti / Sinigaglia 2008: 32–33; zvýraznil jako ve všech dalších citátech J. V.).

V rámci problematiky scénického působení není samozřejmě nejdůležitější, jak nedostatečné se dnes jeví klasické mapy mozku à la Woolsey nebo à la Penfield. I v tomto rámci je ale zásadně důležitá otázka, nakolik už opravdu neudržitelná je kupodivu stále tradovaná domněnka, že senzorické, perceptivní a motorické funkce odkazují výlučně k určitému, mezi sebou nespojeným oblastem, když podle citovaných autorů

„je stále jasnější, že **motorický systém vykazuje takové množství struktur a funkcí, že ho nemůžeme omezit jen na vykonávání pasivních příkazů, které přišly odjinud**“ (Rizzolatti / Sinigaglia 2008: 33).

Je to logické: Dokud budeme roli motorického systému spatřovat v pouhém vykonávání pohybů, nebudeme schopni rozumět prvním fázím příslušného procesu, tj. i z neurofyziologického hlediska chápat, jak dochází a co zajišťuje 'překlad' příslušných intencí či motivací vzniklých na základě jistých vnějších smyslových podnětů do – s Rizzolattim a Sinigagliou řečeno – „vlastních motorických událostí“; zvláště když

„odkaz na tzv. asociativní oblasti ukazuje spíše na problém než na jeho řešení, protože na podkladě jakých mechanismů by mohly být tyto asociace přeloženy do motorického výstupu?“ (Rizzolatti / Sinigaglia 2008: 33)

K zásadní změně chápání funkcí motorického systému došlo, když se díky příslušným objevům prokázalo, že

„**motorický systém není v žádném případě periferní a od ostatní aktivity mozku izolovaný, nýbrž tvoří komplexní pletivo korových polí, které jsou diferencované podle polohy a funkcí a mohou tedy rozhodujícím způsobem přispívat k tomu, aby se realizovaly ony senzomotorické překlady či lépe transformace, díky nimž určujeme a lokalizujeme objekty a provádíme ty pohyby, které vyžadují akty naší každodenní zkušenosti**“ (Rizzolatti / Sinigaglia 2008: 33–34).

Tyto poznatky představují samozřejmě důležité argumenty v dávném sporu, nakolik je podstatou (čino)herectví pouhá reprodukce dramatického textu, nebo činnost opravdu a takřikajíc autenticky či 'autorsky' tvůrčí: Vzpomeňme na Zichovu definici herce jako motorického typu, která jako by v prostředí náchylném redukovat funkci motoriky jen na vykonávání příkazů přímo zdůvodňovala kategorizaci herectví jako výkoného umění!

Ve světle poznatků spojených s objevem zrcadlových neuronů a souvisejícím pojetím vztahu jednání a chápání se tak stává ještě jasnější, jak zásadně a proč se mýlil ještě Otakar Hostinský, když hercův „mimický výkon“, tj. jeho mimoslovní jevištní projev, přiřazoval k výtvarnému umění, a tedy – přes zdůrazňovaný tvůrčí přínos projevující se právě tímto „mimickým výkonem“ – vlastně spíše k dekoraci scénické události realizované i tak především verbálně. Slovní text, byť realizovaný na jevišti – a tedy vlastně *mluvní* projev i po této stránce související s motorikou, neodmyslitelnou od jakéhokoli jednání –, pokládal Hostinský ještě za součást „umění básnického“.¹⁴ Herec se mu pak v poměru k tomuto textu jevil jen jako umělec *výkonný*, když ve skutečnosti se slovní text stává tělem a původně jen psaná slova nabývají smysl právě jako – a v kontextu celkového a celistvého – jednání.

Právě toto tvoření smyslu, započaté samotným tímto jednáním, tj. jednáním herců ve scénické situaci, se pak dovršuje v divákovi na základě toho, co mu herci poskytli a co představuje materiál pro jeho vlastní primárně tělesnou interpretaci. Tato primárně tělesná interpretace se potom ovšem rozvíjí na základě střetnutí tendence ke ztotožnění s tendencí k intelektuálnímu posouzení,

14 Odvislost takového názoru od praxe dobového deklamačního herectví je jistě mimo pochybnost.

tj. bezprostřední účasti a odstupu, až k případnému závěrečnému hodnocení. Je jasné, že (intelektuální) hodnocení není nikdy adekvátní bezprostřednímu zážitku a divák se tímto hodnocením může takovému bezprostřednímu zážitku ve smyslu jistého ořesu – ořesu svého dosavadního způsobu prožívání světa a sebe ve světě – ať z dobrých důvodů, či na základě zažitých předsudků, bránit: Tak je i v tomto hodnocení obsaženo permanentní střetávání intuitivních bezprostředně tělesných ‘interpretací’ s racionálními úvahami, tj. to střetávání, kterému jsme permanentně vystavení ‘v životě’.

Je jasné, že Hostinského dělení hercova projevu na výkonnou (s básníkovými slovy spojenou) a tvořivou (výtvárnou) složku vyplývá z takového chápání, které vychází z uznání dominantního postavení literární a vizuální složky i v rámci scénického umění; postavení kulturních dominant dosáhly tyto způsoby vyjadřování zhruba ke konci 18. století: začátky procesu, který tu vyvrcholil, spadají vjedno se stále širším využíváním knihtisku a centrální perspektivy. Profesorka Doris Kolesch ukázala v knize *Divadlo emocí (Estetika a politika v době Ludvíka XIV.)* z roku 2006 na základě podrobného studia dobových diskusí, že na přelomu 17. a 18. století literární a vizuální složka toto výlučné postavení ještě zdaleka neměly. To souviselo s takovým pojetím divadla, v jehož prostoru nejsou herci od diváků oddělení: Tento prostor bezprostředně smyslového a tělesného dění představuje totiž materiální síť vztahů a poměrů sil mezi lidmi, a „příjemné působení“ divadelního hraní je popisováno jako smyslové vzrušení a smyslový požitek, který se rovná půvabu a zálibě v dotýkání:

„Vazba optických relací vidění a možnosti být viděn s haptickými dimenzemi, spojení mezi citěním distancovanosti vidění a citěním bezprostřednosti hmatu

určuje také divadelně estetickou debatu ve Francii druhé poloviny 17. a první poloviny 18. století. Divadelnost a dotýkání a divadelnost jako dotýkání – takové motto může uvádět dobové diskuse. Nikoli podle dualistické, hierarchické opozice *Touch versus Vision* [...] se orientuje tato fáze novověké kulturní historie, ale naopak kříží obě smyslové zkušenosti a způsoby poznání navzájem“ (Kolesch 2006: 160–161).

Návrat k takovému pojetí, charakteristickému pro citovanou debatu, nepředstavuje pochopitelně nic tak dalece překvapivého u autorky, jejíž dílo vzniklo v rámci interdisciplinárního výzkumného projektu „Kultury performativního“ berlínské Svobodné univerzity a tedy s přesvědčením o tzv. ‘performativním obratu’: tj. s vědomím nezbytnosti reorientace badatelského zájmu od hotoových děl a památek k přítomným procesům, jejichž pomocí a v jejichž průběhu se realizuje i divadlo, a od racionalistického ‘čtení’ divadla k pramenům jeho schopnosti přežít a věčně obnovy. Časovou shodu těchto snah s výzkumem zrcadlových neuronů nemusíme přitom pokládat za zcela náhodnou. Mluvil-li svého času Richard Alewyn o symbolické povaze každého vynálezu, můžeme jeho tvrzení s dobrým svědomím vztáhnout i na charakter probíraného objevu.

Neškodí tedy podívat se v tomto duchu a právě z tohoto hlediska i na herecké a obecně scénické (a to ať specifické, nebo nespécifické) působení: právě pro jeho praktické i teoretické pojetí je tak důležité zjištění, že „senzorická i motorická informace může být [v našem mozku] převedena na stejný formát“. Z toho totiž vyplývá, že

„nejenom naše motorické způsoby chování, ale také určité procesy, které se obvykle pokládají za fenomény vyššího řádu a jsou připisovány tzv. kognitivním systémům – například vnímání a rozeznávání aktů druhých, napodobování a dokonce gestické a řečové formy komunikace –, poukazují k motorickému systému, který by mohl představovat jejich primární neuronální substrát“ (Rizzolatti / Sinigaglia 2008: 34).

Jako ilustrace citovaného tvrzení může posloužit metaforické používání slova *dotýkat se* vyjadřující nikoli přímý fyzický akt, ale působení, které i bez doslova chápaného doteku mobilizuje naše taktilní vnímání. Sám motorický původ tohoto výrazu už při jeho pouhém vyslovení na takové vnímání apeluje, ale realizaci této výzvy a používání tohoto slova s jejím plným vědomím brání v běžném životě okolnost, že se jeho původní 'smysl' ve své pocitové rovině časem setřel: Jde tedy současně o případ výrazu, jehož daný stav dává básníkům příležitost ho aktualizovat i z této stránky. Pokud jde o scénické umělce, tj. o herce, obnovují účinnost podobných metaforických aktů z hlediska jejich scéničnosti (tj. z hlediska jejich působení na diváky) nejčastěji také nikoli jejich doslovnou realizací, ale jistým způsobem jednání v situaci: totiž takovým jednáním, při němž je působení hercovy postavy na partnera a herce na diváka tak silné, že se ho díky příslušnému hercovi 'vyzařování' a jemu odpovídající aktivaci vnitřně hmatového vnímání partnera a diváků opravdu *dotýká*.

Jde vlastně o dotýkání, které můžeme brát málem doslova, protože ani sami herci se (nejčastěji) na jevišti sice navzájem nedotýkají například rukama (nebo to činí spíš z bezmoci), ale 'dotýkají se' jeden druhého stejně jako diváků díky svému vyzařování: Tak mezi herci na jevišti i mezi herci a publikem i diváky a účinkujícími probíhá vlnění (či vibrace, jak by řekl i Viliam Dočolomanský), které si podle Doris Kolesch, inspirované jedním z účastníků dobových diskusí (je to Pierre Nicole), můžeme spojit i s fenoménem vyjadřovaným ve francouzštině slovem *pli*. Tento fenomén považoval za typický pro baroko (a konkrétně na příklad pro Berniniho *Extázi sv. Terezy* s charakteristickým řasením jejího šatu připomínajícím plameny) Gilles Deleuze. A právě toto francouzské slovo přeloži-

telně do němčiny slovem *Falt* (viz nespisovné české *fald*, tj. záhyb) se všemi výrazovými možnostmi jeho samotného (znamená např. také vrásku, a týká se tedy i mimiky) či jeho odvozenin (viz 'Faltung', tj. skládání, resp. řasení, a 'Entfaltung', tj. rozvíjení) se i pro zmíněnou autorku stává klíčové při výkladu o neoddělitelnosti vnějšku a vnitřku, neoddělitelnosti, které si byli účastníci dávných francouzských diskusí tak dobře vědomi. Právě obraz, který měli při používání výrazu *pli* na mysli, podle ní

„komplikuje rétorický topos vlastního emocionálního vzrušení herce, nezbytného když chce emocionálně vzrušit své diváky, protože Nicole nechává cirkulaci sil a energií vycházet z těla a nikoli z duše. Emocionální sebevzrušení herce je představeno jako proces právě tak materiálního jako duševního vlnění. Vnějšek těla a kůže nevytváří žádná nehybné hranice, nýbrž pohyblivou materii oživenou peristaltickým smršťováním a mimickými proměnami, tj. pomocí pohybů přecházejících do nitra, které nepředstavuje něco odlišného od vnějšku, ale vnitřek vnějšku“ (Kolesch 2006: 163).

Tak se ve světle některých dlouhodobě zanedbávaných hledisek potvrzovaných novými objevy znovu ukazuje i genialita Stanislavského, kterého zejména herecká intuice dovedla k tzv. *metodě fyzických jednání*: Jde o soustředění na prosté fyzické akty, které mohou herce – soustředí-li se právě na ně – odvést od emocionalistického předvádění citů souvisejících se situací, resp. s předpokladatelným psychologickým stavem; o pouhou 'ostentaci' těchto emocí, vycházející vstříc voyeurství publika, bohužel hercům (ale i režisérům, a to zejména režisérům televizních seriálů) i dnes přece tak často jde.¹⁵ Takové

15 Mimochodem, sotva mohou být vážné pochyby o tom, že i v rámci tzv. emocionální paměti, o níž mluvil „psychologizující“ Stanislavskij inspirovaný Ribotem, vycházel tento velký ruský herec z tolikrát (herecky) zažitě vazby příslušného citu s konkrétním fyzickým jednáním; tuto vazbu jako by ale při psaní o tomto problému nebral na vědomí právě vzhledem k její samozřejmosti. Další Stanislavského vývoj k metodě fyzických jednání byl – jak to v teorii tak často bývá – také procesem uvědomování si těchto samozřejmostí.

soustředění na 'prosté fyzické jednání' – resp. prosté motorické reakce na situaci – může být při zkouškách (v obraně proti 'hereckému' psychologizování) i dnes velmi užitečné – pokud si ale takové fyzické jednání v situaci nebudeme plést s pouhou doprovodnou fyzickou činností (používanou v případech, kdy je třeba herce nějak zaměřit, protože neví, jak fyzicky reagovat), nebo s účelovým jednáním. K tomu poslednímu měl ostatně někdy sklon i sám Stanislavskij, například když chtěl představiteli Jaga v úvodním výstupu Shakespearova *Othella* zabránit, aby hrál „jen obecnou zlobu a temperament“, a vymyslel tedy pro něj jednoduchý „polofyzický“ úkol: snažit se Roderiga přimět, aby způsobil poplach; vzhledem k tomu pak dokonce vyškrtal z jeho 'parádního monologu' právě to, co se takříkajíc kryje s vlastním tématem.¹⁶

Scéničnost a interpretace

Je snad od začátku jasné, že scénické působení v názvu tohoto pojednání se nemá týkat jen takových projevů, které můžeme ze scénologického hlediska považovat za specifické, to znamená za takové, pro které je adresovanost nějakému (a obvykle platícímu) obecenstvu konstitutivní. Tato adresovanost představuje tedy samotný princip, jímž se řídí veškeré konání realizované v jejím rámci (a to i při specifickém scénickém jednání založeném na konvenci čtvrté stěny). Uvažujeme-li v tomto širším rámci zahrnujícím i nespécifické scénické projevy o fungování zrcadlových neuronů například při běžné komunikaci učitelů a studentů, můžeme demonstrovat důsledky jejich aktivity také na takovém způsobu

chování, který bývá příznačný i při setkání milenců či při rozhovoru přátel u kavárenského stolu. Mluví o něm jak Bauer, tak Francesca La Barre, v jejíž knize z roku 2001 (česky vydané 2004) se nepíše o zrcadlových neuronech, ale o zrcadlení při „sdílení postoje“, zkoumaného M. La France; La Barre přebírá od této badatelky příklad studenta podporujícího si levou rukou bradu a zrcadlícího tak profesora, který si předtím podepřel bradu pravou rukou.

V citovaném případě jde o úplné dokončení nutkání k zrcadlovému pohybu, který se občas projeví aspoň jasně postřehnutelným náznakem u diváků sledujících pohyby účastníků zápasu ve fotbale či v boxu (a to pochopitelně i u televizních diváků), zatímco u diváků scénického jednání se vnějším způsobem obvykle vůbec neprojeví. To má pak ovšem tím silnější vliv na interpretaci scénického jednání, která může od vnitřně hmatové pokračovat třeba až k dodatečné verbální interpretaci; příklad takové interpretace podává Alena Zemančíková v textu nazvaném „Profesor Císař přednáší“.

Tento způsob odezvy na Císařovu přednášku by přirozeně nebyl možný, nelišila-li by se – a to zásadně – jeho přednáška od té, kterou si můžeme představit jako podklad odezvy v podobě pouhého zrcadlení postoje, o kterém se mluví v citátu z paní La France. V citovaném případě se nám rýsuje obraz přednášejícího, který má myšlenky takříkajíc předem srovnané a jen víceméně reprodukuje jejich apriorně stanovený chod (krajním případem tohoto postupu je přednes napsané přednášky), tj. jde vlastně o pedagogův monolog. Popisovaná Císařova přednáška má zcela jiný charakter: je to opravdu přítomný (zde a teď se odehrávající) myšlenkový zápas, tedy výkon, který se pohybuje na samé hranici specifické scénické produkce; mimochodem, i tento příklad dokazuje, nakolik

¹⁶ Viz Stanislavskij 1954: 15n. a k tomu Vostrý 1998: 151–153, resp. 1976.

představují 'scénické' a 'dramatické' dvě stránky jedné mince.

Vezmeme-li – a plným právem – popsanou Císařovu přednášku jako příklad scénické produkce a nespécifického hereckého výkonu, znovu nám vytane na mysl Stanislavského postulát hereckého jednání jako prezenčně se odehrávajícího procesu, který je opakem pouhého sdělování nějakého předem hotového výsledku. Vezmeme-li to z hlediska pedagogického výkonu, Císař v popísané přednášce učí o podstatě dramatického takříkajíc vlastním (i fyzicky) dramatickým výkonem. V tomto rámci se Císařův výkon jeví jako produkce improvizovaného divadla, kde výsledný text vzniká na místě, zatímco v činohře budující na psaném textu vzniká nový (scénický) text až přítomným rozehráním napsaného; tím rozehráním, v jehož průběhu se stává původní slovní text tělesným prožitkem herců, tvarovaným za účelem jeho sdělení a sdílení prostřednictvím budovaného (samozřejmě i z jistého odstupu budovaného) obrazu tak, že se toto tvarování vlastně samo rovná jeho myšlenkové reflexi.

Císařův způsob je pro výuku na podobné škole vlastně příznačný, byť šlo o způsob výjimečný. Vyjímá se totiž právě touto scéničností/dramatičností, která z jistého hlediska modeluje jednání na scéně: máme současně co dělat s jistým způsobem uplatnění latentního hereckého talentu, z jehož samotného rozvíjení v konkrétním případě se (zcela bezděky) mohou studenti naučit stejně tolik, jako z rozvíjení jeho reflexe v rámci pojmového myšlení. Proto je také popis Aleny Zemančíkové zcela dostačující, i když se vlastně toho moc nedovíme o skutečném obsahu přednášky.

Pokud jde o nejjednodušší případy zrcadlení, můžeme uvést jistě zívání nebo smích, příp. chechtot. V obou případech mluvíme o nakažlivosti (nakažlivosti zívání nebo smíchu). Jde o tu nakažli-

vost, kterou musí mít i herecký výkon, mají-li takříkajíc zapracovat naše zrcadlové neurony. Tato nakažlivost je u hereckého výkonu způsobena přenosem mimořádné míry soustředěné vnitřní (či vnitřně soustředěné) energie, která je nutná k tomu, aby se z nejprostšího scénicky zpřítomněného aktu stala (spolu-prožívaná) *událost*. Takovou událostí byl jistě (jakoby pouhý) přechod Zdeňka Štěpánka přes jeviště v roli kumánského kapitána z inscenace Jiráskova *Jana Žižky*. Šlo o prosté fyzické jednání, tj. o chůzi, nadanou ovšem takovým 'vyzařováním', které realizovalo symbolickou hodnotu tohoto přechodu, tedy vlastně symbolickou hodnotu neodmyslitelnou od jistého druhu vzpřímené a nějak zacílené chůze: Právě taková chůze je příznačným lidským projevem a její spoluprožitkem může v divákovi aktualizovat přímo fyzické vědomí toho, že je člověk a co z toho vyplývá.¹⁷

Už na začátku tohoto pojednání jsem zdůraznil, že Císařova přednáška se v textu Aleny Zemančíkové stává příkladem každého myšlenkového zápasu podnikaného ve snaze tlumočit jisté myšlenky nějakému obecenstvu; jde přitom o myšlenky ve stavu zrodu, resp. o situaci, kdy je člověk nucený rozvíjet to, co si o příslušném předmětu myslel předem, tváří v tvář posluchačům, jimž chce své myšlenky učinit pochopitelnými. Víme, že v popisu přednášky nezazní přímo žádná rozvíjená myšlenka, i když se tu vyskytují pojmy jako 'systém', 'struktura', 'řád', 'statičnost' (v protikladu k dynamičnosti) či 'jádro věci', které se týkají výkladu studované problema-

¹⁷ V popsaném případě šlo navíc o tu přítomnost na příslušném jevišti, která byla Štěpánkoví krátce předtím upírána: v takovém případě se dala – v rámci potenciálních dobových konotací – Štěpánkova chůze v nevýznamné roli (protože to byla i tak příznačná Štěpánkova 'chůze hospodáře') proměnit díky hercově pocitu zrcadlenému publikem dokonce v takové jednání, které vyběželo k interpretaci v rámci otázky, kdo je opravdu pánem jeviště.

tiky. Pokud se vyskytují v textu Aleny Zemančíkové, týkají se ovšem především scénické podoby zveřejňovaného myšlenkového zápasu. Uvedené pojmy, představující vlastně citáty, se v kontextu popisu myšlenkového zápasu stávají metaforami kýženého stavu myslí, tj. nějakého aspoň dočasného řešení zápasu svářejících se duševně-tělesných sil. Tyto síly představují v daném případě sice elementy uplatňující se při řešení odborné problematiky, ale jako takové poukazují ke všem možným střetnutím těchto sil, a tedy v příslušné perspektivě i k tomu všezahrnujícímu zápasu, v němž jde o jejich (tj. životní) vyrovnanost a dosažení nějakého smyslu, které s takovou (zpravidla jen momentální) vyrovnaností souvisí.

Zemančíková ukazuje v rámci popisu konkrétní Císařovy přednášky vlastně 'každý podobný' myšlenkový zápas, stejně jako Štěpánek svým přechodem kumánského kapitána přes jeviště předvedl jeho chůzi jako symbol či archetyp lidské chůze 'jako takové'. Štěpánek tu kráčel vlastně za všechny a současně bez ohledu na všechno (on na tato prkna patřil, on tu byl tím pravým hospodářem a jako herec 'vůbec' i jako on samotný pánem jeviště). Nešlo o to, proč přešel a co měl jeho přechod v samotném ději znamenat, ale o to, jak přešel. Toto *jak* se – jak už to na jevišti při takových příležitostech bývá – teprve proměnilo v *co* a jeho přechod dostal za daných okolností ten pravý *smysl*: totiž ten smysl, jaký mohli i přímo tělesně pocítit jeho diváci v hledišti. A to přesto, že by takového jevištního přechodu nebyli sami schopní; byli ale – i díky zrcadlovým neuronům – schopní zažít to, co je v nich samých – bez ohledu na jejich schopnost či neschopnost kráčet takovým konkrétním způsobem, tj. schopnost či neschopnost Štěpánka napodobit – alespoň 'vevnitř' a *in potentia* přítomné.

Na začátku jsem napsal, že popisovaná přednáška má nespecificky scé-

nický charakter. Ve skutečnosti jde o typický jev na pomezí. Profesor Císař má opravdu neběžný scénicky talent, z jehož uplatňování – tj. z toho *jak* – se při výuce lze někdy naučit a o jehož podstatě (tj. scéničnosti/dramatičnosti) je možné se někdy dovědět víc nebo aspoň ještě cosi zásadnějšího, než z toho, *co* přednáší. Právě vzhledem k popsanému zvláštnímu vztahu mezi *jak* a *co* má popsané jednání charakter scénické produkce. Rozlišovacím atributem scéničnosti je adresovanost nějakému publiku, na které působí dotyčný nejenom tím, *co* dělá, ale také a hlavně tím, *jak* to dělá; jestli se přitom *co* týká vlastního předmětu činnosti, *jak* souvisí se scénickým působením, mimo které při vnímání scénické produkce žádné *co* samozřejmě neexistuje.

Základ všeho byla i v případě textu Aleny Zemančíkové specifická neukončenost její původní reakce, zapříčiněná nemožností vnějšího vyústění pocíťované rezonance, tj. nemožností fyzického napodobení nebo dokončení pozorovaného jednání. Místo toho máme v podobných případech vždycky *co* dělat s pouhými (Zichovými) „inervacemi“; právě ony vedou k žádoucímu pokračování: totiž k mentálním procesům neodmyslitelným od distance dané samotnou citovanou neukončeností a neukončitelností. Obdoba této neukončenosti a neukončitelnosti plyne u herce z toho, že jednání 'v postavě' je nakonec vždycky jen hrané, i když je právě z hlediska své fyzické realizace skutečné a jako takové se může stát nikoli jen pramenem intelektuálního rozumění, ale plným (tj. i fyzickým) prožitkem smyslu, zakoušeného díky tomu jako opravdová lidská zkušenost.

Použitá literatura:

ALEWYN, R. *Das große Welttheater (Die Epoche der höfischen Feste)*, München 1989

- BAUER, J. *Warum ich fühle, was du fühlst (Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone)*, München 2006
- DAMASIO, A. *Hledání Spinozy*, Praha 2004
- DELEUZE, G. *Le pli – Leibniz et le baroque*, Paris 1988
- [EJZENŠTEJN, S.] ЭЙЗЕНШТЕЙН, С. „[Монтаж (1937)]“, in: *Избранные произведения в шести томах, том 2*, Москва 1964
- [EJZENŠTEJN, S.] ЭЙЗЕНШТЕЙН, С. *Избранные произведения в шести томах, том 4 (Режиссура. Искусство мизансцены)*, Москва 1966
- FREJKA, J. *Člověk, který se stal hercem*, Praha 1929
- HOSTINSKÝ, O. „O klasifikaci umění“ [1890], in: (týž) *O umění*, Praha 1956: 190–209
- JŮZL, M. (ed.) *Hostinský o divadle*, Praha 1981
- KOLESCH, D. *Theater der Emotionen (Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.)*, Frankfurt / New York 2006
- KOUKOLÍK, F. *Sociální mozek*, Praha 2007
- LA BARRE, F. *Jak mluví tělo. Neverbální chování v klinické praxi*, Praha 2004
- OSOLSOBĚ, I. „Zichova filozofie dramatického tvaru“, in: ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 1986: 373–399
- RIZZOLATTI, G. / SINIGAGLIA, C. *Empathie und Spiegelneurone. Die biologische Basis des Mitgeföhls*, Frankfurt am Main 2008 (z italského originálu *So quel que fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano 2006)
- STANISLAVSKIJ, K. S. *Režisérský plán Othella*, Praha 1954
- ŠÍPEK, J. „Příspěvek k chápání psychologie herectví“, *Disk 25* (září 2008)
- ŠÍPEK, J. „Vcítění a distance“, *Disk 26* (prosinec 2008)
- [VOSTRÝ, J. =] dš „Herecká tvorba a jednání postavy“, *Amatérská scéna* 1976, č. 11
- VOSTRÝ, J. *O hercích a herectví*, Praha 1998
- VOSTRÝ, J. *Režie je umění*, Praha 2001
- ZICH, O. *Estetika dramatického umění* [1931], Praha 1987

Komedianti na českém jevišti: Od Svobody k Zakopalovi

Zuzana Sílová

Příští absolventi činoherního herectví se pokoušejí přivést na jevišti k životu Molièrova *Tartuffa*. Někteří velmi pomalu, jiní překotně drtí dlouhé proslovy a popocházejí přitom po scéně z místa na místo. Kolovrátkovitě skandované verše se pod tíhou nadbytečných pauz rozpadají na jednotlivá slova provázená stále nějakým pohybem, gestem, přehnanou mimikou, deformovanou intonací. „Není to moc?“ ptá se vyděšená představitelka Doriny doprovázející stránkovou promluvu své postavy pauzami po každém důrazně proneseném slově, což prokládá střídavým odbíháním a přibíháním do středu jeviště, „ale proboha, co mám s tím sermónem dělat, já bych jen tak stála a prostě to řekla – ale není to málo?“ Molièrova slova vyvolávají v tělech i myslích chaos obrážející se v jejich neklidu a netrpělivosti, v zatím ještě neartikulovaném, nečleněném, leckde nepřiléhajícím, ale přece jen – pohybu. Vnímají ho, přenášejí se na ně z *textu hry*: Dlouhé promluvy v rýmovaných alexandrinech střídají krátké několikaveršové repliky, po několika stránkách se i ty rozpadají do holých vět a osamělých slov, v nichž se mluvčí prudce střídají, aby se promluvy postupně zase scelovaly do větších ploch. A tak to jde za sebou v celé hře. Do umně komponovaných scén vyjevujících skryté úmysly a myšlenkové pochody jednajících postav pravidelně skočí výstup předvádějící doslova fyzicky cítěné jednání, založené na bezprostředních reakcích: sebejistého milence překvapí zpráva o tom, že jeho milá si podle otcova přání má vzít jiného; milá mu zprávu („žel“¹) potvrdí. On se diví („Váš otec... On vážně...“) – ona opakuje své potvrzení („Vážně“) – on se dál diví ještě víc („Tááák?“). A když mu milá přizná, že neví, co má dělat, milence to překvapí; nepříjemně se ho to dotkne; uráží se a s příslušnou ironií jí doporučí, aby otce poslechla. Během půl stránky dialogu došlo k roztržce, ale scéna nekončí, situace se dál rozvíjí: Oba dotčení milenci trvají na svém; stupňující se slovní potyčkou dospějí k vzájemnému urážení, obviňování ze zrad a vyhrožování („Dnes mě vidíte už vůbec naposledy... Jdu!“ – „Šťastnou cestu!“), po němž milenci nezbývá než skutečně zamířit ke dveřím, ale hned se vrátit („Voláte mě snad?“), ovšem protože milá stále uraženě vzdoruje („To se vám musilo jen něco, prosím, zdát.“), loučí se výhrůžně znějícími pozdravy, na něž milá odpovídá stejně („Tak sbohem, slečno! Jdu“ – „Nu, sbohem!“ – „Bud’te zdráva!“). Slovy vyjádřené jednání jako by přitom ale neobsahovalo všechno, ale jen tu část, která je v napínavém rozporu

1 Překlad Svatopluka Kadlece, SNDKU 1954.

s tím, co si *můžeme představit*, že milenec opravdu – fyzicky – koná, totiž, že stále stojí na místě; nebo udělá jen pár kroků a při/po každém slově se zastaví; nebo se dokonce vrací, aby příslušně vyslovenou ‘pohrůžkou’, že se loučí, dokazoval, že vlastně vůbec nechce odejít, ale být zastaven, aby mohl dál vzdorovat atd. Zkrátka proto, aby se situace mohla rozvíjet až ke šťastnému konci, kdy se milenci za aktivního přispění služby smíří.

To se musí *vidět a slyšet*, říkáte si nad textem. Představa, kterou slova vzbuzují, doslova pudí k tomu, aby jednání, které vyjadřují, bylo předvedeno a provedeno scénicky. A současně cítíme jejich dramatickou kvalitu, neboť to jsou slova, která pouze neilustrují, nereferují, ale nesou v sobě možnost volby či dokonce změny: Milenec samozřejmě může při slovech „Tak sbohem, slečno! Jdu“ odcházet – slovy tedy doprovází/ilustruje fyzické jednání. Může při nich také jenom stát – a my v tu chvíli budeme napjatě očekávat, co udělá – nebo co řekne – dál, jinými slovy, jak se rozhodne pokračovat. Anebo může fyzicky jednat v rozporu s tím, co říká: se slovy loučení se může (dotčeně, vyzývavě, výhrůžně) přibližovat k / postupovat proti partnerce. V případě takového jednání se pak od toho, co se děje, dostáváme k tomu, jak se to děje, a vzájemné splnutí toho ‘co’ a ‘jak’ nám osvětlí hlubší rovinu příběhu, jeho obecnější smysl pocítovaný nejen v rovině tematické, ale jakoby ‘skrze vlastní tělo’: Nemám teď na mysli obligátně zdůrazňované téma pokrytectví, i když i v jeho případě jde takříkajíc o ‘fyzický’ zážitek či prožitek zakrývání či vyjevování pravých úmyslů² a s tím spojenou manipulaci, slídění, překvapování a přistihování málem každého v této hře, že koná v naprostém rozporu s tím, co současně prohlašuje. Jde doslova i v přeneseném významu o přibližování a vzdalování, o sblížování a nedůvěru či nedůvěřivost, dotýkání, dotčenost i odtazítost či ‘netýkavost’ a s ní související neomalenost a necitlivost, anebo přílišnou sebezahleděnost, vztahování pozornosti na vlastní osobu i odvracení pozornosti od jistých záměrů za účelem jejich zakrytí: tedy o přibližování, vzdalování, dotýkání, odtahování, vztahování a odvracení, které má nejen v prvním případě (myslíme-li je doslova), ale i v druhém (chápeme-li je obrazně) co dělat s motorikou, v druhém případě aspoň s nažhavením příslušných neuronů, byť toto nažhavení nevyústí ve ‘skutečný’ pohyb v prostoru. Postoj k situaci a konkrétní jednání se tak rodí přímo z tělesného hnutí, k němuž slova hry jednou podněcují, podruhé jsou jeho vyjádřením... Vraťme se ještě – s touto zkušeností čtení živého výstupu milenců – k výše zmiňovanému monologu Doriny, zabírajícímu málem celou stránku. Oč jde: služka právě osaměla se švagrem pána domu, využije tedy možnost, aby před příbuzným zhodnotila chování pána domu a jeho nového oblíbence Tartuffa. Nejen z toho, co říká, ale i ze způsobu, jak vrší jeden příklad za druhým, se ukazuje, že si služka pána neváží: před jeho příbuzným si dovoluje – velmi plasticky a velmi přesvědčivě – vylíčit, že se pán chová (doslova) jako pitomec a Tartuffe není nic jiného než vyžírka a nebezpečný pokrytec, který celému domu vyhrožuje a vnucuje vlastní názory. První verš její promluvy je stejně jako ten poslední (dvaatřicátý) naléhavým zvoláním, ukončeným vždy vykřičníkem. Výsměšné žalování jako by přitom měl slyšet především pán domu, momentálně nepřítomný; určeno je však zejména publiku, aby se přesně orientovalo v situaci: právě mu byl předveden postoj, který zaujímá k pánovi a Tartuffovi celý dům, přesněji: služka svým

2 ...a to doslova *pokrýváním* či *pokrytím* příslušným chováním *odvracejícím* pozornost od ‘pravého’ jednání...

monologem dovršila to, co v mnohem kratších replikách v předešlém výstupu postupně vyjadřovali jednotliví členové rodiny. Právě ze způsobu, *jak* prezentuje služka tento postoj – naléhavost, přímost, s níž výsměšně pojmenovává, co pán dělá, přičemž si všímá zejména fyzických projevů („*objímá šibala, chová ho jak v plence a visí na něm víc než možno na milence*“) –, cítíme, *co* se vlastně děje: že situace v domě se jí samotné přímo dotýká; a přitom zvolený výsměšný postoj svědčí o odstupu, se kterým situaci hodnotí. Z toho, *jak* postava reaguje, jakými slovy to vyjadřuje, poznáváme, *co* se vlastně děje. A toto *co* určuje, jak bude – jak by mohla být – situace při citlivém vnímání předvedena...

„Když víš *co*, víš *jak*,“ pamatuje si dávná žačka konzervatoře Antonie Hegerlíková poučku Jiřího Frejky, který vedl její první kroky na profesionálním jevišti. Snad i ti, kdo právě zkoušejí Molièra, přijdou na to, že dokud se obsah a smysl jeho slov nestanou *tělem* jejich hry, jako to vždycky bylo v komediálním herectví, ze kterého se rodí Molièrovy situace, *co* se v *jak* nepromění, ale ztratí se mrtvé v bezradném chaosu.

Zastává-li Aristoteles v *Poetice* názor, že „účinek tragédie jest možný i bez provozování a bez herců“ (Aristoteles 1999: 350), jako by tím jednoznačně preferoval to, *co* je napsáno, před tím, *jak* to bude provedeno na jevišti. Jinými slovy, k plnému zážitku z díla stačí si tragédii číst a mít možnost *představovat* si, *co* by se *mohlo dít*, což vyplývá z toho, jaký důraz klade na to, že se „události v tragédii musí jevit takovými i bez přednášení a předvádění“. (Přesto považuje za nutné zdůraznit, že k hereckému umění patří *znát vyjadřovací způsoby*, když se zabývá „mluvou čili slovním výrazem“, tedy „schopností vyjadřovat se slovy“.) Jako by tedy stačilo, aby všechny vlastnosti slovního vyjadřování byly přítomny v díle pouze latentně – pro vzbuzení *představy*. – Ó, jak mu rozumím, říká si člověk někdy v dnešním divadle, sleduje-li produkce textů nepostrádajících jisté myšlenkové a umělecké kvality, jež se ztrácejí v necitlivých ‘vyjadřovacích způsobech’ protagonistů usvědčujících je z toho, že vlastně nevědí, *co* hrají.

Protagonistou – hercem v antické tragédii byl původně básník sám: ‘ztožnění’ toho, kdo myšlenky v podobě uměleckého slova formuloval, s tím, kdo je prezentoval publiku, bylo úplné. Tlumočnicka svých myšlenek si začali autoři najímat postupně, jak se rozšiřoval počet jednajících postav a komplikovala se inscenační složka tragédie. Odtud tradice ‘literárního’ divadla, řešící otázku hierarchie jednotlivých složek podle vzoru ‘*co* bylo dřív’, tedy ve prospěch adekvátní reprodukce autorových slov, jimž se podřizuje herecký projev. Na rozdíl od tradice divadla improvizovaného, které produkcemi mimů, šašků a klaunů hlavně bavilo publikum: právě oni mají hlavní slovo v tomto divadle, jehož podoba se ovšem vyvíjí s úsilím autorů zachytit a kultivovat všechen ten pohyb a energii vycházející z potřeby přežít a zachování života.

Spojování, prolínání či zápas těchto dvou základních tendencí – rozpoutanosti komediálního živlu a zachycení jeho neuvědomělého poselství v pevném tvaru, spontánního tělesného prožitku a interpretace slovního textu, úsilí pobavit publikum a něco mu sdělit o něm samém a o světě – tvoří historii divadla: „A svým šaškům nedovolte, aby říkali víc, než mají v textu,“ říká Hamlet hercům. A nebo z druhé strany, jak vtipně líčí Jan Werich: „už v dobách, kdy Hamlet napomínal klauny, aby mu improvizacemi nefušovali do textu hry, v Itálii se klauni usnesli, že jim do jejich produkcí fušuje spisovatel. A když jim text her začal příliš vadit, obešli se bez spisovatele a hráli si po svém.“

Tradice výjevů ze života obyčejného člověka, známá z antiky i ze středověku a obnovující se svobodným čerpáním z každodenních situací, z karnevalových slavností masek, starší erudity a selské frašky i dobových novel a poezie, ožije v komedii dell'arte způsobem, který vedle zavedení systému masek – pevných typů postav – rozvíjí herecké umění v rovině vzájemné souhry: není to náhoda, že toto divadlo provozují první *profesionální* ansámblы a že se tu zakládá tradice kočovných společností, jak ji známe vlastně dodnes. „Domnívám se, že některé divadelní žánry byly dělány – měly-li k světu vypadat – vždycky profesionály,“ píše Karel Kratochvíl (1973: 57) o komedii dell'arte, když zdůrazňuje, že největší úspěch v tomto typu divadla přinášel hercům jejich *výkon*, nikoli text hry.

Podobu hereckého umění, zachovávajícího či znovu si vydobývajícího v psaném pevném textu dostatečný prostor pro rozvíjení vlastní tvořivosti, potkáváme právě u Molièra, který *Italské komedianty* poznává v Paříži a který současně musí dostát nejvyšším nárokům kladeným na „organizátora dvorských zábav“, jak zní jeho oficiální titul na dvoře Ludvíka XIV., v rovině divadla jako slavnostní podívané. Což mu nebrání v tom, aby dokázal brilantně v řeči vázané formulovat kritiku 'mravů' soudobé společnosti. Jeho mimořádný talent k přirozenému spojení komediantského a 'literárního' divadla tak může po svém přispět k rozvoji *činohry*, ať už ji budeme chápat jako specifický ('střední') dramatický žánr, nebo jako specifický druh divadelní tvorby, který Peter Szondi definuje jako „odvážný duchovní čin člověka, vytvářet obraz světa pouze zobrazováním mezilidských vztahů za pomoci mluveného slova organizovaného do dialogu.“

Vraťme se ještě jednou k poznání, které vyplývá ze stručného rozboru jednoho výstupu z *Tartuffa* na začátku tohoto článku: konkrétní jednání Molièrových postav se rodí přímo z fyzického pocítění okamžiku a situace, z hnutí, ke kterému slova hry jednou podněcují, podruhé jsou jeho vyjádřením. Psané slovo na jevišti ožívá prostřednictvím 'návratu' ke své prvotní 'fyzické' podobě; jeho přednes – tvarování – je tedy soustředěním na opětovné vyvolání představy plodící myšlenku, jejímž jediným 'platným' vyjádřením bude 'řeč' příslušných *scénických* kvalit. Dramatikovo slovo pohne hercovou představou, hercova energie hýbe dramatikovým slovem... *Co* určuje *jak*, jež se mění v další *co*...

A když se vrátíme k Aristotelovi a nutkavé chuti dát mu za pravdu při pohledu na zbytečné pohybování a fyzické akce provozované na jevišti zrovna ve chvíli, kdy by se člověk chtěl soustředit na slovo: Tomu, abychom mu s dobrým svědomím nakonec přisvědčili, bude nám vždycky bránit vzpomínka na produkce (kultivovaných) komediantů. To tedy pokud jde o komedii, aspoň psanou v příslušné tradici. V dochované části svého spisu píše Aristoteles ovšem nikoli o komedii, nýbrž o tragédii. Není ale i ten slovní text tragédie, byť byl pronášený pouze stojícím hercem či dokonce jenom čtený, plně pochopitelný až s pocítěním toho 'motorického', co ho činí opravdovým jednáním? A není právě tato okolnost nejjistějším předpokladem toho, aby se v jistém okamžiku divadelního vývoje mohl stát mimořádně úspěšným představitelem (moderního) činoherního divadla právě komediant? A nebylo to tak (a dokonce několikrát) také – a možná dokonce obzvlášť – v českém divadle?

Asi není náhoda, že české komediální herectví se kultivovalo na Molièrovi, že to byly postavy právě tohoto autora, které umožnily českým hercům dospět od představení typů z dobových lokálních frašek přes realistickou žánrovou drobnokresbu až k moderním individuálním charakterům, v nichž se mísí směšně s vážným a osud komické postavy vyznívá tragicky, jak můžeme vidět především u Jindřicha Mošny

a Bohuše Zakopala, k jejichž umění se vrací i tato stať. – Tak jako asi není náhoda, že z této tradice mohli čerpat významní čeští komediografové, stejně jako z tradice staré erudity a komedie dell'arte a po ní i vídeňské lidové komedie. Svěbytnou podobu komediálního žánru si našlo ve 20. století hned několik významných hereckých generací – Vlastou Burianem a klauny V+W počínaje přes Frejkův jevištní poezismus a umění Ladislava Peška až k Činohernímu klubu a filmům Jiřího Menzela...

Tradice českého komediálního herectví sahá do 90. let 18. století. Prvotní podobu živelného klaunství opřeného o fyzický zjev a mimořádné pohybové a mimické dovednosti nacházíme zaznamenanou u „prvního velkého českého lidového komika“ Václava Svobody (1772–1822), o němž se v akademických *Dějínách českého divadla* dovídáme, že v posledním desetiletí 18. století působil ve Vlastenském divadle, s Václavem Thámem založil krátce trvající kočovnou společnost, aby se po několika mimopražských angažmá vrátil do Prahy. V letech 1804–1811 se stal hercem a režisérem Malostranského divadla, které v letních sezonách hrávalo v Teplicích, kde ho roku 1810 viděl hrát J. W. Goethe. Na posledních deset let svého života odešel do Vídně a tam se v roli Kasperla/Kašpárka proslavil na předměstské scéně v Leopoldstadtu.

Podle Adolfa Scherla koncentrovaly se ve Václavu Svobodovi osobité rysy herectví té doby, vyvíjející se v přímé souvislosti s tehdejšími repertoárem orientujícím se především na lokální frašky a 'singšpíly' – zpěvohry, ve kterých Svoboda úspěšně vystupoval³ a v nichž přežívaly žánrově transformované komediální typy. Zmiňovanému repertoáru pochopitelně vyhovovala daleko víc „starší tradice improvizací herectví barokní burlesky než klasicistními normami ovlivněný herecký projev období josefínského. Působivost takového herectví nespočívala v individualizaci postavy, ale v originalitě a profesionální dokonalosti typu, který si herec vytvářel často po celý život. Tuto originalitu Svobodovy postavy měly, a proto se například osobitost Svobodova 'Kašpárka' nebo Honzy Kolohnáta mohla stát dokonce pro kritiku měřítkem, podle něhož pak hodnotila výkony jiných herců“ (Scherl in DČD II 1969: 86).

Ve Vlastenském divadle hrával Svoboda česky i německy. Jestliže v německých představeních v Praze zastával obor sluhů, v českém repertoáru musí zvládnout hned několik oborů: druhé milovníky a intrikány, v českých činohrách někdy též role hrdinů, „a to prý 's tragickou zuřivostí' a jako zkoušku svých 'zdravých plic'“ (DČD II 1969: 189). Jeho doménou však byly komické postavy, které postupně převládly i v jeho českém repertoáru a v nichž „dosahoval veliké popularity zvláště vtipnými extempory, veselými nápady, pohotovými odpověďmi, duchaplnými šlehy apod., které pak šly od úst k ústům po celém městě“ (Vondráček 1956: 198). Podle dochovaných kritiků vládl Václav Svoboda nezdočným temperamentem a energií: „Pan Svoboda poskakuje / nikdy svých noh nelituje,“ veršuje o jeho Kašpárkovi v *Ševcovském svatvečeru*⁴ Václav Melezínek;⁵ jiní kritici

3 Hrál např. Papagena v německém i prvním českém provedení *Kouzelné flétny* v roce 1794 na jevišti divadla u Hyberná.

4 *Der Schusterfeierabend*, komická hra se zpěvy, byla podle Vondráčka provozována německy i (v Thámově překladu) česky v roce 1793.

5 Největšího úspěchu v českém repertoáru dosahoval jako už zmiňovaný Honza Kolohnát ve stejnojmenné frašce o neúspěšné cestě bohatého venkovánka za pražskou nevěstou, obměňující námět Molièrova *Pána z Prasátkova* („Honza přijede do Prahy jako ženich koňmo, přivázán na kobyle, aby nespadl...“, Vondráček 1956: 259), na kterou se prý na hybernskou scénu Vlastenského divadla v letech 1797–1799 hrnula celá česká Praha (tamtéž).

ho ovšem za přemíru improvizální pohotovosti, s níž navazuje přímý kontakt s publikem, kárají, stejně jako za četná pantomimická lazzi. Po nějakých patnácti letech však – v souvislosti se Svobodovým přechodem do Vídně – recenzent Menner nešetří chválou na jeho Kasperla, když na jevišti v Leopoldstadtu „výtečně překvapil svým šťastným extemporováním, svou přirozenou zdomácnělostí na scéně a svou lehkou líbivou hrou. Již to, že nechtěl udělat svůj obličej směšným pomocí barev, ale nechal působit v plném rozsahu svou mimiku, získalo mu úspěch; ještě víc pak získal svým vhodným kostýmem a nádherným rozměrem, který měl k dispozici“ (DČD II 1969: 86).

Temperament, pohotovost, přirozená a ‘samozřejmá’ existence na jevišti, plastický, často tanečně stylizovaný pohyb, výrazná mimika a k tomu nezaměnitelné osobní kouzlo umožňující nebát se silné divadelní nadsázky, to vše umožňovalo Svobodovi v typech ‘přírodně lidových a nekultivovaných’ jelimanů i kasperlovských sluhů originálně rozvíjet harlekýnovskou tradici improvizované komedie. Sluhovský komediální typ s rysy prostáčka ovšem označení harlekýnovský, převzaté z tradice komedie dell’arte, plně nevystihuje: „Zatímco naivnější z benátské dvojice sluhů venkovského původu dostal ve francouzském rokokovém prostředí rysy melancholického erotika známého z Watteauových obrazů a vyvíjel se v klíčovou postavu baletů a pantomim, Kašpárek zůstává při všech svých rozličných modifikacích představitelem plebejského pohledu ‘zdola’ a z hlediska takřikajíc základních lidských potřeb; ať je sebeustrašenější a sebenešikovnější, vždy se vyznačuje tou nezničitelností související s nadbytkem pudu sebezáchovy, která mu zajistila nezdolnou oblibu – samozřejmě zejména u těch, pro něž pouhé přežití nepředstavovalo zrovna nejlehčí problém. Spojení hloupé naivity s plebejskou zlomyslností, které se v jeho chování dají těžko rozlišit, činí tento typ, který si české prostředí lehce přivlastnilo, předchůdcem Haškova *Švejka*. Především plebejská nezdolnost způsobila, že se s Kašpárkem – možná i vlivem napjaté situace poznamenané válkami s Francií a jejich důsledky pro život ‘drobných lidí’ – setkáváme v české dramaturgii té doby stále častěji“ (Vostrý [rkp. b. d.]: 24–25). Postava Kašpárka by ovšem u nás ani později ve Vídni jistě nezískala tolik popularity, kdyby ve Václavu Svobodovi nenašla tak výtečného představitele.

Ve Svobodových stopách kráčet ve 30. až 50. letech 19. století Jan Kaška (1810–1869) – „opora Tylova lidového divadelního programu“ (Ludmila Kopáčová) v Kajetánském divadle⁶ i později v divadle v Růžové ulici⁷ a ve Stavovském diva-

⁶ Vznik amatérského Kajetánského divadla (1834–1837) inicioval Tyl údajně na protest proti výlučně kasovním zájmům tehdejšího ředitele Stavovského divadla Stögera, který „českému divadlu zpočátku nepřál“ (Lya Říhová 1988: 467), zrušil operní a omezil činoherní představení v češtině. Ohlas Kajetánského divadla, zaměřujícího se podle F. Černého zejména na hry ze soudobého českého života a na jejich pečlivou přípravu po stránce jazykové a inscenační („Do Kajetánského divadla můžeme proto klást počátek uvědomělé režijní práce v českém divadelnictví“, píše Černý 1978: 39), způsobil, že Stöger prý počet českých představení alespoň na přechodnou dobu znovu zvýšil. Podle Jakuba Arbesa však se jednalo spíš o generační spor, neboť Kajetánské divadlo nebylo „v podstatě ničím jiným, nežli troufalým pokusem ochotnického vzdorodivadla divadlu stavovskému, v němž dominoval doposud stárnoucí již Jan N. Štěpánek, jehož kariéra jako dramatického spisovatele byla již skoro před celým deceniem takorůzka úplně ukončena; nebo ještě přesněji označeno: Kajetánské divadlo bylo pokusem o instituci nebo prostředek, kterýmž měla být jaksi již otupující správa divadla stavovského nenápadným a zároveň důrazným způsobem upozorněna na mladého divadelního entusiastu Jos. K. Tyla, kterýž – ačkoli neměl za sebou skoro žádných nebo pranepatrných úspěchů jako literát a herec, domníval se míti v obou směrech směrdatné a snad i elementární nadání reformátora“ (Arbes 1889: 297).

⁷ Kaška jako ochotník vystupoval ve Stavovském divadle od počátku 30. let, angažovaný byl až v roce 1942 – pro česká představení pobočné scény v Růžové ulici, kterou zřídil ředitel Stavovského divadla Stöger.



▲ Jan Kaška

► Jan Kaška v roli Honzy
z Tylovy hry Jiříkovo vidění



dle. Plebejský typ s vytáhlou, kostnatou postavou a chraplavým hlasem nezneužívá pro postavičky hloupých venkovských synků, směšných či potměšilých omezců i dobrosrdečných šprýmařů ani svůj exteriér, ani vžité stereotypy vnějškové komiky vídeňské lidové frašky. Podle Otilie Sklenářové-Malé „těžiště jeho neodolatelné komiky leželo v takzvané suchosti humoru. Nehnul svalem v obličejí, netrhnul brvou, avšak zdánlivá tato ztrnulost tahů vybízela tak maně k smíchu, že divadlo otřásalo se výbuchy veselosti.“⁸ Pod Tylovým vlivem rozvíjí svůj pozorovací talent, z něhož vychází umění přesné charakterizace. Tříbit si je může na figurkách od Klicpery, čerpajícího z tradice erudity, a na Nestroyovi (1801–1862) – vídeňském dědicovi improvizované komedie. Sám Tyl, který se opíral o Raimunda (1790–1836), rovněž pokračovatele reformovaného vídeňského

⁸ Viz Bartoš 1937: 216.



lidového divadla, napsal pro Kašku řadu ‘typů’ české povahy (Kiliána v *Paní Marjánce* a Honzu v *Jiříkově vidění*, Kalafunu ve *Strakonickém dudákově*).⁹ Nakonec dospívá Kaška až k postavám shakespearovského repertoáru, samozřejmě k Molièrovi (*Sganarelle*) a Gogolovi (hraje sluhu Osipa v prvním českém uvedení *Revizora*). Ve své příručce pro herce *Divadelní ochotník*, inspirované německým vzorem, horuje ještě pro systém oborů, ale požaduje současně „citový prožitek v roli a studium životní reality“ a stává se přímým vzorem pro další generaci komediálních herců, kteří se proslavili především v období Prozatímního divadla a působili i v nově otevřeném Národním.

V populárních ‘trojlístcích komiků’ Frankovský–Šamberk–Mošna (ten sklízel úspěchy koncem 60. a po celá léta 70. v pobočných arénách Prozatímního di-

⁹ „Kaška,“ napsal o něm Jan Neruda, „vedl či stvořil typy dva: Kalafunu (Strakonický dudák) co pravzor českého vesnického šumaře, a Honzu (Jiříkovo vidění) co pravzor českého – nu řekněme Honzy! Honza je ovšem v celém světě Honzou a přece by se o Kaškově českém Honzovi a o jeho poměru k Honzům jiných národů mohlo zde napsat celé učené pojednání. Zvoní nám ještě hloupě a nevinně ‘nebožtík’ smích v uších a myslíme, že náš Honza je asi nejveselejší z celé té evropské rodiny hloupých a veselých“ (viz Bartoš 1937: 216).



▲ Jindřich Mošna, civilní foto

◀ Jindřich Mošna v roli Gabriola z Offenbachovy operety Princezna Trzebinská, Prozatímní divadlo 1871

▶ Jindřich Mošna jako Kapusta, Wilks: Nápady



vadla) a Frankovský–František Kolár–Mošna (sehraní partneri z Prozatímního) toho posledně jmenovaného považují doboví znalci i historici za zakladatele moderního charakterního herectví, které definitivně překračuje hranice oborů a dokáže mísit komediální odstup a umění charakterizace s intenzivním ztotožněním s představovanou postavou. **Jindřich Mošna** (1837–1911) jako sedmnáctiletý poznal ve Vídni praxi divadelních komiků, když sám státoval v divadle v Josefstadtu a obdivoval hru J. N. Nestroye. Do Prahy se přijel představit, jak plasticky líčí Jakub Arbes, v roce 1859, aby se ucházel v Královském zemském divadle českém¹⁰ o obor milovníka, ke kterému se ale ani zjev plavovlasého mládencečka malé a drobné postavy, ani temperament a výraz tváře „spíše energický nežli nýjící či vábně toužící“ nehodil. Zaujal však „pěkným orgánem a jasnou

¹⁰ Tato 'utrakvistická' instituce, provozující ve Stavovském divadle představení v němčině a v češtině, právě zahajuje činnost v nově postaveném Novoměstském divadle – s tím souvisí i rozšiřování ansámblu a zvýšený počet českých představení (ve Stavovském je jich v tom roce odehráno 27, zatímco v Novoměstském 39 vedle 7 v Aréně ve Pštrosce, která k této instituci rovněž patřila).



▲ Hadrián z Římsů Bohuše Zakopala, Městské divadlo na Královských Vinohradech 1913

◀ Jindřich Mošna v titulní roli Klicperova Hadriána z Římsů

vokalizací“ – obojí si pak v následujících letech cvičil u kočovných společností na rozmanitém repertoáru využívajícím jeho živelnosti, precizní techniky a vášně pro převtělování nejen v milovnické, ale i vážné role – a začal také, „jak u kočujících společností ani jinak být nemůže, pokoušeti se zpívat kuplety“.¹¹ Po sezoně v Plzni, kde se definitivně „přemtl“ do komického oboru, už na něho čeká nově otevřené Prozatímní divadlo: „Má živý, nenucený humor, drastickou komiku a přednáší velmi dobře kuplety. Častějším cvikem stane se hra jeho uhlazenější a vyrovnanější,“ cituje Jakub Arbes dobovou kritiku, která při Mošnových prvních vystoupeních v případě Tylovy báchorky *Jiřtkovo vidění* podlehla *ryzosti*, s níž herec titulní postavu předvádí. Arbes dodává, že Mošna své úloze lokálního komika dobře rozumí: „jeho kuplety byly vesměs nové, obsahující narážky na nejnovější události časové, čímž samo sebou se obecenstvu velmi zavděčil“.

¹¹ Arbes 1889: 33–40. Sólóvé výstupy – komická čísla srovnatelná s tím, co známe třeba z filmů Vlasty Buriana – si v 70. a 80. letech psal Mošna často sám a tvořily jeho arénní repertoár čerpající z tradice improvizovaného divadla a umožňující v kupletech předvést pěvecké umění, pro které v činohře, kromě lokálních frašek nebo příslušného tylovskeho repertoáru, neměl takové uplatnění jako v operetě či dokonce opeře, kam si ho rád i 'půjčovali' (v letech 1866–1907 vystupoval na prknech Prozatímního a Národního divadla jako Princípál v *Prodané nevěstě*), což ještě nevyčerpává veškeré 'syntetické' dovednosti Mošnova komediantského řemesla: – v ND tančil a současně hrál také postavu Číňana v baletu *Excelsior* (1885–1899, tedy ve stejné době, kdy hrál „na ostří komiky a tragédie“ jeden ze svých největších dramatických charakterů, Moliérova Harpagona).



▲ Lakomec v podání Bohuše Zakopala, MDV 1922, režie Jaroslav Kvapil

◀ Jindřich Mošna v titulní roli Molièrova *Lakomce*, Národní divadlo 1885–1907

Vystupuje v klasickém Shakespearovi i různorodém repertoáru ‘soudobých’ komediografů a satiriků 19. století, zahrnujícím vedle Nestroye, Klicpery (hraje Hadriána z Římsů) a Tyla (Švanda, Vocilka i Kalafuna ve *Strakonickém dudákovi*) i Gogola (Kočkarev v *Ženitbě*), Ostrovského a Suchovo-Kobyлина (Raspljuev ve *Svatbě Krečinského*); nezapomenutelné postavičky ve svých fraškách pro něho píše kolega Šamberk (především Bartoloměje Pecku v *Jedenáctém příkázání*, kterého pak úspěšně hraje i v Národním divadle). Repertoár Prozatímního divadla uspokojuje tomuto „velkému herci malých rolí“ (Kopáčová 1988: 317) vášeň po převtělování a precizně propracované charakterizaci související s jeho „vnímavostí k humoristickým podrobnostem života, které inspirovaly jeho představitost“ (Bartoš 1937: 231). V případě vystupování v jarních a letních



◀ Jindřich Mošna (Michal) s Marií Hübnerovou (Klásková) v Jiráskově Lucerně, Národní divadlo 1905

▶ Na zkoušce, 1907. Zleva J. Mošna, M. Pštrossová, R. Kafka, R. Deyl, Z. Rydlová, F. Steinsberg, M. Hübnerová

arénách,¹² kde u množství bezvýznamných rolí nebylo důležité, *co* hraje, ale *jak* to předvede publiku, příkladně doložil Jakub Arbes vývoj Mošnova „lehkomyšlného, rozpustilého šaškovství“: „Začalo to dost primitivně. Umění jeho nezdálo se býti vůbec ani uměním, nýbrž pouhým pudem. – Suchá komika prvních let, podporovaná tu a tam nějakou, začasť nepřírozenou grimasou, vytřeštěným očím, nezprostředkovaným výkřikem nebo zaskuhráním, neohrabaným posunkem, nemotornou chůzí nebo více méně vhodně použitým extemporem nebo časovými narážkami prošpikovaným kupletem, bylo vše, čím působil na – ‘poslední galerii’.“ Mošnovy komediantské prostředky se však postupně proměňovaly: nejprve pod tlakem pobavit publikum až na ‘poslední galerii’ působily až drasticky.¹³ Arbes si však současně všimá „bodré nonšalance“, „naivní upřímnosti“ a „neličené pravdivosti“, s níž se pouští herec do „nejgrotesknějšího pierotství“. Ne náhodou jmenuje Mošnu Pierotem – na rozdíl od Hanswursta tím naivnějším, prostším a důvěřivějším z dvojice klaunů, kteří vládli středoevropské tradici komediantského divadla.¹⁴

12 V letech 1869–1875 mělo Prozatímní divadlo jako svou pobočnou letní scénu Arénu na hradbách v blízkosti Národního muzea, později o kousek výš na hranici Nového Města a Vinohrad Národní arénu (1876–1881) a Nové české divadlo (1876–1885). Mošna tu tančil, zpíval, žongloval, extemporoval, konkuroval cizím hostujícími klaunům a artistům (Kopáčová 1988: 317).

13 „Nic mu nebylo dosti silným – žádný vtip dosti řízným, žádný přízvuk dosti řehtavým, žádný výkřik dosti drsným, žádný posunek, žádná grimasa, žádný krok, ba žádný skok dosti směšným. [...] Pierot neprohrá nežli po bouřlivém, ohlušujícím potlesku, z něhož zaznívala jedna salva smíchu za druhou. [...] Výstřednosti v ohledu tom bývaly mnohdy tak křiklavé, že vytříbený vkus s odporem se odvracel a dával svou nelibost najevo“ (Arbes 1889: 38).

14 Jan Bartoš vidí „neskonale všetečného a nepokojného“ Mošnu „pohybujícího se stále v tanečním a melodickém rytmu“ (Bartoš 1937: 231–232), Otokar Fischer srovnává Mošnu „krevnatý temperament“ s „širším oborem“ Františka Kolára: „Návštěvníci Prozatímního divadla vzněcovali se při posuzování komických úloh výtečným ‘trojlístkem’, jehož účinky byly na dlouhou dobu ve věčné paměti a jenž slul: Kolár mladší, Mošna, Frankovský. Ve Večeru tříkrálovém



Od počátku prý se ovšem „ve spoustě groteskních figur“, jak Arbes nazývá repertoár sociálně determinovaných ‘typů’ malých lidí, které Mošna stále dokola hraje, objevují „zárodky čehosi tak neodolatelně původního – tu a tam pak celé postavy tak vzorně a bezvadně propracované...“ Svou úvahu píše Arbes v roce 1889. V té době patří k Mošnovým největším úspěchům Molièrův *Lakomec*: „V úzkých spodkách, v krátké, na jeden knoflík zapjaté kazajce a malé kulaté čepičce, kryjící lysou hlavu o suchých, vráskovitých tvářích a obočí do ostrého obloučku zvýšeném, jest pan Mošna hotový obraz vyschlého, jen starostí o peníze soužícího se lakomce. Mimikou slaví zvláště v této úloze pravý triumf a zabarvování

‘přebíhali směle’ ti tři do plné fraškovitosti jako Tobías, Šklebílek a Malvolio, zvláště působivě uplatňoval se řízný jejich humor v řemeslnických scénách *Snu noci svatojánské*, kde Mošna hrál ‘Pískálka, co spravuje měchy, a jeho Thisbe’; s Kolářem doplňoval se Mošna ne snad jako měkký charakter vedle tvrdého, neboť jistá pasivita je vyznačovala oba, ani ne jako groteskní vedle charakterního, neboť z grotesky vyšli a k postavám charakterním směřovali oba, ale jako talent spontánnější vedle rafinovanějšího, jako prostší a celistvější vedle složitějšího. [...] ‘komika Mošnova vře’, pointuje F. A. Šubert, ‘někdy až vybuchuje, Kolárova jemně šumí, onen hned strhuje, tento zvolna rozehřívá, zůstáváje noblesou vždycky poněkud nad komikou samou’“ (Fischer 1983: 49).



a odstiňování hlasu – drženého veskrze v charakteru stařeckém – zdá se tu býti bez konce. Nedůvěřivost, nejistota, podezřívavost, zakyslost a úsečnost čtete z rysů, i když nemluví. V duchu ne-li básníkově, aspoň v duchu úlohy hraje ji v podstatě vážně – správně si jej založil jako člověka vážného a ve své vášni opravdového,“ cituje Otokar Fischer vzpomínku F. A. Šuberta.¹⁵ Molière neměl podle Fischera do té doby na našem jevišti mnoho štěstí, ale Mošново osobité pojetí, vycházející i tentokrát z dokonalé vnější charakterizace, zachytilo *téma* postavy: Obraz stařeckého monomana podává nikoli ve statickém popisu, ale v radikálním *střetnutí* nekrofilních a biofilních tendencí, na nichž je založena Molièrova hra: Obě tyto tendence díky *vážnosti* a *opravdovosti* podání získávají rozměr dramatického konfliktu, neboť je třeba v každé situaci hry, jak velí sám příběh o poštilém starci, který se chce oženit s mladou dívkou, ale o peníze mu jde víc než o život, neustále *volit* mezi těmito dvěma tendencemi, neustále se *rozhodovat*. Mošna díky *vnitřní opravdovosti* (Šubert) podání, které vlastně staví do kontrastu s vnější podobou postavy, dokáže spojit vcítění a prožitek s hodnotícím odstupem a nachází Molièrovu hloubku, skrytou ve fraškovitých situacích a zdánlivě jen směšném lidském snažení. „Jaký zas běs lidského šílenství ozval

¹⁵ Tento a následující citát z Šuberta viz Fischer 1983: 150.



◀ Marie Hübnerová v civilu

▶ Marie Hübnerová jako Kristýna ve Stroupežnického Našich furiantech, ND 1897

se z jeho křiku nad domněle ukradeným pokladem, kdy se Harpagon sám chytá za ruce a zběsile řve: 'Zloději, vrahové, pomoc! [...] Dám pověsiti celý svět, a ne najdu-li své peníze, oběsím sama sebe!' Byla to scéna vyhrávaná vždy na samém ostří komiky a tragédie, a s jakým mistrovstvím psychologického studia každého záchvěvu v hlase i posunu,“ vzpomíná Karel Engelmüller (1947: 52). „Podáváť svrchovaně těžké místo takovým akcentem tragickým, že odzbrojí rázem všechny smích a strhuje k pohnutí a soucitu. Dociluje toho tónem slova, zoufale zděšeným, přímo šíleným výrazem obličejů a hlavně vnitřní opravdovostí,“ zaznamenává Šubert, který současně potvrzuje to, o čem mluví Arbes v případě neodolatelné původnosti a vzorném, bezvadném propracování postavy, když si všímá Mošnovy schopnosti hrát celistvý charakter, nerozpadající se do série jednotlivých komických extempore, jak tomu bývalo dříve, a vyvolat na jevišti



představu *živého člověka*: „Za větší ještě jeho mistrovství v této úloze pokládám, že dovede od počátku do konce udržeti hranou postavu v jedné základní linii, že ji neztrácí v žádné z nejrůznějších scén a že tím udržuje diváka od počátku do konce v dokonalé iluzi životnosti.“

Charakterních rolí v nastupujícím naturalistickém a psychologicko-realistickém repertoáru Národního divadla přibývá,¹⁶ a na vhodnějším materiálu se tak může rozvíjet hercova vášeň pro „groteskno“, spojující nespojitelné – totiž obecný typ s jedinečností individuálního lidského osudu, podávaného s odzbrojující spontaneitou. Už ne první nebo druhý hrobník v *Hamletovi*, ale Polonius. Plebejský bavič se stává hercem. Zkoumání lidské povahy od povrchu postavy do jejího nitra za pomoci detailní drobnokresby, podložené důkladným studiem prostředí, může být s příchodem psychologicky složitějších charakterů, budovaných na dramatickém rozporu či vnitřním sváru, dovršeno, když hercovo umění bytostně, spontánní existence na scéně slouží nikoli k předvádění sebe sama, ale k vytvoření postavy, která na jevišti začne *opravdu žít*. Tvrdohlavý sedlák Lízal se v jeho podání hrouť v opravdovém pláči nad svou

¹⁶ V letech 1885, kdy hraje poprvé Harpagona, do roku 1907, kdy vystupuje jako Ferapont v Čechovových *Třech sestřících*, dostává příležitost vytvořit Lízala v *Maryši* (poprvé 1894 a pak ještě ve dvou nastudováních z let 1900 a 1908), Kalinského v Palmově dramatu *Náš přítel Něklůžev* (1896), Foldala v Ibsenově *Borkmanovi* (1897), znovu Harpagona (1898, inscenace se hraje až do roku 1908), Tělegina ve *Strýčku Váňovi* (1901), Perčichina v Gorkého *Měšťácích* (1902), Molièrova Argana (*Zdravý nemocný*, 1903), Polonia v *Hamletovi* (1905), Diviška v Jiráskově *Otcí* (1907)...

◀ Marie Hübnerová jako Toinetta v Molièrově komedii Zdravý nemocný, ND 1903

▶ Marie Hübnerová v roli Anny Andrejevny z Gogolova Revizora, ND 1902



sklenkou vína v hospodě a breptá v kruté bolesti: „Víte-li pak, že ju bije...! Takový má život má pěkná Maryša’ – Kdo zahraje jen tuto roli tak, jako to uměl Mošna s celou horoucností rozdrásaného srdce, v proudech slz, které se vždy znovu leskly v drobných jeho očkách a na hořem scvrklé tváři? Tady byl rázem na jevišti život v celé své nelíčenosti...“ (Engelmüller 1947: 52). V postavách ruského či ibsenovského realistického repertoáru může pak prokázat, jak umí vytvářet osudy ztroskotaných existencí a zlomených, ubohých, beznadějných starců. Potvrzuje tak, že téma objevené v postavě Harpagona bylo jeho bytostným tématem hereckým.

Po počátečních rozpacích, zda se pro Mošnu najde v Národním divadle stejně úrodné pole činnosti jako ve veseloherním repertoáru arén a Prozatímního divadla, ukázalo se tedy podle Jaroslava Kvapila, že právě v Národním „zmocnilo se všechno tvůrčí herectví Mošnovo velikých úkolů a protože pravá komika má vždycky spodem mocné záchvěvy citovosti, přidružil se k Mošnovi komikovi herec s úžasným citovým fondem [...], jenž nejen že dovedl na jevišti plakávat sám, [...] ale jenž dovedl rozplakat i jiné,“ a připomíná svědectví Hany



Kvapilové, která prý tvrdívala, že „hráti s Mošnou jest jí z největších a nejvíc rozechvívajících okamžení, jakých na jevišti zažívá. A v jejím zápisníku jsou o tom slova: ‘Mošna prohýbá se tak tíhou bolesti, cítí tak intenzivně, že nemusíte se stydět před ním za své slzy, za své chvění a záchvaty nervů, žije to vše s vámi zároveň’“ (Kvapil 1937: 255).

