

d i s k

časopis pro studium dramatického umění

30 prosinec 2009

Obsah

ÚVODEM | 3

CHARISMA A JEHO HEREC JAN HANČIL | 6

SCÉNICKÝ NEW YORK RADOVAN LIPUS | 13

HERECTVÍ MEDIÁLNÍHO VĚKU ANEB SOUČASNÝ HEREC MEZI SIMULAKRY JAN HYVNAR | 31

PSYCHOLOGICKÉ SOUVISLOSTI SCÉNICKÉ TVORBY JIŘÍ ŠÍPEK | 36

OŠIŘELÝ AMERICKÝ SEN SPALDINGA GRAYE JÚLIUS GAJDOŠ | 49

SCÉNOVÁNÍ V SITUACÍCH 'BĚŽNÉ KAŽDODENNOSTI'

(KE KRITÉRIÍM ROZLIŠENÍ JEHO ROZMANITÝCH KVALIT) JOSEF VALENTA | 59

ROZBOR DIVADELNÍCH INSCENACÍ NA ZÁKLADĚ AKTUALIZACE A SCÉNOGRAFIE:

ČTYŘI HRY HENRIKA IBSENA V REŽII THOMASE OSTERMEIERA JITKA PELECHOVÁ | 72

DIVADELNÍ DÍLO VE VĚKU VŠEOBECNÉ SCÉNOVANOSTI JAN CÍSAŘ | 97

TYLOVY HEREČKY ANNA FORCHHEIMOVÁ-RAJSKÁ A ANNA KOLÁROVÁ-MANETÍNSKÁ

(ŽENA V DIVADLE J. K. TYLA 2) LENKA CHVÁLOVÁ | 110

OD NÁZNAKU V JAPONSKÉ TRADIČNÍ POEZII WAKA KE SCÉNÁM MODERNÍ HAIKU DENISA VOSTRÁ | 133

GLOBALNÍ DIVÁK ALEXANDR GREGAR | 153

ZKOUMÁNÍ TĚLA A TĚLESNOSTI V INDIÍ LUBOMÍR ONDRAČKA | 165

NOVINKY LONDÝNSKÉ MUZIKÁLOVÉ SCÉNY V ROCE 2009 PAVEL BÁR | 172

FRANCOUZSKÝ PŘÍSPĚVEK K ROKU GROTOWSKÉHO JAN HYVNAR | 178

SCÉNICKÁ PŘÍTOMNOST V ZRCADLE HISTORIE JAN HANČIL | 181

O SETKÁNÍ JARRYOLOGŮ NA UNIVERZITĚ V OSTRAVĚ JAN HYVNAR | 183

VŠUDE DOBŘE, NEJLÉPE TAM, TAM-TAM JÚLIUS GAJDOŠ | 186

SUMMARY | 191 – RÉSUMÉ | 193

Fotografie: The New York Times (s. 15); Edwin Lewick (s. 16); Augustus Francis Sherman (s. 17); Radovan Lipus (s. 19, 21, 23–30); Kathe Russo (s. 51); Ken Kobland (s. 53); Paula Court (s. 55); Holger Foullois/DRAMA (s. 73, 75, 77, 85–87); Arno Declair (s. 81); Jan Pappelbaum (s. 83); Iko Freese/DRAMA (s. 89); Barbara Braun/DRAMA (s. 91, 93); Archiv Národního divadla (s. 117); Alexandr Gregar (s. 155, 156); Kino Centrál Hradec Králové (s. 157–159, 161, 163).

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 Silová, tajemnice redakce Lucie Krütová. 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)

EAN xxx (KANT)

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

<http://casopisdisk.amu.cz>

www.kant-books.com

Herecká schopnost fascinace se často uvádí do souvislosti s obecnější problematikou charismatu; o ní pojednává první studie tohoto čísla, jejímž autorem je dramaturg a překladatel doc. Jan Hančil (1962), pedagog katedry autorské tvorby a pedagogiky a v současné době děkan Divadelní fakulty AMU. Rekapituluje hlavní novodobé koncepte charismatu od Maxe Webera po Charlese Lindholma a na jejich základě definuje dynamiku charismatu jako vztahu založeného na vzájemném naplňování potřeb. Takto pojaté charisma je jedním z nejdůležitějších hybatelů společenských změn. Autor varuje před demonizací charismatického vztahu, která v reakci na hitlerismus do jisté míry dominuje novodobému sociologickému chápání charismatu, a hledá příklady „obyčejného charismatu“ a charismatu v mediální sféře, jehož specifickým případem je to, co se dnes pod pojmem charisma nejčastěji rozumí, tedy právě charisma herecké. S využitím dvou koncepcí pojmu, které podává Max Weber – charisma pravé (individuální) a charisma institucionální –, ukazuje, jak herecké charisma osciluje mezi oběma typy, často zesíleno právě fenoménem performačního typu (role-ikon). V tomto smyslu chápe hercovo charisma jako často zástupné (reprezentující institucionální charisma postavy a zesílené působením média). Pravé charisma, které je oním společenským hybatelem, je pak u herců spíše vzácné a nezřídka působí paralelně vedle jejich hereckého šarmu. Jako typický příklad herce-aktivisty uvádí autor Paula Robesona, u něhož obě dráhy – herecká a aktivistická – byly spíše souběžné než propojené. K úvahám o zdrojích herecké schopnosti fascinovat má co říct i kniha Jane Goodallové *Stage Presence* (Scénická přítomnost) z roku 2008, kterou recenzuje v tomto čísle rovněž Jan Hančil a která zkoumá samu povahu jakoby zesílené bytostné existence herce v přítomném okamžiku a její nazírání z historického hlediska počínaje renesancí přes období stuartovské restaurace v Anglii po romantismus až k současným podobám.

Režisér Radovan Lipus, Ph.D. (1966), autor knihy *Scénologie Ostravy* (3. sv. velké řady edice Disk) a stálý přispěvatel tohoto časopisu, se v Centru základního výzkumu AMU v Praze a Masarykovy univerzity Brno zabývá zejména nespecifickou scéničností a scénovaností, a to speciálně ve vztahu k prostoru města a života jeho obyvatel. Autor ukazuje při analýze knihy proslulého nizozemského architekta Rema Koolhaase (*Třeštití New York / Retroaktivní manifest pro Manhattan*) i na základě své vlastní zkušenosti na různé aspekty scénické tváře této megapole, které jsou současně důležitými aspekty scénologie prostoru k životu. V tomto rámci se věnuje scéničnosti základního ‘půdorysu’ tohoto prostoru, scéničnosti staveb a jejich vztahů navzájem i k symbolickému ‘dalšímu’ prostoru (stavba z figurativního hlediska, resp. stavba jako metafora ambicí člověka apod.) i scéničnosti speciálních elementů

prostoru moderního města (např. výtah); od ní a přes ni se pak dostává ke scéničnosti součástí města přímo určených 'k dívání', a to nejen svým 'zevnějškem', ale i funkcemi (zábavní parky a další místa určená často přímo k realizaci různých podívaných, místa, která otevírají vděčné pole pro výzkum takového zaměření na diváka a která jako taková stojí na švu scéničnosti specifické i nesespecifické); upozorňuje přítom na 'scenic points', z nichž lidé s neutuchajícím zájmem pozorují jak město samo, tak jeho život, a připomíná i scénický potenciál obrazových reflexí místa ve spojení s dramatickými osudy lidí (fotografie). Opět z jiné strany a na jiném materiálu tak ukazuje důležitost uchopení místa a městského prostoru jako velice vlivné scény lidských osudů.

Už Hančilův příspěvek nazvaný „Charisma a jeho herec“ souvisí svým vznikem se sympoziem nazvaným 'Herectví v mediálním věku', které uspořádal koncem září Ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU. Jeho náplň tvořily ty aspekty současné situace, vzhledem ke kterým jako by docházelo k všeobecnému rozmytí hranic herectví. V tomto čísle tiskneme kromě citované Hančilovy stati především esej doc. Jana Hyvnara (1941), teatrologa, který se (i v tomto časopise) soustavně zabývá antropologickými souvislostmi herectví, nazvanou „Herectví mediálního věku aneb Současný herec mezi simulakry“. Z příspěvku předneseného na tomto sympoziu a v návaznosti na studie uveřejněné v 26.–28. čísle *Disku* vznikla stať doc. Josefa Valenty (1954) z katedry pedagogiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, který učí i na katedře výchovné dramatiky DAMU: jmenuje se „Scénování v situacích 'běžné každodennosti'“ a její náplň blíže naznačuje podtitul „Ke kritériím rozlišení jeho rozmanitých kvalit“; autor tu definuje 16 polaritních kritérií sloužících k popisu nesespecificky scénického lidského jednání v běžném životním provozu. Prof. Július Gajdoš (1951) z Ústavu umění a designu Západočeské univerzity představil na sympoziu žánrové spektrum současného performančního umění, zatímco ve stati otiskované v tomto čísle pod názvem „Osířelý americký sen“ se věnuje speciálně Spaldingu Grayovi, který se vzhledem ke svému stále jasnějšímu zaměření na monologické vyprávění zvláště názorně vyhraňoval vůči divadelnímu herectví, jímž začínal. Z přednášky na zmíněném sympoziu vznikla i studie doc. Jiřího Šípka (1950) nazvaná „Psychologické souvislosti scénické tvorby. Empirická sonda“: jde o prozatímní shrnutí této sondy, pro niž si autor vybral materiál Rorschachova testu a při které mohl počítat s (anonymní) účastí řady zkušených umělců, především herců. – Pokud jde o historii českého herectví, tiskneme v tomto čísle 2. část studie doktorandky v oboru scénická tvorba a teorie scénické tvorby (DAMU) MgA. Lenky Chválové (1979) s tématem „Žena v divadle J. K. Tyla“: tentokrát jde o vzájemnou inspiraci dramatika a hereček Anny Forchheimové-Rajské a Anny Kolárové-Manetínské.

Příspěvek Radovana Lipuse se týká zejména nesespecifické scéničnosti. V rámci problematiky, o které pojednává Mgr. Alexandr Gregar (1943) ve stati „Globální divák“, pohybujeme se ještě víc na hranici specifického a nesespecifického scénování, pro současnost tak typické:

autorovi jde o důvod a druh diváckého zájmu, který i v Česku vyvolávají přímé přenosy představení newyorské Metropolitní opery do (kino)sálů v celém světě; poukazuje přitom na specifčnost diváckého zážitku, který umožňují moderní přenosové technologie, i na zvláštní 'scénování' přenosů jakožto 'události' svého druhu. Důležitý příspěvek k teoretickému uchopení problematiky scéničnosti a scénování představuje studie známého teatrologa a pedagoga DAMU prof. Jana Císaře (1932) „Divadelní dílo ve věku všeobecné scénovanosti“, ke které mu dala podnět kniha Miroslava Vojtěchovského a Jaroslava Vostrého *Obraz a příběh (O scéničnosti ve výtvarném a dramatickém umění)*. O scénických prvcích v japonské poezii pojednává stať japonoložky ing. Mgr. Denisy Vostré (1966) „Od náznaku v japonské tradiční poezii waka ke scénám moderní haiku“. Ing. Mgr. Lubomír Ondračka (1967), vědecký pracovník Ústavu filosofie a religionistiky FF UK, recenzuje v tomto čísle nový 'sešit' časopisu *Paragrana*, vydávaného Mezinárodním centrem historické antropologie berlínské Freie Universität, který se věnuje pojetí těla a tělesnosti v Indii.

Pokud jde o současné zahraniční divadlo, věnuje se Mgr. Jitka Pelechová (1980), teatroložka působící ve Francii – v návaznosti na svou stať pojednávající o dramaturgii uměleckého šéfa berlínské Schaubühne Thomase Ostermeiera z *Disku 27* – tentokrát speciálně ibsenovským inscenacím tohoto předního současného německého režiséra; doktorand Mgr. Pavel Bár (1983) informuje zase o novinkách londýnské muzikálové scény. V minulém čísle referoval Július Gajdoš o sympoziu pořádaném v rámci Roku Grotowského na univerzitě v Kentu (v článku „Ze sympozia do divadla“); v tomto čísle píše Jan Hyvnar o tom, co k Roku Grotowského a 50. výročí vzniku Teatru Laboratorium připravili francouzští pořadatelé ze Sorbonny a Collège de France, a to jak pro širokou veřejnost v Centre Pompidou a v Brookově divadle Bouffes du Nord (tamní pořad byl věnovaný zejména nejslavnějšímu herci Teatru Laboratorium Ryszardovi Cieślakovi), tak na dvou vědeckých konferencích pro odborníky. Jan Hyvnar také recenzuje sborník *Alfred Jarry et la culture tchèque/Alfred Jarry a česká kultura*, vydaný Filozofickou fakultou Ostravské univerzity: publikuje 20 referátů přednesených na stejnojmenné mezinárodní konferenci, kterou FF OU pořádala v říjnu 2007. – V příloze tohoto čísla uveřejňujeme monodrama Júlia Gajdoše „Všude dobře, nejlépe tam, tam-tam“; z cyklu 'Tři úlety a jeden let' tohoto autora je to 'Úlet druhý', první jsme pod názvem „Tancem až do nebe“ otiskli v *Disku 29*.

red.

Charisma a jeho herec

Jan Hančil

Když na vyhledávači Seznamu zadáme pojem charisma, objeví se Katolická charismatická konference, odkaz na knihu Aleny Prokopové *Charisma, nejpřítažlivější filmové hvězdy současnosti*, dále najdeme Beauty salon Charisma, dozvíme se, že Clinton za deset let neztratil nic ze svého charismatu, ale Obama že brzy něco ze svého charismatu ztratí, pokud se mu nepodaří vyřešit reformu zdravotnictví, a tak dále. Slovo charisma je vůbec, jak se zdá, v kursu. Přitom před takovými třiceti lety tomu tak nebylo a charisma bylo slovo rezervované pro 'zasvěcence'.

Vyhledávač tak bezděky ukázal, že zázemí pojmu je v oblasti náboženské, že se bezprostředně týká kultury celebrit a že pomalu přechází přes kadeřnické salony do běžného života. Bůh internet tím zjevil hlubokou pravdu o existenci tohoto pojmu. Jedna rovina vypadla, a tou je rovina společenská, ale ta má k tě náboženské nebo pseudo-náboženské zkušenosti, jak uvidíme, velice blízko.

Charisma v původním smyslu je dar milosti, sesílaný Bohem, například dar Ducha svatého, který se o Letnicích snesl na Kristovu církev, dal jí schopnost mluvit jazyky a také dar přesvědčivosti, aby obdarovaní mohli svědčit o tom, co poznali. Charisma má tedy i ve svém původním významu vyjadřovat seslání daru řeči. Mohli bychom sledovat, jak tento pojem cestuje ze sféry sakrální do sféry světské zkušenosti, či lépe, jak přenáší elementární formy sakrality (v Durkheimově smyslu) do běžného společenského života tak, až jsou zcela k nepoznání. Bude ale rozumné vymezit svůj zájem tím, co bychom mohli označit jako **sekulární charisma**, a na úvod projít ve stručnosti historii tohoto pojmu. Mapou při těchto úvahách mi byly čtyři publikace. Jsou to dnes již klasická studie Richarda Senneta *Fall of the Public Man* z roku 1976, dále studie Charlese Lindholma *Charisma* z roku 1990, přepracovaná roku 2002, a dále dvě novější práce teatrologa Josepha Roache z Yale s názvem *It* z roku 2007 a Jane Goodallové s názvem *Stage Presence* z roku 2008. Zatímco dvě starší práce jsou převážně sociologické, druhé dvě bychom mohli zařadit spolu s nakladateli do oboru performačních/kulturních studií.

1. Charisma jako společenský jev

Nejjednodušší definice charismatického vztahu je ta, která pojímá charisma jako vztah založený na vzájemném naplňování potřeb. Na jedné straně tohoto vztahu je jedinec, jemuž se dostalo daru milosti, na druhé straně skupina, společenství nebo dav těch, kterým se podobné milosti nedostalo. V každém popisu tohoto vztahu je proto třeba zkoumat obě strany. Soustředíme-li se pouze na jednu z nich, něco podstatného nám nejspíš unikne.