Mošnovou partnerkou v Molièrově *Lakomci* a *Zdravém nemocném* v postavách vycházejících z klasických komediálních masek – dohazovačky Frosiny a služky Toinetty – se stala Marie Hübnerová (1865–1931). To byl ostatně ‘obor’, kterým začínala u venkovských společností: oblíbená interpretka naivek prý strhávala zejména mládež temperamentem a nekonvenčním zjevem, neboť v té době nosila nakrátko ostříhané vlasy, ale už v té době hrála i charakterní role – např. Ibsenovu Noru (1890). Když ve svých třiceti letech přišla do Národního divadla,



◀ Marie Hübnerová
v titulní roli komedie
Gabriely Zapolské
Morálka paní Dulské,
ND 1910, 1926

▶ Marie Hübnerová
jako Fanka v komedii
Karla Čapka
Loupežník, ND 1920

zůstávala zpočátku u drobných epizod. Nesčetné variace servetty (od selských děveček, panských, vychovatelek, markytánek až ke kuplířkám) střídala s postavami baronek a paniček. S postupným narušováním systému oborů, k němuž přispěla moderní dramaturgie – naturalistické drama, Ibsenova a Čechovova tvorba, kterou soustavně pěstuje v činohře ND Jaroslav Kvapil –, dostává Hübnerová příležitost uplatnit talent, který se nedá vtěsnat do jediného žánru či stylu. Právě na jejím herectví se ukazuje, jak se během vlastně velmi krátké doby prosadila i u nás moderní tendence, kdy místo pouhého výkonu v rámci oboru vytváří herec svébytnou postavu. Princip individuálně konkrétního pojetí každé postavy má však u Hübnerové specifickou podobu: Záliba v odpozorovaném detailu,



▲ **Paní Frola – Marie Hübnerová**
v Pirandellově hře *Každý má svou pravdu*, ND 1925

► **Marie Hübnerová jako Matka Volfová**
v Hauptmannově *Bobřím kožichu*, 1929



obrážející se ve výmluvném a přiléhavém mluvním i pohybovém gestu a mimice, a komediantský nadhled jí umožňuje povýšit i nelítostně naturalistický projev: Využívá ho totiž k vyjádření *typických, charakteristických* rysů ženského živlu obrážejícího se v nejširší škále ‘ženských’ vlastností, koketerií a marnivostí počínaje a panovačností či zálibou v pomluvách konče: žena slabá i silná, služka i paní, matka, stařena i dítě.¹⁷ Neoddělitelnost vcítění s nadhledem,¹⁸ ostrá kontura postav, zkratkovitost charakteristiky daná praxí z venkovských divadel a letních arén, kde hrála v různém repertoáru, fraškách i skečích a musela umět vytvořit výraznou postavu na malé ploše v nejrozličnějších podmínkách tak, aby

17 Během let 1897–1907 hraje Hübnerová nejprve ‘zhářské děvče’ Kristýnu ve Stroupežnického *Našich furiantech*, po zmiňované Frosině z *Lakomce* a služce Hance z Hauptmannova *Formana Henčla* hraje paní gubernátorovou v Gogolově *Revizoru*, hned nato dramatickou postavu Evy v *Gazdčině robě* od Gabriely Preissovové, a ve stejné době Toinettu ve *Zdravém nemocném*, xantipu Kláskovou v Jiráskově *Lucerně* a Shawovu paní Warenovou. V dalším desetiletí přijdou vedle Jiráskovy Vojnarky ibsenovské charaktery (Alina Sollnesová, Ella Renheimová z *Borkmana* a paní Alvingová ve *Strašidlech*) a jejich komediální varianty v karikaturách měšťanských matek a paniček, např. titulní postava v *Morálce paní Dulské* od Gabriely Zapolské, Aurélie Cafourková ve Štechově *Vodním družstvu*, anebo na počátku 20. let paní Lepicová v Renardově veselohře *Modlářka*. Hraje něžně staropanenskou slečnu Růženku ve Šrámkově *Létu* i Kabanichu v Ostrovského *Bouři*, Zeyerovu Runu, hrdinky Pirandellova ‘teatra grotesca’, Peštovou z Langerovy komedie *Velbloud uchem jehly* i Dostojevského Varvaru Stavroginovou. V té době – v roce 1930, krátce před smrtí – hraje i paní Amos Evansovou v O’Neillově *Podivné mezihře*...

18 „Není pochyby, že Marie Hübnerová náleží k těm, kdo zesměšňují člověka na jevišti s láskou v srdci,“ psal o ní roku 1912 Jan Bor (viz 1927: 302).



▲ Marie Hübnerová jako Jiráskova Magdalena Dobromila Rettigová, ND 1930

◀ Marie Hübnerová jako Varvara Stavroginová v dramtizaci Dostojevského Běsů, ND 1930

okamžitě zaujala různorodé publikum – to vše se jí velmi hodilo, když pracovala v Národním divadle s Karlem Hugo Hilarem na jeho expresionistických inscenacích (Nána v *R.U.R.* Karla Čapka, 1921, a Chrobačka ve společné férii obou bratří Čapků *Ze života hmyzu*, 1922, Chůva v *Romeovi a Julii*, 1924). Jindřich Honzl si v té souvislosti všimá, jak Marie Hübnerová dokáže ve 20. letech vytvořit postavu z jediného gesta: „takřka jediným tvarem pohybu“, do něhož se soustředí veškerá exprese, výraz postavy. Honzl to považuje za projev umělecké cudnosti a hospodárnosti, důkaz naprostého ovládnání formy, kterou se projevuje herecké umění: „Je to ohromná odvaha vystačit po dvě jednání s touto stále stejnou pohybovou zkratkou, naplnit celý děj obou jednání výrazným, do očí bijícím tvarem gestovým a neučinit *monotematicnost monotónností*, neznudit touto expresivní typičností“ (Honzl 1956: 98–99).

V souvislosti s uměním Marie Hübnerové vytvořit specifickou ‘masku’ každé postavy mluví Miroslav Rutte o *vnitřní proměně* masky, která nabývá dramatické hodnoty teprve hercovou hrou, intenzitou jeho prožitku a obraznosti. Marii Hübnerové podle jeho slov „nejúčinnější maskou byla její vlastní tvář: jak jí dovedla dát sošnou, věšteckou vznešenost a zase ji přímo svinout v drobný uzlíček mateřské úzkosti, jak dovedla být živočišně tupá a zas duchově odpoutaná, pokrytecky usměvavá, útočně tvrdá a zase zjihlá dobrotou. Jen trochu šminky stačilo, aby intenzivní dramatická představa proměnila z vnitra její tvář a utvořila masku pouhou kontrakcí svalů, tvarem úst a zaměřením očí. Byla na scéně takřka

bez masky, a přece byla odosobněna do té míry, že mizela beze zbytku za svou postavou. A to je nesporně jeden z vrcholů hereckého umění“ (Rutte 1946: 156). Citový kontakt herečky s každou rolí dokládá její přesvědčení, že herec má i zlou postavu očistit a vykoupit svou láskou. Ovšem: „Není to tak lehké, neboť po dobu práce, kdy si takové zlo jaksi zlidšťujeme, máme stále i v *soukromém životě* co dělat, abychom nad zlem zvítězili, abychom se nedali strhnout postavou, již tvoříme“ (Rutte 1946: 52). Vzácná schopnost využít intenzivního prožitku k subjektivnímu, individuálnímu uchopení podstaty postavy i k objektivnímu vyjádření jejího tvaru – vytvoření originálního obrazu – umožňovala herečce, aby při vši stylizovanosti zůstávala (často jediná) na jevišti živým člověkem, opakují pamětníci. Polarita mezi nespoutanou živostí sálající z nitra postavy a stylizovaným gestem ji odlišovala od ostatních a činila z ní vždy moderní herečku.

„Zákon hereckého umění je vlastně zákonem čistě přírodním. Když něco dělám pravdivě [...], jsem přesvědčen, že druhý bude přesvědčen mou pravdivostí. Když chci, aby člověk plakal, musím to říct tak, abych při tom plakal sám. Heslem divadla tedy musí být – od srdce k srdci,“¹⁹ svěřil se kdysi v jednom rozhovoru muž, který spolu se Zdeňkou Baldovou, Václavem Vydrou, později i s Františkem Smolíkem a dalšími, založil ve Vinohradském divadle tradici moderního herectví, v němž se komediantský živel dává cele do služeb dramatikovi a režisérovi, aby se přitom uplatnil v nových, často nečekaných polohách: **Bohuš Zakopal** (1874–1936).

Než vstoupí na vinohradské jeviště, odbývá si devět učednických let v pražských ochotnických spolcích, poté je přijat k venkovské společnosti ředitele Stokého do oboru první milovník (podobně jako kdysi Mošna) – jak tomu odpovídal tehdejší zjev sedmadvacetiletého, snědého a kučeravého bruneta se zasněným úsměvem. Už za rok přechází do ‘kamenného divadla’ v Plzni, kde bude působit pět let (1902–1907). Pod Budilovým vedením rozvíjí ty stránky svého talentu, které ho předurčují k tvorbě charakterních i výsostně komediálních úloh. Rudolf Deyl ve svých vzpomínkách líčí intenzitu, s jakou jeho milovaný kamarád a častý jevištní partner propadl studiu postavy Osvalda v Ibsenových *Strašidlech*. Dokonalé ztotožnění s osudem malíře stíženého dědičnou nemocí přinese Zakopalovi velkolepý úspěch a současně vyslouží pověst bytosti „poněkud hypochondrické“. Tylův Švanda, ale i Preissové Samko, Stroupežnického Habršperk i Skřet z Hauptmannova *Potopeného zvonu*, a už tady šibalsky žíví, jiskřiví sluhové – Paspartout z verneovky *Cesta kolem světa* a Molièrův Scapin. V této roli vystoupí i pohostinsky v Národním divadle: zdejší publikum však na rozdíl od vřelých Plzeňanů Zakopalův způsob hry přijalo vlažně. Vzápětí je ale angažovaný do vznikajícího činoherního souboru nové pražské scény na měšťanských Vinohradech. A znovu musí začínat vlastně od začátku, neboť ředitel Šubert jej zařadí do oboru „komický milovník“, z jehož těsného kabátku už v Plzni dávno vyrostl. Po řadě epizod na sebe upozorní titulní rolí protřelého ‘rafinovaného světáka’ v Molnárově hře *Ďábel*, kterou mu svěří režisující tajemník souboru Václav Štech. Přes velký úspěch a Štechovu náklonnost necítí se Zakopal v divadle dobře: nesnáší zákulisní boje, řevnivost a intriky a ve vulgární atmosféře lidového bavičství, sólujícího na jevišti i v zákulisí, kterou tu Štech pěstuje, doslova

19 Viz Rutte 1946: 53.



Bohuš Zakopal

trpí. Obdivuje totiž ansámblovou souhru moskevských, kteří v Praze hostovali krátce předtím, než nastoupil na Vinohrady.

Když bilancuje první léta vinohradské činohry,²⁰ píše Otokar Fischer o souboru posbíraném tenkrát na začátku, v roce 1907, na předměstských a mimo-pražských scénách, kterému se lépe než v dramatickém – pro publikum příliš „literárním“ – repertoáru daří v lehčích žánrech: v konverzačních veselohrách a v lidových komediích zachycujících typy ze současného života. První ředitel F. A. Šubert chtěl přitom z Vinohrad vybudovat druhé Národní divadlo. Jeho koncepce se však natolik rozcházela s reálnou situací, že vydržel vzdorovat vlastně jedinou sezonu. Po něm nastupující Václav Štech přestože umí obratně využívat oblíbeného komediálního figurkaření v záplavě bulvární zábavy, kterou sám zásobuje i vlastní autorskou produkcí, dovede činoherní ansámbly do naprosté krize. Aby se dál neprohluovala, musí před ním mladý ambiciózní lektor Hilar, který si už úspěšně zkusil i režii, doslova zamknout dveře od divadla a vyměnit klíče... Teprve on začne na vinohradském jevišti systematicky rozvíjet možnosti hereckých protagonistů svých inscenací, vždy budovaných jako propracovaný celek, ve kterém není místo pro naturalistické figurkaření, ale prostor pro smělé, dynamicky exponované gesto. Ano, jsme v době, kdy se i u nás do divadla začne chodit nikoli jen na kus či na herce, ale na inscenaci; nikoli na hru „více méně vynikajících jednotlivců, tvořících každý sám o sobě,“ ale na souhru celku, „v němž proudí život dramatu, jako obíhá krev v lidském organismu, v němž každý sebe podřízenější orgán má ve své chvíli rozhodující, na smrt důležitou funkci,“ jak formuluje vlastní představu o novém divadle Hilar (1925: 20), a na adresu herců dodává: „My nechceme již od herců výkony, my chceme je samy...“

²⁰ Městské divadlo na Královských Vinohradech je slavnostně otevřeno 24. listopadu 1907. Má v té době dva soubory – zpěvoherní a činoherní.



◀ **Sancho Panza a Don Quijote:**
Bohuš Zakopal a Václav
Vydra ve hře Viktora Dyka
Zmoudření dona Quijota, režie
František Zavřel, Městské
divadlo na Královských
Vinohradech 1914

▶ **Bohuš Zakopal jako Ondřej**
Wolke ve Sternheimově
grotesce Měšťák Schippel,
MDV 1914

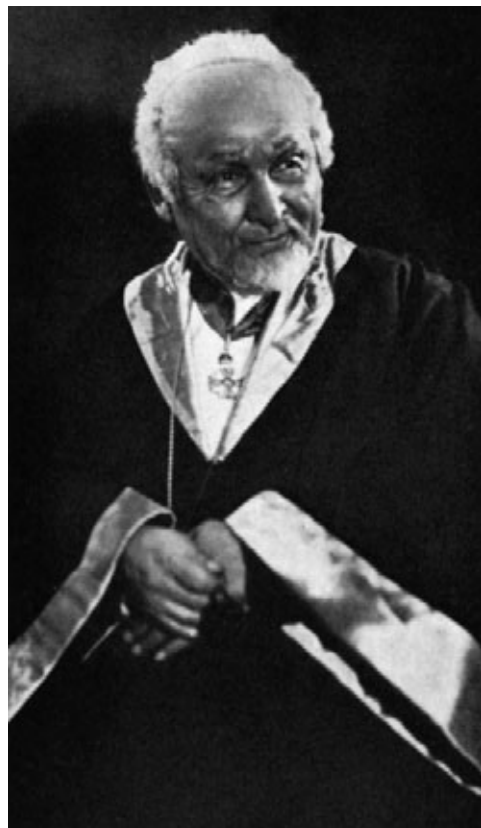
Vedle „pohyblivého, groteskního, karikaturního mimika“ Václava Vydry, jak jeho počátky na Vinohradech charakterizuje Otokar Fischer, dominuje zdejšímu jevišti Otto Boleška: „Groteskně odvážný a tragikou vynívající“ představitel sobeckého podivína Negrelliho v komedii *Pavouk* od Hermanna Bahra (první režii Hilarově) přešel po velkém úspěchu v této roli roku 1911 do Kvapilovy činohry Národního divadla. Tam ovšem až do své předčasné smrti v roce 1917, kdy mu bylo pouhých třicet sedm let, plnil jen obor komických figurkářů. Pro jeho schopnost vytvářet nervní, vnitřně nalomené typy vyvažující životní trpkost pichlavou ironií a naturalistickou nadsázkou dramaturgie tehdejší činohry ND neměla mnoho pochopení. A právě jeho místo na vinohradském jevišti, kde by se bylo Boleškovi pod Hilarovým vedením jistě lépe dařilo, zaujme – Bohuš Zakopal. Stává se protagonistou řady inscenací, ve kterých Hilar „vytvořil český styl groteskní“ a „našel nový, živý jevištní výraz pro Molièra“ (Rutte 1936: 59): V hereckém projevu ale jako by se Zakopal vymykal přísně vymezeným expresionistickým tvarům, které Hilar tak miluje, přesněji: i v nich zůstával herec vždy svůj. Kritika často poukazuje na „spodní tón jímavé slovanské měkkosti“,



▲ Bohuš Zakopal jako Kalafuna v Tylově Strakonickém dudákovi, MDV 1924

kterého dokázal geniálně využít v inscenaci Dykova *Zmoudření dona Quijota* (1914) hostující režisér František Zavřel, když Bohuše Zakopala obsadil do role Sancha Panzy: V závěrečném obraze snaží se věrný sluha rozveselit svého pána písněmi, „v jejichž tónech se chvějí slzy, s humorem, jenž je rušen vzlyky. Zakopal [...] udělal z této, autorem drsněji myšlené, postavy v závěru tak lidsky úchvatnou bytost, že od té chvíle nikdo nepochyboval o jeho veliké budoucnosti“ (Tille 1933: 105).

Ale byl to Hilar, kdo Zakopala provokoval, aby psychologizující drobnokresbu a detailně realistickou charakterizaci, jíž se vyznačovala Mošnova generace, proměnil podle potřeby v groteskní zkratku. „V jisté době se zdálo, že zápas mezi průbojným a jaksi rozdychtěným Hilarem bude rozhodnut na účet přemýšlivého umění Zakopalova a že Zakopal v něm podlehne [...] Ke cti Hilarově je třeba říci, že bezpečně odhadl typ, jaký Zakopal představuje v souboru vinohradské činohry [...] Co však Zakopala sblížilo s impulzivním Hilarem a co způsobilo, že se někdy rád a bez námitek podřizoval jeho vedoucí ruce, to byl onen zvláštní intelektuální cit s hercem, ona hřejivá atmosféra, jakou vydupával



kolem herců v přísně zaměřené linii jevištního účinku. Můžeme říci, že teprve za Hilara Zakopal plně vychutnával svou rozkoš úplného splnutí s hrou v ansámblu, jež byla ještě zvyšována Hilarovými neočekávanými zásahy, v nichž hercovo vypětí dovedl vybičovat skoro do kritického stavu. Ale co v tom bylo radostného dostiučinění, kolik dosud neznámých a nepoznaných sil herec v sobě objevoval pod neúprosným tlakem tohoto režiséra! Pro Zakopalův herecký styl to byla zcela nová a plodná půda, něco, co bylo mimo jeho vzrušenou bytost, ale co on přijímal s radostným pochopením a zač byl Hilarovi vděčný“ (Teichman 1946: 22–23). Plodný dialog vzájemného ovlivňování dospěl k vrcholu u takových inscenací jako Holbergův *Muž, který nemá kdy* (1918), Hilarem pojatý ve stylu komedie dell'arte a Zakopalem dokonale a přesně pochopený v masce Křiklouna „s vyjevenýma očima a s šišatě odpornou lebkou“. Už rok předtím ovšem v takto pojaté linii 'rozpoutané komedie' exceloval Zakopal jako Molièrův Sganarelle: vedle Vydrova impozantního pokrytce Juana dovádí veselý, neodbytný všudybyl, „jehož obávaná výřečnost promlouvala i tam, kde byla na chvíli násilně umlčena, neodolatelnými posunky a grimasami, jimiž zasahoval do děje“ (Teichman 1946: 27). Živočišná vášeň pro výmluvné tvarování postavy, vycházející z odpozorovaného detailu a posvěcená fantazií velkého dítěte, které si s rozkoší hraje, vyvrcholila v další molièrovské postavě sluhy – v Sósiovi z *Amfytriona* (1918).

◀ Bohuš Zakopal v Kvapilových režiiích shakespeareovského repertoáru: Malvolio ve Večeru tříkrálovém (MDV 1922) a Polonius v Hamletovi (MDV 1927)

▶ Bohuš Zakopal jako Geront v Molièrově komedii Scapinova šibalství, MDV 1927, režie Bohuš Stejskal



Zajímavé srovnání přináší Zakopalovo pojetí Harpagona, kterého vytváří v roce 1922 – ovšem v režii Jaroslava Kvapila. Ten krátce předtím vystřídal ve vedení vinohradského souboru Hilara, který přešel do Národního. Jemný Kvapil (o generaci starší než Hilar) nechává herci na jevišti maximální prostor pro hru, pro niž vytváří spíš rámcovou atmosféru, než že by ji výrazně formoval. Humorná citovost a laskavá ironie provázejí postavu, kterou prý Zakopal cele vyňal ze vši komiky, aby povýšil skrblika na ubohého člověka.²¹ „Kdykoli tuší nebezpečí, reaguje na ně nejprve ulekaným pohybem, který se stupňuje v nedůtklivé posunky, ale protože mu nedovede náležitě čelit, hledá a nachází východiště buď v schlíplém odtíhnutí, nebo v zmateném útěku. Teprve když všechno jeho ostražitě číhání a naslouchání selže a není vyhnutí, propadá se do sebe jako těžce zrazený a okradený člověk, jemuž bylo nespravedlivě ublíženo“ (Teichman 1946: 29). Na rozdíl od proslulého podání Mošnova, bojovně balancujícího na hraně tragikomické ekvilibristiky, výsměšného a sebelítostného současné,

21 „Na Lakonce jsem se dlouho těšil. Nalezl jsem v něm také rozkoš dosud nezažitou: neměl jsem vůbec dojem, že hraji, žil jsem na scéně, šlo to přímo z člověka,“ svěřil se herec Antonínu Veselému. Stejně přesvědčení vyjadřuje v případě Shakespearova Shylocka, ve kterém na rozdíl od vojanovské monumentalizující tragiky hledá lidský osud, s nímž se může ztotožnit: „Tento lidský červ chce být živ a také svým způsobem žije. Je to v jádře dobrý člověk, aspoň je přesvědčen, že jedná dobře“ (viz Veselý 1937: 12, 14).



Zakopalovo pojetí jako by dávalo přednost konečnému smíření s osudem. Zakopalův Harpagon nežaluje světu na svůj osud – přijímá ho.

Vinohradský repertoár dokládá Zakopalovo mistrovství: jmenovaný Molière a Shakespeare v celé šíři postav pohybujících se mezi Klubkem či Pandarem a Kalibánem, Malvoliem, Shylockem i Poloniem. Vedle elegantní uhlazenosti salonní konverzace lidové postavičky Tylovy a Jiráskovy, vedle melancholického Šrámka a věčného Langra postavy z Dostojevského: expresionisticky tvarovaná zkratka smířená s vroucně niterným projevem, v němž bylo podle Karla Engelmüllera „vždy cosi z dovádivého smíchu i potlačovaných slz“ (1947: 190). Otokar Fischer při rozboru způsobu, jakým Zakopal vytváří postavičku důvěři-

◀ Bohuš Zakopal jako Geront (vpravo) s Vladimírem Řepou (vlevo) a Ludvíkem Veverkou (v pozadí) v Molièrově komedii *Scapinova šibalství*, MDV 1927, režie Bohuš Stejskal

▶ Bohuš Zakopal jako Marmeladov v dramatisaci Dostojevského *Zločinu a trestu*, MDV 1928, režie Jan Bor



vého dobráka Bouboroche ve stejnojmenné Courtelinově komedii (1927), všímá si pozorně hercových gest, mimiky a mluvy: „zvlášť jeho prstů, teď rozpačité žmoulaných a kousaných, teď v křeči rozpínaných, teď do stolu klepajících, a jeho žertovně pohyblivých, šoupavých a přešlapujících, neustále v lehkém tanečním rytmu cupitajících nohou.“ Neklid těla provází nápadné dynamické a melodické rozpětí hlasu a celkového mluvního projevu: „Jisté je, že takové zakopalovské ‘dóóóbre’, ‘je to ‘táááák’, ‘povídáááám’ vyslovuje se zcela jinak, než stojí v mluvnících a že jeho velmi často ke konci zpěvně se zvyšující slova a vazby nedají se vměstnat do schematu našich pravidel přízvukových“. Podle Fischera Zakopalův projev překvapuje nejen nezvyklými akcenty, ale tím, že často vyúsťuje „ve vysoký tón, který může mít stejně blízko k trylku jako ke vzlyku. Jsou arci i protilehlé doklady, kde hlas ke konci upadne do mrtvolné vážnosti; jsou celé větičky vyrážené takřka nezvučně; [...] ale tím vším se u Zakopala jen zpesťtuje přednes, stupňuje tázavost, podtrhává melancholická muzikálnost, anebo, častěji, dovádívý stesk a muzikantství tohoto dědice Mošnova“.

Bohuš Zakopal je s Jindřichem Mošnou často srovnáván nejen ve výrazových prostředcích, ale i v tom, s jakou vroucností se ujímá osudů ‘malých lidí’, které oba hráli především v ruském realistickém repertoáru, na němž je podle Otokara Fischera patrné i spříznění obou s „novým herectvím Moskevských“: Zakopalův Marmeladov, jak ho hraje v nezapomenutelné inscenaci Dostojevského *Zločinu a trestu*,²² má v Mošnových postavách „zlomených a ponížených starců“ přímé předchůdce. A tak jako Mošna i Zakopal dokáže v takových postavách

22 Autorem dramatisace a režisérem vinohradské inscenace z roku 1928 byl Jan Bor.

svým hereckým tématem zcela souznít s tématem autorovým. Jestliže Mošňův projev byl označován za spontánnější, dojmově prudší a podmanivější, Zakopalovo umění se stalo uvědoměle hlubším, bylo podle Karla Engelmüllera „mocnější inteligence, ukázněnější a v tvůrčí své oblasti rozsáhlejší“, jeho předností byla podle Olgy Scheinpflugové „míra, míra ve všem...“

Literatura:

- ARBES, J. *Z galerie českého herectva II*, Praha 1889
- BARTOŠ, J. *Prozatímní divadlo a jeho činohra*, Praha 1937
- BOR, J. *Cestou k jevišti*, Praha 1927
- ČERNÝ, F. *Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s českými herci*, Praha 1978
- DEYL, R. *Jak jsem je znal (Herecké vzpomínky)*, 2. vydání, b. d.
- ENGELMÜLLER, K. *O slávě herecké*, Praha 1947
- FISCHER, O. „Bohuš Zakopal“, *Nové české divadlo 1927*, sborník Dramatického svazu redigovali Josef Kodíček a Miroslav Rutte, Praha 1927
- FISCHER, O. *Činohra Národního divadla do roku 1900*, Praha 1983 (2. vydání)
- FISCHER, O. „Činohra v pražských divadlech, Prozatímním, Národním, Městském“, in: *Česká vlastivěda*, sv. VIII. Umění, Praha 1935
- GÖTZOVÁ, J. *Profily českých herců*, Praha: SVU Mánes b. d.
- HONZL, J. „Studie o hereckém výrazu Marie Hübnerové“, *K novému významu umění*, Praha 1956 (přetištěno z časopisu *Divadlo* z 25. 11. 1921)
- KODÍČEK, J. „Cesty nového divadla“, *Nové české divadlo 1918–1926*, sborník Dramatického svazu redigovali Josef Kodíček a Miroslav Rutte, Praha 1926
- KVAPIL, J. *O čem vím*, Praha 1937
- MDV 1907–1932, ročenka Městského divadla na Královských Vinohradech, b. d.
- Národní divadlo a jeho předchůdci*, Praha 1988, hesla „Kaška, Jan“ a „Mošna, Jindřich“ (zpracovala Ludmila Kopáčková), „Stöger, Johann August“ (Lydia Říhová), „Svoboda, Václav“ (Adolf Scherl), „Tyl, Josef Kajetán“ (Bořivoj Srba a Eva Šormová)
- RUTTE, M. „K. H. Hilar. Život a dílo“, in *K. H. Hilar. Čtvrt století české činohry*, Praha 1936
- RUTTE, M. *O umění hereckém*, Praha 1946
- SCHEINPFLUGOVÁ, O. *Byla jsem na světě*, Praha 1994
- SCHERL, A. in: *Dějiny českého divadla II*, Praha: Academia 1969
- TEICHMAN, J. *Bohuš Zakopal*, Praha 1946
- TILLE, V. *Činohra Národního divadla od roku 1900 do převratu*, Praha 1933
- VESELÝ, A. *O Bohuši Zakopalovi*, Praha 1937
- VONDRÁČEK, J. *Dějiny českého divadla 1771–1824*, Praha 1956
- WERICH, J. *Úsměv klauna*, Praha 1984

Mýty, ságy, scéničnost

Jiří Šípek

Mýty, ságy a pohádky jsou zhuštěnou zkušeností lidstva. Obrazují kritické okamžiky a jejich řešení. Podobnou myšlenku můžeme najít v Jungových konceptech archetypů. Mytologická archetypičnost je velmi bohatá a při troše snahy v ní můžeme objevit i pravzory psychologických reakcí, ale i uměleckého ztvárnění světa, a dokonce i terapeutických intervencí. Mohli bychom se tedy oprávněně ptát, jestli bychom při setkání s uměním neměli mít pocit, že jsme to již v nějaké podobě někde viděli, slyšeli, vnímali, anebo tušili?¹

Kolik asi příběhů v dramatickém umění vychází z takové zkušenosti? Jistě nespočet. Celé Shakespearovo dílo by mohlo být bráno jako most mezi pradávným a tím, co žijeme i my dnes. O antických dramatech jistě není třeba pochybovat ani v nejmenším. Jsou stálou výzvou a jejich opakované inscenování má význam nejen obecně kulturní a vzdělávací. Hluboké, řekněme až archetypální kořeny obsažené v těchto pří-

běžích a v nich obsažených všelidských tématech jsou jakousi živou vodou udržující naše bytostné kořeny ve svěžesti. To není jen květnatá proklamace: jde do slova o náš život, o jeho kvalitu a o psychické zdraví, jakkoliv to může znít nadneseně.

Archetypy jsou všem společné identické psychické struktury, představující dohromady to, co bychom mohli prohlásit za archaické dědictví lidstva.² Jsou to organizující síly nevědomí. Nevědomí není pro Junga „odpadkovým košem“, jak to viděl Freud, ale zcela naopak. Ratio je takovým košem, kam padají jen zlomky obrovského oceánu nevědomí. Nevědomí je, obrazně řečeno, ponorná řeka a naše zahrada života s ní nesmí ztratit kontakt, musí jí být zavlažovaná. Archetypy vystupují hlavně v mezních situacích, často v podobě symbolů, něčeho, co přesahuje i danou kulturu. Může to být v podobě jevů *déjà vu*, *déjà vécu*.³

Archetyp není zděděná představa, ale spíše zděděný modus fungování. Jde o ‘vzorec chování’. Archetypická,

1 Tato zdánlivě nevinná poznámka otevírá rozsáhlou oblast. Zde bychom mohli uvažovat o potřebě mít dostatek zkušeností z běžného života, abychom mohli v umění rozeznávat *standards*, jak o nich píše Jiří Frejka (1929, 2004). Mohli bychom také vzpomenout Alberta Banduru s jeho teorií kognitivních schémat, která jsme si zkušeností vytvořili a která, když se s nimi později setkáme ve svém okolí, v nás rezonují, aktivují se a mají tendenci se realizovat v našem chování (tedy opakovat to, co např. vidíme). A mohli bychom také připomenout zajímavou teorii tzv. zrcadlových neuronů (viz i studii J. Vostrého v tomto čísle *Disku*) jako nabídku hlubšího chápání toho, co Otakar Zich postuloval ve svém konceptu vnitřně hmatového vnímání. To všechno je rozsáhlá oblast, kterou necháváme na samostatnou diskusi na stránkách *Disku* i jinde.

2 Poetická podoba takových a podobných výrazů neznamená, že archetypy jsou nutně jen jakýmsi básnickým příměrem. Jung sám předpokládal, že archetypy mají své neuronální základy v mozku. Na jejich vznik a vývoj se tak pravděpodobně vztahuje princip evoluce stejně, jak je tomu u všech ostatních jevů v přírodě. Snad nás čekají nové neuroanatomické objevy, které se k tomu vyjádří a potvrdí po generace děděné struktury, podobně jako je tomu u výše zmíněných zrcadlových neuronů pomáhajících tvořit percepčně-motorické vzorce v rámci ontogeneze.

3 Prožitky již *viděného* a již *zažitého*. K tomu se vztahuje výše položená otázka, jestli bychom při setkáních s uměním neměli, alespoň občas, zažívat něco obdobného.

zděděná je predispozice mít jistou zkušenost, a nikoliv tato zkušenost sama.

Podívejme se krátce na to, co (mimo jiné) znamená umělecké zpracování, resp. ztvárnění, jak se často a vhodně říká. Již vícekrát jsme se odvolávali na myšlenky Jiřího Frejky (Šípek 2008), který je mimořádně inspirativní právě ve vytváření představ, co to 'umělecké ztvárnění' znamená.

Při cestě životem člověk nejdříve plní úkoly vůči společnosti, učí se rolím, tvoří své ego a pracuje na tzv. personě (sociální archetyp, archetyp konformity). S tvořením ega se ale také tvoří Stín. To je negativní, odvrácená strana naší osobnosti, dluh, nenaplněnost. Stín je určován osobním příběhem, ale i typem kultury. Stínu se lidé chtějí zbavit, vyrovnat se s ním, tak ho nezřídka promítají ven, na jiné osoby, na jiné skupiny (židé, čarodějnice apod.). Jung vidí ve Stínu příležitost uvědomit si, že i toto jsem já, tedy vtáhnout tu energii do sebe, stát se celistvějším. Kdo to udělá, udělá hodně pro sebe i pro svět.

Každým svým duševním hnutím vytváříme jakousi 'nerovnováhu', a tedy také potenciální 'stín', resp. protistranu, doplňující, 'jiný' prostor, jinou možnou, potenciální 'jinou sérii', řečeno s Jiřím Frejkou. Nemusíme se o to již dále starat, nemusíme si klást otázku, kdo jsme, jaké jsou naše skutky a jaká napětí jimi vyvoláváme. Potom je ale patrně jen otázkou času, kdy nám to bude předloženo k proplacení nebo kdy se s tím 'stínem' setkáme zpětným 'protipohybem'. Řešení můžeme hledat stálým kladením si otázky co jsme, a to také skrze umění. To může nastavovat zrcadlo našim skutkům a jejich důsledkům. Umění nám může nabídnout jiná ztvárnění témat naší každodennosti, její opaky, doplňky apod., a tak vyvolat prostor napětí a jeho prožitek. V jungiánském duchu vlastně jde o vstřebávání 'stínu'.

Celou lidskou historii je možné podle Junga vidět jako snahu nevědomých ob-

sahů stát se vědomými. S jungiánskými dimenzemi se můžeme setkat i v nečekaných chvílích. Například v románech Gustava Meyrinka, Jungova o trochu staršího současníka. Hledání sebe sama, využívání snu s jeho transcendentními obsahy jako způsob komunikace s podvědomím, cesta uličkou alchymistů až k domu U poslední lucerny jako místu, resp. stavu, v němž přenášíme sami sebe na druhou stranu bytí, to je opakované jungovsko-meyrinkovské téma. V něm platí, že dialog s archetypálním světem se stává hlavní strategií v lidském přežití a zdraví člověka (Dourley 1995, Nunez-Molina 1996).

Umění, především umění scénické, je vlastně podobně bdělým snem nabízejícím nám přesahy každodenního, běžného života. Tento vztah každodennosti a 'jinakosti' nabízí jeden pohled na podstatu působení umění. Na jedné straně je každodennost se svými poměrně fixními významy, se svým systémem znakovosti, a naproti tomu jakoby její stínová podoba potenciality v umění, nabízející záměrně 'zjinačené' formy a vytvářející tak prostor pro prožitek.⁴

Jsme tedy u neurčitosti, mnohoznačnosti jako principu, se kterým se v běžném životě i v umění snažíme vyrovnat. Neurčitost je původní provokací pro uchopování světa, jeho výklad a ztvárnění, jak to dělá umění, ale současně zůstává i charakteristikou výsledného díla. Vytvořené umělecké dílo již tvar má, i když více či méně provokující a využívá-

4 Tedy prožitek, který se nerovná nějaké více či méně složité emoci, ale prožitek ve smyslu propojení kognice, emoce, ale i motorických vjemů, viz poznámka č. 1. Snad nepůsobí příliš odvážně myšlenka, že uměním nabízená potencialita je vyzvou k chápání světa a sebe sama v něm, chápání světa jako otevřeného systému, světa, který jako takový, i my v něm, může, resp. můžeme, být i jinak. Umění v tomto smyslu je zcela zásadním kultivačním nástrojem nabízejícím stále obnovování naší lidské podstaty, pokud ji chápeme jako stálou otevřenost různým možnostem, způsobům, modům bytí. S fantaziemi, sny, otevřenými možnostmi, ale i s nabídkami umění si ovšem ne vždy víme rady.

jící naše každodenní témata. Stále se ještě otevírá výkladům, je víceznačné a ne vždy to moderní člověk prožívá příjemně. Důvodem je převládající výcvik v diskurzivním myšlení. Řekněme to tak, že dnešní člověk se dosti vzdálil oblastem nevědomí a mýty právě z tohoto podhoubí čerpají. S postupem doby jako by se zmíněný kontrast stále více prohluboval.⁵

Pro oživení našeho výkladu využijme několika střípků starých islandských ság, sahajících svými kořeny až hluboko do 12. století.

Ságy se běžně vyznačují spíše strohou epikou vyhýbající se deskripci emocí. Řeč hrdinů, jejich gesta a chování jsou však popsané natolik přesvědčivě, že mezi řádky lze vyčíst, jak osoby prožívají. Český čtenář má možnost poznat krásu severských ság i ducha příslušné doby v mnoha publikacích (např. Steblin-Kamenski 1975, 1984). Všimněme si jedné ságy o náčelníkovi Egilovi. Ten vedl po severských krajinách mnoho dobyvačných výprav a nakonec se usadil na Islandu.⁶

Sága vypráví, jak během krátké doby ztratil Egil dva nejstarší syny. Prvního, Gunnara, zahubila nemoc a druhý syn, Bodvar, Egilův oblíbenec, se utopil ve fjordu nedaleko domova. Zkratka příběhu nás uvádí právě do chvíle po této druhé tragické události. Základní popis ságy nás může vést k představě následujícího scénického rozvržení: Egil leží na kožešinovém lůžku. Dveře jsou zavřené a zajištěné zevnitř. Egil je patrně naplněný temnými myšlenkami, odmítá jíst a pít, zjevně s cílem odejít ze života. Na druhé straně dveří stojí shluk blízkých osob vyzývajících Egila, aby svých úmyslů zanechal, povstal, ujal se rychle zase vlády. Upozorňují také na svoji odanost a lásku k němu atp., jak to ostatně

dělají lidé dodnes, když se snaží vyvést bližního z nějaké podobné těžké chvíle. Egil neodpovídá, nereaguje a zřejmě ani nechce dopustit, aby byl konfrontován s napětím, které by plynulo z pouhého rozvržení postoje přítomných osob: on dole, vleže, pasivní, a oni nad ním. Zavřené dveře jsou bezpečnou překradou. Ovšem už z toho bychom mohli pocítovat jakousi Egilovu aktivní angažovanost a osobní vědomou volbu. A mohlo by to tvořit i první jádro možného řešení. Na to si však ještě musíme počkat.

Do dění přede dveřmi vstupuje Egilova manželka Asgerda. Ta chápe vzrůstající nebezpečí a – jak praví sága – posílá pro moudrou dceru Thorgerdu. Ta přijíždí...

Zde je ovšem třeba se na chvíli zastavit. Příchod Thorgerdy je klíčový pro celé další dění a je třeba, aby ho uvozovalo příslušné dramatické, ale i psychologické napětí. V životě je sice možné a dokonce žádoucí, aby se pomoc nacházela na dosah ruky a takříkajíc okamžitá, bezprostřední, ale sága navrhuje jinou variantu: Thorgerdě je třeba nejdříve poslat jasnou zprávu s prosbou o pomoc a také je třeba mít trpělivost, než pomoc přijde. Dokonce bychom mohli dodat, že je třeba nechat otevřenou i možnost, že pomoc nepřijde. Tak se zde vynořuje pobídka k novému způsobu prožitku celé situace a k pokoře. Už to můžeme bez větší nadsázky prohlásit za odvrácenou stranu naší každodennosti. Vzniklé napětí mezi obvyklým, každodenním, a ságo navrženým novým tvarem je vlastně výzvou k sebeprožitku.⁷

Thorgerda nakonec přijíždí, podobně jako ostatní přistupuje k zamčeným dveřím Egilovy místnosti a také na něho volá. Její slova jsou však nečekaná:

Otevři otče, volala přes zavřené dveře, chci odejít s tebou!

5 S dělením na myšlení diskurzivní a imaginativní pracuje také Vostrý 1997.

6 Využíváme a upravujeme také text publikovaný již dříve: viz Šípek 1997.

7 O chápání estetického citu jako sebeprožitku píše Theodor Lipps, na kterého se odvolává Worringer (2001).

To zní přinejmenším zvláště a v běžném životě by to vyvolalo dojem, že to není jen Egil, kdo se nachází v těžké krizi... Dramatické napětí, které zde nutně prožívá čtenář, event. divák, prožije i on. Přes zavřené dveře slyšel jistě mnohé emočně nabitě výzvy, ale určitě ne Thorgerdin jednoduchý pokyn a tak strohé konstataování. Thorgerda je v emocích maximálně úsporná. A sága stručně konstatuje, že Egil ji pustil dál a ona hned také ulehla.

Nechme rozvinout svou scénickou představitost. Egil se tedy zvedá z lůžka, jde ke dveřím a otevře. Thorgerda vklouzne dovnitř, projde mlčky kolem Egila, který dveře opět zavře, a uléhá do kožešin na lůžku. Egil stojí v překvapení u dveří a dívá se na ležící dceru. Cosi se proměnilo. Teď se Egil ocitá nechtěně ve steničtějším postavení, tedy v takovém, ze kterého se běžně situace obhlíží a kontroluje. Vnitřně hmatový cit diváka by na to bezpochyby reagoval a reagují tak nutně i účastníci. Takové nové rozložení scénických sil vede k tomu, že Egil pomalu přistoupí k Thorgerdě (vlastně nad ni) a říká (tedy jedná):

Moje dcero, je pěkné, že se chceš připojit. Dokazuješ tím, jak mě miluješ. Může mít nějaký smysl žít s takovým trápením?

A sága dodává, že potom chvíli nikdo nic neříkal. To je zajímavá poznámka: opět z hlediska udržování dramatického napětí, ale i z hlediska psychologického. Mlčení, ticho ve vhodnou chvíli působí podobně jako protipohyb u gesta a zvyšuje tak výraznost celého tvaru, celé formy promluvy, akce. Thorgerda si počíná dobře. Není naléhavá, jak se stává mnohým lidem, kteří jsou v situaci vyžadující nějaké řešení. Začátečníci těžce nesou mlčení, které pro ně vyznívá jako jejich nejistota.

Thorgerda v tuto chvíli mlčí, nevyvrací otcí jeho názory, ba dokonce zaujímá jeho původní pozici. Egil má tak doslova na očích i sám sebe a současně je díky vzniklému (dramatickému) napětí veden k další interakci, řekněme spolu-

hře, zatímco původně chtěl setrvat v uzavřenosti před světem, v osamocení.

Egil tedy stojí nad ležící Thorgerdou a patrně prožívá postupně narůstající napětí. Jeho pohled zachytil cosi, co prolomilo mlčení. Sága konstatuje, že se Egil na Thorgerdu zadíval a řekl:

Co to, dcero? Ty něco... žvýkáš?

Snad se dokonce polekal, jestli si Thorgerda nechce vzít život přímo před jeho očima.

Ano, to je mořská tráva.

A pravděpodobně opět nechala slova chvíli doznít.

Vím, bude mně po tom asi ještě hůř. A co, stejně nebudu žít dlouho.

Další příklad udržování dramatického napětí. Jinými slovy, Thorgerda jedná nečekaným způsobem. Vyhrocuje situaci. Egil se ocitá doslova v silovém poli a možnost nějakého úniku mimo je již mizivá. Dramatičnost každé situace spočívá ve střetu sil. Jestliže není možné rozvinout akci jedním směrem, je možné se pokusit zauzlení rozhábat paradoxním tahem ve směru zcela nečekaném. Je to tak trochu podobné sportovnímu zápasu v judu. Když nemohu protivníka strhnout na jednu stranu, využiju jeho odporu a síly a vychýlím ho ve směru jím nečekaném. Důležité je, že k nějakému pohybu, rozkmitu vůbec došlo.

A... jaké to je? Hrozné, co?

To se zeptal Egil, který se sice stále v situaci jasně neorientuje, ale nedokáže mlčet a musí prostě nějak na partnera této 'hry' reagovat. A to je jistě také záměr Thorgerdy - vtáhnout Egila do aktivity. Vždyť on jistě dobře ví, jak chutná mořská tráva, že je hořká a snad i slaná. Scénická tvorba, ale ani běžný život většinou nevystačí s pouhou informací, když ta nemá náležitou formu rozloženu v čase a v prostoru. Přesto jsme snad každodenními svědky 'vysychání' životnosti slov kolem nás. Jako by se vytrácel zájem o výraz, o animování, o to, aby výsledkem byla nejen srozumitelná infor-

mace, ale i všechno přídatné (a vlastně podstatné) působení slova přes vnitřně hmatové vnímání.

Strašné, odpověděla a vzápětí dodala: Chtěl bys také trochu okusit?

V naší představě je Egil stále v pozici nad Thorgerdou, buď stojí, anebo je nakloněný, případně se o něco opírá. Důležité ale je, že po zdánlivě zcela nevinné otázce Thorgerda přidává nabízející gesto. Její ruka s kusem mořské trávy (předem samozřejmě již připravené) se v nabídce téměř setká s jeho rukou. Víme dobře ze života i ze scénické tvorby, že některá gesta, pohyby, akce jedné osoby vyvolávají jakoby přirozeně odezvu v akci druhé osoby, návaznost je hladká, snadná. Tak je tomu i s gestem podání, když druhá osoba může převzít, uchopit s minimální námahou. Tím ovšem nezpochybňujeme základní pravdu scénického umění, že ekonomika akce na jevišti je jiná než ekonomika podobných akcí v běžném životě. Zsvěcená diskuse o tom je k nalezení v literatuře (za všechny ostatní zdroje viz např. Vostřý 2001). Na konci řady důvodů je asi ten nejpodstatnější – že totiž v samé podstatě každé umělecké tvorby je hledání jiného, nového ztvárnění, jak jsme o tom diskutovali již výše. Výsledný, nový umělecký ‘tvar’ jistě není jen na úrovni jednotlivých gest (v případě hereckého umění), ale na mnoha rovinách od detailních, drobných gest až po podobu, formu celkové atmosféry.⁸ Realistický detail, např. po-

⁸ Umělcova práce s formou se tedy děje na mnoha rovinách. Podobnou mnohost rovin je třeba čekat i u jevu psychologické distance (Šípek 2008). Například na pozadí jednoduchého, abstraktně vymezeného prostoru na jevišti se mohou odehrávat velmi realisticky pojaté dílčí akce, anebo naopak. Psychologicky vzato je zajímavá otázka, jestli dochází v divákově mysli k jakémusi přepínání těchto distancí a s nimi spojených prožitků, nebo jestli se udržuje alespoň po určitou dobu určitá ‘průměrná’ distance – anebo ještě jinak, jestli se vytváří těžiště celkové scény a tomu odpovídající psychologická distance. Byla by to obdoba k různě složitým a kombinovaným situacím běžného života, kde se také musíme orientovat a hledat jejich určující smysl platný v dané chvíli.

hyb, gesto, se tak může stát součástí širších souvislostí, které jsou již výrazně umělecky přetvořené.

Vraťme se však zpátky k Egilovi a Thorgerdě. V dané situaci je třeba, aby si Egil kousek mořské trávy vzal.

Nevím... proč? Má to ještě cenu?

Egil trochu zapochyboval, ale vzal si. Příklad i provedení akce zapůsobily.

Ale co bude dál, ptá se čtenář, resp. my jako ti, kdo se na scénu dívají. Sága konstatuje, že o chvíli později Thorgerda zavolala na služebníka a požádala o něco k pití. A k tomu Egil dodává, patrně spontánně, bez většího promýšlení:

Vidíš, to se stane, když jíš tu mořskou trávu, máš pak ještě větší žízeň.

Tuto větu jistě říkal dětem již mnohokrát, tak jako ji slyšel i sám ve svém dětství. Egil tím ale také vstupuje do role toho, kdo určuje pravidla, řídí, kárá. Do hry nám pomalu vstupuje vnější svět se svými každodenními tématy. Psychologicky vzato je to zajímavé i tím, že Egil se dostává z původní letargie do aktivity. A kdo se zajímá o stav a prožitky ostatních, není již tak zahleděný do vlastního utrpení.

Ze scénologického hlediska je zajímavé, že jistý druh nekomunikování může udržovat dramatické napětí. Thorgerda na otce stále reaguje jen minimálně. Může se zdát, jako by ho dokonce nebrala na vědomí. V tuto chvíli se Thorgerda zaměřila na roh, do kterého služebník nalil nápoj a podal jí ho pootevřenými dveřmi, a napila se.

Chceš se, otče, také trochu napít?

Egil si od ní vzal roh a pil velkými doušky. Není co vysvětlovat. Možná si dosud svoji žízeň příliš neuvědomoval. Ale žvýkání hořké a slané trávy udělá své. Žízeň se projeví s velkou naléhavostí a nabízenou tekutinu prostě nelze odmítnout. A tak Egil pije... Náhle se však zarazí, odtrhne roh od úst a zvolá:

Byli jsme podvedeni, vždyť to je mléko!

Utrhl zuby velký kus rohu a mrštil jím o zem. Tak to stručně konstatuje sága. Co

Egil čekal? Snad vodu, snad víno, ale jistě ne mléko. V každém případě se Egilovi dostalo nejen tekutiny, ale i základní živiny. Fyziologická fakta plní i svoji dramatickou úlohu. Egil se rozčilil v návalu energie. Na naší imaginární scéně jako by Egil náhle vyrostl a spolu s ním všechno kolem něho. Egil se začal výrazně vztahovat ke všemu kolem a také k Thorgerdě. Ta je zjevným režisérem všechno dění. Celý drobný podvod naplánovala ona. A ona také dále pokračuje ve své hře. Ještě totiž není zcela vyhráno. Ptá se tedy:

Co budeme dělat, když teď selhal náš plán?

A pokračuje:

Já bych otce navrhovala, abychom tedy ještě chvíli posekali. Ty bys mohl zatím složit ódu na syna Bodvara a já bych to vyryla jako runy do dřeva. A pak, když budeme chtít, umřeme. Myslím, že tvému třetímu synovi by trvalo hodně dlouho, než by složil báseň na památku Bodvara. Ale asi by nebylo dobré, kdyby Bodvar nebyl tako oslaven.

Egil na tom však není ještě dobře. Náhlá exprese vzteku rychle vyprchá. Prožitky a způsob myšlení ještě nejsou připravené udržet pevnost, steničnost výrazu. Egil zatím neudrží novou formu svého jednání, která by nám přes vnitřně hmatový cit umožnila uvěřit ve vnitřní proměnu Egilova tématu.⁹ Egil jistě instinktivně vnímá, že složit ódu je perná práce vyžadující myšlenkovou námahu, kontrolu emocí a hledání přesvědčivého vztahu mezi myšlenkami, představami, prožitky a také vhodnou expresí. Sága

⁹ Jsme blízko psychologického jádra toho, co nazýváme 'umělecká pravda'. V našem podání je to pro nás přijatelné rozpětí mezi standardy běžného života, resp. tématem, které známe ze života, a uměleckou formou. Ještě jinými slovy: je to takový nový tvar světa, který jsme stále schopni vnitřně přijmout jako možnost a v sobě ji animovat, oživit. 'Uměleckých pravd' je doslova mnoho. Má ji umělec, má ji divák a dokonce se s nimi vyvíjí i podle jejich zkušenosti a životní situace. Podobně jako výše zmíněné práce s formou a psychologická distance může být i 'umělecká pravda' vrstevnatá, může být výraznější u některých aspektů uměleckého díla (např. scénografie) a méně

opět jen stroze konstatuje, že se Egilovi nijak nechtělo, že necítil dost sil. Thorgerda začala jemně apelovat na Egilovu náčelnickou pozici, na jeho morální povinnost k synům a přesvědčovala ho, aby svůj smutek vyjádřil poezií, spíše než aby mu podléhal. Přitom mu však stále nic nevymlouvá. Vlastně jen vytváří podmínky pro změnu tam, kde to jde – v aktivitě a postupným vkládáním i jiných myšlenek. A ještě jinak – Thorgerda postupně přetváří téma dané chvíle. Původní rezignace se mění na téma povinnosti a řádu. Jako by se setkávala dvě archetypální témata. Jedno je o smrti, podlehnutí, vzdání se, a druhé je o životě, vzdoru, morální povinnosti. To se musí nutně projevit v jednání (tedy v pohybech i v hlase) a v myšlení Egila i Thorgerdy. Můžeme si situaci opět ve fantazii scénicky dotvářet. Sága však zase jen stručně komentuje, že Egil řekl:

No... mohu to zkusit.

A složil smutnou a dojemnou báseň. My z ní na tomto místě uvedeme pouze první a poslední část.

Má ústa jenom s námahou

se snaží rozhýbat,

zvednouti a okřídlti slova.

V krajinu srdce zavátou

jak těžko vdechovat

letícího ducha Odinoa.

Báseň začíná pomalu, pohnutě, s výrazem smutku a osamění. Řekli bychom, že výstižně vyjadřuje stav deprese. Ale rytmus se zrychluje, jak Egil dále vyjadřuje touhu pomstít se mořskému bohu Aegirovi a jeho ženě Ráně. Postupně, během

výrazná jinde (např. v hereckém výkonu) apod. Ještě je třeba upozornit na Worringerovo (2001) odlišování umění, v němž přichází ke slovu vcítění, tedy umění s životními, bytostnými tématy, a umění využívající abstrakce. Vcítění může být pomocníkem určování 'umělecké pravdy' přes vnitřně hmatové vnímání. Složitější je to u abstrakce, i když i tam (např. u abstraktních maleb apod.) můžeme prožít dynamiku a pohyb, který opět můžeme zažívat oním vnitřním smyslem v duchu O. Zicha. A ještě: i abstrakta, barvy, linie apod. jsou tématy našeho života, takže Frejkovy „standardy“ nejsou pouze tzv. realistické jevy situací nebo objektů.

25 veršů se Egilovi vrací jeho bývalý duch. Finální verš již zachycuje Egilovo smíření a rozhodnutí nepodlehnout.

*Všechno končí,
tak i teď
někde bohyňě smrti Hel čeká
na pád, na mě, na člověka.
Já počkám si na ni,
až mé síly odvanou
ne v bédách a lkaní,
ale s mužnou odvahou.¹⁰*

V této chvíli se již Egil stává opět vůdčí postavou celé scény, jak se to očekává od panovníka jeho typu. Daří se mu postupně jinak myslet a nahlížet na sebe. Řekněme, že dochází ke změně Egilova sebescénování. Po takové práci je Egilovo vnitřní téma natolik zpevněné, že se zcela nutně promítá i do vnějšího jednání a případný divák by neměl problém právě přes vnitřně hmatový cit vnímat pravdivost dění.¹¹

Když Egil báseň dokončil, přednesl ji své ženě Asgerdě, dceři Thorgerdě a celému dvoru. Pak vstal a zaujal místo na trůně. Báseň nazval *Nářek pro mé syny*. Poté, podle zvyku, uspořádal Egil za syny pohřební obřad.

Kulturní rituál pomáhá psychicky navázat na hodnotovou kontinuitu sdílenou s mnoha ostatními lidmi, je to jistá scénická vazba na archetypální témata. Z psychologického hlediska dochází k oslabování individuálního, na každodennost vázaného ega. Krátce popsaná scéna to vyjadřuje. Dochází k symbolickému využívání vertikálních dimenzí scény, Egil usedá na vyvýšený a zvýrazněný trůn, člení děj svými po-

¹⁰ Odin – severský bůh války, ale také rozumu a poezie. Hel – bohyň smrti, královna podsvětí. Volně přebásněno podle anglické verze.

¹¹ Viz poznámka č. 9. Kromě toho víme, jak bývá terapeuticky hodnotné jasné a zřetelné vyjádření našich myšlenek a pocitů. Dosažením smysluplného výsledku ve snaze jasněji vyjádřit psychické obsahy se daří od nich o krok poodstoupit. Po zdařilé expresi přichází úleva.

kyny a znělými slovy. Dramatičnost uspořádání a dění se zvyrazňuje a zpřehledňuje. Řád světa jako by se navracel. Sága ještě konstatuje:

*Thorgerda se nakonec zase vrátila tam,
kde byla právě doma. Otec ji vyprovodil
a na cestu dal mnoho darů, jak se sluší.*

Opakuje se podobná situace, jakou se celý děj otevřel. Sága nás nezavazuje všeho dramatického napětí. Uzavírají se ta dílčí, ale jedno zůstává. Jistota bezprostředního řešení a pomoci musí být opět zmenšena. Thorgerda odjíždí, není jiná možnost. Bude-li v budoucnu třeba její pomoci, bude nutné opět jasně volat a čekat a snad i snášet nejistotu, jestli pomoc opravdu a včas přijde. Jako tomu bývá v příbězích lidí.

Literatura:

- ARNARSON, E. Ö. „The saga of behavioural cognitive intervention“, *Behavioural and Cognitive Psychotherapy*, 22, 1994, 105–1
- DOURLEY, J. P. „The religious implications of Jung's psychology“, *Journal of Analytical Psychology*, 40, 1995, 2, 177–203
- FREJKA, J. *Člověk, který se stal hercem*, Praha 1929
- FREJKA, J. *Divadlo je vesmír*, Praha 2004
- KOUKOLÍK, F. *Sociální mozek*, Praha 2006
- NUNEZ-MOLINA, M. „A jungian analysis of Puerto Rican Espiritismo“, *Journal of Analytical Psychology*, 41, 1996, 2, 227–244
- STEBLIN-KAMENSKI, M. J. *Svět islandských ság*, Praha 1975
- STEBLIN-KAMENSKI, M. J. *Mýtus a jeho svět*, Praha 1984
- ŠÍPEK, J. „Principy kognitivně behaviorální terapie v ságách z úsvitu dějin“ *Psychiatrie*, 1, 1997, 2, 70–71
- ŠÍPEK, J. „Rorschachův test jako možný nástroj výzkumu ve scénologii“, *Disk 20* (červen 2007)
- ŠÍPEK, J. „Příspěvek k chápání psychologie herectví. Nad dílem Jiřího Frejky“, *Disk 25* (září 2008)
- ŠÍPEK, J. „Vcítění a distance“, *Disk 26* (prosinec 2008)
- VOSTRÝ, J. *Režie je umění*, Praha 2001
- VOSTRÝ, J. *Zdeněk Štěpánek. Herec a dějiny*, Praha 1997
- WORRINGER, W. *Abstrakce a vcítění*, Praha 2001

Wolfgang Tillmans: Mesiáš ikonoklasmu, nebo apoštol módního sebescénování?

Miroslav Vojtěchovský

Byla to hodně velká blamáž. Wolfgang Tillmans slavil jako historicky první umělec, který se nenarodil v Anglii,¹ udělení Turnerovy ceny, ale na schodech londýnské Tate Britain, kde se od roku 1984 uděluje tato nejprestižnější britská cena pro umělce do padesáti let, protestovala umělecká skupina „The Stuckist“ (Zahnaní do slepé uličky) v oblečení klaunů nejen proti udělení této ceny, ale především proti soutěži jako takové. Výroky „zahnaných“ byly patřičně jadrné. Například: „Jediný, komu nehrozí nebezpečí, že by mu mohla být Turnerova cena udělena, je – Joseph Mallord William Turner...“, nebo: „Soutěž musí být přejmenována na ‘Duchampovu cenu za destrukci umění’...“ Dlužno dodat, že ‘stuckisté’ nebyli při šestnáctém udělování ceny (v roce 1990 se kvůli nezájmu sponzorů neudělovala) jedinými rozčilenými a je také třeba otevřeně říci, že to nebyla ani první, a zjevně ani poslední trapná situace, která se okolo udělení ceny objevovala. Naopak, skandály se okolo ní už nějaký rok množily jako na běžícím pásu.

Například v roce 1997 cenu za hodinovou prezentaci skupiny ‘zkamenělých’ herců oblečených do policejních uniforem, *Šedesát minut ticha*, obdržela Gillian Wearing (proslavená ale především pozdějšími projekty *Nahoře a dole – Dva v jednom*, 1997, a *Trauma*, 2000). Mimořádný rozruch okolo udílení ceny tehdy způsobila Tracey Emin, jejíž instalaci *Všichni, se kterými jsem kdy spala 1963–1995* (1995) do té doby znaly pouze umělecké kruhy. Při debatě před kamerami Kanálu 4, významného sponzora Turnerovy ceny, kde působila jako značně opilá, ošklivě nadávala a inzultovala ostatní účastníky debaty, aby nakonec po prohlášení, že se chce vrátit ke své mamince, opustila uprostřed vysílání studio. V následujícím roce vznikla aféra okolo Chrise Ofiliho, který použil ve svém produktu koule sloního trusu, zatímco v roce 1999 upoutala znovu na sebe pozornost již zmiňovaná Tracey Emin s instalací *Moje postel*, kde se okolo rozestlané, nebo lépe řečeno rozvrkočené dvojpostele, typické pro manželskou ložnici, povalovaly

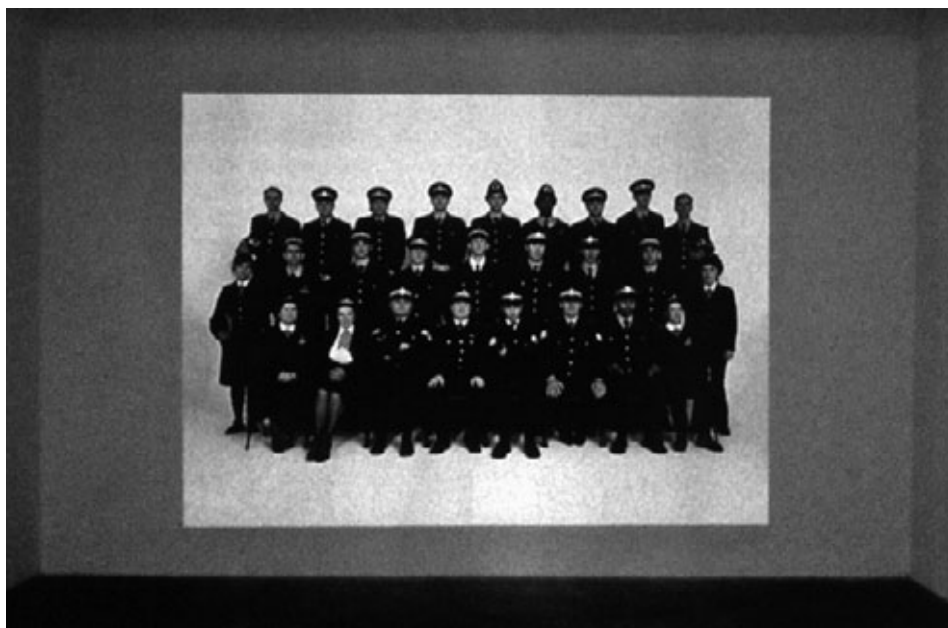
¹ Wolfgang Tillmans se narodil 15. srpna 1968 v Remscheidu v Německu, ale v roce 1980 se odstěhoval do Anglie, nezáleželo se ovšem nikdy německého občanství a cítí se být „dvojobčanem“. Nebyl ale jenom prvním umělcem nenarozeným v Anglii, který získal Turnerovu cenu, byl také historicky prvním fotografem, kterému byla udělena...



Wolfgang Tillmans, Tate Britain, Londýn, 2000, Turner Prize (ve středu obrazu průhled do expozice Glenna Browna)

nejrůznější zbytky po sexuálních hrátkách, od potřísněného spodního prádla přes papuče, kondomy až k prázdným lahvím od alkoholu. Dva mladí umělci, Yuan Chai a Jian Jun Xi, pochopili instalaci Tracey Emin jako výzvu, skočili do postele, strhali ze sebe spodní prádlo a svedli před zraky užaslého publika klasický polštářový zápas. Policie oba mladé umělce umístila do celý předběžného zadržení, později obžalovala z celé řady prohřešků proti zákonům, přestože oni sami neustále tvrdili, že instalace Tracey Emin byla pro ně výzvou k tomu, aby předvedli svou performanci *Skok dvou nahých mužů do Traceyiny postele*, ale nakonec byli propuštěni na svobodu a policie svá obvinění stáhla.

Skandály tedy už nebyly v roce 2000 žádným překvapením, a když o protestu „Zahnaných do slepé uličky“ přemýšlíme, musíme uznat, že ve srovnání



s těmi právě zmíněnými se o žádný zvláštní skandál nejednalo. Rozhodně to nebylo nic, na čem by si mohl třeba bulvár nějak zvlášť smlsnout. Z jeho pohledu se v případě díla Wolfganga Tillmanse jednalo vlastně o nudnou, nezajímavou záležitost, jakkoliv její dopad na pozdější vývoj umění na počátku 21. století byl de facto mnohem dramatičtější, respektive závažnější.

Expozice Wolfganga Tillmanse totiž působila tak, že návštěvník výstavy mohl mít pocit, že vedle nikoli nezajímavých obrazů vystavuje Tillmans obsah svého odpadkového koše, vytrhané listy ze skicáku, proužky expozičních testů od vystavených i nevystavených zvětšenin, vyklipované články z novin a časopisů, více či méně nezdařilé xerokopie vlastních nebo možná cizích fotografií, všelijak pomačkané nátisky papírů ověřujících kvalitu či schopnost tiskárny a tak dále a tak dále... Jistě, takový postup není nejenom v oblasti výtvarného umění žádnou novinkou a divák už dlouho přichází do galerie s nevyhnutelnou výbavou empatie. Navíc, třeba divadelní představení o vzniku divadelního představení, film o vzniku filmu, film o vzniku divadelního představení není pro nás žádným překvapením, takže proč bychom nemohli zhlédnout výstavu o vzniku výstavy, kde by nás výtvarník vedl přes skici, pracovní verze obrazů až ke svému vrcholnému dílu? Jenomže odtud až potud – ve chvíli, kdy není vrcholného díla, protože expoziční test, skica nebo evidentně nepovedený print jsou prezentovány v rámu, a tedy vytknuty před závorku jako výsledek tvůrčího procesu, zatímco to, co bychom snad mohli považovat za ono vrcholné nebo alespoň finální dílo, je vedle pečlivě zarámované a zasklené skici připíchnuto čtyřmi hřebíčky na pečlivě vyhlazenou a nabílenou stěnu galerie...

Jak se má k tomu všemu postavit uvážlivý kritik či pedagog? Má se připojit k zástupu těch, kteří Tillmanse bezvýhradně vyznávají a kteří interpretují jeho tvorbu a výstavní expozice jako „největší naději světové fotografie“, jak ho napří-

◀ Gillian Wearing,
Sixty-Minute Silence, 1996
(video – zadní projekce,
60 minut)

▶ Tracey Emin, **Všichni,
se kterými jsem kdy spala**
1963–1995, 1995



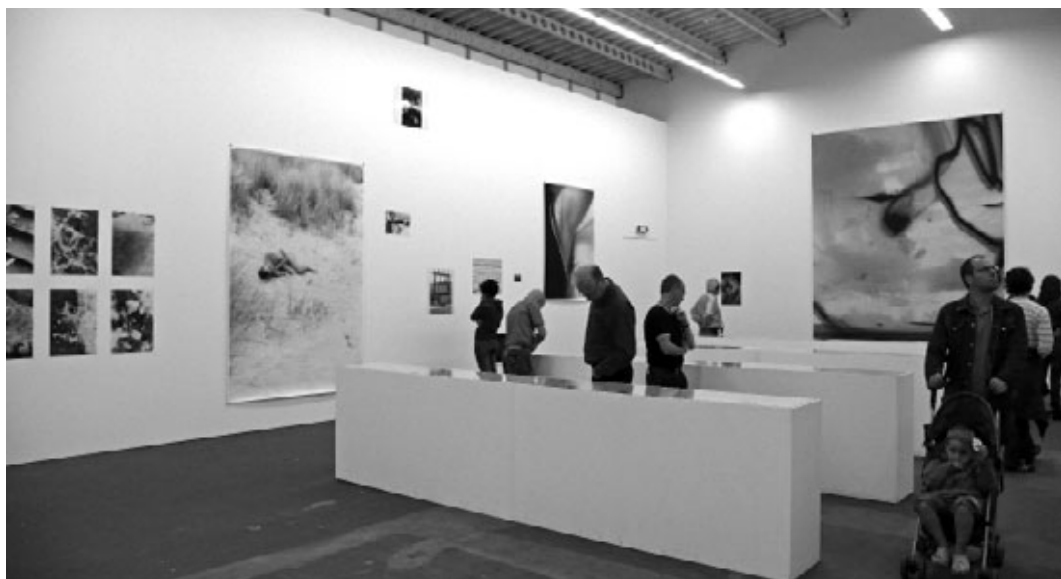
klad oslavuje Martina Glennová v Art Museu? Nebo má naopak vystoupit tvrdě proti zejména tam, kde se u svých studentů setkává s neodůvodněnou ‘inspirací’ Tillmansem a s jejich odkazem na nadšené ohlasy kritiků, na zájem světových galerií a muzeí o Tillmansovy výstavy a vposled i na ‘komerční úspěch’ jeho nezávislé umělecké tvorby, to vše podpořené oním neslavně proslulým, nicméně nenápaditými ‘tvůrci’ radostně citovaným postmoderním tvrzením „anything goes“?

Navzdory skepsi stuckistů i navzdory vlastním pochybnostem ale musíme mít schopnost přiznat, že se v případě Wolfganga Tillmanse (a jemu podobných) jistě nejedná o produkt „světového spolčení kurátorů a kritiků“, jak o prosazování jistých umělců často militantně a nenávidně hovoří rozezlení zneuznaní kolegové těch kritiků a kurátorů ‘vyvolených’. Můžeme ale bez obav, že budeme podezírání z přehánění, konstatovat, že v případě Tillmanse (a jemu podobných) jde patrně o nikoli nevinné sebescénování, pokud ne o jakési zvláštní glorifikování čehosi, co by mělo v podstatě být inherentně obsaženo v autorském díle jako dešifrovatelný obsah sdělení.

Každé skutečné dílo, byť by bylo na pohled sebejednodušší, musí přece v sobě obsahovat esenci myšlenkového vkladu, jakýsi sumář autorových znalostí zpracovávané tematiky, které ho koneckonců dovedly k touze vytvořit sdělení tlumočící adresátovi autorův názor a pohled na věc. Ale musí také v sobě obsahovat nekonečně dlouhou řadu úvah o způsobech transformace onoho názoru a pohledu na věc z roviny mentálního plánu do roviny smyslově postižitelného výrazu. Použij s dovolením příklad poněkud archaický, leč příklad – jsem o tom alespoň přesvědčený – značně trefný: Myslbekovo sousoší *Svatý Václav* z kdysi nejvýznamnějšího pražského náměstí pojmenovaného po nejvýznamnějším českém světci. Ona vznešená pyramida v hlavě Václavského náměstí vznikala téměř tři desetiletí, ale výsledkem sochařova úsilí je tvar, který navzdory stovkám aut, prohánějících se v každou denní dobu po magistrále v těsné blízkosti pomníku, působí neobyčejně monumentálně a majestátně vládne nad veškerým tím ruchem a spěchem každodennosti bující okolo. Popis vzniku tohoto Myslbekova díla, zachycení myšlenkových proudů, fází postupného vyrůstání dílčích návrhů, skic a modelů, kterými

Myslбек během let dospíval ke konečné podobě monumentu, by vydal na velmi objemnou publikaci – a také vydal: Nakladatelství V. Neubert a synové publikovalo v roce 1942 pod skromným názvem *J. V. Myslbek* (v edici Kořeny) s příznačnou neubertovskou pečlivostí a kvalitou studii Vojtěcha Volavky, doprovobenou velkým množstvím vynikajících fotografií Josefa Ehma. Kniha je doslova nacpána informacemi o Myslbekově tvorbě, o genezi pomníku sv. Václava na pozadí dalších významných děl tohoto sochaře, textem i obrazem vypráví o křížových momentech Myslbekova názorového zrání na konečnou podobu díla. Text i obraz nás vtahují do univerza Myslbekova myšlení a tvoření a to vše nás doslova fascinuje. Snad ještě zajímavější pro nás ale může být zjištění, kolik existuje všelijakých poznámek, kreseb a kresbiček řešících každý detail pomníku, kolik protichůdných rozhodnutí a variant Myslbek učinil, než své dílo ‘podepsal’. Jenomže tváří v tvář pomníku ovládajícímu hlavu Václavského náměstí nic z těch poznámek, skic, částečných nebo celkových modelů nepotřebujeme, protože to vše – i ta nejdrobnější skica – je přetaveno do konečné podoby sochařova díla a to vše na nás z pomníku útočí, byť by to byl ‘útok’ postupný, pomalý či plíživý, protože se odehrává pokaždé, když jenom na vteřinku zdvihneme zrak od svých starostí a spěchání. Pokaždé nás osloví z pomníku něco jiného. Vždy, znovu a znovu můžeme nalézt cosi nového, detail, který odstartuje mnohvrstevnaté asociace naše uvažování do určitého, ale jak s překvapením zjišťujeme, vždy nového směru. Může to být drobné gesto, detail výrazu tváře některé ze dvou žen či dvou světců držících ‘stráž’ u knížecího pomníku. Co postava, to další příběh nebo příběhy. Ve své majestátnosti, ve svém nadčasovém klidu je sousoší prostě rozehráno do velmi dramatické scény, ale právě schopnost přetavit všechny ty střepy a střípky myšlení, úvah a názorů na sv. Václava a jeho roli v dějinách, na vztah světců k idejím ztělesňovaným sv. Václavem, to vše vzdaluje Myslbekova Václava od trpajzlíka, který se na nás zubí v obchodu na dálničním parkovišti. Ten trpaslík se nám může i líbit. Může nám dokonce vykouzlit úsměv na tváři, kdykoliv se na něj podíváme, ale to bude tak všechno. To trísk, bum, plác, plác a je hotovo, nám už nikdy nic v dalším pohledu nepřidá a ani přidat nemůže...