Max Weber byl první, kdo se pokusil popsat charisma jako fenomén panství. Ve dvou Weberových dílech najdeme dvě odlišné, navzájem do jisté míry protikladné koncepce. V jeho politické sociologii se objevuje individuální, 'pravé' charisma výjimečného jedince, v mnohém poplatné Nietzschemu, zatímco v jeho sociologii náboženství se objevuje charisma institucionalizované, často zděděné nebo získané. Je to charisma hodnostáře, které je výrazem vztahu lidí k určité společenské funkci. V tomto případě je charisma silou, která legitimizuje mocné instituce a počínání často obyčejných lidí na neobyčejných místech. Takovou formu zástupného charismatu bychom mohli přisoudit i obyčejným lidským zástupcům Boha na zemi, farářům.¹

Prvotní je u Webera charisma individuální: negující, emocionálně nabitá základní síla, která je naopak zaměřena proti tradici, institucím a jejich rutinám. Charismatický člověk se vyznačuje zvýšenou expresivitou, jeho intenzivní emocionální stavy se spontánně přenášejí na ostatní, probouzejí u nich *nadšení* a pocit vitality. Weber tak chápe 'pravé' charisma spíše jako osobnostní rys.

Weberův současník sociolog Émile Durkheim toto nadšení popsal jako součást elementární náboženské zkušenosti a obešel se bez charismatické osobnosti. Měl za to, že samotné shromáždění lidí na jednom místě je stimulující, elektrizující. Kolektivní zkušenost pro něho je z velké části typovým případem zkušenosti posvátné. „*Je-li totem zároveň symbolem boha i společnosti,*“ míní Durkheim ve svých *Elementárních formách náboženského života*, „*není to proto, že bůh a společnost jsou jedno a totéž?*“ Podle Durkheima je to právě společnost, která posvěcuje nejen lidi nebo věci, ale také myšlenky (Durkheim 2002: 236). Kreativním principem je mu sama sdílená účast ve vysoce nabitém světě nadosobních rituálů posvátného. Organizujícím prvkem této transpersonální zkušenosti je *totem*, přičemž takovým totemem se může stát i jedinec. Ani v tom případě však není zdrojem posvátné energie, ale jejím odrazem. Skutečný zdroj energie je pro Durkheima vždy ve společenství, které má v jeho pojetí výrazně pozitivní tvůrčí úlohu.

Dva hlavní představitelé tzv. davové psychologie z počátku 20. století: Gustave Le Bon a Gabriel Tarde v chování davu spatřují naopak sílu přírodní a primitivní, nikoli kreativní. Nutkání davu nesměřuje k tvorbě, ale k opakování. Jako základní metafora chování davu jim posloužil tehdy velmi živý fenomén mesmerismu, hypnózy. Pokud je člověk členem skupiny, snadno podléhá „*zvláštnímu stavu, který v mnohém připomíná stav fascinace, v němž se hypnotizovaný jedinec ocitá v ruce hypnotizéra*“ (Le Bon, cituje Lindholm 2002: 47). „*Společenský podobně jako hypnotický stav je pouze formou snu, snu o vůdcovství a snu o jednání*“ (Tarde, citováno tamtéž). Hypnotická zkušenost se ve shromáždění lidí lehce šíří a kritická ostrážitost se snižuje. Stav hypnózy a skupinové mentality jsou si v mnohém ohledu podobné. Stimul ze strany vůdce je pak tím účinnější, čím je jednodušší a pokud možno nerušený dalšími vlivy, které by rozptylovaly pozornost. Podle Tardeho veškerá společnost vznikla magickým projevem vůle výjimečného jedince schopného silné expresivní emocionalitu a jeho schopnosti vyzařovat vzrušení, moc a absolutní víru. Le Bon argumentuje, že dav následuje takového vůdce, který je schopen jednat s elánem, aby se jevil větší než život.

¹ Angličtina má ostatně pro zástupnou zkušenost slovo 'vicarious', odtud 'vikář'. Významným způsobem se uplatňuje také v divadle. Ten, kdo hrál krále v shakespeareovské tragédii, byl v divadelní historii po dlouhá léta ten, který zároveň vedl divadelní společnost.

Vůdci se rekrutují ze specifického okruhu lidí, „*morbidně nervózních, snadno vzrušitelných, napůl vyšinutých, kteří se pohybují na hraně šílenství*“ (Le Bon, cituje Lindholm 2002: 50). Le Bonovi se zde daří načrtnout obraz Hitlera téměř třicet let před tím, než se dostal k moci. Ukazuje, jak jsou pro charismatického vůdce důležité osobní manýry a snadno rozpoznatelné individuální rysy v chování, které umožňují davu vůdce snadno identifikovat. O Hitlerovi se ostatně říkalo, že byl pilným žákem Le Bonovy teorie.

Podle Le Bona je charismatický vůdce zároveň produktem davu i jeho inspirátorem a tvůrcem. Na jedné straně zrcadlí nevědomělá přání či nespokojenost davu a zároveň umožňuje, aby se s ním jako s osobním výrazem těchto snah a tužeb dav identifikoval.

Freud vnímá charismatický vztah jako regresi ve smyslu abreakce oidipovského komplexu, kdy je charismatický vůdce viděn jako silně otcovská figura nahrazující vzdáleného otce. Erik Erikson a Heinz Kohut posouvají tuto regresi ještě o stupínek hlouběji do dětství a charismatik je pro ně osobnost s hraniční poruchou osobnosti, která není ochotna přiznat ostatním jejich oddělené bytí a chápe je jako součást sebe. Vyznačuje se přitom velkou mírou empatie, schopností plynule měnit postoje, přecházet z jedné role do druhé. Důležitým předpokladem takto 'narcistně' založené charismatické osobnosti je její schopnost vysлідit a vyvolat u svých následovníků podobné pocity. Narušené jsou podle psychoanalytiků obě strany charismatického vztahu. Na úrovni jednotlivých příslušníků skupiny podle nich nacházíme poruchy osobnosti, které – typicky pro psychoanalýzu – odkazují k dětským traumatům a deprivaci. Výzkumy charismatických komunit (například Lidového Chrámu Jima Jonese) však ukazují, že jejich členové neprožili zvláště traumatické dětství ani nevykazují výrazně anomální rysy vůči většinové společnosti. Různé druhy charismatických komunit tak v současné době vznikají jako reakce na vyprázdňenost dnešního života, jenž nedokáže nabídnout zážitek společenství a dělá z lidí izolované jedince, kteří mají čím dále méně příležitostí prožít nadosobní stav společenství v Durkheimově smyslu.

V současnosti tedy můžeme rozlišit v zásadě dvojí pojetí charismatického vztahu. Jedno, které vychází z psychoanalýzy, přiznává vztahu jeho intenzitu, dynamiku a transcendentální kvalitu, ale klade příliš velký důraz na osobu vůdce; druhé pojetí uznává lidskou potřebu po společenství, ale pomíjí vášeň, vůdcovský element a nedoceňuje nevědomé aspekty a sebe-ztrátu, které vedou k tomu, že členové skupiny jsou ochotni zemřít na vůdcův povel.

Zdá se, že sociopatie charismatu je funkcí společenské situace, nikoli vlastností charismatu jako takového. Zvláště v kontextu divadla je třeba se osvobodit od obrazu charismatického vztahu jako společenské choroby, protože by se nám mohlo snadno přihodit, že zůstaneme stát s puritánsky zdviženým ukazováčkem a odsuzovat vše, co jeví známky charismatu, které je, jak víme, původně darem ducha...

2. Charisma a kultura celebrit

V současném slovníku je pojem charisma častěji frekventován jako vlastnost určité celebrity než ve významu formy panství. Jde o to, zda a jak je mediální typ charismatu odvozen od výše nastíněné dynamiky společenského charis-

matickeho vztahu a jak se v něm transformovaly prvky sakrální (Durkheim). Mediální charisma je tedy založeno na sdílení potřeb divácké složky/masy, která má pasivní reproduktivní roli, a charismatické složky, která má roli kreativní. Tento druh charismatickeho vztahu však neaspiruje na totalitu bytí, jako tomu je u religioznych nebo pseudoreligioznych skupin. Reflektuje však základní potrebu společenství, a tou je touha po naplnění společeného snu. Charismatický vztah umožňuje lidem abreagovat si své potreby například formou denního snění, náhradního prožívání formou syntetické, zástupné zkušenosti, a to například formou idolu. Jsou to známé záběry omdlévajících fanynek Beatles, i v dnešní době ale existuje bezpočet příkladů pseudonáboženského vyznávání mediálních idolů.²

Existuje něco jako 'obyčejné charisma'?³ Klíč k němu možná nalezneme v obecné potřebě prožívat alternativní svět. – Už mezi dětmi se vyskytují charismatictí malí vůdci, kteří se dokážou naladit na klukovskou touhu po dobrodružství a neobyčejných zážitcích. Jsou obvykle výmluvní, mají odvalu a probouzejí fantazii ostatních. Často se vyznačují snivostí, fantazírováním až na pomezí lhavosti. Někteří skončí v diagnostickém ústavu, ale i mezi pozdějšími vědci, umělci a objeviteli se najdou někdejší vůdci klukovských part, kteří dost zlobili, měli 'blbé' nápady a problémy. Touha žít v zábavnějším světě a zábavnějším způsobem je společná nejen klukovskému světu, ale je u zrodu divadla vůbec. Je to touha po společném prožitku sdíleného nadšení, kreativity, jak je popsal Durkheim, touha po veřejném působení a expresivitě, která je větší než život sám, a také po jistém druhu emocionálního ovládní. Amatérské divadlo je často případem charismatickeho společenství, kdy v případě režiséra jde o charisma v prvotním smyslu slova. Nemám teď na mysli jeho společenský dosah a hypnotickou sílu, ale prostě takové charisma, které postačí k realizaci konkrétního vztahu založeného na sdílení potřeb založených na probuzení imaginace. U profesionálního divadla se do toho plete spousta dalších věcí, a vztah režisér-obsazení je často typem vztahu založeného na institucionálním charismatu, jak ho popsal Weber.

Půvabný příklad vzniku divadla na základě charismatické zkušenosti je vznik Group Theatre v New Yorku. Samo jméno divadla upozorňuje na jeho charakter. Harold Clurman jej doslova vymluvil (hle charisma jako dar řeči) do života na sérii setkání, kde horoval za nový typ divadla, nejprve v rekvizitárně, pak v hotelovém pokoji, nakonec před stohlavým společenstvím v pronajatém sále. Vzniklé divadlo by mohlo sloužit jako příklad charismatickeho společenství a skupinové dynamiky, a to včetně fenoménu mesianismu, resentimentu, alternativy vůči stávajícímu stavu, pozdějšího zklamání z vůdců a podobně. Málokteré divadlo vzniklo na základě plamenných projevů o úpadku divadelní kultury, na základě snu o divadle nového typu... Zde je však charismatickou osobností režisér.

Jak je to s hercem a charismatem? Charisma je přece něco, co se v případě hereckých osobností nabízí samo sebou. Když Alena Prokopová píše o charismatu, automaticky myslí na to, čím disponují současní velcí filmoví herci, jako

2 Více v knize Chrise Rojeka *Celebrity*, 2004.

3 Ne to modelové, odstrašující, které svede celý národ do kataklyzmatu světové války (jako v případě Hitlera), ani to, které vede k sérii brutálních vražd (jako v případě 'Rodiny' Charlese Mansona roku 1969) či k masové sebevraždě 918 lidí (jako v případě sekty Lidového chrámu Jima Jonese v Guajáně roku 1978).

je Johnny Depp, Brad Pitt, Jack Nicholson, Leonardo DiCaprio a další. Tato schopnost nebo vlastnost bývá v různém kontextu pojmenovávána jako 'scénická přítomnost', 'bytovná přítomnost' (P. Pavice, J. Goodallová), schopnost 'být' (J. Vostrý) nebo prostě 'to' (J. Roach). Je otázka, nakolik se charisma liší od scénického kouzla, šarmu, přitažlivosti, radiace, vyzařování, bytovnosti, a pokud ano, nakolik jde o kvalitativní nebo kvantitativní rozdíl. Scénická přítomnost je v teatrologickém slovníku definována jako 'svrchovaná vlastnost' hereckého umění. Můžeme o tomtéž hovořit i u charismatu?

Herecké charisma je spojeno s kulturou celebrit. Ta kupodivu není vlastní pouze naší historické zkušenosti. Její vznik bývá datován do 2. poloviny 17. století v Anglii a souvisí s obdobím nástupu Karla II. na trůn, s přerodem teokratické společnosti na společnost teokracickou. Je to doba, kdy náboženství přestalo být určující silou, která poskytovala náměty imaginaci, doba zesvětštění, relativizace hodnot, rozbití pevné společenské hierarchie, doba, k níž Sennet odkazuje jako ke zlatému věku člověka veřejného, a zároveň doba, kdy divadlo přebírá monopol na vizualitu. Karel II. přikládal divadlu takovou váhu, že je zařadil pod svou přímou patronaci. Byl nejvyšším divadelníkem stejně jako hlavou církve, častěji vídán v divadle než v kostele. Sám byl celebritou, miloval veřejné situace a rituály, byl osobou spojující institucionální charisma s charismatem individuálním, někdy tak, že jeden typ podrýval ten druhý, jinde se doplňovaly.

Joseph Roach označuje za první hereckou celebritu hodnou toho jména herce Thomase Bettertona (1635–1710), který čtyřicet let ovládal britské jeviště jako 'Ten, kdo hraje krále'. Divadlo bylo v té době svobodnou zónou, kde se syn pomocného kuchaře mohl stát zástupným králem a požívat obdivu, který si s obdivem ke králi příliš nezadal. Je příkladem herce reprezentujícího určitou dobovou kvalitu tak mocně, že se stal pro své současníky jejím jediným zástupcem. Jde o fenomén performačního prototypu (role-ikony). O společenském efektu tohoto fenoménu nemůže být pochyb. Institucionální charisma královské role ulpívá na jejím prvním představiteli a vytváří tak mocnou auru, že sám král zapůjčí na představení o Jindřichu V. své korunovační roucho. Jistě, v té době bylo běžné, že divadla žila z vyražené garderoby šlechtických mecenášů, ale korunovační roucho... Pokud by herec nedisponoval určitým druhem scénické přítomnosti, institucionální charisma propůjčené role by mu nebylo nic platné. A Betterton, jak známo, v sobě měl velmi výrazný druh důstojenství, uměřenosti, a ztělesňoval zvláštní rovnováhu, která zřejmě byla přesně tím, po čem země, ještě živě si pamatující hrůzy občanské války, prahla. Je tedy možno říci, že Betterton naplňoval i ten aspekt charismatického vztahu, že charismatická osobnost intuitivně vycítí potřeby a ducha času a dokáže je nějakým způsobem ztělesnit. O Bettertonově významu a o kultu celebrity v 18. století svědčí také to, že byl po své smrti pohřben s královskými poctami ve Westminsterském opatství. Vznikla tak stoletá tradice pohřbívání hereckých celebrit ve společnosti králů a královen, které ztělesňovaly.

Schopnost charismatické osobnosti vycítit 'ducha doby' a využít jej je v mediálním průmyslu náplní práce celé armády kulturních prostředníků včetně režisérů a scenáristů. Právě dramaturgie (zde v nejširším slova smyslu včetně autorského a režijního elementu) má pro formování celebrity velmi podstatný význam. Dává jí totiž možnost zúročit svůj osobnostní potenciál v určitém okruhu rolí, který nějak rezonuje se zmíněným duchem času. To, co v charismatickém

vztahu v původním slova smyslu musí charismatická osobnost sama vytušit, formulovat, rozvinout a pak teprve zúročit, zde dělají specialisté.

Právě oni dávají syntetické zkušenosti zástupného prožívání náplň; ač neviditelní, pracují usilovně na tom, aby vytvořili náhradní charismatickou zkušenost-pyramidu, na jejímž vrcholu stojí mediální celebrita, a stovky lidí se podílejí na tom, aby tento náhradní charismatický vztah fungoval.

V samé povaze charismatu je obsažen rozpor a ambivalence. Podvojný charakter celebrity popsal Joseph Roach na obrazu současně se vyskytující dvojice komplementárních vlastností – například síly a zranitelnosti v téže roli, často dokonce v témže gestu. Roach doporučuje příznaky síly označit jako *charismata*, zatímco příznaky zranitelnosti jako *stigmata*. Tyto příznaky se vzájemně doplňují a jeden bez druhého vlastně neexistují. Ostatně i v šamanismu je stigmatizace příznakem vyvolení. Zde stojí za to připomenout, že u mnohých charismatických hereckých osobností se úspěch dostavil právě přijetím vlastního handicapu, jako například u Henryho Irvinga. Pro vytvoření dojmu veřejné intimity,⁴ tolik důležité pro to, aby se celebrita mohla stát věšákem lidských tužeb, je naprosto zásadní, aby stigmata s charismaty spolupůsobila. Achilles je Achillem pro svou patu nikoli navzdory ní, uvažuje Roach.

Velice často je herecké charisma podmíněno situací veřejného vystupování v rámci jistého uměleckého žánru. Mnozí herci, kteří na jevišti disponovali až magickou přitažlivostí, byli mimo jeviště nenápadní a obyčejní (za jiné uveďme alespoň tragédku Rachel). Divadlo – a média obecně – tak působí jako stroj na charismatickou zkušenost, její spouštěč i zesilovač. Joseph Roach ve své hře hovoří o charismatických zónách ('It-zones'), které jsou vyčleněny z řádu města a společnosti a kumulují se v nich různé druhy atraktorů. Typickým příkladem takovýcho zón byl v 18. století distrikt Covent Garden v Londýně, kde se v těsném sousedství divadla vyskytovaly nevěstince, v 50. až 80. letech 20. století okolí Times Square na Broadwayi, a dnes je jím přirozeně Hollywood.

Pokud bychom chtěli být opravdu rigorózní, pak bychom pojem charisma vztáhli pouze k takovým případům, kde scénická přítomnost herce neslouží pouze estetickým účelům, ale slibuje cosi víc, stává se součástí příslibu lepšího života. O charismatu v přísném smyslu slova hovoříme tam, kde je ve hře aktivismus jakéhokoli druhu: ať už slibuje psychickou, společenskou nebo duchovní obrodu. Jistě bychom našli případy herců, kteří se touto cestou vydali, jako instruktivní příklad může sloužit afroamerický zpěvák, herec a bojovník za černošská práva Paul Robeson (1898–1976). Tento renesanční muž (vynikající student, atlet čtyř disciplín, čestný člen společnosti Fi-beta-kappa v Rutgersově univerzitě, absolvent práv na Columbijské univerzitě, divadelní i filmový herec, zpěvák, bojovník za občanská práva černochů a levicový aktivista) v době největší popularity zpíval a řečnil ke shromáždění čítajícímu 25 tisíc hlav. Všechno na něm bylo v nadživotní velikosti. Ve čtyřicátých letech se jeho životní dráha zlomila, když se o něj začala zajímat Komise pro neamerickou činnost. Uprostřed 50. let, když mu byl odebrán pas, se zhroutil a už nikdy se nevzpamatoval.

4 Jedním z rysů charismatického vystupování je právě fenomén veřejné intimity: charismatická osobnost okouzluje a ovládá právě zdáním přístupnosti, blízkosti. Ovládá schopnost být zároveň všech i nikoho. Vzniká tak ztotožnění a mízí vědomí individuality, rozostřuje se vědomí 'já' a 'ne-já'. Média natolik usnadňují vznik fenoménu veřejné intimity, že by možná bylo užitečné zavést pojem syntetické charisma, které by označilo charisma s převahou mediálního zprostředkování.

Robeson je případ člověka, který měl jak charisma ve společenském smyslu slova, tak scénickou přítomnost. Jako by však byl člověkem dvou povolání, dvou životních linií, které se odvíjely poměrně nezávisle jedna na druhé.

Dovolu mi zakončit citátem z knihy Jane Goodallové *Stage Presence*: „*Je-li scénická přítomnost svrchovanou vlastností herce, pak svody charismatu sebou nesou zákeřnou myšlenku, že jde o svrchovanou kvalitu lidské bytosti... Jen o kousek dál zeje past ve formě prastarého příběhu o hybris, kolem něhož se odehrává tolik západních dramát. Úkolem herce není do té pasti spadnout, ale evokovat její síly a rizika a přitom si udržet kontrolu nad živoucí komunikativní událostí představení*“ (Goodall 2008: 50).

Závěrem

To, co označujeme jako 'herecké charisma' a co je jistě 'charismatičtější' pojmenování než přesnější pojem 'bytová přítomnost', je tedy ve skutečnosti charismatem **podmíněným, situačně daným**, mohli bychom dokonce říci **zástupným** (vicarious) ve smyslu, že herec je většinou charismatický zejména zástupně skrze svou jevištní postavu/jevištní osobnost. Otázka bytování oné jevištní osobnosti v mimojevištní situaci by byla patrně námětem na jinou studii stejně jako využití tohoto situačního, 'zástupného' charismatu v pedagogice herectví a jeho koexistence s charismatem pravým. Zde, domnívám se, se totiž herec ocitá v pravé charismatické situaci, se všemi nároky a riziky, které z ní plynou.

Použitá literatura:

- DURKHEIM, É. *Elementární formy náboženského života*, Oikumené 2002
GOODALL, J. *Stage Presence*, Routledge 2008
LE BON, G. *The Crowd: A Study of the Popular Mind*, Ernest Benn, London, 1952
LINDHOLM, Ch. *Charisma*, pdf, 2002 freebook, www.bu.edu/uni/faculty/profiles/charisma.pdf
ROACH, J. *It*, The University of Michigan Press 2007
ROJEK, Ch. *Celebrity*, University of Chicago Press 2004
SENNET, R. *The Fall of the Public Man*, W. W. Norton 1976
TARDE, G. *The Laws of Imitation*, Holt and co., New York, 1903

Scénický New York

Radovan Lipus

„Manhattan představuje drama pokroku. Jeho protagonistou jsou samotné ‘vyhlazovací principy, které budou bez přerušení působit s neustále narůstající silou’. Jeho zápletkou je barbarství ustupující kultivovanosti. Z těchto daností lze extrapolovat budoucnost donekonečna: protože vyhlazovací principy nikdy nepřestávají působit, plyne z toho, že co je kultivovanost v jednom okamžiku, bude barbarstvím v okamžiku příštím. Představení proto nemůže skončit v konvenčním smyslu dramatické zápletky, dokonce ani postupovat kupředu; lze pouze cyklicky nově formulovat jedině téma: neodvolatelně propojené a nekonečně znovu přehrávané vytváření a destrukci. Napětí v tomto divadle vyvolává jedině neustále se stupňující intenzita představení.“¹

Rem Koolhaas

Koolhaasova lekce

Jako impuls k přemýšlení o scénických resp. dramatických parametrech New Yorku, patrně vizuálně jedné z nejbohatších, nejdráždivějších a nejinspirativnějších světových megapolí, volím záměrně text významného současného nizozemského architekta Rema Koolhaase.² Jeho kniha *Třeštící New York / Retroaktivní manifest pro Manhattan* totiž – aniž to autor zamýšlel – představuje významné a nezpochybnitelné potvrzení zvyšující se role nespécifické scénologie v urbanismu a architektuře. Koolhaasova kniha je neobyčejně podnětná nejen pro uvažování o městské krajině amerického velkoměsta, ale svými přesahy a výrazným dramatickým citem ji můžeme s klidem považovat za *Koolhaasovu lekci scénologie*. I mně právě tato kniha posloužila při letošní zářijové návštěvě New Yorku – této *metropole přísného chaosu* (Koolhaas 2007: 17) – jako jakýsi mentální průvodce či nesmírně cenný scénologický navigátor. Spíše než o reflexi mých konkrétních diváckých a návštěvnických zážitků, dojmů a postřehů z divadel, hudebních klubů, muzeí a výstavních sálí tohoto uhrančivého města,³ jde mi v tomto článku zejména o zprostředkování některých Koolhaasových myšlenek a závěrů. Postupující specializace jednotlivých uměleckých sfér s sebou totiž často nese jednostrannou orientaci, hraničící někdy až téměř s *fachidiocií*. Stručně a zjednodušeně řečeno: architekti bohužel nechodí příliš do divadel

1 Koolhaas 2007: 12 (zvýraznil R. L.).

2 Více o Remu Koolhaasovi a realizacích jeho ateliéru Office for Metropolitan Architecture na www.oma.nl.

3 Během týdne jsme mimo jiné navštívili nové nastudování *West Side Story* v Palace Theatre na Broadwayi, taneční projekt *In-1* Juliette Binoche a Akrama Khana v BAM Harvey Theater v Brooklynu, koncert Jolie Holland v klubu Poisson Rouge, skvělou výstavu Kandinského v Guggenheimově muzeu či neméně fascinující výstavu Vermeera a Watteaua v Metropolitaním muzeu.

a divadelníci se ke své nezměrné škodě veskrze nezajímají o současnou architekturu, natož aby věnovali pozornost knihám s touto tematikou, byť právě zde mohou velmi často nalézt nečekaně zajímavé impulsy pro přemýšlení o prostoru či dramatičnosti. Těm čtenářům, kteří teoretickou a praktickou Koolhaasovu tvorbu znají a sledují, se omlouvám za zbytečný 'osvětový' úvod.

Na počátku je třeba říci, že se Remment Lucas Koolhaas, čelný představitel dekonstruktivismu a laureát nejprestižnějších světových architektonických cen,⁴ ve své knize o „delirickém New Yorku“ soustředí zejména na jeho centrální část, tedy ostrov Manhattan s odskokem na Coney Island s jeho zábavními parky. Koolhaasovo psaní, úvahy, postřehy a závěry jsou nesmírně čtivé, vtipné a v mnoha směrech překvapivé. Snad je to tím, že jeho otec byl spisovatelem, či tím, že samotný R. L. Koolhaas absolvoval před architektonickým školením studium scenáristiky na Netherlandse Film en Televisie Academie v Amsterdamu a pak se několik let aktivně věnoval publicistické a novinářské činnosti. Kdo ví? Jisté však je, že síla autorovy knihy tkví nejen v atraktivitě zvoleného tématu, ale také právě v tom, jak sugestivně jej dokáže zprostředkovat. Volí skutečně až jakousi 'scenáristickou' metodu přemýšlení o městě: používá dialogy, ať již cituje autentické dobové zdroje, nebo se jedná o jeho vlastní fabulaci, pracuje s ostrými střihy, změnami prostředí, záměrně kombinuje nasvícení zkoumané problematiky z různých, často překvapivých úhlů. Město je mu nikoliv pouze urbanistickou jednotkou, ale nezpochybnitelnou scénou, kolbištěm, arénou. Dramatickým dějištěm. Prostorem, do kterého vstupují lidské utopie, sny, touhy, animozity, pudy nebo naopak nejryzejší racionální, matematické i ekonomické úvahy, zhmotňující se v jeho mřížkovité uliční struktuře, v podvědomých instinktech a chtíčích v Luna Parku na Coney Islandu, či v nepřehlédnutelných ambicích tvarovaných do podoby fascinujících mrakodrapů. Manhattan je mu obrazem vesmíru lidských tužeb, troskotání i naplnění. Má u Koolhaase dramatickou univerzálnost až – dá se říci – shakespearovskou, tolik je zde vášní, krve, triumfů i katastrof. Ovšem nezanedbatelnou roli hraje i autorova zkušenost racionální holandské vlasti a její osudové souvislosti se zrodem Nového Amsterdamu, jak se New York dříve jmenoval.

„Pro Holanďany neexistují 'náhody', protože celou jejich zemi vytvořil člověk. Plánují osídlení Manhattanu, jako by to byla část jejich uměle vytvořené domoviny. [...] V roce 1626 koupil ostrov Manhattan za 24 dolarů od 'Indiánů' Peter Minuit. Tato transakce byla však neplatná: prodávající majetek nevlastnili. Dokonce tam ani nežili, byli jen na návštěvě. Roku 1807 dostávají Simeon De Witt, Gouverneur Morfia a John Rutheford pověření, aby navrhli model, který bude regulovat 'konečné a nezvratné' osídlení Manhattanu. O čtyři roky později předložili návrh – nehledě na hranici, která oddělovala známou od ještě neznámé části města – 12 tříd probíhajících od severu k jihu a 155 ulic probíhajících od východu na západ. Tímto jednoduchým krokem narýsovali město o 13×156 blocích (vylučujících topografické nahodilosti): matici, která zachycovala současně veškeré zbývající území a veškerou budoucí aktivitu ostrova. Manhattanskou Mřížku. Tato 'apoteóza rostu' – 's jeho prostou přitažlivostí pro jednoduchou mysl' – kterou její autoři obhajovali usnadněním 'koupě, prodeje a zlepšením reálného stavu', zůstává, 150 let poté, co překryl ostrov, negativním symbolem krátkozrakosti komerčních zájmů. Ve skutečnosti je to nejdůležitější akt predikce v západní civilizaci: půda, kterou rozděluje, je neobydlená; obyvatelstvo,

⁴ Pritzkerova cena 2000, Zlatá medaile RIBA 2004, Cena Miese van der Rohe 2005.



Premiéra: první spuštění zavlažovacího systému v Central Parku, The New York Times 1928

kteřé popisuje, je domněnkou; stavby, které rozmisťuje, jsou přeludy; aktivity, které rámuje, neexistují“ (Koolhaas 2007: 14–15; zvýraznil R. L.). Jak si při těchto slovech adresovaných Manhattanu nevzpomenout na přípravu jakékoliv divadelní inscenace, kde povětšinou fiktivní nebo v lepším případě již dávno nežijící historické postavy na místech, která jsou smyšlená či alespoň předstíraná, řeší – mezi konkrétními hereckými představiteli v aktuální realitě neexistující – mezilidské konflikty a střety, často za pomoci násilí a usmrcení, které jsou však pouhou iluzí. S trochou nadsázky se dá říci, že každá inscenace je *manhattanskou mřížkou* ve stadiu zrodu, byť povětšinou s podstatně nepravidelnější strukturou...

Daleko zajímavější je však Koolhaasův dramatický a scénický smysl a cit, uplatňovaný například při analyzování významu prostředků ryze technických či technologických, které však v moderní době významně ovlivňovaly a utvářely nejen tvář New Yorku, ale globální civilizace vůbec. Jmenujme za všechna tato zařízení alespoň dvě – **výtah a inkubátor**: spíše než demonstrací inženýrského konstrukčního umu a exaktních technických parametrů byla jejich prvotní prezentace širokému publiku mimo veškerou pochybnost především **scénickým veřejným vystoupením** či podívanou, chcete-li.

Začněme zmíněným výtahem: „*Elisha Otis, vynálezce, vystoupí na plošinu, která se zvedá – zdá se, že jde o hlavní část demonstrace. Avšak když dosáhne nejvyššího bodu, asistent podá Otisovi dýku na sametovém polštářku. Vynálezce vezme nůž a zdánlivě zaútočí na základní prvek svého nového vynálezu: lano, které vytáhlo plošinu nahoru a nyní jí brání v pádu. Otis nařízne lano, to se přetrhne. Plošine ani vynálezci se nic nestane. Neviditelné bezpečnostní úchytky – podstata Otisova*



brilantního díla – chrání plošinu před spojením se zemským povrchem. Otis tak zavedl další vynález do divadelnosti města: antiklimax jako rozuzlení, neudálost jako triumf“ (Koolhaas 2007: 21).