Je určitě dobře, že existuje zasvěcená studie, která nám, pokud chceme, může přinést možná další informace o významném sousoší, možná nám může ukázat ještě další, nový pohled, kterého jsme nebyli mocni, ale jedno víme jistě: Nepotřebujeme ji, aby k nám socha promlouvala svou vznešeností, protože všechno to podstatné do ní umělec vložil. A teď zpět k Tillmansovi (a jemu podobným): potřebovali bychom vidět skici, útržky novin a časopisů, expoziční testy, všechnu tu aranžérinu pokrývající stěny galerie od podlahy po strop a někdy pokrývající i tu podlahu i ten strop, kdybychom stáli před skutečným monumentálním, tudíž nadčasovým a tedy vznešeným dílem? Za normální situace bychom zcela jistě nic takového nepotřebovali, ale ‘normální’ situace je – zdá se – stav velmi vágní, nedefinovatelný, respektive neuskutečnitelný. Já bych si sám pro sebe dovolil považovat za normální tu situaci, kdy každé dílo je vytvářeno – a také posléze přijímáno – jako pokus o dialog s dějinami toho kterého oboru, jako pokus přičinit alespoň něco málo k vývoji onoho oboru lidské činnosti jak po stránce obsahové, tak po stránce výrazové. V čase, kdy obrazy byly vytvářeny s neobyčejnou péčí tah po tahu štětce, byly také s neobyčejnou pozorností vnímány a čteny, i když roviny čtení mohly být výrazně odlišné. Prostý člověk pohybující se na samé hranici gramotnosti nejspíš tak tak rozeznával souvislost postav na obrazech s postavami příběhů, o kterých slýchal při čtení z Písma nebo



Výstava v Hamburském nádraží, Berlín, 21. března – 24. srpna 2008

při kázáních, zatímco ti druzí podle svého vzdělání rozlišovali mnohem více, počínaje vazbami k respektované ikonologii a konče oceňováním malířského přístupu, umělcovy řemeslné dovednosti. To všechno se ale koncem 19. století neobyčejně zkomplikovalo, jasně pojmenované kategorie se z logických a pochopitelných důvodů rozostřovaly a poté – postupně během pokusů redefinovat smysl a poslání umění ve společnosti v průběhu 20. století – rozplynuly docela,

takže dnes může být svým způsobem a za jistých okolností považováno za umění prakticky cokoliv a situaci, ve které se umění nalézá, lze považovat za jakoukoliv – jenom ne normální. Vyplývá z toho také, že neplatí žádná pravidla, podle kterých by se něco dalo nebo nedalo označit za umělecké dílo, a tím méně že mohou platit jakákoliv kritéria čtení, dešifrování, interpretace, analýzy a kritiky, která by měla alespoň zdání rigoróznosti? Zjevně ano, ale nejenom to. Umění se tím stává, podobně jako ostatní produkce nebo – přesněji – výroba, nekonečnou řadou produktů, které okolo nás plynou takovou rychlostí, že je není možné ani částečně vstřebat, natož si s nimi vytvořit nějaký trvalejší a intimnější vztah, a umělecké dílo samo, pokud je ještě vůbec tento termín adekvátní, se stává, jako koneckonců každý produkt, předmětem vrženým na trh.² Důsledky takové situace jsou dvojího druhu. Čím více se umění propojuje s trhem, tím více na něj začínají platit právě pravidla (současného) trhu, jak to před lety přesně definoval nynější rektor VŠUP. Podle zákonů etiky trhu je jedním z největších prohřešků provádět reklamu jakéhokoliv produktu prostřednictvím kampaně, která by kritizovala jiný nebo, nedej bože, konkurenční produkt. Pokud jde o vlastní dílo vržené na tento zcela přeplněný trh, je ovšem životně nezbytné na ně, resp. na firmu, tj. na sebe (a pokud možná co nejkřiklavěji) upozornit. A to dokonce s vědomím, že celá ta nekonečná řeka objektů (artefaktů), instalací skupinových či notoricky se opakujících autorských výstav nedává možnost se něčím zabývat opravdu podrobně, protože „není čas se ptát...“, jak bychom mohli parafrázovat výrok z téměř už klasického filmového díla.

Můžeme se v tomto vývojovém stadiu výtvarného umění divit, že nějaký autor chce přimět diváka k aktivnímu vnímání svého díla, že mu chce naznačit, že jeho dílo má mnohem víc významových vrstev, než lze spatřit na první pohled, že je i není finálním, ukončeným produktem, že je prací, která se neustále proměňuje, že od expozice k expozici vyžaduje nové promyšlení, nové čtení, protože se od jedné ke druhé instalaci proměňuje, že včerejší skica se jeví dnes hotovým, finálním dílem, zatímco včerejší zdánlivě dokončené dílo je najednou dnes jen skicou čehosi, co se teprve bude možná rozvíjet? Jistě ne – a Wolfgang Tillmans se jeví být apoštolem takových postupů, které se opírají o tři základní ideje. Především o domněnku, že divákovi je třeba nejenom napovědět, ale také ‘doložit’, protože on sám se nejspíše není schopen propracovat k poznání podstaty předváděného díla. Druhá idea je s první těsně propojena a vlastně ji rozvádí: Výstava je komplexním dílem a diváka je třeba uchopit, provádět skrze ni a nakonec doprovodit k takovému vnímání obsahu, jaké si autor představuje. Třetí myšlenka je pro Tillmansovy následovníky nejlákavější a také nejnakažlivější, protože jde o přesvědčení o vlastní výjimečnosti, o tom, že každý detail autorovy cesty je pro diváka zajímavý, že vše, co zajímá autora, bude nepochybně zajímat i diváka, že skica, stejně jako nepovedená kopie, musí nutně zaujmout a nakonec diváka přesvědčí o tom, jak složitým myšlenkovým a tvůrčím procesem autor neustále prochází. Že autor scénuje sebe sama, není překvapivé, tak se děje víceméně při každé výstavě nebo veřejné prezentaci jeho díla. Už jsme

² Příklad členů hnutí Fluxus, kteří se od opovrhování uměním minulých staletí, institucemi umění věnovaným, závěsným obrazem v rámu atd. stali těmi nejdříve prodávánými a nakonec i exponenty institucí, které oni sami původně tak nenáviděli, je jistě dokonalou ilustrací ‘nenormálnosti situace’...



Wolfgang Tillmans, Photocopy (Barnaby), 1994 (obálka katalogu berlínské výstavy, 2008)

si navíc na to skoro zvykli. Už se snad ani nepodivíme nad tím, když na výstavě najdeme zevnitř prosvícený stan jako symbol přístřešku a v něm fotografie, obrazy a dokumenty, jejichž prostřednictvím nám mladá dáma sděluje, s kým vším sdílela lože za svých dosavadních dvaatřicet let života, a když se v rámci tohoto artefaktu dozvíme, že byla v útlém dívčím věku brutálně znásilněna a že už nikdy poté nemůže být onou princeznou v růžových šatičkách, kterou si odmalička přála být; pochopíme i to, že pár let po 'stanu' vystaví svou vlastní postel, obklopenou dokumenty prohýřených, alkoholem i sexem prosáklých nocí, a v tichosti stáhneme svůj původní pocit, že nezřízený exhibicionismus a touha po sebedělení u některých lidí překračuje jakoukoliv přípustnou mez. Že ovšem postaví výstavu na scénování svých neúspěchů, chyb, omylů, hledání a pracovních postupů vůbec, to patří ke zvláštnostem Wolfganga Tillmanse.

Moje uvažování o Wolfgangu Tillmansovi se sice na těchto stránkách odvíjí od skandálních událostí v době, kdy Tillmans obdržel Turnerovu cenu, ale v zásadě se opírá o jeho loňskou reprezentativní expozici v prostorách někdejšího hamburského nádraží v Berlíně, dnes respektované galerie současného umění. V katalogu vydaném u příležitosti výstavy hovoří Daniel Birnbaum, Joachim Jäger a Julie Aultová především o rozpětí Tillmansovy tvorby mezi deskriptivními, minuciózně popisnými fotografiemi zachycujícími předmětný svět, v němž se

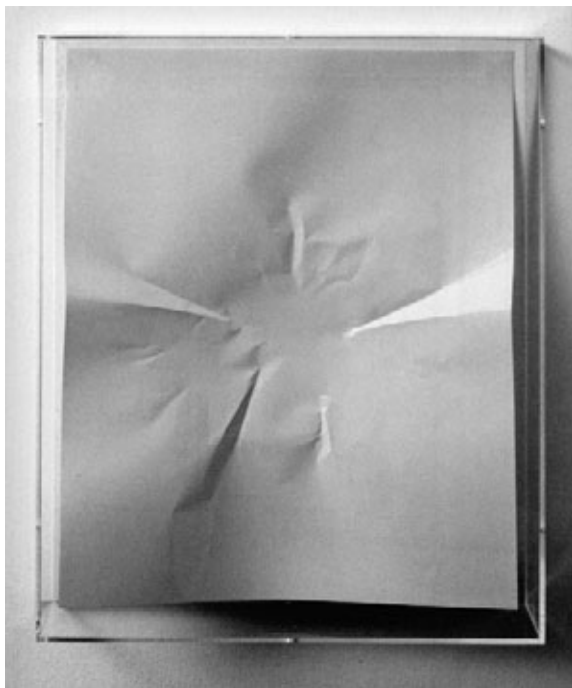


Tillmans pohybuje, a zcela abstraktními obrazy, které zkoumají možnosti expresivity média fotografie. Autorovi prvně zmíněné studie (Danielu Birnbaumovi) se tedy mimo jiné jedná o otázky stylizace a individualizace a k těm se musíme ještě vrátit později. Za druhé se eseje dotýkají nejdůležitější části Tillmansovy 'nádražní' expozice, která se v oddílu nazvaném *Truth Study Center* (Studijní centrum pravdy) zabývá tradičně znervózňující otázkou fotografie jako prvního z moderních mechanických médií: totiž otázkou možnosti a nemožnosti pravdivého zastoupení reality, manipulovatelnosti obrazu, a naopak smutným faktem, že fotografie – právě pro to, co bylo od samého vyhlášení jejího objevu považováno za hlavní přednost kreslení světlem – manipuluje naším vnímáním reality. Autor této druhé části (Joachim Jäger) se ale zejména zabývá tím přístupem k realitě, kdy nás mechanicky věrná kopie předmětné skutečnosti spíše znejsťuje, než aby nám poskytla skutečně reprezentativní obraz fyzického světa. Třetí studie v katalogu (Julie Aultové) poté na příkladu instalačního řešení Tillmansových výstav zvažuje záležitosti adopční situace, tedy jejího celkového aranžmá, kterým autor v dobrém smyslu toho slova vnutí divákovi systém čtení svých obrazů aranžovaných tak, aby se divák dokázal vcítit do procesu individualizace a stylizace, jinými slovy – aby zaujal 'správný' postoj k mizanscéně výstavy.

V pedagogické praxi se běžně setkáváme se snahami o porušování pravidel řemeslné kvality. Tyto snahy o prohřešky proti profesní dokonalosti lze považovat za legitimní v situaci, kdy je posluchač schopný deklarovat, že ono porušení pravidel je záměrné a že nevychází z neschopnosti udělat fotografii kvalitně, ale že hraje v autorově transformačním postupu podstatnou roli. Omlouvám se, že uvažuji v tak anachronistických a dávno překonaných kategoriích, jako je

◀ **Wolfgang Tillmans, The Museum of Modern Art, New York, 1996**

▶ **Wolfgang Tillmans, Lighter II, 2006**



řemeslo a řemeslná dovednost, ale pedagog prostě nemůže přistoupit na názor, že vše je dovoleno a vše je možné, že vše, co posvětil 'Boží ruka' talentovaného studenta umělecké školy, je nutně umělecké dílo a nemůže tedy být nezdarem. Cesta k ověření řemeslných dovedností a profesních návyků je ovšem prostá: Stačí soubor přesně definovaných úkolů, shromažďujících doklady o tom, že posluchač zvládá základy řemeslné abecedy, a potom už není těžké 'smířit se' s jakýmkoliv porušením požadavků řemeslné dokonalosti. U Tillmanse nic takového není třeba. V jeho fotografickém díle existuje dostatek důkazů k tomu, abychom poznali, že jakýkoliv odklon od řemeslné dokonalosti je nepochybně záměrný. Co ovšem překvapuje, je ono přeskokování míry transformace. U Tillmanse není možné se dobrat rozlišení tvůrčích etap podle míry stylizace – jako se nám to může podařit třeba u Pieta Mondriana, u něhož snadno odlišíme postupné fáze podle míry rozlomení řetězu spojujícího reálný předmět a jeho zobrazení, podle míry rozpouštění reality do abstraktního, na realitě stále méně závislého zobrazení. Míra stylizace je vedle míry individualizace jednou hranou, nebo spíše osou prostoru, který se jako nůžky otevírá před výtvarníkem a v němž se pohybuje transformace myšlenky do roviny vizuálního výrazu. Tillmans se tímto prostorem pohybuje zcela suverénně a přeskakuje, tak říkajíc, ze dne na den. Co u Mondriana trvalo i desetiletí,³ děje se u Tillmanse okamžitě: formální proměny v okamžitém časovém sousedství. Ani památka po nějaké snaze o výrazovou jednotu. Autor hledá, nebo spíše – třepe, a nemůže být pochyb, jde o přeskokování záměrné a Tillmans si ho může dovolit, protože nikde nemůže vzniknout

3 K otázkám stylizace více v autorově článku „Objekt ozvláštněný objektivem“, *Disk 15* (březen 2006).



ani stín podezření, že se děje cosi, co by se vymykalo jeho autorské kontrole. Obrazy vystavené v 'muzeu pro současné umění' (přesně 'für Gegenwart', tj. pro současnost) Hamburger Bahnhof oscilují – stejně jako na desítkách jiných míst, která Tillmans vyplnil instalacemi ilustrujícími jeho tvůrčí procesy – na ose stylizace od jednoho k druhému pólu a to přeskokování je až neúnosně provokující. Divák si nemůže nepoložit otázku: Myslí to ten člověk vůbec vážně? Nemají 'stuckisté' pravdu? Není opravdu spíše než na Turnerovu cenu Tillmans kandidátem na zlatou medaili Marcela Duchampa za pokus o totální zničení umění? Jestli se o Williamu Blakeovi dalo říci, že byl jakýmsi ikonoklastickým tvůrcem ikon, potom o Tillmansovi to platí bezezbytku. Mě osobně provokuje Tillmans nesnesitelně, jeho neochvějná (a možná by se dalo říct 'reklamní') sebedůvěra, že vše, co vypustí z ruky, je hodné mého zájmu, je otřesná, ale nemohu neuznat, že to vše je provokace z rodu drogové závislosti. Jsem rozčilený, ale nemohu si pomoci, jdu dál, nořím se do dalších sálů a hledám a hledám: souvislosti, myšlenkové vazby a zejména děje vystavených obrazů pomocí nejrůznějších po expozici rozhozených útržků, nepovedených zkoušek, skic a testů. Vstupuji znovu a znovu do světa Tillmansova myšlení a jenom nechť si přiznávám, že jsem, jakkoliv jsem to původně vůbec neměl v úmyslu, přistoupil na Tillmansovu hru. Pro jednu jsem tedy Tillmansovi podlehl, ale nemohu si být jistý, že to ještě někdy nastane. Myslím tedy spíše na 'jemu podobné'. Dá se vůbec takový způsob vyjadřování opakovat a zejména – napodobovat? Jsem přesvěd-



▲ Wolfgang Tillmans, Truth Study Center (Table 25), 2007

◀ Wolfgang Tillmans, Truth Study Center, instalace v Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D. C., 2007

čený, že ne, ale to není Tillmansův problém. To je problém učitelů, teoretiků a kritiků, kteří přitakávají projevům bez invence, bez imaginace. My, učitelé, teoretici a kritici bychom přece neměli nikdy připustit, aby se tvůrčí styl kohokoliv přebíral formou vyprázdněné mechanické kopie. Anebo že by bylo něco pravdy na tvrzení, že úspěch Wolfganga Tillmanse a 'jemu podobných' je dílem mezinárodního spiknutí kurátorů a teoretiků – nebo prostě jen sebezáchovným (a dokonce velmi originálním) přizpůsobením požadavkům diktovaným neviditelnou rukou trhu? Na tomto trhu nebude ostatně ten, kdo napodobuje, určitě příliš úspěšný; trh přece vyžaduje stále něco nového – a když nové dílo přece jen tak snadno nevznikne, musí to být aspoň (pro okamžité přijetí mimochodem rozhodně vhodnější) nový nápad.

Obrazové materiály jsou citovány z těchto publikací: Riemschneider, B. / Grosenick, U. *Art Now*, Taschen (Icons) 2001 (s. 69, 71); Jäger, J. (Hrsg.) *Wolfgang Tillmans. Lighter*, katalog k výstavě, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin / Staatliche Museen zu Berlin / Hatje Cantz Verlag 2008 (s. 72–76).

Estetizující rebelství Karen Finleyové

Július Gajdoš

V kontextu percepce performančního umění si opakovaně kladu otázku, jak velkou překážkou pro umělecký prožitek může být neznalost konceptů, manifestů nebo sociálně-politických kontextů či konkrétních událostí, na které jednotlivé performance reagují nebo na něž se odvolávají. Dobrá sociálně-politická orientace a znalost jak historických, tak kulturně-společenských faktů jistě umožňuje lepší porozumění a umocňuje prožitek uměleckého díla, i když jejich neznalost přece jen není jednoznačnou blokáží a nemusí být vždy příčinou nepochopení. Dokonce i mylné porozumění a z toho plynoucí případná neadekvátní interpretace může vyvolat silný prožitek. V dějinách umění najdeme dostatek příkladů, které ukazují, jak se jednotlivé výklady, a to bez ideologického tlaku, přizpůsobovaly preferovanému filozofickému výkladu světa a konvencionálnímu pojetí umění, nebo ho přímo iniciovaly. V *Disku 17* jsem se zamýšlel nad filozofií Jacquesa Derridy a jeho pokusem o aplikaci vlastních filozofických východisek na *kruté divadlo* Antonina Artauda.¹ Nabízí se ale i Foucaultův výklad Velázquezova slavného obrazu *Las Meninas*: také Foucault vycházel ze své filozofické koncepce, pro druhou polovinu

20. století mimořádně významné, ale se samotným ideově-tematickým základem díla má jeho interpretace asi tolik společného, jako divadelní hra Petera Shaffera *Amadeus* s historickou skutečností. V této souvislosti je dobré si připomenout i nepochopení některých uměleckých děl v době, ve které vznikly, a jejich až pozdější docenění. Řčení, že čas ukáže hodnotu díla, není dostatečným argumentem, protože nás odkazuje vždy k příští generaci a omlouvá tu, která ve své době nerozpoznala a nedocenila hodnoty uměleckého díla nebo projevu. Přitom je vždy nutné rozlišovat mezi mylnou interpretací nebo nepochopením a odmítáním jako formou hostility. Dějiny umění jsou plné omylů, které se staly inspirativním základem pro nové směry, ale i odporu s neblahými následky. Podílelo se a podílí na tom obojí: jak míra individuálního a subjektivního pojetí, prosazovaného se silným přesvědčením o všeobecné platnosti vlastního hlediska, tak i názor přijatý zvenku a vlivem příznivých okolností proměněný v konvenci.

Bez toho, abych se zvláště věnoval tak frekventovaným tématům teorie literatury a umění, jako jsou percepce, prožitek, porozumění a interpretace, a přiklonil se k hermeneutickému či semioticko-strukturálnímu přístupu, mohu snad konstatovat, že obě koncepce mají své opodstatnění právě ve vzájemném

1 Gajdoš, J. „Performance – mezi činností a scénováním“, *Disk 17* (září 2006): 7–18.



Žena natřená čokoládou pózuje pro časopis Time

propojení. Je přece jasné, že bez násilné intervence lze při prožitku smyslu Shakespeareovy nejproslulejší tragédie sotva nebrat na vědomí její dějový základ spojený s Hamletovou mstou, ale v mezích proměn kulturně-společenských kontextů a jejich vlivu na pojetí světa, jichž jsme byli i sami svědky, se mohou v rámci příslušné interpretace proměňovat, tj. posilovat nebo oslabovat jednotlivé motivy, které jsou s touto mstou spojené. Staronová otázka, zaměřená ale na konkrétní dílo, například jestli se při sledování Stoppardovy hry *Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtví* obejdeme bez znalosti Shakespeareova *Hamleta*, je analogická otázce, jestli středověkému divákovi znalost Nového zákona umocnila prožitek živých obrazů na alegorických vozech při velikonočních slavnostech. Tím se

sice vracím k problematice vztahu prožitku a porozumění, ale především proto, abych se zmínil o Mukařovského koncepci znaku, ve které kromě *artefaktu a vztahu k věci samotné* zmiňuje také *estetickou hodnotu* rezonující s kolektivním vědomím a prostředkující nám významy. Pokud vnímáme tuto estetickou hodnotu samostatně, přispívá to k předpokladu, že prožitek z uměleckého díla nelze podmínit plným porozuměním tomuto dílu, i když znalost reálií ve vzájemných souvislostech se může podílet na prohloubení tohoto prožitku.

Zdůrazňuji *vzájemné souvislosti* především proto, že znalost faktů bez vytváření vazeb a propojení vede spíše k soustředění se na konkrétní událost, k tomu, *co se stalo* (a o tom byl středověký divák náležitě předem poučený), zatímco

znalost souvislostí nebo jejich uvědomění umožňuje zaměřit se na to, *jak to probíhalo*. Statičnost postav živých obrazů tak nabízí možnost dívat se na ně buď jako na jednotlivé oddělené události, které v rámci příběhu následují jedna za druhou, nebo jako na situace, kde postavení osob (jejichž rozmístění představuje uspořádání vztahů, tj. míru ne-rovného postavení nebo soupeření), tzn. jejich vztahovost je podnětem pro vznik další situace. V jádru takového náhledu vždy vězí zvědavost, co bylo příčinou změny. A té se dopátráme tak, že si ozřejmíme vztahy a okolnosti, za kterých to probíhalo. Stoppard ve své hře *Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi* s naší znalostí Shakespearova *Hamleta* počítá podobně, jako se v případě středověkých alegorických vozů vycházelo z obecného povědomí o zobrazovaných událostech. Tato znalost nás 'osvobozuje' od otázky, *co se stalo* (to totiž víme už předem), a vede nás k onomu *jak*.

V této souvislosti se mi vnucuje další zdánlivě vedlejší otázka, kterou se pokoušeli v rámci teorie komunikace řešit Abraham Moles (1958) a Keir Elam (1993), totiž *proč divák opakovaně přichází na představení, které už jednou zhlédl*. Jejich soustředění na sémiotickou hodnotu zprávy nebo na *ekviprobabilitu signálu* (*equiprobability of signal*), tj. na pojem, který v teorii komunikace zavádí Elam,² zohledňuje potřebu diváka předvídat, dopovědět na základě určitých pravděpodobných indicií a v mezích logičnosti vyplnit prostor mezi tím, co divák vidí a co mu unikne. Tento přístup vede především k vymezení významu (signifikantnosti) zprávy, tedy k vymezení, které se vždy pohybuje mezi tím, co se divákovi nabízí, a co on

2 Vlastním původcem pojmu je ovšem Pierre Simon de Laplace (1749–1827) se svou *Théorie analytique des probabilités*. V angličtině ho lze interpretovat i jako složení dvou slov: *equal a probable*, tj. ve vztahu ke stejné matematické i logické pravděpodobnosti (viz *The American Heritage Dictionary of the English Language*, Fourth Edition 2000).

sám zachytí. Lze proto předpokládat, že Elam vzal v úvahu názor, že důvodem ke komunikaci je nejasnost zprávy (Lotman) a v rámci žádoucího vyjasňování uplatňuje pojem *ekviprobabilita* proto, aby zdůvodnil opakované návštěvy představení, nemluvě o potřebě zhlédnout novou inscenaci známé hry. Teorii komunikace, jak už jsem se vícekrát zmínil, nelze považovat za nevhodnější nástroj pro výzkum scénických umění, alespoň nikoli v té formě, jak byla doposud uplatňována; nastoluje však otázky, na které snad lze najít odpověď právě prostřednictvím scénologického přístupu.

Před *znakem* a jeho sémantickou hodnotou upřednostňuji proto také *motiv* v pojetí Jaroslava Vostrého. Souhrnně a zjednodušeně řečeno: z hlediska potenciálního smyslu (zejména známého) příběhu není podle mne při jeho vyprávění či předvádění ani tak důležité, *co řekl/a*, ale *jak to řekl/a*.³ To samozřejmě souvisí nejenom s tím, co vidíme a slyšíme, tj. co svými smysly zachycujeme, ale i s tím, co dalšího to evokuje. Dostáváme se tak k tzv. šestému smyslu, k vnitřně-hmatovému vnímání a cítění, v jehož rámci vyvolává síla psychomotorického (spolu)prožívání potřebu vracet se k němu jako k zážitku, protože se vymyká každodennímu životu. A vymyká se tím, že prochází nejenom smysly, ale i naším tělem, přímo fyzicky se nás 'dotýká'. Jde v rámci našich prožitků o cosi výjimečného, co je ve srovnání s našimi všednodenními zážitky *událost*, ke které jsme nuceni se vracet, takže opakovaně navštívíme představení, nebo se k němu vracíme alespoň v prostorech naší paměti. Dostáváme se tak k formě, která stojí za těmito prožitky, k tomu, o čem se na stránkách tohoto časopisu uvažuje čas-

3 Připomínám slova performerky Laurie Andersonové, která uvádí svoji zkušenost z dětství, kdy při pravidelném večerním setkání u rodinného stolu, kde každý vyprávěl příhodu, kterou zažil, si uvědomila, že nezáleží na samotné události, ale na způsobu, jak se vypráví.

těji – ke *scénické fabulaci*, tentokrát v návaznosti na prožitky a porozumění performancí Karen Finleyové.

V roce 1998 uvedla Karen Finleyová svoji performanci *The Return of the Chocolate-Smeared Woman*.⁴ Jejím základem se stala performance *We Keep Our Victims Ready*⁵ (1987), do které patřila i část *The Chocolate-Smeared Woman*, proto *návrat (the return)* v názvu; jak sama uvádí, proměnila ji tím, že do ní vnesla autobiografický materiál (Finley 2000: 254). Kromě odpovědi na neodbytně se vracející otázku *jestli*, nebo dokonce na konstatování, že performer pracuje pouze s autobiografickým materiálem, resp. že vše, co provádí na scéně, je autobiografické,⁶ jsou v této souvislosti důležité i podněty a okolnosti, na jejichž základě Finleyová svoji performanci vytvořila. Některé přímo souvisejí s její osobou, jiné se jí dotýkají nepřímo a ve své době hýbaly americkou společností.

Jednou z událostí, se kterou ji dodnes nejvíce spojují a která se vždy v jejím životopise uvádí přednostně, a to i před takovými oceněními jako cena 'Obie' (1999),⁷ dvě ceny 'Bessie',⁸ 'Žena roku' časopisu *Ms. Magazine* (1998) a 'Umělkyně deseti-letí' časopisu *Coagula* (1999), je její soudní

4 Návrat ženy natřené čokoládou.

5 Hra *We Keep Our Victims Ready* (Máme svoje oběti připravené) byla nominována na 'Best Play of 1989'.

6 Za příklad z mnoha dalších může posloužit i konstatování Vittoria Carliho, který ve stručném přehledu umělecké tvorby Karen Finleyové uvedl dvě ze životních příhod, kterými Finleyová musela projít. Napsal, že ji otec zavíral do ledničky a spáchal sebevraždu, když byla malá. Když se článek objevil, Finleyová rozhořčeně reagovala: „*Můj otec spáchal sebevraždu, když mi bylo dvacet jedna, a nikdy mě nezavřel do ledničky*“ (<http://www.artinterviews.com/Karen.html>). Její vyprávění v první osobě děvčátka, které toto muselo podstoupit, se jmenuje příznačně *Lednička* a bylo součástí performance *A Constant State of Desire* (Trvalý stav touhy), poprvé uvedené v *The Kitchen* v roce 1986.

7 Cena za hru *American Chestnut* (Americký kaštan).

8 Cena za performanci *We Keep Our Victims Ready* (1990) a *Constant State of Desire* (1986); uděluje Dance Theater Workshop, the Brooklyn Academy of Music.

prohra s NEA⁹ u Nejvyššího soudu Spojených států amerických, která měla za následek zastavení dotací pro individuálně působící umělce. Soudní proces¹⁰ se táhl od počátku 90. let a budil mimořádnou pozornost především proto, že vetování dotace vnímali američtí umělci jako formu cenzurního zásahu a omezování svobody projevu. Politici se ale odvolávali na tisk, který charakterizoval tvorbu Finleyové vzhledem k prezentaci sexuálních prvků jako obscénní. To podnítilo několik senátorů, aby svými prohlášeními ovlivnili udělování grantů. Jedním z těch, kdo se tak nešťastně proslavil a nejvíce zasáhl do života Finleyové, byl republikánský senátor Jesse Helms. Nešťastně proto, že se na základě svých neotesaných reakcí stal 'akčním', ale nezaviděnímhodným objektem performance. Finleyová se totiž rozhodla nebyť pouze pasivní odpůrkyní a obětí, ale reagovat způsobem, který je jí nejbližší, performancí. V ní zosobnila vztah se senátorem, převedla ho do sexuální polohy a sebe představila jako sexuální objekt Jesseho Helmsa a potenciální oběť zneužití.

V pořadí druhým, ale neméně důležitým podnětem byla událost, která koncem 90. let otrásla Amerikou. Newyorští policisté znásilnili šestnáctiletou černošskou dívku a potřepli ji fekáliemi a močí. Reakce Finleyové na tuto událost byla nanejvýš pozoruhodná. Potírání čokoládou a polévání se medem v její performanci má připomínat tuto drastickou skutečnost.

9 National Endowment for the Arts (Národní nadace pro umění).

10 Proces je známý jako 'NEA Four' a byl iniciován performančními umělci (Karen Finley, Tim Miller, John Fleck a Holly Hughes), kterým v roce 1990 vláda Spojených států prostřednictvím NEA navrhla granty a vzápětí je veřejně zamítla vzhledem k tématům jejich performancí. V roce 1993 byly umělcům na základě soudního rozhodnutí granty vráceny. Proces *NEA versus Finley* ovšem pokračoval až do roku 1999 kvůli označení její tvorby jako 'obscénní' se 'sexuálními prvky.' Finley, K. *A Different Kind of Intimacy*, New York 2000.

Finleová se rozhodla propojit v *The Return of the Chocolate-Smeared Woman* dvě citované události v rámci jedné performance. První se zakládá na monologickém projevu, vycházejícím z osobního prožitku, druhá nás odkazuje ke zmiňované newyorské události a je akcí prováděnou na vlastním těle. V souvislosti s předcházejícími úvahami se při příležitosti této performance nabízí otázka, k jaké pravděpodobné disproporcii v porozumění/pochopení může dojít při znalosti a neznalosti zmiňovaných událostí. Dobrá informovanost o okolnostech a peripetiích, které se táhly od počátku 90. let, včetně Helmsových zásahů, nám totiž umožní v performanci nevnímat výroky Finleové doslovně, i když vzhledem k naléhavosti, jakou v jejím podání mají, se tato možnost také nabízí.

„KONEČNĚ JSEM SI UVĚDOMILA, že jsem byla vztahem s Jesse Helmssem osm let sexuálně zneužívána. Jesse je vysoce, eroticky a narušivě neschopný zvládat svoji sexuální potřebu dominovat nade mnou. Už toho mám dost. Sexuální vztah začal v prostorách senátu, když zerotizoval moji kariéru, moji práci, moje živobytí. Nikdy se na mě nedíval jako na osobu, která dělá svoji práci. Jesse dostal tak akorát erekci, když zmínili moje jméno. Masturboval při představě mého těla potřeného čokoládou, zatímco se díval na moji fotku, a dostával záchvaty zuřivosti, aby mě veřejně ponižil. 'Ta, ta, ta je odporná. Je nechutná, ta hnusná, nestydatá kreatura s čokoládou na svých nahých nadrech [...]'

Chci se zbavit toho vztahu. Někdy se bráním. Dávám všechnu energii do toho, abych mu ukázala, že jsem správná holka. 'Jesse, jsem jenom holka, která dělá svou práci. Mám magistra a stipendium od Guggenheima, přednášku na Harvardu a Yale.' Je to ale k ničemu. On jde dál a dál, aby mě pokořil, aby mě ponižil, protože jsem závislá na své práci. Dnes ti ale říkám, končím s tímto vztahem. Ty si myslíš, že to nikdy

nedokážu. Jesse, už jsem s tím skončila. Jdu si svou cestou [...]' (Finley 2000: 258).

I bez znalosti dalších podrobností lze této části textu celkem snadno rozumět. Jde o téma problematického vztahu, ve kterém jeden z partnerů, kterého, resp. kterou představuje sama performerka, se rozhodl vymanit se z tohoto vztahu z důvodu dlouhodobého ponižování a zneužívání. V náležitě okořeněném projevu, metaforicky vedeném v sexuální rovině, se dozvídáme některé motivy, které ji vedou k tomuto rozhodnutí. Performerka dodržuje formálnost a logiku verbálního projevu a prostřednictvím výčitek a útoků na partnera nám objasňuje některé důvody svého počínání, včetně propojování sexuality s politikou. Ovšem každá další informace, třeba o tom, že Helms je senátor, že vztah, o kterém vypráví, se odehrával na mediální úrovni, nebo informace o tom, jak probíhalo soudní řízení a jak do toho zasahoval kongres prostřednictvím senátorů, tedy vše, co performerka neuvádí, nám pomůže pochopit, že jde vlastně o anekdotické vyprávění.

Nejvíce se tedy na vyznění citované pasáže podílí právě performerkou zdůrazňovaná rovina sexuality, protože má metaforický charakter. Právě to umožňuje náležitým způsobem spoluprožít její postavení oběti sexuálního zneužívání. Její projev je totiž autobiografický jenom v té míře, do jaké ho tak sama subjektivně prožívá.¹¹ Znamená to, že každá z dalších informací, o kterých se performerka nezmiňuje, ale které jsou součástí představované události, nám umožní uvědomit si, že nejde pouze o partnerské zneužívání, ale o její zápas s mocí. Znalost souvislostí je tak podmínkou toho, abychom osobní prožitky performerky nechápali pouze v metaforické rovině, tj. jak je po-

¹¹ O tom, jak senátor hluboce zasáhl do jejího života, vypovídá její reakce při interview v rozhlasu. Když se jí moderátor zeptal, jestli by už neměla senátorovi Jesse Helmsovi prominout, co udělal, odpověděla: „Nevěřím, že lze prominout někomu, kdo prakticky zničil můj život“ (Finley 2000: 166).

dává, ale abychom dokázali vnímat jejich další přesahy. Helms pak už není pouze partnerem, který různými způsoby zneužívá svoji partnerku, ale především senátorem, který symbolizuje moc státního aparátu, a způsoby sexuálního zneužívání nejsou pouze metaforou nátlaku jednoho partnera na druhého, ale represivním tlakem vládních struktur na jednotlivce. Ovšem bez uvedených informací lze jenom stěží tuto anekdotu plnohodnotně rozkrýt.

Současně to vyvolává otázku, nakolik je zmiňovaná performance bez těchto souvislostí přenositelná a sdělitelná také v jiném prostředí, než ve kterém jsou tyto informace obecně známé. A jestli dodatečné informace by i jako součást propagace skutečně přispěly k prohloubení prožitku z performance. Informační letáky a tištěné programy jistě doplní divákům chybějící části obrazu nebo situace. Není to ale také určitá forma dodatečného zdůvodnění uváděné performance? A není to v rozporu se zaměřením tohoto typu performančního umění, když se obecný stav společnosti reflektuje v natolik osobních prožitcích performerů, že potřebujeme další informace, aby nám osvětlily jeho počínání? Není právě veřejně známý stav dostatečným předpokladem k tomu, že když určité jevy dotýkající se všech činí performer součástí svého projevu založeného na subjektivním prožitku ostentativně zveřejňovaném před zraky publika, je možné se bez jakýchkoli dalších informací obejít?

U takových scénických projevů, které bezprostředně reagují na aktuální situaci v určitém prostředí a zaměřují se na takové reálie, se kterými se jiné prostředí musí předem seznámit, vždy hrozí riziko nikoliv pouze intelektuálního neporozumění: nedostatek informací může představovat překážku ke vzniku takové divácké účasti, která je založená na osobním spoluprožitku spojeném s vnitřně hmatovým vnímáním. Absence přísluš-



Karen Finley: Návrat ženy natřené čokoládou

ných informací brání hlubšímu porozumění nutnému k zajištění předpokladů takové účasti diváků, kdy se jich předvedené opravdu týká a dotýká. V lepším případě publikum vnímá a ocení estetickou rovinu projevu vnímatelnou z intelektuálního odstupů. V souvislosti s aktivitami performančních umělců druhé poloviny 20. století lze ale sotva o takovém případě mluvit jako o 'lepším', protože právě oni víc než kdokoli jiný staví na přímém zásahu svého subjektivního postoje 'do života'. Performer není totiž herec, který přestává být postavou po skončení divadelního představení. V performanci u něho převažuje právě umělecký postoj, který je nedílnou součástí jeho životního stylu a který by měl právě jako

umělecký postoj působit i po jejím skončení. Do této míry bylo možné se s tím setkat v případě Josepha Beuyse.

Jestliže ve verbálních a narativních projevech performerů může dojít k nesnázím s pochopením vzhledem k příliš subjektivnímu projevu a nedostatečným informacím publika o příslušném prostředí a jeho realitách, o to složitější to může být u projevů, které u performerů označujeme slovem *provádění* a které odborná veřejnost někdy zaměňuje s činností. V daném případě mám na mysli natírání čokoládou a polévání medem, které byly součástí performance uváděné Finleyovou pod názvem *The Return of the Chocolate-Smeared Woman*.¹² Domnívám se, že ani důkladný slovní výklad, k čemu akce směřuje, nepostačí. Nikoliv kvůli nedostatku porozumění, k němuž by stačilo jednovětě vysvětlení, ale kvůli volbě prostředků spojovaných s událostí. Kromě okázalosti, která převažuje nad adekvátností v propojení výrazových prostředků se skutečnou událostí, není vůbec snadné, ne-li nemožné asociovat konkrétní událost, která se stala černošské dívce, s performerčíným tělem pokrytým čokoládou a medem. Jistě také proto, že čokoláda a med patří k orálním slastem a spojujeme s nimi spíše kulinární požitky než anální exkrementy patřící do oblasti skatologických odpadů. Je to také fyzická krása těla Finleyové, která navíc ve spojení s požitkem a slastí přispívá obecně k estetizaci ženského těla realizované i v tomto případě. O jeho de-sexualizaci, na niž se Finleyová ve svých performančních aktivitách odvolává, nemůže být vůbec řeč.

Finleyová se v tomto případě snad i poněkud nechtěně ocitla blíž Carolee Schneemanové, která vstoupila do performančního umění oslavou krásy ženského těla, než Kipper Kids, pro které byla de-sexuali-

zace a de-estetizace programem. Ne náhodou si produkce Finleyové všiml také časopis *Playboy* a pozval ji pózovat na svých stránkách. Na rozdíl od jiných modelek jí sice umožnil realizovat vlastní představu, ale právě to bylo důvodem, že fotografie jejího nahého těla natřeného čokoládou se staly součástí komerčního konzumu. Finleyová se tak tím, co *provádí*, více přiblížila produkci *go-go girls* v nočních podnicích než k performančnímu umění. Lze souhlasit i s Christopherem Hawthornem,¹³ když se pozastavuje nad způsobem její instalace s názvem *1-900 All Karen* (1998), ve které měli návštěvníci příležitost za minutové poplatky mluvit s Finleyovou po telefonu. Nejde o instalaci, ale o byznys, což je závěr, ke kterému můžeme dojít, i když nebudeme společně s Hawthornem počítat, kolik vydělala. V rámci instalace prodávala Finleyová zvukové frekvence svého hlasu, hlasu umělkyně-hvězdy. Nebyl to objekt ani idea. Prodávala vlastně slávu, a to v takové sebescénovací formě, že jakékoliv umění – a zvláště performanční, které tento způsob podnikání na samém začátku odmítlo – se propadá do propasti, na jejímž dně číhá ta nejhrubší forma komerční zábavy.

Prohlášení Finleyové, že *chce být plátnem – zážitkem*, ideou, kterou nelze koupit, a nikoli předmětem,¹⁴ nelze vzhledem k některým jejím krokům, které tak okázale směřují ke komercializaci, bohužel vůbec brát vážně. Za problematičtější, ba dokonce za krutější ale považují způsob těch projevů, které Finleyová spojuje s tím, co se stalo mladé černošské dívce. Inkriminovaná událost patří natolik odvrácené straně lidskosti, že ji vůbec nelze esteticky pojmout. Jakýkoliv pokus o takovou estetizaci je vlastně omluvou podobných činů a dalším ponižením oběti. Nelze skutečně nic namítnout proti čokoládě

12 V této souvislosti stojí za zmínku zrušení její performance v Londýně v roce 1986 na základě zákazu mluvit i svlékat se najednou, platného v Anglii v 80. letech. Provádět dvě akce simultánně nebylo dovoleno.

13 Hawthorne, Ch. „All Karen All the Time“. <http://www.salon.com/media/1998/03/11media.html>

14 <http://www.artinterviews.com/Karen.html>

na krásném ženském těle, ale v tomto případě dochází k matení motivů. To, co přineslo Finleyové komerční úspěch, nebyl výraz pohoršení nad hrozným činem, ale forma její sebe-estetizace. Navíc ji použila už v předešlé performanci *We Keep Our Victims Ready* v roce 1987, tedy před tím, než došlo ke zmiňované události, ve zcela jiném kontextu. Finleyovou, která v průběhu své více než třicetileté tvorby v performančním umění prohlašuje, že přímo sebe samotnou vystavuje situacím, ve kterých jsou lidé ponižováni, že představuje vztah mezi obětí a trýznitelem, zcela účelově využila utrpení jedné oběti pro vlastní propagaci.

Výsledkem je sebescénovanost hvězdy, která sama se stává obětí, tentokrát volného trhu, který má vždy dost prostředků na to, aby mohl nabídnout lukrativní podmínky k uplatnění v oblasti komerční zábavy. Odmítnout vyžaduje tolik odvahy a vzdoru, kolik jich sama Finleyová potřebovala ve svých začátcích. Pokud včas rozpozná, jak snadno lze podlehnout, má ještě šanci se vrátit a s plnou invencí zpracovat svůj nový autobiografický materiál v nové performanci, k jejímuž pochopení nebude třeba dalších dodatečných informací. V souvislosti s úvodní úvahou o informovanosti a znalosti reálií potřebných k prohloubení prožitku na základě vnitřně hmatového citění nutí mě to na závěr paradoxně konstatovat, že v případě natírání čokoládou, prováděného Karen Finleyovou v *The Return of the Chocolate-Smeared Woman*, je lepší toho vědět co nejméně.

Literatura:

- CARLSON, M. *Performance*, London / New York 1986
- FINLEY, K. *A Different Kind of Intimacy*, New York 2000
- FINLEY, K. *Truth is Hard to Swallow* (Pow Wow Art International), Tape 1988
- FINLEY, K. *Tales of Taboo* (Pow Wow Art International), Tape 1987
- GOLDBERG, R. *Performance Art*, New York 2001
- GAJDOŠ, J. *Postmoderné podoby divadla*, Brno 2001

- <http://karenfinley.com/dvd.php>
- <http://www.salon.com/books/int/2006/04/22/finley/index.html>
- <http://www.salon.com/media/1998/03/11/media.html>
- <http://www.nysun.com/arts/karen-finley-on-sex-and-socks/75492/>
- <http://www.nysun.com/arts/karen-finley-on-sex-and-socks/75492/>
- <http://www.artinterviews.com/Karen.html>
- http://artvoice.com/issues/v7n25/whos_sorry_now
- http://acorn.forest.net/franklin/FMPro?-db=ff26artist.fp5&-format=detail.html&-sortfield=name_first&-sortfield=name&-sortfield=begin_date&name=finley&name_first=karen&date_calc=%2f%2f&-max=10&-recid=6&-find=|A
- http://www.boston.com/ae/theater_arts/articles/2007/03/04/shes_professor_finley_now_1172974342/
- http://mog.com/music/Karen_Finley/biography
- <http://www.coagula.com/index.php?s=schneeman>
- <http://www.youtube.com/watch?v=b7Kkl1D1QRA>
- <http://www.youtube.com/watch?v=Ck89kh2vht8>
- http://artvoice.com/issues/v7n25/whos_sorry_now

Fotografie jsou citovány z publikace *A Different Kind of Intimacy*, Thunder's Mouth Press, New York 2000.

V. F. Komissarževská: herečka 'stříbrného věku'

Kapitoly z dějin moderního evropského herectví 2

Jan Hyvnar

Naše znalosti ruského modernistického divadla a herectví z přelomu 19. a 20. století jsou jednostranné a zavádějící. Mnoho se toho u nás napsalo především o Moskevském uměleckém divadle (MCHT) K. S. Stanislavského a V. Němiroviče-Dančenka, ale to byla pouze jedna z důležitých dominant doby před říjnovou revolucí, kterou Rusové nazývají 'stříbrným věkem'. Podíváme-li se ovšem na tehdejší kulturu a umění té doby vcelku, okamžitě nás překvapí velké množství dominant i nejrůznější souvislosti mezi nimi. Pro ilustraci jen několik faktů: ve výtvarném umění působí známá skupina Mir iskusstva, svou hudbu psali A. K. Glazunov, S. V. Rachmaninov nebo A. N. Skrjabin, v opeře debutoval F. I. Šaljapin, v klasickém baletu A. Pavlovová a světový ohlas získával Ďagilevův Ruský balet, v literatuře se objevilo *Vzkříšení* L. N. Tolstého, symbolisté V. Brjusov, A. Bělyj, A. Blok, F. Sologub a mnozí další se scházeli a přeli i o divadle na slavných 'středách' u V. Ivanova, drama reprezentuje tvorba A. P. Čechova, M. Gorkého nebo L. Andrejeva, v divadle se objevují četná studia, jako režisér začíná V. Mejerchold, A. Tairov nebo N. Jevrejnov atd. Bylo to dynamické období plné beznaděje i utopií, prožitku konce i počátku, dekadence i moderny, krize divadla i velkého množství právě vznikajících experimentálních divadel. Přesně to vyjádřil v *Duši Ruska* filozof N. A. Berďajev, rovněž účastník 'střed' u V. Ivanova: byla to doba plná antinomií, protikladů a paradoxů, tezí a antitezí, které nepostihneme ani tak rozumem, ale jen skrze celkový obraz (Berďajev 1992: 24). V něm koexistuje nejen nacionalismus nebo anarchie s jejich protiklady, ale i umění s neuměním nebo romantické herectví s herectvím psychologickým. A v tomto kulturním a uměleckém prostředí plném protikladů dochází i k proměně herectví, na němž se podílí vedle MCHT i geniální herečka Věra Fedorovna Komissarževská (1864–1910), jejíž umění a snahy se řídily stejnými ideály, které ovládaly MCHT. Herečka se tu střetávala a vyrovnávala s novým modernistickým dramatem, zvláště s tvorbou A. P. Čechova, H. Ibsena nebo M. Maeterlincka, a protože byla spojena i se snahami ruských symbolistů a s jejich divadelní utopií, logicky se pak dostala i do střetu s moderní uměleckou reží, kterou v jejím divadle utvářel V. Mejerchold.



V. F. Komissarževská,
civilní portrét z roku 1901

Komissarževská jako Nina Zarečná

V Rusku existovala jiná tradice v umění i herectví než jinde v Evropě. Umělec nebo herec byli nositeli nejen umění, ale i mimoumělecké role, což vedlo k tomu, že se tu utvářelo ideální prostředí pro vznik mýtů. Proto byl umělec i vůdcem, učitelem, knězem, prorokem nebo zpovědníkem, ať to zní jakkoliv jako fráze. Herectví bylo poslání, což s sebou neslo i zvláštní a vstřícný, nebo naopak krutě odmítavý vztah publika k herci. V Rusku měli dobří herci vždy větší úspěch než jinde v Evropě a dokazují to i vzpomínky T. Salviniho nebo E. Duseové, kteří jezdili hostovat nejraději právě do Ruska. Asi proto tu najdeme i více tragických osudů hereček, jakými byly Nina Zarečná z Čechovova *Racka* nebo Něgina z Ostrovského hry *Talenty a ctitelé*.

Především tu existovala dvě přední činoherní divadla: v Moskvě Malé divadlo a v Petrohradě Alexandrinské divadlo. Obě byla státní či carská a plnila funkci vzoru a reprezentace. Herecký styl Malého divadla byl tradičnější a zastaralejší, hrály se tu především hry klasiků – Shakespeara, F. Schillera nebo

A. N. Ostrovského – a pěstovalo se virtuózní pozdně romantické herectví, které zde reprezentovali především Glikeria Nikolajevna Fedotovová (1846–1925), Maria Nikolajevna Jermolovová (1853–1928), Alexandr Pavlovič Lenskij (1847–1908) a Alexandr Ivanovič Južin (1857–1927). Fedotovová byla v 90. letech právě na vrcholu slávy a vše se na jevišti točilo kolem ní. Vynikala obrovským temperamentem, vybroušenou virtuózní technikou a měla široký rejstřík od postav tragických až ke komedii; vystupovala hlavně v postavách Shakespeara a A. N. Ostrovského, které se vyznačovaly silnou aktivitou a energií. Její rétorický projev byl založený na ostrých kontrastech něhy a zloby, vážnosti a ironie apod. Stojí za poznámku, že při studiu Lady Macbeth se radila se známým fyziologem I. Sečenovem o způsobech vyjádření vnitřního světa hrdinky. Také Jermolovová vyjadřovala divákům Malého divadla ve svých postavách mravní i národní ideály. Současníci se zmiňují o magickém působení herečky na publikum, které prý doslova hypnotizovala. Postavou vysoká a bez měkkých ženských linií, na jevišti stála jako kus mramoru, měla krásný hrudní hlas, kterým pateticky deklamovala v tradičním romanticky heroickém stylu. Také ona vynikala v hrách Ostrovského, Shakespeara nebo Schillera. V Schillerově *Marii Stuartovně* hrála Jermolovová Marii a Fedotovová Alžbětu a podle kritiků obě svými patetickými přednesy doslova koncertovaly.

Lenskij byl partnerem Jermolovové a vynikl jak v tragédiích, tak v komediích. I on patřil k tradiční romanticko-heroické škole virtuosů a Mejerchold o něm řekl, že na jevišti hrál i v tragických postavách Shakespeara s obrovskou lehkostí a dokonalou technikou. Južin se stal v 90. letech hlavní postavou souboru Malého divadla a byl prý mistrem romantických monologů, které přednášel s obrovskou vnitřní energií. Byl hercem velké tvůrčí disciplíny a kritici vedli spory o tom, zda je reprezentantem herectví prožívání, nebo představování.

Herci Alexandrinského divadla se vyhýbali tradičnímu pozdně romantickému a značně patetickému herectví. Byli prostší a méně afektovaní, specializovali se hlavně na činohry a komedie, snažili se jít v dramaturgii s módou, ale vcelku to byl velmi různorodý soubor jedinců různých stylových poloh. Byly tu vlivy staré školy i MCHT, melodramatu i Mejercholdovy stylizace apod. Přece jen tu ale nejvíce zakotvil styl realistického herectví druhé poloviny 19. století, který se formoval zvláště na ruském dramatu A. N. Ostrovského, L. N. Tolstého nebo I. S. Turgeněva. Patrné to bylo zvláště v herectví Marie Gavrillovny Savinové (1854–1915), Poliny Antipěvny Strepetovové (1850–1903), Vladimíra Nikolajeviče Davydova (1849–1925) a Konstatina Alexejeviče Varlamova (1849–1915).

Savinová byla skutečnou královnou souboru a podle kritiků se jí podařilo intrikami jak odstranit Strepetovovou, tak se podílet i na odchodu Komissarževské. Hrála v obrovském množství slabších her, které autoři šli přímo na ni, ale její umění vyniklo v postavách z Gogola (Marie Antonovna z *Revizora*), Ostrovského (Larisa ze hry *Bez věna*) a Tolstého (Akulina ze hry *Vláda tmy*). Byla v Rusku i první Norou, ale neměla v ní úspěch, i když se nechala inspirovat polemikou o ženské emancipaci, kterou vedla s L. N. Tolstým. Její realistický styl byl spíše analytický, neboť podle kritiků vždy strážlivě posuzovala psychologii svých postav. Strepetovová byla svou emocionálností a intuicí opakem Savinové. Kritika často upozorňovala na naturalistické znaky jejích postav (Lizaveta z *Písemského Hořkého údělu*), které v mnohém připomínaly ženy Dostojevského: bylo v nich utrpení a fanatismus, víra i heroismus vzpoury. Postupně ale nedostávala role, a v roce 1890 proto ze souboru odešla.



NINA ZAREČNÁ
A. P. Čechov: *Racek*, 1896

‘Carem smíchu’ byl v petrohradském souboru Varlamov, který svou komikou vynikal především v hrách Ostrovského. Velký úspěch měl i v roli Sganarela v Molièrově *Donu Juanovi* ve slavné Mejercholdově inscenaci. Ale mužskou hvězdou první velikosti zde byl Davydov, rovněž zastánce realistické školy. Vzdělaný, s širokým rejstříkem postav vážných i komických, virtuózně ovládal všechny výrazové prostředky i psychologickou analýzu postav. Stejně jako Savinová vynikl v postavách Ostrovského, Turgeněva, Tolstého a Čechova. V roce 1887 odešel na rok do moskevského divadla F. A. Korše a právě zde vystoupil v hlavní postavě první verze Čechovova *Ivanova*. Po návratu se sblížil s autorem a na základě jejich debat vlastně vzniká druhá verze, kterou s Davydovem opět v hlavní roli uvedlo Alexandrinské divadlo. I přes Davydovovu skepsi měla inscenace kolosální úspěch, snad i pro herecký koncert, v němž Lebeděva hrál Varlamov, Sáru Strepetovová a Sašu Savinová. Tato inscenace vlastně tak trochu vyvrací názor, že toto divadlo neumělo hrát Čechovovy hry a argumentuje se tu jen neúspěchem premiéry *Racka* v roce 1896, k níž se ještě vrátíme v souvislosti s hrou *Komissarževské*. Čechov měl Davydova rád, napsal pro něj hříčku *Labutí píseň* a Davydov, kterého začali nazývat ‘čechovovským hercem’, často vystupoval po večerech s Čechovovými povídkami. Ve zmiňovaném *Rackovi* hrál – a prý také s úspěchem – Sorina, ve *Strýčkovi Váňovi* Vojnického, Čebutykina ve *Třech sestřích* a Firse ve *Višňovém sadu*.

Obě carská divadla už neměla někdejší divadelní monopol a v 80. i 90. letech se dostávala do konkurenčních zápasů s mnohými dalšími divadly, komerčními i uměleckými. V Moskvě hrálo komerční divadlo F. A. Korše a v roce 1898 vznikl MCHT. V Petrohradě se ustavila literárně umělecká společnost a v jejím rámci vzniklo Suvorinovo divadlo podle vzoru evropských svobodných divadel. Neda- leko od něj chodil car i s rodinou do Národního domu na historické a vlastenecké hry. Vzniklo zde i Ruské a Petrohradské divadlo a po roce 1905 se v Moskvě i Petrohradě začala objevovat první experimentální studia. Divadelní život byl tedy pestrý i bohatý a zdaleka to neplatilo jen o obou metropolích. V Rusku bylo mnoho provinčních divadel a velmi silně byla rozvinutá pohostinná vystoupení známých herců, mezi něž patřila i Komissarževská. V tomto kočovném způsobu života ale vynikli herec Suvorinova divadla P. N. Orleněv a herečka L. B. Javorská, která si založila vlastní divadlo. Orleněv vlastně vytvořil nový obor neurastenika a v jeho duchu se předváděl jako car Fjodor, Raskolnikov nebo Míša Karamazov. Byl to on, kdo se značně podílel při vystoupeních v USA a Západní Evropě na tvorbě představy Rusa posedlého mystikou a běsem, jak to ukazují dobové americké i francouzské filmy. Javorská si brala poučení u Sáry Bernhardtové, alespoň pokud jde o reklamu a skandály, o kterých psaly noviny. Také ona se vyžívala v elegant- ních kostýmech, ale dokázala i provokovat a vtahovat na jeviště politiku, zvláště kolem revoluce 1905, kdy neohroženě sáhla po hrách M. Gorkého nebo H. Ibsena.

4. dubna 1896 debutovala na jevišti Alexandrinského divadla i Věra Komis- sarževská v rolích Rosy ze Sudermannovy hry *Zápas motýlů* a Larisy v Ostrov- ského hře *Bez věna*. Úspěch byl jednoznačný a potvrzoval věhlas, který si předtím vydobyla v divadle ve Vilně (1894–1896). Během dvou sezon se stala prvořa- dou hvězdou souboru, i když hrála i v hrách méně významných autorů. Kritika psala, že na jevišti se objevila nejen geniální herečka, ale i představitelka nové modernistické ženy s nezvyklou hlubinnou psychologií. Stala se tak soupeřkou Savinové, která po její benefici jen suše konstatovala: „*Benefice Komissarževské se odehrála s třeskem a bleskem. Publikum ji miluje až k šílenství... Zaspali ji květy a dárky*“ (viz *O Komissarževskoj* 1965: 21).

Měsíc po debutu se objevila jako první v roli Niny Zarečné v oné neúspěšné prapremiéře Čechovova *Racka*. Hra se uváděla v rámci benefice E. I. Levkejevové, která hrála až v následné Ostrovského hře *Šťastný den*. Diváci očekávali komedii v duchu často hraného V. Krylova a režíroval J. P. Karpov přesně podle zasetého zvyku: herci se naučili pouze vlastní text, nalepili si vousy, prošli několika aran- žovacími zkouškami a pak už se hrálo. Karpov nepochopil hru, a tak vše bylo jen na hercích. „*Nastal večer. Alexandrinské divadlo bylo plné. Peterburští znalci se přišli podívat na novou hru moskevského spisovatele Čechova, který zde byl velmi populární jako beletrista,*“ vzpomíná autorova sestra (Čechova 1960: 86). Ko- missarževská hrála zpočátku nadšenou a prostou vesnickou dívku s otevřeným srdcem. Monolog „*Lidé, lvi, orli...*“ začala rozpačitě a nervózně jako skutečná debutantka, která si ještě nevěří. Právě tehdy se na premiéře ozval z hlediště po- prvé smích a poté nastal chaos. „*Divadlo dýchalo zlobou, vzduch zhoustl nenávisť a já – podle fyzických zákonů – jsem vypadl z Petrohradu jako bomba,*“ vzpomínal A. P. Čechov (Čechov 1980: 394). Přesto pochválil Komissarževskou a svého oblí- bence Davydova za roli Sorina. Viděl ji už na zkouškách a hned rozpoznal, že je to herečka, která dokáže přesně vyjádřit „*hudbu*“ a ladění jeho dramatu. Na pre- miéře i později silně zapůsobila zvláště v posledním dějství: na jevišti se objevila



VARJA

A. N. Ostrovskij: Divoška, 1899

jako bledý přízrak s bílou tváří a bílýma rukama, její neklidná řeč vyjadřovala hlubokou upřímnost zpovědi a její ubitou duši unavenou životem. Se smutkem se vracela do šumícího sadu a hledala v něm ono divadélko z prvního dějství, kde prožila první chvíle lásky i naděje. V závěru pak kroužila jako racek a ztišeným i hlubokým hlasem se loučila s Treplevem.

Tuto inscenaci ruští pamětníci i historici mnohokrát popsali, také proto, aby vyniklo velmi úspěšné představení, které se konalo za dva roky v MCHT a které se pak stalo jakýmsi počátkem moderního herecko-režijního a ansámblového divadla moderní doby. Tím ale bylo mnoho u prapremiéry v Alexandrinském divadle zkresleno, protože i když premiéra propadla, další reprízy už měly docela dobrou úroveň a také úspěch. Komissarževská přitom dostala roli Niny nečkaně, protože ji měla hrát Savinová, která ji ovšem 10 dnů před premiérou odmítla proto, že je na roli stará (bylo jí 42 let). Komissarževská, kterou hra očarovala, se obávala reakcí publika, neboť ji čekalo jen 6 zkoušek, které se moc nedařily, ale možná právě proto, že se tu setkala s rolí, která byla pro ni šitá jakoby na míru, byla hodnocena kritikou i autorem jako skvělá. A skutečně, Komissarževská měla s Ninou hodně společného, včetně nešťastné lásky a posedlosti divadlem a novými formami. Fikce se tak mohla stát skutečností nebo skutečností fikcí.

Od počátku bylo jasné, že Čechovova hra už není psána technikou klasických her 19. století, kterým v divadelní praxi odpovídalo herectví oborů. Tady se už herec setkával s postavami, které jsou utvářeny nikoli apriorně nějakou charakteristikou, ale až kontinuálně spleť mezilidských vztahů. Už také neplatilo, že určitá příčina jednání vyvolá známý a logický účinek, naopak, podnět nebo nějaký motiv u těchto postav obvykle vede k jinému a neočekávanému činu.

Proto musí herci v Čechovových hrách jakoby kroužit kolem nejasného a pohybujícího se centra postavy a tímto kroužením a opakováním vlastně utvářejí onu zvláštní symboliku postav i hry, do níž je vše vtahováno jako do černé díry. A právě to intuitivně vycítila Komissarževská, která sama osobně nikdy nebyla sebevědomou herečkou, jež utváří svůj divadelní život jako cestu zrání a zralosti, ale okamžitě a od počátku byla tou Komissarževskou, která znovu a znovu ohmatává a krouží kolem dramatického osudu postavy, který je i jejím osudem. To rozpoznal i Čechov, když o ní psal Karpovovi. A Komissarževská byla skutečně první čechovovskou herečkou, která i později, když hrála Ninu nebo Soňu ze *Strýčka Váni*, udělala z těchto postav velmi působivá dramata, při kterých se musela otvírat hluboko do nitra. Svědčí o tom i její dopisy autorovi, kde se svěřuje se svými pocity a hledá s ním důvěrný kontakt; Čechov se do této 'psychoanalýzy' ovšem vtáhnout nenechal a s jemu tak vlastní ironií si udržoval odstup.

Petrohradská inscenace *Racka* – úspěšná či neúspěšná – je svým způsobem paradoxní a odkryla všem, také autorovi i herečce, že tu nejde pouze o nedbalé, řemeslné a náhodné okolnosti vzniku, ale také o to, že zastaral samotný systém divadelní tvorby, která nyní vyžadovala jednak přítomnost umělecké režie a jednak ansámblovou souhru. O tom psal už v roce 1900 A. R. Kugel: „*Duch naší scény se spokojuje s principem individua a vše je pak na herci a více – na hercích první úrovně, kolem nichž se seskupují četní členové ansámblu*“ (Kugel 1923: 41). A tuto skutečnost narušili a tento systém anulovali za dva roky u inscenace *Racka* v MCHT Stanislavskij a Němirovič-Dančenko, kde ovšem byla také ještě hluchá místa, např. zde byla naopak slabá Nina Zarečná M. L. Roxanovové a Trigorin Stanislavského. Přesto byl učiněn krok k ansámblovému herectví, které se nepodařilo pěstovat Komissarževské. Také v dalších inscenacích proto zůstávala sama jako virtuoska, která vystupovala z průměrnějšího souboru. V jednom rozhovoru dokonce řekla, že ona musí být skvělá a zbytek může tvořit jen její pozadí. Tak tomu bylo u herců staré školy a ona sama tento princip využívala zvláště na pohostinských hrách po celém Rusku.

Komissarževská strávila v Alexandrinském divadle šest let a sehrála zde více než 50 rolí v hrách bezvýznamných, ale i v hrách Ostrovského, Sudermanna apod. Vyhýbala se klasice, i když hrála Desdemonu, a to dokonce se slavným italským virtuosem T. Salvinim při jeho hostování v Petrohradě. Ten o ní řekl, že „necítí tragédii“. Ano, byla to herečka, která potřebovala role současných žen a jejich hlubinnou psychologii. Divadlo a život, umění nebo hra a chování v životě byly u ní velmi blízko a vzájemně se prolínaly až k ztrátě distance. Proto jakmile hrála drama současné ženy, které jí nabízely hry Čechova, Ibsena nebo Ostrovského, dokázala objevovat nečekané psychologické podtexty. Byla skutečným 'potápěčem', a proto i nositelkou dramatického paradoxu někoho, kdo na samém dně odkrývá veliké bohatství, ale na povrch dokáže vynést jen málo nebo dokonce nic a vyvolat tak mnohá nedorozumění. V tom byla blízka Čechovovi a později i Maeterlinckovi. Chtěla sama vidět své nitro a svůj objev ukázat jiným. Ale už bratří Goncourtové řekli, že kdo je schopný tak ostře vidět, je z toho smutný, neboť jen slepý může být na světě šťastný, což platilo i pro tuto dobu Čechova a Komissarževské, která zažila stejnou 'nemožnost činu', kdy umírat už není za co a žít nemá cenu. Pryč byly časy Fedotovové a Jermolovové. Všežravá každodennost přinášela jinou dramatickост života, a pokud tyto tragédie pronášely i před smrtí poslední slova s rétorickou lehkostí, slova Komissarževské, která



NORA

Henrik Ibsen: Nora, 1904

byla nasycená autentickým prožitkem doby, se pronášela těžce a s neustálými pauzami i v každodenních situacích.

Už po první sezoně se kritici snažili popsat novou hereckou hvězdu, kterou milovali diváci a zvláště mládež. Kritik Kugel psal při jejím debutu, že „v Komissarževské bylo něco nadlidského, něco, co popírá život. Zněla v ní jakási osobní píseň, zněla v ní neustále a přitahovala publikum nejen proto, že ta píseň byla kouzelně krásná, ale i proto, že v ní cítilo ozvuky jakési patetické hymny, která je povznáší“ (Kugel 1923: 65). Bylo nutné se vyrovnat s novým uměleckým temperamentem nikoliv heroickým, romantickým či sentimentálním, ale velmi citlivým, nervním a ‘hudebním’. Toto přirovnávání projevu k hudbě ji bude provázet po celou její kariéru. „Její tón, to byla hudba její duše jemně ženské, přesto svobodné a jasné, hudba temperamentu nekonečně něžného“ (viz *O Komissarževskaj* 1965: 199). Další kritici psali o jejím lyrickém talentu nebo dokonce o „lyrické heroině“. Její přítel A. Blok v té době tvrdil, že lyrický element ovládl nejen poezii, ale i prózu, eseje, drama, divadlo i herectví, a znamená snahu vyjádřit složitost duše i prožívání světa. Po její nečekané smrti napsal, že s ní odešla i „lyrická nota“.

Na okamžik se zastavme u této lyričnosti. Ve stejné době o ní u nás psal i K. H. Hilar. Podle něj je tato lyričnost protikladem objektivnosti hereckého výkonu čili snahy o realistickou nebo naturalistickou nápodobu, kde se herec

doslova ukrývá za 'objektivně' rozpoznanou vnější maskou postavy. Odmítání tohoto pohodlného, objektivního i 'epického' realismu bylo programem té doby, protože lyrické herectví se zaměřilo na vertikální čili subjektivní prožívání světa 'zde a nyní'. A právě tady se rodí styl, který dnes označujeme jako 'osobnostní herectví'. „*Býtí velikým hercem bude znamenati nezbytně býtí především silnou osobitostí*“, tvrdí Hilar (2002: 133) a dnes s ním bude souhlasit kterýkoliv herec i kritik. Problémem tohoto herectví ovšem bylo a dodnes je to, kam směřuje, s čím je v kontaktu, v jakém horizontu tvoří tento osobnostní herec, dávající tomuto směřování a smyslu svou vlastní individualitu a jedinečnost. Hilar tehdy proklamoval stejně jako Komissarževská tuto tezi: „*Jeho individuální já, žijící okamžiku uměleckému, který nutně splyne s okamžikem tvůrčím, stane se já absolutním*“ (Hilar 2002: 133). Lyrický styl se tak nutně pojí s přesahem k něčemu absolutnějšimu nebo ideálnějšimu, v té době zaměřenému do hlubin duše, zatímco protikladem tohoto idealismu nebo tohoto syntetického vnímání a tvoření byl analytický realismus Savinové nebo Davydova. Pro Komissarževskou se tu naopak otevíral prostor k symbolistickému divadlu a herectví.

Už v době, kdy Komissarževská hrála v Alexandrinském divadle, psaly se o ní studie a knihy. Všechny udivovala prostotou hry, a proto ji nazývali „herečkou života“. Čtete-li kritiky o její hře, stále více se vtírá dojem, že intuitivně usilovala o totéž, co ve stejné době a jen v jiných okolnostech sledoval Stanislavskij a MČHT: na jevišti nehrát, ale žít s intenzivním pocitem vlastní existence. Společně bylo i to, že Stanislavskij i Komissarževská chápali divadlo jako chrám, kde se rodí umění z tajemství a kde je povinností věřit a milovat umění v sobě a nikoliv sebe v umění. Stanislavskij ji vždy obdivoval a přirovnával k francouzské herečce Réjane, která vystupovala v té době v Rusku a zaujala tím, že už nevypadala na jevišti jako herečka, ale jako člověk. Zval Komissarževskou do MČHT, zvláště po jejím odchodu z Alexandrinského divadla, ale ona jeho pozvání vždy odmítala. Reformovala herectví po svém a sama za sebe, přičemž vše prováděla spíše intuitivně než s rozmyslem. A jak již bylo řečeno, nebyla typ, který dovršuje a vybrušuje nějaké téma, ale vždy se odevzdávala celá a začínala od začátku. Byla výsostně dramatickou herečkou, která se po celý život trápila tím – jak sama řekla – že v ní žijí „dva lidé“. I mimo divadlo vedla napjatý a dramatický život; o tom svědčí i její dopisy, v nichž popisuje své okolí i vlastní prožitky neustálým kroužením a množstvím asociací. Ve svých úvahách potřebovala partnera, který by jako na jevišti reagoval na její myšlenky, proto se stále obracela na Čechova, na A. Bloka nebo na V. Brjusova.

Na jevišti vyvolávala dojem, že je jakoby uzavřená, a její mlčení i pauzy měly něco z her Čechova i Maeterlincka: byl v tom odkaz na hlubinnou psychologii postav. Na druhé straně ale zápasila s publikem a vyvolávala u něj silné reakce, často až hysterické. Není divu, že ji diváci milovali a kritici své recenze a úvahy o její hře začali psát i ve verších. Verše o ní psali i Blok a Brjusov, kteří obdivovali její nádherně čistý hlas, s nímž prý prováděla doslova „vokální koncerty“. Také Mejerchold o ní později napsal, že její tvorba působí „hudebně“ a jako by neměla žádnou techniku. „*Byla ve vyšším slova smyslu hudební [...] Role budovala hudebně. Měla dar přirozené koordinace tělesného aparátu a [...] její technika ale nebyla řemeslná, nýbrž individuální, a proto se zdálo, že nemá žádnou techniku* (viz Rybakova 1971: 83).