Za scénickou prezentací druhého významného vynálezu se s Koolhaasem vypravíme již přímo do Mekky tehdejší newyorské zábavy, na legendární Coney Island, jehož název rovněž nese pečeť původní holandské kolonizace, „*poloostrov pak dostal dlouhou řadu jmen, z nichž mu žádné nezůstalo, dokud se neproslavil nevysvětlitelnou hustotou konijnen (holandský výraz pro králíky)*“ (Koolhaas 2007: 25). Právě zde v krajině proslulých zábavních areálů, jakými byly Luna Park či mnohem rozsáhlejší a efektnější Dreamland vybudovaný senátorem a vizionářem Williamem H. Reynoldsem, se uprostřed křiklavě kaširovaných pouťových lákadel (představujících například: Pád Pompejí, Cestu přes Švýcarsko, Návštěvu Benátek či Boj s ohněm) prováděly, rovněž pod záminkou „zábavné podívané“, experimenty drastického sociálního inženýrství – známá dreamlandská Liliputie, vyčleněná část parku, zaměstnávající tři stovky trpaslíků svezných sem za tímto účelem takřka z celého kontinentu (viz Koolhaas 2007: 39–40). Také se tu však v podobě hojně navštěvované a nadšeně obdivované pouťové atrakce scénoval inkubátor – progresivní soudobý vynález, odmítnutý tehdejším zkostnatělým lékařským prostředím. Ve velkém sále zde před očima zvědavých diváků zábavního parku odpočívají předčasně narozené děti z oblasti celého New Yorku. „*Martin Arthur Couney, první pediatr v Paříži, se tam v devadesátých letech devatenáctého století pokouší založit svůj inkubátorový ústav, ale projekt ztroskotává na*

◀ **Edwin Lewick: Imigrační stanice na Ellis Island**

▶ **Augustus Francis Sherman: Slovenská žena s dětmi v imigrační stanici na Ellis Island**

© THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY, ASTOR, LENOX AND TIDDEN FOUNDATION



medicínském konzervatismu. Přesvědčen, že jeho vynález je zásadním příspěvkem k Pokroku, vystaví v roce 1896 svůj Kinderbrut-Anstalt ('Aparát líhnoucí děti') na Mezinárodní výstavě v Berlíně. Následuje známá odysea pokrokové myšlenky/exponátu po celé zeměkouli – do Rio de Janeiro, pak do Moskvy, s Manhattanem jako svou nevyhnutelnou destinací. Jedině v Nové metropoli může Couney nalézt a využít souhrn příhodných podmínek: neomezenou nabídku 'nedonošenců', vášeň pro technologii a – zvláště ve střední zóně Coney Islandu – nedonošeném Manhattanu – ideologickou sympatii. [...] V nedonošených pěstuje Dreamland soukromou rasu a absolventi inkubátoru oslavují své přežití každoročním dreamlandským setkáním, které sponzoruje Reynolds“ (Koolhaas 2007: 41–42).

Bizarně šokující představa zranitelných a křehkých nedonošených dětí v inkubátorech, které jsou součástí drastické a hlučné vřavy zábavního parku, jako by byla v Koolhaasově podání sugestivním obrazem zrodu netoliko nového 'hlavního města světa', ale především místem projekcí, stvoření a zániků všemožných lidských snů, tužeb a nadějí. Prostorem zrodu nového národa – obrazně i doslova. Což není obyvatelstvo nově zrozených Spojených států severoamerických a New Yorku zejména zcela novou lidskou směsicí, vzniklou přetavením

nejrozmanitějších sociálních, národních, etnických, náboženských a kulturních entití? Co o tom podává výmluvnější zprávu než právě Manhattan, komplementárně se zrcadlí ve snových a hlučných překližkových 'městech' tehdejšího zábavního průmyslu na Coney Islandu?

Stačí si jen představit všechny ty obrovské transatlantické lodě se stanicí – či ve výsledku miliony – imigrantů, připlouvajících ze všech končin světa do newyorského přístavu, do nové, vysněné a vytoužené země. Někteří sem směřují za vidinou lepšího či spravedlivějšího života, jiní s touhou realizovat své sny a závratně zbohatnout a nesčetní další zas s přáním zachránit alespoň holou existenci, která byla v místě, odkud prchají, v bezprostředním ohrožení. To je přece nevýslovné množství dramatických situací, jednotlivých i kolektivních osudů, exponovaných scén.

Fotografie z Ellis Islandu

Mnoho by o tom mohla vyprávět imigrační stanice na jiném newyorském ostrově – Ellis Islandu, sloužícím od ledna roku 1892 do roku 1954 pro asi dvánáct milionů příchozích jako hlavní vstupní brána do vysněného 'nového světa'. Rozsáhlý artdécový areál cihlových budov The Ellis Island Immigration Station otevřený 17. prosince 1900,⁵ který nahradil staré budovy zničené požárem, představoval přece rovněž jakýsi pomyslný inkubátor pro nedonošené novorozence: každý z příchozích jako by se měl v nové zemi znovu narodit. Ze staré do nové identity. Z pronásledovaného haličského žida do svobodného občana Spojených států, ze slovenské venkovanky do obyvatelky mnohamilionové metropole. Rozsáhlý areál představoval svět sám pro sebe. Zahrnoval noclehárny, úschovnu zavazadel, nemocnici, lázně, kuchyně a vlastní elektrárnu. Dnes je celý přístavní komplex spolu se sochou Svobody na nedalekém ostrůvku Liberty Island součástí památkově chráněného Národního parku. Imigrační stanice na Ellis Islandu se proměnila v muzeum, které nabízí – kromě řady dochovaných autentických předmětů patřících příchozím z celého světa – také nesmírné množství dokumentárního fotografického materiálu. Ten byl pořizován pro služební potřebu, ale vznikalo tu také velké množství 'památečních fotografií' pořizovaných na přání samotných přistěhovalců. Jedním z jejich aktivních tvůrců byl i matriční úředník a amatérský fotograf Augustus Francis Sherman. Jeho dílo je součástí sbírky imigračního komisaře Williama Williamse, který sloužil na Ellis Islandu v letech 1902–1905 a pak 1909–1913 (viz Wolf 2004: 2). Sherman pro něj fotografoval jednotlivce a skupiny žadatelů v jejich tradičním oděvu. Kroje většinou zároveň představovaly to nejlepší a nejslavnostnější oblečení, které měli k dispozici. Vznikají tak napohled klidné a statické fotografie, ovšem s neuvěřitelným vnitřním napětím. Lidé nejrůznějšího věku a původu v nesnadné, zlomové životní situaci, velice často na hranici bídy, *se scénují či jsou scénováni* v omezeném prostředí přistěhovaleckého tábora ve svých úzkostlivě ochraňovaných svátečních šatech. Vzniká tak velice působivý *kontrast: scény/limitujícího prostředí a kostýmu/svátečního kroje*, s nesmírnou dávkou vnitřní hrdosti a dů-

5 Více na <http://www.nps.gov/elis/index.htm>.



Lanovka/tramvaj na Roosevelt Island

stojnosti fotografovaných postav. Některé snímky – zejména portréty jednotlivců – vznikaly v ateliéru, jiné zachycují skupiny osob v exteriérech imigrační stanice. V každém případě představují Shermanovy záběry nesmírně cenný pramen nejen pro historiky či etnografy, ale také pro scénologické úvahy.

Teatrální trs

Vraťme se však ze scény Ellis Islandu zpět k Remu Koolhaasovi a zábavnímu parku Dreamland. Když popisuje další tři zdejší, spolu těsně sousedící atrakce, dospívá zcela jednoznačně k analogii zdejšího multiscénického prostoru a moderního velkoměsta. Ve svých závěrech se tak bezděky pohybuje na teritoriu nespécifické scénologie.

Pavilony „Chrám stvoření“, „Cirkus“, v němž vystupuje „největší soubor učných zvířat na zemi“, a „Konec světa – podle Dantonova snu“, „tato tři představení se odehrávají současně v zdánlivé nezávislosti, ale jejich scény propojují podzemní chodby, takže lidští i zvířecí účinkující se mezi nimi mohou volně pohybovat. Východ z jednoho představení dovoluje znovuoživení o několik vteřin později v jiném a tak dále. Tato tři divadla – na povrchu architektonicky oddělená – tvoří, prostřednictvím neviditelných spojení, jeden teatrální trs [zvýraznil R. L.], prototyp mnohonásobné hry s jediným obsazením. Podzemní ruch zavádí nový model divadelní ekonomiky, v němž

se může odehrávat nekonečný počet simultánních představení, jediný rotující soubor, ve kterém každý hraje jak izolován od ostatních, tak vzájemně s nimi propleten. Reynoldsova trojitá aréna je tak přesnou metaforou života v Metropoli, jejíž obyvatelé jsou jednotlivými herci odehrávajícími nekonečný počet představení“ (Koolhaas 2007: 42).

Koolhaasem zavedený pojem **teatrálního trsu** s básnickou přesností a příležitostí vystihuje maximální prostorovou a komunikační kumulaci a propojenost moderní megapole, v konkrétních podmínkách Manhattanu limitovanou navíc hranicemi samotného ostrova. To nutí tvůrce města/scény koncentrovat nejen dopravu, ale veškeré další aktivity také pod zem a zároveň i vysoko nad hlavy chodců či řidičů. Kdybychom si představili řez tímto **urbanistickým teatrálním trsem**, budeme mít před sebou ohromující kolotání, fascinující, neustále se proměňující divadlo navzájem se protínajících podzemních drah, zahuštěných pozemních komunikací plných chodců, automobilů, autobusů, cyklistů atd. Kolem ostrova plují lodě a čluny a nad tím vším, na mostech a estakádách (často i vícepatrových), které se vzájemně křížují, spatříme neméně intenzivní ruch. Na Manhattanu doplníme tento obraz ještě o vznášející se kyvadlovou lanovku (či zavěšenou tramvaj) putující mezi 59. East Street a Roosevelt Islandem, stejně jako nesmíme zapomenout na všudypřítomná letadla a vrtulníky. Ve všech těchto dopravních prostředcích, ve všech stavbách, budovách, ve všech prostorách pak jsou lidé – *herci odehrávající nekonečný počet představení*. Člověku, který je v tomto prostoru zároveň nepatrným divákem i aktérem, se možná bezděky vybaví dokonale strojový koloběh omračující vertikální *Metropolis* ze stejnojmenné – rovněž halucinační a delirické – filmové vize Fritze Langa. I ona je s postupujícím časem a měnící se lidskou zkušeností reflektována různě. „*Pokud sledujeme logiku proměn kritických názorů na Metropolis až do konce, patrně nás překvapí zjištění, že se od poloviny 80. let objevuje zcela nový výklad. Osmdesátá a devadesátá léta se totiž rezolutně odvrátila od zakomplexovaných mužů, lidožravých strojů i femmes fatales, od mas, fašismu i třídního boje, a hlavním hrdinou učinila samo město* [zvýraznil R. L.]: *megalopoli ani ne tak z budoucnosti, jako spíše z úběžníku všech soudobých urbanistických snů o světech zábavy a velkolepých krajinách města*“ (Elsaesser 2007: 65). K jednomu z nejaktuálnějších praktických potvrzení výše citované teze o městě, které se samo stává hrdinou scénické podívané, se ještě dostaneme v závěrečné části tohoto textu, v pasáži věnované proměně newyorské dopravní tepny High Line. Teď se však opět obraťme k Remu Koolhaasovi a jeho analýze zábavního parku Dreamland. V atrakci zvané Boj s ohněm se totiž objevuje „*stavba bez střechy, 250 stop dlouhá, 100 stop hluboká. Každý sloup fasády zvyšuje postava hasiče; v linii střechy je složitý motiv hasičských hadic, přileb a sekýr. Klasický exteriér neposkytuje žádný náznak dramatu uvnitř, kde ‘na rozsáhlé ploše půdy byla postavena městská čtvrť s domy a ulicemi a hotelem v popředí’. Tento metropolitní ‘komplex’ neustále obývají čtyři tisíce hasičů; ‘rekrutují se z hasičských sborů tohoto a sousedních měst a dokonale znají své řemeslo’. [...] Avšak hlavním protagonistou na městské scéně je blok sám: Boj s ohněm uvádí blok jako herce* [zvýraznil R. L.]. *‘Zazvoní poplach: muži vyskočí ze svých postelí a spustí se dolů po mosazných tyčích... Hotel v popředí mizí v plamenech a uvnitř jsou lidé. Oheň, který se objevil v prvním podlaží hotelu, jim znemožňuje útek. Lidé se hrnou na náměstí, křičí a gestikulují: přijíždějí stříkačky, pak vodní věž, pak vozy s hadicemi, výsuvný hasičský žebřík, velitel jednotky’ – a ještě jednou ustavené spojení mezi záchranou a ztrátou – ‘ambulance, která ve snaze rychle pomoci, přejede nějakého člověka.’ [...]*



**Twin Towers: Kostel sv. Pavla
a World Trade Center, 1975**

© THE NEW YORK TIMES COMPANY

Přesto se podaří hysterické hosty zachránit, oheň uhasit a blok připravit k dalšímu představení“ (Koolhaas 2007: 44–45).

Ground Zero

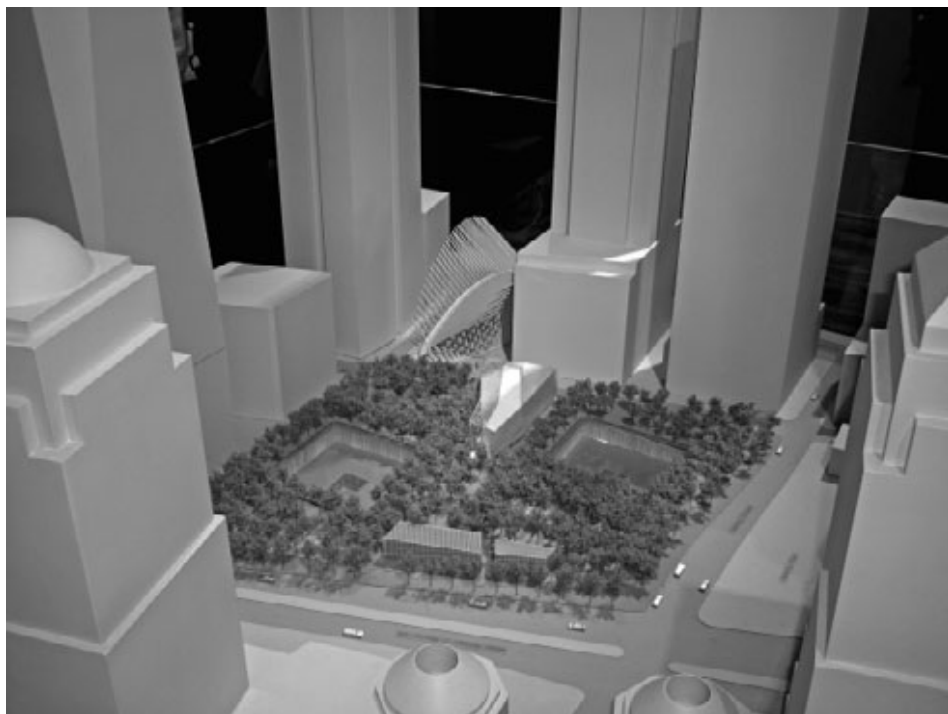
Je krutým paradoxem, že právě skutečný a nikoliv inscenovaný požár učinil v květnu 1919 zničující a apokalyptický konec Reynoldsově ‘snové zemi’. Celý zábavní park lehl popelem během několika hodin, jedinými zaměstnanci, kteří se jej pokusili před likvidačními plameny marně hájit, byli trpasličí hasiči z Liliputie, „poprvé po 2500 falešných poplaších konfrontovaní se skutečností. [...] Dreamland se vyvázal z reálného světa tak dokonale, že manhattanské noviny odmítají uvěřit

autenticitě zpráv o závěrečné pohromě, i když i jejich redaktori vidí plameny a dým z oken svých kanceláří. Mají podezření, že jde jen o další katastrofu inscenovanou Reynoldsem, aby přilákal pozornost; zprávy vyjdou až se čtyřadvacetihodinovým zpožděním“ (Koolhaas 2007: 58–59). Zkáza ikony světového zábavního průmyslu, která však na své vnímatele působí nejprve jako pouhá další, stupňovaná atrakce, připomene bezděky jinou newyorskou událost, odehrávající se nikoliv na Coney Islandu, ale na dolní čípu Manhattanu o dvaosmdesát let později. Mám na mysli tragické události z 11. září 2001. První dojmy, pocity a vzpomínky na letecký teroristický útok na věže World Trade Center, ať už bezprostředně nebo na televizních obrazovkách, uvede překvapivá většina dotázaných větou: „*Nejdřív jsem si myslel/a, že se dívám na nějaký katastrofický film.*“ Nejsme tedy daleko od nevěřících novinářů, kteří se dívají z oken svých redakcí na zánik Dreamlandu jako na další reklamní atrakci mající za cíl zvýšit jeho návštěvnost. *Scénický účinek* katastrofy je v případě útoku na WTC navíc dobově posílen a globalizován přímým televizním či internetovým přenosem s planetárním dosahem. Ovšem místo katastrofy, nazvané později termínem z vojenského slangu *ground zero*, nepřestalo být ostře sledovanou scénou ani dnes, kdy se změnilo v obrovské staveniště. Je zde, v těsném sousedství manhattanské pošty, malá výstavní síň prezentující pietní památky na oběti 11. září 2001, ale nalezneme tu také maketu zamýšlené budoucí podoby zničené lokality, zahrnující i památník obětí.⁶ Zároveň je možné se na čilý stavební ruch podívat z několika za tím účelem zřízených vyhlídkových bodů, či dokonce *ground zero* s patřičným ochranným vybavením a kvalifikovaným průvodcem ve skupinách navštívit. Jinými slovy, *tomuto místu nikdy nezmizeli diváci*. Nepřehlédnutelné Twin Towers, dominanta World Trade Center, dokončené v roce 1973 podle projektu ateliérů Minoru Yamasakiho a Emery Rotha (viz Dupré 2001: 66–67), neměly pro útočníky v roce 2001 žádný přímý vojenskostrategický význam, nebyly to nejvyšší mrakodrapy na světě, dokonce ani v USA, ale jejich symbolický potenciál byl a je nezměrný. Personifikovaly americkou dominanci, sílu a ambice. Cílem teroristického útoku, kdy při výbuchu dodávky s trhavinou v podzemních garážích WTC zahynulo šest osob, se poprvé staly už 26. února 1993.⁷ Jejich silueta, velmi často zachycovaná společně se sochou Svobody, symbolizovala pro mnohé nejen New York, ale USA vůbec možná víc než budova Kapitolu či Bílého domu. Jako by jižní cíp Manhattanu – a obrazně také úspěchy a hodnoty americké civilizace – střezily tři obří postavy: socha ženy s pochodní a za ní dvě štíhlá *dvojčata*, která se sama v roce 2001 před svým zhroucením změnila v hořící a kouřící pochodně, chmurně ozářující úsvit 21. století. **Obraz mrakodrapu jako postavy** je však mnohem staršího data. Na titulní straně prvního vydání knihy *Třešticí New York* (Thames&Hudson 1978) nalezneme reprodukci obrazu *Flagrant Delit*, jehož autorkou je spolužakladatelka ateliéru OMA a žena Rema Koolhaase, nizozemská malířka Madelon Vriesendorp.⁸ Zachycuje *scénu*, v níž dva z nejslavnějších předválečných manhat-

6 Architektonickou soutěž vyhrál Daniel Liebeskind, ale vzhledem ke sporům s Larry Silversteinem, nájemcem WTC, je celá stavba v jistém skluzu. Autory vítězného návrhu na památník obětí s názvem *Reflecting Absence* jsou architekti Michael Arad a Peter Walker.

7 Ostatně ani náraz letadla do mrakodrapu není v historii New Yorku něčím neznámým – 28. července 1945 v mlze narazil bombardér B 25 do 79. patra Empire State Building.

8 http://en.wikipedia.org/wiki/Madelon_Vriesendorp.



Maketa budoucí zástavby Ground Zero s vyznačenými půdorysy zničených Twin Towers – Památník Reflecting Absence

tanských mrakodrapů – Empire State Building a Chrysler Building – představují přistiženou mileneckou dvojici na loži, před níž je na zemi kobereček v podobě *manhattanské mřížky*, do dveří právě vstupuje jiný mrakodrap, nejvyšší budova Rockefeller Center, a svítí na ně svým světlometem umístěným na střeše. Zde už máme co dělat nejen s pouhou personifikací, ale s mrakodrapem jako *hrdinou dramatické situace* – v tomto případě milostného trojúhelníku gigantických budov. Právě kontrast a napětí mezi ‘vysokým a nízkým’, mezi monumentálním, ne-zemským formátem prezentovaných staveb a banální, přízemní až primitivní biologickou situací, kterou zachycuje, vytváří nezpochybnitelné napětí a zároveň přibližuje nadosobní, gigantickou architekturu lidskému měřítku a dává jí jedinečnost a duši. Ostatně již dávno předtím, 23. ledna 1931, se na 12. kostýmním báli v hotelu Astor v rámci takzvaného *hledání Ducha doby* prezentuje balet s názvem *Siluetu New Yorku*, v němž vystupují manhattanští architekti v kostýmech znázorňujících mrakodrapy. Hvězdou produkce je William Van Allen v kostýmu připomínajícím jeho patrně nejkrásnější stavbu – artdécový skvost – Chrysler Building (viz Koolhaas: 97-99). Interiéry tohoto zdobného majáku jsou bohužel veřejnosti nepřístupné, lze navštívit pouze jeho dekorativní vstupní vestibul. Tím více přitahuje manhattanskou i turistickou veřejnost vyhlídka z jeho ‘pokořitele’ – Empire State Building, který se po zhroucení Twin Towers WTC stal opět nejvyšší budovou v New Yorku.⁹ Právě chybějící vyhlídka ze zničeného WTC způsobila, že

⁹ http://cs.wikipedia.org/wiki/Empire_State_Building.



Empire State Building



The Rockefeller Center – GE Building



Chrysler Building

byly pro veřejnost, lačnicí po pohledu na Manhattan z ptáčích perspektiv, letos po dlouhé době opět zpřístupněny střešní terasy nejvyšší budovy GE Building (dříve RCA Building) v komplexu Rockefellerova centra.¹⁰ Fascinace velkoměstskou scenerií je spojena s New Yorkem od samotného počátku. Koolhaas připomíná již předchůdce pařížské Eiffelovky – „*Mřížovou pozorovatelnu*“ ze Světové výstavy 1853, kterou – pomineme-li Babylonskou věž – označuje za první mrakodrap: „*Postavili ji ze dřeva vyztuženého ocelí a její základna poskytuje místo pro obchody. Parní výtah umožňuje přístup na první a druhé odpočívadlo, kde jsou instalovány dalekohledy. Obyvatelé Manhattanu si poprvé mohli prohlédnout svou oblast. Vnímat ostrov jako celek znamená rovněž uvědomit si jeho limity, nezrušitelnost jeho omezení*“ (Koolhaas 2007: 19). Pohled shůry již samotnou svou fyzickou podstatou staví diváka do situace, již bychom mohli nazvat slovy jako *povznesení, vytržení, nadhled*. Je-li pozorovaná scenerie navíc tak monumentální, úchvatná a proměnlivá jako Manhattan, nemusíme za tímto diváckým zážitkem ani stoupat rychlovýtahy na vrcholy zmíněných mrakodrapů. Důkazem budiž poslední část tohoto textu věnovaná jedné ze scénicky nejzajímavějších lokalit dnešního New Yorku.

¹⁰ <http://www.topoftherocknyc.com>.



The High Line¹¹

Zmiňoval-li jsem se v pasáži věnované zahuštěnému manhattanskému *teatrálnímu trsu* rovněž o nebyvalé kumulaci zdejších dopravních systémů, pak mezi nimi své nepřehlédnutelné místo měla především v první polovině 20. století také *high line*, nadzemní kolejová doprava v oblasti Chelsea-Neighborhood. Estakáda na robustní ocelové konstrukci procházela ve výši zhruba 10 metrů oblastí West Side,¹² zejména hustě osídlenými průmyslovými částmi ostrova s obřími areály přístavišť, skladů a zejména známých konfekčních továren, kde v rozlehlých halách pracovaly na šicích strojích tisíce – velmi často ilegálně přistěhovaných – dělnic. Trať byla otevřena pro nákladní provoz v roce 1934 a sloužila dopravě zboží i surovin intenzivně přes dvacet let. Pak začal její význam, zejména vzhledem k mohutnému rozvoji jiných forem dopravy, upadat. Již v roce 1960 byla zbořena její jižní část a v roce 1980 po ní projel poslední nákladní vlak, který vezl mražené krocany. Zdálo by se, že dny zbytku trati jsou sečteny, neboť vlivná skupina developerů chystá její demolici. Tu vstupuje na scénu obyvatel Chelsea Peter Obletz, vášnivý železniční fanoušek a bojovník za zachování high line. Především díky jeho iniciativě a příkladu vzniká později občanské sdružení *Přátelé*

¹¹ Podrobné informace jsou k dispozici na <http://www.thehighline.org>.

¹² V některých případech procházela a její torzo stále ještě prochází dokonce budovami.



▲ The High Line – korzo s parkovou úpravou

◀ The High Line – v pozadí novostavba IAC Building od architekta Franka Gehryho

High Line, které usiluje o zachování této technické památky a její proměnu ve veřejný park a korzo. V roce 2002 se sdružení skutečně podařilo získat podporu města i státní správy. Je vyhlášena architektonická soutěž na budoucí podobu *high line*, které se zúčastnilo neuvěřitelné množství 720 týmů z 36 zemí. V roce 2006 začínají záchranné stavební práce podle vítězného projektu James Corner Field Operations and Diller Scofidio + Renfro. V červnu letošního roku je slavnostně otevřena a veřejnosti předána první etapa – od Gansevoort Street po 20th Street. V roce 2010 by měla být zpřístupněna část mezi 20th a 30th Street.

Co je na *high line* tak pozoruhodného, že pro mne představuje vlastně nejsilnější scénický zážitek z celého pobytu v New Yorku? Především se i zde setkáváme s tím, čemu jsem se věnoval už ve svých předchozích textech pojednávajících o scéničnosti a identifikaci s místem, v němž člověk žije, jako o nezbytném a nepostradatelném elementárním prvku toho, co jsme si zvykli honosně nazývat *občanská společnost*.¹³ Jestliže předchozí texty reflektovaly malá a okrajová sídla (Starý Bohumín a Adamov) v České republice, pak nyní se pohybujeme na zcela opačném pólu – v jednom z největších a nejbohatších měst planety. V prostoru exponovaném a sledovaném. I zde se však objevují spontánní občanské aktivity identifikující se s místem, kde lidé žijí, s prostředím a stavbami, které je obklopují a které pro sebe považují za cenné a důležité. Je to tím vzácnější

13 Lipus,R. „Scéničnost a identita“, *Disk 18*, a „Adamov: identifikace“, *Disk 28*.



◀ The High Line – detail odpočivného lehátka

▼ The High Line – částečně zachovalé kolejiště s posuvnými odpočivnými lehátky

▶ The High Line – hlediště



v případě původně ryze utilitární stavby, jakou je high line. Jejím prvotním cílem nebylo vybudovat esteticky působivý objekt, ale vytvořit v zahuštěné zástavbě podmínky pro bezpečný provoz rušné nákladní dopravy. Transformace nad-



zemní dráhy do současné podoby jakéhosi parkového korza je obdivuhodným společným dílem občanských aktivit, prvotřídních architektů a městské a státní správy. Tyto 'visuté zahrady' se po svém letošním otevření staly jednou z nejnavštěvovanějších atrakcí New Yorku. V technickými vymoženostmi nabitém velkoměstě, nabízejícím nespočetné možnosti sofistikované zábavy, je fakt, že se lidé houfně hrnou na *pouhou procházku po trávou zarostlém drážním tělese bývalé nákladní trati*, zdánlivě překvapivý. Přitom jen potvrzuje nenahraditelnost a nezastupitelnost autentického prožitku konkrétního místa. I zde se nám totiž dostává, byť se ocitáme jen pár metrů nad zemí, onoho zážitku *povznesení či vytržení*: jsme skutečně *po-vzneseni* nad úroveň ulice, toto pásmo je *vyděleno, vyvýšeno* nad její ruch, shon a neklid. Můžeme se jen tak procházet, odpočinout si na některé z výtvarně vytříbených minimalistických laviček, prohlížet si zachovalé zakonzervované zbytky trati, nově vysázenou pozoruhodnou zeleň, zvláště rozmanité druhy travin, zeleň, která tu však působí zcela organicky, jako by se na trati sama náletově zakořenila, či především stát se diváky jakéhosi **urbánního divadla** (termín scénografky a architektky Petry Kandungové). Lze namítnout, že těmi jsme přece po celou dobu naší procházky tímto zavěšeným parkem, ale přece je tu místo, kterému tento název přísluší naprosto bez diskusí.

Přímo nad křížením high line a 10th Avenue totiž v rámci současného projektu nově vzniklo regulérní divadelní hlediště s elevací; také zde nalezneme jakési – dokonce prosklené – portálové okno, provedené jako celá konstrukce trati v masivní nýtované oceli. Překvapivou pointou je tu však samotná scéna, kterou není nic jiného než právě 10th Avenue se vším svým rušným a živým provozem. Korzující diváci usedají do hlediště a pozorují toto nikdy nekončící a ani v jednom okamžiku se neopakující divadlo. Scénickým osvětlením je slunce



The High Line – ‘scénické okno’

a později za soumraku světla projíždějících vozidel a pouliční lampy. Toto zastavení, oficiálně zvané **10th Avenue Square**, tak můžeme opět chápat ve smyslu náměstí, které od pradávna vždy představovalo nejvýznamnější veřejnou scénu daného města či čtvrti, místo shromažďování *polis*.

Jsem přesvědčen, že právě ona záměrně budovaná a komponovaná vizuální působivost veřejného prostoru v případě rekonverze newyorské nadzemní dráhy je nejen dostatečně dobrým důvodem pro její opětovné návštěvy, ale především významným podnětem pro další zkoumání stále se zvyšující míry nespécifické scéničnosti v našem každodenním životě, ve světě, který nás obklopuje. Ať už v Adamově, Bohumíně či na Manhattanu.

Prameny a literatura:

DUPRÉ, J. *Skyscrapers*, Black Dog & Leventhal, New York 2001

ELSAESSER, T. *Metropolis*, Casablanca, Praha 2007

KALÁB, V. „Ground Zero je jako chobotnice, říká český svědek 11. září“, *Hospodářské noviny* 10. 9. 2008

KOOLHAAS, R. *Třešticí New York / Retroaktivní manifest pro Manhattan*, Arbor vitae, Praha 2007

VOJTĚCHOVSKÝ, M. / VOSTRÝ, J. *Obraz a příběh*, AMU/KANT, Praha 2008

www.wikipedia.org

WOLF, J. (ed.) *Ellis Island – Portraits of Immigrants*, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundation, Pomegranate Communications, Inc. 2004

Herectví mediálního věku aneb Současný herec mezi simulakry

Jan Hyvnar

Tématem mého příspěvku je otázka vztahu identity herce i jeho umění a fragmentarizace světa kolem něj. Jde o problém, který souvisí s našimi diskusemi o tzv. 'osobnostním herectví'. Podnětem se mi stala četba dvou knih známého postmodernisty J. Baudrillarda, kde jsem si chtěl ujasnit pojem simulakru, na který občas narážím v odborné literatuře. Nebyla to četba veselá, neboť autor mne přesvědčoval, že existuje už jen nekončící virtuální realita, v níž není nic identického, nic nespočívá a vše jen teče a je následností. Identitu nenajdeme, protože podléháme iluzi z obrazů, které se kolem nás množí do nekonečna, tzn. že obraz již není schopen zobrazit skutečnost tak, jak jsme na to byli v divadle a herectví od jejich počátku zvyklí. Dnes se divadlo i herec stali součástí virtuální reality, kde dochází podle Baudrillarda k zvláštnímu paradoxu: funkcí znaku (v našem případě funkcí inscenace a herecké postavy) již není odkazování k nějaké jiné (fiktivní) skutečnosti, ale naopak, dochází k ničení této skutečnosti a k současnému ukryvání tohoto ničení. Přesněji řečeno, mizí distance zde – tam a nastupuje nás pohlcující virtuální realita, na niž se právě dnes nejvíce podílí masové sdělovací prostředky. Přitom tato virtuálnost je už něco jiného než „společnost spektaklu“ G. Deborda (české vydání 2007), kde ještě existuje možnost vě-

domé i kritické distance a možnost být v roli diváka nebo filozofa, v rolích těch, kteří dokážou svět kolem sebe ještě i reflektovat. Ve virtuální realitě naopak mizí všechny rozdíly, difference, distance a jiná členění, např. divadelní členění na herce a diváky. Ztrácíme tak oporu i v „pohyblivém bodu“¹ plynoucího času a všude kolem jsou jen simulace, simulace simulací atd. Pokud nás podle Baudrillarda bůh obdařil počátkem a historií, aby učil naše dramatické střetání s životem snesitelnějším, tak i tento počátek a historie jsou nyní simulakry. Pak jsme už všichni jen herci v kultuře, která je založena na reklamě a prodeji všeho jako zboží, na tomto jediném pramenu představ o světě a lidské existenci. Smysl života pak určuje všeobecnost dokonalých falzifikátů reality a imploze, zastírající jakoukoli hranici mezi místy, časy, obrazy i hercem a jeho postavou. Tady už i herec, který je přece vychováván ke zmnožování sebe v mnoha postavách, ztrácí tuto schopnost záměrně mimeticky nebo symbolicky zobrazovat různé postavy, neboť už je sám ponořen do nekončícího se zmnožování.