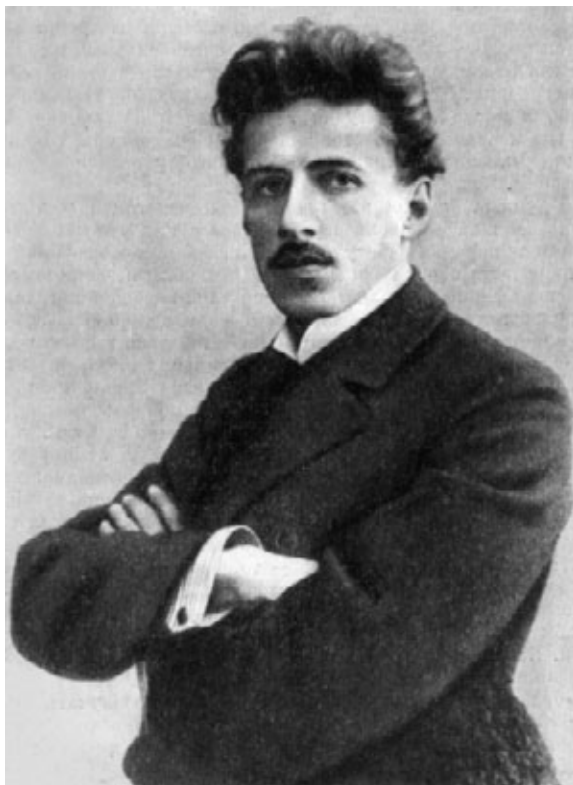
Komissarževská přitom brala uměleckou tvorbu nesmírně vážně. Jak vzpomíná jeden ze spoluherců, i na zkouškách s její účastí se všichni ostatní herci

chovali bez jakéhokoli příkazu jinak než obvykle. Zmizela neukázněnost, lehkomyslný vztah k tvorbě, pracovalo se s daleko větším soustředěním, hovořilo se tiše a jen to nejnnutnější. To vše se dosahovalo díky vnitřní disciplíně ženy, disciplíně vynikajícího talentu, který nevnucoval nikomu svou vůli násilím. Během hry i zkoušek se divadlo stávalo „divadlem-chrámem“, v jehož prostředí má docházet k přetělesnění herce v postavu, v transsubstanciaci čili předpodstatnění. Její hru popsal v roce 1900 J. Beljajev takto: „*Nervní, subtilní organizace, subtilní až do chvíle, kdy v okamžiku nejvyššího entuziasmu se jakoby třese, doslova jako utřesená struna. To nervní napětí u ní cítíme stále*“ (Beljajev 1900: 65). Pro ni samou to podle svědků nebyl snadný proces, ale naopak velmi vyčerpávající tvorba. Když se blížil její výstup, začínala být viditelně nervózní a rozjitřená, vstávala a sedala si, jako by se chystala do útoku. Ale když vstoupila na jeviště, byla již klidná, přičemž i zde její kolegové vyzorovali určitý proces a stupňování: nejprve z jejího klidu začaly vyšlehotat „plameny“, postupně jich bylo stále více a více až se „rozhořela“ celá. „*Umělkyně se dostala do zvláštního transu. Už nepatří sobě, nevnímá okolní jevištní podmínky. Jakýmsi vnitřním a nejasným skokem překonává konvenci hry a ztotožňuje se s jinou skutečností. Už žije ve světě, který stvořil autor hry,*“ napsal její spoluherec A. Muchmanov (viz *O Komissarževskoj* 1965: 237–238). Když pak její hra končí a ona vystupuje z transu, ještě něco dělá a říká, ale už jen inerčně a ze setrvačnosti, aby i diváka ochladnutím pustila ze své moci. Z jeviště pak odcházela unavená a vyčerpaná a stejně jako mezi dějstvími se uzavírala do samoty v šatně.

Komissarževská stále hledala sebe v postavách, každý večer se přitom nořila do vlastního nitra a postavy tím získávaly její individuální rysy. Její reflexivní talent neměl sobě rovný, ale bylo v tomto herectví i mnoho tragického a vyčerpávajícího. Podobné herectví lze totiž chápat i jako únik do jiného světa, a proto někteří kritici píšou o její „nepřítomnosti“ nebo o „naslouchání“ něčemu, co není viditelné a dá se jen intuitivně pociťovat. „*S očima upřenýma do prostoru a s výrazem, který ztuhl na tváři jako osudová nutnost, recitovala monology Niny. Zkoušela to tichým hlasem, protože naslouchala tomu, co se v ní samé děje*“ (Karpov 1911: 26). Takto naslouchají sobě princezny v Maeterlinckových hrách a je proto přirozené, že se v další etapě tvorby musela sejít s tímto v té době velmi proslulým dramatikem. Ale to se odehrálo až v jejím vlastním divadle a ve sporech s Mejercholdovou režijní koncepcí. V Alexandrinském divadle jí postupně chyběly postavy s hlubinnou psychologií, kterým by ‘naslouchala’, a proto psala Čechovovi: „*Pořád hraju, hraju věci, které mluví málo k rozumu a vůbec nic k duši – a ta vysychá*“ (viz Rybakova 1971: 56). A tak není divu, že v roce 1902 z Alexandrinského divadla odchází a chce si založit divadlo vlastní, v němž by hledala i „nové formy“ divadla a herectví, jako Treplev s Ninou v *Rackovi*. Vážnost jejího rozhodnutí doprovázela karikatura v novinách, kde Savinová s ironickým úsměvem uděluje Komissarževské milost.

Komissarževská a symbolické divadlo

„*Jedinou příčinou mého odchodu bylo, že chci pracovat a zůstat tam, kde budou mé síly k užtku,*“ řekla Komissarževská po odchodu z Alexandrinského divadla a znamenalo to, že chce založit vlastní divadlo, v němž by se pokusila rozvíjet –



▲ Valerij Brjusov

◀ Vsevolod Mejerchold
v roce 1905

stejně jako v té době MCHT – nové herectví (viz *Sborník pamjati V. F. Komissarževskoj* 1931: 154). A protože v Rusku v té době určovali umělecký program ve všech oblastech symbolisté, cítila se Komissarževská se svým divadlem součástí tohoto směru. Odtud pramení i nová dramaturgie s hrami Ibsena, Maeterlincka a dalších, koncepce divadla jako chrámu i potřeba nové umělecké režie, která nakonec vedla k přijetí Mejercholda.

O jejím spojení se symbolisty se hodně mluvilo a bylo to považováno za senzaci a módní skandál. Ale pro Komissarževskou, která už dlouho studovala filozofii a umění, kde hledala vždy „obecnou ideu“, byl tento vývoj, řekněme – od Čechova přes Ibsena k Maeterlinckovi – přirozený. A pokud její přátelé a vůdčí osobnosti, jakými byli A. Blok, A. Bělyj nebo V. Brjusov, v té době propagovali vznik symbolického divadla, pak se tu její divadlo, v němž usilovala prolnout já a absolutno a odhalovat nekonečné duchovní hodnoty člověka, přímo nabízelo. „*Já se všemi silami snažím zaměřit mé divadlo k novým, často jen tušeným cestám, které už získaly prvenství v umělecké literatuře, poezii, dramatu, malbě, hudbě... Materiální už nikoho nezajímá. Lidská mysl, lidská duše nyní usilují v umění nalézt klíč k poznání 'věčného', v řešení hlubokých světových tajemství a v odhalení duševního světa*“ (viz Rybakova 1965: 134). A další symbolista G. Čulkov v té době napsal: „*Idea symbolistického divadla visela ve vzduchu. Chyběl jen divadelník, který by se vrhl na tuto riskantní cestu*“ (Čulkov 1930: 216). Zda tím myslel Komissarževskou, nebo Mejercholda, se neví, ale tuto cestu riskli oba.

Aby získala pro své divadlo peníze, jezdila několik sezon po Rusku, kde obohacovala svůj repertoár o další postavy: Magdu ze Sudermannovy *Vlasti*, Varvaru a Lízu z Gorkého *Letních hostů* a *Děti slunce* apod. Uvedla také Ibsenovu *Noru* a byla to pro Rusko událost. Ibsen se v Rusku objevil později a zapůsobil především na symbolisty. Komissarževská v Noře rovněž zvýraznila symbolistické znaky: „*Její Nora byla v 1. dějství loutkou, ale už v sobě měla i u Komissarževské typickou plamennou mučednici z 2. dějství,*“ píše její partnerka A. Gizetti (viz Rybakova 1971: 134). V závěru pak nesehrála bouřlivý a radikální odchod feministky jako Savinová, ale zamyšlenou ženu, která odhodila maškarní kostým a s nadějí odchází. Vyzařovala z ní něha a ženskost, ale i vůle a touha po svobodě.

Hledala nové režiséry, vedla rozhovory s J. P. Karpovem, N. A. Popovem, K. N. Nězlobinem a poté i s Mejercholdem. Dramatické divadlo otevřela v sezoně 1904/05, dvě sezony se hrálo v Pasáži, ale kolem revoluce 1905 se situace divadla zhoršila, octlo se v krizi a Komissarževská navíc onemocněla. Rozhodla se proto opět vydělávat v provincii peníze pro zrekonstruované divadlo na Oficerské ulici. Současně vedla rozhovory s Mejercholdem, kterému se po uzavření Studia MCHT na Povarské nepodařilo založit v Moskvě divadlo Maják a odešel se skupinou Tovaryšstva nového dramatu do provincie. V dopisech se mu vyznala, že zná jeho projekty a našla v nich „sebe samu“, že i ona sní o „divadle svobodného herce“, o „divadle ducha“, ve kterém je vše vnější závislé na tom, co je vnitřní atd. V roce 1906 došlo mezi nimi k dohodě a Mejerchold si přivedl do nového divadla i část svých herců. Oba vyhlásili válku naturalismu a bylo to vidět i na zrekonstruovaném divadle, z něhož zmizela veškerá nádhera. Připomíná to purifikaci Copeauova Starého holubníku v Paříži: dřevěný amfiteátr, bílé stěny, šedá sukna a – podle slov O. E. Mandelštama – „*čisto jak na jachtě a vše oholené jako v luteránském kostele*“ (viz *Istorija ruskogo dramatického téatra* 1987: 328).

Ještě před otevřením divadla se konaly na Anglickém prospektu tzv. ‘soboty’, na nichž se setkávali nejrůznější umělci s členy divadla. A. Blok zde přečetl novou hru *Král na náměstí*, V. Brjusov přednášel nové verše a A. Remizov své pohádky, mladí herci uvedli *Dithyramb* V. Ivanova, chodil sem K. Kuzmin, F. Sologub, G. Čulkov, L. Bakst i dvojice N. Sudějkin a S. Sapunov atd. Čulkov zde přišel na nápad, aby Blok sepsal na námět jednoho jeho verše hru *Balagán*, kterou poté uvedlo divadlo v Mejercholdově režii. V podstatě se tu diskutovalo o budoucí dramaturgii divadla a tím se vlastně sestavoval dramaturgický plán z her Maeterlincka, Bloka aj. „*Vzpomínám si na to,*“ napsal později S. Gorodeckij. „*Květy, pódium, útulno i slavnostně, atmosféra napjatá, v níž tak dobře zní verše. Mladý Mejerchold pobíhá a vítá hosty. Kamenně se tvářící Blok, V. Ivanov, pohupující se na nožkách a sypající ze sebe nesrozumitelné komplimenty a aforismy, dandy Kuzmin, načepýřený Remizov, nerozlučná dvojice malířů Sapunov a Sudějkin, temný Somov a vtípný Bakst, ‘mladé herečky’ [...] klidný Bravič a bledá Věra Fjodorovna, napjatá a se vstřícným pohledem. Pozorně naslouchá a prožívá to, co čte Blok, polekaně a v rozpacích sleduje zpěvavé skandování V. Ivanova, usmívá se ‘milým frivolností’, které zpíval Kuzmin. Očekává, hledá, ptá se. Podle ní se tu děje něco vážného. Pozvala si do svého divadla básníky a malíře, jež jsou také posedlí ideou nového divadla [...] Od koho jiného než od symbolistů mohla čerpat inspiraci k jeho vzniku? Opravdu, symbolisté velmi vážně snili o divadle. Už napsali dost her. Existovaly již tragédie V. Ivanova a F. Sologuba, erotická mysteria Kuzmina, Blok už*

stvořil svůj *Balagán*. Drama symbolistů si žádalo jevištní provedení“ (viz *Sborník pamjati V. F. Komissarževskoj* 1931: 63).

Mejerchold byl také účastníkem tzv. ‘střed’ u V. Ivanova v proslulé ‘věži’ na Tavričevské ulici, kde se scházeli symbolisté ještě před ‘sobotami’. Ivanov a jeho žena Lydie Zinovjevová-Annibal tu spolu s hosty vedli spory o „dionýskosti“, Čulkov přišel s koncepcí „mytického anarchismu“, který měl osvobodit individuum od veškerých norem a konvencí, včetně morálních a náboženských, Bělyj zde hlásal primát kreativity nad poznáním, organizovala se mysteria nebo obětní rituály, které se konaly také u básníka N. Minského a měly končit kolektivní extází. Všichni vyznávali ideu expanze umění do života a antický princip kalokagathie, podle něhož dobro je krásné a krása je dobrá. To pak mělo vést k estetizaci náboženství a ke koncepci divadla jako chrámu. Divadelní představení bylo pojímáno jako „sobornoje dějstvíje“ (chrámové, veřejné, společné jednání) a divák měl odcházet z divadla jako z kostela, kde právě prošel aktem přijímání svátosti. O něčem podobném můžeme číst i v úvahách Stanislavského z té doby, ale pro Komissarževskou a symbolisty to byl přímo program: „*Divadlo je ztělesněním snu*,“ říká A. Bělyj. „*Výmysly dramatické poezie tu působí s neporazitelnou silou. Vkrádají se do duše, a když pak vyjdete z divadla, odnášíte si je s sebou. A co víc. Prověřujete tímto výmyslem život, oplodňujete jej. Tyto vymyšlené obrazy, to jsou vampýři a pijí krev života [...] Hle, živý herec, živý člověk, hypnotizovaný výmyslem, kterému odevzdává celý svůj život*“ (Bělyj 1994: 153).

Už v říjnu 1902 před uvedením Euripidova *Hippolyta* v Petrohradě měl D. S. Merežkovskij, patřící k starší generaci symbolistů, přednášku o novém významu antické tragédie, kde upozornil na náboženský původ divadla. Následovala velká diskuse a pak už se slova jako mysterium, liturgie nebo sobornoje dějstvíje stala běžnými. Z inspirace Ivanova a herce MCHT N. N. Vaškeviče vzniklo v lednu 1906 Dionýsovo divadlo v Moskvě a uvedlo hru K. D. Balmonta *Tři rozkvěty*, mytickou báseň o Počátku a Arkádii, která měla působit na všechny smysly a navodit „pocit Věčnosti“. Diváci dostali voňavé květy, ale tím to také skončilo. Byla revoluce, venku se konaly pouliční boje a v sále byla – podle V. Brjusova – „nasměšlivavá atmosféra“ (posměšlivá nálada). Objevila se také řada utopických studií a knih, neuskutečněný zůstal projekt divadla Maják a Komissarževská uvedla ve svém divadle Ivanovovo „sobornoje dějstvíje“ s názvem *Nosiči ohně*. Mejerchold tehdy nazýval Ivanova „tvůrcem nové divadelní epochy“, protože našel to, co v krizi divadlo potřebovalo. Dal mu podle Mejercholda nový světónázor a poskytl víru v „teurgický osud“; v nastávající „organické době“ divadlo pomůže ke „kolektivnímu sjednocení“ a k duchovnímu přetvoření lidstva. Symbolisty a jejich snahy o divadlo přitom podporoval i časopis *Znanije* v čele s M. Gorkým, L. Andrejevem a I. Buninem. V. Ivanov už sháněl mecenáše a obrátil se i na S. Ďagileva.

Symbolisté v čele s V. Ivanovem si tak vytvořili zvláštní utopii divadla, které už nebylo chápáno ani tak jako umění, nýbrž jako náboženský akt. Nahrávala jim ona zvláštní atmosféra konce století, odkud se muselo jít k počátku. Ve svých studiích a přednáškách se Ivanov snažil najít lék proti vybuřelému individualismu i odcizení a vrátit se k tvorbě velkých a malých kultů, které by umožňovaly náboženský prožitek neboli Hilarovo prolnutí já a absolutna. Mystické já a mystické absolutno přitom chápal jako analogie symbolických celků, pulzujících jako tep srdce nebo vdech a výdech. Symbolisté tak usilovali o pohlcení osamělého

individua jak oceánem vnitřního, tak oceánem vnějšího světa. Univerzálním klíčem k tomuto poznání i prožitku měl být mýtus, který symbolisté chápali platonsky jako anamnesi neboli připomínání mytické události na počátku, jako připomínku kosmického tajemství podstaty všech jevů. Umění je mytické, je výrazem kolektivního vědomí lidu nebo věčné „archaické duše“ a uskutečňuje se v něm princip „sobornosti“ v specificky pojatém komunionistickém aktu. Ivanov a symbolisté vyznávali názor ruského filozofa F. Solovjova, že tehdejší krize směřuje k reintegraci a harmonii, že je provázána bolestí a Věčný ženský princip s jeho podvojnou duší usiluje o ztracenou identitu s Bohem. Tuto víru v sjednocení a příchod Věčné přítelkyně s mystickou láskou v aktu zjevování, to všechno jsou motivy symbolistické poezie A. Bělého nebo A. Bloka, jehož láska k Ljubov Mendělejevové měla rovněž tento mytický rozměr. Komissarževská si tento mýtus spojovala vždy s představou Johanky z Arku, kterou chtěla hrát a kterou se sama cítila. I pro ni byla láska kultem a mystickým aktem, v němž žena byla ztělesněním Věčné ženskosti a muž knězem a mýtotvůrcem, jenž oživuje a zpřítomňuje. Promítlo se to i do její herecké tvorby ve vlastním divadle.

Netrvalo ale dlouho a mnoho symbolistů se odvrací od těchto utopických provolání a kriticky se začne vyjadřovat i k estetizaci náboženství nebo sakralizaci divadla. Jedním z prvních byl A. Bělyj, který vedle kritiky Mejercholdových inscenací, kde režisér začal z Komissarževské dělat loutku, napadal koncepci divadla chrámu, která nivelizuje osobnost a já umělce. „*Divadlo se má prý stát chrámem. Ale proč se má divadlo stát chrámem, když u nás máme divadla i chrámy?*“ (Bělyj 1994: 157) Ironii přinesl i Blokův *Balagán* v Mejercholdově režii, který znamenal u symbolistů výstřízlivění a odkrytí rubu „soborného dějství“, kterým vždy byla karnevalová kultura. Apoteózu nyní doplňovalo kritické zesměšnění, chrámové divadlo divadlo jarmareční, kněz měl i svého blázna a – podle Bloka – mystik chuligána.

Konflikt mezi živou herečkou a loutkou

Spolupráce Komissarževské s Mejercholdem trvala jen rok v sezoně 1906/07, přesto ale byla významnou nejen pro ruské divadlo, ale i pro vývoj moderního evropského divadla vůbec. Střetli se tu vynikající herečka-virtuoska na vrcholu slávy, která měla své publikum, a mladý režisér, který měl teprve před sebou úspěchy i porážky při prosazování skutečně umělecké režie. Většina kritiků a divadelníků Komissarževskou před touto spoluprací varovala a měli za sebou i autoritu Stanislavského, který před dvěma roky ukončil Mejercholdovy experimenty v moskevském Studiu na Povarské. Stanislavskij se nemohl vyrovnat s tím, že „vnější prostředky“ čili režisérova práce se scénografií nebo hudbou potlačují přirozenost hry herce, mění jej v umělou bytost a tato negativní zkušenost s Mejercholdovými experimenty jej vedla za několik let k výzkumům vnitřní herecké techniky a ke známému „systému“. Mejerchold šel jinou cestou a nyní se dostával do střetu s herectvím Komissarževské. Herečka, která byla zvyklá mít naprostou svobodu při interpretaci svých rolí, musela se nyní podříditi jeho příkazům, např. aby zvedla ruku, zastavila se apod. Nervní herečka lyrického živlu se nyní měla chovat jako loutka.

Přesto začala spolupráci s nadějí, že naleznou „nové formy“. Symbolika barev, linií, forem použitých na jevišti, to bylo pro ni zjevením. „Plochá“, tj. nehluboká scéna, úsporné rekvizity, sošné herecké pózy a gesta, dovedené k úplnému odmítnutí realismu a ke stylizaci, pлавná monotónní rytmika pohybů pod taktovkou režiséra, „nápěvnost“ řeči, to vše bylo podle ní nové, originální, smělé a ona se zcela a se vši prudkostí a nadšením oddala experimentům a obětem na svém hereckém stylu. Sezona začala neúspěchem inscenace Ibsenovy *Heddy Gablerové* s Komissarževskou v roli Heddy. Mejerchold žádal, aby ji hrála jako madonu, a herečka tento princip umělé stylizace nesešla. Nebyl jí jasný. Nepochopila, že pro Mejercholda je důležité, aby se jako madona stala součástí celkového výtvarného jevištního obrazu a že může v celku hrát jen něco jako leitmotiv. Ona chtěla hrát své drama v Ibsenově hře a podle toho se také držela přesně poznámek autora, zatímco Mejerchold provedl transformaci Ibsenova realistického světa v umělý dekorativní svět a na autorovy poznámky nedbal. V časopisech se vedl spor o věrnost autorovi a většina kritiků režisérovi vytýkala, že popřením živých bytostí se složitou lidskou duší dělá z herců loutky. Nikdo ještě nestál na straně Mejercholda, aby uznal, že díky silnému a uměleckému rukopisu režiséra to lze učinit a získává to i smysl. Pochopili to jen někteří herci, kteří přišli do divadla s Mejercholdem, např. V. P. Veriginová. Komissarževská naopak žádala vysvětlení a vyjasnění toho, proč má být její gesto zpomalené a hlas zpěvavý. Chtěla od režiséra vysvětlit příčinu duševního neklidu Heddy a nemohla uvěřit umělé stylizaci, která ji podle kritiky učinila „chladnou ženou“.

Mejerchold později ve své knize *O divadle* (1913) popsal tuto „vnější stránku“ inscenace *Heddy Gablerové* a kritika i historici pak psali o slepé uličce „principu nehybnosti“ nebo „nápěvnosti řeči“, kterou vyžadoval i od Komissarževské. Ve skutečnosti ale tento myšlenkový stereotyp, který byl přijat i u nás, stereotyp „slepé uličky“, neplatí, což dokazují i Mejercholdovy předrevoluční i porevoluční etapy, v nichž pokaždé stanovoval jiný modus existence jevištního světa a jeho postav. Rušil tak skrytý a všeobecně uznávaný předpoklad, že jevištní světy a jejich postavy jsou spojeny s realistickou mimezí, předpoklad, že jsou to jakoby živí lidé. Pokud ale např. Gogol chápe v *Mrtvých duších* Čičikova jako hmyz stejně jako v něj proměnil svého Řehoře Samsu F. Kafka, předpoklad „jakoby“ se ruší a hraje se o lidskou personu, kterou stále ještě vlastní tyto ne-lidské bytosti umělých světů. Bytosti, které v sobě nesou protiklad bytí a nebytí, živého a mrtvého, podobnosti a nepodobnosti, jakoby a neznámého. Tyto protiklady, jak víme, jsou vlastní i loutce, s níž začal operovat Maeterlinck a symbolisté, ale i Craigově „nadloutce“ a později manekýněm T. Kantora. V daném případě chtěl Mejerchold vyjádřit tento protiklad s pomocí obrazu madony, bytosti živé i neživé, podobné i nepodobné. Herečka jeho záměr nepochopila.

V následujícím měsíci se objevily další Mejercholdovy režie: Juškevičovy hry *V městě*, *Věčné báje* S. Przybyszewského a Maeterlinckovy *Sestry Beatrice*. V poslední hře hrála Komissarževská hlavní roli a tentokrát to byl kolosální úspěch. Kritika psala, že dávno už Petrohrad neviděl takové nadšení a takové ovace. Sama herečka ráda na tuto roli vzpomínala a byla to vlastně jediná inscenace, kdy hrála a existovala na jevišti v souladu s Mejercholdovou režií. O její hře kritika psala jako o vokálním koncertu, který vyjadřoval dojmavou a úpěnlivou prosbu a strádání. Režisér zde mohl akceptovat její úsilí o živou autentickou hru, v níž by se stala „centrem“, ale zasadil ji do druhého plánu jako do pozadí, které



SESTRA BEATRICE
Maurice Maeterlinck: *Sestra Beatrice*, 1906,
1. a 3. dějství

tvořil ostatní soubor. I zde použil výtvarný princip celku, který ve scénografii S. Sudějkina připomínal staré gobelíny, fresky Giotta nebo malby Botticelliho. Šedé kostýmy jeptišek i dekorace starého kláštera vytvářely chladné prostředí a na něm jako na pozadí vystupovala živá, temperamentní a pozemská Beatrice. Kritici psali, že na pozadí mechanických rytmů a pauz, sošných vycizelovaných gest a sošně vymodelované mizanscény vynikla živá extatická hra Komissarževské, vyjadřující vlastně její osobní téma úzkosti i naděje a víry v budoucnost. Jak vidíme, i tady Mejercholdovi šlo o dramatický protiklad mrtvého světa kláštera a živé Beatrice, smrti a lásky, nebytí a bytí.

Mejerchold měl u Komissarževské ještě úspěch s Blokovým *Balagánem*, což je rovněž často zmiňovaná inscenace, ale herečka v ní nehrála. Byla prý ale na ni pyšná. Jenomže ostatní inscenace, kde hrála, již tolik nevycházely a vztah divadla a publika, a tím i herečky a režiséra, se vyostřoval. Spor vyvrcholil kolem další Maeterlinckovy hry *Pelléas a Melisanda*, kde Mejerchold použil princip divadla na divadle: za malým jevištěm byl orchestr a herci v kostýmech z 12. století se zpomalně pohybovali a monotónně hovořili. Komissarževská začala zkoušet s nadějí, že se bude opakovat úspěch *Sestry Beatrice*, neboť si zamilovala Maeterlinckovy hrdinky a cítila se Melisandou. Dokonce se takto podepisovala v dopisech V. Brjusovovi, který hru překládal. Postupně ale ztrácela na zkouškách iluze, neboť Mejerchold nutil herce mluvit monotónně v krátkých větách a hlasem posazeným tak vysoko, že to znělo nepřírozně. Herečka gestikulovala a pohybovala se jako loutka. „*Žasl jsem nad její hrou... Cítil jsem i její bolest z toho, jak se to její křehké a lehounké tělo ohýbá pod tíhou kostýmu ze železa a mědi, bolest z podivného hlasového témbrou, který připomínal melodický sten, jenže ne Melisandy, ale Věry Fjodorovny,*“ napsal A. Bělyj (viz *O Komissarževskoj* 1965: 54).

Maeterlinck byl v Rusku v té době stejně populární jako Ibsen, především za onu tajemnou atmosféru konce století, za stylizaci i s uchováním hlubinné psychologie. Byl jím nadšený překladatel V. Brjusov, režisér Mejerchold i herečka Komissarževská, ale každý z nich z jiného důvodu. Brjusov viděl v tomto

autorovi novou symbolistickou poezií a Komissarževskou v Melisandě jako princeznu utkanou z nervních poryvů, Mejerchold viděl v postavách loutky, které jsou osudově posedlé nějakou tajemnou silou, a od herečky vyžadoval právě tuto reflexi somnambulní princezny. Komissarževská jako lyrický talent měla blíže k Brjusovovi a viděla v Melisandě opět vlastní téma úzkosti a naděje, touhy a lásky. Předem tu tedy existovaly rozdíly v pojetí této hry a postavy, zvláště v tom, že Mejerchold vytěsňoval jednostranné téma lásky a kladl jej do protikladu k tématu smrti, což herečka nepřijala.

Na premiéře se diváci smáli a chovali se nevraživě i ke Komissarževské, která byla pod obrovským tlakem, protože až dosud Mejercholdovi věřila a držela nad ním ochrannou ruku. Nyní ale, kdy se proti němu postavili i jeho přátelé symbolisté, se dal tušit rozchod. Brjusov se do Mejercholda pustil ve studii „Realismus a stylizace na jevišti“, která vyšla ve sborníku *Knihna o novém divadle* (1908), celkově laděném proti moderní režii a naznačujícím odchod symbolistů od Mejercholda a příklon k MCHT. A. Bělyj jej doplnil tím, že potlačení individuality herce se režisér instinktivně snaží zastřít to, že během přednesu vůbec neříká a nevyjadřuje autora, a aby to okrášlil, dělá z herce loutku. A G. Čulkov dodává: „Viděl jsem, jak se osobitost herce obětuje ve prospěch jevištních efektů, a souhlasit s touto dekadencí nemohu. Osobně se mne dotýká osud tak skvělé herečky, jako je V. F. Komissarževská, která umírala jako pták v síti těch jevištních okolností, které vytvořil Mejerchold“ (Čulkov 1930: 220–221).

V den premiéry 10. listopadu 1907 se na schůzi vedení divadla Komissarževská vzepřela a nechala přečíst dopis určený Mejercholdovi: „*Poslední dny jsem hodně přemýšlela a došla jsem k tomu, že se my a vy díváme na divadlo různě, a to, co hledáte vy, já nehledám [...] Proto už vás nepokládám za spolupracovníka*“ (viz *Sborník pamjati V. F. Komissarževskoj* 1931: 23). Ve stejný den si zapsala do deníku: „*Dekorační stránka v našem divadle převládá nad hercem, potlačuje ho a omezuje jeho tvorbu. Strnulé pohyby, hercem neprožitě, strohý rytmus, monotónnost a mechaničnost, to vše vede k divadlu loutek*“ (viz tamtéž: 22).

Mezitím byla ještě premiéra Sologubova *Vítězství smrti*, kde Mejerchold použil již princip biomechanického pohybu herců a představení bylo kupodivu úspěšné. Přesto napětí pokračovalo, a když se 9. listopadu sešel celý soubor, Komissarževská opět přečetla dopis o tom, že nesouhlasí s tendencí směrem k divadlu loutek, ačkoliv v některých inscenacích bylo v tomto ohledu dosaženo i úspěchu (např. v Blokově *Balagánu*). Mejerchold musí proto odejít. Po přečtení dopisu ji Mejerchold vyzval na ‘čestný soud’, který přijala a který se konal v novinách. Proti Mejercholdovi vystupovala již delší dobu většina herců, v souboru se začalo intrikovat, mizela disciplína. Pokračovat ve spolupráci nemělo dále smysl. Komissarževská odevzdala režii bratrovi F. F. Komissarževskému a N. N. Jevrejnovovi, kteří se hodně naučili právě u Mejercholda. Ale i to byl osud tohoto geniálního režiséra, který prorážel cesty do neznáma a měl za sebou vždy mnoho napodobitelů. V roce 1908 nastoupil do Alexandrinského divadla a i přes počáteční odpor herců si je postupně získával některými úspěšnými inscenacemi, např. Molièrova *Dona Juana* nebo Lermontovovou *Maškarádou*, kde více méně dále rozvíjel svou koncepci postav jako osudem ovládnutých loutek a života jako maškarády.

Orientace divadla Komissarževské na symbolisty pokračovala, např. v inscenaci *Černých masek* L. Andrejeva, ale divadlo se víc a víc ocitalo v krizi umělecké

i finanční. Komissarževská se proto rozhodla jej opět zachránit pohostinským vystoupením v Americe, které ale skončilo neúspěchem. Poté jezdila po Rusku, kde ji opět přijímali diváci jako svého „racka“, ale ona se najednou rozhodla, že s divadlem skončí. 16. listopadu 1909 přečetl herec A. P. Zonov její rozhodnutí, jehož skutečné důvody ale nikomu nesdělila. Chtěla založit hereckou školu, ale během vystupování v Taškentu onemocněla a 10. února 1910 zemřela.

Bylo jí 45 let a zdá se, že byla vyčerpaná a zklamaná i přes oblibu u publika. Na jejím odchodu se jistě podepsala i roztržka s Mejercholdem i 'zrada' V. Brjusova, který nový překlad d'Annunziovy hry *Francisca di Rimini* dal nejdrívě Malému divadlu (Jevrejnovova inscenace v jejím divadle byla špatná), ale zradil ji také nedostatek vnitřní energie, kterou vždy sytila vnitřní vírou a utopií „života na jevišti“. „*Já už nemohu žít na jevišti. Ztratila jsem předchozí já a nové nenacházím. Proto hrát a veřejně uspokojovat publikum, to už nemohu*“ (viz Rybakova 1971: 169). Ztratila energii a dynamiku „dvojí bytosti“, proto se rozhodla, z podobných důvodů jako to učinila Italka E. Duseová, že opustí jeviště. Odchody z jeviště se ve 20. století konaly často a konaly se vždy tam, kde se divadlo stávalo pro herce dramatickým osudem a překrývalo nebo ve všem zastupovalo různorodost života.

Literatura:

- [ALTŠULLER] АЛТШУЛЛЕР, А. Я. *Театр прославленных мастеров*, Ленинград 1968
[ВЕЛЈАЈЕВ] БЕЛЈАЕВ, Ю. Д. В. Ф. *Комиссаржевская*, Санкт Петербург 1900
[ВĚLYJ] БЕЛЫЙ, А. *Символизм как мировопонимание*, Москва 1994
BERĎAJEV, N. A. *Duše Ruska*, Vrno 1992
[ČECHOV] ЧЕХОВ, А. П. *Собрание сочинений*, т. 16, Москва 1980
[ČECHOV] ЧЕХОВА, М. П. *Из далекого прошлого*, Москва 1960
[ČULKOV] ЧУЛКОВ, Г. И. *Годы странствий*, Москва 1930
HILAR, K. H. *O divadle*, Praha 2002
[Istorija ruskogo dramatičeskogo teatra] *История русского драматического театра*, т. 6, 7, Москва 1982, 1987
[KARPOV] КАРПОВ, Е. „В. Ф. Комиссаржевская на сцене Александринского театра“, in: *Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской*, Санкт Петербург 1911
Книга о новом театре, Санкт Петербург 1908
Кризис театра, Москва 1908
[KUGEL] КУГЕЛЬ, А. *Театральные портреты*, Москва 1923
[O Komissarževskoj] *O Komissarževskoj. Забытое и новое. Воспоминания. Статьи. Письма*, Москва 1965
[RYBAKOVA] РЫБАКОВА, Ю. П. *Комиссаржевская*, Москва 1971
[Sbornik pamjati V. F. Komissarževskoj] *Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской*, Москва 1931

K odstínění reálného a fiktivního v lidském chování 3

(fikce)

Josef Valenta

V předchozím dílu našeho textu¹ jsem definoval tyto formy nespécificky scénického chování/jednání a jejich vztah k vytváření fikce: prožívání neskutečného na základě představ; přímé vnímání přítomného originálu, který není ukazován, ale je někým sledován; změna intenzity energie ve výrazu – ilustrativní exprese; ostenze; autostylizace; změna chování v souvislosti se změnou role; ostentace a též zakrývání. Klíčovými reprezentanty těchto nespécificky scénických aktů jsou ostenze a ostentace. Ty nejsou vesměs primárně určeny k produkování fikce (neskutečnosti), i když k tomu tak jako tak někdy dochází. Rozlišovacími kritérii popisovaného chování ve vztahu právě k tomuto jeho fikčnímu potenciálu byly především následující polarity:

- aktér skutečně tvoří svým jednáním 'fiktivní skutečnost' (hraje) -- aktér 'jen' zvýrazňuje (nebo zakrývá) 'skutečnou skutečnost', ale nevytváří cíleně skutečnost umělou (fikční);
- divák aktérovo chování/jednání vnímá jako fikci -- divák toto chování vnímá jako skutečnost.²

Nyní se obrátíme k typům chování, u nichž je vytváření fikce klíčovým prin-

¹ Disk 27 (březen 2009: 73n.).

² A přidat můžeme i mezní případ polarity, totiž že fikční i skutečné chování divák vnímá buď tak, jak skutečně probíhá, nebo si ho ještě ve své vlastní fantazii přetváří a sám si je posouvá do (další) fikce.

cipem. Připomeňme si, že vytváříme-li fikci, pak v chování jde o proměnu skutečnosti do takové podoby, že působí jinak, než jaká je 've skutečnosti'. Jde o vytváření iluze nebo 'obrazu' či modelu. Z jiného úhlu jde o předstírání či zastírání, ba i o klamání či dokonce lhaní (viz první díl této studie).³ Primárně nás tedy zajímá princip oné 'bogatyrevovské' proměny, ale ne na jevišti a v rámci umělecké tvorby, nýbrž v každodenních situacích. To, když člověk sám sebe za nějakým běžným účelem⁴ promění v jiné já nebo v někoho úplně jiného, kdy se stane znakem nějakého nepřítomného originálu, často originálu sebe samého. Půjde nám zhruba o situace, kdy modelujeme úpravou zevnějšku a hraje chováním jiné já, tedy o situace, kdy splývá 'předloha' (pro sehrání 'já-postavy') a ten, kdo ji hraje, neboť ten, kdo má být takovým chováním ztvárněn, je tyž, kdo ztvárňuje.

Rozlišovacími kritérii pro popis následujících typů budou pak zejm. tyto polarity:

- (znovu:) aktér ukazuje fikci, kterou tvoří (většinou hraje) -- aktér ukazuje skutečnost, příp. zvýrazňuje skutečnost.

Pokud aktér něco 'hraje', pak budeme dále užívat kritéria:

- hrou vytvářený (znakovaný, modelovaný)

³ Disk 26 (prosinec 2008).

⁴ O oněch účelech viz druhé pokračování tohoto textu v Disku 27 (březen 2009).

originál (předloha) existuje -- neexistuje (není přítomen 'tady a teď' nebo neexistuje vůbec);

- mění se základní identita aktéra (hraje jiného člověka) -- nemění se (hraje sebe);

- fikční proměna člověka se týká jednoho jeho atributu (např. jedné vlastnosti) -- proměna usiluje o vytvoření obecného či celkového obrazu;

- fikce je přiznaná - není přiznaná;

- výsledek proměny (fiktivní 'obraz' člověka) je pouze ukázán či 'předveden' (jako jistá 'podívaná'), aniž by to mělo přesah 'do' a důsledky 'v' jednání s dalšími přítomnými osobami (druhá strana je 'divák') -- smyslem fiktivního jednání je ovlivnit aktuálně jednání přítomných, a to jednak ve smyslu 'přimět druhého k nějakému skutečnému, nehernímu jednání' a jednak ve smyslu 'vtáhnout druhého do přiznané herní interakce';⁵

- a ještě de facto totéž z jiného aspektu: vytvářená situace s fikčním obsahem je integrální součástí reálné 'tady a teď' situace -- vytvářená situace je ukázána v rámci reálné situace jako (mini)výstup, divadlo atd.;⁶

- slouží k sebe prezentaci -- slouží k jiným účelům (experiment; učení; práce, příp. pobavení druhých apod.);

- a (samozřejmě) opět polarita: fikce spon-

5 Druhá strana je onen již zmíněný Boalův spectator, divák i spoluhráč současně nebo dokonce hlavně a převážně spoluhráč.

6 Patrně je obojí - být v mediálně scénickém rámci - v talk show J. Krause (s tímtež se ovšem můžeme setkat kdykoliv v životě). První případ je ten, kdy např. Krausův host zmíní nějakou zahraniční odbornou studii ze svého oboru, kterou Kraus (pochopitelně) nezná, avšak s nadhledem poznamená: „Jo, ta je dobrá.“ Druhý typ situace (rozhodně přinášející této talk show úspěch) je minidivadelko v podobě verbalizace Krausovy představy o dění v prostředích, kde žijí či pracují jeho hosté. Princip je ten, že Kraus vstoupí na okamžik do role někoho z daného prostředí nebo i jakoby do role svého hosta a pronese repliku obvykle adresovanou (v onom prostředí ve fiktivní situaci) jistému fiktivnímu Jardovi. Segment pak vypadá např. tak, že Kraus se v reálném dialogu s ministrem v demisi ptá, co nyní, do odchodu z funkce, ministr ještě na ministerstvu vlastně dělá: „Co tam děláte, to tam budete teďko?“, aby vzápětí převzal roli tohoto ministra nebo kohokoliv jiného z ministerstva a nastolil větu: „Jardo, tam to ještě stáhni!“ minisituaci (či náznak situace) vytvářející obraz života luxujících politiků či úředníků na ministerstvu v čase demise...

tánní ('existenciální impro-divadlo') -- fikce připravené (ba i na- a vy-zkoušené).

Rámcem těchto typů chování a jednání budou jevy/pojmy jako hra, hraní (ve smyslu proměny, ve smyslu „vstupenky do fiktivního světa“ - Slavík 2001: 125), **ale i znak, model⁷ nebo reprezentace.**

Podívejme se nejprve na několik obecných otázek (a současně konkretizujme některé z oněch polarit) společných více či méně pro všechny níže popisované typy chování, resp. jednání. Zopakujme nejprve, že existenciální využití některých prvků 'zdivadelnění' má obvykle jednu ze dvou **základních funkcí**:

- první je pragmatická = chci dosáhnout ve skutečných situacích nějakých skutečných důsledků či zisků (psychologických /obdiv/, sociálních /zaměstnání/, hmotných /vylákání peněz/ či edukačních /něco se naučit/ atd.);

- druhá je kreativní a vesměs zábavná, kdy ziskem je má vlastní radost ze hry a potažmo též potěšení, zábava atd. diváků této hry (zde už ovšem může jít opět o onen - nejspíše - psychologický zisk...).

Pokud jde o kód či technologii použitou k vytváření sdělovacích fikcí, pak můžeme říci, že:

- reprezentace mohou být vytvářeny celkovým, komplexním jednáním (pohyb, řeč, prostor, rekvizity, vztahy k dalším 'prvkům' v situaci atd.);⁸

7 Připomeňme si, že se sice ne důsledně, ale přece opíráme o Osolsobého schéma komunikace, které stojí na dvou základních pilířích: Jedním z nich je jev zvaný 'originál' (něco skutečného) a komunikace prostřednictvím ukazování originálu, a druhým je jev zvaný 'model' (cosi, co zastupuje nějaký nepřítomný nebo dokonce neexistující originál) a komunikace prostřednictvím ukazování modelu. Obě tyto strany Osolsobého 'komunikační mince' mají leccos společného s našimi titulními pojmy 'reálné' a 'fiktivní'.

8 Před konkurzem na pracovní místo si vyměním džíny za vypůjčený společenský oděv, natrénuju pevnější stisk (jinak mdlé) ruky, při něm posunu nabízenou židli (je mi sice fuk, jak stojí, ale chci zahrát, že umím 'korektně ovládat' prostor), posadím hlas níže, než běžně mluvím, začnu pečlivě artikulovat a použiji jiný slovník, než který je mi vlastní, odkážu na své neexistující schopnosti, zapřu nemanželské dítě, předložím falešný doporučující dopis, slíbím, co nemíním dělat, pochválím personalistovi fikus (který nesnáším)...

- 'jen' nonverbálně;⁹
- 'pouze' či převážně verbálně (modelujeme jen slovy; jde o rozsáhlé pole verbálně vytvářených iluzí).¹⁰

Naše téma se skrývá (ponejvíce) v modelování sebe samého komplexní (nespecificky) scénickou akcí. Sledujme tedy dále především linii jakéhosi 'splynutí vytvářeného znaku s tím člověkem, který ho vytváří a ukazuje', a nahlédneme nyní blíže na herní vytváření 'znaku jiné identity', než jaká je ta moje vlastní.

Začneme od situace, která bývá poměrně 'průzračná', tj. od situace hraní někoho jiného. Nemusíme sami sebou tvořit jen znak sebe samé/ho. Můžeme i v životě běžném zahrát cokoli – věc, zvíře,¹¹ jiného člověka. Faktem ale je, že nás „homomateriál“ (Eco) se nejlépe hodí ke ztvárňování právě člověka. Samozřejmě, nelze tu nezpomenout Rosenbluethova a Wienerova okřídleného výroku, že nejlepším modelem kočky je jiná kočka (a dodejme: člověka člověk). Víme, že na skutečném jevišti je to obvykle celkem přehledné. Lze předpokládat, že v rámci všeobecné znalosti základní konvence všichni

9 Elementem může být ono napřimění se muže v okamžiku, kdy potká ženu, čímž se může pokusit vytvořit iluzi větší výšky a širšího hrudníku, na což možno některé ženy vábiti...

Ale může jít i o „scénografii vlastního zevnějšku“ (Vostrý 2008). To je kupř. případ podprsenek typu push up. Promiňte opětovný návrat k tomuto tématu (onen druh prádla je pro podobné sémiotické rozklady velmi příhodný). Řekněme to takto: K ženě XY náleží jisté poprsí. To má svůj originální rozměr a tvar. Výše pojmenovaný typ prádla promění zej. tvar a vytvoří iluzi. De facto vytvoří fiktivní tvar, který bude ovšem součástí originálního celku a k jeho vytvoření bude použito také originálního, opět promiňte, materiálu. Použitím příslušně sofistikovaného prádla tedy žena vytvoří fikci, která má co dělat s reliéfem postavy. Ten je určen ke sdělování a také cosi sděluje o její postavě a potažmo tedy i třeba o relativním věku, estetickém cítění, stylu autostylizace, zaměření na opačné pohlaví a kdovi co ještě.

Předlohou scénické úpravy zevnějšku může být třeba slavná trojice '90–60–90' nebo Pamela Andersonová nebo obecný kulturní vzorec postavy v určitém období. Avšak v každém případě to tak či onak bude ve hře jakýsi mentální model sebe samého (resp. sebe samé). Tedy jakási (zřejmě konejšívá i aktivizující) představa o tom, jak bychom měli vypadat, působit, jednat, cítit se.

10 Známe to z filmů: „Volají mne do práce, mají tam nějaký problém...“ říká (třeba) Roger pokládaje telefonní sluchátko. Slova nastolila fiktivní skutečnost. „Vrátím se zřejmě až ráno,“ sdělil ještě manželce...

11 Vrátka, kyselinu sírovou, vlak, rybu, kočičku...

vědí, že ten, kdo je na jevišti, hraje někoho jiného.¹² V běžném životě je to někdy složitější. Ne vždy tu funguje ona základní konvence (totiž že víme, že zde je prostor hry a že tento člověk hraje), tedy mnohdy neumíme rozpoznat, že vidíme 'divadlo'. A také se nedá vždy dost důsledně rozlišit (a to nejen na straně diváka, ale ani na straně hráče), zda hráč hraje jen jinou variantu sebe samého nebo hraje již nějakou (jinou) postavu...

A tady nakročujeme ke složitostem sebescénování. Často se uchylujeme ke hraní tam, kde nastává (či si to alespoň myslíme) „situace informační nouze“ (Osolsobě 1974: 19). Znamená to, že skutečnost neinformuje dostatečně nebo ne tak, jak bychom si přáli, aby informovala. Pokud není z našeho zjevu na první pohled patrná naše ušlechtilost, je možné vytvořit umělou situaci, z níž tento rys vytryskne jak pramen vody živé (např. nabídnout někomu nezištnou pomoc v situaci, kdy víme, že ji jistotně odmítne...; k dobru si ale můžeme připsat pár psychologických bodů).

Připomeňme si rovněž, že hrou můžeme vytvářet znak toho, co existuje, ale není to aktuálně přirozené přítomno (jsem skutečně velkodušný, ale 'na smůlu' zrovna nenastává situace, abych to mohl projevit, proto takovou situaci navodím uměle svým jednáním). Můžeme ale také vytvářet znak toho, co neexistuje (tedy: nejsem vůbec velkodušný, ale chci, aby se to o mně říkalo, proto navodím situaci...¹³).

Přitom u těchto forem sebescénování (a myslíme tím i ono přirozené, nejen to vymělkované a povrchní) nastává zajímavá situace, kterou bychom mohli označit jako '3 in 1'. Splývá tu jaksi jak předloha na-

12 Herec hrající Hamleta mi ukazuje postavu. A pokud v roli Hamleta začne příliš ukazovat svůj originál, obvykle jako divák postřehnu, že celá věc se jaksi 'posunula'...

13 Osolsobě ve své teorii modelování k tomuto tématu říká: „To, čeho užívám jako modelu, musí *aktuálně* (TEĎ a ZDE) a *reálně* ('materiálně') existovat [...] Naproti tomu originál nejen aktuálně, ale ani reálně existovat nemusí, může existovat potenciálně nebo zcela ideálně (tj. jen ve svém modelu). 'Model' je tedy skutečnost, originál naopak skutečnosti být nemusí“ (Osolsobě 2002: 68).

šeho hraní v podobě 'ideálního já' (toho, co chceme hrou ukázat), tak ono hrané, právě ukazované já ('já pro druhé') a konečně ono 'reálné já', které dává k dispozici 'materiál' a celou akci též více či méně vědomě režíruje a zajišťuje po stránce inspicie.

Hraju-li sebe v materiálu 'já', ale hraju více nebo méně 'jinacího sebe', pak v běžném životě nejde obvykle o totální proměnu. Zůstává mi můj nos, hlas, psychomotorické tempo a řada vlastností, ale zahraju klidase (ač jím nejsem) nebo velkorysého (ač jsem malicherný) nebo že 'mám zájem' (ač ho nemám). Jako bych tedy jen do svého stávajícího originálu vložil na místo jisté originální 'součástky' mého já jinou, fiktivní. Mnoho prvků, z nichž vytvářím obraz jiného já, je tedy identických s mým vlastním originálem a mohu je nechat fungovat či dokonce i využít v jejich 'původní' či vlastní podobě.¹⁴

Běžně se tedy při tomto existenciálním sebe-re-prezentování proplétají ostenze originálu s fikčními prvky a ty zase s ostentacemi a tak dále a tak dále.¹⁵ Nakonec i špion,

14 Můžeme si tu vypomoci pro názornost opět výrokem o kočce: 'Nejlépeším modelem kočky je jiná kočka, nejlépe táž kočka', zní celá věta. Osol sobě v jisté 'revizí' toho výroku pak užívá obrat: „bezmála táž kočka“ (Osol sobě 1974: 46). Nabízím-li adresátovi fikční obraz sebe samého (jiné já), pak jde přecasto o bezmála tutěž kočku – bezmála o mne samého.

15 Hezkou ukázkou onoho 'proplétání' taktik může být následující příklad. Paní X na svém pracovišti investuje do kamufláže kryjících to, že nepracuje – tak řečeno – 'na plný výkon', tolik času, že by se snad i vyplátilo, kdyby týž čas strávila právě svou prací. Používá tři základní taktiky vytváření iluze přítomnosti na pracovišti a plné zaměstnanosti: Zaprvé – když se objeví na pracovišti v čase 'před' nebo 'po' své nepřítomnosti v pracovní době, prochází pilně všemi kanceláři a celkem bezúčelně hovoří s lidmi (ostentace). Zadruhé: Další taktika je 'hlášení zaneprázdněnosti'. Zde do hry již vstupuje fikce, modelování vlastní vytiženosti, vytváření dojmů přemíry úkolů zejm. prostřednictvím promluv a zaneprázdněného výrazu: „Já toho mám tolik, že to nestíhám; teď pro tebe nemohu udělat, co chceš, protože mám moc jiné práce; teď budu týden dělat na tomhle formuláři“ (ačkoliv je zřejmé, že formulář zabere tak půl dne) atd. Jde o vytváření iluze zaměstnanosti a zakrytí sníženého výkonu (pseudoostenze). Zatřetí: Taktika „Je tu Nováková?“ Paní X za účelem toho, aby byla viděna, nahlíží do různých kanceláří. Přitom vždy rychle pohledem zjistí, kdo tam není, a pravidelně se zeptá právě na toho člověka, který je nepřítomen, a to navíc otázkou typu: „Je tu ...?“ (ačkoliv je na první pohled jasné, že není...). Tedy: ostentace s příměsí pseudoostenze. Paní X zřejmě neví, že její taktiky má část pracoviště 'prokouknuté'. Prý s výjimkou vedení...

kteřý může mít trvale falešnou identitu a mít třeba mimikry nenápadného 'geologa', má současně řadu svých vlastních originálních atributů, vč. toho, že některé z nich ostentativně ukazuje (kupř. svaly...). Hraju-li jiného sebe, pak hraju často 'bezmála téhož sebe', vytvářím model sebe samého v poměru '1 (téměř) : 1'.

K předchozímu nutno dodat, že poměr fikce a skutečnosti záleží též na tom, nakolik 'obecnou' proměnu se pokouším provést a jak se znakem jiného já zacházím z hlediska frekvence jeho ukazování druhým. Např. zda usiluji 'jen' o jednorázové ukázání fiktivního, dílčího, situačně-provozního parametru jednání: Ukazuji např. *vnější výraz nějakého vnitřního stavu* (vůbec mne nebaví, co mi spolucestující v kupé říká, ale 'tvářím se'(!), jako bych byl klientem samotné Šeherezády); nebo se snažím ukazovat *vlastnost* (před žáky hraji opakovaně trpělivého, ačkoliv ve skutečnosti...) či *postoj* (Krásť se nemá!! /to hlásám/, ovšem sám si občas někde něco vezmu /to tajím/...); nebo se snažím dlouhodobě a prakticky v každém přímém styku s lidmi téměř stále vytvářet *komplexní obraz ideálního já*¹⁶ (opakovaně konám /i nevyžádané/ dobré skutky a vedu altruistické řeči, ačkoliv cílem není skutečný altruismus, ale moje touha, aby mi druzí byli zavázáni a náležitě mne vebilibi).¹⁷

A přidejme ještě jeden obecný aspekt. Zahraju-li na jevišti svižného šohaje z Jánošíkovy družiny, obvykle bude předem definována konvence, že něco předvedu, proměním, budu hrát. Ale modeluji-li jiného sebe, často přítomnost 'hry' před adresátem zamlčuji. Ba i naopak: Nepravdivou

16 Viz Podgoreckého fasádové sebeprezentace v předchozím dílu článku.

17 A mohu se samozřejmě pokusit i o proměnu v tom smyslu, že si šedý vlas obarvím černě; ač chud, za vypůjčený peníz uspořádám banket; ač opilec, na banketu nepiji; ač oblekem a artikulací nedbalec, vezmu kravatu a vyslovuji velmi 'distinctly'; ač žargonem sprosták, hovořím vybraně atd.; a to vše proto, abych vzbudil pozornost, patrně nějaké ženy nebo někoho od filmu a podobně. V tomto případě je však otázka, nakolik už jsem vstoupil i na pole hraní jiných postav...

metakomunikací se snažím vytvořit dojem, že vnímané není hra, ale skutečnost. Neboť prozradil-li bych, že např. dáma, o níž usiluji, nevidí před sebou ryzí skutečnost (odvahu, společenskou pozici, laskavost), nýbrž jen zástupný model takové skutečnosti, pak celé hraní ztrácí smysl.

Zvláštnost ukazovaných nepravých 'obrazů já' spočívá tedy nezřídka v premise, že divák nebude vědět, že vidí (a slyší atd.) fikci. Takovému zatajení má v každodenních sociálních manévrech člověka nezměrný smysl! Etická stránka aktérova počínání může být – samozřejmě – více než problematická! Že jsme 'obcovali' s 'reprezentací ideálního já', to lze někdy zjistit až časem¹⁸ a – bohužel – můžeme už mít po svatbě.

Ale někdy naopak vůbec nevadí, když divák/koaktér neví, že 'komunikoval s fikcí'.¹⁹

Nicméně – příjemce fikční zprávy není zcela bezbranný. Všichni běžně testujeme, zda chování druhých je založeno na skutečnosti či je klamavé. A leckdo zjistí ještě v průběhu aktérovy akce, že nevidí skutečný originál, nýbrž fikci či znak. Přesto (jak již víme) jako aktéři často předpokládáme, že druhá strana bude vnímat přítomný model ideálního já jako přítomný originál.

Existují ovšem i případy, kdy naše 'divadýlko' určitým typem explicitní nebo implicitní komunikace přiznává. Účel je vesměs zábavný. Začíná to u větičky typu „Matematika je od dětství moje hobby!“ pronesené takovým tónem (metakomunikací), která vytváří u posluchače napětí, jak to vlastně myslíme... A vést to může třeba k situacím, kdy v rámci zábavné školní akademie je ředitel školy během vystoupení pěveckého sboru nečekaně vyzván, aby dirigoval jednu z písní. Ředitel, ač hudebně hluchý botanik, bez váhání se ujme taktovky. Postaví se před pěvce a zahájí sled pohybů znakujících

18 'Pravda' o člověku vesměs nakonec vždy nějak vyjde najevo...

19 Viz znovu onu situaci, kdy laskavý výraz a milosrdná lež znamenitě se ovládajícího učitele dodá zákoví sil do dalšího boje s trojčlenkou.

úkony dirigenta. Lehce přehnanou gestikou a kinesikou však ředitel současně sděluje, že to, co předvádí, není skutečné. Pravdivá metakomunikace tu indikuje hru.

A konečně nemůžeme minout další obecnou poznámku: Fikčním obrazům (většinou) nás samých (při všednodenních 'divadýlkách') předchází někdy vědomě a metodicky propracovaná, jindy neuvědomovaná představa o sobě samém 'pro druhé'. Jinak řečeno jakýsi 'mentální model' (Sedláková 2004) mého ideálního já či „vlastní model“ (Osolsobě 1974) sebe samého. Charakteristika a 'rámcový scénář' postavy, kterou chceme hrát a ukazovat a možná i jí být.

V člověku probíhá (a je to velmi dramatická koncepce jáství!) z tohoto hlediska neustálé napětí mezi aktuální identitou a identitou chtěnou, avšak virtuální; nebo mezi reálným já a ideálním já (Rogers). Toto napětí bývá považováno za jednu z nejmohutnějších existenciálních sil. Přibližování se reálného já ideálnímu já (tedy vizi optima sebe samého) je právě onou častou živnou půdou pro scénické jednání založené na hraní 'jiného já'.

Vnitřní modely jsou z hlediska našeho tématu důležité potud, že mohou být reprezentovány chováním, a to zas může být vnímáno, lze na něj reagovat. Je to sice poněkud banální tvrzení, ale skrývá se za ním nejedno tajemství našeho životního scénování... Viditelné fikční reprezentace, které 'vtělujeme' do našeho jednání, jsou tedy řízeny vesměs našimi modely vnitřními.

Dále se budeme postupně zabývat těmito tématy:²⁰ pseudoostenze; 'ostenze pseudoostenzí'; pseudoostenze jako 'divadlo' pro třetí stranu ('teatralizované' pseudoostenze); simulace a disimulace; scénování obecných 'předloh'; histriónství; neviditelné 'divadlo' – falešná identita; napodobování jiných lidí-postav a přebírání jejich 'rolí'; divadlo mimo divadlo.

20 Názvy některých z nich jsou naší vlastní – místy mírně hyperbolickou – licenci...

Pseudoostenze

Náleží jí čestné první místo. Pojem u nás použil ve své teorii (nejen divadelní) komunikace I. Osolsobě. Řecké substantivum 'pseudos' (ψευδος) znamená 'nepravda, klam, lež'. Ve spojení s pojmem ostenze pak tedy půjde o klamavou ostenzi, ukazování něčeho, co není skutečné, jako by to skutečné bylo.²¹ Důležité je, že divák nemá neskutečnost rozpoznat.²²

Základním příkladem pseudoostenze jsou u Osolsoběho Potěmkinovy vesnice.²³

21 Jestliže ostenzaci jsme vymezili jako zvýrazněné ukázání skutečného prvku originálu, pak pseudoostenze (realizovaná lidským jednáním) je ukázání něčeho, co není skutečné.

22 Osolsobě upozorňuje, že pseudoostenze jsou de facto soupeřivou hrou, neboť „[...] se snaží vnést zmatek do informací protivníka“ (Osolsobě 2002: 24).

23 Vesnice jsou příkladem pseudoostenze, která není vytvořena v materiálu lidského chování a 'modálně' tedy nesplývá s jejím expedientem, jímž byl, obecně řečeno, Grigorij Potěmkin. Během cesty Kateřiny II. na Krym v roce 1787, na níž ji doprovázel i Josef II., se mělo rakouskému císaři a početnému doprovodu cizích diplomatů z nejrůznějších zemí ukázat bohatství a moc Ruska. Carský výlet na Krym se připravoval několik let. Na každém místě, kde měla carevna nocovat, byl postaven skvělý palác, vyspraveny cesty, opravovány fasády atd. Avšak prostředky impéria nebyly nevyčerpatelné a změnit pustinu v kvetoucí kraj nedokázal ani všemocný vícekrát Potěmkin. Aby vytvořil iluzi skvělého rozmachu nedávno k Rusku připojených oblastí, pozval z Petrohradu na čtyřicet malířů, zběhlých v tehdy módní tzv. perspektivní malbě. Ti pak podělí Dněpru, po němž plulo několik desítek korábů s carskou suitou, namalovali makety vesnic, kolem nichž se pásli dobytek, svátečně oblečení venkované mávali a zpívali písně. Z dálky nebylo vidět, že dobytek sotva stojí na nohou, neboť carevně ukazovali pětkrát či šestkrát totéž stádo, které v noci, když lodě zakotvily a carevna odpočívala, hnali vždy na nové místo. Podobně bylo vidět i několik pluků, které se pro větší efekt přesunovaly a defilovaly tak před panovnicí několikrát. Po cestách jely vozy naložené pytlí s obilím (= pískem), před dekoracemi vesnic stáli jako vesničané opět převlečení vojáci Potěmkinových pluků. Ve vsích nebo městech, kudy průvod přímo projížděl, byly "pravé" jen hlavní ulice, v průčelí bočních ulic stály opět jen kulisy. Ve vesnických chalupách se pak carevna a její doprovod nestačily divit tomu, že na stole vždy stála pečená husa. „Ti, kteří si nemohou dovolit husu,“ psala carevna jednomu ze svých přátel do ciziny, „si dopřejí alespoň krůtu.“ (!) Byla to opět jedna a táž pečená, dle potřeby přenášena přes zadní dvorky. Při námořní přehlídce v Sevastopolu obstály jen první řady válečných lodí, v posledních řadách byly již jen lodě obchodní 'upravené' na bitevní koráby... (Zdroj: http://www.revprirody.cz/data/0902/potemkin_ves.htm)

I ty nám napovídají, že důležitým rysem pseudoostenze je 'nepřiznanost' a zatajení přítomnosti fikce (před adresátem našeho jednání).²⁴

Nás ale zajímají prioritně pseudoostenze tvořené 'scénografií vlastního zevnějšku' (Vostřý 2008) nebo jednáním, při nichž splývá expedient, materiál a model. Navléci si např. jistý typ prádla měnicího reliéf postavy, třeba korzet činící pas běžný pasem vosím (samozřejmě tak, že tyto instrumenty nejsou na těle pouhým pohledem rozpoznatelné!); nebo vzít si pod dlouhou sukni vyšší podpatky, aby vznikla iluze vyšší postavy, ba i delších nohou; nebo zakrýt nenápadným makepem akné na tváři; nebo tvářit se jinak, než se mi chce tvářit; nebo říkat něco jiného, než co si myslím nebo cítím a než bych v podstatě chtěl říci – to vše můžeme označit jako pseudoostenze.

V běžném životě neměníme obvykle celý svůj originál.²⁵ Pan XY může sakem rozšířit ramena, ale zůstane mu bambulovitý nos, havraní hlas a pokleslý způsob myšlení. Běžné pseudoostenze se tedy týkají většinou jakéhosi přidání fikce (pseudo) 'do' nebo 'k' originálu (ostenze). Je už pak na divákovi, zda šířka aktérových ramen (způsobená sakem) zapůsobí tak, že navíc 'uvidí' nos antického střihu, hlas jako tón harfy a uslyší myšlenky hodné předního filozofa (tedy, zda si jakýmsi haló-efektem 'roztáhne' jeden vylepšující atribut na celého pana XY).

Osolsobě (2002: 24)²⁶ podotýká, že pseudoostenze je určena ke skrytí skutečnosti. V případě Potěmkinových vesnic či alkoholika předstírajícího, že je abstinent, tomu tak jistě bylo a je. Avšak zakrytí a ukázání bývají dvě strany jedné mince.²⁷ Myslím, že existují

24 Ostatně, i Potěmkinovy vesnice byly prý dlouhá léta státním tajemstvím ruského dvora. Alkoholikovi ovšem naopak vydrží jeho abstinence týatř když hodně, tak pár týdnů...

25 Tak jako Potěmkin a jeho lidé kaširovali v rámci své pseudoostenze v některých obcích třeba jen část skutečné ulice.

26 A následuje ho např. i Buršíková 2008.

27 Viz předchozí díl tohoto článku v *Disku* 27(březen 2009).

i pseudoostenze akcentující spíše 'něco vytvořit' než 'něco zakrýt'. A může být těžké rozhodnout... Dospívající dívka chce zakrýt akné s cílem zneviditelnit neestetický puntík, ale též s cílem vyvolat dojem čisté pleti odkazující k nepřítomnosti puberty, a tedy i k vyšší míře 'zralosti' (než jakou skýtá skutečné, jen makeupem skrývané polodětství), nebo k fyzickému zdraví (které je pro budoucí partnery k rozmnožování zajímavou bio-komoditou).²⁸

Nebo: Mladík si na první rande vypůjčí off-roda. Míni ve své vyvolené vyvolat dojem, že je bohatým samečkem,²⁹ a urychlit tak proces růstu jejich sympatií k němu (a pak se děj vůle boží...).

Nebo ještě jinak: Učitelka řeší problém ve své třídě. Je na třídu pěkně naštvaná. Avšak výraz její komunikace v situaci, kdy problém otevírá, by se spíše dal popsat jako 'lítostivě-ustaraný'. Používá tedy – ve vztahu k autentické emoci – nepravý výraz. Přitom nemusí mít zdaleka za cíl jen zakrýt hněv. Zakrytí hněvu je pomůckou k tomu, aby mohla vytvořit výraz, který v daném okamžiku jako odbornice považuje za účelný instrument řešení problematrické situace. Nabídne tedy jiné, ne aktuální prožitky odrážející, já.

'Ostenze pseudoostenzí'

Jsou ovšem případy, kdy svou vlastní potěmkiniádu od počátku nabízíme tak, že ji – explicitní či implicitní metakomunikací – přiznáme. Nebo alespoň dáme divákovi šanci, aby ji 'vlastními silami' rozpoznal jako 'diva-

28 Ostatně, tuto dvojakost dokládá i televizní 'reklamní diskurz', který při propagaci jakéhosi makeupu jedním dechem říká, že tento skvěle 'kryje' (což je také funkce makeupu), a vyslovuje výzvu k jeho použití, která zní: „Bud'te přirozeně krásná!“. Krytí tedy zajistí ženě přirozenou krásu!! Manipulace? demagogie? jistě, ale též skutečnost svého druhu...

29 ...a může tak zakrýt chudobu. Ale stejně tak může být oním bohatým samečkem, jen právě nevlastní off-roda, kterého si vypůjčí proto, aby mu off-road propůjčil ještě více (ekologicky nepřilíží šetrně) mužnosti či prestiž drsnáka...

dýlko'.³⁰ Cílem tu bývá nezdířka vnější výraz kreativního vnitřně hmatového sebetvarování, zábava nebo tzv. 'blbnutí hlav druhým', potažmo pak touha po ocenění 'herectví'. Co tu tedy ještě platí z definice pseudoostenze? Hlavně to, že nabízíme nějaký fiktivní prvek v obrazu našeho vlastního já.

„Kdybys pořád nekupovala hektolitry mlíka, nebyl by problém dostat ty tašky do prvního patra,“ zaburácí ostře muž, piják mléka, na ženu, která stojíc pod schody s několika objemnými vaky vrhá prosebné pohledy. Jeho teatrální tělesná póza však metakomunikuje, že tu nejde o začátek hádky, nýbrž je sebeironicky ukazován obraz třeba jeho aktuálně neaktivovaného vzteklejšího já.³¹

Mezi mými (bývalými) spolužáky z gymnázia se vyskytuje expert na podobný typ scénování. Řekne-li někdo na jednom srazu, že další sraz se bude konat v hájovně za městem, setká se s jeho nazlobenou reakcí. V očích se mu objeví neklid a vážně rozrušeným hlasem oznámí důvěryhodnou dikci, že u toho on tedy být nemusí. Dramatičnost prohlášení mu samozřejmě okamžitě získá pozornost. Ale většina přítomných už zná tu hru a ví, že začíná 'představení'.³² Aktér se ještě dvě tři věty drží 'textu' a pak nabídne klíč (a pointu) – např. tvrzení, že by se v nočních hodinách, v lese, a ještě navíc se spolužáky, bál... Podotýkám, že máme více než třicet let od maturity...

Nebo: „Jak to můžeš s Hedvikou vydržet?“ ptají se Huga jeho druzi. Ten to sice už opravdu vydržet nemůže (a taky záhy nevydrží), ale nyní nasadí výraz božské tr-

30 Mezním případem pak je, že pseudoostenzi odhalíme 'vzápětí', dodatečně atd.

31 Pokud ovšem nejde opět o nám již známou disimulaci, že prezentací lživé metakomunikace, která je vydávána za pravdivou metakomunikaci, se ve skutečnosti zakrývá to, že dotyčný je trýznitel žen.

32 Občas se ale někdo nechá zmást (kdo nezná klíč 'jak číst', na toho hra funguje jako čistá pseudoostenze), neboť hráč dokáže balancovat ve své roli mezi předváděnou komunikací a metakomunikací o této hraně komunikací tak, že může být těžké odlišit, co je skutečné, co předvádí a co zakrývá.

pělivosti a pevným hlasem praví: „Cítím odpovědnost za náš vztah!“ Přítomní to ocení pobavenými úsměvy. Nebo: „Emo, podej mi, prosím tě, skládací metr,“ dí Hugo (již u nové partnerky), balancuje přitom na štaflích u stropu. „Pro tebe udělám vše, láska, jak vidíš, zrovna se nudím,“ roztáhne Ema, vstávajíc od soustředěné práce u počítače, ústa v zubatém úsměvu.

Přiznané ukázání jiného já je současně ukázáním hry³³ a může být nahlédnuto jak z hlediska obsahu, tak z hlediska způsobu jeho provedení. „Ty máš ale špičáky!“, může Hugo ze štaflí předvést ‘pseudoostenzi’ respektu k zubně se usmívající Emě a současně reflektovat jeden z elementů jí použité technologie ...

Je tu ale i zvláštní forma (viz o ní již výše), kdy si člověk subjektivně pociťující, že je třeba, aby vypadal vyšší, než je, vezme vysoké podpatky. Přitom je však nikterak neskrývá, takže originál technologie sloužící k vytváření iluze větší výšky je tu zřetelně patrný.³⁴ Zřejmě tu je možno hovořit o kombinaci ostenze sebe jako originálu a současně o ostenzi instrumentu sloužícího k pokusu o vytváření, vymodelování jiného vlastního originálu.

A konečně sem zahrňme i tu specifickou formu, kdy jsme o ‘ostenzi pseudoostenze’ požádání ve smyslu: „Hugo, udělej zase ty svoje psí oči...!“³⁵ (což praví Ema, nepochybně v počínajícím milostném rozpoložení).³⁶

33 Osolsobě by nejspíš řekl, že jde o ‘ostenzi modelu’.

34 Pokud ovšem podpatky nezakryje dlouhá nohavice nebo – u ženy – sukně.

35 Psí oči ani povahu Hugo ve skutečnosti nemá, ale ‘dělá je’, když cítí potřebu použít je zcela pragmaticky jako taktiku, již lze navodit iluzi zvýšení (právě tím psím pohledem) statusu interakčního partnera.

36 Stejný mechanismus může nastat ovšem i u hraní jiných postav. V jednom pedagogickém týmu jsme žádávali kolegu, aby ‘udělal pušťíka’. Pušťíka uměl znamenitě, ale my jsme se jako diváci zajímali o technologii tvorby znaku pušťíka a kochali se ani ne tak tím, že jsme viděli u našeho stolu sovu, ale hlavně tím, jak byl model ptáka dovedně prováděn. Dobrá ‘podiváná’!

Pseudoostenze jako ‘divadlo’ pro třetí stranu (‘teatralizované’ pseudoostenze³⁷)

Někdy je pseudoostenze, adresovaná konkrétnímu divákovi/ko-aktérovi v situaci, ještě navíc ukazována někomu dalšímu – ‘třetí straně’. Máme tu tedy interagující aktéry a k nim navrch ještě diváka, jemuž je interakce specificky adresována. Jde třeba o ten případ, kdy ve třídě sedí inspektor a učitelka, ač znechucena permanentní neurčitostí výkonů žáka Huga, ho s úsměvem povzbuzuje slovy: „No vidíš, už ti to jde lépe“, což je ve skutečnosti bohapustá lež. Přitom pseudoostenzivní prvek v jednání učitelky je samozřejmě adresován Hugovi. Avšak není vyloučeno, že ač přímo jemu, přece jen až sekundárně jemu. Primárně je adresován inspektorovi, který jako zkušený pedagog musí rozpoznat, že Hugo nepatří k premiantům, a měl by tedy současně vnímat počínání učitelky jako strategii žáka podporující. A měl by to též náležitě ocenit, což je také důvod, proč to učitelka dělá.³⁸

Nebo: Muž vytvářející svým chováním před vlastní ženou každodenně iluzi, že nemá milenkou, vytváří tuto iluzi při kvar-tální návštěvě též před jejími rodiči. V případě, kdy je adresátem jeho žena, mu jde o získání – třeba! – klidu na pokračování rejdu. Rodičům pak předvádí své láskyplné chování vůči jejich dceři jako těm, kteří by pokud možno neměli narušit onen zisk (klid),

37 Berme zde, prosím, pojem ‘teatralizované’ s rezervou, byť to, co mám nyní na mysli, někdy dokonce bývá skutečně živou produkcí před platicím divákem (Vostrý 2004: 8).

38 Když už jsem si troufale začal i s teoriemi I. Osolsoběho, nelze tu v tomto okamžiku nepřipomenout variantu jeho teze o divadle jako komunikaci (učitelka – inspektor) komunikací (promluva učitelky k Hugovi) o komunikaci (promlouvá ‘model’ efektivní komunikace učitelky, nikoliv originál učitelky, který by Hugovi nejraději jednu vlepil...). Je jen otázka, zda inspektor ví, že vidí ‘divadýlko’ nebo ne. Pokud ne, jen těžko tu můžeme uplatnit schémata definující skutečné divadlo. Avšak – z druhé strany viděno – lze oprávněně předpokládat, že inspektoři vědí, že ‘se jim předvádí’ nebo že ‘se na ně hraje’. Celou tuto poznámku však berme především také jako hru, jako hru se slovy... Nicméně i proto si troufám v titulu použít adjektivum ‘teatralizované’.

který se pokouší dosahovat u své manželky.³⁹ Tyto pseudoostenze však mohou nabývat i dalších, velmi rozmanitých podob.⁴⁰

39 Pokud ovšem bude manželství před rozpadem, což oba vědí, ale při návštěvě rodičů půjdou cestou výše zmíněného 'kooperativního klamání' a budou předvádět, že vztah je O.K., pak už opět půjde o ryzí potěmkiniádu, předvádění modelu jejich dobrého vztahu, o běžnou pseudoostenzi.

40 Parta přátel se rozhodla, že dva její členové vystrojí fiktivní svatbu, a to za tím účelem, aby byl v – pro všechny zábavný – omyl uveden jeden člen party (jinak oblíbený bavič), před nímž mělo být utajeno, že se jedná o fikci. Věc měla reálný základ, neboť ti dva spolu opravdu chodili a další aktér byl shodou okolností starosta jednoho jihočeského města (ostatně, osoba ne známá v divadelním světě, jistý F. Z.). Okolo adresáta této potěmkiniády se několik týdnů odvíjely důmyslné sítě vedoucí k tomu, že on sám byl zainteresován na nákupu darů a organizaci nečekaných překvapení a divadýlek pro novomanžele. Fikce adresované kamarádovi nejen řečmi, ale i skutky, sledovali s potěšením též diváci, kteří nebyli přímo zainteresováni a nebyli současně aktéry akce. I jim byla pseudoostenze adresována. Věc byla dotažena až do obřadní síně. Tam se také konala pointa, neboť teprve během starostova projevu vyšlo najevo, že v místnosti se nalézá jeden 'pitomec', který to všechno spolkl. Potud bychom mohli říci, že šlo o běžnou pseudoostenzi, kdy parta jako 'zobecněná osoba' finguje 'na' jinou osobu falešný originál za účelem zábavy. Běžná pseudoostenze se však mění v pseudoostenzi ukazovanou, neboť věc sledovali a do obřadní síně byli pozváni i lidé nezainteresovaní. Ti se pak stali diváky této pseudoostenze, která byla určena nejen aktérům samým, ale i jim – 'širší veřejnosti'.

Nebo: Některé reality show ukazují jednání členů skupinky zavřené v nějaké vile a vyvolávají dojem, že jejich jednání je autentické (nedivadelní). V podmínkách takové show, kdy jde ovšem obvykle o soutěž (o to, kdo bude z komunity vyloučen, o peníze atd.) a kdy je vše natáčeno (a kamera má na sebescénování obecně znamenitý vliv), se to pseudoostenzemi a ostentacemi (ale možná i tak trochu opravdovými divadýlky, neboť koncesi platící divák by tu byl...) ve vzájemných vztazích v komunitě jen hemží. „I reálné emoce ve VyVolených zůstávají být částečně fikčními a naopak fikce je stále kontaminována prvky reality, projevy reálné psychiky účastníků, které je ovšem samotné vlastní jistá míra fikčnosti (to, jak člověk sám sebe vnímá, jak se prezentuje navenek a jak je vnímán ostatními, je do značné míry iluzivní, jak nám reality show hezky ukazují...“ (Bendová 2005). Přitom však účastníci nemohou nevědět, že tyto pseudoostenze současně nemíří jen ke ko-aktérům ve vile, ale míří i (či především) k televiznímu divákovi jako k recipientovi. Nastává tak schizofrenní situace, kdy aktér často cosi 'hraje' (vytváří různá jiná já) na své partnery (s nimiž skutečně žije) a současně na televizní diváky. A přidejme navíc, že jednání aktérů reality show bývá řízeno i jakýmsi scénářem. Proplectene pseudoostenzi tedy vznikají navíc nejen z přirozeného kontextu pravého podhoubí vztahů a situací, ale vznikají také na základě scénáře, tedy předem vytvořeného modelu reality... A dodáme: „Nutno podotknout, že diváci VyVolených (jak o tom svědčí rozsáhlé internetové diskuse) nemají problém uvědomovat si, že jde o pořad, kde se mísí fikční a reálné – rozdílné interpretace toho, které jednání bylo autentické a které hrané či manipulované (ať už ze strany organizátorů nebo samotných vědomě či podvědomě hrajících soutěžících), je jedním z hlavních důvodů, proč se na tento pořad vůbec diváci dívají (např. psychické zkolabování Emila a jeho následné odvezení lékaři z vily VyVolených bylo vzápětí demaskováno v bouřlivých internetových diskusích jako úkol, jenž měl Emil sehrát – což se napjatým divákům v samotném pořadu oznámilo až o několik dní později)“ (Bendová 2005). Jak vzrušující! – řečeno s ironií, ale i bez ní.

Simulace a di(s)simulace

Oba titulní pojmy známe z častého použití v lékařství.⁴¹ První znamená předstírání, druhý zakrývání příznaků nemoci. Mimomedicinské užívání pojmu simulace (jiné obory, technika, edukace) mne ale vede k práci se slovem simulace ve smyslu **napodobení nějaké skutečnosti, a to vesměs za účelem nějakého testování či kontroly nebo experimentování či za účelem edukace a výcviku**. Tedy: 'předloha' simulovaného modelu není to, co neexistuje, ale to, co existuje či existovat může (může se to stát), neboť je to 'reálné' (a je dobré se na to připravit).⁴²

Pokud simuluji sebe samého, pak předlohou jsem skutečný já (na rozdíl od případu, kdy předvádím ve skutečnosti neexistující já nebo od případu, že hraji Hamleta⁴³). Používám (nebo rozvíjím) své skutečné dovednosti (na rozdíl od případu, kdy se chlubím dovednostmi, které nemám) a modeluji své reálné možnosti (třeba rozhovor s vlastním šéfem o zvýšení platu, a tedy ne situaci, že jsem na rohu potkal uřona). Tímto též poněkud odliším simulaci a pseudoostenzi, u níž budu spíše předpokládat, že modelování (prefix pseudo...!!) se opírá více o 'fiktivní' originál.⁴⁴

A další odlišnost: V případě simulace je obvykle (byť ne vždy; viz níže) přiznáno nebo alespoň neskrýváno, že se jedná o modelo-

41 Již od dob Švejkových víme, že pokud jde o službu v c. k. armádě, je ganze tschechische volk banda simulantů...

42 Nebo – v podobě rekonstrukce – i to, co se stalo. Můžeme tak znovu nasimulovat s původně skutečnými aktéry průběh okradení jednoho ze zákazníků trafiky jiným. Všichni jsou za sebe, jednají dokonce podle scénáře a cílem je 'diagnóza' celé situace.

43 Pokud ovšem nepůjde o to, abych nehrál Hamleta, ale zkusil ve fiktivní situaci jednat tak, jak bych jednal já sám, kdybych se ocitl v analogické situaci jako Hamlet.

44 ...jímž může být např. představa takového přirozeného profilu postavy, který však lze dosáhnout jen módní plastikou operací nebo – podstatně dostupněji – již zmíněným prádlem typu push-up... aneb 'taktó bych vypadala (fiktivní originál) v případě, kdyby nebylo nutné, abych nosila prádlo typu push-up, a přesto bych tak vypadala'.

vání hrou.⁴⁵ Ryzí pseudoostenze naopak bývá vesměs určena k vytvoření nepříznané iluze.

Dále: Simulované modely nebývají zcela vždy modely určené ke sdělování v tom smyslu, že bychom jimi něco sdělovali druhým (opět na rozdíl od pseudoostenzí). Často ale tyto simulace sdělují něco nám samým. Sloužívají k tomu, abychom na nich prověřili, nakolik jsme schopni např. určitým způsobem jednat nebo abychom takové jednání cvičili (učili se mu).

Elementárním příkladem běžné životní simulace může být tento dialog: Herbert: „A tak co řekneš, brácho, mámě, aby nás dneska pustila ven?“; Hugo: „Řeknu jí: ‘Mami, včera jsi nás nepustila, tak nás pusť alespoň dneska!’“; Herbert: „Hm. Já bych jí spíš řekl: ‘Mami, když nás pustíš, umejeme nádobí!’ To bude lepší.“

Hugo a Herbert tím ale připomínají též simulační charakter spontánní hry. Věty typu „Já budu (jako) prodávat, ty budeš nakupovat“ předznamenávají spontánní použití hry jako ‘vitálního experimentu’ (Fink), v němž mohou zůstat sám sebou, leč v situaci, jako bych byl prodává (a ty jako bys kupoval).⁴⁶

Je zřejmé, že i v rámci simulací se snadno propletou jak takřka herecká proměna ‘do postavy’, tak i pseudoostenze a klamy ...

V pedagogice se operuje s pojmem simu-

45 Pokud např. ve škole policistů simulují situaci zadržení zloducha, prý skutečně všichni vědí, že je to jen ‘jako’!

46 Něco podobného ale nastává v rámci řízené edukační rolové hry i přesto, že je v ní hráči instruováno vytváření postavy. Pozoroval jsem pečlivě řadu dětí hrajících v dramatické výchově (nebo v jiných předmětech) postavy. „Hugo zahraje starostu ...“ atd., dí pedagog (neříká tedy: „Hugo bude dělat to, co by dělal, kdyby byl starostou...“). Když se pak hra rozeběhne, vidíme sice, že Hugo hovoří na (hraném) zastupitelstvu jako starosta o budoucnosti (fiktivní) obce, ale v podstatě vidíme také, že je to stále Hugo a jen těžko se uvnitř naší hlavy vytváří obraz starosty.

Pohyb nezkušených nebo – řekněme ‘mimetically’ či dokonce herecky – ne zcela talentovaných dětí (nebo dospělých) mezi simulací a hraním postavy (byť bylo instruováno hrát postavu) je v rámci edukačních her běžný. A není-li hra zacílena k získávání divadelních dovedností, není nutno ‘typ a kvalitu herectví’ ani zvlášť zohledňovat v reflexi. Ostatně, zmenšuje-li se (estetická, herní) distance mezi hráčem a postavou, objevuje se – mluvím tu o edukaci! – zvýšená příležitost trénovat žáka např. v komunikačních dovednostech jaksi ‘příměji’, víc na tělo, bez skrývání se za roli (i když toto není vyloučeno).

lační hra a v edukační praxi se takové hry zhusta vyskytují.⁴⁷ I v běžném životě může být taková forma edukační simulace využita. Simulovat sebe samé ve fiktivní situaci můžeme – v mezním případě – sami pro sebe, aniž bychom měli touhu model někomu jinému ukazovat. Může jít např. o situaci, kdy se trénují nahlas a před zrcadlem na ztřeštější obtížné vyjednávání s nadřízeným. Je to privátní scénická hra, v dané situaci neurčená ke sdělování nikomu jinému než samému aktérovi. Jde nepochybně o simulaci ve smyslu přípravy ‘na život’. Ve fiktivní situaci jednám sám za sebe.⁴⁸ Zkouším, jak budu zítra mluvit apod.

A nemusím být ani sám: „No, tak mi to teď přeříkej. Jak to povíš učitelce, když tě zítra vyvolá!“ vyzývá rodič potomka k simulovanému jednání. Ba dokonce se může stát sparringpartnerem svého potomka, vstoupit do rámcové role učitelky a přitlačit: „Vzpoemeň si rychle! Nebo se ptám Huga!“

Za variantu ‘nepřiznané’ simulace lze považovat např. Goffmanovy ‘diskrepantní

47 Od jiných typů tzv. hraní v rolích simulace odlišuje především to, že hráč nemění při vstupu do světa fikce identitu. Simulace využívají jak systémy všeobecně vzdělávající, zejména pro ujasňování hodnot a učení se sociálním dovednostem, nebo systémy odborného vzdělání počínaje nácvikem komunikace budoucích sester s pacienty a konče výcvikem pilotů na simulátorech letadel atd. V dramatické výchově rozlišujeme tyto typy simulací: „Hru na ‘já, resp. můj názor, postoj’ ve fiktivní, ale jakoby reálné, více nebo méně možné situaci (jak bych jednal, kdyby...), kdy nemusím v rámci této situace projevít celek chování, kdy nemusím ‘hrát’, ale musím myslet, projevit postoj, musím učinit rozhodnutí, který(é) bych byl nucen – třeba jen pro sebe – učinit, kdybych se ocitl v situaci, která by to vyžadovala atp. (jak bych se rozhodl, kdyby...); hru ‘v kabátě experta’ (Heathcote), tedy takovou, kdy jediným rámcem je fakticky to, že ‘něco víme nebo umíme, jsme na to experti’ – nemusíme hrát/měnit psychologicky své chování, nemusíme stylizovat, ale musíme znát a radit *já jakoby s jinou vědomostí, dovedností, kvalifikací*; hru na ‘já jakoby v reálné, běžné nebo docela dobře možné životní situaci (a roli)’, kdy musím nejen uvažovat, ale též komunikovat, jednat ap. *já jako bych byl/jednal v (této) možné situaci*; hru na ‘já jakoby v možné životní/sociální roli (a situaci) *já jako bych byl v sociální roli...*; hru na ‘já jakoby ve spíše ne-možné roli/situaci’ *já jakoby v ne-pravděpodobné roli a situaci*; hru na ‘jiné já’ *já jakoby s jinými vnějšími projevy (já, kdybych reagoval jinak, než je obvyklé...)*“ (Valenta 2008a: 54n).

48 Neproměňuji se v někoho jiného, ale snažím se pro danou situaci využít maximálně všech svých skutečných dovedností, byt tato situace v tuto chvíli není reálná.

role“ (Goffman 1999: 144–5). Třeba nastrčené volavky. Mohou se chovat zcela autenticky, avšak jejich úkol je zatajen. Tím vzniká fiktivní rámec situace. Např. ‘mystery shopping’. Najaté osoby simulují nákup v obchodním domě a tím testují chování zaměstnanců.⁴⁹ Hráči nemají primární úkol proměnit se v někoho jiného nebo markýrovat své jiné duševní stavy atd. – vystačí se svým běžným chováním. Mají za úkol proměnit se v sebe, když jakoby nakupují, a přitom vstupovat do kontaktu s personálem a pozorovat, co se děje. Mohou ovšem jistě též začít předvádět prodavači nějaké pro sebe atypické chování či ‘jinou postavu’.⁵⁰ Prolnutí s jinými formami scénování fikce je přirozené. Např. u ‘mystery pacientů’ nachystaných před časem na britské lékaře. Figuranti by museli nepochybně (pokud by náhodou nebyli skutečně choří) používat též pseudoostenze příznaků chorob a – simulovat.

Titulek sliboval i **disimulaci**. Definuje se jako zakrývání něčeho, co existuje a my nechceme, aby to bylo patrné. Ve 2. části textu jsme již pojednali o ‘zakrývání’ a řekli jsme, že téma ‘disimulace’ otevřeme, až se budeme zabývat sdělováním prostřednictvím fikce. Tím jsme naznačili, že v případě disimulací půjde především o takové zakrývání, kdy se jen cosi nezakrývá, ale zakrývá se tak, že tím vznikne nějaká fiktivní skutečnost. Také

49 „Vypadá jako každý z nás. Chce koupit telefon, hamburger nebo noc v hotelu. Ale v rukavici má diktafon nebo kameru v klopě. Je to mystery shopper, kontrolor převlečený za zákazníka...“ (Vitvarová-Vránková 2009: 68). Falešní zákazníci se objevili poprvé ve 40. letech v USA (tam se objevili též falešní pacienti atd.). Např. v Německu jich dnes pracuje asi 15 tisíc. Orientace těchto ‘kontrolorů’ na chování kontrolovaných je zřejmá. „To, čeho si člověk při vstupu všimne, není kupodivu nic z naleštěného zboží. Je to zářivý pohled prodavačky... tohle vřelé uvítání má totiž podrobně popsán v popisu práce. ‘Když říkáte dobrý den, dívejte se na zákazníky do očí,’ zní jeden z bodů,“ říká český mystery shopper (Vitvarová-Vránková 2009: 69).

Za povšimnutí stojí onen zářivý pohled. Víme, že může být jak ostentací skutečně zářivého a vstřícnou emocí podloženého pohledu, ale i pseudoostenzí takový pohled hrající...

50 Fiktivní zákazník, pokud dostane instrukci (nebo se sám rozhodne) ‘dlouho vybírat’ klobouk, ačkoliv sám o sobě by se už dávno rozhodl, přidává v širším rámci simulace navíc ještě pseudoostenzí ‘nerozhodného’.

v lékařské nomenklatuře se jako disimulace označuje zakrývání příznaků choroby vytvářením iluze, že dotyčný je zdravý (tvrdí, že je mu dobře; chodí do práce; snaží se chovat ‘jako vždycky’; s nevolnostmi se uchyluje k jednoduchému zakrytí, např. na toaletu apod.).

Při prostém zakrytí může např. dámská polovina – kulatně řečeno – dynamického manželského páru po vzájemné názorové výměně zneviditelnit monokl kolem oka černými brýlemi. Zvláště za slunečního svitu takové zakrytí nemusí vyvolávat vůbec žádné podezřívavé interpretace. Zakrytí monoklu šminkami může také zneviditelnovat, ale současně má potenciál vyvolat u diváka tentokrát již iluzorní dojem zdravé tváře. Zakrytí ovšem můžeme monokl i machinací, kdy dáma nedorazí na schůzku⁵¹ s tím, že zavolá druhé straně a sdělí, že musela odjet na několikadenní (dle časového rozsahu mizení podlitiny) služební cestu. A tady se již zakrývá skutečnost vytvořením fikce, a to prostřednictvím jednání (v tomto případě převážně verbálního).

Výše jsem též zmínil sofistikovaný typ disimulace, při němž aktér překryje příznak, který má být zakryt, de facto tímtéž, jen mírně upraveným chováním. To je ‘upraveno’ tak, že vyvolává dojem, že je nastoleno ‘schválně’ (metakomunikace), aby divák uvěřil naprostému opaku. Tedy zopakujeme příklad: Osoba X, která normálně pajdá, teď záměrně pajdá takovým způsobem, aby si osoba Y myslela, že osoba X jen předstírá pajdání, tedy že ve skutečnosti nepajdá.

Scénování obecných ‘předloh’

Sami sebou můžeme též modelovat (‘metaforicko-synekdochicky’) velmi obecné entity. Takové, které ve skutečnosti neexistují, protože existují jen ve svých nesčetných konkrétních varietách. Např. abstraktum ‘člověk’ fyzicky neexistuje, neboť existují jen konkrétní lidé.

51 Např. s mužem, kvůli němuž ji manžel opatřil monoklem...

Pokud tedy zastoupím sám sebou člověka jako obecný fenomén, vytvářím de facto fikci, obraz, model, příklad, ukázkou oné 'obecniny'. Tyto fikce bývají nezřídka fikcemi sdělovacími, a bývají tedy i velmi scénické.

V nejobecnější rovině bychom mohli za takovýto typ proměny považovat převzetí role tzv. '**generalizovaného druhého**' (generalised other), s nímž operuje sociálně psychologická teorie symbolického interakcionismu.⁵² Generalizovaný druhý je – stručně řečeno – soubor nějakých společenských instrukcí regulujících společensky očekávané chování, kterému se učíme již jako děti. Generalizovaný druhý ('příkladné jednání') je tedy jakási pomyslná postava, která má takové a takové vlastnosti a chová se tak a tak. A my se učíme 'hrát jeho roli', tedy jednat tak jako on. Tento model jednání si osvojujeme prostřednictvím nápodob a vlastních transformací chování přebíraného zejm. od konkrétních osob, které nás obklopují (tzv. 'důležitých druhých'). Prvky tohoto modelu necháváme vplynout do běžného rejstříku našeho vlastního jednání, byť ne vždy scénického.⁵³

Logicky navazme **konvencemi**. Jsou to etogramy vycházející z 'dohodnutých' pravidel. Potkají-li se dva kolegové na chodbě, 'očekává' se, že se navzájem obdarí úsměvem. Úsměv může být velmi rychle 'nasazen'⁵⁴ (adresován, ukázan), takže je i viditelné, že byl 'použit' a nezrodil se z právě přítomného pocitu⁵⁵ (víme ale již dle Jamese

52 Našemu tématu obecně blízká, protože souvisí těsně jak s tím, že lidské chování je nazíráno znakově-symbolicky, tak s tím, že představy o mně samém vznikají v průběhu interakcí s druhými, tak i konkrétně proto, že k představitelům jedné odnože tohoto směru náleží právě představitelé dramatismu, jako např. Goffman. Viz např. Woods 1992 nebo Sandstrom 2006.

53 Interakcionisté též pracují s 'převzetím' role druhého člověka (schopností 'hrát ji') hlavně proto, že umožňuje podívat se na svět, ale i na sebe sama z jiné perspektivy.

54 Nestejné tempo 'náběhu' (rychlejší) a 'doběhu' (pomalejší) úsměvu bývá indikátorem jeho 'emocionální neautentičnosti'.

55 To ho také odlišuje od běžných pseudoostenzí, které bývají nepřiznané, neměly by být jednoduše identifikovatelné atd.

a Langeho, že i 'nasazený' úsměv může napomoci zrození adekvátního pocitu; a víme podle Goffmana, že konvence nám občas přecházejí 'do krve', takže i nasazený úsměv může nakonec vypadat autenticky). Jedná se o jakési 'provozní fikce'.⁵⁶ Vztahují se k obecnému modelu 'jak jednat při setkávání'. Nejsou obecně symbolickou hodnotu (úsměv = registrace a vstřícnost; úklona hlavy = původně zřejmě signál zmenšení vlastní výšky, tj. uznání autority druhého apod.).

Ale máme tu i **exemplifikaci** ve smyslu, že někdo je ukazován/se ukazuje jako model či vzor či příklad či reprezentace nějaké třídy jevů, zástupce nějaké množiny atd.

Viděno prizmatem našeho tématu může mít exemplifikace řadu podob.⁵⁷ Například, když v kurzu asertivního chování lektor předvede účastníkům modelové, 'příkladné'(!) chování zákazníka v situaci, kdy prodavačka odmítá převzít reklamaci. Jde o fikci, ba – situace třeba ani není 'úplná': lektor ji jen popíše a pak, v 'rámcové' roli zákazníka, vyslovuje osvědčené asertivní formulky. Ukázka je sice těsně spjata s originálem lektora, který využívá vlastního chování jako materiálu pro modelové chování. Ale my víme, že jde o obecný model ukazující typy promluv, jaké se mají říkat, použijete-li techniku 'porouchané gramofonové desky'. A takový model nám může ukázat i třeba naše matka. Vidíme prostě exemplum, konkretizovanou abstrakci obecných doporučení.

Nebo: „Podívejte se na mne a odhadněte, proč člověk tak snadno ztratí rovnováhu,“ zastoupí učitel na okamžik lidstvo jako živočišný druh. A žádá, aby žáci vnímali jeho tělo jako příklad lidské postavy a dedukovali, proč je člověk poměrně vratký živočich.

A dále: **symbolizace**. Symbol tu nevykládáme ani tak ve smyslu 'peirceovském',

56 Nebo 'polofikce', neboť smysl a obsah aktu jednání je reálný, např. skutečný pozdrav, ale forma je vnější, zhraná, leckdy neodpovídající skutečným pocitům či naladění atd. A leckdy pak zase ano.

57 Stranou tu pak ponecháváme exemplifikaci jako symbolizující funkci uměleckého artefaktu, v divadle zcela zřejmou, tkvící v symboličnosti každé situace, postavy, ale i židle.

jako domluvený znak, ale spíše ve smyslu 'baumanovském' jako konkrétní reprezentaci abstraktní reality. Snadno se tak můžeme ('objektivně') stát symbolem. Na 'symbolizační potenci' kupř. našeho zevnějšku upozorňuje z hlediska scénologického J. Vostrý (2008). Náš nepřičetný pohled, umastěné brýle a sako od křídy z nás učiní v očích veřejnosti (diváků) na malém městě jakýsi symbol učitelské profese. Ve hře jsou tedy **obecné charakteristiky určitých psychologických typů nebo sociálních rolí a profesí či též laická typologická klíče** – např. klíče typu psychiatr se chová jako cvok. Chceme-li ukázat exemplum 'obecného' psychiatra, nezřídka se k takovým charakterizačním prvkům, ba i šaržím, uchylujeme.⁵⁸

Můžeme se však též aktivně vztahovat úpravou zevnějšku a chováním k určitému obecnému **socio-kulturnímu vzoru nebo**

58 Pěkný příklad použití typových prvků jednání nabízí britská spisovatelka M. Sparková v *Baladě z předměstí*. Zachycuje dialog neskrupulózního Dougala Douglase s jeho nadřízeným Druceem. Jde sice o pohled vypravěče, ale není vyloučeno, aby podobně 'prožíval' aktér či vnímal bezprostřední divák. Povšimněme si textu zvyrazněného kurzívou.

„– Zákony průmyslového světa se vám budou zdát kruté – řekl pan Druce.

Dougal změnil výraz tváře a nabyt podoby *profesora*. Položil loket na opěradlo židle a přivítivě pohlédl na pana Druce.

– Zřizujeme pro vás novou funkci – řekl pan Druce.

Dougal se naklonil kupředu a stal se *televizním reportérem*.

– A teď teprve se to rozjede – řekl pan Druce.

Dougal se na židli pokřivil a upřel pohled do okna na železniční hradlo: teď to byl *trochu nahrbený významný činitel s širokým rozhledem*. [...]

Když se pan Druce zmínil o některých těžkostech svého rodinného života, jeho protějšek opět změnil masku. Stydlivě stáhl rty a pokýval hlavou, nyní byl *soudcem, který nespěchá se závěry v rozvodovém procesu*.

Dougal se opřel lokty o boční opěradlo židle a podepřel si bradu propletenými prsty.

– Domnívám se, že tu jde o typický příklad neshody charakterů – řekl...

– Domníváte se? – zeptal se pan Druce *psychoanalytika*.

– Přineste jí kyticí – řekl Dougal a prohlížel si svoji ruku s koketně pokrčeným malíčkem.

– Obejměte ji – řekl dále proměniv se v *redaktorku dámského časopisu*.“ (Kolominkij 1982: 156-7)

Z hlediska naší klasifikace můžeme současně říct, že Dougal se pohyboval mezi pseudoostenzeními a 'divadlem mimo divadlo', ale předlohou (originálem) byla zřejmě právě jakási klíče připisovaná různým profesím.

ideálu. Zmiňovali jsme to již v souvislosti s autostylizací. Takový ideál může mít velmi konkrétní podobu. Můžeme kupř. začít 'vypadat' jako Elvis Presley, protože ho chápeme jako symbol kultury, která nám učarovala a chceme ji 'symbolizovat' též. Nebo může být takovým ideálem třeba i 'abstraktní hippie' nebo 'generalizovaný skejták' atd.⁵⁹ Symbolizujeme tuto kulturu svým zjevem, chováním a stylem života. Opět se tu proplétají fikční obrazy, ostenze originálu a ostenpace.

Ale vzor nemusí být jen sociokulturní. Vezměme např. opět šněrovačku... Šněrovačka vytvoří (v řadě případů) jinou postavu, než jakou žena skutečně má. A pokud se přítomnost šněrovačky na těle nepozná, pak jistě tento příklad náleží i do kapitoly o pseudoostenzi („Človče, ta holka má vosí pas!“). V celých historických obdobích bylo naopak patrné, že ženy šněrovačku mají. A právě tím vytvářely obraz jistého estetického ideálu doby. Lze ale říci, že za šněrovačkou zřejmě stojí i symbolika biologická, týkající se určitého geneticky kódovaného vnímání poměru pasu a boků.⁶⁰

A koneckonců – je tu i již zmíněná demonstrační spotřeba: Jejím výsledkem jsou opět např. vysoké a rozložené off-roadové vozy, mobilní scénické objekty, s nimiž jejich

59 I když i za nimi bývají 'zdroje' v podobě konkrétních lidí.

60 Úzký pas a širší boky – nešlo zřejmě jen o ideál přísné dobový. Jeho varianty najdeme třeba i dnes. Zúžení pasu a pod ním výrazně se rozšiřující sukně v partii boků je nepochybně ozvěnou jakéhosí evolučně kódovaného a v případě šněrovačky a sukně samozřejmě esteticky zpracovaného modelu atraktivního tvaru ženské postavy. Podle medicínských či sociobiologických výzkumů (viz např. výzkumy dr. Singhové v USA na sklonku minulého století) muži pozitivně reagují na určitý poměr pasu a boků (waist-hip-ratio). Avšak dávno dávno před těmito výzkumy se vytvořily typy oděvů, které vedly ke zdůraznění právě kontrastního poměru pasu a boků. Za pomoci šněrovačky a vzápětí rozšiřující se sukně dochází k vytvoření stylizovaného obrazu této partie těla, obrazu připomínajícího, že se 'tu' nachází 'cosí' velmi zajímavého. Šněrovačky tak svým způsobem mohly esteticky modifikované symbolizovat určitý, i když též poněkud neurčitý, biologický ideál. Ten spočívá v přitažlivosti poměru: jsou-li boky 100 % jistého rozměru, pak nechť pas = 62–80 % téhož rozměru. Tento poměr má indikovat v jistém období života ženy jistou výhodnější dispoziici k plazení potomků.

majitelé⁶¹ pojíždějí po městech. Vozy jsou nejen ostentivní individuálního bohatství, ale jsou současně potenciálním symbolem určitého životního stylu. A s tím se samozřejmě kalkuluje. Ostatně, i proto je tato spotřeba demonstrativní...

Histrionství⁶²

Po jistém váhání zařazujeme histrionství zcela samostatně, neboť jde o specifický typ životního scénování. Specifický především tím, že je zahrnut mezi poruchy osobnosti a lze jej považovat – z hlediska intervencí – za stav určený k léčení (tedy nikoliv např. k reedukaci atd.). Substantivum 'histrion' v latině označuje herce. „Hlavní rysy histrionské poruchy osobnosti lze shrnout takto – mělká a labilní emotivita, dramatizace, teatrálnost, nadměrné vyjadřování emocí, sugestibilita, koketérie, egocentričnost, neustálá touha po ocenění, vzrušení a pozornosti (Smolík 2001⁶³)“ (Ulbertová 2007: 7n.). Povšimněme si, kolik slov se v této charakteristice dotýká divadla či prostě scéničnosti.⁶⁴ Histrion⁶⁵ tedy nutí okolí jistým narcistickým zviditelňováním se, často ne podobeným hereckému jednání, resp. jednání nějaké divadelní postavy, k tomu, aby mu věnovalo pozornost, projevovalo pozitivní city, chválilo jej. V případě skutečné poruchy je přitom např. předstírání emocí nevědomé (Šamánková / Novák 2007: 139).

Škála histrionova jednání ovšem – z hlediska scénologie – nezačíná až tam, kde se

61 Bývají to často holohlaví mužové s drsnými výrazy nebo pohledné blondýny, zřejmě jejich družky.

62 Za konzultaci děkuji psychiatři MUDr. V. Valentové, s níž – shodou okolností – nejsme příbuzní.

63 Jedná se o text P. Smolíka *Duševní a behaviorální poruchy*, vydaný v r. 2001 v nakl. Maxdorf v Praze.

64 I za pojmy neoznačujícími chování (třeba 'touha') snadno identifikujeme hypotetické scénické projevy.

65 Označení 'histrionství' se dnes užívá spíše místo označení 'hysterie', které zůstává víceméně vyhrazeno laickému diskurzu.

ve své akci jakoby opravdu proměny v někoho jiného, kdy pracuje s fikcí. Histrion hraje především 'za sebe'. Modeluje své (skvělé) já. Teatrálnost je tedy spíše jen ve formě než v skutečném principu divadelnosti (ve smyslu její definice užívané ve scénologii). A navíc, tato forma má obvykle vnější rysy expresivního hereckého projevu, avšak nemá až tak jeho 'grunt', neboť histrionova 'tvorba' je bojem o jeho duši. A mimoto – histrion nemusí mít herecký talent ani herecké školení... (i když i tak tomu může být a jsou jistě herci, kteří vykazují rysy histrionské osobnosti, aniž by trpěli osobnostní poruchou tohoto typu...).

Možná se mýlím, ale podle mé zkušenosti s histriony tito neprožívají ani tak samo podávané sdělení, jako spíše jeho účinek na případné diváky. A to je pro ně klíčové konání. Proto také histrion často působí tzv. afektovaně – tu 'tlačí příliš na pilu', tu se zase uchýlí k 'trhání kulis', jsa natolik sebestředným, že nerespektuje (řekněme s Frejkou) asociativní standardy divákovy vědomí atd. Dochází tedy ještě snadněji než u 'nehistrionských' scénujících subjektů k jistému typu kognitivní disonance (Festinger), kdy divák začne mít pocit, že to, co sleduje, je podáváno formou neodpovídající významnosti obsahu. Prostě to jaksi 'nehraje'... Histrionovo 'divadlo' tedy bývá identifikováno jako 'divadýlko', čímž ovšem přestává plnit svou funkci.⁶⁶

66 Paní XY svůj život podřídila 'impression managementu' právě v tomto smyslu. I když pokud jde o samo histrionství, vykazovala spíše výše zmíněné histrionské rysy než přímo histrionskou poruchu osobnosti. Její akce začínaly u toho, že skutečně konala (i nevyžádané) dobré skutky pro druhé (pečlivě přitom ovšem zvažovala, co jí samotnou bude tento skutek stát...). Po vykonání takového skutku, tedy skutečného skutku!, pak prováděla rovněž ostantativní scénické manévry opakovaně zpravující okolí o tom, co pro někoho udělala. Šlo tedy o scénování skutečného (skutky), ale s ukázkami nepravdivé motivace (altruismus) těchto skutků jak publiku, tak přímému adresátovi. Stejně tak ovšem dokázala v některých situacích, které se evidentně dotýkaly jejího ega a vyvolávaly v ní hněv, scénovat – být s postřehnutelnou námahou – klid a 'byť nad věcí'. Ale to je přece normální, můžeme si teď říci. Ano, je. Až na to že osobnostní kontext a zdroje takového chování, ale i jeho permanentnost a zbytnělá forma jsou mimo hranice jakési pomyslné normy chování.

Neviditelné 'divadlo' – falešná identita

Tato kategorie hovoří o případu, kdy se někdo promění jakoby v někoho jiného v tom smyslu, že člověk X se začne vydávat za člověka Y, za jinou osobu (ať už si přitom ponechá své psychologické rysy nebo ne). Fakt proměny zde není přiznán, není zveřejněn a vše působí jako skutečnost. Diváci zkrátka vidí formálně(!) někoho jiného, než koho vidí, a neví o tom.⁶⁷ Můžeme tu říci, že náš aktér začne vytvářet (svým jednáním) znak 'formální' identity, která není identická s jeho vlastní identitou.

Mohu se tedy vmístit třeba do debaty několika – soudobé poměry tepajících – cestujících ve vlaku, oznámit, že jsem sociolog (ačkoliv jsem kupř. mykolog), a pronášet dikcí sebejistého docenta fiktivní argumenty. Změnu identity může doprovázet i 'převlek' či 'maska'. Mohu tedy jako tipař zlodějské party vystupovat pod falešnou identitou v pečlivě vybraném kostýmu řemeslníka (kšiltovka, montérky, kovem chřestící brašna přes rameno) obcházejícího domy pod záminkou kontroly úniku plynu. Nebo jako sňatkový podvodník, samozřejmě s úzkým umělým knírkem...!

Mohu se ale živit i jako zpravodajec hrající několik postav (mít několik 'identit') podle toho, kde se právě ocitnu. Nebo žurnalista, který pod falešnou identitou podnikatele žádá nenasatného politika o veřejnou záležitost šustě přitom pětistícikorunami (cíl podobný jako v případě mystery rolí, ale identita ne vlastní, nýbrž jiná; experiment, jako v případě simulace, ale obvykle rámovaný změnou formální identity).⁶⁸

67 Proto tu používám pojem neviditelné divadlo (invisible theatre), který znám od Boala (1992: 6n). Jeho herci též třeba v metru, v přítomnosti nezainteresovaných cestujících, kteří se stali nevědomky diváky, hráli různé situace, které se mohou stát v metru. Šlo o situace ukazující diskriminaci, neboť invisible theatre je forma tzv. divadla utlačovaných. Herci tedy přinášeli nepřiznanou fikci spojenou nicméně s tím, že se proměnili – jak je to v divadle běžné – v někoho jiného.

68 V dnešním čase 'všeobecné scénovanosti' (Vojtěchovský / Vostrý 2008: 19) se lze setkat s podobnými efekty díky komunikačním médiím více než snadno. Americký prezident Obama volal nedávno jedné člence kongresu, aby jí poblahopřál ke zvolení. Ale – dotyčná mu zavěsila, neboť se do

Je jasné, že takovéto příležitosti nemůže nechat ležet ladem ani samo umění. Je tu samozřejmě zmíněné Boalovo neviditelné divadlo a jsou tu i různé typy performancí.⁶⁹ Ale změna formální identity není jen technickým nástrojem tvorby divadelního obrazu. Proměny identit bývají i vědeckým námětem dramatických děl, nebo alespoň jejich zpestřením.⁷⁰

Napodobování jiných lidí (či postav) a přebírání jejich 'rolí'

V této textové epizodě jde o jistý typ sebeproměny podle vzoru někoho jiného, často skutečného. Nejde tu ale ani tak o sehrání divadla a vytváření situací 'vůči' dalším přítomným, jako o změnu behaviorálních a fyziognomických prvků vlastní identity. Přitom výsledek této proměny nemusí být primárně materiálem scénickým, určeným k pozorování, a může být nevědomý.⁷¹ A naopak: napodobování může mít často i charakter jakési 'podívané'.

Začít bychom ale zřejmě mohli u 'mirroringu', zrcadlení chování komunikačního partnera v chování našem.⁷² To je však

mnívala, že jde o oblíbený vtíp některého z amerických rádií. Tento druh zábavy spočívá v tom, že sami redaktoři rádia telefonují různým politikům a vydávají se za různé celebrity (ohlašují se jejich jmény). Dotyčná tedy považovala identitu volajícího za falešnou, čehož posléze hluboce zalitovala, ale vše nakonec dobře dopadlo... (Dnes 5. 12. 2008, s. A7)

69 Ve věci odhalení divadla či nerozpoznání divadla v případě pouliční performance odkazujeme na článek J. Gajdoše ve 20. čísle *Disku*.

70 Vzpomeňme dvojice důchodců v českém filmu *Babí léto* (ztělesňovaných V. Brodským a S. Zindulkou), kteří se bavi tím, že před realitním makléřem a správcem zámku jeden hraje penzionovaného amerického operního pěvce a druhý jeho tajemníka. Zvažují koupi této nemovitosti. A je známo, že takové věci se dějí nejen na plátně a že takto jsme málem přišli před časem i o Karlštejn...

71 Široký (1964: 178–179) rozlišuje imitace od bezděčných přes podmíněně reflexní až k záměrným. Přitom upozorňuje, že „Otázka instinktu napodobivosti je problematická. Spíše by se dalo uvažovat o projevech napodobivosti jako složce různých instinktivních funkcí.“ O napodobivém pudu se však běžně v literatuře hovoří počínaje třeba Aristotelem a 'konče' R. Lukavským.

72 Spontánní zrcadlení vzniká při dobrém toku komunikace, ale může být – právě za účelem zlepšení – i záměrné využití.

spíše předstupu toho, co mám na mysli.

Připomeňme si spíše již zmíněný vzor 'důležitých druhých' v našem životě. Napodobujeme je, přebíráme jejich vzorce chování (atd.) a zpracováváme je po svém. Někdy se tedy můžeme chováním podobat jako vejce vejci svému otci. Či starší sourozenec – pečující o mladšího – může začít v roli pečovatele jednat stejně (a nejen nevědomky) jako jeho oblíbený učitel ve své pedagogické roli ve škole.

Stává se též, že přebíráme chování, dikci atd. člověka, jehož komunikační výraz na nás tak zapůsobil, že jsme nevědomky (ale i vědomky) tento styl převzali. Přitom to nemusíme záměrně sdělovat okolí (zatímco staneme-li se Elvisem, obvykle též proto, aby to okolí vidělo). Naše proměna se může stát objektivně scénickou – lidé si mohou všimnout určité proměny v našem chování sami. A pokud vzor znají, může se stát taková proměna i předmětem 'divácké' reflexe: Po společné dovolené dvou párů muž z páru A prý přebral několik prvků jednání muže z páru B. Manželka A svého manžela se zájmem pozorovala a jednou večer, když se ukládali na lůžko, prohlásila potěšeně: „Já se ale mám. Kromě tebe mám v posteli i Nováka!“

Napodobení ale také může být materiálem scénickým a může být plně uvědomováno a řízeno. Např. (opět) v případě napodobení celebrit či filmových postav – třeba když začnu vypadat a chovat se jako Elvis. Ten nechť nám funguje jako metafora autostylizací podle vzoru celebrit a tak podobně.⁷³ Je to přiznané převzetí atributů člověka, postavy, ba i jisté role, které někdy prorůstá osobním životem aktéra.⁷⁴

73 Così podobného, jako kdybychom se rozhodli, že ode dneška se budeme oblékat a chovat jako Richard Lvi Srdce. Bohužel, jeho profese a popularita nebyla taková jako Elvisova, takže na jedné straně nezasáhl emoce tak mohutně, aby se za něj lidé chtěli 'převlékat', a na druhé se na jeho nápodobě nedá tak dobře vydělat (i když vyjít dnes do ulic jako ten či onen by bylo scénickým aktem co do vábení pozornosti pravděpodobně stejně silným).

74 Otázka je, kam až se toto převzetí role a atributů postavy posune a nezačne-li jít i o přebírání identity v psychologickém slova smyslu. Nabudu-li dojmů, že jsem Elvisem, jsem už za hranicí normy tohoto textu.

Je tu ale i metafora (tělem) citujícího (Osolsobě 1974: 67) a – přidejme ještě – předvádějícího vypravěče, která poukazuje k onomu typu chování, kdy skutečně začneme přímou řečí někoho citovat, tedy mluvit jako někdo jiný (elementárně se proměníme v citovaného). Přidáme-li navíc i napodobující tělovou akci, citujeme-li tedy i tělem, je proměna zdokonalena a odpovídá de facto parametrům toho, co lze označit za divadelnost (synovec-bavič předvede na rodinné oslavě, jak se u stolu obvykle chová dnes právě nepřítomný strýc Ěda, černá ovce mezi příbuzenstvem). Vytváříme svým jednáním znak nějakého jiného člověka, proměňujeme se. Přitom obvykle oznamujeme divákům, že tato akce nastane. Třeba slovy „Koukej, co Hugo udělal“ (a předvedeme). Nebo tím, že oznámíme jen „A on na to řekl:...“ (a citujeme). A někdy ani neoznámíme. Pokud totiž všichni 'vědí předem', oč půjde, a rozumí kódu, pak je započaté citování nebo předvádění rychle zorientuje v tom, že jde o citaci nebo prostou mimesi určité osoby.⁷⁵

Takto můžeme zahrát i kousek role některé proslulé divadelní či filmové postavy (vrátíme-li se ke zmíněnému klišé psychiatra, pak stačí jistě mírně se přikřčit a s nepřičetným pohledem prohlásit: „Stále kvoká, stále kvoká...“ a řadě lidí bude jasno, že vidí primáře Chocholouška⁷⁶).

Divadlo (mimo divadlo) – hraní postav

A konečně přistupme k té variantě, kdy akter začne vytvářet v běžné životní situaci divadlo jako 'skutečnou akci bez skutečných

75 Kdykoliv během gymnaziálních studií spolužák J. F., aniž by co hlásil, pronesl s příslušnou dikcí a mimikou: „Kokol Kokol, što éto Kokol?! Nádo skazát Guóóóóogol!“, nebylo nutno oznamovat, že jde o nám právě předváděnou citaci, o předvádění naší třídní a ruštinářky a o její okřídlený výrok (dlužno dodat, že jsme si jí hluboce vážili).

76 Nezapomenutelná role V. Lohniského ve filmu O. Lipského *Jáchyme, hod' ho do stroje!*

důsledků⁷⁷ (Artaud), přiznaně se proměňuje v postavu, začne vytvářet svým jednáním (zmíněný) znak identity, která není identická s jeho vlastní identitou, a otevřeně vstupuje do fikce.

„Jeden z hlavních a základních divadelních rysů je *přeměna*: herec mění svůj vlastní zevnějšek, oblek, hlas a dokonce i psychické rysy svého charakteru v zevnějšek, kostým, hlas a charakter osoby, kterou ve hře představuje“ (Bogatyrev 1940: 9).

A to vše v kontextu následujícího pojetí divadelnosti:

„Divadelnost souvisí podle mne vždycky se zaměřením na okamžitý účinek, tj. s živou (live) komunikací zaměřenou na přítomné adresáty (na přítomné jako diváky) a v tom smyslu se může v případě nespecifického užití (tj. nejde-li o skutečné divadlo) stýkat se scénovaností. U scénovanosti převažuje snaha o vlastní image nad snahou o nějaké sdělení...“ (Vostrý – z diskusí)

Své 'divadlo' aktér inzeruje předem. A pokud změněnou identitu (postavu) adresátům jasně předem neinzeruje, dá se rychle odečíst z jeho chování, neboť obvykle metakomunikací pilně připomíná, že nejde o skutečnost.

Nezřídka v tomto případě aktér navíc vytváří 'situaci' a jedná vůči dalším přítomným-divákům, jimž otevírá hypotetickou možnost pro jejich zapojení do hry a ko-aktérství.

Takové jednání v běžném životě často usnadňuje komunikaci a činí ji zajímavější a plastičtější a jindy je zase primárně výronem ryzí kreativity a hravosti, která má smysl v tom, že aktéra (nebo více zapojených aktérů) a diváka povznáší.⁷⁸

Příjemci takových 'drobných scénických tvarů' (scének) jsou v jedné jejich variantě aktéři sami. Např. při dětské hře. Připomněl jsem ji výše v souvislosti se simulací větou: „Já budu (jako) prodávát...“. Je jistá (alespoň

77 Což v předchozím případě, kdy se začneme oblékat atd. jako Elvis, nemusí být až tak pravda, protože v tomto případě můžeme Elvise daleko více 'životně předstírat' se všemi důsledky pro provoz našeho života, než 'divadelně zahrát'...

78 Viz též poznámka č. 6 na začátku tohoto textu.

hypotetická) nuance v tom, když věta nezní takto, ale zní: „Budou hrát prodavačku“ (nebo princeznu atd.).⁷⁹ Samozřejmě, že i děti ve svých rolových hrách pracují nejen s proměnou situace (jako při simulaci), ale i s onou proměnou osoby, o níž viz výše Bogatyrev, tedy proměnou identity.

Předem se tu domluví improvizací hra a hráči jsou současně příjemci, diváci i herci a spoluhráči. Jiný divák tu buď není, nebo jím může být z lavičky vše pozorující a šikovností vlastního dítká náležitě dojatý rodič.

Další variantu mohou reprezentovat Novákoví, o nichž už byla v tomto textu řeč. Před tím, než si zahrají své divadlo a užijí svou mini-proměnu, schází (na rozdíl od dětské situace) jen předběžná dohoda na společné hře. Jinak je to stejné jako s dětmi: Novákoví jdou po ulici. A tu se muž znenadání otočí ke své manželce, nakloní se, zamračí a tichým, nazlobeně naléhavým hlasem pronese: „Kolikrát jsem vám říkal, Smithová, že když jdeme spolu po ulici, máte se držet několik kroků za mnou. Takhle jsme na nejlepší cestě, abychom to schytali oba dva.“ Nováková zareaguje na jeho výzvu ke hře kladně, přijme ji, vzdorně se přikrčí a omluvně šeptne: „Promiňte, seržante, už se to nebude opakovat.“ V tomto okamžiku hra končí a Novákoví dále kráčejí ulicí... Samozřejmě, že jakmile mají Novákoví jiné diváky, mění se jejich akce na neviditelné nebo identifikovatelné či přiznané divadlo.⁸⁰

Náleží sem pak i různé, vesměs drobné a vesměs opět zábavné (v lepším případě) skeče typu: „Ha, chlípníci,“ zaburácel hlasem velmi 'divadelním' za zády několika mužů, okukujících koupající se na pláži přípražského jezera, jejich známý a pokračoval klenutě: „Obzírát ženské! Nu, další hřích do vašeho portfolia... hehe... to bude, panečku, poslední soud! Leda byste mi někdo koupil pivo –

79 Nejednoznačnější je to u výroku „Já budu prodavačka“, kde 'já' může indikovat simulaci (já jako bych prodávala) a 'prodavačka' převzetí role – hraní postavy (já když hraju /nějakou/ prodavačku).

80 Čtenáře *Disku* jistě není třeba přesvědčovat, že Novákoví jsou psychicky zdraví lidé.

to víte, nikdo není dokonalý...“ couval z fikce do reality pragmaticky hráč ztvárňující jednu z verzí ‘všemohoucího’. „Zvu vás, mám co žehlit,“ ozvala se z hloučku uspokojivá odpověď...

A nepochybně sem můžeme zařadit i již výše zmíněné ‘převleky’, tentokrát ovšem neurčené k obelstění diváka, nýbrž vesměs k jeho pobavení. Ne netypická bývá situace, kdy ve skříni na půdě objevíme stylové oblečení po prababičce, oblékneme je (vč. nezbytného klobouku...) a vplujeme před zraky ostatních v domě, abychom s příslušnou mimickou, pantomimickou i vokální stylizací oznámili přítomným, že Franc Józef je sice mizerný císař, ale jako chlap, tehdy, na bále ve Vídeňském Novém Městě...

V tomto okamžiku již však bereme za kliku dveří komnaty zvané ‘hraní v divadle’ a zde svou pouť také ukončíme.

Literatura:

- BENDOVÁ, H. „Reality show a kulturní válka“, *Online Cinepur*, listopad 2005 [online; cit. 17. 9. 2008], dostupné na: <http://www.cinepur.cz/article.php?article=902>
- BOAL, A. *Games for actors and non-actors*, New York: Routledge 1992
- BOGATYREV, P. *Lidové divadlo české a slovenské*, Praha 1940
- BURŠÍKOVÁ, M. *Dějiny ostenze* [online; cit. 15. 10. 2008], dostupné na: <http://meph.xixao.com/2008/01/10/dejiny-ostenze/>
- GAJDOŠ, J. „Tanec sv. Víta aneb Teatralita, performativita, nebo scéničnost?“, *Disk 20* (červen 2007)
- GOFFMAN, E. *Všichni hrájeme divadlo*, Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon 1999
- „Kdo tam? Barack Obama? Na to vám neskočím.“, *Dnes* 5. 12. 2008
- KOLOMINSKI, J. L. *Tajemství psychologie*, Praha: MF 1982

- OSOLSOBĚ, I. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*. Praha: Editio Supraphon 1974
- OSOLSOBĚ, I. „Ostenze aneb zpráva o komunikačních reformách na ostrově Balnibarbi“, in: (týž) *Ostenze, hra, jazyk*, Brno: Host 2002
- SANDSTROM, K. L. / MARTIN, D. / FINE, G. A. *Symbols, Selves and Social Reality*, 2006 [online; cit. 15. 10. 2008], dostupné na: <http://www.roxbury.net/images/pdfs/sss2chapter1.pdf>
- SEDLÁKOVÁ, M. *Vybrané kapitoly z kognitivní psychologie*, Praha: Grada 2004
- SLAVÍK, J. *Umění zážitku, zážitek umění*, Praha: UK 2001
- ŠAMÁNKOVÁ, D. / NOVÁK, T. *Pravda a lež v partnerství*, Praha: Grada 2007
- ŠIROKÝ, H. *Úvod do herecké psychologie*, Praha: SPN/JAMU 1964
- ULBERTOVÁ, Z. *Komparace pacientů s poruchou osobnosti a s neurotickou poruchou*, diplomová práce, Katedra psychologie FSS MU, Brno 2007 [online; cit. 8. 10. 2008], dostupné na: http://is.muni.cz/th/65316/fss_m/diplomova_prace.doc
- VALENTA, J. „Hraní rolí ve výchově a vyučování“, in: (týž) *Kapitoly z teorie výchovné dramatiky*, Praha: Institut sociálních vztahů 1995
- VALENTA, J. *Metody a techniky dramatické výchovy*, Praha: Grada 2008a
- VALENTA, J. *Scénologie krajiny*, Praha: AMU/KANT 2008b
- VOSTRÝ, J. a kol. *Herectví v životě a herectví na scéně (scénologie chování)*, Praha: DAMU 2008 [online], dostupné na: <http://www.damu.cz/umeni-veda-vyzkum/ustavy/ustav-dramaticke-a-scenicke-tvorby-damu/herectvi-v-zivote-a-herectvi-na-scene-scenologie-chovani/>
- VOSTRÝ, J. „Scéničnost a scénovanost (Od Berniniho k dnešku)“, *Disk 10* (prosinec 2004)
- VITVAROVÁ-VRÁNKOVÁ, K. „Kontrola úsměvu“, *Respekt*, 5, 26. 1.–1. 2. 2009
- WOODS, P. „Symbolic interactionism“, in: LE COMPTE, M. D. / MILLROY, W. / PREISSE, J. (eds.) *The Handbook of Qualitative Research in Education*, London: Academic Press 1992

Herectví jako umění: Z pařížských a berlínských scén 1

Třikrát o lásce

Štěpán Pácl

To, čemu neporozumíte, je nejkrásnější, to, co je nejdelší, je nejzajímavější, a to, co vás nebude bavit, je právě nejsměšnější.

Paul Claudel: Saténový střevíček (Hlasatel)

Po návštěvě několika pařížských a berlínských divadel se nemohu zbavit dojmu, že se tu člověk setkává s trochu jiným typem činoherního divadla, než na jaký si zvykl u nás. Jedná se o divadlo, ve kterém vládne především *herecké umění*. Mluvím záměrně o *hereckém umění*, a nikoli jen o herectví, protože na tom, co jsem měl možnost v daném termínu vidět, bylo zřejmé, že lidé na jevišti skutečně *umějí* něco, co lze hmatatelně doložit a spolu s nimi zažít. Dalo by se také říct, že se jedná o výsostné *herecké divadlo*, ale nikoli o divadlo herecké exhibice. O herecké divadlo vedené a tvarované režisérem. V případě pařížských inscenací, o kterých bude řeč, dokonce režiséry, kteří byli nebo dosud jsou herci. V první části své zprávy o jarní cestě do Paříže a Berlína se zaměřím na tři pařížské inscenace, které tento dojem více či méně potvrzují.

O lásce poprvé: Saténový střevíček

4. března 2009 uvedlo pařížské Théâtre de l'Odéon obnovenou premiéru inscenace hry Paula Claudela *Saténový střevíček*. Tato inscenace vznikla v roce 2003 pod vedením režiséra, dramatika a herce Oliviera Py pro orléánské Centre dramatique national, tedy Orléans-Loiret-Centre, jehož byl tehdy šéfem. Poté, co se Olivier Py stal v roce 2007 ředitelem Théâtre de l'Odéon, znovu *Saténový střevíček* nastudoval v původním obsazení pro Paříž. Jedním z problémů hry je její délka, která mnohonásobně přesahuje délku běžného celovečerního představení, což je důvod, proč se tato hra i ve Francii uvádí tak zřídka. Olivier Py nastudoval stejně jako před 6 lety hru celou. Doba čistého hraní trvá přes devět



**Paul Claudel: Saténový střevíček. Théâtre de l'Odéon
Paříž 2009. Režie Olivier Py**

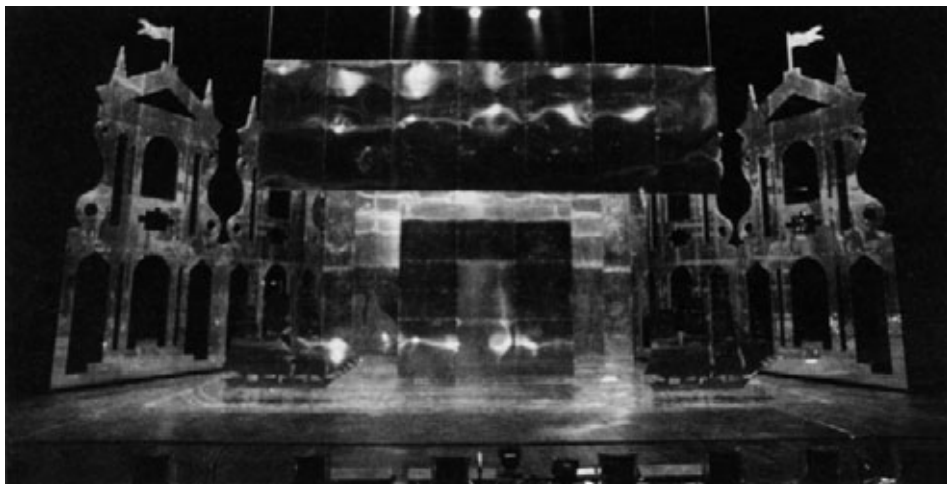
▲ **Jeanne Balibar (Doña Prouhèze) a Milloud Khétib
(Don Camillo)**

► **Philippe Girard (Don Rodrigo)**

a půl hodiny, s přestávkami v divadle strávíte celkem jedenáct hodin. Letošní série nabízela dva možné způsoby návštěvy: během března 2009 jste měli možnost buď zajít na první (v úterý), nebo na druhou (ve čtvrtek) část odděleně, případně jste měli možnost strávit celé sobotní či nedělní odpoledne a noc v divadle a zhlédnout dílo najednou. Zakoušení *Saténového střevíčku* v celku představovalo samozřejmě nevšední zážitek vzhledem k délce i pro divadelní spolupobývání s francouzským publikem, které si ten půlden trávený v divadle skutečně uživalo: svědčil o tom i improvizovaný 'piknik' skupinek diváků ve foyeru během hodinové přestávky na večeri, sestávající z doma vyrobených a přinesených pokrmů. O úspěchu takového zdánlivě riskantního podniku svědčil nadšený závěrečný potlesk (několik minut po půlnoci!), samozřejmě vyprodaná představení a také přímý přenos inscenace v internetovém vysílání televize arte.tv, na jehož záznam se lze podívat na adrese: www.arte.tv/soulierdesatin.

Chvála dostatku času (s odbočkou do pražského Divadla v Dlouhé)

Claudelovo světové dílo o světě předvádí příběh o (ne)naplněné lásce Doni Prouhèze (Jeanne Balibar) a Dona Rodriga (Philippe Girard), kteří se celou hru



Paul Claudel: Saténový střevíček. Théâtre de l'Odéon 2009

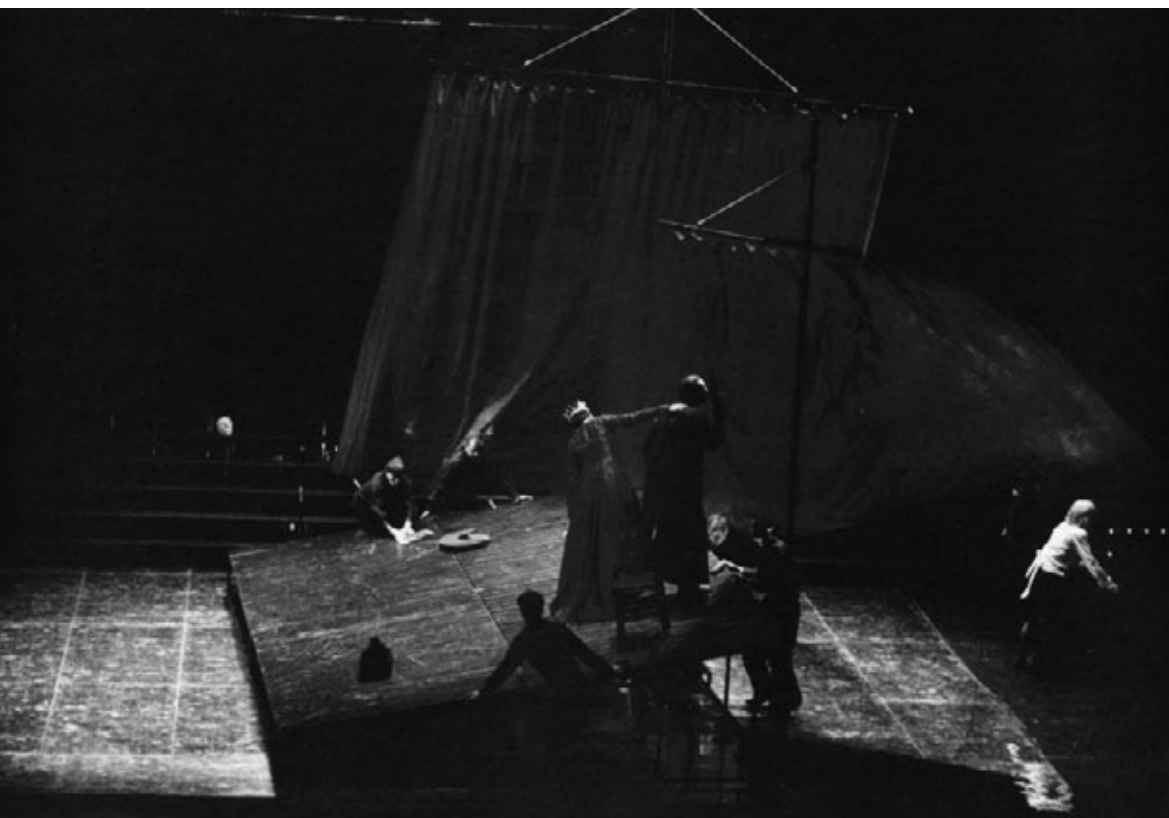
▲ Závěr Třetího dne: scéna Pierre-André Weitz, světla Olivier Py

► Čtvrtý den: technikáři připravují Scénu na lodi. Uprostřed Michel Fau (Herečka) a Philippe Girard

hledají vlastně proto, aby se nakonec navždy rozloučili, aby pochopením nemožnosti spolubytí došli hlubšího poznání a přijali službu, která přesahuje jejich osobní cíle.

Prožití času zde hraje nemalou roli. Claudela jistě inspirovalo středověké a asijské divadlo, kde mnohahodinová, dokonce několikadenní představení nebyla či ještě dodnes nejsou výjimkou. Jako by se některé příběhy zkrátka nedaly sdělit bez jejich pocítění v čase, který přesahuje běžnou představu o délce divadelního představení. Je sympatické, že se takovéto uvažování, byť ve skromnější míře, objevuje i u nás.

Na začátku letošní sezony měla v Divadle v Dlouhé premiéru inscenace *Vějíř s broskvovými květy*. Jde o adaptaci čínské hry z konce 17. století, která se v původní verzi hrála tři dny. Divadlo v Dlouhé ji odehraje za 'pouhé' tři hodiny, což je ovšem (bohužel) pro českého diváka doba hraničící s únosností. I v tomto případě hraje doba strávená v divadle důležitou roli. *Vějíř s broskvovými květy* se skládá z mnoha epizodních příběhů, které se nabalují na podobný milostný příběh mladého vzdělance jménem Chou (Miloslav König) a nankingské nevěstky Siang (Helena Dvořáková). Okolnosti odloučí od sebe milence na začátku hry a my pak tři hodiny sledujeme jejich vzájemné hledání. Závěrečné setkání je také poznáním, že pozemská láska není tím nejdůležitějším, čím má člověk naplnit svůj čas strávený na světě. Hra končí tím, že oba milenci vstupují do kláštera, aby zasvětili svůj život věcem, které přesahují jejich pozemské pobývání. Tento nenadálý obrat, motivovaný setkáním s mnichem v horách, bychom ale těžko mohli brát vážně, kdybychom nezažili alespoň část strastí, které oba milenci museli zažít, aby se opět potkali. Celou dobu očekáváme, že se k sobě opět navrátí, a čím delší dobu pozorujeme, jak je epizodní děje od sebe vzdalují, tím více si jejich



setkání přejeme. V okamžiku, kdy dojdou k poznání, že nechtějí marnit svůj čas pozemskou láskou, víme či lépe řečeno cítíme, co pro tuto lásku obětovali, a že se tedy rozhodují s vědomím této oběti a že jejich rozhodnutí není jen (další) rozmar. A protože se naprosto nejedná o psychologické, ale o výsostně znakové divadlo, není jiné cesty, jak tento okamžik obhájit, než zažít spolu s postavami opravdu vše.

Stejně tak funguje čas v případě *Saténového střevíčku*, kde délka představení není ani v nejmenším projevem autorovy pýchy, ale základním způsobem sdílení příběhu s diváky.

Odéon jako ansámblové divadlo?

Saténový střevíček se nejenom u nás, ale také ve Francii uvádí velice zřídka, francouzské inscenace bychom spočítali doslova na prstech jedné ruky. Jeho první uvedení (teprve 19 let po jeho dokončení!) během 2. světové války v Comédie-Française v režii Jean-Louise Barraulta bylo zkráceno na pouhých pět hodin (výrazné redukci podrobili inscenátoři poslední den a chybějící části nahrazovala v nutných případech postava Hlasatele). Uvedení celého textu se *Saténový*



Paul Claudel: Saténový střevicek.
Théâtre de l'Odéon 2009. Michel Fau

střevicek dočkal poprvé až v roce 1980, opět v režii Jean-Louise Barraulta v pařížském Théâtre d'Orsay, a poté už jen dvakrát: v roce 1987 v režii Antoina Viteze na Avignonském festivalu a právě v nastudování Oliviera Py v roce 2003 v Centre dramatique national Orléans-Loiret-Centre, které bylo pohostinsky uváděno také v pařížském Théâtre de la Ville a Théâtre National de Strasbourg a které bylo letos v březnu znovu uvedeno jako představení Théâtre de l'Odéon.

Olivieru Py se podařilo až na jedinou výjimku uvést svou claudelovskou inscenaci ve stejném obsazení jako před šesti lety v Orléansu. Což se zdá na první pohled nemožné, ale vysvětlitelné tím, že Olivier Py si kromě svého inscenačního týmu udržuje také stálý okruh spolupracovníků. A vypadá to, že Théâtre de l'Odéon pod vedením Oliviera Py vedle svého poslání fungovat jako evropská scéna, jako divadelní centrum umožňující hostování evropských divadel¹ a současně místo koprodukcí a mezinárodních divadelních projektů, si udržuje ne-li soubor, tak alespoň okruh hereček a herců, se kterými Py pracuje už od doby svého působení v Orléansu:² pracuje tak vlastně na bázi souborového divadla, přestože všechna odeonská představení Oliviera Py byla zatím až na jediné reprízy orléanských inscenací (*Saténový střevicek*, *Faustovo nocturno*, *Magická komedie*³ a dramatisace pohádek bratří Grimmů). Původní produkci přímo pro

¹ V letošní sezoně tu hostuje např. Ostermeierův *John Gabriel Borkman*, Braunschweigův *Tartuffe* nebo Nekořusův *Faust*.

² Centre dramatique national Orléans-Loiret-Centre.

³ *Illusions comiques*, přepis Corneilovy hry *L'illusion comique*, u nás známé jako *Magická komedie*.

Théâtre de l'Odéon se stal režisérův vlastní přepis Aischylovy *Oresteie*. Ve všech těchto inscenacích se stále objevují jeho herci, z nichž někteří (např. představitel Dona Rodriga Philippe Girard, představitel Hlasatele, Herečky a dalších postav Michel Fau a představitelka Doni Isabely a Luny Elisabeth Mazeu) spolupracují s Olivierem Py od roku 1992.

Fascinace uměním

Právě Michel Fau, se kterým tedy Olivier Py pracuje už sedmáct let, odvedl jeden z nejzajímavějších výkonů inscenace, a to v roli Herečky. Tato postava, psaná jako ženská role, dostane za úkol od španělského krále přesvědčit Dona Rodriga, aby získal anglický trůn. Epizodní výstup, resp. dvě epizodní scény, se v podání Michela Fau stávají virtuózní ukázkou hereckého umění a bezesporu patří k vrcholům inscenace. Nejde jen o to, jak moc je jeho hra 'uvěřitelná', ale také o to, jakými konkrétními prostředky herec postavu vytváří. V tomto případě dokonce postavu opačného pohlaví: Rozhodně se nejedná o karikaturu či mužsky zženštilé chování. Chce se říci, že se tu před zraky všech diváků odehrálo skutečné zpřítomnění ženy: Michel Fau se do ženské postavy přetělesnil prostřednictvím hlasové intonace, držení těla a skrze gesta. Přitom bezpečně a celou dobu víme, že se jedná o herce-muže, ale to, co pocítujeme, je zážitek z ženského těla.

Dostáváme se tak k otázce, co lze v herectví nazývat *uměním*. V případě opery či muzikálového herectví lze umění herců/zpěváků snadno a s určitostí pojmenovat. V činoherním divadle jako bychom se o umění ve smyslu 'umět' vzhledem k tomu, jak nesnadné je to určit, mluvit zdráhali. Na příkladu *Saténového střevíčku* se o to lze aspoň pokusit. Nešlo totiž o ojedinělý příklad. Vlastně každý herec a každá herečka v představení dokázal/a publikum něčím fascinovat. Například Jeanne Balibar, představitelka Doni Prouhèze, která mistrně ovládá svůj hlas a záměrně střídá hlasové polohy: ve snovém dialogu s Andělem Strážným (opět Michel Fau) se utíká do vysokých poloh a my máme pocit, že na jevišti jedná bezbranná a zmatená holčička, zatímco v okamžiku smíření se smrtí získává její hlas výraznou barvu, je hluboký a pevný. Ale nejen to. I samotné přechody v hlasovém rejstříku (píšu stále o mluvním projevu, nikoli o zpěvu!) jsou fascinující. Jako by Jeanne Balibar vkládala mezi řádky své řeči krátké arie a umožňovala nám zážitek z nich samotných: máme co dělat s dokonalé uvolněným užíváním a otevíráním hlasu.

A současně je zřejmé, že tyto dispozice patří k základnímu vybavení těchto herců a hereček, že nepřicházejí na jeviště, aby předváděli své herecké umění, aby exhibovali.

Souborová citlivost

Podobnou virtuozitu jsme mohli sledovat také při představení *Les Ephemeres* souboru Théâtre du Soleil, který od roku 1965 vede Arianne Mnouchkine. Rovněž několikahodinové představení bylo mj. založeno na dokonalé souhře

a přesnosti celého souboru. Tato přesnost začínala už v nároku na dokonalé přesuny hracích ploch, jejichž téměř neustálý otáčivý pohyb na místě či horizontální pohyb po scéně tvořil základ představení. Aby se dynamický princip nestal překážkou hereckým situacím, bylo třeba vysoké míry citlivosti těch, kteří plošiny ovládali (tzn. ostatní členové souboru, kteří v daných scénách nevystupovali). Takové citlivosti nelze dosáhnout bez soustavné souborové práce.

Nikoli v tak koncentrované míře, ale přesto bylo možné sledovat podobnou citlivost celého souboru i v případě *Saténového střevíčku*. Zatímco hlavní tíhu představení nesou představitelé Dona Rodriga a Doni Prouhèze, vystupuje tu dalších zhruba šedesát více méně epizodních postav, které obstarává dvacítko herců. Absolutní koncentrace všech protagonistů, a to i ve sborových scénách, svědčí o jistém druhu souborové práce. Citlivost k celku je zřejmá i v práci techniků, kteří přemísťují veškerou dekoraci. Jelikož se vlastně jedná o jednu velkou báseň, je třeba, aby jednotlivé scény na sebe navazovaly tak, že se nepřeruší celkový rytmus. Bylo tedy nutné, aby technika přicházela na jeviště už během končící scény a následující scéna často začínala ještě před dokončením přestavby. Přesto veškerá práce technikářů se scénografickými prvky probíhala v absolutním soustředění, takže nedocházelo ani v nejmenším k narušení dialogu.