Některé Baudrillardovy myšlenky se blíží tomu, co hlásá i R. Schechner, jehož knihu o performanci jsem v *Disku*

¹ Narážka na pojem P. Brooka v jeho knize *Pohyblivý bod* (česky 1996).

recenzoval.² Také u něj jsem měl pocit, že plují v nekončícím proudě dění-řeky, z níž ale přece máme chuť se občas vynořit, nadechnout se a křiknout, že jsme a že existujeme. Ne jako simulakr, ale jako neopakovatelní jedinci mezi mnoha jinými. I přes názor Baudrillarda a mnoha dalších postmodernistů, kteří neustále mluví o krizi identity, o tom, že neexistuje počátek a že nebude ani konec, protože vše už se odehrálo a vše se neustále jen reprodukuje. Je hrozivá ta jejich skepse, pramenící ve světě naruby: pokud tu byla dříve naše otázka a často i údiv nad tím, proč existuje spíše něco než nic, pak nyní nás kdosi nutí si klást otázku – proč je spíše nic než něco? Otázku, která je spojena s úzkostí.

Pro herectví je nepochybně důležitý vztah identity hercovy osoby k postavě nebo postavám, které hraje. Proto se také neustále zamýšlíme nad pojmem 'osobnostního herectví', které je jakýmsi „myšleným centrem“ nebo Brookovým „pohyblivým bodem“ ve světě, kdy se kolem nás množí mnohá simulakra a stále více se rozevírají nůžky mezi identitou a fragmentarizací. Začalo to vlastně už v moderně, která si nesmírně cenila individualismu proti anonymnímu a šedivému davu. Z tohoto davu se vynořovali i herectví virtuosové jako dědicové romantického pojetí génia. Identita herce se tu opírala o něco božského a nadpřirozeného, co vždy znamenalo nebezpečnou profanaci, a tak záměrně propagovaný individualismus začal ukazovat i svou skrytou a stinnou stránku, tohoto 'zlého démona' osamělé virtuozity. Právě na tuto stinnou stránku zareagovali divadelní reformátoři (Stanislavskij, Copeau aj.), a to další utopií a dalším mýtem romantismu; tentokrát šlo o návrat k dithyrambickému chóru a rozpuštění individuality v kolektivech studií a laboratoří.

2 Hyvar, J. „O Schechnerově Úvodu do performatiky“, *Disk* 25 (září 2008): 154–161.

Všechny tyto ideály moderny i s hledáním rovnováhy mezi individuální osobností a kolektivním ansámblem postmoderní myšlení o kultuře i divadle vyvrací. Identitu nenajdeme, věci se vymykají sobě samým, ukrývají se za vlastní projekty. Zůstala fragmentarizace něčeho původního a dnes už jen tušeného, jako byl celek nebo pramen, zůstaly jen obrazy stále se do nekonečna množící. Jevištní obrazy, které my diváci sledujeme z hlediště, už prý nejsou schopné mimeticky ani symbolicky zobrazit skutečnost a také samo divadlo už není zastavením, vyňatým ze života a schopným nastavovat se jako zrcadlo. Vzorem se stává nepřerušovaný tok televizního vysílání a na vše číhající kamera. Podle Baudrillarda je tak svět radikální iluzí, kde protikladem simulakrů není realita, ale totální přelud, v němž se už nedá odlišit pravda od falše, fikce od reality, dobré od špatného ani krásné od šeredného. My naivní stále ještě vnímáme svět jako možnost inscenování a hry herce pro diváka, která je zarámovaná a ze života vyňatá konvencí – dnes večer v divadle DISK – ale to prý už neplatí. Kamera je totiž všude a kdykoliv a bez našeho vědomí se dá vše natočit a vysílat. Kdysi jsme to chápali jako formu policejního dozoru, že tam za tím je nějaký autor a režisér, dnes pochybujeme i o tomto. V době normalizace jsme mohli uvažovat o tom, že 'teatrum mundi' režíruje 'strana a vláda' a že přesto vše je to ještě představení nebo Debordův spektakl, kde jsme herci a diváky a kde můžeme zaujmout i kritický postoj a dát najevo vědomí, že vše je jen hrou. Jako to činila studiová divadla v době normalizace na periférii tehdejšího divadla a kultury. Tím jsme se ale vůči Západu tak trochu opozdili, protože tam nástup iluze a virtuality začal už od konce 70. let, zatímco u nás se rozeběhl až od let 90. Tehdy jsme začali také postupně vnímat, že virtuálnost je něco jiného než představení, kde bylo možné ještě získat distanci

herce i diváka jako kritický odstup. A tak i my dnes už víme, že existují světy, kde nejsou diváci a všichni jsou herci. Čili že nikdo už není hercem divadla, které chce být uměním pro diváka. Iluzím světa jako představení v dobách normalizace jsme byli schopni se ještě postavit, vůči virtuální realitě dneška jsme bezbranní. Podle Baudrillarda totiž dnes už nic nemůže uniknout skryté kameře a každá přítomnost je „telepřítomná“.

Začalo prý to s 'ready made' Marcela Duchampa, kde se poprvé ukázala nemožnost odlišovat umění a skutečnost, kde mizí individualita umělce a umělecký čin se stává napůl akcí magickou a napůl banální. Akt M. Duchampa byl aktem nepochybně magickým, ale dnešní reklama, která pracuje s podobnou technikou, je vskutku činem banálním. Stejně banálním aktem jsou dnešní reality show s jejich vytržením ze života a zarámováním televizní kamerou. O co tu vlastně jde? V tom lepším případě mnoho mladých lidí je ochotno za pár tisícovek vyzradit své nevěry, podvody, úchyšky, závislost na drogách a říká se tomu „Nic než pravda“ (televize Prima). Banálním 'ready made' se stal M. Gorbačov, když kývl na to, že vystoupí v reklamě na luxusní zavazadla francouzské firmy Luis Vuitton. 'Ready made' prováděl britský herec Mark McGowan, který si na ulici nasazoval masku G. Bushe a nastavoval chodcům svůj zadek: „Kopněte si do Bushe, pánové a dámy“! Povahu 'ready made' může mít v této sféře banálních a banalizujících simulakrů i lidská smrt. Účastnice anglické show Big brother Jade Goodyová si tak zvykla na kameru, že po onemocnění rakovinou ji kamera provázela i během léčby, a ona se tak stala miláčkem publika. Jeden mladý Polák spáchal sebevraždu oběšením před očima uživatelů internetu a umírajícího člověka chtěl vystavit německý výtvarník Georges Schneider a ukázat tím „krásu smrti“. I svou smrt si prý představuje po-

dobně, v muzeu, obklopen uměleckými obrazy. O smrti v televizních přenosech válek a teroristických útoků se toho už napsalo hodně. Vše se tu vytahuje ze života a umísťuje v situaci představení a pseudoumění. Ale u Duchampa toto vtažení diváka 'na druhou stranu' mělo smysl a bylo aktem magickým, neboť jsme byli konfrontováni s nicotou, podobně jako u Kantorova „divadla smrti“ s jeho manekýny, s těmito uměleckými 'ready made', kdy jsme ještě vtažení do fikce, která je něčím mezi, je hranicí nebo Turnerovou „liminální sférou“ mezi bytím a ne-bytím.³ Ovšem televizní 'ready made' a reklamy nás vtahují do idealizovaného a šťastného života bez kritické distance, reflexe a možnosti komentáře, do virtuální reality plné simulakrů.

To vše se dotýká i divadla a herectví. I zde se v duchu banálních 'ready made' stále simuluje a cituje, hravě i kýčovitě, všude jsou remaky a recyclingy, tyto smutné resentimenty naší kultury. Není těžké cokoliv přenést ze života do divadla nebo televize a vydávat to za umění, ale s magií tvorby nemá nic společného například to, když se banální postavy ze života, hrané herci stejně banálně a povrchně, přenesou do televizních seriálů. Ale pozor, něco s magií má tato tvorba virtuální reality přece jen společného. Vytváří návyk: umíme si totiž dnes představit, že by vymizely televizní seriály a herci v nich hrající? Ne, ve virtuální realitě totiž nic nekončí a stejně jako v reality show tam už není rozdíl mezi herečkou a prostitutkou.

Herectví dnes expanduje do všech oblastí života, zvláště tam, kde je možné prodávat 'umění představování', protože to je jednou ze součástí hereckého řemesla. Tento expandující herec říká: Kochej se podívanou. Člověk je stejně jen viditelným povrchem. Takto se chovají i aktéři v politice, hráči ve sportu, baviči na estrádách.

3 Turner, V. *Gry spolehne, pola i metafory*, Kraków 2005.

Politik-herc, sportovec-herc, to letí, na obrazovce se cítí jako ryba ve vodě a v debatě umí partnera znemožnit. „*Vyvolení hrdinové naší doby, kteří nemusejí umět nic než se předvádět, aby vydělali superbalík...*“ napsal Milan Lukeš (2006: 25). Herectví expanduje i do medicíny. V USA vznikl v 70. letech herecký soubor Simulations z New Jersey, který zviditelňuje vnější znaky nemocí a simuluje je na přednáškách studentů i specialistů. Všimněte si té proměny: nemocný je ovládnut nemocí, je to jeho osud, simulant naopak ovládá nemoc, může ji proto reprodukovat, opakovat, zvýraznit apod. Hraje roli nemocného jako idealizovaný model, který se oddělil od autentické nemoci. Jak říká polský kritik J. Kott: v autentickém herectví má jedno tělo více duší, v simulaci má jedna duše více těl.⁴ Ona duše s více těly se vlastně blíží k pojmu simulakr a simulovaná hra těchto herců je založena na této schopnosti množení ad infinitum a tvorbě dnešní sféry stále více virtuální.

Skutečné herectví – a na to nezapomeňme – není jen simulací a předstáváním, ale také identitou herecké osoby, oním jedním tělem pro více duší, tělem jako nám osudem daným, které nás ovládá jako skutečná nemoc. To se do hereckého projevu promítá jako moment hereckého prožívání, moment paradoxní, moment netotožné totožnosti a totožné netotožnosti, zdraví a nemoci, nemoci a zdraví. Simulace amerických herců ukazují vnější znaky nemocí jako povrchové a k tomu se blíží zřetelně i herectví televizních seriálů až po reality show. Tedy herectví jako falešné a banální ‘ready made’. Autentické herectví přece ukazuje ještě něco jiného, není jen povrchové, ale má také charakter magického vyjasňování symbolu, tj. toho, co je skryto, co je v perspektivě a v pozadí.

Postmoderna, virtuální světy a simulakra, to jsou produkty světa nepřítom-

ného boha, a nemíním tím nějakou víru katolickou či jinou, nýbrž víru v zakotvení v nějakém smyslu světa a umění, v metafyzickém pojmu identity a celku jako protikladu k dnešní fragmentarizaci. Nazývám to koncepcí osobního boha, osobního smyslu nebo absolutního subjektu, který se nedá vyjádřit jinak než tautologicky. Jak to říká v bibli bůh Jahve? Jsem, kdo jsem. Neboť identita se nedá pojmenovat a je tajemstvím. Herectví je také tajemstvím, není nazýváním a pojmenováním jako u amerických simulantů, ale vyjevováním, projasňováním, vyjádřením transcendentálního já, s nímž si logika diskurzivní neporadí, protože v uměleckém herectví je obsaženo echo neredukovatelného eidos. Nebo jak to říkají gnostici – ducha nebo pneumatu. Ještě v době moderny na přelomu 19. a 20. století se všechny reformy herectví, ony metody a techniky se snahou o individualitu jako neopakovatelnou identitu, snažily opřít o něco absolutního. Od této výchozí identity či individualismu se pak Stanislavskému nebo Copeauovi otevíral prostor k proměně, k reformám, které byly neseny energií utopie. Pro postmodernu je tato identita nebo tento individualismus již zastaralý. Pro modernu byl subjekt azylem a ‘redutou’, a pokud herec neměl jistotu danou zvnějšku, nejistotu danou mu např. Čechovovými hrami, mohl se opřít o vlastní emoce, vnitřní svět a prožívání. V současné době byla už i tato ‘karteziánská reduta’ dobytá a dochází k relativizaci já, ztrátě identity a k světu simulakrů. Není-li metafyzika a vědomí celku, pak vše je dovoleno, ‘anything goes’. Bez nich vše skutečně ztrácí smysl a pak rovněž i herci ztrácejí integrující sílu ‘osobnostního herectví’.

A přitom je to prosté i těžké. Stačí se začíst do her P. Calderóna a jeho filozofie ‘teatrum mundi’. Život je divadlem, protože lidský život není se sebou identický a dá se proto brát jako hra a představení.

4 Kott, J. „Dwie strony“, *Dialog* 2: 151–153.

Přicházíme na svět a dostáváme role, bez nichž to nejde. Skrze otce a matku nám je dal bůh, jediný autor života, jeho režisér i divák. Když se nad tím zamyslíme a převedeme si to na filozofii H. Plessnera, nejsme se sebou identičtí, protože jsme 'excentričtí', jsme identičtí o sobě a jsme ne-identičtí pro jiné a vůči světu, máme osobu i role. Ale Calderónovy postavy nám říkají ještě něco jiného a důležitého: je nám dáno od boha vědomí, že žijeme a že život je hra. Vědomí hry, teorie nebo filozofie hry. Hrající se stává hraným a hraný hrajícím, co je celkem se fragmentarizuje a fragmenty se skládají do celku. Ve *Velkém divadle světa* se postavy před Světem oblékají a svlékají z kostýmů, hrají a vypadnou z rolí, aby nás upozornily, že hrají a musí hrát dobře. Odkrývají tak ono tajemství člověka i herce: tajemství bytí a role, života a reprezentace. A divadlo je pak i místem, kde se toto tajemství může nejlépe demonstrovat, neboť právě zde existuje v záměrné rovnováze představující a představované, co spojuje a rozpojuje. Kdy usilujeme o identitu, přičemž víme, že absolutní identity nedosáhneme nikdy. Herec je vždy bytostí podvojnou, identickou i neidentickou, a má přímo povinnost ukazovat na jevišti tuto naši danost podvojných bytostí, jež usilují přes různá dramata o rovnováhu, které možná i dosáhnou, ale ona vždy zůstává nejistou.

Na současného herce je dnes vyvíjen obrovský tlak ze všech stran, a proto tu existuje stále nebezpečí ztráty nebo znetvoření vlastní identity. Umělecké herectví současnosti tak bude hodně závislé na nezávislosti vůči civilizačnímu komfortu a konzumpci, aby se herec s naivitou sobě vlastní mohl i nadále ptát na prastaré otázky – „Kdo jsem“, „Kde jsem“ nebo „Proč jsem“. A těmito otázkami – jak konstatuje polský herec J. Peszek – se herec dokáže naladit jako hudební nástroj, aby pak mohl ve své hře uchovat jeho vlastní, osobnostní a existenciální, „čistý tón“.⁵

Smrt znamená konec zdvojení člověka i herce a Autor v Calderónově *Velkém divadle světa* říká, že ti, co hráli a činili dobře, budou s ním naslouchat sladké hudbě a ti, kteří hráli a činili zle, půjdou do očištěnce nebo už přímo do pekla.

Literatura:

- BAUDRILLARD, J. *Le complot de l'art*, Paris 2005
BAUDRILLARD, J. *Le Crime parfait*, Paris 1995
BROOK, P. *Pohyblivý bod*, Praha 1996
DEBORD, G. *Společnost spektaklu*, Praha 2007
GEROULD, D. C. „Zawód: pacjent czyli o teatrze symulantów“, *Dialog 7*, 1988
LUKEŠ, M. „Herectví a sebeprezentace“, *SAD 1 a 2*, 2006

⁵ Peszek, J. „Szpunt w czarnej dziurze“, *Dialog 8*, 1998: 92–101.