Dva způsoby herectví

Je velmi těžké zařadit Claudelův opus do jednoho stylu nebo žánru. Autor komponuje svou hru inspirovaný různorodými podobami a způsoby divadla. Silná je tu inspirace asijským, resp. japonským divadlem nó, stejně tak je tu cítit tradice středověkého divadla, jak jeho mystérií, tak lidových frašek, a nerušeně zde také funguje odkaz na antické drama a jeho evropské klasicistní pokračovatele i na spektakulární barokní divadlo. Vedle postavy Hlasatele lidového středověkého divadla tu existují postavy komedie dell'arte a tragičtí hrdinové.

Nejinak je tomu v herectví. Jsme tu svědky setkání dvou hlavních způsobů herectví, které nerušeně působí vedle sebe a doplňují se. Na jedné straně herectví rétorické, které zde prezentují protagonisté hlavních postav Jeanne Balibar (Doña Prouhèze), Philippe Girard (Don Rodrigo) a Miloud Khétib (Don Camillo), kteří dokonale vládnu svým hlasem. Vedle nich pak mistrně zastupují proud šaškovského, komediálního či lidového divadla, které svůj původ táhne od mimu a satyrských her, nejen představitelé postav přímo odkazujících ke komedii dell'arte (výstup *rybářů* na začátku Čtvrtého dne nebo výstupy Dona Baltazara), ale především Michel Fau a jeho virtuózní ztvárnění postavy Herečky.

Tvarování prostoru

Stejně jako s tvarovaným herectvím setkáváme se s tvarovaným prostorem. Scénografie Pierre-Andrého Weitze předvádí příběh způsobem sobě vlastním. Funguje jako skládačka, která zprvu vypadá jako shluk nahodilých prvků, které se v pravý čas uspořádají do smysluplného celku.



Ödön von Horváth: Kazimír a Karolína. Théâtre de la Ville Paříž 2009. Režie Emmanuel Demarcy-Mota

Celá inscenace začíná dosti 'nevýpravně': Pod obrovským kamenným zlatým portálem Théâtre de l'Odéon vidíme ještě jeden menší, sestavený ze železa a dřevěných desek. Vidíme černý rub kulisy a žebříky po stranách, na jeden vyleze Hlasatel se svým vstupním slovem, na druhý pak Otec jezuita, bratr Dona Rodriga, který se, připoutaný na lodi, modlí za bratrovu spásu. Podobně úsporně, jakoby pomocí toho, co je na jevišti zrovna k dispozici, či drobnou úpravou toho, co zbývá z předchozí scény, jsou řešeny první situace. Teprve s narůstajícím časem se scénografie násobí. Samotná hra nezapře svou inspiraci v barokním divadle, v jeho důrazu na podívanou. Ale o této spektakulárnosti na začátku inscenace nemůže být ani řeč. Vše se drží až přísně chudého náznaku.

Postupně se scéna začne dávat do pohybu. Otočením portálu v prostoru se zjeví jednak hloubka jeviště, jednak zlatá podlaha. Portál, který se otáčí k divákům lícem, když se dostáváme na dvůr španělského krále, je pokrytý zlatými reflexivními deskami. Motiv portálu se začne postupně násobit – objevují se jeho tři zmenšené varianty. Podobně se násobí i schematizované zlaté průčelí barokního kostela, které se poprvé objevuje ve Třetím dni ve scéně, která se odehrává v Praze v kostele sv. Mikuláše na Malostranském náměstí. Toto průčelí se během Třetího dne také čtyřikrát znásobí a různé prostorové kombinace těchto průčelí nefungují jen jako kostely, ale také jako přístav, loď nebo dům. Tyto dva základní prvky – portály a kostelní průčelí – pak mají svůj vrchol na zlatém řezu hry v závěru Třetího dne, kdy se jedinkrát a naposledy setkají Doña Prouhèze a Don Rodrigo. Rozvrstvené portály od největšího k nejmenšímu uprostřed scény svírá po stranách vždy dvojice kostelních průčelí. Reflexní zlaté desky celý prostor nejen opticky zvětšují, ale výrazně prosvěćují. Nejsmutnější okamžik hry se stává



okamžikem nejsvětlejším, nejprozářenějším. Navíc inscenátoři tohoto efektu dosahují zcela nečekaně, protože všechny prvky jsou na kolečkách a jejich rubové strany jsou černé. Dokonale synchronizovanou spoluprací techniky se tento zlatem prozářený prostor objeví jakoby z ničeho nic. Základních prvků inscenace je právě dvakrát čtyři a to není zcela náhodné, neboť číslo čtyři je biblickým číslem dokonalosti, dokončenosti a stability: čtyři jsou evangelia, archandělé, řeky v ráji, dvakrát čtyři, tedy osm je číslo znovuzrození a obnovy: křtitelnice s vodou, jež zbavuje novorozence hříchu, bývá osmiboká, v 'kázání na hoře' uvedl Ježíš osmero blahoslavenství. Scénografie tu následuje symbolické ladění Claudelovy hry a samotné autorovo zakotvení v katolickém vidění světa.

Samotný postup 'na kolečkách', který umožňuje rychlé proměny, pak souvisí s vnímáním *Saténového střevíčku* jako díla o světě, jako díla, které se odehrává ve všech koutech světa: kromě Austrálie navštívíme všechny kontinenty, hra se odehrává ve všech sférách na souši, na i v moři a v nebi. Toto věčné putování je vtěleno do dynamické proměnlivosti celé scénografie, která jakoby ustrne na konci Třetího dne ve zmíněném okamžiku setkání Doni Prouhèze a Dona Rodriga, aby se pak opět začala přetvářet, měnit a rozplývat během Dne čtvrtého.

O lásce podruhé: Kazimír a Karolína

Théâtre de la Ville stojí v samotném jádru Paříže na Place du Châtelet, nedaleko Louvru a Comédie-Française, a patří společně s budovou Théâtre du Châtelet, která stojí na druhé straně náměstí, k realizovaným plánům Hausmannovy přestavby Paříže v 60. letech 19. století. Historie divadla ve 20. století je spojená pře-



◀ ▶ **Idiot (volně podle F. M. Dostojevského).**
Théâtre National de Chaillot Paříž 2009. Režie
Vincent Macaigne

devším s osobností Sáry Bernhardtové, jejíž jméno také divadlo dlouhou dobu nosilo. Dnes se divadlo zaměřuje kromě činoherního divadla hlavně na světový moderní tanec a hudbu. Současný šéf divadla, Emmanuel Demarcy-Mota, herec a dramaturg, se zde poprvé uvedl také jako režisér, a to inscenací hry *Kazimír a Karolína* od Ödöna von Horvátha.

Příběh lásky Kazimíra, který přijde o práci řidiče, a Karolíny, která pracuje jako písarka ve firmě, se odehrává na pozadí mnichovského Oktoberfestu, známého dodnes hlavně jako Bierfest. Tento mnichovský fenomén se stal pro Emmanuela Demarcy-Motu klíčem k celé inscenaci. Předvádí nám nešťastný příběh dvou milenců, kteří se nedokážou dohodnout, a proto se rozcházejí, a místo aby se pokoušeli hledat cestu jeden k druhému, volí raději zábavu, která na ně doráží ze všech stran, a čím více se baví, tím více se od sebe vzdalují. Je tu ale navíc i parta jejich známých, kteří přišli, aby se hlavně bavili. Emmanuel Demarcy-Mota sáhl po tomto titulu i kvůli další spojitosti se současností: Horváth hru napsal v roce 1929, v době hluboké hospodářské krize, ke které byla ta současná mnohokrát přirovnána. Právě vztah mladých lidí a (současné) hospodářské krize Demarcy-Motu zajímá.

Budoucnost nejmladších generací vidí Emmanuel Demarcy-Mota značně pesimisticky. Ukazuje totiž mládež jako motor celé zábavy, jako divoké společenství lidí toužících po absolutní svobodě a nespoutanosti, která hraničí s omezování svobody těch, kteří se bavit nechtějí. Překvapivě vedoucí úlohu zde hrají dívky, které se nejprve nechávají svádět od nadržených kluků, ale pak s nimi dokážou zatočit s nečekanou zvířecí krutostí. Je to společnost, kde přežijí jen ti nejvytrvalejší, kteří dnem i nocí vydrží pít, zpívat a tancovat.

Při pohledu na strukturu Horváthova textu je nápadný rychlý sled jednotlivých scén. Jako by šlo o záznam útržků několika rozhovorů běžících současně.



Idiot. Théâtre National de Chaillot 2009

Dialogy se překrývají, přerušují se, naráží do sebe, mísí se. Samozřejmě je tu i celek, který nepůsobí zmatečně, ale jako partitura složená z mnoha partů pro různé nástroje. Jako skladbu ostatně koncipuje svou inscenaci také Emmanuel Demarcy-Mota. Veškeré dění se odehrává opravdu v jakémsi lunaparku, který tvoří vlevo v pozadí velká tribuna pro diváky, vpravo stělnice a pivnice, biograf, obrovské skluzavky atd.

Právě na tribuně začíná celá hra, když návštěvníci obdivují Zeppelinovu vzducholod, která právě prolétá nad jejich hlavami. Horváthovy výkřiky návštěvníků koncipuje Emmanuel Demarcy-Mota jako podivně oslavný voice-band, který strnulé postavy strojově pronášejí s pohledy vzhůru. Za nimi, na ochozu tribuny, tušíme podivné tyče s něčím, co vypadá jako ostnatý drát. Může to být odkaz na nedávno skončenou světovou válku stejně tak jako předzvěst koncentračních táborů té následující. Současně to vyvolává stísnující pocit, že jsme sice v jakémsi 'parku oddechu a zábavy', odkud ale není úniku, kde se zábava stává krutou povinností.

Emmanuel Demarcy-Mota udržuje na scéně neustálý pohyb, který se zrychluje, čím více se blížíme ke konci, vlastně ke katastrofě. Zatímco dole probíhá obrovská pitka, kde Kazimír zapíjí vztek nad tím, že ztratil práci a pravděpodobně že ztrácí i Karolínu, Karolína se 'opíjí' divokou jízdou na horské dráze – stojí na ochozu tribuny zády k divákům a dívá se na obrovské projekční plátno, na kterém je zachycena jízda po dráze z pohledu jedoucího. Filmová projekce nejenže překvapivě zpřítomňuje zážitek z jízdy (přes celý zadní horizont promítaný záznam působí opravdu sugestivně, díky lehce zrychlenému promítání se ostře proměňuje struktura obrazu), ale dává jasně najevo, jak nekonečně jsou si oba bývalí milenci vzdáleni jen několik metrů od sebe.

Dynamický zážitek buduje Demarcy-Mota i přímo na jevišti. Pro scénu, kterou Horváth umísťuje k tobogánu, Demarcy-Mota nechává na jeviště přivést dvě veliké dětské skluzavky, po kterých divoče jezdí (po zadku, po zádech a po břiše) ženská část společnosti. A jde právě o tento zážitek z jízdy, o tu nespoutanou volnost udělat cokoli a jakkoli, zrovna když se mi zachce. Paradoxně právě v tom okamžiku se na jevišti objevují dva „mlsní kocouří“ Rauch a Speer, vysoce postavení zaměstnanci prosperující firmy, kteří oplzle komentují dění na skluzavce a přitom si vybírají, koho by svedli. Dívky na skluzavce se tak nedobrovolně stávají vystavovaným zbožím. Také Karolína se dá nakonec Rauchem svést, protože by jí to mohlo pomoci k lepší práci.

Hra končí podivnou pachutí 'ničeho'. Karolína odchází s podivným zkrachovalcem Schürzingerem, který se po zábavě potlouká a hledá „k sobě člověka“, a Kazimír odchází s Ernou, přítelkyní svého kamaráda Franze, kterého zatkla policie pro výtržnost, jichž se Kazimír také účastnil. Hra končí replikami Erny a Kazimíra: „Poslyš, Erno... – No? – Nic.“ Stejně 'prázdný' je závěr Demarcy-Motovy inscenace. Koloběh zábavy, nespoutanosti a nekonečných možností se zastavil a zbývá jen prázdné ticho.

I v tomto případě lze mluvit o jistém druhu hereckého umění. Celá inscenace připomíná jednu velikou choreografii, kde se situace dynamicky prolínají a tvoří mnohavrstevnou strukturu. Přesto však nároky na přesnost neuměňují autenticitu a organičnost hereckých projevů, a to jak hlavních představitelů Kazimíra, Karolíny a Schürzingera, tak početné skupiny návštěvníků lunaparku.

O lásce potřetí: Nastasja Filipovna a její nápadníci

Zcela odlišně působila inscenace v Théâtre National de Chaillot, divadle, které se nachází v Palais de Chaillot naproti Eiffelově věži na druhém břehu Seiny. Bizarní modernisticko-neoklasicistní budova z konce 30. let, postavená pro potřeby Světové výstavy 1937, nahradila Palais du Trocadéro, zbudovaný pro Světovou výstavu z roku 1900 v duchu orientální architektury. Pod centrální terasou, odkud je výhled na Eiffelovu věž, se nachází právě Théâtre National de Chaillot. Divadlo je opět spojené s významnými jmény, tentokrát Jeana Vilara a Antoina Viteze. Po jisté době chátrání právě toto divadlo vrací místu pravidelný život. Podobně jako v Théâtre de la Ville se tu věnují kromě činohry také modernímu tanci. Podle rozhodnutí ministerstva kultury má však Théâtre de la Ville za úkol sledovat mezinárodní taneční scénu, zatímco Théâtre National de Chaillot sleduje 'pouze' francouzský současný tanec.

Na jaře divadlo uvedlo premiéru činoherní inscenace *L'Idiot*, volného přepisu románu F. M. Dostojevského. Režiséru Vincentu Macaignovi, který je současně autorem dramaturgie i představitelům jedné z hlavních postav, nešlo jen o další divadelní zpracování tohoto románu, ale především o vyjádření pocitu hnusu nad současnou přesycenou společností. Všechny postavy a veškeré dění se koncentruje na vztah čtyř nápadníků k Nastasji Filipovně a celý děj se vlastně odehrává u ní doma. Jako by všichni, kteří se o Nastasju Filipovnu ucházejí, se k ní uchýlovali z pocitu absolutní nudy, jako by je na světě už nic netěšilo, protože všeho mají přebytek, a proto u ní hledali spásu a jsou schopni pro ni obětovat vše.

Ani Nastasja Filipovna je ovšem nemůže zachránit, protože trpí stejným pocitem nespokojenosti. Roztáčí se tak nekonečný kolotoč vzájemné msty za tento pocit.

Vincent Macaigne pracuje s výraznými scénografickými či lépe řečeno fyzicko-scénografickými prvky. Zjednodušeně se dá říct, že postavy procházejí neustálou fyzickou destrukcí a devastací. V návalech vzteku a zoufalství po sobě nejen předměty házejí, ale rozbíjejí je o sebe, polévají se barvou, zapalují se, nechávají se zkrápět vodou i krví, po pás se brodí a posléze topí v záplavě pěny vyrobené večírkovým pěnostrojem. Devastace dosahuje groteskního vrcholu v postavě Hyppolita, který se celou dobu (a vždy neúspěšně) pokouší o sebevraždu. První polovina vrcholí jeho zběsilým nabíháním do stěn pokoje, na kterých zanechává obrovské cákance krve: veškeré pokusy o vysvobození z té nudy a beznaděje pomocí sebevraždy ho jen úspěšně mrzačí, takže končí na invalidním vozíku.

Tato – skutečně – permanentní devastace, kterou během tři a půl hodiny trávajícího představení zažíváme spolu s herci, odpovídá devastaci duševní, kterou postavy prodělávají ve snaze najít svou ztracenou důstojnost. Jako by totiž ani nešlo o to, kdo Nastasju Filipovnu získá, ale o to, kdo bude opět uznán člověkem, kdo bude moci důstojně a normálně žít. Zmatené úsilí končí samozřejmě na jedné straně vraždou Nastasji Filipovny, která takové přání nemůže žádnému z nápadníků splnit, na druhé straně naprostým fyzickým (i duševním) vyčerpáním všech zúčastněných včetně diváků.

Adaptace, jak je zřejmé, se nestrefuje jen do ruské společnosti 19. století, ale ústy postav velmi ostře i do současnosti a do dnešní francouzské společnosti, především do vztahu k její (ne zcela otevřeně řešené) koloniální historii a současné imigrantské a světové politice. Nevybíravá kritika vzbuzovala samozřejmě velmi živé reakce publika, od halasného povzbuzování až po demonstrativní odchody za sprostého nadávání a bouchání dveřmi. Takové reakce ale účinkující na scéně nijak nerušily, ba naopak: herci se pouštěli do živého dialogu s nespokojenými diváky přes celé hlediště.

Vincent Macaigne se pokouší o jakýsi maximální fyzický zážitek. Tři a půl hodiny nechává herce (a také sám sebe jako představitele Rogožina) podstupovat neuvěřitelné martyrium. Chvillemi máte pocit, že jste se ocitli na jakési scénografické dílně, během které se testuje, jaké všechny fyzické prvky unese jedno představení a jeho aktéři. V tomto případě nelze sice mluvit o plnohodnotném hereckém umění, protože dramatické situace se tu spíše než mezi postavami uskutečňují mezi předmětem a člověkem. To, co je nesnesitelné, lze opravdu nahmatat, skutečně to bolí, pálí, bodá a tíží. Psychologické se tu přetváří téměř beze zbytku do fyzického. Nejinak je to například s hlasovým projevem, který se stává uši drásajícím křikem neustávajícím po celou dobu představení. Podivuhodné je ale přinejmenším stoprocentní zapálení pro věc všech aktérů. Ve sledu překážek, nástrah a katastrof lze z herců a hereček cítit naprosté uvolnění a odhodlání udělat pro maximální vyznění představení cokoli, byť to začíná hraničit z jejich zdravím. Setkáváme se tu s jistým druhem hereckého osvobození, které jsme mohli vidat například v dřívějších kracích Hanse Castorfa a jeho Volksbühne. Přes mnohé otázky k celé inscenaci i v tomto případě je pro co herce a herečky obdivovat.

Kultura jangčouských rezidenčních zahrad

Věna Hrdličková

Chang-čou je proslulé svými jezery a horami, Su-čou svými městskými ulicemi a obchody a Jang-čou svými zahradami.

Čínské zahrady jsou esteticky vytříbená díla, která mají filozofickou náplň vypoovídající o vztahu Číňanů ke světu i k životu. Zahradnický umělecký kód je založen na stejných principech jako čínská krajinomalba, kaligrafie a poezie.

Proto bývají zahrady nazývány 'básněmi beze slov' a jejich prostor je přirovnáván k svitku papíru, na který se 'maluje' vodou, kameny a rostlinami, což jsou společně se zahradními stavbami hlavní složky jejich kompozice. Smyslem každého takového díla je postihnout nekonечно konečnými prostředky.

Tyto zahrady, především zahrady rezidenční, mají v určitém smyslu mnoho společného s divadlem a zvláště pak se scénografickou tvorbou. Jsou ve své podstatě pečlivě promyšlenou scénou pro širokou škálu vjemů, které člověku poskytuje příroda v celé své rozmanitosti, a které jsou zde ve zkratce prostřednictvím promyšlených postupů promítnuty do vymezeného prostoru.

Zeměpisně lze čínské zahrady rozdělit do tří hlavních typů, z nichž každý má svou lokální charakteristiku. Jsou to zahrady severní, zahrady 'na jih od Dlouhé řeky' (*Ťiang-nan*) a zahrady 'na jih za horským předělem' (*Ling-nan*), to jest zahrady

v oblasti provincie Kuang-tung a Kuang-si na jihu. Poněkud zvláštní postavení má v tomto schématu město Jang-čou, též proslulé svým zahradním uměním, neboť leží na dělící linii mezi severní a jižní Čínou, kterou je Dlouhá řeka (*Jang-c'*). V jeho zahradách se proto prolíná severní mužnost (*siung*) s jižní elegancí (*siou*), což přispívá k příjemné atmosféře této půvabné lokality. Zdejší zahrady bývají výstižně přirovnávány k básním sungského literáta Ťiang Kchueje (1155–1221), který „mohutnými tahy štětce zaznamenával něžné city“ (Chen Congzhou 1988: 96).

Jangčouské rezidenční zahrady tak představují významný žánr čínské zahradní kultury. V současné době se díla, která téměř zázrakem přežila proměnlivé osudy času, stala obdivovanými historickými skvosty.

V minulosti poskytovaly tyto zahrady kultivovaný prostor pro každodenní život, a to nejen pro chvíle ticha věnované studiu a přemýšlení, ale i pro setkání s přáteli a pro různé společenské aktivity. Jejich charakteristikou je, jak to vyjádřil čínský znalec, „integrace přírodou a lidskou rukou vytvořené krásy, v níž se propojuje koncepce umělecká a realita života s cílem vytvořit na vymezeném prostoru zahrady iluzi nekonečného prostoru“ (Feng Zhongping 1994: 19).

Jangčouské zahrady se vyvíjely v souladu s historickými a ekonomickými



Typická jangčouská ulička podél kanálu

okolnostmi probíhajícími v celé této oblasti. V samých počátcích přispěly k jejich vzniku přírodní podmínky, především mírné klima a dostatek vodních zdrojů. To přitahovalo vzdělance, básníky, malíře i úředníky, kteří toužili odejít po letech státní služby do ústraní, 'do stínu', jak tomu říkali, aby mohli žít volně, podle vlastních představ. Později se stala podnětem k rozkvětu zahradní tvorby prosperita místních obchodníků se solí, ochotných investovat velkou část jmění do sídel obklopených elegantními zahradami. Přispívalo to ke zvýšení jejich společenské prestiže, jež byla tradičně nízká, a to bez ohledu na bohatství, které se jim podařilo nashromáždit.

Historie

Podle svědectví písemných pramenů sahá historie jangčouských zahrad do roku 447, kdy si místní okresní velitel vybudoval u severovýchodní části svého

paláce zahradu s jezírkem, pavilonem, hudební terasou a dalšími zahradními prvky. Za vlády dynastie Suej (589–618) císař Jang-ti učinil Jang-čou svým sídelním městem a vystavěl tu palác s krásnými zahradami. Po pádu dynastie zůstalo místo opuštěné a stavby se změnily v ruiny. Když tchangský básník Tchao Rung (působil kolem roku 820) navštívil tato místa, popsal ve svých *Dvou básních o paláci suejského císaře Jang-tiho* zašlou slávu těchto kdysi krásných budov.

To ovšem neznamenalo konec zahradních tradic v Jang-čou. Kromě zahrad v úřednických čtvrtích existovala tehdy ve městě celá řada dalších zahrad patřících soukromníkům, jak lze soudit z toho, že součástí názvu některých z nich byla rodová jména. Jsou zmíněny v básních Jao Cheho (působil kolem roku 831) a ostatních, kdo líčili své dojmy z tohoto krásného města, jež přilákalo mnoho proslulých návštěvníků.

V sungské době (10. až 13. století), kdy čínský smysl pro krásu dosáhl nebyvalé elegance, vznikly v Jang-čou



Most Pěti pavilonů, Hubené jezero

další soukromé zahrady. Často byly pojmenovány podle některého z typů staveb, jako například *tching* (pavilon), *lou* (věž), *tchang* (hala), které byly jejich nezbytnou součástí. Zahrady úředníků se postupně rozšířily i za hranice města. Z nich zvláště proslula zahrada významného sungského vzdělance Ou-jang Sioua (1007–1072) nazvaná Hala na ploché hoře (*Pching-san tchang*), která se uchovávala do současnosti.

Je známo, že v roce 1257 vybuodoval prefekt Tia S'-tao na východ od své úřední rezidence rozlehlý park, do něhož se vcházelo branou. Byly tam pavilony, umělé kopce, jezero dosti hluboké na to, aby se na něm dalo jezdit na loďce, a další přitažlivá místa. Na jaře byl park otevřen obyčejným lidem, aby i oni měli příležitost těšit se z rozkvetlých stromů a krásných květin. To byla změna oproti minulosti, kdy veřejnost obvykle neměla do takových míst přístup.

Zatímco za vlády mongolské dynastie Jüan (1271–1368) nenastaly v jangčouském zahradním umění podstatnější

změny, přinesla dynastie Mingů (1368–1644) významný obrat. Scenerické zahrady uvnitř města se staly běžným jevem a jsou známa jejich jména jako *Hala věčného jara*, *Zahrada odpočinku*, *Malá východní zahrada* a jiné. Tyto nevelké zahrady se skládaly z jednotlivých na sebe navazujících scenerií s kameny představujícími hory, se skalkami, jeskyňkami, potůčky a jezírky, s flórou reprezentující jednotlivá roční období. To vše propojovaly vinoucí se stezky, můstky a kryté ochozy, takže celek vytvářel stejný dojem jako krajina na horizontálním svítkovém obrazu.

Kompozice těchto zahradních děl byla výsledkem dlouhých úvah jejich majitelů – amatérů i zahradníků-profesionálů, s nimiž spolupracovali. Čeng Jüan-sün, autor *Osobních zápisů o Zahradě zrcadlení* (*Jing-jüan c'-ti*), napsal: „Poté, co jsem získal svůj pozemek před sedmi či osmi lety, a poté, co jsem strávil tuto dobu shromažďováním materiálu na její stavbu, začala má zahrada nyní, když je vše připraveno a já mám hotovou koncepci



v mysli, v průběhu uplynulých šesti měsíců zhruba nabývat své podoby“ (Zheng Yuanxun 2004: 9–10).

Estetická východiska

Umění dát vymezenému prostoru zahrady dimenzi nekonečna, což vyjadřovali Číňané metaforou ‘svět v čajové konvici’, bylo plodem filozofických úvah a tradičních zkušeností. Výsledkem tohoto pečlivého promýšlení a plánování bylo, že „ačkoliv od vstupu do odchodu ze zahrady ujdete pouze jednu a půl míle, budete mít dojem, že jste v tomto malém prostoru uviděli všechny slavné scenerie kraje na jih od Dlouhé řeky“ (Ji Cheng 1988: 35).

Ťi Čcheng, autor zahradního manuálu *Řemeslo zahrad (Jüan,je)*, rodák z provincie Ťiang-su a proslulý zahradní architekt mingské dynastie, o jehož životních datech jsou neurčitá údaje (víme jen, že doba jeho působnosti spadala do konce šestnáctého a začátku sedmnáctého sto-

letí), popsal svůj plán na stavbu zahrady na vymezeném prostoru pouhých pěti mu, což je asi polovina hektaru, takto: „Vybudovat zahradu na tomto místě znamená nejen vytvořit tu ‘útesy’, aby se zdůraznila výška, ale také vykopat zem, aby se zdůraznila hloubka a vše bylo v proporcích s vysokými stromy, rostoucími na přilehlém svahu. Podél potoka budou pavilony a terasy, jejichž obrysy se budou zrcadlit na hladině, budou se tu vinout cesty a vznášet kryté galerie, které nás povedou dále, takže lidé budou mít pocit, jako by se octli na jiném světě“ (Ji Cheng 1988: 35).

Šen Fu, spisovatel, vzdělanec a estét z konce 18. století, poznamenal po návštěvě již zmíněné *Halý na ploché hoře* na jaře roku 1783: „Pavilon, terasa, zahradní zeď či kámen symbolizující horu jsou rozmístěny tak zdařile, že nic není ani zcela zakryto, ani odkryto a celek působí na návštěvníka harmonickým dojmem. Něco podobného je schopen vytvořit jen architekt, jenž je nadán tvůrčím duchem“ (D. W. Y. Kwok 1997: 52–53).



◀ Skalka symbolizující hory

▶ Zrcadlení, významný prvek čínských zahrad

Dokonalou realizaci náročných projektů umožňovala dovednost místních řemeslníků, specializujících se na různé obory související se zahradní tvorbou. Byli to na slovo vzatí mistři proslulí svými schopnostmi široko daleko.

Stavba soukromých zahrad dosáhla v Jang-čou vrcholu v 18. století. Podnětem k tomu se staly 'jižní cesty' císařů mandžuské dynastie Čching (1644–1911) Kchang-siho a Čchien-lunga, kteří sídlili v Pekingu a s oblibou navštěvovali oblast *Ťiang-nan*. Byli okouzleni jejími přírodními krásami a kultivovaný půvab jangčouských zahrad na ně učinil tak hluboký dojem, že po návratu do Pekingu vtělovali některé z jejich scenerií (*t'ing*) do svých rozlehlých a nákladných císařských parků. Z jihu si dokonce přiváželi objemné kameny z proslulého jezera Tchaj-chu, které se staly ozdobou jejich parků.

Je ovšem nutné dodat, že tyto vznešené návštěvy významně ovlivnily i styl jangčouských zahrad, především těch, které budovali bohatí obchodníci se solí. Byla to ve srovnání s minulostí mnohem

náročnější a ostentativnější díla se stavbami o několika podlažích a terasami podle severního vzoru. Postrádala jednoduchost a blízkost k přírodě, jež byla původně charakteristická pro vzdělance (*wen-žen*), kteří nalézali potěšení v „doškových chatrčích s dvorkem s několika stébly bambusu a prostým uspořádáním kamenů“, jak to vyjádřil Čeng Pan-čchiao (1693–1765), malíř a básník, jeden z '*Osmi jangčouských excentriků*'.

V polovině 18. století bylo v Jang-čou více zahrad než v proslulém Su-čou. Děly se podle polohy a dispozice na městské zahrady a zahrady kolem Hubeného západního jezera (*Šou si chu*) rozkládajícího se v těsné blízkosti města. Zahrady nejen přispívaly ke kouzlu Jang-čou, ale byly také důležitou součástí jeho kultury. V jejich příjemném prostředí probíhaly společenské události, konala se literární setkání, při nichž se na stolcích rozestavených po zahradě psaly předem připravenými štetci básně. Nechybělo ani bohaté pohoštění, hrávala tu i hudba. Bohatí kupci byli mecenáši spisovatelů a malířů,



◀ Dlážďení, detail

▶ Pchen-ťingy tvarované ve stylu 'oblaka'

kterým poskytovali útočiště. Byli také sběrateli vzácných tisků a starožitností. Uchovávali je v zahradních domcích a při vhodných příležitostech je ukazovali svým hostům. O některých zámožných majitelích zahrad je známo, že si vydržovali i divadelní a hudební soubory, jak to popsal jeden z proslulých místních rodáků Li Tou ve znamenitém glosáři Jangčouské malované bárky (*Jang-čou hua fang lu*), ve kterém zachytil život města a zvyklosti jeho obyvatel.

Kameny v jangčouských zahradách

Pro jangčouskou zahradní tradici jsou typické různé kamenné útvary a vyvýšená místa, z nichž lze přehlednout celou zahradu s jezírkem jako ústředním bodem. Kameny symbolizují v čínském zahradním umění horské útesy a pahorky, a jsou proto důležitou součástí jeho kompozice. Říká se, že Jang-čou je slavné pro své zahrady a jeho zahrady jsou slavné pro své kameny. Kameníci (*š'-ťiang*), kteří se na tuto práci specializovali, měli vlastní cechy a byli známí svou dovedností. Spolupracovali s majiteli zahrad a s architekty,

protože jak řekl již zmíněný Ťi Čcheng, „skrytý význam hor lze pochopit jen na základě důkladného studia [...], a jen tehdy, stane-li se jejich podstata součástí vás samých [...], může se i napodobenina stát skutečností“ (Ji Cheng 1998: 197).

Jangčouský styl práce s kameny je známý jako styl severní části provincie Ťiang-su a liší se od jižního stylu typického pro krajinu v okolí jezera Tchaj-chu. Na rozdíl od již zmíněného města Su-čou, ležícího blízko jezera s kameny vytvářenými vodou do různých podob, nebyly v blízkosti Jang-čou žádné podobné zdroje této materie nezbytné pro tvorbu zahrad. Terén byl povětšinou plochý a nebyly tam ani v dohledu hory. Není divu, že typický vzdělanec a milovník zahradního umění Čeng Jüan-sün poznamenal: „Protože jsem se narodil na sever od Dlouhé řeky a neměl jsem možnost vidět ani 'hrst kamenů', nespátl jsem jako mladý jiné vysoké hory než ty, které byly namalované na obrazech“ (Zheng Yuanxun 2004: 8).

Kameny se většinou dopravovaly do Jang-čou ze vzdálených míst v provinciích An-chuej, Ťiang-si a jižní Ťiang-su na lodích. Výsledkem bylo, že nakonec byl větší výběr kamenů v Jang-čou než v Su-čou a Chang-čou.



Jang-čou se zvláště proslavilo svými skalkami navršenými z menších kamenů, které byly v místních zahradách častější než solitérní vysoké balvany. Pro tvorbu 'nepravých hor' *tia-san* se používaly různé druhy kamenů. Nejčastěji to byly šedavé tchajchuské kameny, dále žluté kameny a kameny bílé. Šedobílé vápencové tchajchuské kameny měly na svém povrchu otvory a prohlubně vytvořené větrem a vlnami, což vzbuzovalo pocit stability a pohybu zároveň. Sungský malíř Mi Fej je obdivoval pro jejich 'vrásčitost' a jeho současníka, básníka Su Š'a zase nadchla jejich 'ošklivost'. Protože po nich byla velká poptávka, nebylo snadné je získat a milovníci zahrad byli ochotni za ně zaplatit vysoké částky. Na rozdíl od nich žluté kameny, což byl druh pískovce, byly běžné. Ťi Čcheng, velký milovník a znalec kamenů, o nich napsal: „Obyčejní lidé věnují pozornost jen jejich mohutnosti a opomíjejí jejich nenápadnou přitažlivost“ (Ji Cheng 1988: 116). Tyto kameny se zvláště hodily pro tvorbu jeskyní. Bílé kameny, čínsky *süan*, pocházely z kraje Ning-kuo v provincii An-čuej. Byly bílé jako sníh, a proto se jim také říkalo 'sněžné kameny'. Čím byly starší, tím byly bělejší.

V Jang-čou se stalo zvykem používat různé kameny v jedné zahradě, jako tomu bylo právě v *Ke-jüanu* (Bambusové zahradě), kde jsou dosud k vidění proslulé pahorky 'čtyř ročních období', z nichž každý je vytvořený z jednoho druhu kamenů. Velkému obdivu se také těšily a dosud těší umělé 'skalní jeskyně', jimiž protéká voda, jako je tomu právě v Letním pahorku v této zahradě.

Další charakteristické rysy jangčouských zahrad

Stejně důležitým prvkem jako kameny je v jangčouských zahradách voda. Vnásela do nich pohyb a pocit svěžesti za horkých letních dnů, kdy bohatí majitelé bavili své hosty v pavilonech umístěných uprostřed jezírka. Číňané obdivují vodu pro její přizpůsobivost a schopnost přijímat tvar břehů, zrcadlit oblohu, stromy i měsíc. Vodní element představují v zahradách kromě jezírek i potůčky a malé vodopády se všemi proměnami, jimiž v průběhu roku procházejí. Zahrada *Che-jüan* je proslulá svým oválným jezerem s pavilonem na malém ostrůvku uprostřed, který sloužil jako divadelní scéna.

Čínští zahradníci měli kromě toho také ve zvyku vytvářet z písku a štěrku 'suché zahradní scenerie' tak dovedně, že navodili pocit vody 'bez jediné kapky', jako tomu bylo například před jangčouskou Dvoutřetinovou měsíční síní. Tento rafinovaný prvek je ve světě známý především z japonských zahrad, kde byl s oblibou uplatňován v klášterních meditačních zahradách.

Jangčouské zahrady se rovněž těší obdivu pro své staré stromy a proslulé květiny, a to nepochybně právem. Su Š' to výstižně vyjádřil těmito slovy: „Teras a pavilonů lze dosáhnout podobně jako bohatství a moci v krátkém čase, zatímco u rostlin a stromů to trvá, stejně jako chceme-li

dosáhnout proslulosti a integrity, velmi, velmi dlouho.“ V jangčouských zahradách se nejvíce cení borovice, cypríše, vrby, strom *wu tchung* (*Sterculia platanifolia*), slivoně (*mei-šu* *Prunus mume* na rozdíl od *li-šu* – švestka), meruňky, broskvoně, magnolie, vistárie. Pokládají se za živé kulturní poklady. Okvětní lístky slivoní, pokrývající zemi brzy na jaře, se přirovnávají ke krásě sněhu, který je v těchto oblastech vzácností. Ačkoliv se zahradní stavby těší úctě pro svou starobylost, jsou to právě stromy, které dodávají zahradě patinu. Vybírají se tak, aby reprezentovaly jednotlivá roční období, a každý z nich má v kompozici zahrady své zvláštní poslání. Je známo, že v průběhu dlouhé historie jangčouských zahrad byla celá řada zahradních staveb pojmenována podle stromů.

Z travin se odedávna nejvíce oceňuje bambus. Pokládá se za esenci elegance, za džentlmena mezi rostlinami. Vzdělanci se řídili pravidlem ‘ani den bez bambusu’ a podle Su Š’a „bez masa člověk hubne, bez bambusu však pozbývá ušlechtilosti“. V jangčouských zahradách bylo mnoho odrůd bambusu. Vybíraly se podle toho, jak byl který druh pro určitou zahradu vhodný. Podle bambusu jsou pojmenovány jednotlivé scenerie, zahradní stavby i kamenné kompozice.

Typickou jangčouskou rostlinou byla *jao-šao* (*Paeonia lactiflora*), druh pivoňky s kopinatými nebo oválnými listy, nádhernými purpurovými, růžovými či bílými květy a kořeny, které se používaly pro lékařské účely. Tato květina přispěla k proslulosti Jang-čou, stejně jako *mu-tan* (*Paeonia arborea*), pivoňka dřevitá, proslavila tchangské hlavní město Luo-jang. Již v roce 1079 popsal tyto pivoňky, symbolizující krásu a bohatství, jejich zna-

lec Wang Kuan v Pojednání o *jao-šao* (*Jao-šao pchu*). Podle tohoto díla proslula v Jang-čou pro své padesátitisícové ‘plantáže’ pivoňek rodina Wu. Když byly v květu, dával majitel svolení k tomu, aby i prostí lidé k nim měli přístup a mohli se potěšit pohledem na jejich krásu.

Důležitou součástí jangčouských zahrad byly i miniaturní stromky v miskách (*pchen-saje*) a miniaturní scenerie (*pchen-ťingy*), aranžované na oválných nebo obdélníkových miskách. Využívalo se jich k výzdobě dvorků, studoven i pavilonů. Kouzlem těchto zahradnických výtvorů, jejichž kolébkou je Čína a jež jsou v cizině známé pod japonským názvem *bonsai*, je to, že ačkoliv nepřesahují výšku 60 až 110 cm, mají všechny vlastnosti stromu rostoucího v přírodě a jsou živou realizací myšlenky ‘malým vidět velké a ve velkém vidět malé’, tak blízké čínskému srdci.

Jangčouské zahrady, navrhované většinou malíři a vzdělanci a budované zkušenými řemeslníky, mají svůj vlastní ‘jazyk’, který se může stát, porozumíme-li mu, inspirací pro milovníky zahrad nejen v Číně, ale i jinde ve světě.

Literatura:

- FENG ZHONGPING. „The Chinese people’s Recognition of Natural Landscape versus the Creation of the Gardens“, in: *The Universal Garden*, 1994
- CHEN CONGZHOU. *On Chinese Gardens Shuo yuan*, Tongji University Press, 4th ed. 1988 (Chinese text)
- JI CHENG. *The Craft of Gardens*. Translated by Alison Hardie, 1988
- KWOK, D. W. Y. *The Urban Imagination*, 1997
- ZHENG YUANXUN. *A Personal Record of my Garden of Reflection*. Translated by Duncan Campbell, Asian Studies Institute, 2004

O svárech a svarech v hořícím hnízdě černého pavouka

Na obraz *Dvojník* Bohumila Kubišty jen tak nezapomene návštěvník ostravského Domu umění ani celá Ostrava. Stal se totiž 'logem' v mnoha směrech unikátní a nezapomenutelné výstavy v tamní Galerii výtvarného umění, pod níž zmíněná výstavní síň patří. Její ředitel Jiří Jůza hovoří o „nejnáročnějším a nejrozsáhlejším projektu v historii“ této galerie, který snad „napomůže její emancipaci (...) v rámci českého galerijnictví“ (Rakušanová / Srp 2008). Co je však důležitější: tak rozsáhlý reprezentativní soubor děl výtvarného umění z přelomu století nebyl dosud k vidění ani v Ostravě, ani v Česku. Jeho prostřednictvím manifestovala GVUO svou úroveň opravdu ve velkém stylu.

Expozici připravila dvojice odborníků z Galerie hlavního města Prahy Karel Srp a Marie Rakušanová, kteří svůj ostravský počín označili názvem *Sváry zrění* a podnázvem *Fazety modernity na přelomu 19. a 20. století 1890–1918*. Jedná se o titul stejně zvukomalebný jako výstižný. Ukrývá se pod ním veškerá názorová bohatost tohoto období, kdy se moderní umění rychle a mnohovrstevnatě vyvíjelo a v jeho rámci se střídaly, ovlivňovaly, narážely na sebe či 'svářely se' všechny nově vznikající umělecké styly od impresionismu přes symbolismus, dekadenci, fauvismus, expresionismus, kubismus (u nás kubofuturismus) až po civilismus. Kurátoři se však rozhodli pro jiný způsob prezentace děl vzniklých v tomto kvasu, než je běžné. A v tom spočívá další, ještě důležitější význam názvu výstavy i význam

výstavy jako takové: její autoři nechali 'svářet se' vedle sebe díla, která by se za jiných než právě těchto uměle vytvořených okolností vedle sebe patrně nikdy neobjevila. Nacházejí se totiž ve vzájemném kontextu bez ohledu na chronologii, styly či vůbec jakákoli ustálená umělecko-historická pojetí. Do jedenácti souborů jsou rozčleněny podle příbuznosti tematické či podle podobnosti forem, k nimž poukazují a jež zvyrazňují názvy těchto celků.

Vraťme se ještě na okamžik ke Kubištově *Dvojníkovi*. Vedle toho, že je zde originál kubistického dvojportrétu dvou mužů na modrém pozadí vystavený (ve zřejmě nejrozsáhlejším i nejpozoruhodnějším souboru s typickým názvem, běžně užívaným k označení těchto děl ve své době – *Vražda figury*), nacházejí se kopie jeho rozmanitých výseků – doplněných o bílé přímkou zdůrazňující 'kubističnost' díla – v různých velikostech ve spojitosti s výstavou všude: od vstupu přes reklamy po snad všechny žurnalistické zmínky o expozici v tištěných i elektronických médiích. Za zvláštní pozornost stojí billboardová propagace, která Ostravu nebývale zdobí a současně provokuje: nelze totiž v tomto hutnickém kontextu přehlédnout silně 'havířský' zjev zobrazené dvojice, který by opět za jiných okolností jistě nikomu ani nepřišel na mysl. Zvláštní průsečík Ostravy a *Dvojníka* (ale i celé výstavy, jak si ověříme za chvíli) evokuje obě metaforická pojmenování tohoto města, která v úvodu své *Scénologie Ostravy* zmiňuje Radovan Lipus: „hořící hnízd“ (termín



Bohumil Kubišta, *Dvojník*, 1911,
soukromá sbírka

Jana Balabána) jistoty a zániku, života a smrti, a „černý pavouk“ (termín Jiřího Surůvky), působící „tiché, povlovné a omamně smrtící oprádkání, ovinování a spoutávání tímto zvláštním městem“. Jehož „každá nožička si žije svým životem“ (Lipus 2004: 41). A konečně Kubištova *Dvojníka* nalezneme také na obálce katalogu, úctyhodné publikace – velikostí, hmotností a hlavně obsahem –, kterou při příležitosti výstavy vydala GVUO ve spolupráci s nakladatelstvím Arbor vitae, což nebývá v ostravských poměrech zvykem (na její přípravě s kurátory spolupracovali Petr Wittlich z pražské katedry dějin umění a Vojtěch Lahoda z Ústavu dějin umění). Kniha obsahuje vedle pozoruhodných statí čtyř svých autorů téměř všechna vystavená díla, ale také ta nevystavená, která podle kurátorů do *Svárů zrění* patří, i když se do ostravského Domu umění z nějakých důvodů fyzicky nedostala.

Názvy zmíněných jedenácti vystavených souborů, jež představují i jedenáct kapitol publikace, ocitujeme všechny, protože jsou stejně jako název výstavy vymyšleny velmi chytré i moudře: poetické, a přitom zcela nepoetické, vlastně téměř ‘popisné’, nabízejí divákovi úhel pohledu na představovaný celek tím, že zvýrazňují vazby, které jej drží pohromadě, tedy jsou jakýmsi společným jmenovatelem jeho částí – jednotlivých výtvarných děl. Název se někdy týká společné ‘formy’, ať už jí zde myslíme zobrazovaný objekt, motiv, malířskou techniku či jeden ze zastoupených -ismů, jindy je odvozený z obsahu vždy jiným způsobem zachyceného. Ledecky se přitom jedná o ‘nesourodá’ spojení dvou různých pocitů a smyslových vjemů či jiných ‘odlišností’, nebo o pojmenování okamžité situace, která se tím, že je zachycena, mění v trvalý stav; vždy je pak přítomna zvukomalebnost, jež svou schopností rezonovat v lidském těle nabízený úhel pohledu podporuje: *Znění přírody*, *Hladový zrak*, *Zasažení bleskem*, *Démoni hrůzy*, *Ráje touhy*, *Skvrny města*, *Svatá trýzeň*, *Barvy ega*, *Vražda figury*, *Katedrála abstrakce*, *Na hrotě modernity*.

U některých názvů lze ‘na první pohled’ předpokládat či alespoň tušit, co bude vidět na pohled, u jiných méně. Například v oddíle *Znění přírody*, přímo reagujícím na francouzské ‘Malíře duše’ a jejich heslo či program ‘krajina jako stav duše’, se návštěvník v souladu se svým očekáváním prochází spolu s tvůrci ‘jejich místy’ a ve vždy jiné náladě vnímá sady, lesy, háje či rybníky. Tyto práce opravdu ‘znějí’ (viz Wittlichův zasvěcený výklad o Slavíčkově díle *Břízová nálada*, bohužel nevystaveném) a v pozitivním smyslu bychom je mohli označit za ‘náladové’, kdyby ovšem tomuto výrazu ještě zbýval nějaký pozitivní smysl (citovaný autor upozorňuje na inflaci, která tento a další výrazy postihla, a zjevně rezignuje na jejich ‘odpejorativnění’; Wittlich / Lahoda / Rakušanová / Srp 2008: 26).



Antonín Slavíček, Praha od Ládví, 1908, Galerie hlavního města Prahy

Naopak proti očekávání, či spíše pln zvědavosti, nachází návštěvník výstavy pod titulem *Hladový zrak* rovněž krajinu, ale na rozdíl od té předchozí – ‘domácké’ či ‘vesnické’ – jaksí exkluzivnější, reprezentativnější: jako by se jí zrak opravdu sytil a opájel. Často se jedná o cizí kraje, které své diváky-malíře zkrátka okouzly, a ti se na ně nemohli dost vynadávat, takže je s úžasem zvěčnili. Něco podobného lze vycítit z oddílu *Skvrny města* zachycujícího náměstí, nároží či městská zákoutí, kterými návštěvník tu nadšeně, tu nostalgicky bloumá spolu s těmi, kteří je pro něj objevili. Příroda i město snadno vyvolávají v návštěvníkovi dojem, že se nedívá na obrazy, ale z oken, která mu nabízejí vždy jiný výhled, jež současně vnímá vždy v jiném rozpoložení než ty ostatní.

Expozice *Sváry zrání* představuje umělce tzv. generace 90. let, kteří založili Spolek výtvarných umělců Mánes (Antonín Slavíček, Otakar Lebeda, Jan Preis-

ler, František Bílek), dále autory počátku 20. století, představitele Osmy a budoucí Skupiny výtvarných umělců (Emil Filla, Bohumil Kubišta, Otto Gutfreund, Václav Špála, Josef Čapek) či členy uměleckého sdružení Sursum, jež z předcházející generace programově vycházelo (Josef Váchal, Jan Zrzavý). V závěru je pak připomenuta i skupina Tvrdošíjnů, která jako jediná krátce před skončením první světové války navázala na výdobytky moderního umění, jež prosadila předválečná generace. Mezi těmito významnými autory jsou konečně zastoupeni také českoněmečtí umělci, kteří nebyli do jejich okruhu dlouho řazeni, ačkoli vnášeli do místního prostředí osobitý kolorit (např. Eugen von Kahler, Wenzel Hablik, August Brömse, Jan Autengruber). Přímý vztah k Paříži, bez jejíž inspirace by toto umělecky i společensky explozivní období bylo nemyšlitelné, reprezentují čeští umělci žijící zde dlouhodobě či krátkodobě, například zakladatel abstraktního



Otto Gutfreund, *Hamlet*, 1912–1913,
Západočeská galerie v Plzni

malířství František Kupka nebo jeho 'pokračovatel' Alois Bílek.

Sváry zrění je opravdu úctyhodná výstava, autorům se podařilo shromáždit více než 400 děl od 50 dílčích subjektů – galerií a muzeí České republiky i soukromých sběratelů. Aby se to všechno do výstavních prostor vešlo, musel být ostravský Dům umění zcela vystěhován a výstava poté zaplnila veškeré jeho prostory. Ani to však nestačilo, protože rozloha budovy pro tak rozsáhlý projekt prostě stačit nemůže. V úvodu jsme zmínili slůvko 'manifest' – a popsaná situace jej láká použít opět. Tentokrát ve smyslu cíle, k jehož naplnění se především *směřuje*, což je to nejpodstatnější; zatímco to, co se právě ukazuje, je jen začátkem cesty, kdy se vše

teprve pomalu 'rozjíždí' a odstraňují se vady, aby se mohlo jet rychleji. Expozice *Sváry zrění* pokulhávala za proklamovanou ideou z více důvodů, z nichž všechny byly technického rázu: od malých nepřelných prostor přes rušící hlídače výstavy po nakřivo pověšená díla.

Je ovšem šťastnou záhadou (a samozřejmě náhodou), že některým z těchto věru nezáměrných nedotažeností ve způsobu umístění artefaktů se kromě nepříjemného 'sváru' na hranici divácké akceptovatelnosti podařilo vyvolat také 'svár' nečekaně zajímavý. Uvedme pro příklad dva takové, vnímané pravda až při druhé návštěvě expozice a po zkušenosti hlubšího a nerušeného seznámení se s reprodukcemi vystavovaných děl prostřednictvím zmíněné publikace, neboť s originály to za přítomnosti halekajících hlídačů nebylo možné.

Některé exponáty, zejména ty menších rozměrů, se nacházejí v tak těsné blízkosti, že je samostatně vnímat prostě nelze. Tento nezáměrný svár dvou originálů, o němž nepochybuji, že může být citlivější bytosti až fyzicky nepříjemný, je ještě umocněný řemeslně neprofesionálním zavěšením mnohých děl: na šňůrách vedoucích od stropu jsou často zavěšena dvě i tři pod sebou a vlivem nestability tohoto způsobu instalace visí některá nakřivo, odstávají jednou stranou od zdi či se dokonce (ta spodní) kymácejí po stěně. Skutečnost, že 'bezbariérovým' způsobem umístěné cedulky pod obrazy či téměř na podlaze vedle plastik nutí návštěvníka před mnohým dílem téměř pokleknout, již jen korunuje bizarnost tohoto způsobu scénování.

Tyto objektivní vady, které by možná jinde byly natolik nemyslitelné, že by buď pozdržely otevření výstavy, nebo by se v jejím průběhu počítalo s jejich kontinuální korekcí, však nečekaně způsobily vznik nových kvalit. Informace pořadatelů, že zde „do těsného sousedství vstoupí práce, jež by se za jiných okol-

ností vedle sebe neobjevily“, tak nabývá další význam, který je sice do jisté míry ironický, avšak ve finále není účinek tohoto ‘postupu’ negativní: lapidárně řečeno, do tak těsného sousedství mohou práce vstoupit snad opravdu jen v Ostravě. Jakmile se však návštěvník smíří s tím, že některá jednotlivá díla se mu zde prostě vidět nepodaří, ač jsou zde vystavena, má vyhráno. Když totiž bude chtít, uvidí obdivuhodné celky.

Tak například v souboru *Barvy ega*, obsahujícím zejména portréty a skupiny figur, návštěvník výstavy určitě nevidí drobnější dílo Antonína Procházky *U stolu*, jež zachycuje poklidné přátelské setkání čtyř žen okolo stolu s lahví vína. Nad tímto kusem – na téže šňůře – visí totiž rozměrnější výjev *Ulice* téhož autora, stejně zalidněný a dramatický jako figurální kompozice s názvem *Dobytčí trh* a *Zápas* od Wenzela Hablika, které visí pod sebou vlevo. Na pravé straně obrazu *U stolu* pak nalezneme nejrozměrnější dílo této pětice, Procházkovy *Milence* se silným erotickým nábojem. V tomto sousedství akčních momentů se náhle skupinka čtyř žen sedících ‘u stolu’ mění doslova v ‘zátiší’ těch, na něž okolní svět zapomněl. Jejich zoufalou situaci zmíněná láhev náhle jen podtrhuje, a mimo obraz ji pak zdůrazňuje skutečnost, že právě tento exponát visí nakřivo. Zavěšený pod *Ulicí* působí, jako by se strašně bál, aby nespádl, a zuby nehty se jí přidržoval – jako by se čtyři opuštěné ženy ve smutném interiéru, kde se zastavil čas, snažily zuby nehty udržet si kontakt s exteriérem, živým vnějším světem, přičemž tento vztah je ovšem tak jako tak ‘pokřivený’.

Další pozoruhodný příklad nalezneme v ‘komoře’ souborů *Démoni hrůzy* a *Zasažení bleskem*, jejichž podstatnou část vedle obrazů představují plastiky stojící uprostřed ve dvou řadách na nízkém a relativně dlouhém bílém obdélníkovém soklu. Označení ‘komora’ dobře



Josef Váchal, *Mnich*, kolem 1908, Památník národního písemnictví

evokuje atmosféru tohoto poměrně malého výstavního sálu, který by jistě působil až děsivě či alespoň přízračně, nebýt osvětlení. Na jeho počátku návštěvníka ‘vítá’ – či spíše jeho obsah před ním ‘hlídá?’ – Bílkova 123 cm vysoká socha ženy z lipového dřeva *Žal*, která předznamenává atmosféru obou souborů. I v ostatních případech trojrozměrných děl se jedná o figury ve vyhroceně emotivních pózách, jež zhmotňují leckdy abstrakta, jako např. *Orba je naší viny trest* Františka Bílka. Jsou opět umístěny poměrně těsně vedle sebe a jakoby postupně vstávají, ‘vzmáhají se’. Nejprve leží, budíce v návštěvníkovi neodbytný pocit, že by jim měl pomoci (Kociánův *Démon lásky* či Mařatkova *Opuštěná*



František Kupka,
Písaři na Seině,
1907, soukromá
sbírka

Ariadna), zmíněný Bílek či Kocianova *Nemocná duše* se již pomalu odpoutávají od země, aby na konci tohoto dvojstupu figury stály, jakoby všemu navzdory (Kocianova *Smrt*, *Vzkříšenci* či *Umělcův úděl* nebo *Bílkův Strom, jenž bleskem zasažen*). V tomto rozestavení vzniká mezi nimi jakási zvláštní solidarita – jako by se malí bizarní skřítci sešikovali do dvou řad, aby byli silnější a mohli tak vyčítavě za-

útočit na právě vstoupivšího návštěvníka buď fyzicky, nebo otázkou, proč si je tak hloupě prohlíží, když se nacházejí v tak intimním rozpoložení.

Ambiciózní ostravská výstava *Sváry zření* však představila také kousky, které si zvláštní prostor nejen zasloužily, ale také jej získaly. Tak panoramatický obraz Antonína Slavíčka *Praha od Ládví* vévodil první, pravděpodobně největší výstavní



▲ František Kupka, studie k obrazu *Písaři na Seině*, 1907, Galerie Kodl v Praze

► František Kupka, *Písaři na Seině*, 1907, soukromá sbírka



síni na samostatném panelu, jehož druhou stranu zabrala pozoruhodná fauvistická série děl umožňujících vhléd do 'kuchyně' Františka Kupky: tvoří ji olej *Písaři na Seině* a jeho tři 'předobrazy' vytvořené vždy jinou technikou. Všechny zachycují koně s povozem a písaře, ale vždy z jiného úhlu pohledu, takže divák získává pocit, jako by tento objekt obcházel a prohlížel si jej pokaždé z jiné strany. Také *Judita* Gustava Klimta – nejceněnější kousek domovské sbírky (jedna ze čtyř variant, jež autor namaloval) – byla po dvou letech opět k vidění; tentokrát ve speciální vitrině udržující optimální klima, která byla vytvořena při příležitosti *Sváru* a díky níž může být dílo nyní vystaveno už trvale.

Vedle všech zmíněných pozoruhodností stojí za obsáhlejší zmínku i zařazení výstavy do struktury města, o níž jsme se již letmo zmínili. Jedná se zdánlivě o záležitost s jejím obsahem nesouvisející, ve

skutečnosti však opět svědčí o ostravské specifičnosti, o sváru či o zvláštní symbióze (tedy o 'svaru'!) mezi drsným průmyslovým založením města na straně jedné a jeho svébytnými kulturními a uměleckými projevy na té druhé, což obojí se projevuje i v ostravském divadelnictví, svérázném, vskutku současném a přitom nezávislém na příslušných 'trendech', o nichž by se dalo uvažovat 'vzhledem k Praze', ba vůbec jakýchkoli trendech. Takže je to naopak: to, že se tato výstava koná v Ostravě, spolu souvisí velmi, dokonce je pravděpodobné, že by si kontext tohoto města výstava takřikajíc sama vybrala. A přesto se tentokrát (údajně) probudila mezi ostravskými milovníky umění a kulturními publicisty nedůvěra (hn.ihned.cz 2009). Expozice *Sváry zření* byla totiž pořádána jako doprovodná akce ke 180. výročí založení společnosti Vítkovice a společnost Vítkovice Holding byla samozřejmě i generálním

partnerem výstavy. Odkud ta nedůvěra? Z nezvyku na mecenáše, kterých je tolik zapotřebí? Jistě v té souvislosti stojí za zmínku skutečnost, že se společnost Vítkovice Holding nejenom zasloužila o uspořádání výstavy a podpořila vydání zmíněného luxusního katalogu, ale byla i jedním z půjčovatelů děl. Ze sbírek této firmy s bohatou prvorepublikovou historií, která kdysi patřila slavnému průmyslnickému rodu Rothschildů, pochází např. i zmíněný obraz *Piskaři na Seině*, který od Kupky koupil prezident Beneš, díky Benešovým dědicům se později ocitl v USA, aby jej nakonec na jakési domácí aukci zakoupila právě společnost Vítkovice „za velmi dobrou cenu“ (hn.ihned.cz 2009).

Také předseda představenstva, generální ředitel a majitel 50 % akcií společnosti Vítkovice Holding Jan Světlík patří mezi soukromé majitele, kteří pro účely výstavy zapůjčili svá díla. Co je ale pozoruhodnější: Světlík, který 'zdědil' po svých předchůdcích vášeň pro umění, se dokonce osvědčil jako jeho znalec, když objevil dva 'Kubišty' – díla považovaná za ztracená; Světlíkovi se podařilo prokázat jejich pravost. Současná výstava navíc není první spoluprací společnosti Vítkovice Holding s ostravskou galerií – vystavení Klimtovy *Judity* před dvěma lety napomohla právě ona. Akce se setkala s velkým úspěchem, na kterém se podepsal chytrý reklamní nápad právě ze Světlíkovy hlavy, jehož efektem bylo, že se „lidé chodili dívat na obraz za dvě miliardy. *Judita* přilákala tolik lidí, kolik jich do Galerie výtvarných umění normálně nepřijde za rok“ (hn.ihned.cz 2009).

Výstava skončila 28. února (neoficiálně 1. března). Některá díla byla na ní k vidění vůbec poprvé, zatímco jiná – nebo i táž – možná naposledy. Zapůsobila dojemem, v souvislosti s nímž nelze alespoň nezmínit velkou literární obhajobu moderního malířství, již roku 1966 vydal František Langer pod názvem *Malířské*

povídky. Bylo to v době, kdy tento druh umění přestal již pohoršovat a začal být jako umění uznávaný, avšak ani vzhledem k této ztrátě 'protivníka' neztratilo toto útlé dílo na hodnotě. Langer – přítel Čapků i celé Osmy, stejně jako Zrzavého či Váchala, 'literární člen' Společnosti výtvarných umělců a celoživotní obdivovatel výtvarného umění, v něm prostřednictvím povídek-vycizelovaných klenotů proniká dovnitř konkrétních malířských projevů i celého fenoménu a vzdává hold nejen uměleckému nadání, které zápasí o sebevyjádření všemu navzdory, ale i dílům, kterým toto umění dalo vzniknout. Jeho pocit se může dodnes krýt s pocity návštěvníka při odchodu z výstavy (se mnou to tak bylo): „Jsem svědkem snažení nové alchymie, nalézání kamene mudrců a elixíru mládí, proměňování olova ve zlato? Měl jsem takový pocit. Ano. Že jsem přítomen dění vysokého řádu“ (Langer 1966: 9).

Sousloví 'svary zrění' evokuje lingvistického dvojníka – 'svary zrění'. Toto vysvětlení vztahu mezi názvem výstavy a její scénografií možná kurátory výstavy nenapadlo, přesto funguje. Způsob instalace odkryl silná vnitřní pouta, doslova 'svary', mezi modernisty ve své době názorově leckdy tak odlišnými. A také svary mezi tehdejšími zrěním a zrěním dnešním a svary mezi dvěma 'kotli': kotlem tehdejší doby – nabitý takovou energií, že se u nás v rychlém sledu během pár let vystřídal tendence rozložené na scéně evropského umění do mnoha desetiletí – a pověstným 'melting pot', jak označuje Ostravu pro její kosmopolitní atmosféru Radovan Lipus spolu s fotografem Viktorem Kolářem (Lipus 2004: 40). Reprezentativní výstava modernistů představuje dnes pokaždé událost ('event'), ale jejich vystavení v Ostravě představovalo cosi mimořádného: kde jinde než ve svářícím se městě, v tomto hořícím hnízdě či černém pavoukovi, by se našlo lepší místo pro jejich prezentaci? Modernisté

se totiž pravděpodobně dívali podobným směrem jako dnešní pozorovatel jejich děl – podobně jako dvě figury na Kubiš-
tově obraze *Dvojník*.

Jana Cindlerová

Zdroje:

Expozice *Sváry zrění. Fazety modernity na přelomu 19. a 20. století / 1890–1918*, Galerie výtvarného umění v Ostravě, 3. 12. 2008 – 28. 2. 2009. Autoři výstavy: Karel Srp, Marie Rakušanová / Odborná spolupráce: Petr Wittlich, Vojtěch Lahoda / Architektonické řešení: Zbyněk Baladrán hn.ihned.cz. „Jan Světlík: Průmysl nejsou jen kouřící

komíny“ [online; cit. 14. 2. 2009], *Hospodářské noviny* 16. 1. 2009, dostupné na: http://m.ihned.cz/c4-10065240-32792060-700000_hndetail-jan-svetlik-prumysl-nejsou-jen-kourici-kominy
LANGER, F. *Malířské povídky*, Praha 1966
LIPUS, R. „Scénologie Ostravy. 1. část“, *Disk 8* (červen 2004); dnes ve stejnojmenné knize vydané jako 3. sv. velké řady edice Disk v Praze 2006
RAKUŠANOVÁ, M. / SRP, K. „Sváry zrění“ [online; cit. 14. 2. 2009], *Artalk. Aktuálně o výtvarném umění* 25. 11. 2008, dostupné na: <http://artalk-web.wordpress.com/2008/11/25/tz-svary-zreni/>
WITTLICH, P. / LAHODA, V. / RAKUŠANOVÁ, M. / SRP, K. *Sváry zrění. Fazety modernity na přelomu 19. a 20. století 1890–1918*, Praha 2008; grafická úprava katalogu: Robert V. Novák

„Město se z prostého osídlení stalo místem nakupených institucí. Osídlení bylo první institucí. Talenty našly svá místa. Stavbu řídil tesař. Přemýšlivý člověk se stal učitelem, silný se stal vůdcem.

Když člověk přemýšlí o oněch jednoduchých počátcích, které položily základ dnešním institucím, je mu jasné, že musí být provedeny určité drastické změny vedoucí k obnovení významu města především jako seskupení míst, jejichž úkolem je udržovat smysl pro určitý způsob života.

Lidská dohoda tu byla vždy a také tu vždy bude. Nepatří k měřitelným kvalitám, a proto je věčná. Příležitosti, které se nabízejí, jsou závislé na okolnostech a na událostech, jejichž prostřednictvím si lidská přirozenost uvědomuje sebe sama“ (Kahn 1999: 80–81).

Úryvek z projevu „Místnost, ulice a lidská dohoda“ světoznámého architekta Luise I. Kahna, který přednesl při převzetí Zlaté medaile AIA (The American Institute of Architects) v roce 1971, skýtá i po téměř čtyřiceti letech ideální vstup

Adamov: identifikace

do přemýšlení o tématech stále platných a ryze současných. Jsou jimi *město jako scéna pro životy jeho obyvatel* a s ní spojená otázka identity a identifikace, tedy právě ono *uvědomění si sebe sama*.

Identifikovat čili ztotožnit se totiž můžeme pouze s tím, s čím se *shodujeme*, což platí nejen pro identitu jako matematický pojem, ale také v jejích významech společenských. Ztotožnění se s místem, v němž žijeme, vyžaduje jeho přijetí, souhlas s ním. Ten je zároveň potvrzením, volbou a souhlasem s existencí nás samotných právě v tomto bodu proměnlivé časoprostorové mapy světa. Všechna města – řečeno s Kahnem – povstávají z osídlení, ale ne všechna sídla se nakonec stanou městy.

Slavnou a vědecky bohatě dokumentovanou pravěkou historií lidského osídlení má také nevelký Adamov, kterému je věnován tento text. Sídlo v hlubokém údolí Svitavy a Křtinského potoka se nachází nedaleko Býčí skály, která je světoznámou archeologickou lokalitou doby

halštatské.¹ Objektem našeho zájmu však není tak pradávna – byť stále vzrušující – historie, ale časy podstatně mladší.

Podívejme se proto rovnou do roku 1679. Tehdy se toto sídlo – původně označované jako Hamry – poprvé v listinách zmiňuje jako Adamsthal – Adamovo údolí. Svě jméno získává po majiteli panství Janu Adamovi Andreasovi Liechtensteinovi. Právě tento významný a vlivný rod má zásluhu nejen na rozmachu adamovského železářství, ale také na stavbě zdejšího kostela svaté Barbory. Neogotická svatyně i sousední farní budova z roku 1857 byly postaveny z charakteristických režných cihel s vloženými kamennými články podle projektu vídeňského architekta Josefa Hiesera a situovány na levý břeh řeky, do svahu nad údolím.

Sakrální stavba se stala součástí již dříve započatého širšího romantického krajinného konceptu, rozvíjeného stejně jako velkorysý Lednicko-valticko-břeclavský areál rovněž z iniciativy Jana I. Josefa z Liechtensteina. Právě on „*nechal budovat knížecí cestu vedoucí z Brna podél řeky Svitavy. Na návrších se pak začínala objevovat architektonicky upravená vyhlídková zastavení, například kolonáda nebo umělá zřícenina Nového hradu (obě v letech 1808–1809 vyrostly podle návrhu Josefa Hardmutha). Cesta směřovala k dalšímu Hardmuthovu dílu, neoklasicistnímu loveckému zámečku (1806–1808), jehož zahradu zase upravil Bernhard Petri. Pro výletníky k Macošě byla postavena dřevěná*

1 Jindřich Wankel se svými spolupracovníky v Předšíní Býčí skály na podzim roku 1872 objevil množství lidských i zvířecích koster, řadu kovových předmětů, šperků a nástrojů. Nález dodnes přitahuje pozornost mimo jiné svými nezpochybnitelnými scénickými parametry, romanticky popsanými samotným Wankelem a znázorněnými na známém obraze malíře Zdeňka Buriana. Být současná věda původní teorii o pohřbu velmože s lidskými i zvířecími oběťmi zpochybňuje a přiklání se spíše k teorii kmenového obětiště, nepřestává být jeskyně ani dnes *scénou*, na které se – vedle stále probíhajícího výzkumu – odehrávají veřejnosti přístupné pokusy o historickou rekonstrukci či ‘one man show’ přednášky zapáleného nadšence Vladimíra Šebečka. Více na www.byciskala.cz.

útulna Švýcárna. Parkové úpravy krajiny začala na jedné straně od čtyřicátých let narušovat železnice, na druhé straně však malebnou krajinu zpřístupnila nejen pro další výletníky, ale i pro výstavbu mnoha letovisek zámožných Brňanů. Nejpozoruhodnější z nich představoval dům předního brněnského vědce a buditele, vila Josefa Wurma. U její novostavby Prastorfer² opět navodil italizující notu, tentokrát však spíše v toskánské elegické tónině“ (Zatloukal 2002: 437–438).

Je patrné, že se celé údolí v průběhu 19. století postupně proměňovalo v jakousi *arkadickou scenerii*, která propojovala nejen různé evropské architektonické, výtvarné i filozofické vlivy, ale také rozmanité typy staveb – od okázalých a honosných šlechtických a měšťanských rezidencí přes stavby určené právě se rodící turistice až po historizující tovární objekty. Nejkrásnějším příkladem takto romanticky pojednané tovární budovy je Klamova huť – již na panství rodu Salmů – v sousedním Blansku, dokončená ve stejném čase jako liechtensteinský adamovský chrám, příznačně zasvěcený právě patronce horníků, hutníků či dělostřelců – svaté Barboře.

Skutečnost, že Liechtensteinům nešlo jen a pouze o ‘ekonomickou výtěžnost’ Adamova, ale o jeho skutečné duchovní ukotvení a *proměnu místa v město*, nejvýmluvněji dokládá nikoliv exteriér zdejšího kostela, ale jedinečný dřevěný skvost, který se od vysvěcení chrámu v roce 1857 ukrývá v jeho interiéru. Jedná se o Světelský oltář (Der Zwettler Alter) pocházející původně z cisterciáckého kláštera v rakouském Zwettlu (Světlé). Monumentální řezbářský unikát z let 1516–1525 je dílem tvůrců z okruhu tzv. podunajské školy, jeho konkrétní autorské určení

2 Prastorfer, Alois (1846–1910), architekt, absolvent vídeňské polytechniky. Působil nejprve ve vídeňském ateliéru Theophila Hansena. Od roku 1875 vlastní architektonická a pedagogická praxe v Brně.

je však dodnes bohužel pouze hypotetické. Spolehlivě je doložena pouze účast českobudějovického řezbáře Andrease Morgensterna, který byl smluvně zodpovědný za práci dalších šesti řezbářů, jejichž jména se ovšem nedochovala. Fascinující střední část původně daleko rozsáhlejšího řezbářského díla se do adamovského chrámu dostala po poměrně složitém putování. „Podle análů cisterciáckého kláštera v dolnorakouském Zwettlu (Světlá) [...] již v první třetině 18. století pokládali řeholníci oltář za staromódní. V roce 1732 byl proto demontován a nahrazen oltářem barokním. Střední část starého oltáře bez křidel a nástavce byla tehdy přemístěna do boční kaple Všech svatých. Opat Augustin Steininger v roce 1852 oltář prodal hraběti Samuelu Festeticsovi, od kterého jej následující rok koupil Alexander von Bensa a dopravil ho do Vídně. Reprezentanti krátce předtím vzniklé Ústřední památkové komise se ale obávali, že by toto výtvarné dílo mohlo opustit hranice říše, na jejich návrh dolnorakouské místodržitelství kupní smlouvu zrušilo a vyžvalo opata Steiningera, aby přijal oltář zpět a vrátil peníze. V té době oltář restauroval vídeňský pozlacovač a obchodník s obrazovými rámy Georg Plach. Steininger neměl peníze na zaplacení restaurátorských prací a situaci vyřešil tak, že oltář dal k dispozici Ústřední památkové komisi. Místodržitelství to schválilo a roku 1854 byl oltář instalován v kapli sv. Jiří kostela sv. Augustina ve Vídni, následující rok jej po uhrazení nákladů za restaurování získal Alois kníže z Liechtensteina a roku 1857 byl umístěn jako boční oltář v tehdy dostavěném kostele sv. Barbory v Adamově u Brna“ (Světelský oltář 2008). Fakt, že adamovští farníci přijali velkorysý knížecí dar okamžitě za svůj a skutečně se s ním identifikovali jako s historickým a zejména duchovním ukotvením jejich rodičího se města, přesvědčivě dokládá událost z roku 1891, kdy si světelský řeholníci opožděně uvědomili, jakého

historického skvostu se prodejem neprozřetelně zbavili, a prostřednictvím opata Stephana Roesslera jednali s knížetem z Liechtensteina o vrácení oltáře. Ten odvětil, že by s přesunem museli souhlasit obyvatelé Adamova, kteří však vrácení jejich oltáře striktně odmítli, neboť jej považovali za největší chloubu svého kostela a poslali do Zwettlu pouze jeho nově pořízenou fotografii.

Jak se však má tento příběh cenné historické památky k problematice scéničnosti a scénování? Velice úzce a nejde tu jen o samotnou, vizuálně nesmírně členitou, sugestivní a dramatickou scénu nanebevzetí Panny Marie, již oltář představuje. Horizontálně jej můžeme rozdělit na třetiny, z nichž každá nabízí část jediné, právě probíhající situace. V dolním poli spaříme skupinu dvanácti mužských postav – apoštolů v dramatických pózách. Nad jejich hlavami ve střední části právě stoupá na nebesa Panna Maria obklopená anděly, cherubíny a gnómy. Konečně v horní třetině výjevu v nebeské královské slávě ji očekává trojjediný Bůh s dalšími zástupy andělů. Záměrem ani posláním tohoto textu není však ikonografická interpretace celého výjevu;³ jde mi zejména o jeho působení a vliv na utváření a posilování vědomí *polis*. Ten totiž neskončil pouze odmítnutím jeho vrácení na sklonku 19. století, ale je inspirativní až do dnešních dnů.

Důkazem nám budiž aktivity Olgy L. Hořavové,⁴ žijící v současném, neza měšťnaností a odlivem obyvatel poznamenaném Adamově. Absolventka bratislavské VŠVU se tímto nesnadným, ale inspirativním místem zabývala v několika projektech, které vykazují evidentní scénické parametry. Nejbližší k našemu

3 Zájemce o problematiku Světelského oltáře odkazují zejména na reprezentativní sborník příspěvků z mezinárodní vědecké konference *Světelský oltář / Zwettler Alter*, Brno / Mikulov 2008.

4 Více na www.olahoravova.unas.cz.



tématu má projekt *Apoštolové* realizovaný autorkou v roce 2007 jako součást její magisterské práce. Olga L. Hořavová oslovila v souladu s oltářní scénou dvanáct adamovských mužů, dvanáct 'současných apoštolů' různého věku, profesí i vztahu ke katolické víře, kterou oltář reprezentuje. 6. října 2007 se tito muži shromáždili v kostele sv. Barbory – nutno říci, že někteří z nich zde byli poprvé a o existenci Světelského oltáře neměli ani ponětí. Zde byla každému přidělena 'role'

jednoho z apoštolů, někteří obdrželi elementární atributy (kadidelnici, mušli, knihu) a na základě prohlídky oltáře a fotografie, kterou měli všichni k dispozici, pak *zaujal každý sám své místo a pozici* v apoštolské scéně. Celá akce byla snímána videokamerou a ve výsledném záznamu konfrontována s původní oltářní předlohou. Právě ono *hledání místa, sousedství, úkolu a konkrétní polohy* jako by sugestivně a symbolicky znázorňovalo hledání, které musí znovu a znovu podstupovat každý z nás – hledání svého místa, úkolu a vztahu k ostatním v tomto světě. Právě takto zkoumaná *identifikace*, toto ztotožnění se a znovu uvědomění si sebe sama a svého místa mezi ostatními přes konkrétní fyzickou akci, sousedství a blízkost někoho, s nímž mne pojí *společná scéna* společenství, města, země či národa, je nevysloveným, leč zřetelným poselstvím tohoto ryze nesvatého, veskrze lidského apoštolátu, či jinak řečeno s Hansem Georgem Gadamerem: „*Určení díla jako bodu identity znovuropoznání a rozumění dále implikuje, že takováto identita je spojena s variací a diferencí. Každé dílo zároveň ponechává pro každého svého příjemce volný prostor, který musí vyplnit on*“ (Gadamer 2003: 31).

Také některé další projekty a akce Olgy L. Hořavové prostřednictvím zkoumání adamovských scenerií znovuoživují ducha zraněného místa a posilují vědomí sepectí s prostorem, který je jejím nesamozřejmým domovem. Do tohoto zkoumání však vědomě vtahuje také další účastníky.

Tak nás například konfrontuje s pohledem na město rámovaným oknem vlaku, pohledem na lidské sídlo jako divadelní obraz vymezený nikoli divadelním portálem, ale prostorem mezi železničními stanicemi Adamov a Adamov zastávka v autorském videozáznamu *Adamovem*, v němž její sestra Lucie mluví o „*mladém městě, které velmi rychle zestárlo, [...] kam se dneska mladí stěhují jako do ubytovny, za životem se jezdí jinak. Do Brna nebo do lesa*“.

◀ Světelský oltář
v Adamově, 1516–1525

▶ Světelský oltář,
1516–1525, detail



Ještě výmluvnější pohled na nelehkou současnost města nabízí projekt *Adamovské pomníky*. Text mapující historii, autorství a okolnosti vzniku pěti adamovských sochařských děl je doplněn videozáznamem ze 4. května 2008. Ten zachycuje společnou procházku čtyř generací autorčiny rodiny – její matku, sestru s manželem a dvěma dětmi a také babičku. Nechtěnou, nekaširovanou, avšak nespornou působivost zde má okolnost, že právě nejstarší a nejmladší členové rodiny se již/ještě nedokážou pohybovat sami, a jsou tak odkázáni na pomoc ostatních. Babička na vozíčku. Dítě v kočárku. Jako bychom sledovali bezmocnou minulost a dosud stále neznámou budoucnost chátrajícího města, jehož srdcem bývala v časech největší slávy továrna s 5000 zaměstnanci. Ta je zde nahlížena optikou historie a současným stavem nemnoha adamovských soch a plastik. Osobní dobové vzpomínky autorčiny matky jsou doplňovány bezprostředními impresemi její sestry a švagra, doplněny archivními fotografiemi a věcnými faktografickými informacemi samotné autorky a ‘oživovány’ akcí její malé neteře, pro niž sochy představují pouze vítané a exotické pro-

lézačky. Babička setrvává po celou dobu nehnutě a mlčky na svém vozíku... Také zde autorčino *sebescénování* zaznamenané na digitální nosič vede upřímná snaha věci poznat, prozkoumat, pochopit, a je-li to možné, změnit k lepšímu. Že v tomto případě jde o skutečný zájem o dané místo, a nikoliv o pouhou nedospělou sebevzhlíživou narcistnost, jíž v souvislosti s videoartem či performancemi býváme ve věku *všeobecné scénovanosti* (Vojtěchovský / Vostrý 2008: 19) tak často svědky, dokládá i fakt, že se autorka po ukončení bratislavské výtvarné akademie rozhodla vrátit se „z *velkého světa zpět do malé vlasti – Adamova*“, kde nyní pracuje na jedné z místních škol jako učitelka výtvarné výchovy.

Neokázalé scénické intervence Olgy L. Hořavové do veřejného prostoru jejího města jsou žensky empatické, neagresivní a přemýšlivé. Zřejmě není náhodou, že stejně jako v případě občanského sdružení Maryška, zmíněném v textu „Scéničnost a identita“ (Lipus 2006: 30–42), nebo v ostravském klubu a antikvariátu Fiducia, který se stal fenoménem a daleko přesahuje rámec města a posílání běžného klubu, je také zde iniciační

osobou, inspirující městskou komunitu k identifikaci s místem, opět žena. Možná že po patriarchální éře dominantních, razantních a velice často necitlivých a bezohledných mužských vůdců a sjednotitelů, kteří chápou město jako prostor k ovládnutí či jako pouhé kariérní kolbiště, přichází čas obnovit a definovat jej prostě jako *domov*. Není to snadné, ale není možné se o to nepokoušet.

„Lidská dohoda je smysl pro porozumění, pospolitost, pro všechny zvony znějící v souzvuku – není třeba jí rozumět podle nějakého vzoru, ale je třeba ji dnes pocítovat jako nepopíratelný vnitřní požadavek. Je to inspirace s příslibem možného“ (Kahn 1999: 80).

Radovan Lipus

Literatura a prameny:

- GADAMER, H. G. *Aktualita krásného*, Praha: Triáda 2003
- HOŘAVOVÁ, O. L. *Apoštolové, Adamovem, Adamovské pomníky* – autorské videozáznamy, Adamov 2007/2008
- KAHN, L. I. *Ticho a světlo*, Praha: Arbor vitae 1999
- KUČA, K. *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, 1. díl (A-G), Praha: Libri 1996
- LIPUS, R. „Scéničnost a identita“, *Disk 18* (prosinec 2006)
- Světelský oltář / Zwettler alter*, sborník příspěvků, Brno / Mikulov: Národní památkový ústav, ú. o. p., Brno a Regionální muzeum v Mikulově 2008
- VOJTĚCHOVSKÝ, M. / VOSTRÝ, J. *Obraz a příběh*, Praha: KANT / AMU 2008
- ZATLOUKAL, P. *Příběhy z dlouhého století*, Olomouc: Muzeum umění 2002
- Fotografie Miroslava Zavadila jsou citovány z publikace *Světelský oltář*, Brno / Mikulov 2008.

Kniha o fenoménu lidského obličej

Nakladatelství Karolinum vydalo knihu *Lidský obličej* editovanou Vladimírem Blažkem a Radkem Trnkou. A hned dojde, že je to publikace vydařená z řady hledisek. Text je dobře strukturovaný, srozumitelný a přitom vysoce fundovaný, dokumentovaný množstvím zajímavých fotografií. Publikaci sestavilo několik odborníků z oboru biologie, antropologie a psychologie. Už úvodní kapitola z pera Stanislava Komárka „Získat tvář“ srozumitelným způsobem poukazuje na to, že tvář není pouze část našeho těla, ale jakýmsi nárazníkem a současně kontaktním místem s ostatním světem. Z běžné komunikace víme, jak je tvář důležitá už při tvorbě prvních dojmů. Komárek připomíná termíny *persona*, *prosopon*, *lico*. Můžeme si připomenout i C. G. Junga a archetyp ‘persony’. Z dra-

matického umění víme, že právě výraz ‘persona’ v antickém divadle znamenal hercovu masku reprezentující trvalý charakter, tvořící ve hře dramatické napětí. Masky, tedy ‘persona’, neměla něco skrývat, ale v první řadě cosi vyjadřovat, nést. Persona je v Jungově psychologii úkolem první části lidského života. Ona nás reprezentuje, představuje okolnímu světu.

Hned při zběžném listování knihou si můžeme uvědomovat, v kolika rovinách dokážeme o lidském obličejí přemýšlet. Autoři nás například seznamují se složitým systémem ovládnutí obličej na úrovni muskulární a také centrální. Připomínají také moderní teorii zrcadlových neuronů. Ty nám pomáhají empaticky uchopovat dění v našem okolí, vcítovat se do druhých osob na základě

modelování motorických, pohybových vzorců. No a obličej se sice plošně nevelký, ale dynamicky mimořádně expresivní a jako takový se přímo nabízí k tomu, aby to byla vstupní brána do duše druhého člověka, abychom z její dynamiky mohli tvořit model psychiky druhého, tušit, vnímat, cítit, co se v něm děje, a zároveň si vytvářeli modely pro své vlastní exprese. Jinou rovinou je rovina psychologická. Zde autoři diskutují velké množství výzkumů z oblasti neverbální komunikace a exprese emocí z celého světa. A nechybí ani rovina etologická, která sleduje vývoj exprese obličej ve vývoji lidstva.

Uvedme názvy některých kapitol: „Neurofyziologické základy vnímání obličej“, „Rozpoznávání obličej a jeho charakteristik“, „Mimika“, „Atraktivita“, „Hodnocení osobnosti podle obličej“. Co kapitola, to zajímavá oblast, kde se setkávají autoři z různých oblastí. Dokazují, že když se povede spolupráce několika odborníků, je výsledek mimořádně hodnotný. A není rozdrobený do řady názorů spolu nesouvisejících. Takže se zde propojuje přírodovědný pohled s pohledem sociálních věd.

Výrazová síla lidské tváře patrně nebyla v evoluci vždy stejná. Až tehdy, když se rozvíjela podstatně lidská identita a subjektivita (a to americký historik a psycholog Jaynes datuje do období asi dvou tisíc let, končícího počátkem našeho letopočtu), mohla i tvář výrazněji reprezentovat tuto subjektivitu s její vlastní vůlí a vzdorem vůči osudu. V dramatu se hovoří o euripidovském zvratu (např. Rutte 1946), kdy se charakterystik stávají aktivnějšími spolutvůrci dění. A také od oné doby bychom podle této logiky mohli očekávat vzrůst významu, a tedy i rozvoje mechanismu empatie a potažmo vnitřně hmatového vnímání, které nabývalo kritického významu pro orientaci nejen v dramatech, ale především v běžném životě. Odhalená tvář v řecké tragédii by byla jen přítěží, pro-

tože bylo třeba zahalit lidskou slabost vůči síle bohů a osudu. Obnažený obličej se objevil až později, když byla člověku přiznána síla postavit se všem těmto silám. Rutte (1946: 149) připomíná známý Aristotelův výrok, že „*Tragik netvoří děj podle charakterů, ale charaktery podle děje. Události a děj jsou cílem tragédie. Bez děje není tragédie, ale může zcela dobře existovat bez charakterů.*“

Různé pokusy zastřít konkrétnost lidské tváře a její jedinečnost se ale děly i v moderních dějinách divadla. Vzpomeňme jen na experimenty Craiga, Tairova a dalších, nezřídka používajících také masky anebo převádějících pohybovou jedinečnost herce do podoby zmechanizované loutkovitosti. To všechno jsou pokusy vypořádat se s jedinečností. V kulturních tancích a raných antických tragédiích maska zakrývala tanečnickou či hercovu tvář a „*vyřazovala ho [...] z řádu lidské přirozenosti a tím i z životní roviny diváků*“ (Rutte 1946: 147). Vlastní tanečnickova/hercova tvář vždy do jisté míry odhaluje existenci vlastní lidské osoby s její přirozeností a zakotveností v každodennosti.¹ „*Maska stala se symbolem divadla, či spíše jeho přetvářky. Ale po pravdě měla by být spíše symbolem jeho pravdy: neboť zakrývá tvář, aby odhalila duši*“ (Rutte 1946: 158). Lidská tvář je stále v centru pozornosti v životě i v umění, protože je vyhocenou konfrontací s jedinečností světa i nás samých.

Autoři recenzované knihy také připomínají jistě zajímavý a běžný moment

¹ Tato vcelku nenápadná poznámka je ovšem značný psychologický problém v moderním herectví. Jistá část, rovina vlastní osobní existence (jakou je např. tvář, hlas apod.), se stává současně materiálem pro vytváření postavy, která se nerovná osobě herce. Taková zjevná pravda je však těžkým úkolem člověka-herce a neexistuje jedna rada, jedno řešení, jak tento problém zvládnout. Na jedné straně se i z hercovy civilní tváře stává do jisté míry maska pro široké okolí. Není sice tuhá, neměnná, ale přesto se stává součástí celého tvůrčího divadelního/filmového arzenálu. Tvář známého herce představuje pro diváky odrazový můstek do dramatického děje. Psychologicky vzato to může být pro herce svým způsobem fenomén navozující jistě odosobnění.

z lidského života, totiž různé podoby líčení, zvýrazňování některých detailů na obličejí apod. Ano, za mnoha důvody, které by lidé uváděli, je patrně jeden klíčový – že se totiž chtějí sami vnímat a cítit nějak jinak, než je tomu bez tohoto líčení.² Je jistě pravda, že maska, ať už tuhá anebo měkká, včetně záměrné práce s obličejovou expresí, pomáhá herci v určitém odosobnění. Rutte (1946: 147) připomíná kulturní tance, kdy si herec nebo tanečník nasadí masku a zmocňuje se ho náboženské vytržení, jehož by jen obtížně dosáhl bez tohoto „symbolického prolnutí vlastní tváře s cizí podobou“. Jsme svědky zpětného „působení masky na herce“ a jeho „vědomí, že se fyzicky změnil“.

Rutte ví, že maska, líčení, výrazná exprese ve tváři nabývá své dramatické hodnoty až s hercovou hrou. Kromě toho nestačí maskovat pouze tvář, ale podle Rutteho i gesta, hlas a duši, je tedy zapotřebí i masky vnitřní.³ Na vazbu scénování vnějšího i vnitřního upozorňoval už Otakar Zich (1931: 136): „Předně maskou nesmíme rozumět jen paruku a podobné vnější věci, jimiž mění herec účelně své vzezření; neužívá jich ostatně vždy. [...] Stálé vzezření, např. zamračené, usměvavé [...] může si zjednat čistě fyziologicky, tj. stálým stažením svalů svého obličej. Má-li být tělnatý, tedy se ovšem vyčpe, ale má-li mít shrbenou postavu, učiní tak zase jen svým tělem. Tedy i 'maska' v širším slova smyslu [...] má v sobě velmi mnoho, co pro herce je vnitřně hmatovým vjemem, ovšem stálým (vjemy 'polohy', ne pohybu [...]).“

Vraťme se však zpět k Blažkově a Trnkově podnětné knize. Mezi mnoha názory

2 Jde ojev sebescénování, tedy upravování svých vlastností tak, aby pozornost okolí na nás byla tak či onak zaměřena, zaostřena, odkloněná apod. Neméně významné je však i usměrňování a upravování vlastní pozornosti věnované sobě samému. Vždyť jsme i sami sobě objektem pozorování, reagování.

3 S termínem vnitřní maska se Rutte odvolává na C. Hagemanna v tom smyslu, že jde o specifický způsob mluvy, barvu zvuku, tvorbu hlásek, zdůrazňování, členění a tempo vět. A vhodná je i Rutteho poznámka, že např. pro Marii Hübnerovou byla neúčinnější maskou její vlastní tvář.

si můžeme připomenout klasika 18. století J. K. Lavatera a jeho učení o fyziognomii. Ta je jistě jako celek překonaná, ale Lavaterovo tvrzení, že obličej, tedy tvář, je hlavním reprezentantem člověka, je v nás všech velmi hluboce zakotvené. A také herecká práce je pro nás právě bez zapojení obličej je jen málo přijatelná. Dokonce se zdá, že i když je obličej zabráněno v dynamice (jako např. v herectví Východu nebo v performancích mimů), je i tak pro nás důležitý jako orientační oblast, ke které se stále vracíme a hledáme v ní vysvětlení, směřování apod. Blažek s Trnkou procházejí zasvěceně nejnovější poznatky neuroanatomie a upozorňují, že na rozpoznávání lidského obličej existují v mozku specifické oblasti a mechanismy. „Hypotéza specifčnosti obličej je dávana do souvislosti s existencí neurální sítě s rozhodující rolí zvláštní oblasti [...] v gyrus fusiformis – tzv. 'fusiform face area', FFA“ (90). Evoluce se tady patrně z dobrých důvodů postarala o obzvláštní vnímavost vůči lidské tváři. Fascinaci hereckou tváří zažíváme i tehdy, kdy zůstává téměř (anebo úplně) nehybná. To je případ divadla kabuki, ale známe to i z tvorby herců naší kulturní oblasti, jako byli např. Jean Gabin anebo náš Rudolf Hrušínský. Jejich herecká úspěšnost ve výrazech obličej (ale i ve výrazech celkových) byla pověstná.⁴

4 Tajemství takového silného působení úspěšnosti můžeme vysvětlovat z různých úhlů. Podíli se na něm jistě naše tendence k projekci. V okamžicích dramatického napětí, v krizích apod. se patrně ještě více opíráme o tváře herců jako o průvodce významem situace. A je-li tvář v té chvíli málo čitelná, zůstáváme ve stavu napětí, nejistoty, neurčitosti, otevřenosti možnostem. To je z psychologického hlediska důležitý stav jak v tvorbě, tak v přijímání umění. Obrazně vyjádřeno, jde o jakýsi 'motor' ke hledání, o motivaci nako nec i něco nacházet a napětí uvolňovat. Za zmínku také stojí jev, kdy herec/režisér mění tempo akce. To může mít podobu zjednodušení, zpomalení, zastavení akce, exprese, anebo naopak zrychlení atp. Jako diváci v té chvíli 'předbíháme', tušíme skrytou potencialitu akce/situace, jdeme jí vstříc, jsme k ní doslova tlačeni, snad až 'katapultováni'. Dochází ke zvláštní indukci, je nám předána spoluzodpovědnost v hledání a nalézání. Tápeme, hledáme, na chvíli se snad ztrácíme, když herec zrychlí svoji akci, snažíme se aktivně se situací vyrovnat a vyznat se, a opět tápeme, hledáme, když je akce náhle zpomalena anebo výrazně zjednodušena, zaostřena. Hledání patří do základu umělecké tvorby, ale

V souvislosti s vnímáním a rozuměním výrazům emocí (nejenom v obličejí) zmiňují Blažek s Trnkou několik novějších teorií. Mezi jinými je to Damasiův model tělesných markerů pro prožívání a uvědomování si vnitřních stavů a poznání emocí. Jiným přístupem je tzv. teorie myslí spočívající na kognitivní teorii utváření mentálních reprezentací, anebo ještě teorie neurokognitivních sítí, z nichž jedna reprezentuje a má na starosti právě oblast obličeje. Mezi nové přístupy patří také teorie tzv. zrcadlových neuronů italských badatelů Rizzolattiho a spolupracovníků.⁵ Pro existenci oblastí mozku, které se aktivují paralelně s jinými oblastmi, řídicími motorickou činností, aniž by však samy motoriku nějak řídily, a které se aktivují i při pozorování téže činnosti konané jinou osobou, mají Blažek a Trnka takové vysvětlení, že „Zřejmě tento systém vznikl v souvislosti se zpětnou kontrolou manipulačních aktivit, ale stal se všeobecným mechanismem pro kontrolu uskutečňovaných aktivit“ a zdůrazňují, že „Téma zrcadlových neuronů se dostává do popředí studia vývoje mozku člověka a jeho kognitivních schopností; Chernigovskaya hovoří přímo o zrcadlovém mozku (*mirror brain*)“ (87).

V Blažkově a Trnkově knize nalezneme také přímý odkaz na scénické umění. Je to v souvislosti s mimovolní a volní kontrolou činnosti mimického svalstva. Uvedené dvojí řízení mimiky vidí zmínění autoři v souvislosti s odlišnými způsoby herecké práce. První přičítají K. S. Stani-

i přijímání umění. A základ takového jevu, námi zde popisovaného značně básnický, je snad v neurálním uspořádání našeho mozku (viz např. systémy zrcadlových neuronů). Také Jaroslav Vostrý (1998) v kapitole „Být či hrát“ upozorňuje na ten zvláštní jev, kdy téměř nehybná tvář herce je pro diváka silným podnětem k očekávání akce, k tušení potenciálního dění, které by mohlo nastat. To, že herec (např. Gabin nebo Hrušínský) zdánlivě nic nedělá, je v protikladu k tomu, co tušíme, že by udělat mohl.

⁵ Pro nás je zajímavá těsná souvislost této teorie zrcadlových neuronů s teorií vnitřně hmatového vnímání Otakara Zicha. Podrobněji o tom viz v tomto čísle *Disku* ho pojednání J. Vostrého.

slavskému, který „[...] vychází ze zvnitřnění pocitů hrané postavy s jejich následným přirozeným vyjádřením; herec je veden k tomu, aby se s postavou ztotožnil, režisér vysvětluje především motivy a prožívání postavy a na herci nechává, jakým způsobem je vyjádří. Jiný přístup vychází z dokonalého procvičení jednotlivých mimických výrazů a jejich volního používání bez vnitřního prožívání; režisér podrobně diktuje, co má v jaké chvíli herec udělat. Druhý z uvedených přístupů však dokonale a přesvědčivě nezvládne každý herec“ (72–73). Uvedli jsme zde poměrně rozsáhlý citát proto, abychom ukázali, jak může být diskutabilní a riskantní převádět neuroanatomické nálezy na něco tak komplikovaně mnohvrstevnatého, jako je herecká a obecně umělecká práce. Např. zmíněné ztotožňování se s postavou je relativní a nebývá stále stejné ani v průběhu jednoho představení. Postup tvůrčí práce přes ztotožnění také není tím hlavním, s čím K. S. Stanislavskij přišel. Je sice pravda, že na počátku hledal cestu přes emoční paměť,⁶ ale ztotožňovat jeho objevnou práci pouze s tímto obdobím je nedorozumění. Zde však není prostor na obsáhlou diskusi. Vše podstatné o jedinečném přínosu K. S. Stanislavského nalezneme u Vostrého (1998) a Hyvnara (2000). Souvislosti teorie zrcadlových neuronů (a tedy neurobiologických základů mozku) se scénickým uměním můžeme však nacházet v mnoha podobách (opět odkazují na zásadní text Jaroslava Vostrého v tomto čísle *Disku*). Pokud bych

⁶ Povedené výtahy z názorů předních divadelníků nalezneme např. u autorů Neelandse a Dobsona (2005). Z našich autorů zásadně vysvětluje tematiku Hyvnar (2000). Přečtete si ještě krátký úryvek z knihy Jindřicha Vodáka (1967: 171), jak výstižně popisuje střípek z herecké práce Eugena Wiesnera (1875–1931). Můžeme zde nalézt koncept vnitřně hmatového vnímání, uchopení, ztotožnění a současně i distance: „[...] musí někdy dlouho [...] obcházet kolem role, nežli nastala chvíle, kdy se mu náhle podařilo 'vidět'. Na slovo 'vidět' kladl zvláštní důraz; nepomáhalo přemýšlet a uvažovat, vykládat si postavu podle jejího obsahu [...] hlavní věcí byl blesk vnuknutí, kdy jeho vnitřní zrak uviděl postavu zcela těsně před sebou, živou a hotovou, aby ji podle tohoto naznačeného modelu obdělal.“

měl přesto upozornit na teoreticky zajímavé souvislosti nových nálezů typu teorie MNS a oblasti umění, zmínil bych Stanislavského názory na práci na herecké postavě jako součásti sebe sama daného herce a současně jako něco, co je mimo něj – tedy jde o jakýsi mechanismus kontroly, anticipace hercových expresí, pohybů. Stanislavskij samozřejmě nevažoval v rámci neurovědy, ale cožpak jeho chápání herecké postavy jako 'já v daných okolnostech' není téma stále vnitřní sebereflexe, tvorby, kontroly a anticipování vlastních akcí i těch, které se dějí okolo? A cožpak to není velice blízko všemu tomu, o čem, jistě mimo jiné, je i celé bádání kolem MNS? A mohl bych připomenout také Michaila Čechova (opět viz Vostřý 1998), který vedl herce k tomu, aby byli v souladu s vlastním tělem, které se má rozvíjet pod vlivem duševních impulzů. Není to opět odkaz na tušenou existenci neurokognitivních modelů, jejich kontroly atd.? Neurobiologické a neurokognitivní modely typu MNS nám tedy pomáhají rozumět dění kolem nás přes možná srovnání motorických modelů již vytvořených (a naší zkušeností potvrzených) se vzorci novými, které nám nabízí např. právě umělecké ztvárnění. Dokážeme si už tedy lépe představit, jak se přímo na neurobiologické úrovni děje ono tajemné působení vztahu pohybových forem každodennosti (anebo 'standardů', slovy Jiřího Frejky) a forem uměleckých, a můžeme lépe rozumět onomu zvláštnímu prožitku napětí, které z toho povstává. Můžeme snad i lépe chápat, na čem spočívá dynamika psychologické distance. Samozřejmě jsme si vědomi, že stále zůstáváme u motorických vzorců. Dosavadní poznatky objasňují vazbu MNS s motorikou a zrakovými podněty. Ovšem zkušenosti s jevištní řečí, uměleckým přednesem, ale také s celou oblastí hudby nás přesvědčují, že auditivní podněty také dokážou probudit vnitřně hmatové prožitky. Známe to přece i z běžného

života, když říkáme, že něčí hlas nám „učaroval“, že nám při poslechu „běhal mráz po zádech“, že jsme při něm „trnuli“ apod. Neurovědy k tomu jistě také řeknou své a nedivili bychom se, kdyby i zde byly objevy a závěry v souladu s těmi dosavadními.

Ale výčet otevřených průhledů zdaleka nekončí. Zrcadlové neuronu můžeme vnímat i jako blahodárny systém. Cynthia Berrolová (2006) se z tohoto hlediska zaměřila na podstatu taneční a pohybové terapie. Tanec a různé pohybové sestavy mohou pomáhat rozvíjet MNS a přes něj zase přesnější vnímání a chápání⁷ sociálního světa kolem nás. A tak se objevuje dosud nečekaná souvislost MNS a témat empatie, přílnutí (*attachment*), naladění na sociální prostředí, sociální kognici a morálku.

Snad se příliš nevzdalujeme od reality s představou, že náš mozek si ve svém fylo- i ontogenetickém vývoji vytváří schopnost a tendenci modelovat a anticipovat proměnlivost světa kolem nás v jeho prostorovosti, tedy svět animovat, vnímat a prožívat jeho dynamiku v našem vlastním těle. To není pouze naše volná fantazie. Také autoři Engelová et al. (2008) rozšiřují teorii MNS poměrně zásadním způsobem. Vycházejí z dosavadních zjištění, že k reakci MNS dochází tehdy, když jsou pozorovaní příslušníci stejného druhu – pro nás jsou to tedy zase lidé. A autoři testují předpoklad, že k podobné reakci dochází i tehdy, když vnějším, pozorovaným podnětem nejsou pohyby z lidského repertoáru. Skutečně také potvrzují, že u zkoumaných osob byla zaznamenána aktivace MNS jak u podnětů v podobě pohybů lidské ruky, tak pohybů neživých předmětů.

Diskutuje se také souvislost MNS a pohybů očí (Eshuis / Coventry / Vulchanova

7 Běžně používaný termín *chápat* ve smyslu *rozumět* se nám zde vyjevuje ve svém původním významu *uchopovat*, tedy zmocňovat se motorickým aktem.

2009). Nálezky nejsou ještě stabilizované, ale přesto je zde stále plausibilní hypotéza, že MNS a pohyby očí jsou koordinované v tom smyslu, že to, co *uchopujeme, vnímáme, tušíme* přes MNS (a tedy, dodejme, přes *vnitřně hmatové vnímání*), to pohledem dohledáváme, předvídáme, potvrzujeme si, testujeme. Je to sice stále ještě jen volně nastíněno, ale z hlediska scénování prostředí (a tedy i scény divadelní) to má nemalý význam. A jsme opět zpět u scénického umění, Zichova odkazu a scéničnosti jako souboru vlastností, které my vnímáme, uchopujeme a prožíváme.

Je dávno jasné, že není na závalu, vzbudí-li nějaká kniha také dílčí nesouhlas a stimuluje další úvahy, případně i návrh na jiný pohled na věc. Naopak, prospívá to věci samé. Tedy i přes dílčí polemiku považují Blažkovu a Trnkovu publikaci za záslušnou a podnětnou pro aplikační úvahy i v těch oblastech, které se zpočátku snad zdají být vzdálené.

Jiří Šípek

Když spolu uprostřed této sezony vedly na stránkách nového hradeckého divadelního časopisu *Pot&Lesk* vzájemný rozhovor dvě absolventky činoherní dramaturgie na DAMU a současně novopečené dramaturgyně Klicperova divadla Jana Slouková a Magdalena Frydrychová, prohlásila druhá z nich: „Mým vysněným ideálem je být dramaturgem v divadle, který píše hry hercům na tělo, což předpokládá, že najdu soubor, který bude spřízněný s mým pohledem na svět“ (Frydrychová / Slouková 2009).

Hru *Dorotka*, která vznikla roku 2006 a o rok později získala cenu Evalda Schorma, Magdalena Frydrychová zřej-

Literatura:

- BERROL, C. „Neuroscience meets dance/movement therapy: Mirror neurons, the therapeutic process and empathy“, *Arts in Psychotherapy* Vol. 33, No. 4, 2006, 302–315
- BLAŽEK, V. / TRNKA, R. (eds.) *Lidský obličej. Vnímání tváře z pohledu kognitivních, behaviorálních a sociálních věd*, Praha 2008
- ENGEL, A. / BURKE, M. / FIEHLER, K. / BIEN, S. / ROSLER, F. „How moving objects become animated: The human mirror neuron system assimilates non-biological movement patterns“, *Social Neuroscience* Vol. 3, No. 3/4, 2008, 368–387
- ESHUIS, R. / COVENTRY, K. R. / VULCHANOVA, M. „Predictive Eye Movements Are Driven by Goals, Not by the Mirror Neuron System“, *Psychological Science* Vol. 20, No. 4, 2009, 438–440
- HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle*, Praha 2000
- NEELANDS, J. / DOBSON, W. *Theatre Directions*, London 2005
- RUTTE, M. *O umění hereckém*, Praha 1946
- VODÁK, J. *Tváře českých herců. Od Josefa Jiřího Kolára k Vlastovi Burianovi*, Praha 1967
- VOSTRÝ, J. *O hercích a herectví*, Praha 1998
- ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 1987 [pův. 1931]

Legenda o panně Dorotce

mě pro žádný konkrétní divadelní soubor nenapsala, ačkoli v sezoně 2005/2006 byla rezidentní autorkou divadla Letí a jednu hru jeho hercům přímo na tělo vytvořila (*Na věky*). Možná opravdu to jediné, co mladou dramatičku k *Dorotce* inspirovalo, byl – podle jejích vlastních slov – „byt poblíž Radlické“, kde tehdy bydlela: „Pod okny se mi procházeli bažanti a rostla tam bříza. Na kopci nad domem byl výhled na celou Prahu. Když si člověk otevřel okno dokořán, nápady na psaní přicházely samy“ (Efler 2008).

Avšak zdá se, že soubor Švandova divadla, který *Dorotku* přivedl na jeviště při



Na první čtené zkoušce, 7. 1. 2008

její světové premiéře 1. března 2008,¹ se s autorkou vzájemně sešel a jejímu životnímu pocitu minimálně rozumí, pokud jej přímo nesdílí. Na tomto souznění se jistě podílí i skutečnost, že režisér inscenace Štěpán Pácl byl autorčiným spolužákem, a ‘spřízněnost’ režiséra s dramatikem měla tedy opravdový ‘společný základ’. Navíc to, že se Pácl rozhodl pro text své bývalé spolužačky, byla vlastně náhoda: k inscenování si jej zvolil teprve poté, co se seznámil s mnoha jinými hrami, protože spolu s dramaturgyní Martinou Kinskou „dlouho hledali současný český text. Procházeli jsme různé autory a autorky, ale nikdy jsme neměli jistotu, že máme v rukách ten ‘pravý’“ (Kováříková 2008).

¹ Magdalena Frydrychová: *Dorotka*. Premiéra 1. 3. 2008. Režie Štěpán Pácl, dramaturgie Martina Kinská, scéna Matěj Němeček, kostýmy Magdalena Prousková, hudba Jaroslav Kořán. Osoby a obsazení: Adéla, 30 let: Klára Polertová-Trojanová; Dorotka, její sestra, 16 let: Zuzana Štavná, j. h.; Kryštof, zpěvák, něco kolem třiceti: Viktor Limr; Marek, soused, 17 let: Matouš Ruml, j. h.; Farář: Martin Sitta, j. h.

Jak zaznamenaly i fotografie na webu Švandova divadla, autorka se zkoušek osobně účastnila (či alespoň někdy zúčastnila), a přítomná podoba inscenace nese tedy do jisté míry její otisk či má její pozhénnání; patrně představuje jednu z možností, jak si Magdalena Frydrychová zjevištění svého textu představovala. Lze tedy říci, že svého režiséra a soubor si hra našla, i když ‘na tělo’ smíchovským hercům napsána nebyla. Úspěch tohoto vlastně opačného procesu, než o jakém autorka sní, se zde ukázal jako stejně funkční; nepochybně souvisí s úctou, s jakou režisér Pácl přistupuje k textu, a s důrazem, jež v důsledku toho klade na dramatikovo slovo. To se pak přímo projevuje v režisérově přístupu k vedení herců a v jejich projevu: Frydrychové slova se do nich doslova ‘vtělují’, herci je přímo ‘ztělesňují’. Díky tomu se příběh v inscenaci – v souladu s textem – zcela přirozeně vlní realistickými a snovými scénami, které se vzájemně tak samozřejmým způsobem



Režisér Štěpán Pácl a autorka Magdalena Frydrychová

prolínají v textové předloze. Režisér v tom nejlepším slova smyslu posloužil dramatu.

Dorotčin svět, v podtitulu hry nazvaný „zapadákovem na cestě mezi kostelem a hospodou“, tvoří pět lidí včetně Dorotky samotné a všichni řeší to, co řeší lidstvo od počátků své existence: své místo ve světě, smysl svého života, víru v cokoli i vůbec důvod, proč věřit. To všechno zde všichni více či méně nápadně hledají, přičemž každá z postav podniká svou cestu za nalezením jinak. To však nic nemění na skutečnosti, že se tato cesta vine v případě jich všech „mezi kostelem a hospodou“ – mezi praktickým životem vezdejší, živobytím, vším pozemským, zkrátka ‘přízemním’, a nebem, ve kterém ovšem každý vidí něco jiného: Boha, hvězdy, kariéru, sny. Lépe řečeno sny a k tomu ještě něco, co je svázáno více se zemí a co se dá jaksí opravdu ‘zhmotnit’. Nikomu ze Zapadákova (užijeme pro vesnici bez názvu toto pojmenování) se toto hledání příliš nedaří a každá z postav k tomuto faktu samozřejmě opět přistupuje po svém.

Adéla je od smrti matky už deset let Dorotce kromě sestry i matkou, trpělivě i trpitelsky o ni pečuje a s láskyplnou nesnesitelností se jí snaží vychovávat. Po otci, jehož poněkud nevydařenou pohřební hostinou se hra otevírá, navíc zdědila hospodu, takže by teď v ‘rodině’ měla

být i za otce. Adéliny sny o životě jsou dávno ty tam a svou samotu maskuje vyrovnaností a křečovitou vírou v Boha. Dorotce vyčítá kyselé obličej a ztrátu víry i všechno mezi tím a sebeobětuje se pro ni i pro ostatní tak vehementně, že se neodbytně vtírá otázka, není-li to proto, že vlastní život žít prostě neumí. V podání Kláry Trojanové je však Adéla pod nánosem předčasného staropanství také citlivá a má kdesi hluboko ukryté tajemství, což jsou rysy, které vyvrou o to prudčeji, že nepředvídaně (pro diváka i jakoby pro samotnou Trojanové Adélu), v momentu silně emocionálního, bolestného návalu zklamání z nešťastné lásky k podnájemníku Kryštofovi – poté, co se Adéla dozví, že Kryštof tentokrát již opravdu definitivně odchází.

Kryštof Viktora Limra je náležitě unylý zpěvák v místním kostele, který sní o kariéře ‘opravdového’ zpěváka a trápí jej, že „měl tolik snů, ale zůstal na ně úplně sám“. Asi proto na ně ve finále rezignuje, aby se s láskou oddal práci vedoucího v obchodním oddělení jakési firmy. Svůj chrámový repertoár zpívá také v hospodě, především na Adélino přání, ale když zrovna nezpívá, je to muž vcelku charismatický, což je přes nedostatek mužů v Zapadákově nezbytné, aby k němu mohly obě sestry vzhlížet a Dorotka aby



Magdalena Frydrychová: Dorotka. Švandovo divadlo 2008. Režie Štěpán Pácl. Klára Pollertová-Trojanová (Adéla) a Zuzana Stavná (Dorotka)

s ním dokonce zatoužila prožít – a také prožila – svou první milostnou zkušenost. Kryštofův klíčový rys povrchnosti však herec možná zbytečně zvýrazňuje, protože tím svou postavu karikuje a tím znevěrohodňuje – obzvláště v kontextu ostatních plnokrevných figur: ano, za Kryštofovou mluvou plnou velkolepých frází se opravdu skrývá především prázdnota, ale rafinovaněji, než jak to Limr v podobě pohledného přihlouplého panáka předvádí, byť je při tom velmi zábavný. Podstatu tohoto muže, který vůbec není chlap, postihuje však přesně. Je namísto ocitovat jednu z jeho replik, kterou pronese na pohřební hostině a která jako by vyjadřovala pocity všech postav hry; paradoxem je, že ji vyslovuje právě Kryštof, který ji patrně vyčetl z nějaké náhodně objevené populárně-naučné psychologické příručky: „Lidi nevěří hlavně v lásku. Ve zrození. Všude samá smrt.

Samá deprese. Vy jste mladé, hezké. Musíte věřit na lásku. O čem má pak člověk zpívat. Na zdraví. Na lásku. Upřímnou soustrast.“ Kryštof podobně jako Adéla své místo ve světě dosud nenašel, ale je málo pravděpodobné, že se mu to na rozdíl od ní někdy podaří.

Pro kolik lidí má smysl otvírat hospodu a pro kolik kostel? – V hospodě osiřelých sester se každý večer opijí místní farář, groteskní figura původně v podání Martina Sitty, později Luboše Veselého. „Lidi nejsou“, říká se ve hře několikrát, ale protože „každý chce být pro někoho“, chodí farář za tou ‘zapadákovskou’ hrstkou do hospody, když už za ním jich do kostela chodí méně, než by si přál. Ale spíše je to asi jinak: farář v hospodě přece nekáže, ale pije – i když občas z jeho opileckého i neopileckého blábolení opravdu vyhřeze moudrost, k níž se promodlil, propil i promyslel. Je to typ ži-

votního zoufalce, který na rozdíl od Kryštofa snad opravdu ví, co je v životě důležité, a jeho řeči neskrývají prázdnotu, ale jsou vyvřením vnitřního přetlaku myšlenek a neštěstí; nemá však už dost síly na to, aby dokázal něco změnit.

Čtvrtou postavou *Dorothy Magdaleny Frydrychové* je Marek, Dorotčin kamarád z dětství, který stejně jako všichni ostatní ve hře kouká na nebe. Pro něj nebe znamená hvězdy, protože je vidí, a právě protože je vidí, v ně věří a chce se stát astronomem. Čerstvý absolvent Pražské konzervatoře Matouš Ruml představuje Marka jako milého, naivního a pubertálně romantického kluka, který snad jako jediný ze 'zapadákovských' Boha opravdu vůbec 'neřeší' (protože 'řeší' hvězdy), a jeho přítomnost v místní společnosti je proto osvěžující. Také proto, že do ní z Marka vyzařuje životní optimismus, přirozeně lidský a nezatížený traumaty. Nikoli však banální či 'životem nepoučený', neboť i Marek má svá trápení – třeba v podobě prohlubujícího se citu ke kamarádce Dorotce, která však 'nechápe', nebo věčně se hádajících rodičů, kteří zase nechápou jeho sny o hvězdách (sny, které přitom ve srovnání s ostatními postavami patří k těm formulovanějším i reálnějším). A přesto silný a pozitivní Marek potřebuje Dorotku, aby se mohl dívat na hvězdy spolu s ní, s hlavou na jejím rameni – aby se o ni mohl 'opřít'. Ženy jsou vůbec v tomto světě jaksi mnohem silnější než muži.

Šestnáctiletá Dorotka stojí uprostřed tohoto mikrosvěta. Její jméno znamená podle křesťanského výkladu Boží dar, ale pro Adélu je spíše Božím dopuštěním, protože se stále jen ptá a pochybuje a je otrávená. V podání čerstvé absolventky DAMU Zuzany Stavné je Dorotka napůl fracek a napůl moudrá, zasněná i vzpurná a těkavá, laskavá i drsně vzdorující dusivé tíze 'zapadlého' světa pubertálně nekoordinovanými pohyby i opravdovou snahou dobrat se odpovědí na své



Magdalena Frydrychová: Dorotka. Švandovo divadlo 2008. Viktor Limr (Kryštof) a Zuzana Stavná

otázky.² Jejich ústředním bodem je samozřejmě Bůh; zatímco pro Adélu je berličkou a zvykem, pro faráře a Kryštofa životním, pro ni je to partner v diskusi (ať už je, nebo není). Svě místo hledá nejzodpovědněji ze všech a na rozdíl od ostatních se nespokojuje náhražkami; nejen proto, že je ještě mladá, a má tedy dost času následovat své sny. (Vždyť i buřič Marek odešel hrdě z domova – a skončil na chalupě u prarodičů!) Je pravděpodobné, že Dorotka své místo jednou najde – každopádně na konci hry má asi dobrý směr.

² Není jistě náhoda, že si režisér Pácl vybral pro roli Dorotky další svou spolužačku z DAMU. Stavná mimořádně citlivě a autenticky ztvárnila jednu z hlavních postav jeho absolventské inscenace hry Lenky Lagronové *Království* v Divadle DISK, a hra Magdaleny Frydrychové k tomuto textu leccíms odkazuje. Nejen tématem bolesti, osamělosti a touhy po naplnění života, který je přitom přímo spojený s čímsi 'vyšším'; výraznou souvislost mezi oběma hrami naznačují i jejich hrdinky, které jako by byly z jednoho rodu.



Magdalena Frydrychová: Dorotka.
Švandovo divadlo 2008. **Matouš Ruml**
(Marek) a **Zuzana Stavná**

A v tomto podivuhodném světě přeplněném zbytečnými starostmi a zmařenými, zapomenutými či odsunutými sny náhle bouře porazí strom a vítr odnese střechu kostela: Protože víra přestala zastřešovat svět a střecha je tedy zbytečná? Protože kostel je stejně prázdný jako svět? Nebo je kostel zbytečný proto, že lidi koukají na nebe tak jako tak? Nebo naopak zbytečný vůbec není – a tohle má lidi trknout, aby si na to vzpomněli? Nebo je to spíše něco jako zázrak, že střecha odletěla bůhvíkam? Nebo především událost, o které se píše v novinách, stejně jako o stromu, ze kterého nepřestává vytékat míza? Nebo to hlavní je, že se konečně „aspoň něco změnilo“ – jak se z toho ‘hříšně’ raduje Dorotka? Patrně to všechno hraje svou roli. A je to i varování pro pana pátera, hledajícího v troskách chrámu svou po-

slední lahev vodky, aby si později vzpomněl, že už ji vlastně vypil, i když se jí před sebou snažil dobře schovat. A také je to podnět pro Kryštofa, že by možná už vážně mohl tedy odejít za svými sny, když jeho pracovní místo jaksi fyzicky zaniklo...

Dramatickému světu Magdaleny Frydrychové odpovídá vynikající scénografické řešení, které umožňuje množství proměn, aniž by jakkoli zatížilo hmotou komorní prostor ‘sklepního’ studia Švandova divadla. Základním scénografickým prvkem jsou komisi, chladně neosobní kovové skřínky, resp. nevzhledné a oprýskané plechové krabice, které překvapí svou multifunkčností. Pouhý pohled na ně vzbuzuje pocit úzkosti a zmaru, tak příznačný pro celý Zapaďák, který se však dokáže rychle proměnit v pocit bezpečí, když se skřínky náhle promění v útočiště (například Dorotka i sama Adéla tručují vmáčklé do některé z nich), nebo v útočiště jiného typu (do jedné z nich je vmáčklá Dorotka, do té sousední farář a způsob nasvícení promění celý objekt ve zpovědnici). Skřínky však dokážou ‘zahrát’ i romantickou hráz – jejich vrchol představuje místo pravidelných setkání dvou mladých přátel, kde Dorotka Marka současně dráždí i krutě odmítá – a také rozvalený strom po bouři, na jejímž jevištním znaku se navíc významně podílejí: pád těchto těžkých plechových kvádrů na zem způsobí autentický, ohlušující zvuk hromu.

Skřínky stojící uprostřed jeviště zmenšují hrací prostor asi na polovinu jeho běžné velikosti – hraje se pouze před nimi, kde vidíme podobně neosobní a oprýskaný stůl, pár židlí, na stole sadu štamprlí, které Adéla neustále leští, pod stolem kýbl na umývání sklenic, z něhož Dorotka pije. Tento prostor se v případě potřeby mění v Dorotčin pokojík s obrázkem Panenky Marie na skříní či pod ní (aby neviděla Dorotčino hřešení s Kryštofem), vzadu za skřínkami pak celou scénu uzavírá vysoké chrámové okno, jehož jednotlivé tabulky začínají v samotném závěru hry všechny

zbylé postavy čistit, prodlužující tak horizont tohoto malého světa donekonečna.

Na pomezí nebe a země, tak příznačným pro celou inscenaci, fungují i světla – viz již zmíněnou zamřížovanou zpovědnici či nádherné hvězdné nebe, k němuž každá z postav z jiného důvodu vzhlíží. To je náhle v jediném okamžiku „úplně nadosah, protože se odráží na hladině rybníka“, jak o tom sní ve svých vzpomínkách na dětství Marek: ‘nebe’ opravdu nečekaně a jen na chvíli překryje celý jevištní prostor a snad i část hlediště a promění tak mikrokosmos v univerzum a vztahy v něm v univerzální. Podobně kosmická je i hudba, živě vyluzovaná na Orloj snivců Jaroslava Kořána samotnými herci ‘ukrytými’ v zadní části. I ta se však prolíná s ‘přízemními’, realistickými zvuky štěkajících psů či pleskání oblázků o vodní hladinu, když Marek hází z hráze žabky.

Inscenace *Dorotky* působí velmi něžně, jemně, až étericky. Všechny uvedené i další momenty, které se na tomto dojmu podílejí, vyrůstají z téže podstaty: již zmíněné režisérovy úcty ke slovu, které herci posílají k divákům s plným vědomím jeho váhy – nebo naopak s plným vědomím toho, že slova jejich postavy žádnou váhu nemají (jako v případě Limrova Kryštofa). Éteričnost je ostatně u *Dorotky* namísto také proto, že souběžně s pesimistickým obrazem rozpadající se vesnice-světa a zplanění či banalizace všech jeho ikon, hodnot a pravidel neustále probleskává touto sutinou jiskřička naděje, že to všechno nakonec dobře dopadne a případně i tu víru začnou lidé zcela nemoderně hledat, protože s láskou – kromě té ‘berličkovité’ k Bohu – to už bude asi vždy podivné. Přičemž je jedno, jde-li o víru v Boha, v jiného boha či v sebe – lépe řečeno je to totéž, je-li tato víra upřímná, pokorná a dobrá. Pak přijde i ta láska – ta pravá. A o tuto jiskřičku naděje je třeba pečovat, velmi opatrně, aby nezhasla – stejně jako o Dorotku a její touhu i odvahu se ptát, pochybovat a hledat.

Ne nazdařbůh označila autorka svou hru žánrově jako „duchovní sci-fi“. Ani to není znakem pesimismu – spíše se tu pod ironií skrývá nezlomné autorčino přesvědčení, že to jako sci-fi sice možná vypadá, ale ona ví své / věří v to své. Stejně jako vyvrácený strom, z něhož neustále proudí do zmrtvělého Zapadákovy nová míza, je i leštění oken chrámu pozvedajícího se z popela opravdu zázrakem, Božím darem, jak k tomu odkazuje Dorotčino jméno; ovšem darem stejně pravděpodobným, jako jsou pravděpodobné všechny postavy Dorotčina světa, v němž je tedy pouze třeba se vyznat, nenechat se jím spolknout ani zblbnout, ale vzít si z něj to dobré, protože to je v něm taky. A hlavně neodkládat své sny, nikam je neschovávat, protože stejně „před sebou člověk nic neschová. Ne tak dobře, aby to pak nenašel“, jak zjišťuje i farář, když pije svou poslední dobře schovanou láhev vodky. Nikoli schovávat, ale hledat je třeba – a nebalamutit přitom ostatní a hlavně sebe. Skutečným Božím darem je totiž právě toto hledání, které přece už samo o sobě znamená nalézání.

Jana Cindlerová

Prameny:

- „Dorotka“ (program), *Švandovo divadlo* [online; cit. 3. 3. 2009], dostupné na: <http://www.svandovo-divadlo.cz/index.php?cmd=event.detail&id=1301>
- EFLER, V. „Švandovo divadlo sází na mladou Dorotku“ [online; cit. 3. 3. 2009], *iDnes.cz* 25. 2. 2008, dostupné na: http://kultura.idnes.cz/divadlo.asp?r=divadlo&c=A080225_163405_divadlo_efl
- FRYDRYCHOVÁ, M. „Dorotka (hra)“, *Disk 17* (září 2006)
- FRYDRYCHOVÁ, M. / SLOUKOVÁ, J. „JA-MA“ [online; cit. 3. 3. 2009], *Pot&Lesk 1* (leden 2009), dostupné na: www.klicperovodivadlo.cz/Dramaturgicka_jizda.doc
- KOVÁŘÍKOVÁ, G. „Dorotka má světovou premiéru ve Studiu Švandova divadla“, *Pelhřimovský deník* 1. 3. 2008, dostupné na: http://pelhrimovsky.denik.cz/divadlo/dorotka_premiera20080301.html

Překvapivé nahlédnutí do umění Himálaje: Rubin Museum of Art v New Yorku

Na rohu Západní 17. ulice a 7. Avenue v Chelsea se nachází muzeum himálajského umění, o němž se zatím knižní průvodci po New York City většinou nezmiňují, ale které nepochybně stojí za pozornost. Rubin Museum of Art (zkráceně RMA) bylo otevřeno 2. října 2004 na místě bývalého obchodního domu Barneys (ten zde v letech 1986–1996 nabízel dámskou módu) a vystavuje sbírku uměleckých předmětů z oblasti Himálaje, které od 70. let 20. století shromáždil zakladatel muzea Donald Rubin se svou ženou Shelley – manželé Rubinovi během třiceti let nasbírali úctyhodné množství *thangk* (*thang-ka* je označení pro svinovací obraz),¹ soch i dalších uměleckých děl. Kromě stálé expozice se navíc v muzeu střídají časově omezené výstavy a konají se zde i další kulturní akce.

Krásná je už sama budova muzea – šest podlaží propojených otevřeným spirálovým schodištěm od významné francouzské architektky Andrée Putmanové působí dojmem, jako by stavba byla již od počátku zamýšlena pro potřeby umělecké galerie a nikoli jako obchodní prostory. Donald Rubin koupil budovu v roce 1998 za dvaadvacet milionů USD – pro potřeby muzea himálajského umění ji pak zrekonstruoval architekt Richard Blinder ze společnosti Beyer Blinder Belle a o vnitřní prostory se postaral Milton Glaser (rekonstrukce si vyžádala dalších šedesát milionů USD). Milton Glaser vytvořil také logo muzea: červený čtverec s písmeny RMA v zeleném, žlutočerveně ohraničeném kruhu. V prostorném pří-

zemí se vedle fotogalerie nachází obchod s knihami a dárkovými předměty i kavárna (také zde můžeme nalézt nápaditý výběr zboží i potravin inspirovaných oblastí Himálaje) a je tu také sál pro 150 lidí, kde se mohou konat různá představení, koncerty či přednášky.

Muzeum RMA není jen kulturní, ale i vzdělávací institucí. Představuje díla, která obražejí životní sílu, komplexnost i historický význam himálajského umění, a vytváří pravidelné vzdělávací programy umožňující nahlížet toto umění skrze vazby s jinými, často vzdálenými kulturami. Programy muzea jsou přitom určeny návštěvníkům všeho druhu – od kulturní veřejnosti přes studenty každého věku až po znalce a vědce – a pomáhají návštěvníkům objevovat a chápat umělecké dědictví himálajské oblasti a jeho místo v kontextu světa i současného kulturního směřování.

Himálajské umění je termín souhrnně označující umělecké předměty z Kašmíru, Tibetu, Nepálu, Bhútánu a dalších oblastí, jež tato kultura ovlivnila – geograficky sem patří ještě Afghánistán, severní oblasti Indie a Pákistánu a Myanmar (Barma), ale himálajský styl můžeme nalézt i v Číně, v Mongolsku, na jihu Sibíře a na dalších místech. Pro himálajský umělecký styl je charakteristické sepětí s náboženstvím Tibetu, Nepálu a Kašmíru – tedy s buddhismem, hinduismem a náboženstvím *bön*² – a jeho výrazným uměleckým zdrojem je ovšem Indie, Kašmír a Čína, významný trojúhelník na

1 Na rozdíl od jiných druhů buddhistického umění je u *thangk* kladen důraz na nejjemnější detaily – často zde uvidíme například černo-modrá božstva s červenými konturami očí.

2 *Bön* je původní náboženství Tibetu a oblastí střední Asie, které existovalo již před příchodem buddhismu do Tibetu v 8. století. V dnešní době má sice *bön* méně stoupců než buddhismus, v mnoha částech Himálaje je to však stále živé náboženství – zasahuje do oblastí Indie, Nepálu, Bhútánu, Číny a Tibetu.

Hedvábné cestě. Postupně se rozrůstající muzejní sbírky zahrnují himálajské obrazy, sochy, textil, rituální předměty a tisky z období od 2. do 21. století. Kromě toho jsou zde k vidění expozice, jejichž témata se dotýkají například starých náboženství, či výstavy současných fotografií spojených s oblastí Himálaje.

Letos na jaře bylo v muzeu možno zhlédnout několik tematických výstav. Expozice *Color & Light* (Barva a světlo, 12. 12. 2008 až 11. 5. 2009) představila krásu a pestrost dekorativně vyšívaných oděvů určených ke každodennímu nošení i k náboženským obřadům v období od 18. do 20. století. Jednotlivé součásti ukázaly ohromnou představivost tvůrců, která se projevila nepřeborným množstvím barev i vzorů. Etnickou a geografickou pestrost dnešní Indie a Pákistánu představuje množství ozdobných motivů, barev i krejčovských technik používaných ke zdobení šatů. Podle oděvu tak lze určit příslušnost k některé společenské skupině či k určitému náboženství. Výšivky vycházející z tradice islámu se často poznají podle precizně vyvedených složitých geometrických vzorů, pro hinduistické oděvy jsou naopak typické přírodní či vysoce stylizované motivy. *Stable as a Mountain* (Pevný jako hora, 13. 3. až 13. 7. 2009) je expozice s podtitulem *Guruové v himálajském umění*. Právě guruové neboli učitelé byli v Himálaji předmětem náboženských portrétů, které jsou výrazným vyjádřením tamního figurálního umění. Na základě fyzického zjevu gurua vznikla určitá ikona a ta pak mohla mistra nahradit v době jeho nepřítomnosti. Portrét tak představuje guruovo učení a probuzenou mysl.

Expozice nazvaná *From the Land of the Gods* (Ze země bohů, 14. 3. 2008 až 14. 3. 2010) se vztahuje k údolí Káthmándú (Nepál), které se díky své poloze stalo křižovatkou himálajského obchodu a kde se snoubí různá himálajská náboženství. Na vynikajících dílech ze sbírky



Bódhisattva, Tibet, 18. stol., detail malovaného plátna, Rubin Museum of Art

RMA se zde představuje množstvím forem, témat i technik vycházejících z této oblasti. Vliv skutečných historických postav z hlediska uměleckého stylu a historie zkoumá expozice *Patron and Painter* (Mecenáš a malíř, 6. 2. až 17. 8. 2009). Na padesát obrazů, soch a rukopisů z období od 12. do 19. století zapůjčila řada významných muzeí.

Výstava fotografií nazvaná *Nagas: Hidden Hill People of India* (13. 3. až 21. 9. 2009) představuje obyvatele severovýchodní Indie a Myanmaru tvořící velice specifickou, různorodou komunitu rozdělenou na množství kmenů a hovořící třiceti různými jazyky. Fotograf Pablo Bartholomew zachycuje tradiční kulturu těchto lidí v konfrontaci se západním vlivem. *What Is It? Himalayan Art* (4. 2. 2009 až 4. 2. 2013) je název expozice, která má



**D'ligme Lingpa, Tibet, 18. stol.,
Rubin Museum of Art**

sloužit jako průvodce po umění oblasti Himálaje. Instalace se v průběhu výstavy mění a každý vystavený objekt částečně odpovídá na otázku „Co je to himálajské umění?“ Celé muzeum je vlastně putováním po mnoha stezkách himálajského umění, umožňujících intimní setkání i proměnlivé perspektivy.

Ačkoliv je muzeum naplněno nábožensky orientovaným uměním, zejména pak díly souvisejícími s tibetským buddhismem, jeho interiér působí velmi osvěžujícím dojmem oproštěným od jakékoli ideologie a návštěvník se tu i bez bližší znalosti himálajské kultury může cítit lehce a uvolněně a plně si užít souznění otevřené, světlé budovy – rozčleněné ústředním schodištěm na řadu malých galerií – s duchovní atmosférou, která vyzařuje z vizuálně úžasně dynamických uměleckých děl, plných tajemství i překvapení. A na své si tu přijdou i děti. Stejně jako v dalších newyorských muzeích je i zde kladen důraz na zábavnou

formu seznamování (nejen) těch nejmenších s kulturním dědictvím, v tomto případě navíc geograficky i duchovně dosti vzdáleným. V pátém patře jsou například k dispozici počítače, na nichž si zájemci mohou podrobně prohlédnout rozložení jednotlivých postav na *thangkách* – všechny postavy jsou tu navíc pojmenovány. Ve čtvrtém patře narazí netrpělivé děti na pracovní list s úkoly vztahujícími se k himálajským portrétům – hledáním portrétu učitele podle předepsaného gesta rukou, kreslením vybraného guraia či zajímavé pokrývky hlavy některé zobrazené postavy a dalšími úkoly³ pak stráví přesně tolik času, aby si dospělí mezitím mohli vychutnat vše, co jim expozice nabízí.

Všude jsou samozřejmě k dispozici lupy, bez nichž by byly některé jemné vzory objevující se na obrazech jen těžko rozpoznatelné, a děti mají navíc možnost ve speciálním koutku vytvořit z nastříhaných kousků filců rozličných tvarů vzor, který se jim nejvíce líbí. A když už jsou děti i dospělí prohlídkou exponátů unavení, mohou se posadit a zhlédnout například krátký film přibližující výrobu buddhistických sošek (nejčastěji jsou vysoké dvacet až třicet centimetrů), což je velmi zdoluhavý a technicky náročný, přesto na pohled ohromně zajímavý proces.⁴

Rubin Museum of Art je úžasné muzeum, které při cestě do New Yorku rozhodně stojí za to navštívit. Přitom je zároveň významnou vědeckou institucí, jejíž publikace (katalogy doprovázené kvalitními studiemi) představují špičkové výsledky bádání v tomto oboru. Alespoň virtuální prohlídku objektů himálajského umění vystavených nejen v Rubinově muzeu, ale i v dalších muzeích ve Spojených

³ V jednom z úkolů mají děti například nakreslit sebe a zdůraznit na obrázku to, co je charakterizuje.

⁴ Sochy samotné se odlévají zpravidla jako celek do hliněných forem, a poté jsou ještě dotvářeny pomocí leštění a barvení, některé sošky jsou pozlacovány. Význam sošek přitom není jen estetický, ale sošky slouží jako důležitá pomůcka k meditaci.

ných státech i v jiných částech světa nabízí webové stránky www.himalayanart.org. A na vlastní oči lze sbírky himálajského umění spatřit i v Evropě – například v Musée Guimet v Paříži (Musée national des arts asiatiques) je dnes asi 1600 uměleckých děl z této oblasti.

Denisa Vostrá

Literatura:

- BAARNABEL, J. „Himalayan Artworks at 17th and Seventh; A Former Barneys To House a Museum“, *New York Times* 2. 5. 2004
- LARSON, K. „ART; Karma? Top Floor, Next to Shoes“, *New York Times* 25. 7. 2004
- www.rmanyc.org (webové stránky RMA, květen 2009)

Symposium o národních divadlech podruhé

Stejně jako loni, i letos se 7. března konalo symposium o evropských národních divadlech, tentokrát na teatrologii univerzity v Poznani. Hostitelkou byla vedoucí katedry prof. Dorochna Ratajczaková, velice známá historička a teoretička, která se zabývá hlavně polským divadlem 19. století. Znáám její studie a knihy a mohu říct, že jsou stejně inspirativní jako tento projekt o národních divadlech. Na symposium přijelo mnoho polských teatrologů z různých středisek, a co mne opět překvapilo – většinou byli mladí. Měl přijet i zástupce z Maďarska, ale protože se tak nestalo, zůstal jsem jediným zahraničním hostem.

Loni byl podán návrh, aby se začala zpracovávat tato problematika vydáním antologie textů ze všech zemí Evropy. V Poznani došlo k posunu a výsledkem by měla být obsáhlejší monografie s ilustrujícími citacemi z dobových textů. Možná k tomu přispělo i to, že na Západě mezitím vyšly dvě podobné monografie a dost zkruslují situaci ve střední Evropě, kde tento pojem a instituce 'národního divadla' sehrály velmi významnou roli.

Autory studií této monografie o jednotlivých národních divadlech i s citacemi textů by měli být polští teatrologové, s výjimkou kolegyně z Maďarska a nás. Předpokládám, že se na tomto úkolu bude podílet hlavně prof. Jan Císař, který se touto problematikou zabývá i na stránkách *Disku*. Plán je zatím obecný: prof. Ratajczaková vypracuje do září víceméně metodologickou studii o daném tématu a poznaňská univerzita podá žádost o grant, do kterého by pak byla zapojena i Divadelní fakulta AMU.

A největší dojmy z Poznaně? Zrekonstruovaná budova staré univerzity A. Mickiewicze v centru s velkými prostory pro místní teatrologii. Pak stále provokující nadpis nad místním divadlem – *Naród sobie – Narod sobe*. Provokující, protože nevím, kde se objevil dříve. V Praze, či v Poznani? Jinak se v Polsku prodává všechno jako u nás. Vedle hotelu jsme měli budovy známých poznaňských trhů a právě se tam konal prodejní trh všeho, co je zapotřebí ke svatbě. Nevěsty tam našťestí ještě neprodávali!

Jan Hyvnar

Křídlo

Lenka Lagronová

Osoby:

Kája

Vlčice

František

Šero.

Místnost v opuštěném mlýně.

V místnosti velký dřevěný stůl v rohu, dřevěná lavice, možná kachlová kamna. Zbytky nádobí a různých věcí. Uprostřed, trochu nepatřičně, stojí velký klavír – křídlo. Ze stěny se na nás dívá svatební fotka ze 60. let 20. století.

Za malými okny vidíme kousky velkého mlýnského kola, které se netočí.

Ticho.

Přicházející kroky... otevírání dveří.

Rozsvícení.

Všude je nepořádek, prach...

Ve dveřích stojí žena s krabicí a batůžkem.

Dívá se.

Jde k lavici, unaveně krabici položí a sedne si.

Rozhlíží se po místnosti.

Vytáhne krabičku cigaret, zapálí si a dívá se z okna.

Mezitím vejde muž, nese další krabici.

Položí ji na zem, rozhlédne se, jde pro další.

Žena stojí, kouří, občas ukáže, kam krabice položit, muž přináší další krabice.

Když přinese poslední, zůstane stát.

Kája Konec?

František Konec.

Ticho.

František se rozhlíží.

František Myslíš, že ti to pomůže?

Kája Já už nemyslím.

Jenom někde být.

Někde už konečně být a mít pokoj.

František se dívá na křídlo.

František Musí to stát tady?

Kája To je tátovo.

František Můžu ho odsunout?

Kája S tím nehneš.

František se delší dobu pokouší posunout křídlo.

Opravdu to nejde.

Pouze ho natočí.

František Aspoň takhle.

Kája Tady asi celou dobu nikdo nebydlel, že?

František Je to přece vašich.

Kája Vždyť nežijí.

František Ale ty ano.

Kája Já jsem dávno pryč.

František Úředně ne.

Úředně jsi pořád tady.

František se rozhlíží.

František Škoda, že neudělali větší okna.

Kája Alespoň sem nikdo nevidí, říkala máma.

František Táta hrál na klavír?

Kája Ne.

Já jsem měla hrát na klavír.

A zpívat.

Táta miloval zpěvačky.

Hlas se prý dá naučit.

Když se trochu chce.

František Zpíváš?

Kája Ne.

František Tak ho vyhod.

Kája Neprojde dveřmi.

František Nesmysl.

Kája Dal ho sem, když se to tady předělávalo.

František Tak posuň stůl a lavice.

Kvůli místu.

Kája Jsou přivrtané.

Sedávala tu máma.

Kája dál sedí za stolem, kouří.

František se dívá z okna.

Kája Kolo se netočilo nikdy.

František To by se tu muselo něco mlít.

Kája Vždycky tu bylo kvůli němu šero.

František Chce to silnější žárovky.

Kája Tady to bylo vždycky hrozné.

Kdyby to bylo aspoň na kopci!

A ne dole.

Z jedné strany kopce, z druhé strany kopce.

František Tak proč se sem vracíš?

Kája Je to moje.

Jediné, co mám.

František Prodej to a kup si něco víc na světlo.

Kája Prodat?

Tohle?

Nikdo to nechce.

Není sem cesta.

František Ta se dá udělat.

Kája Aspoň mě tady nebude nikdo rušit, říkala máma.

Bez cesty se sem nikdo nedostane.

František Nebude ti tady smutno?

Kája Když chceš něco dokázat, musí ti být smutno.

Jinak to nejde.

František Blbost!

Kája Neboj, jsem zvyklá.

František Kájo!

Ticho.

Kája kouří.

Kája Klidně už běž.

František si opět prohlíží křídlo.

František To není možné, že by se ho nedalo odsud dostat.

Kája Nejde to.

František Kdyby se ho podařilo položit na zem, nějak nahnout, třeba by dveřmi prošel.

Kája Zničíš ho.

František Podrazit nohu a pomalu spustit.

Jak bude na zemi, máme vyhráno.

Kája Na zem ho nedostaneš.

František Vsadíš se?

Kája S mámou jsme se o to snažily nejmíň stokrát.

František Potřebuju provaz.

Kus provazu by tady někde mohl být, ne?

Kája Františku, opravdu už můžeš jít.

Nezdržuj se se mnou.

František Když už tady chceš zůstat, tak já zase chci, aby to tu bylo co nejlepší.

Kája Nejsi už ze mě unavený?

František Trochu.

Ale jak ty musíš být unavená ze sebe!

Kája Máš mě ještě rád?

František Mám.

Kája Tak proč to není jako dřív?

František To nemá být jako dřív.

Má to být jiné.

Ticho.

František Nechceš jít pryč?

Kája Nemám kam.

František Je to tu vlhký, studený žlab, sevřený horami.

Kája Můj.

František Vašich.

Pojď jinam.

Kája Kam?

Do lesa?

Nebo kam?

Ticho.

František Zkusím najít ten provaz.

František odejde.

Kája tu zůstane sama.

Rozhlédne se.

Obejde unaveně místnost.

Na kamnech najde starou panenku.

Postaví ji na okno, jako by se dívala z okna ven.

Sedne za stůl.

Z kapsy vytáhne nějaké prášky a vysype je na stůl.

Mluví k panence.

Kája Chtěla bys odejít?

Kam?

(Ticho)

Představuješ si, že půjdeš po cestě.

Do kopce.

Vyjdeš z údolí.

Louka a vesnice.

A možná někde město.

Lidi, že?

(Ticho)

Budeš umět s nimi žít?

(Ticho)

Myslíš, že když něco dokážeš...

Když budeš slavná, když tě budou obdivovat...

Myslíš, že budou s tebou kamarádit?

(Ticho)

Že budeš silná?

Talentedaná a sama?

Malinkatý byteček.

Venku pár přátel, ale dovnitř nikdo nesmí.

Jenom ten jeden.

Někdy.

A co když ten jeden nikdy nebude?

No?

Co?

Budeš významná, budeš důležitá.

Budeš zajímavá.

Nebudeš ho potřebovat.

Vůbec nikoho nebudeš potřebovat.

A co když nebudeš šťastná?

(Ticho)

No, co když pořád nebudeš šťastná?

(Ticho)

Co když sice odsud odejdeš, budeš zajímavá, budeš psát zajímavé věci, i modlitbu poznáš.

Trochu jak to v člověku je, poznáš. Někomu i pomůžeš.

Ale bolet to bude pořád.

Že to dramtizuješ, ti řeknou.

Ale bolet to nepřestane.

Sama budeš.

A pořád nebudeš mít kde bydlet.

A za co bydlet.

A za co koupit zimní boty a korále.

Ne, že by kolem tebe nebyl nikdo.

Jsou, ale ty k nim nemůžeš.