Psychologické souvislosti scénické tvorby

Empirická sonda

Jiří Šípek

Běžný a patrně očekávaný přístup by znamenal zít psychologii za základ a následně všechny probírané fenomény umění vnímat a interpretovat jako téma psychologické. Je to přístup, který nacházíme v nejrůznějších publikacích pod základním označením „Psychologie umění“. Jinou možností, kterou jsme zvolili my, je vyjít z teoretických a praktických poznatků. Vlivní divadelní umělci (Hilar, Frejka, Honzl a další) formulovali mnohé myšlenky, které jsou také psychologicky podnětné. Podněty lze najít v memoárech a výročích dalších umělců (Pešek, Lukavský, Macháček, Adamová a jiní). A právě z těchto odkazů jsme také vycházeli v našem zkoumání. Naší snahou je podpořit původní scénické a scénologické pojmy a náhledy za pomoci psychologie a jejích prostředků. V našem zkoumání je jedním z klíčových pojmů tzv. distance, původně pojednaná již začátkem minulého století Edwardem Bulloughem. Jiným důležitým konceptem je ‘vnitřně hmatové vnímání’ (dále ‘VHV’), na které u nás poukázal Otakar Zich. A vnitřně hmatové vnímání nemá daleko k dalšímu významnému jevu, kterým je empatie. To všechno jsou pilíře, o které opíráme naše další zkoumání a závěry. Centrum našeho zájmu v rámci scénické tvorby je tvorba herecká. Ptáme se, nakolik jsou specifické herecké přístupy scénování a jak se herci vyrovnávají s ‘neurčitostí’ (jako základním

stavem, ze kterého se odvíjí každá scénická práce, každé scénování a vůbec tvorba). Ano, scénování světa kolem nás můžeme chápat také jako tvorbu. V tomto smyslu bychom rádi poznali event. rozdíly mezi scénováním umělců a osob, které se uměním nezabývají. K bližšímu objasnění této otázky použijeme Rorschachův test. Ve vyústění našeho projektu bychom rádi podpořili hypotézu, že veškerá umělecká produkce podněcuje, inspiruje naše vnímání, chápání a prožívání světa, ve kterém žijeme. Jinými slovy, chtěli bychom poukázat na to, že umění obohacuje a kultivuje náš život a je v tomto smyslu zcela zásadní složkou našeho života. Při práci na projektu se sice především zaměřujeme na umění scénické, potažmo herecké, ale výrazně nám vystupuje fakt, že umělecká tvorba má společné kořeny.

Neurčitost / Rorschachův text

Jaynes (1990) připomíná, že pro Platona byla poezie božským šílenstvím; *katokoche*, posedlostí Múzami. To, co v předchozím období tzv. bikamerální mysli bylo běžné, normální, se postupně stává upadáním do zvláštního tvůrčího stavu. Múzy nebývaly výtvořem imaginace. Podle Hesiodovy *Theogonie*, jak také připomíná Jaynes, se tvůrčí

akt děl spíše přímým vnímáním, nazíráním, resp. halucinací. Celá Jaynesova teorie je zajímavá, nicméně pro naše účely ji v této chvíli využijeme pouze částečně.¹ V 'nové' době je k tvorbě potřeba více či méně vědomého úsilí, hledání, pokusů, omylů, výběru. Jen málokdy se daří nalézat konečné nebo dokonce dokonalé podoby hned napoprvé. I když se to o některých umělcích, případně některých dílech říká. Například Mozartova hudba bývá uváděna jako příklad téměř dokonalé a jakoby 'samozřejmě' uchopeného tvaru.

Zmínili jsme již prastarý názor, že umění je jistý druh šílenství. To, co (podle Jaynese hypoteticky) bylo původně normou, se postupně stávalo mimořádným stavem vymykajícím se z běžného, každodenního způsobu nahlížení, vnímání světa. Také nám se v analýzách rorschachovských protokolů (viz dále) ukazuje jistá neběžnost, neobvyklost. Můžeme to nazvat způsobem analýzy, rozkladu, dekonstrukce reality (nikoliv ve smyslu zborcení vztahů, ale spíše jejich nečekaným rozložením na části atp.), kterou si ve svém běžném životě 'hlídáme' co do významové homogenity. Zdá se nám, že právě umění je oblastí záměrného zkoušení, kam až lze jít v onom významovém rozkládání, kde leží hranice, za kterou již není jiná, nová skutečnost, ale prostě rozpad. Od 'dobrého' umělce čekáme, že takovou pomyslnou hranici nebude svévolně překračovat, že bude schopen (pro sebe i pro nás) vytvořit a udržet dostatečně pevné nové tvary, nové formy. Hledání, 'hraní si', někdy až budící jakousi

1 Základní Jaynesova idea se vztahuje na předpoklad, že zhruba do doby vzniku *Iliady* (resp. do doby 1000 až 500 př. n. l.) lidé běžně halucinovali hlasy „bohů“ a dostávali od nich pokyny v důležitých životních situacích. Podle Jaynese to byla shromážděná zkušenost předchozích generací, vládců, otců apod. Pravá a levá hemisféra nebyly natolik koordinované ve své funkci, jak je tomu dnes, a právě pravá byla zdrojem oněch hlasů. Ty, kromě toho, promlouvaly v hexametrech a v hlasovém projevu se údajně spíše podobaly zpěvu. A Jaynes nabádá čtenáře, aby si sami vyzkoušeli, jak složité je něco někomu slovně sdělovat/vysvětlovat a přitom slova zpívat. Spolupráce obou hemisfér není tak jednoduchá, jak bychom snad očekávali. Více viz Jaynes 1990, Kuijsten 2006, a částečně i tento náš text.

závrat, divák/posluchač většinou do jisté míry toleruje.

V souladu se zaměřením našeho textu je však ještě zajímavá úvaha (Wilson 2002) týkající se toho, co tento autor nazývá *optimální neurčitostí*.² Jde o to, že má-li nás zaujmout a nenudit, musí rozvoj tónů, resp. akordů v hudbě nabývat míry zmíněné optimální neurčitosti. Příliš snadná předvídatelnost rozvoje, vývoje se brzy stane nezajímavou, ale podobně i naopak: nadměrná neurčitost nás rychle unaví a naši pozornost rozbije. Podle této teorie je zdrojem našeho potěšení z poslechu hudby právě kognitivní vzrušení z toho, jak odhalujeme vzorce zvukové sekvence. Autoři teorie hovoří o hudbě, ale jistě je to zobecnitelné na celou oblast umění. Vyšší komplexnost, složitost díla také souvisí s vyšší mírou jeho neurčitosti při interpretaci. Prožitek může být prohlubován postupným pronikáním do uměleckého díla, tedy jeho poznáváním, dále také předchozí zkušeností. Kromě toho svoji roli hrají také osobnostní vlastnosti, např. reaktivita, ochota otevírat se novým podnětům a potřeba stále podněcujícího prostředí.

Práce Carol Wenzel-Rideout (2007) čerpá z původní práce Henri F. Ellenbergera³ (1905–1993). Tento psychiatr a údajně také znalec Rorschachova díla⁴ nacházel 'nevědomé' zdroje slavného testu v Rorschachově umělecké senzitivitě. Autorka na to navazuje

2 Wilson se odvolává na studii D. E. Berlynea z roku 1971 s názvem *Aesthetics and Psychobiology*. Propojování estetických jevů s biologickými, resp. neuroanatomickými je v současné době snad až módní záležitostí. Na složitost takového vztahu upozorňuje např. Zuska (2008).

3 Ellenberger, Henri F. *The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*. New York: Basic Books 1970.

4 Podstatu Rorschachova testu jistě není třeba vysvětlovat. Jde o set deseti tabulí s více či méně náhodně vzniklými skvrnami. Ty jsou redigované v odstínech šedi a pestrých barev. Rorschach se původně snažil zachytit a popsat percepčně kognitivní styl dané osoby. Jinými slovy to znamenalo zjistit, jak osoba svět vidí, člení, strukturuje a co si o něm myslí. Rorschachovi následníci rozšířili použití tabulí také ve směru projekce hlubších osobnostních struktur. Především to bylo psychoanalytické zkoumání asociovaných obsahů.

a konstatuje, že Rorschachovy determinanty tvaru, barvy a pohybu jsou v podstatě shodné s terminologií předních historiků a teoretiků umění, jakými byli Wilhelm Worringer a Heinrich Wölfflin. Zmíněná autorka ve své práci nachází určitou korespondenci Rorschachových prožitkových typů⁵ s Worringerovou koncepcí abstrakce a empatie jako základních lidských postojů člověka tváří v tvář fenoménálnímu světu. Podobně se v této souvislosti autorce jeví jako vnitřně spřízněný i klasický a barokní styl vnímání a vizualizace podle Wölfflina. Rorschach i Wölfflin chápou linii (resp. formu), barvu a pohyb jako konstituenty vidění, vizualizace, a mohou tak tvořit základ stylu, typů. Rorschach vlastně operacionalizuje Worringerovu a Wölfflinovu teorii a naopak oni vytvářejí teoretické rudimenty pro Rorschachovu empirickou práci. Oba dva historici umění se zabývají teorií empatie a ta také tvoří kontext práce Hermanna Rorschacha. Podle autorky to všechno ještě více podněcuje chápání místa Rorschachovy práce v evropské intelektuální historii.

Rorschachův test (dále v textu pod zkratkou 'ROR') nabízí nehybné stimuly, které přesto vedou k VHV a prožitku pohybu. Tuto myšlenku vnitřně hmatového vnímání i u obrazů podrobně zpracovali Vostrý a Vojtěchovský (2008). V návaznosti na tyto myšlenky si klademe otázku, zda nemůže podobným způsobem působit i 'záraz' již probíhající dynamické/pohybové exprese. Jinými slovy vyjádřeno by to znamenalo, že jaksi 'předběhneme' v prožitku. To se patrně děje na podkladě mozkových struktur podobných těm, které jsou zmiňované v souvislosti se zrcadlovými neurony.

Tak i mnohé obrazy/fotografie mohou být vnímány jako aktuální 'záraz', zastavení v akci, kterou sami 'dotahujeme' (viz Capovy fotografie). Např. obrazová scéna 'těsně

5 Stručně řečeno jde o typ introverzivní, definovaný převahou interpretací pohybů, tedy připraveností vcítovat se, a typ extratenzivní, definovaný převahou barvových interpretací.

před nějakou změnou' může být výrazným stimulem prožitku VHV, a dokonce snad ještě výraznějším, než když akce/situace hladce plyne. Snad jde i o to, že máme tendenci dotahovat celky objektů, ale i akcí.⁶

Empirická sonda za využití Rorschachova testu

Rorschachův test se používá převážně v klinické praxi v diagnostice psychických poruch. Základní filozofie testu, tedy více či méně aktivní strukturování původní neurčitosti podnětového pole, je však natolik široká, obecná, že se přímo nabízí k zachycování celé palety psychologických jevů, mezi které patří také umělecká tvorba. V odborné literatuře sice nenacházíme přehled všech dosavadních nálezů tohoto druhu, ale přesto se v řadě studií (byť nepříliš systematicky) různí autoři k problému vyjadřují. V následujícím textu představíme základní a nejčastější názory.⁷ Ewald Bohm (1972), věrný Rorschachův žák a následník, shrnul znaky uměleckého nadání, jak se odrážejí v ROR. U umělců se, podle Bohma, objevují interpretace pohybové, svědčící o schopnosti empatie, současně však také jsou přítomné interpretace barvové, směřující k emoční expresi. Vyskytuje se dále řada impresí, nálad (např. *jarní nálada... něco velikonočního... letní barvy...* atp.). Výrazné množství globálních uchopení a interpretací svědčí podle Bohma o jakési obecné produkční schopnosti. Zajímavé je Bohmovo upozornění na význam směřování figury a pozadí v jedné interpretaci. Bohm to interpretuje jako jakousi strukturální labilitu objevující se vedle umělců také u osob s celou řadou psychických poruch. To je jistě pravda. Dodejme jen, že pokud je z klinic-

6 Zde opět odkazujeme na podrobnou analýzu v publikaci Vostrého a Vojtěchovského (2008).

7 Je třeba dodat, že zde nebudeme čtenáře zatěžovat odbornými deskripcemi a zbytečně technicky podrobnými detaily. Ty zde nejsou důležité a patří na půdu rorschachovských a psychologických seminářů.

kého hlediska žádoucí pevně a neochvějně se držet reality, být zcela stabilní, netékat atp., potom je umělecká povaha s její oscilací na dimenzi 'určitost-neurčitost' vždy tak trochu 'podezřelá' a z běžné normy vybočuje. Přirozeností umělce je volný pohyb mezi každodenností a 'jinou sérií', jak by patrně dodal Jiří Frejka. A Bohm pokračuje ve výčtu typicky uměleckých internací: nadprůměrný počet interpretací, originalita, méně interpretací obvyklých v populaci, kombinace, záliba ve výkladu, množství interpretací v podobě 'scén'. Bohm dokonce navrhuje různé rorschachovské podoby jednotlivých uměleckých nadání. U výtvarníků očekává především kombinace nálad, emocí a empatie a také různě kombinované interpretace a scéničnost vidění, u hereckých talentů to nepředpokládá. Důvody ovšem Bohm neuvádí. My opět ihned dodejme, že naše zkušenost to nepotvrzuje. „Die schauspielerische Begabung ist faktisch der Realität etwas mehr 'entrückt' als die bildnerische, die mit dem Stoff arbeitet,“ píše a předpokládá Bohm (1972: 203). Hudební nadání je podle Bohma málo prozkoumané.

Ze současných studií, jak se objevují v odborných časopisech, vyberme některé závěry, které jsou dostatečně jasně formulované a pro nás zde relevantní.

Eiduson (1958) se zamýšlel nad možným osobnostním rozdílem umělců a ne-umělců. Hlavní hypotézou byl očekávaný rozdíl v charakteristice myšlení a percepce, v osobnostní a motivační struktuře. To se autorovi potvrdilo. Zajímavé ale bylo zjištění, že osoby s osobními psychologickými problémy (ať umělci anebo ne-umělci) se nijak výrazně ve sledovaných charakteristikách myšlení a osobnosti neliší od těch umělců, kteří nikdy psychologickou pomoc nevyhledali. Takový závěr je ovšem přímou výzvou. Skutečně se umělci osobnostně výrazně neliší od jiných osob s osobnostními problémy? Jistě, s něčím podobným pracuje obecná a laická představa o umělcích. Ale s takovým názorem jsme se setkali i mezi renomovanými znalci ROR. Již na tomto místě však můžeme kon-

statovat, že naše výsledky nepodporují takto jednoduchý závěr. K tomu však průběžně dále a později.

Baker (1978) uzavírá svoji studii konstatováním, že množství asociování lidských pohybů a vůbec expresí z lidského světa v ROR je v přímém vztahu k umělecké a intuitivní kreativě, zatímco jiné metody zachycují pouze divergentní myšlení.

Dudeková (1971) v ROR shledala u tvůrčích umělců více interpretací a více bizarností. To podle autorky odpovídá běžné představě umělecké osobnosti. Jinou metodou Dudeková také zjistila, že umělci si v průměru neuměli představit pro sebe jiné povolání. Je z toho cítit onen v uměleckých biografiích opakovaný a až fatálně znějící motiv bytostné vazby umělcovy osobnosti na kreativní činnost. Jako by realizace sebe sama v jiné, tedy umělecké rovině naplňovala osobnost mimořádně hluboce, jako by uspokojovala nějakou podstatnou potřebu seberealizace a přesahu sebe sama.

V jiné studii (Dudek a Hall 1984) autoři upozorňují na řadu dalších zajímavých souvislostí. Za použití osobnostního dotazníku MMPI⁸ se ukazovalo, že vysoká kreativita významně souvisí s vyššími skóry maskulinity, resp. feminity.⁹ Jako kreativnější se

8 Minnesota Multiphasic Personality Inventory. Jde o dotazník zaměřený především na patologické osobnostní sklony a stavy, uveřejněný roku 1940 autory S. R. Hathawayem a J. C. McKinleyem. Na rozdíl od ROR jde o dotazník, a tedy přihlašování se k nabízeným vnějším podobám chování, ev. na vědomou rovinu dotážených pocitů. Sebestylizace a vědomé 'sebescénování' zde může být zjevně značné. Metodologický problém může být však v tom, že tato rovina nemusí být logicky a srozumitelně sourodá s tím, co nacházíme v hlubších záběrech metodou ROR. Tím může být také alespoň částečně srozumitelný rozpor mezi vyšší tzv. sociální introverzí v MMPI a otevřeností, syrovostí až 'exhibicionistickou' tendencí v ROR.