Ty jsi uvnitř. Jenom uvnitř.
I ten jeden bude.
Jenom, jenom...
Moc to s muži neumíš, víš?
Bude těžké uvěřit, že to myslíš dobře, že ti neublíží,
že je na tvé straně...
A potom se objeví únava, víš?
Přestaneš odpovídat na maily, na smsky.
Každému.
Zase ti řeknou, že se máš stěhovat.
Zase na to nebudeš mít.
Zase budeš chtít v tom všem nahlédnout jenom to
podstatné. A o to radost opřít.
Ale únava, víš?
Najednou se už nebudeš chtít stěhovat.
A půjčovat si na boty.
A radost hledat.
A modlitbu hledat.
A slyšet, že to dramatizuješ.
A prolamovat se depresí a vědět, že to je jenom
tvoje reakce na nudu a že vlastně jenom fňukáš
a že jsi pyšná, že to jenom nechceš být obyčejná,
že chceš být výjimečná, protože tak doopravdy jsi
vzteklá.
Vzteklá na celý svět, že tě od začátku nemá rád.
To je tvůj základní pocit ze světa, že tě neměl
a nemá rád.
Prostě jednou začneš být unavená a začneš pře-
mýšlet o provaze a nakonec budeš sbírat prášky.
(*Hraje si s vyspanými tabletkami na stole.*)
Dívá se na panenku)
Kam chceš jít?
(*Ticho*)
Končí to.
Takhle to končí.
Brzy?
Víc toho prostě nebude.
Nezvládla jsi to, víš?
Nepodařilo se ti dojít až za lidmi.
Vždycky jsi zůstala přede dveřmi.
Pýcha?
Vztek?
Strach?
I to psaní bylo tak trochu přede dveřmi. Doopravdy
jsi nikdy nevstoupila.
A ten jediný?
Nedopadlo to, vid'?
(*Ticho*)
Už není kam jít, holčičko.
Otevrou se dveře ve dřevěném stropě.
„Vyleze“ kus tlustého provazu.
Potom vykoukne František.
Kája rychle přikryje tabletky rukou.
František Hele!

Mám ho!
Kája Po strejdovi Jirkovi.
Nebo po tetě Růženě.
Nevím.
Oběsili se.
A teta Slávina skočila pod vlak.
František vtáhne provaz zpátky.
Kája Táta chtěl taky, ale dali mu elektrické šoky.
Do konce života bral prášky, zapíjel je slivovicí,
strašně pořád křičel, skoro nespal, ale zabít se už
nechtěl.
Ticho.
František Co tu bylo?
Je tu nástěnka.
Kája Klubovna.
Nástěnky, kronika.
František Kdo se tu scházel?
Kája Nikdo.
Já.
Hrála jsem si na partu.
František Na partu?
Kája Ty jsi neměl partu?
Každý měl přece partu.
František Ale s kámošema.
Kája Já bez kámošů.
Ticho.
Kája Táta říkal, že to tam chystá pro mě.
Že tam budu psát.
Nikdo tam za mnou nevyleze.
Klid.
A že mi tam narostou křídla.
František Tady?
Vždyť tady nejsou ani okna.
Ticho.
Kája Proč mě už nemáš rád?
František Mám tě rád.
Kája Zamilovaný do mě už nejsi.
František Ne.
Zamilovaný ne.
Miluju tě.
Kája Milovat můžeš kdekoho.
Ale já ti nescházím.
František A proč jsem teď tady?
Kája Protože se to dělá.
Kamarádka je v průsvihu, vyhodili ji z bytu, potře-
buje přestěhovat, tak kamarád pomůže.
To se musí, ne?
Ale zajímám tě?
Zajímám tě doopravdy?
František Dělán, co mohu.
Starám se o tebe, jak nejlépe umím.
Víc nedokážu, Kája.
Ticho.
František Ještě to projdu.

František zavírá poklop.

Slyšíme jenom kroky nad hlavou.

Kája sedí u stolu.

Začne si zase hrát s tabletkami a s panenkou.

Kája Slyšíš?

Narostou ti křídla.

Na to se připrav.

To budeš slyšet pořád.

Narostou ti křídla, když...

Když se zamiluješ, když to napíšeš, když se vdáš,
když budeš něco znamenat, když budeš samo-
statná, když se budeš modlit...

Když budeš úžasná, narostou ti křídla, holčičko.

(Ticho)

A když zemřeš...

Narostou ti křídla.

(Ticho)

Nevěříš?

Ty pořád ještě nevěříš?

(Vstane a otevře dveře.

Opět si sedne)

Tak jdi!

No tak si běž!

(Ticho)

Únava, holčičko.

Že bys chtěla, ale už nemůžeš.

(Ticho)

Neplač.

Narostou ti křídla, neboj.

Vezmeš si tenhle prášček a tenhle... a ještě ten-
hle...

(Ukazuje panence tabletky a vkládá si je do pusy)

A taky tenhle... i tenhle, tenhle a tenhle...

A budou křídla.

(Sedí, nehýbe se.

Na stole žádné tabletky nezbyly)

Ticho.

Po chvíli slyšíme otevřenými dveřmi kroky.

Přibližují se.

Kdosi zaklepe na otevřené dveře.

Do místnosti vstoupí starší žena.

Vatový kabát, manšestráky, bohaté, šedivějící vlasy.

Taška přes rameno.

Velké, přikryté plátno...

Vlčice Haló!

Kája vylekaně vyskočí.

Vyplivne tabletky do ruky, padají na zem, na stůl...

Kája Ano?

Vlčice Kdo to tu je?

Kája Kája.

Žena se začne smát.

Vlčice Ne!

Kája!

Kája Vlčice.

Žena podává Káje ruku.

Vlčice Jo.

Vlčice jsi mi říkala.

Kája Kde se tu bereš?

Vlčice Jsem tu.

Kája Jen jsem myslela, že jsi v Praze.

Vlčice To je pryč.

Kája Ty ses vrátila?

Vlčice Dávno.

Kája Říkaly jsme si, že budeme slavné, úžasné a že
nás tu už nikdo neuvidí.

Vlčice Však ty jsi úžasná.

Kája Ty taky.

Vlčice Všechno jsem od tebe četla.

Kája O tobě psali v novinách.

Ticho.

Vlčice se rozhlédne.

Vlčice Chátrá to tu, co?

Kája Jsou to roky.

Vlčice Pětadvacet nejmíň.

Kája Je to celou dobu prázdné?

Vlčice Jo.

Občas sem chodím tajně malovat.

Nevadí?

A na jaře vyvětrat.

Po zimě.

Zavalené sněhem to vždycky je.

Kája To že je to úplně dole.

A ve stínu.

Vlčice Malá okna a bez pořádné cesty.

Kája Máma říkala, že nám sem aspoň nikdo nevidí.

A chodit k nám taky nikdo nemusí.

Vlčice Vždyť k vám taky nikdo nechodil, ne?

Pamatuješ?

Ty tvoje kamaráčko!

Tak tomu máma říkala, že?

Kamaráčko!

Moc mě ráda neměla.

Kája Máma neměla ráda nikoho.

Vlčice Já se jí občas bála.

Kája Mámy?

Mojí mámy?

Co by ti tak udělala?

Vlčice Dívala se.

Strašně přísně se na každého dívala.

A nikdy mě nepozdravila, když jsem přišla.

A vůbec nemluvila.

Kája Ona strašně málo mluvila.

Skoro vůbec.

Vlčice Sedávala tady u toho stolu, že?

Kája A koukala z okna.

Vlčice To si pamatuju.

Pokaždé.

Z okna ven.

A kouřila.
Kája Bétéčka.
Šedý mrak kolem ní.
Vlčice Závoj.
Kája Tady měla snář.
Kája ukazuje na parapet okna.
Leží tam kniha.
Vlčice si ji vezme.
Vlčice Máma měla snář?
Kája Takovou blbost!
Vlčice otevře knihu a čte.
Vlčice Vlka viděti, nepokoj míti...
Měla sny?
Kája Pořád.
Vlčice Jaké?
Kája Stejně.
Že lítá.
Jenom tak.
Stoupne si na okno a nebo jen tak ze země, prostě
nějak zamává rukama a letí.
Jako že nic.
A všechno vidí shora.
Vlčice Chtěla křídla.
Uletět.
Kája A ty?
Vlčice Já mám.
Když chci, tak si letím.
Ty ne?
Kája Ne.
Nenarostly.
Vlčice Ještě si pamatuju, že vždycky držela jednou
rukou cigaretu, před sebou takový ten skleněný po-
pelník a v druhé ruce tužku nebo propisku a něco
čmarkala.
Na okraje novin, všude...
Kája vytahuje z kapsy kousek papíru.
Rovná ho a ukazuje ho Vlčici.
Kája Tohle.
Vlčice Kytičky.
Kája Kytičky, lístečky, zvonečky...
Vlčice si papírek prohlíží.
Vlčice Víš, co to je?
Kája Takhle kreslí dítě, ne?
Vlčice Kroj.
Výšivky na kroji.
Motiv.
Máma kreslila motivy z kroje.
Nějaký východ by to mohl být.
Kája Myslíš Tatry?
Vlčice Jasně!
Máma byla z Tater a kreslila motivy ze svého kroje.
Kája A seděla tady ve mlýně a pořád se jí zdálo, že
létá.
Ticho.

Vlčice Koupili to kvůli tobě, ne?
Abys byla na vzduchu.
Kája Já?
Věčně jsem byla zalezlá nahoře.
Vlčice Parta.
Kája Jo, moje parta.
Každý měl partu.
Ty taky.
Vlčice Opravdickou.
Holky z okolí.
Kája Já bez holek.
No a co?
Jenom jsem si to představovala.
Vlčice Nástěnka, kronika...
Budíček, rozcvička, večerka...
Kája Pochodák.
Ticho.
Vlčice Budeš sem zase jezdit?
Vejde František.
Nese provaz a nějaké staré rádio.
František Dobrý večer!
Vlčice Dobrý večer!
Kája To je František.
A tohle je Vlčice.
Ta, co maluje.
Vlčice Kamarádka z dětství.
Kája František mi pomáhá se stěhováním.
František Viděl jsem vaše výstavy.
Vlčice Chodíte na všechny Kájiny hry, že?
Kája Našel provaz po strejdovi a tetě.
František A tohle.
(Ukazuje staré rádio s podivným kouskem drátku)
Co to je?
Vlčice Vysílačka.
Kája si vezme od Františka rádio.
Prohlédne si je a začne kroutit knoflíkem rádia.
Drátek vyluzuje škrábavé zvuky.
Usmívá se.
Kája Pokouším se navázat kontakt.
Nějaké jiné civilizace.
UFO, marťani, létající talíře...
(Vyloudí na rádiu škrábavý zvuk)
Pst!
(Naslouchají.)
Ticho)
Jednou se ozvou.
Jsou tam někde nahoře.
Kája vážně naslouchá.
Po chvíli Vlčice vyprskne smíchy.
Vlčice Tak si hrála odmalička.
Celé noci proseděla nahoře a vysílala.
Kája Jednou mi někdo vyprávěl, že kolem země
krouží nějakí jiní lidé v podivných talířích a chtějí
s námi navázat kontakt.

Ale my nechceme.

Tak jsem jim dávala znamení, že já chci.

Večer jsem vystrčila rádio z okna a vysílala signál.

Kája zopakuje chrčivý zvuk.

Vlčice se obrátí na Františka.

Vlčice Jak se vám tu líbí?

František Trochu tmavé, studené.

Ale jinak dobré.

Mlýn.

Vlčice Nám to přišlo romantické sem chodit.

Do začarovaného mlýna.

Takový bobřík odvahy.

František Začarovaný?

Vlčice Tak se tomu tady říkalo.

Začarovaný mlýn.

František Strašilo tu?

Kája Ne.

Vlčice Bylo to tu začarované.

František Něco se tu stalo?

Kája To se tak normálně říká.

Začarovaný mlýn.

Holky mají rády romantiku.

Vlčice Netočilo se tu kolo.

Neotevírala okna, záclonky se nevlínily, dveře byly zkrřížené, slunečnice nerostly...

Kája Slunečnice máma prostě nevysázela, protože je stejně sežrali ptáci, a dveře se zkrřížily, protože tu bylo vlhko.

Vlčice A byly tu úžasné stíny.

Kája To že okolo vyrostly stromy.

Vlčice A děly se tu divné zvuky.

František Je tu les.

Kája Všude se dějí divné zvuky.

Vlčice V určité chvíli, když byla úplně klidná noc a svítel měsíc, ať bylo vlaho nebo mrazivo, od mlýna bylo slyšet nařikání...

Dlouhé, strašně smutné nařikání.

Kája Odkud není občas slyšet nařikání?

Vlčice Jako by tu někoho zabili.

František To mohlo být klidně z lesa.

Vlčice A on nemohl a nemohl umřít.

Jenom pořád nařiká.

František To nařiká i teď?

Vlčice Občas.

Kája Tady někdo pořád nařiká?

Vlčice Vždyť se podívejte.

Vypadá to tu snad, že tu nikdo nenařiká?

Všichni si prohlížejí místnost.

František Kdyby tady nebylo to křídlo.

Vlčice Že?

Vůbec si nepamatuji, že by na něj někdo od vás hrál.

Kája To je moje křídlo.

Mohla jsem být zpěvačka.

Vlčice Ty jsi zpívala?

František Ne.

Ona ne.

Ale táta miloval zpěvačky.

Kája Zpívám falešně.

A nemám rytmus.

František Musí se mu podrazit nohy... dostat ho na zem a potom ho prostě nějak vytlačit.

Kája Neprojde dveřmi.

Vlčice Tak se rozebere.

František Uvázat provaz kolem nohy a zatáhnout.

František ukazuje provaz Vlčici.

Vlčice Prima.

Jenom ještě nějaké hadry.

Aby se nerozbil.

Nemáte tady, Kája, nějaké hadry?

Kája Ne.

Tady žádné hadry nejsou.

František A nahoře?

Tam je strašných kramů.

Kája Tam se nesmí na nic sahat!

Chystalo se to pro mě.

Vlčice Tvoje jakoklubovna?

Kája Měla jsem partu!

Vlčice Ty jsi žádnou partu neměla!

Stačila sis sama.

Nikdo tě nezajímal!

František Měla tam psát.

Táta jí říkal, že jí tam narostou křídla, že?

Vlčice Zajímali jsme tě někdo?

Zajímala jsem tě?

Kája A já vás?

Vlčice Samozřejmě!

Strašně moc!

Každý týden jsem se těšila, až přijedeš.

Celý pátek jsem tě vyhlížela, běhala za každým zvukem auta.

Byla jsi to neúžasnější, co tu bylo.

Žárlila jsem, příšerně jsem žárlila na tu tvou partu!

Já tě milovala, Kája!

Ticho.

František Zkusím něco najít.

František odejde.

Vlčice a Kája zůstanou samy.

Ticho.

Vlčice Budeš tady bydlet?

Kája Nevím.

Možná.

Asi ne.

Vlčice Nelez sem.

To není pro tebe.

Kája A kde je to pro mě?

Vlčice Ne na samotě.

Kája Nemám kde být.

Zbyla jen ta samota.
Vlčice Přišla jsi o bydlení?
Kája Nikdy jsem žádné neměla.
Nepatřím nikam.
Pořád se jen tak přesouvám.
Vlčice Tady jste to měli taky jenom na víkendy, ne?
Kája Ale mám od toho klíče.
Vlčice Klíče...
Chce se ti zpátky?
Kája Ne.
Ticho.
Vlčice To jsi vždycky naříkala ty, že?
Kája Já nebo máma.
Vlčice V klubovně.
A rozléhalo se to.
Kája V noci.
Aby to parta neslyšela.
Vlčice A parta to slyšela.
Kája Žádnou partu jsem nikdy neměla.
Vlčice Já to slyšela.
Kája Ty nejsi moje parta.
Vlčice Parta ne.
Jsem Vlčice.
Kája Byla jsi krásná, dlouhé vlasy.
Kluků kolem tebe bylo.
Vlčice Vždyť jsi mě viděla jenom od soboty do neděle.
Kája Všichni se na tebe usmívali.
Chodila jsi s těmi výkresy.
Byla jsi důležitá.
Vlčice Umělec mi říkali.
Ve škole jsem seděla sama.
O přestávce dělala, že kreslím, a hned po škole
dřela jedno zátiší za druhým.
Sama.
Kája Táta se tebou chlubil.
Vlčice Říkal, že jestli půjdu na akádu, bude ze mě
kurva.
Ženská v umění je prý kurva.
Kája Když tě vzali, sám tě do Prahy odvezl.
Vlčice Ale nedal ani korunu.
Na všechno jsem si musela vydělat.
Kája Chodil na tvé výstavy.
Viděla jsem ho na každé.
Vlčice Říkal, že jsou důležitější věci než malování.
Kája Máma nebyla ani na můj první premiéře.
Lístek jsem jí koupila.
Že prý by se jí mohlo udělat zle.
Vlčice Já tam byla.
Kája Jak ses to dověděla?
Vlčice Bylo to v novinách.
Kája Mladá, česká, začínající...
Chtělaš vidět průser?
Vlčice Stýskalo se mi po tobě.
Kája Docela to dopadlo dobře.

Vlčice Jenom to bylo smutné.
Kája Taky se to jmenovalo Pláč.
Vlčice Chtělo se mi tě obejmout, pochovat.
Kája Proč?
Byla jsem šťastná, úspěšná.
Vlčice Vypadala jsi sama.
Kája Ne víc než normálně.
Zato na tvój první výstavě se k tobě ani nedalo do-
stat.
Samý chlap.
Vlčice Kurva, ne?
Kája Jenom že tě obdivovali.
Vlčice Chtěli se mnou spát.
Kája A spali?
Vlčice Strašně jsem někoho potřebovala.
Aby mě znal, byl se mnou, abych k někomu patřila.
Pod křídlo schoval.
Byl silný, chránil.
A potom mě to bavilo.
Kája Co?
Vlčice Milování.
(Ticho)
Tebe ne?
Kája Mě nikdo nechtěl.
Vlčice Byla jsi nedostupná.
Kája Vždyť jsem byla pořád sama.
Vlčice Talentovaná, chytrá.
Kája Hladová.
Vlčice Ledová.
Kája Strach.
Ticho.
Vlčice Že na tebe někdo sáhne?
Kája Že mě pozná.
Vlčice Že mu budeš patřit?
Kája Že někam budu patřit.
Ticho.
Vlčice Že budeš muset ven z té své klubovny.
Kája Že couvne, když mě uvidí.
Vlčice A ty?
Kája Co já?
Vlčice Když ho uvidíš.
Necouvneš?
Kája Tys necouvla?
Vlčice Couvla.
Ticho.
Vlčice po chvíli vstane, snad seděly na lavici...
Odchází ke dveřím.
Kája Opravdu tu pořád někdo naříká?
Vlčice Ne.
Určitě ne.
To jenom les.
Kája A nebo moje máma.
Vlčice Jako duch?
Kája Nemá hrob.

Nikdy jsem jí nevykopala hrob.
Nešla jsem pro urnu.

Ticho.

Vlčice A kde je?

Kája Ve společném hrobě.

Vlčice S lidmi?

Kája S lidmi.

Vlčice se začne trochu smát.

Vlčice Máma je s lidmi?

Kája V hrobě.

Kája se začíná také trochu smát.

Vlčice Máma je na stará kolena s lidmi.

Kája Na stará, mrtvá kolena je v hrobě.

Vlčice S lidmi.

Kája Zuří.

Vlčice Normálně mezi lidmi nechodila.

Kája Nesnášela lidi.

Vlčice Většinou ani nepozdravila.

Kája Lidi byli zlí.

Vlčice A teď je jí s nimi dobře.

Ticho.

Kája Myslíš?

Vlčice Jo.

Ticho.

Kája S lidmi není dobře.

Vlčice Je to těžké.

Kája Hrozně.

Vlčice Někdy.

Kája Zabývá.

Vlčice Někdy to tak vypadá.

Kája Nevidí, neslyší.

Vlčice Ty taky nevidíš, neslyšíš.

Kája Ale snažím se.

Vlčice Oni taky.

Kája Vidí a slyší jenom to, co chtějí.

Vlčice Co mohou.

Kája A já?

Já mohu víc?

Nemohu.

Víc už nemohu.

To je všechno.

Vlčice Kdo po tobě chce víc?

Kája Já.

Vlčice A nejsi už unavená?

Kája Jsem.

Ticho.

Vlčice Ukážu ti, co maluju, chceš?

Kája Jasně.

Vlčice jde k velkému plátnu, začíná ho vybalovat.

Kája stále sedí na místě, na kterém sedávala máma.

Dívá se z okna asi tak jako máma.

Opět si zapálí.

Kouří.

Z kapsy vyndá papírek a tužku.

*Dívá se z okna, kouří a cosi si čmárá na papírek.
Z okna se kouká také panenka.*

Ticho.

Po chvíli Kája cvrkně prstem do panenky, ta spadne na zem.

Kája (zašeptá) Jdeš do prdele!

Jdeš do prdele, zlatičko.

Vlčice vybalila plátno, opřela ho o stěnu.

Je na něm holčička obrácena k nám zády, pozorující

modrý, nebo černý, nebo bílý, nebo... prostor.

Obraz Kamily Ženaté.

Kája (prohlíží si obraz) To neznám.

Vlčice Ještě to není hotové.

Kája Co to je?

Vlčice Holčička.

Kája Tvoje?

Vlčice Nebo tvoje.

Kája Já děti nemám.

Vlčice Já taky ne.

Kája Chtělas?

Vlčice Chtěla.

Kája Tak proč nemáš?

Vlčice Nikdo se mnou dítě mít nechtěl.

Kája Se mnou taky ne.

Já se jim nedivím.

Vlčice Proč?

Kája Pěkná jsem nebyla.

Taková... bez radosti.

Nejistá.

To museli ze mě cítit. Že je něco špatně.

Vlčice Co špatně?

Kája Že na to nemám.

Dát život.

Když jsem ho sama neměla.

Při představě dítěte jsem měla uvnitř takovou

strašnou paniku, takovou, že nechci dítě.

Vlčice Samy jsme ještě byly děti.

Kája Vždyť mi bylo skoro třicet.

Vlčice Já ještě ve čtyřiceti čekala, že budu něčí princezna.

A vztekala se hladem po tátovi.

Kája Vlastně jsem nikdy moc ráda děti neměla.

Nejhorší byly kamarádky s dětmi.

Hrát si s nimi, tvářit se nadšeně, obdivovat...

Já vůbec nevěděla, co mám dělat... a taková ta tí-

seň, že to dítě pozná, že mi je tak doopravdy prostě protivné.

Že mě to s ním nebaví.

Vlčice Tobě je protivná ta malá v tobě, ne?

Kája Jaká malá?

Vlčice Malá Kája.

Kája Malá Kája je dávno mrtvá.

Zestárly jsme.

Vlčice Pořád bude v tobě holčička.

Až do konce.

Kája Já jsem nikdy holčička nebyla.

Já jsem snad stará od narození.

Jsem strašně stará, vlku.

Vlčice Já jsem taky strašně stará.

Jednou jsem měla zase vztekou na nějakého mužského.

Rudo před očima.

Ale tak doopravdy jsem věděla, že to není na toho mužského, že to je něco jiného.

A já ti najednou uviděla tu malou, jak stojí a dupe, jak se přišerně zlobí na svého tátu, že ji neměl rád, na celý svět, že ji nemá rád, válí se po zemi, že nedostala to, co potřebovala... Zuřila jsem, dupala nožkami do země až dřevěné svaly jsem z toho měla. Ztuhnula jsem.

Tak jsem šla a napustila vanu.

Horká voda.

A lehla jsem si do ní.

Ležela jsem v té horké vodě a najednou ti mi začalo být té malé líto.

Cítila se úplně sama.

Strašně mi jí bylo líto.

Jak si o ní mysleli, že je stejná jako táta.

Celý táta, říkali.

A ona byla někdo jiný.

Úplně někdo jiný.

Najednou na mě koukala, jestli i já jí řeknu, že je jako táta.

Chvěla se tím díváním.

Zůstaň se mnou, buď se mnou, já jsem opravdu jiná.

A smím být jiná?

Bylo mi jí moc líto.

Vylezla jsem z vany a koupila jí medvěda.

Kája Medvěda?

Vlčice Jo.

Koupila jsem jí plyšového medvěda.

Říká mu Hugo Tlapka.

Chodím jí sem malovat, jak se dívá.

Ve dne, v noci, v létě, v zimě, černobíle, barevně...

Pořád.

Ticho.

Kája Co vidí?

Vlčice Nové věci.

Kája Jaké nové věci?

Vlčice Nové.

Ne z minulá, co ji fascinovaly.

Teď jde.

Kája Kam?

Vlčice Jinam.

Ticho.

Kája Já už nikam nejdu.

Už jsem strašně unavená.

Únava.

Oči se zavřely.

Vlčice Nechce se ti dívat?

Kája Jo, nechce se mi dívat.

Už se mi nechce dívat.

Vlčice Nuda?

Kája Nuda!

Strašná nuda!

Vlčice Prázdná.

Ticho.

Kája Obrovské prázdná.

Vlčice A jaké by to mělo být?

Kája Jaké?

Úžasně.

Proč by život nemohl být úžasný?

Proč?

Vlčice Je úžasný.

Ale je taky trapný a někdy nudný a tak trochu obyčejný.

(Ticho)

A já a ty jsme taky úžasně, ale taky často trapné, chvílemi nudné a občas až moc obyčejné.

Ticho.

Je dlouho ticho.

Po dlouhé chvíli Kája vysype na stůl hrst tabletek.

Kája Pětačtyřicet.

Za každý rok jedna.

Mám je nachystané.

Ticho.

Vlčice Proč sis je už nevzala?

Kája Nevím.

Strach... nebo že ještě něco bude?

Vlčice Co by mělo být?

Kája Nevím.

Něco.

Že to konečně začne.

Vlčice Co?

Kája Že už to konečně bude ono.

Vlčice Život?

Konečně ten úžasný život?

Kája Taky chci žít!

Vlčice Žiješ už pětačtyřicet let.

Kája Pětačtyřicet let lžu.

Předstírám, že mám talent.

Že odněkud někam jdu.

Že jsem docela rozumná, chytrá, vlastně tak trochu výjimečná.

Taky trochu ublížená.

Umělec, kterému nedají vydělat.

To je přece samozřejmé, že každý skutečný umělec nevydělává, že tak trochu je na těch obyčejných, netalentovaných, aby ho vydržovali.

Dcera politického vězně, to taky dnes nezní nejhůř, vid'?

Děda v koncentráku, táta v kriminále... Nejsem snad zajímavá?
Že nemám kde bydlet?
Ublížili mi, přece! O byt připravili!
Copak si skutečný umělec může vydělat na bydlení?
Lžu, víš?
Pětačtyřicet let lžu.
Ve skutečnosti nevím kudy kam, pořád žiju v nějakém nouzově a vyhlížím světýlka v dálce.
A pořád pod tím šeptá pláč.
Sedím u stolu a bojím se, že jednou někdo pozná, že jsem... že jsem...
Že jsem obyčejná.
Že jsem úplně obyčejná.
(Ticho)
Ale teď to rupne.
Jsem bez peněz.
Půjčuju si, kde mohu...
Píšu pořád stejně, nic nového, vykrádám se.
A jediné místo, kde bych mohla ještě bydlet, je tady.
Zpátky ve mlýně, kam jsme jezdili každou sobotu a který jsem nenáviděla.

Vlčice Začarovaný mlýn.

Kája Ano.

Jsem zpátky v začarovaném mlýně.

Jsem unavená.

Ticho.

Vlčice Tak ho odčaruj.

Kája Jo.

Čáry máry fuk.

Ať je z tebe kluk.

Stačí?

Vlčice Budeš ho muset odčarovat.

Kája Proč?

Já ho nezačarovala!

Vlčice Jinak budeš pořád v sobě nosit začarované místo a v něm věznit tu malou.

Kája Malá!

Není tady!

Vlčice A kde by byla?

Kája V prdeli!

Pětačtyřicet let.

Bez peněz.

Bez bytu.

Všude ve mně lež.

A únava.

Jenom obrovská únava.

Vlčice Na koho se to zlobíš, Kája?

Kája Na vás.

Na vás na všechny.

Vlčice Na celý svět.

Kája Klidně na celý svět.

Vlčice A na sebe.

Kája Samozřejmě že na sebe!

Vlčice Ty jsi uražená.

Kája Na koho?

Vlčice Na sebe a na svět.

Uražená holčička.

Kája Možná.

Vlčice Že tě nevítal, že na tebe nečekal, že ti hodně dluží.

Kája Měla jsem přece právo na normální rodiče, obyčejný domov, na lidi, mezi kterými bych mohla normálně být.

Na někoho, kdo by se do mě zamiloval.

Ne?

Vlčice Měla.

Kája Tak proč jsem to nedostala?

Vlčice Nevím.

Ticho.

Kája Tak mi aspoň neříkej, že jsem uražená.

Já mám právo být i uražená.

Vlčice Co s tím budeš dělat?

Kája Nic.

Vlčice Budeš dál uražená až do smrti.

Kája Ano, budu dál uražená až do smrti.

Vlčice A budeš celé dny sedět před oknem, koukat ven, kouřit a čmárkat kytičky.

(Ticho)

A snít o křídlech.

(Ticho)

Kája (ukazuje k obrazu holčičky) Ještě jsi mi neřekla, co vidíš.

Vlčice Proč to potřebuješ vědět?

Kája Kam jde?

Vlčice Vyšla.

Ticho.

Delší dobu.

Kája Já vůbec netuším, kam bych měla jít.

Kam ještě vůbec mohu jít.

Už jenom do lesa.

Jde mi o život, vlku!

Vlčice Konečně!

Vejde František.

Nese dva pytle hadrů.

Hodí je před Kájou.

František Tohle všechno potřebuješ?

Kája Kdes to našel?

František Je to tu všude.

Plné pytle hadrů na půdě, okolo, všude.

Kája se pobírá hadry, objevuje svoje dětské oblečení.

Vytahuje růžově kostkovanou plisovanou sukni. Zkouší si ji.

Vlčice Tu si pamatuju.

V té jsi sem poprvé přijela.

Kája Táta všechno schovával.

Že se to může někdy hodit.

František Růžovou sukýnku bych do tebe nikdy neřekl.

Kája Vydupala jsem si ji.

Vlčice Byla jsi v ní úžasná.

Drobná. Samá ruka, samá noha.

Vlasy ostríhané okolo hlavy.

Sukně a tenisky.

Něco mezi klukem a holkou.

Kája Táta chtěl kluka.

Máma holku.

A dohromady nechtěli nic.

(V dětské sukni se zatočí)

Hele!

František Malý princ!

Kája Vždycky jsem chtěla být něčí princezna.

Vlčice Tátova princezna, ne?

Kája Tátova princezna jsi byla ty.

Vlčice Já nebyla nikdy ničí princezna, Kájo.

Kája Proč nejsem tvoje princezna, Františku?

František Nejsem tvůj táta.

Kája Táta je mrtvý.

František Nejsem tvůj úžasný táta, co na tebe pořád řval, byl politický, dostal šoky, miloval zpěvačky. Nejsem tvůj úžasný táta, kterého nenávidíš i miluješ.

Na to nemám.

Jsem obyčejný František, který se vedle tebe cítí nepotřebný, malý a má strach, že se na něj jednou vykašleš.

A nakonec ho vykopnu. To jsi napsala v jedné hře.

Kája To byla jenom hra.

František Známe se patnáct let.

Patnáct let se ti snažím být nablízku, ale nikdy jsi mě doopravdy dovnitř nepustila. Nechala jsi mě přede dveřmi.

Vlčice V jakém světě žiješ, Kájo?

My tě neznáme.

V jakém světě žiješ?

Kája A v jakém vy?

Také stojím přede dveřmi.

Ticho.

František uvidí obraz opřený o stěnu.

František To vy?

Vlčice Chodím sem někdy tajně malovat.

František Proč tajně?

Vlčice Ani nevím.

Nějak nemohu přede všemi.

Je tak křehká a slabá.

František Před lidmi jste úspěšná, že?

Vlčice Schopná, inteligentní, roztomilá, poslušná.

František A ona někdy zlobí.

Vlčice Vzteká se, je nespokojená, vylekaná.

František Náročná.

Vlčice Ano, náročná.

Nechce být sama.

Ticho.

Všichni se dívají na obraz.

Kája Dokázal by sis představit, že mám dítě?

Ticho.

František Nevím.

Kája Malou holčičku.

František Možná.

Ale dítě ti nic nevyřeší!

Kája Co by mělo řešit?

(Ticho)

Můj problém, ne?

Víte, jaký mám problém?

František Únavu.

Jsi unavená, Kájo.

Kája Křídla.

Mám problém, že nemám křídla.

Táta a všichni mužský mi pořád říkali, že nemám křídla.

Vlčice Ty chceš mít křídla?

Kája Nemám křídla.

A proto mám těžký zadek.

Sedí mi to na zemi.

František Co ti sedí na zemi?

Kája Můj život.

Celý můj život je moc dole.

V blátě.

Nuda.

Tohle vždycky řekli a už jsem je neviděla.

Že potřebuju nahoru.

Letět!

Větší a větší prostory.

Víc a víc vidět.

Až nebudu nikam a nikomu patřit.

Vlčice Až budeš úplně sama, ne?

Kája Já s lidmi nevydržím.

A pokud opravdu chci něco dokázat, tak ani s lidmi vydržet nemohu.

Lidi a psaní, to nejde k sobě.

Psát musím sama.

Vlčice Naříká.

František Kde?

Vlčice Naříká.

Slyšíš?

Ticho.

Naslouchání.

František Ano.

Kája Ne.

Vlčice Tvoje malá naříká.

František Že nechce nic dokazovat.

Vlčice Že nechce být sama.

Ticho.

Kája Říkali, že utíkám.

Když bych měla něco obětovat, uteču.

František Co máš obětovat?

Kája Normálny život.

Manžel, deti, dŕm.

Dovolená, Vánoce, svátky a narodeniny.

Lidi okolo.

Smečka.

Jsem sólo.

Vlčice Zajímavá, úžasná, zvláštní.

František Nedostupná.

Kája Smutná.

Vlčice Chceš mít úplně všechno.

Radost, psaní, lidi, samotu, peníze, dŕm, holčičku.

František Budeš se muset rozhodnout.

Vlčice Něco ztratit.

Kája Ztratit?

Jsem bez peněz, bez bydlení, bez práce.

Je mi pětáctýřicet a jsem unavená.

Vlčice Víš, kdo tady sedával?

Kája Máma.

Vlčice Seděla tady, držela jednou rukou cigaretu, před sebou skleněný popelník, v druhé ruce tužku nebo propisku a čmarkala.

Na noviny, sportky, losy, účtenky... všude.

A každý den se jí zdálo, že lítá.

Kája Až jsem jí jednou tady za tím stolem našla mrtvou.

Pořád povídala to samé.

Nás bylo štrnáct.

Moja mama si ani nepamatovala, jak sa jmenujem.

Víš, v kolika som odišla?

Štrnáct mi bolo.

Že som mela špatne oči, vadila som doma, a tak mama povedala, aby som šla a živila se.

Do služby.

Levoča, Banská... Bratislava a potom Brno.

V Levoče som mohla zostať.

Bola som tam jako služebná a niemohli mať deti a on ma tak prosil, abych zostala.

Zlaté hodinky mi dával.

Zobral by si ma.

Ale ja kdepak!

Ja chcela do kláštoru.

Utekla som.

Do Banskej.

Tam za mnú chodil takovy nejaký plukovník niebo co... A raz sme sa setkali v jakýchsi skalach. Klečal prede mnou.

Já ho nechtěla.

Já chcela len do toho kláštoru.

Potom ma ještě pozyval na stadion, ale to som mala len odnieť akúsi zprávu a já tam nešla. Bala som sa ho. A dobre tak.

To bolo určité nieco na povstani, pretože za par dní bolo povstanie.

On tam pry bol.

Jeho som už nikdy nievidela.

Já som mohla mať chlapou.

Však som taky byla jak průtok.

A dluhé černé vlasy.

Až po zadok.

A oblikať som sa uměla.

Keby si ma videla po válce, v Brně.

Kostýmky, šaty... všechno podle mody.

Kabelky a boty, kŕže.

A ty podpatky...

Každý sa za mnú otočil.

Naše nejmilejší sestrička mi říkali.

A doktori chceli dělat len so mnou.

A takhle som dopadla.

Máš lepší se nevdat.

Niky sa nevydávaj!

Na začátku to vypadá, ale potom je to jinače.

Táta mi taky nosil kytky.

Každý den.

A já mu to uverila.

Kebych nebydela u toho dědka...

Ale som si říkala, že se přece nebudu starat o dědka.

To račeť o mladeho, nie?

No a tak to dopadlo.

Mala som sa nevydať, že?

V nemocnici som bola šťastna.

Tam som niečo bola.

Vážili si ma.

Sestrička, sestrička Anka.

Možná keby som nenaletela tatovi, tak by i niejaký doktor ma chcel.

Chteli dělat len so mnú.

Už som mohla byť i vrchna.

Ale vdala som sa.

A hned som vedela, že som udělala špatne.

Ale přišla si ty, a co samotna s děckem.

Co?

Ale jinak bych se rozvedla.

Hnied.

Keby aspoň na to přišli včas.

Ale do piateho mi mluvili, že som v prechode a že mam vtedy v žaludku.

Na potrat som mala jít, že?

A rozvest' sa.

Teď bych bola vrchna nebo možna i doktorka.

Ale bolo pozdě.

Musela som řa porodit.

(Ticho)

Cigareta ještě hořela, když jsem ji našla.

(Ticho)

Vlčice Víš, kam kouká?

Vlčice ukazuje hlavou k obrazům otočených holčiček.

Kája Jinam.

Vlčice Na nové věci.

Kája Na nové věci musí být síla.

Kde ji vezmu?

Prosím tě, kde ji vezmu?

Vlčice Holčička.

Kája Moje uražená holčička trčí v začarovaném mlýně.

Vlčice Třeba začne povídat.

Kája O čem?

Ticho.

Vlčice Že je hrozně zvědavá.

Kája Na co?

Vlčice Na všechno.

Na všechno okolo, na sebe, na mě, na to, jak to bude dál...

Těší se na zmrzlinu a do zoo...

František Chtěla by učesat culíky...

Vlčice Ano, chtěla by učesat culíky.

Kája Culíky?

František Do kina.

A sbírat kaštany.

Vlčice Navlékat korálky.

František Nosit dlouhé šaty.

Trhat pampelišky.

Vlčice Uvidět se v jezeře...

Kája Chce, aby se do ní někdo zamiloval.

Vlčice Čeká, až ji konečně bude mít táta rád.

Kája Asi.

Vlčice Nebude.

Kája Proč?

Vlčice Neuměl to.

Neuměl milovat.

Ticho.

František Musíme ho dostat na zem.

František obvazuje nohu klavíru provazem, Vlčice chystá hadry.

Vlčice Ani se neodře.

Oba chytou za provaz u nohy klavíru.

František A teď trhnout.

Pomůžeš nám?

Kája Ne!

Jsem unavená, Františku!

Únava.

František s Vlčicí drží provaz.

Vlčice Tři... dva... jedna...

Teď!

Trhnutí provazu.

Klavír spadne na zem.

Podlaha se pod ním proboří, část ho zmizí.

Kája vyskočí od stolu.

Vlčice Do háje!

František Nějak to tam muselo být slabší, nebo co.

Kája Táta nás zabije.

František (*prohlíží díru v podlaze*) Tam něco je...

František leze do díry.

Kája Nelez tam!

Vlčice Chcete baterku?

Vlčice podává Františkovi baterku.

Chvilí je ticho.

Ozve se hlas z díry.

František To je úžasné!

Vlčice Co tam je?

František Pojdte se podívat!

Kája Spadne to!

František Nemáš ještě baterku nebo svíčky?

Kája Ne!

Vlčice jde ke kamnům, bere svíčky, zápalky a jde k díře.

František Pojdte!

Vlčice Kájo, pojd!

Kája Zbláznili jste se!

Pohřbí nás to všechny.

Vlčice Jenom nakoukneme.

Vlčice leze do díry se zapálenými svíčkami.

Kája (*stojí nad dírou*) Měli bychom to někam nahlásit.

Vlčice Poklad!

Kája pomalu leze do díry.

Stmívá se.

Tma.

Světlo.

Šero.

Jsmo ve sklepních prostorách.

Všude okolo nás jsou pomalované stěny i strop.

Válí se tu štetce, barvy, popelníky, nedopalky cigaret...

Stojí tu František, Vlčice a Kája, prohlížejí si malby.

Na stěně je namalovaná holčička velmi podobná té na obraze Vlčice, žádá k divákovi a před ní různé prostory, postavy, obličej, rostliny, věci...

Výjevy ze života matky.

Malby jsou podobné malbám Fridy Kahlo.

S úžasem je všichni tři pozorují.

František Nebe.

Kája Les.

Vlčice Vlci.

Kája Tatry.

Levoča.

Brno.

Vlčice (*ukazuje na jeden z portrétů, kterých je tu spousta. Portrét zajímavé ženy s dlouhými černými vlasy v různých věkových obdobích*) Máma?

To je všude máma.

Všichni chodí se svíčkami sklepem a prohlížejí pomalované stěny.

Kája Zdravotní sestra.

Vlčice Krasavice.

Asi táta, že?

František (*čte cosi, co je napsáno na stěně*) Něchod do lesa, něchod' von, říkali.

Proč ne?

Proč němam dneska večer chodiť do lesa? Ptala sa. Žije tam veľký vlk, čo žere lidi. Nĕchod' von do lesa. Šla von. Stejnĕ šla do lesa a samozrejme potkala toho vlka, jak ju varovali.

Vidiš, řikali jsme to, krákorali.

Kája Tohla je můj život a nie pohádka, vy hñupi, řekla. Musim do lesa a musim sa setkat s vlkem, jinak můj život nikdy nĕzačnĕ.

Vlĕice Jdi von do lesa.

Jesli nepůjdeš von do lesa, nic sa nikdy nĕstanĕ.

Dočetli.

Vlĕice Hele! (*Ukazuje Kájce cosi na stĕnĕ*)

Kytičky, lístečky, zvonečky...

Kája si to prohlíží.

Vlĕice Celé to asi malovala máma...

Kytičky, zvonečky...

František Tady měla schody.

Je to asi nějaký bývalý sklep.

Vlĕice Byla to máma!

Tĕch vajglů všude.

Kája Tu Vlĕici vymyslela taky máma.

Začala ti tak řikat hned, jak tě uvidĕla.

Vlĕice.

František Tady jsou popsane celé stĕny.

(*Se svĕčkou čte*)

Dvaadvacátĕho devátý.

Dneska měla Kája dvacet.

Je úžiasná.

Nádherna, plná túhy, umi milovat.

Odvážna a ma ochotu trpĕť.

Je silna.

Vlĕice Dvacátĕho osmý.

Modlim sa, aby vydržela.

Aby ju nikdy nic nepolamalo tak ako mě, aby sa nĕmusala nikdy stydĕť tak ako ja.

Kája Šestĕho třetí.

Rezignovala jsem.

Poddala som se pod vztek, dovolila som sebalítosti, aby mña unavila.

Zastavila som se.

Vlĕice Jedenáctĕho jedenáctý.

Únava.

František Dvacátĕho devátĕho osmý.

Sem ju nikdy nĕpřivedu.

Vlĕice Šestnáctĕho pátý.

Bojím sa, ale třeba sa mi podari ji říct, že musí používat lásku, aby vedĕla, kedy zavrčat, kedy vyskočit, kedy uderit, kedy zabít, kedy sa stáhnout a kedy sa bránit do rozbřeska.

František Dvaadvacátĕho devátý.

Musí viacero pohazovat hlavou, do všeho sa viacero namočit, být viacero sama a viacero ve společnosti žen.

Kája Musí napsat viacero básni, namalovat viacero bájí.

Mít viacero láskavosti k mužům.

Vlĕice Osmĕho třetí.

Žadné společenství, kdĕ sa vyšívá, ale viacero vytí!

František Dvacátĕho šestĕho osmý.

Nĕutrácej moc za hñĕv, holčičko!

Kája Nech za sebu hlubokĕ stopy, pretože můžeš.

Vlĕice Třetího osmý.

Vymyslela som pravidla vlka pro život, začni u jakĕhokolviĕk bodu, ale jesli budeš trpĕť, a trpĕť budeš, začni číslem deset.

Kája 1. Jest.

2. Odpočíváť.

3. Túlať se.

4. Oplácáť věrnost.

5. Milovat děti.

6. Hašterit se.

7. Nastražit uši.

8. Starat se o kosti.

9. Milovat sebe.

10. Často vytí.

Kája dočetla.

Ticho.

Vlĕice To bylo vytí.

To nebylo nařikání, to po nocích bylo vytí, že?

Ticho.

Po chvíli prohlížení maleb se ozve Kája.

Kája (*dotýká se maleb*) Viacero pohazovat hlavou...

viacero sa do všeho namočit... být viacero sama...

viacero společnosti žen... viacero básni... viacero

bájí... viacero láskavosti k mužům.

(*Ticho*)

Bezva.

Jo, bezva.

Bezvadný.

František Těžký.

Ticho.

Kája Ale co jako já s tím?

Co jako mám s tím vším tady teď dělat?

Co?

František Nic.

Nic nemusíš.

Vlĕice Radovat se.

Kája Radovat se?

Tohle ke mnĕ, milá mámo, nikdy neprolezlo.

Nedostalo se to ke mnĕ.

Tady sis tajně žila a na vchod jsi postavila křídlo.

Do mlýna se to nedostalo.

Ale já žila ve mlýně, mámo!

Bez barev!

Ke mnĕ vlezl jenom tvůj vztek! Tvoje uražení se na celý svět.

Jenom to, že svět je hñusný a zbytečný!

Že všechno dopadne špatně.
To jsem od tebe dostala!
Ne tuhle barvu a krásu!
Znechucení, nudu, vztek a černou.

Ticho.

Kája bere plechovku s barvou a začne malovat po zdech.

Maluje černou a komentuje svoje malování.

Vlčice Táta?

Kája Jo.

Prý byl na mě pyšný.
Když jsem s ním chtěla mluvit, měl zapnuté rádio,
televizi a četl noviny.
Stihl toho hodně.

Opět chvíli maluje.

František Koule.

Kája Sen. Můj sen.

Nejméně jedenkrát týdně, když jsem byla malá.
Velká koule, která se na mě valí.
(Namaluje pohled z okna)
To mě táta vždycky držel před oknem, abych se
probudila.
A já si tenkrát uvědomila, jak vůbec neví o té hrůze
z té koule.
O tom strachu. Že jsem v tom sama.
Potom umřel.

(Cáká černou po malbách.

*Potom namaluje černou barvou dvě postavy
a mezi nimi propast)*

Pamatujete?

František Dva lidé a jeden obraz.

Kája Tvoje výstava, vlku.

Vlčice Sedm, osm let, že?

František Dva lidé stojí naproti sobě. Mohou to být
dva milenci, ale i manželé. Může to být otec se synem
nebo matka s dcerou.

Kája Na jednom plátně byla mezi nimi hluboká propast.
Bezdná.

František Kdo jsou ti dva?

Vlčice Chtějí se dostat k sobě, nebo jeden o druhém
nemají ani tušení, co myslíte?

František Možná jsem to já a někdo.

Kája Nedívám se tam. Ten člověk mě nezajímá. Je mi
fuk, že ke mně nemůže.

Ať si hezky zůstane na své straně.

Ať se ani nepokouší dostat se ke mně.

Vlčice Mám z něj strach. Já vím, že tam je a dívá se
na mě.

František Ještě že za mnou nemůže.

Ještě že je mezi námi ta propast, aby mě ochránila.

Vlčice A třeba je to úplně jinak.

Jsi to ty a já. Stojíme oba na jedné straně propasti
a chceme ji překonat.

Kája Je to vůbec možné?

Vlčice Mohla bych se rozeběhnout a zkusit ji přeskočit.
Ale co když to nezvládnou?

Nebylo by jednodušší, kdybys přeskočila ty ke mně?
Ne!

Nemůžu riskovat, že spadneš. Bojím se o tebe.

Kája Co když se mi na druhé straně nebude líbit a já
se už nedostanu zpátky?

František Co kdybychom postavili most, abychom
se dostali tam i zpět?

Vlčice Musíme se vydat každý sám hluboko do vnitrozemí
a hledat něco, čím bychom překlenuli tu hroznou propast
mezi námi.

Kája Z čeho by šel udělat most?

František Nevím.

Ale někde to tu přece musí být.

Vlčice Určitě existuje způsob, jak zařídit, abychom
mohli být spolu!!!

Kája Nemůžeme tu jen tak stát, koukat na sebe a čekat,
až nám narostou křídla!

Ticho.

Vlčice Františku, umíte výt?

Jak se vyje?

Ticho.

Po delší době začne František výt.

Postupně začnou výt všichni.

Pomalou vyjící začínají i malovat, hrát si s barvou.

Tma.

© Lenka Lagronová c/o DILIA

When Peter Brook expressed his opinion about the discovery of mirror neurons, he said that thanks to it, neurosciences started to understand what theatre knows ever since. In the essay "Scenic influence and mirror neurons", prof. Jaroslav Vostrý (1931) contemplates about how this discovery can inspire a research of viewers' perception and actor's work. In the light of what Giacomo Rizzolatti writes, the theses from which Otakar Zich (1931) drew from in his *Esthetics of Dramatic Art* are confirmed. According to him, the fact that "also a *motoric part* appears to be *essential* as well as visual and acoustic part" is significant for viewers' perception, and the decisive part in acting is what Zich calls internally tactile perception. Discoveries of Rizzolatti and his colleagues proved that when people just watch conduct of the others or if they register sound typical for such conduct or if they just imagine such conduct, people activate networks of their own mirror neurons like in a situation when they perform this conduct themselves. This creates neurobiological basis of the ability to empathize; its degree and development does not depend only on a mere existence of mirror neurons but also on cultivation of their use. It is a cultivation of motoric imagination we use the other way round as well: i.e. within the framework of specifically and non-specifically scenic formation of our own conduct. (Other 'sociological' connections of issues opened with the discovery of mirror neurons are discussed in this issue of *Disk* by Jiří Šípek in the review of the book *Lidský obličej* (Human Face) by editors Vladimír Blažek and Radek Trnka. This book was published by the Karolinum publishing house in 2008).

If the discovery of mirror neurons draws the attention to the role of motoric system when understanding and interpretation of human conduct, it also updates the issues of the form of art of acting connected to this system by the traditionally closest way; i.e. problems of comedian acting. But is not a text of a tragedy – let it be rolled out by a standing actor or even read out loud – fully understandable when people feel this 'motoric' thing what makes it real conduct? And is not

this circumstance the most certain presumption of the fact that a comedian can become an exceptionally successful representative of (modern) drama theatre in a certain moment of theatre development? And has it not happened before (several times) – maybe specifically – in history of Czech theatre? Doc. Zuzana Sílová (1960) asks these questions in her essay "Comedians on Czech stages". Mrs Sílová also took a task to analyze the contribution of Czech representatives of this acting within the framework of a grant project *Forms and ways of acting* supported by the Czech Science Foundation: in the first part called "From Svoboda to Zakopal", she mainly deals with Mošna and Hübnerová apart from the above mentioned actors from the point of view that makes both of them (together with Vojan and Kvapilová traditionally listed in this connection) significant representatives of great theatre reform usually linked with activities and influence of Moscow Artistic Theatre.

Doc. Jan Hynar (1941) continues in describing forms of modern European acting in this issue of *Disk* within the framework of the same grant project *Forms and ways of acting*. The important "chapters" of modern European acting were written by its great representatives like S. Bernhardt or E. Duse. While the quoted author wrote about them in *Disk* 27, we print his essay "V. F. Komissarzhevskaya: the actress of 'silver age'" in this issue dedicated to a famous Russian actress from modernism and symbolism who strived to create a new style of acting and reform Russian acting with effort of K. S. Stanislavski. The first part of the essay is dedicated to her acting type that was fully demonstrated at the grand-premiere of *The Seagull* by Chekhov in the Alexandrinsky theatre in Saint Petersburg where she played a character of Nina Zarechnaya. She then became a 'Chekhov actress' in a way. After she left the Alexandrinsky theatre in 1902, she founded her own theatre and started to collaborate with Russian symbolists V. Ivanov, A. Blok, V. Brjusov or A. Bely. The second part of the essay is dedicated to utopias of symbolists and the third part deals

with the collaboration with young director V. Meyerhold. This collaboration lasted one year only but it is important for modern theatre as such because two concepts of theatre clashed here: theatre of modern individual acting and a pronounced style of modern artistic directing. We can trace both lines until nowadays.

MgA. Štěpán Pácl (1982) deals with European theatre of our time in his essay "Acting as art. From Paris and Berlin stages". He examines 'form and way' of acting on an example of some contemporary Paris and Berlin stagings. In the first part of the essay published in this issue called "Three times about love", he asks a question why and thanks to what we can call the important and successful proud of theatre call 'acting' and what are the qualities that allow us to call 'acting' art. He analyses Paris stagings of Claudel's *The Satin Slipper* in Odéon (director and current director of this theatre Olivier Py), Horváth's *Kasimir and Karoline* in Théâtre de la Ville (director Emmanuel Demarcy-Mota) and an adaptation of Dostoyevski's *The Idiot* (director and author of adaptation Vincent Macaigne). We do not seem to use this characteristic derived from the verb 'to be able to'¹ and supported by apparently applied skills in drama (compared to musical and opera acting) because it is not clear what the basis is. When trying to answer the assigned question, the author of the quoted article cannot ignore professional context and especially ensemble interplay apart from mentioned skills, not speaking about enthusiasm connected with effort to say something and somehow say one's opinion about the contemporary world.

Acting represents the most significant and the most direct way of artistic portrayal of human behavior whose inseparable part is scenicity. It would be interesting to ask a question how this scenicity is demonstrated in the framework of portraying human behavior by 'non-behavioral' means. When observing scenological aspects of various non-acting demonstrations,

1 Translator's note: in Czech *umět* – can, to be able; *umění* – art.

doc. Jiří Šípek (1950) had a task to analyze possible scenicity of a saga in his essay "Myths, sagas, scenicity". His essay represents distinctive 'mental scenic reconstruction' (Josef Valenta called it like that in an internal review) of dramatic plot included in a written version of a story about Egil and Thorgerda. This scenic reconstruction becomes a means of revealing archetypal roots of a story, revealing when a psychological interpretation connects with a director's point of view of situations. Therefore Šípek uses his method to continue in examining the relation of scenicity or drama and belles-lettres, i.e. the issues Petr Hruška dealt with in *Disk* 26 in his essay „Something always forces us to play some old drama'. Theatre of language in the work of Karel Šiktanc". A prolific analysis of these issues is of course qualified by observing two levels which are closely interconnected: the first one represents encrypting of scenicity in words of a text, the second one is our inner model of scenic phenomena included in the text that arises on the basis of reading. A comparison of these levels illuminates in this case in what extent an artistic text is only one part of a much bigger unit and it is possible to discover its (scenologic, in this case) interpretations.

Prof. Július Gajdoš (1951) deals with performance art in this issue as well (see his previous essays in 17–19 and 23–27. issues of *Disk*). In the article called "Esthetizing rebellion of Karen Finley", he deals with a question how knowledge of facts and corresponding contexts can deepen experience from a work of art or demonstration even in the case of false interpretations because it is an expression of effort to understand a work of art in contrast from a refusal. It is more problematic with performances that immediately react on a contemporary situation or event and therefore they drew from presumptions that an author and perceiver have common consciousness about. The author shows on the production of

American performer Karen Finley, specifically on her performance *The Return of the Chocolate-Smeared Woman* how absence of this common consciousness can deny a common experience based on internally tactile perception which is especially demanded by this kind of performance. The thing that brought Finley commercial success was not an expression of scandal about a terrible event she said she was inspired from but a form of its esthetization. Finley, who declares during her more than thirty-year-long production in performance art that she exposes herself to situations where people are humiliated, abused suffering of one real victim for her of self-staging on purpose.

Doc. Josef Valenta (1954) deals with the relation of real and fictitious in human behavior within scenological researches. Readers of this magazine and the *Disk* series remember this man not only as an author of an essay about scenicity of the teacher occupation (*Disk* 18) but mainly in the connection with his articles and a book called *Scénologie krajiny* (Scenology of Landscape, 2008). The third and last part of his study „Distinguishing of the real and the fictitious in human behavior" printed in this issue has a subtitle 'fiction'. He dedicates to some forms of non-specific scening and self-staging connected with the change of a situation into a such form which does not correspond with its real (or seen in real) presumptions. Generally we can say that common factor of all these ways of behavior and acting are a play or representation etc. The text subsequently speaks about types of behavior with the working title of pseudoostension; 'ostension of pseudoostensions'; pseudoostension as 'theatre' for the third party ('theatre-like' pseudoostensions); simulations and dissimulations; scening of general 'patterns'; histrionics; invisible 'theatre' – false identity; imitating of other people-characters and taking over their 'roles' and eventually theatre outside theatre. We will also learn criteria for

resolution of various types of behavior that drew from observing acts of scening conduct in common situations.

Doc. Věna Hrdličková (1924), a significant Czech sinologue and Japanese expert, translator and (with Zdeněk Hrdlička, 1919–1999) an author of a number of appreciated publications about Chinese and Japanese gardens published mostly abroad, contributed with an article "Culture of Yang-chou residential gardens" in this issue.

Radovan Lipus, Ph.D. (1966) deals with scenology of environment and the relation of scenicity and a place and a stage for lives of their inhabitants on the example of the town Adamov and original scenic activities of Olga L. Hořavová in the contribution called "Adamov: identification".

Mgr. Jana Cindlerová (1979) is signed under two articles in this issue: one of them has a title "About fights and welds in a burning nest of a black spider" discusses an event of a representative exhibition of works of artists from the Czech Republic operating on the turn of the century how they were introduced by Karel Srp and Marie Rakušanová in the House of Art in Ostrava. The exhibition was called Fights of behold and the subtitle was Bevels of modern age at the turn of the 19th and 20th centuries 1890-1918; the second article is dedicated to the staging of *Dorotka*, a play by Magda Frydrychová directed by Štěpán Pácl in the Studio of Švanda Theatre. Denisa Vostrá informs about activities of New York museum of Himalayan arts called Rubin Museum of Art, Jan Hyvňar speaks about a symposium dedicated to issues of national theatres. We print a new play by Lenka Lagronová *Křídlo* (Piano²) in the supplement.

Translation Eliška Hulcová

2 Translator's note: the name functions as a pun in Czech – the Czech word *křídlo* can be translated as a wing and a grand piano.

Résumé

Quand Peter Brook s'est exprimé sur la découverte des neurones spéculaires (mirror neurons), il a déclaré que grâce à cette découverte la neurologie a commencé à comprendre ce que le théâtre sait depuis toujours. Dans son étude „L'effet scénique et les neurones spéculaires“, le professeur Jaroslav Vostrý (1931) réfléchit en quoi cette découverte peut inspirer la recherche sur la perception du spectateur et la création de l'acteur. A la lumière de ce que Giacomo Rizzolatti écrit lui-même, se trouve confirmée la thèse sur laquelle s'appuie Otakar Zich dans son *Esthétique de l'art dramatique* (1931). D'après lui, il est symptomatique pour la perception du spectateur que „à côté des éléments visuels et sonores entre en jeu aussi un élément essentiel qui est l'élément moteur“, et dans le jeu de l'acteur est décisif pour Zich ce qu'il appelle la perception intérieurement tactile. Les découvertes de Rizzolatti et de ses collaborateurs ont montré que par la simple observation du comportement d'autrui, et même par le simple enregistrement d'un son typique pour un tel comportement, mais aussi lorsqu'on imagine seulement ce comportement, on active le réseau de ses neurones spéculaires de la même façon que si l'on avait soi-même ce comportement. Cela constitue la base neurobiologique des capacités de „sentir avec“, dont l'ampleur et l'épanouissement ne dépend pas seulement de l'existence des neurones spéculaires, mais aussi de la culture de leur utilisation. Il s'agit de la culture de l'imagination motrice que nous utilisons naturellement dans une direction différente, cad. dans le cadre de la mise en forme scénique spécifique et non-spécifique de notre propre comportement. (D'autres liens 'scénologiques' avec la problématique ouverte par la découverte des neurones spéculaires sont mentionnés dans ce numéro du *Disk* dans la critique par Jiří Šípek du livre *Lidský obličej* (Visage humain), que Vladimír Blažek et Radek Trnka ont publié en 2008 aux Editions Karolinum).

Si la découverte des neurones spéculaires attire l'attention sur la fonction du système moteur dans la compréhension et le façonnement du comportement humain, il actualise aussi la problématique des formes de l'art

dramatique, laquelle est traditionnellement liée à ce système de manière très étroite, à savoir la problématique de l'art du comédien. Mais même le texte de la tragédie s'il a été prononcé par un acteur statique ou bien seulement lu, n'est-il pas pleinement compréhensible qu'en ressentant le côté 'moteur' qui en fait une action effective? Ce fait n'est-il pas la condition certaine pour que au moment précis du processus théâtral le comédien devienne le protagoniste du théâtre moderne ayant un succès hors du commun? Est-ce qu'il n'en a pas été ainsi plusieurs fois – et même tout particulièrement – dans l'histoire du théâtre tchèque? Ce sont les questions que se pose Zuzana Šilová (1960) dans son étude „Les comédiens sur la scène tchèque“. Elle s'est donné pour but d'analyser de ce point de vue l'apport des comédiens dans le cadre du projet Formes et manières dans l'art du comédien, projet soutenu par Czech Science Foundation (l'Agence des subventions de la République Tchèque): dans la première partie intitulée „De Svoboda à Zakopal“ elle se consacre, en plus des deux acteurs déjà cités, à Mošna et à Hübnerová précisément du point de vue qui fait de chacun d'eux (à côté de Vojan et de Kvapilová traditionnellement mentionnés à ce sujet) des protagonistes importants de la grande réforme théâtrale que l'on rapporte habituellement à l'activité et à l'influence du Théâtre d'art de Moscou.

Dans le cadre du projet Formes et manières dans l'art du comédien, Jan Hyvnar(1941) poursuit dans ce numéro du *Disk* la description des formes de l'art européen du comédien des temps modernes, dont les „chapters“ significatifs furent écrits par les deux grands interprètes que furent par ex. Sarah Bernhardt ou Eleonora Duse. L'auteur a écrit sur celles-ci dans le *Disk* numéro 27. Dans ce numéro-ci, nous publions son étude „V. F. Komissarjevskaja: une actrice de 'l'âge d'argent'“, étude consacrée à la célèbre actrice russe du temps du modernisme et du symbolisme. Celle-ci a essayé parallèlement aux efforts de K. S. Stanislavsky, de créer un nouveau style d'acteur et de réformer l'art dramatique russe. La première partie de l'étude est consacrée à son style de jeu tel qu'il est

pleinement apparu à la création de *La Mouette* de Tchekhov au Théâtre Alexandrinsky de Saint-Petersbourg et où elle a joué le rôle de Nina. Elle est devenue ainsi dans un certain sens une 'actrice tchekhovienne'. Après avoir quitté le Théâtre Alexandrinsky, elle a fondé en 1902 son propre théâtre et a commencé à travailler avec les symbolistes russes V. Ivanov, A. Blok, V. Brjusov ou A. Biély. La deuxième partie de l'étude est consacrée aux utopies des symbolistes et la troisième à la collaboration avec le jeune metteur en scène V. Meyerhold. Cette collaboration qui ne dura qu'un an, a de l'importance pour le théâtre moderne, vu que deux conceptions du théâtre s'y opposèrent: le théâtre moderne des personnalités d'acteur et le style moderne marqué des mises en scène artistiques. On peut suivre ces deux tendances jusqu'à aujourd'hui.

Pour ce qui est du théâtre européen de notre temps, Štěpán Pácl (1982) examine dans son étude „L'art dramatique en tant qu'art: des scènes parisiennes et berlinoises“ 'formes et manières' de l'art dramatique dans quelques mises en scènes contemporaines à Paris et à Berlin. Dans la première partie de l'étude, publiée dans ce numéro et intitulée „Trois fois sur l'amour“, l'examen des mises en scène parisiennes du *Soulier de satin* de Claudel à l'Odéon (par Olivier Py, le directeur du théâtre), de *Casimir et Caroline* de Horvath au Théâtre de la Ville (par Emmanuel Demarcy-Mota) et de l'adaptation de *l'Idiot* de Dostoïevsky (par Vincent Macaigne) permet avant tout de poser la question pourquoi on peut appeler 'comédien' le courant à succès bien connu du théâtre occidental, et de s'interroger sur les qualités qui autorisent de parler de l'art du comédien comme d'un *savoir-faire*. Cette caractérisation dérivée du verbe 'savoir' et s'appuyant sur des compétences clairement mises en valeur, c'est comme si chez nous à la différence du musical ou de l'opéra, on l'utilisait peu pour ce qui a trait au théâtre, parce qu'il a cessé d'être clair quelles en sont les bases. Tout en essayant de répondre à la question posée, l'auteur de l'article cité ne peut ignorer à côté des compétences mentionnées le contexte professionnel et en particulier

le jeu de la troupe, pour ne pas parler de l'enthousiasme pour ce qui est lié à l'effort de communiquer quelque chose et de s'exprimer d'une certaine façon sur l'état actuel du monde.

L'art dramatique représente la manière la plus caractéristique et la plus directe de mettre en forme artistique le comportement humain, dont la composante capitale est la scénicité. Il est d'autant plus intéressant de se poser la question comment cette scénicité se manifeste dans la mise en forme du comportement humain avec des moyens 'non-behavioristes'. En observant les aspects scénologiques de différentes manifestations non-théâtrales, Jiří Šípek (1950) s'est donné pour tâche dans l'étude „Mythes, sagas, scénicité“ d'analyser la scénicité potentielle de la saga. Cette étude originale consiste en la „reconstruction scénique mentale“ (comme l'a qualifiée Josef Valenta dans une critique interne) de l'action dramatique contenue dans la version écrite de l'histoire d'Egil et Thorgerde. Cette reconstruction scénique devient un moyen de découvrir les archétypes dans les racines de l'histoire, découverte par laquelle l'interprétation psychologique se joint à la vision de la situation dans la mise en scène. Šípek poursuit par l'étude des rapports de la scénicité, ou plutôt de la dramaticité et des belles-lettres, cad. de la problématique à laquelle s'est consacré dans le *Disk* numéro 26 Petr Hruška avec son étude „'Quelle chose nous oblige éternellement à jouer quelque vieux drame'. Le théâtre de la parole dans l'oeuvre de Karel Šiktanc.“ Une analyse fructueuse de cette problématique est naturellement conditionnée par l'observation de deux niveaux qui sont étroitement liés: l'un consiste dans la recherche d'un code de la scénicité dans les mots du texte, l'autre dans le modèle intérieur des phénomènes scéniques contenus dans le texte, modèle qui est né à la lecture. La comparaison de ces niveaux éclaire en l'occurrence combien le texte artistique est seulement une partie d'un ensemble beaucoup plus grand qu'il est possible de montrer par son interprétation (en l'occurrence scénologique).

Le professeur Július Gajdoš (1951) se consacre dans ce numéro à la performance dans l'art (voir ses études précédentes dans les numéros 17–19 et 23–27 du *Disk*). Dans l'article intitulé „La révolte esthétisante de Karen Finley“, il s'occupe de la question comment la connaissance de la civilisation et de

ce qui s'y rapporte peut approfondir le vécu de l'oeuvre ou du phénomène artistiques, et cela même dans le cas d'interprétations erronées, parce que à la différence du refus a priori, il s'agit de l'expression d'un effort pour comprendre l'oeuvre d'art. C'est un peu plus problématique pour les performances qui réagissent directement à une situation ou à un événement actuels, et partent du présupposé que l'auteur et le spectateur devraient en avoir une connaissance commune. Avec la création de l'actrice performante américaine Karen Finley, concrètement avec sa performance *The Return of the Chocolate-Smeared Woman*, l'auteur montre combien l'absence de cette connaissance commune peut empêcher le vécu commun reposant sur une perception intérieurement tactile, telle qu'une performance semblable le demande particulièrement. Ce qui a apporté à Finley en l'occurrence le succès commercial, n'a pas été l'expression d'une indignation devant un événement terrible dont elle s'est effectivement inspirée, mais la forme de son esthétisation. Finley, qui au cours de plus de trente ans de création dans l'art performant, déclare qu'elle s'expose elle-même à des situations dans lesquelles des gens sont humiliés, a vécu de façon tout à fait fonctionnelle la souffrance d'une victime véritable de la propre mise en scène de soi.

Dans le cadre des recherches scénologiques, Josef Valenta (1954) s'intéresse au rapport du réel et du fictif dans le comportement humain. Les lecteurs de la revue *Disk* le connaissent non seulement comme l'auteur d'une étude sur la scénicité du métier d'enseignant (*Disk* 18), mais aussi principalement pour ses articles et son livre ayant pour titre *Scénologie krajiny* (Scénologie du paysage, 2008). La troisième et dernière partie de son étude „Sur la distinction du réel et du fictif dans le comportement humain“, publiée dans ce numéro, a pour sous-titre 'fiction'. Elle est consacrée à quelques formes de mise en scène non-spécifique et de mise en scène de soi, liées à la transformation de la situation en quelque chose qui ne correspond pas aux conditions réelles (ou vues réellement). On peut dire de façon générale que le jeu ou la représentation sont les dénominateurs communs de toutes ces façons de se comporter et d'agir. Progressivement le texte traite des types de comportement qu'il qualifie quant à lui de pseudo-os-

tentation, ostentation de la pseudo-ostentation, pseudo-ostentation en tant que 'théâtre' pour un tiers (pseudo-ostentation théâtralisée), simulation et dissimulation, mise en scène de 'modèles' généraux, histrionisme, 'théâtre' invisible – fausse identité, imitation d'autres personnes – personnages et prise de leur 'rôle' et finalement théâtre sans e théâtre. On se familiarise avec les critères de distinction de différents types de comportement qui sont sortis de l'observation de comportements scéniques dans des situations courantes.

La célèbre sinologue et japonologue tchèque Věna Hrdličková (1924), traductrice et auteure (avec Zdeněk Hrdlička, 1919–1999) de nombreuses publications réputées sur les jardins chinois et japonais, notamment à l'étranger, a apporté sa contribution à ce numéro avec l'article „La culture des jardins résidentiels yang-tchou“. La scénologie du milieu et le rapport de la scénicité et du lieu en tant que scène pour la vie de ses habitants à l'exemple de la ville d'Adamov, ainsi que les activités scéniques originales de Olga L. Hořavová, sont traités par Radovan Lipus (1966) dans sa contribution intitulée „Adamov: identification“. Dans ce numéro, Jana Cindlerová (1979), a signé deux articles: l'un ayant pour titre „Ruptures et soudures dans le nid brûlant de l'araignée noire“, traite de l'événement qu'a été l'exposition représentative des oeuvres des artistes des pays tchèques oeuvrant au tournant du siècle, comme Karel Šrp et Marie Rakušanová les ont présentées à la Maison des arts d'Ostrava sous le titre *Conflit de sens: facettes de la modernité au tournant du 19ème et du 20ème siècle – 1890–1918*. Son deuxième article est consacré à la mise en scène de la pièce de Magda Frydrychová *Dorotka*, que Štěpán Pácl a mise en scène au Studio du théâtre Švanda. Denisa Vostrá nous parle des activités du musée new-yorkais Rubin Museum of Art de l'art himalayen, tandis que Jan Hynvar présente le symposium consacré à la problématique des théâtres nationaux. En annexe, nous imprimons la nouvelle pièce de Lenka Lagronová *Křídlo*¹ (Le Piano).

Traduction Vladimíra
et Jean-Pierre Vaddé

1 Le mot polysémic, en contexte avec le sujet de la pièce, peut signifier *le piano* à *queue* ou bien *l'aile*.

Jaroslav Blecha, Pavel Jirásek

Česká loutka



Koncem roku 2008 vydalo pražské nakladatelství KANT mimořádnou výpravnou odbornou monografii autorů Jaroslava Blechy a Pavla Jiráska, věnovanou loutkám v divadle kočovných marionetářů, rodinném a spolkovém loutkovém divadle i jejich uměleckým tvůrcům. Kniha představuje loutky jako artefakty s akcentem jejich výtvarné kvality a je bohatě vybavena jedinečnými, specificky pořizovanými fotografiemi Václava Jiráska, slučujícími informační zřetel s pohledem uměleckým. Autoři publikace se tak pokusili prokázat svébytnost výtvarného fenoménu českých loutek i tlumočit vlastní osobitý pohled na loutku.

Fotografie: Václav Jirásek. Grafická úprava: Rostislav Vaněk.
Vydalo nakladatelství KANT, Praha 2008.