9 Čím vyšší mají muži skór na škále Mf, tím více jsou schopní v sobě realizovat i ženskou roli a naopak to platí i pro ženy. Je třeba důrazně upozornit, že nejde o nějakou míru homosexuality. Z juliánského hlediska by jistě bylo možné dodat, že ve srovnání s populačním očekáváním je u mužů-umělců výraznější ženský princip *anima*, a u žen-umělkyní zase je to naopak princip *animus*. Lidová psychologie by jistě dodala, že tvorba je tak či onak založená na nějaké hře doplňujících se sil, na jejich vzájemném 'oplodňování'. Však také chápání dynamiky vztahu principů Jin a Jang tomu není daleko.

také ukazovali ti umělci, kteří vykazovali vyšší skóry na škále hysterie a současně nižší u tzv. hypománie. Zde však musíme být v interpretacích velice opatrní. Ty samé osoby (umělci) v ROR vykazovaly skutečně větší emoční vitalitu a jakousi 'exhibicionistickou' připravenost,¹⁰ ale schopnost kontroly situace se neztrácela! Také my jsme byli svědky podobné kombinace emočních explozí, ale následně/souběžně stále připraveného nástupu kontroly. Dudeková s Hallem to také dávají do souvislosti s dalším výraznějším rysem, totiž škálou tzv. sociální introverze. To je konzistentní s očekáváním výraznějšího stupně vnitřní fantazie a soběstačnosti spojené také s vyšším stupněm výskytu lidských pohybových odpovědí v ROR. Zmínění autoři dodávají, že u kreativnější skupiny byla evidentní větší vitalita a síla u sexuálních interpretací. A tyto sexuální odpovědi byly často kombinované s pohybem i barvou. Podle Piotrowského (1979) pohybové interpretace reflektují hluboké rysy osobnosti a vážou se na imaginaci, empatii, koncept role v životě a podstatné vztahování se ke světu a k druhé osobě. Nu a opět: také my jsme našli výrazné množství syrových a sexuálních obsahů spolu s množstvím interpretací pohybových. Zdá se tedy, že připravenost bez větších problémů otevřít své nitro je pro tvůrčí umělce dosti typická. Dudeková s Hallem to vnímají jako umělceovu potřebu promítat své já (self) skrze tvůrčí práci do nějaké zjevné, spektakulární podoby. Množství syrového, sexuálně nabitého materiálu (tedy toho, co můžeme s Freudem nazvat 'primární proces') spolu s animováním asociovaných obsahů (tedy s pohybovými interpretacemi) a s dostatkem pestrých barev a schopností uchopovat celky podle zmíněných autorů naznačuje, že osobnostní energie je investovaná do tvůrčí práce s usměrněním do sociálního žití. U osob s nižším stupněm tvůrčí síly, kreativity se projevovala jistá

10 V originále vyjádřené anglickým slovem 'flair', tedy dokonce jakási 'vloha'.

větší faktičnost, výraznější racionální kontrola vlastních interpretací. Ale opět to je i náš dílčí závěr (viz dále porovnávání ROR protokolů dělených do dvou skupin).

Vysoká incidence 'exhibicionistických' odpovědí ale nesmí být považována za znak aktivní kreativity, správně komentují Dudeková a Hall. Je to jen styl vztahování se ke světu. Charakteristikou vyšší kreativity v rámci ROR (a u Dudekové a Halla to byli muži, tvůrčí architekti) je vysoká produkce lidských pohybových interpretací s pozitivní, aktivní, vitální kvalitou, s nádhernou, až křiklavou provokativní, 'exhibicionistickou' afektivitou, s vysokým počtem syrových sexuálních interpretací reflektujících silný drive a nápadné ženské zájmy. A to poslední je i v souladu s nálezy v MMPI (viz výše). Závěr je podle zmíněných dvou autorů v tom, že kombinace vysokého stupně primárního procesu s obsahem na jeho nejprimitivnější úrovni, v kontextu neřešeného konfliktu sexuální identity, spolu s výraznou imaginací a dobrou silou ega naznačuje, že tito umělci/architekti jsou schopní užívat sublimaci, tj. kreativní práci. Přítomnost vysokých stupňů libidinózního, syrově sexuálního obsahu je jedním z nejvýraznějších nálezů v ROR u tvůrčích umělců.

Jak si vyložit poznámku autorů, že při určitém nezbytném množství talentu a tréninku je to právě umělcova snaha, vůle uspět, co staví limity tvůrčí znamenitosti, dokonalosti? Psychoanalyticky uchopeno by to znamenalo, že primární proces ztrácí svůj tvůrčí potenciál při silné snaze o sociální začlenění, přijetí apod. A opět z lidové psychologie to známe jako moudrost, že aby se věci děly dobře a hladce, nesmíme se příliš snažit. Nicméně musíme stejně důrazně dodat, že v našich nálezech se právě u těch nejúspěšnějších umělců objevilo obojí: jak onen 'primární proces', tak souběžně něco, co nazveme připraveností reflektovat vše, co se děje, vracet se a dotahovat žádoucí podobu výsledku. Tedy něco, co pracovně nazýváme 'cirkulární elaborací' a s čím jsme se v odborné literatuře zatím takto explicitně

nesetkali.¹¹ Remachandra (1994) srovnával skupinu tvůrčích umělců různých oborů se skupinou osob uměním se nezabývajících a se skupinou léčených neurotických pacientů (bez vztahu k umění). Podle očekávání skórovali umělci výrazně výše v testu kreativity. V ROR asociovali umělci rychleji, originálněji a nabízeli více pohybových interpretací. Výsledky autor vyhodnocuje tak, že umělci mají dobrou sílu ega, výraznou schopnost zaměřit pozornost, pronikavě analyzovat a zvládat aktivně a bez zjevnějších problémů kombinaci vědomých a nevědomých sil. To je tedy i pro nás vítaný názor nepodporující jednoduché spojení umělecké tvořivosti a jakési patologie.

Vyhněme se dalšímu psychoanalytickému výkladu zmíněných autorů a shrňme, že pro tvůrčí umělce byla typická právě kombinace tzv. primárního procesu (tj. značně syrových, libidinózních obsahů) se schopností udržet solidní formu a celkové propracování včetně výrazně přítomné empatie i připravenosti k expresi. Ještě jinými slovy dodejme, že jako zásadní se ukazuje právě ta přítomnost hlubokých, silných zdrojů (primární proces) a souběžně také síla kontroly, tedy síla vlastního já. To všechno dává dobrý smysl i při analýze ROR protokolů naší empirické sondy. Nic nevádí to, že Dudeková a Hall svůj zajímavý výzkum prováděli na vysoce kreativních architektch. Jen to upevňuje naše přesvědčení, že podstatu umělecké tvorby lze jen obtížně dělit do jednotlivých oblastí. Jiná studie (Dudek a Chamberland-Bouhadana 1982) testovala hypotézu vztahu renomovaných umělců a studentů uměleckých oborů co do kvantity, kvality a kontroly projevu tzv. primárního procesu (tedy impulsů, pudovosti, syrovosti atp.). V ROR se ukázalo, že zatímco kvantita těchto impulsů a fenoménů se nelišila, byly zde výrazné rozdíly co do způsobu práce s podobnými jevy, v efektivitě jejich kontroly. Z toho nám, mimo jiné, plyne, že

¹¹ Nevylučujeme, že je to cosi, co lze nazvat 'sílu ega'. Jen silné ego si může dovolit otevřít hluboké zdroje, aniž by jimi bylo zaplaveno a ztraceno. V MMPI je to jedna z dodatkových škál.

příprava umělce nemůže spočívat v pouhém otevírání jeho více či méně hlubokých zdrojů, impulsů v jejich často divoké podobě, ale že je souběžně třeba pracovat na kultivaci, kontrole, síle vlastní osobnosti.

Stojí za to se na chvíli zastavit u otázky kontroly, která se v nejrůznější podobě objevuje ve studiích zralých umělců jako potřeba protipólu syrovosti, otevřeného proudu kreativity. Meltzoff a Litwin (1956) na základě svých výzkumů konstatují, že osoby reagující na ROR podněty pohybovými interpretacemi jsou více schopné inhibovat své vnější motorické jednání. A navíc právě tyto osoby dovedou také uplatnit svoji vůli v tlumení, inhibování naučených asociací a nahrazovat je jinými. Takže pohybová asociace, kinestezie vázaná na lidskou expresi, se jeví jako indikátor schopnosti inhibovat a řídit jak motorickou aktivitu, tak myšlení. A tato studie dokazuje, že to už je jen krok k ovládnutí pocitů (jako tomu bylo v experimentech zkoumajících schopnost ovládnout uměle navozený smích). To je ovšem tendence kontrolovat se celkově, a pokud si právě takto představujeme jádro umělecké/scénické tvorby, tak je to další argument proti domněnce, že taková tvorba je blízká 'hysterickému' zdroji v osobnosti. To potom zcela naopak! My už z našich nálezů vidíme, že jaksi v základně, na počátku tvorby je určitá tematická syrovost, na kterou ovšem v dalších krocích nasedá již vědomá kontrola a právě výše zmíněné jevy v podobě rorschachovských pohybových odpovědí a globálního přístupu, uchopování. Tak se to jeví alespoň u těch umělců, od nichž jsme získali data, tedy od umělců z oblasti scénické tvorby. Inhibice emoční exprese může být buď motorická nebo kognitivní, resp. obojí. Autoři se domnívají, že vývojově primární je ona motorická inhibice a následně až kognitivní, jak to i odpovídá stadiím vývoje osobnosti.

Dvacet profesionálních výtvarných umělců nejrůznějších škol zkoumal za pomoci ROR Prados (1944). Nalezl řadu pozoruhodných osobnostních rysů, které jsou zajímavé v porovnání s našimi závěry. Předně to byl

důraz na uchopování jevů v jejich celistvosti (jinými slovy sledal nižší produkci detailů, než by bylo možné očekávat ve srovnání s tzv. normální populací). To platí i o naší skupině umělců. Snaha strukturovat původní neurčitost za pomoci co nejkompexnějších a propojených struktur je v umělecké práci, zdá se, velmi silná. Dále Prados konstatuje silnou ideaci a empatie, což se shoduje i s našimi závěry. Již víme, že lidské pohybové interpretace se vážou na schopnost empatie. Z dalších závěrů Prados stojí ještě za zmínku silné energetické zdroje a dále snadné emoční reakce ve smyslu zvýšené emoční senzitivity a reaktivity při současně silné schopnosti racionální kontroly. Právě tato poslední vlastnost se nám zdá být podstatná a svým způsobem klíčová pro umělce obecně. Prados o ní hovořil (již ve 40. letech minulého století) u výtvarníků, my na ni narážíme u dramatických umělců o šedesát let později. Jedná se tedy stále o totéž: otevřenost impulsům a animování světa jde u dobrých umělců ruku v ruce s racionální kontrolou a obecně schopností kontroly v rámci svých prožitků.

Ideace, empatie, zdroje energie na zvládnání zátěže a stresu spolu se schopností kombinace samy o sobě sice neukazují přímo do oblasti umění, ale jeví se jako dobrý předpoklad pro zdárnou uměleckou tvorbu. Za zmínku jistě stojí i to, že autoři Rice a Gaylin (1973) hledali souvislost mezi ROR a vokálním stylem. Hlas je přímou a měřitelnou kvalitou, tedy nespočívá na jinak vždy zpochybnitelném sebehodnocení. Autoři pracují se třemi typy hlasové kvality: typ zaměřený (spíše malá výšková fluktuace, energičnost, která je využívána k vysvětlování, exploraci a nikoliv k vybíjení); typ navenek zaměřený (zde je značná energie spolu s výrazným výškovým rozsahem využívána k instrumentálnímu využití hlasu, tedy dosahování nějakých cílů v prostředí apod.); typ omezený, limitovaný (málo energie, malé výškové rozpětí). Již výše zmiňované rorschachovské vlastnosti nacházené u umělců byly také nalezené v souvislosti se zaměřeným vokálním typem.

Tedy i hlas je nenáhodným tvůrčím nástrojem zapojeným do celého systému umělecké tvorby. To, co se zdá být samozřejmé, se zde potvrzuje za pomoci objektivních dat.

Zajímavou práci napsala Anne Roe (1946). Pracuje s osobnostními tendencemi autonomie (snahy být nezávislý na okolí, prosadit se vůči němu) a homonomie (snahy participovat na aktivitách ostatních lidí v okolí, sdílet s nimi prožitky apod.). Za specifický projev tendence k autonomii považuje Roeová projev agrese. U umělců potom dochází k tomu, že síla impulsů pudících k prosazení vlastní individuality nebývá přijatelná v daném sociálním prostředí, a proto je třeba ji usměrnit, převést jinam, tedy konkrétně do bezpečnější a přitom zvláštním způsobem odměňující, gratifikující oblasti umění; tedy opět do oblasti 'jiné série'.

ROR spočívá na předpokladu, že čím je podnět neurčitější, mnohoznačnější, tím více je potřeba úsilí na jeho dekódování a tím mohou také jasněji vystupovat osobnostní vlastnosti a zdroje dotyčné osoby. V konstrukci vlastního testu se podle Moniky Guinzbourg de Braude (2008) nechal Rorschach inspirovat tradiční čínskou malbou. V ní, podobně jako v situaci Rorschachova testu, se od diváka očekává, že mnohoznačné podněty bude kompletovat ve své mysli.

Do našeho empirického zkoumání bylo zařazeno 20 umělců (14 herců, 2 režiséři, 2 operní pěvci, 1 tanečník a 1 sochař) a 10 osob z neumělecké sféry (manažeri jedné pražské obchodní firmy). V následném hodnocení se zapojila skupina hodnotitelů, kteří procházeli protokoly (bez znalosti, jde-li o umělce, nebo manažera) a navrhovali třídění a jeho důvody. Z umělců byla oslovena skupina těch, kteří byli jinými zkušenými divadelníky označeni za vyzrálé. To je z metodologického hlediska důležité. Kdybychom zkoumali širokou skupinu umělců zahrnujících už studenty, začínající umělce, méně zkušené až po ty zralé, nemuselo by se nám nakonec ukázat nic výrazného právě díky zprůměrnění. Samozřejmě by byla ve hře

i etická otázka dělení umělců na ty více či méně dovedné. Všichni oslovení umělci se spoluprací souhlasili. Dalším metodologicky důležitým momentem je i fakt, že všichni věděli, že výsledky testu nejsou opravdovou zkouškou jejich osobností, že z toho nebude vyvozovaný žádný závěr a že jde o charakteristiky celé skupiny, nikoliv jich samých. Odtud může pramenit také uvolněnost při vlastní interpretaci. Skupina manažerů byla v mírně odlišné situaci. Zde všichni věděli, že výsledek je tak či onak důležitý: vždy šlo o povinné psychologické vyšetření v souvislosti se zařazením do určité pozice. To logicky může vést k jinému postoji k testové situaci, i když i zde byli všichni ochotní a motivovaní spolupracovat. Nikdo z obou skupin si nestěžoval na event. psychické problémy a u žádné osoby nešlo o diferenciální diagnostiku nějaké předpokládané poruchy. Pro výklad je třeba vědět, že všechny naše sledované osoby byly mimo psychickou poruchu (resp. že se o ní podloženě neuvažovalo), ale že šlo o osoby s uměleckým povoláním, resp. o manažery. Přestože jde mnohdy (především u skupiny umělců) o interpretace značně nespoutané, divoké atp., je velmi zajímavé, že v následné diskusi (tzv. inquiry, které je součástí testu) nad tím, co bylo asociováno, interpretováno, byli všichni schopni komentovat a vysvětlovat klidným, kontrolovaným hlasem, tj. jakoby 'z tohoto světa'. Vnímáme to jako drobnou ukázkou schopnosti oscilovat mezi světem každodennosti a světem umělecké reality. Jistě by bylo velmi zajímavé, jak se všechny tyto fenomény vyvíjejí během umělecké praxe, ale to by bylo zkoumání přesahující možnosti naší sondy.

Výsledky

V porovnání s protokoly osob mimo umělecké profese jsou protokoly umělců¹² delší

¹² Homogenita vzorku umělců zjevně není čistá, ovšem podrobná analýza jednotlivých protokolů umělců neherců nenaznačila žádná výrazná specifika. V této chvíli s nimi tedy pracujeme jako s jednou skupinou a do detailů nezačínáme. Kromě sochaře jsou všichni umělci scénickými.

a vyznačují se řadou zajímavostí ve své struktuře i použité podobě jazykové (viz dále).¹³

Obsah a jeho strukturování

Snad ještě zajímavější informace než event. formální hlediska ROR (viz poznámka 13) jsou obsažené ve způsobu práce s obsahy a s jazykem, tedy v tom, co se obtížně převádí na konkrétní signovatelné parametry v ROR systému. Z výsledku analýzy interpretací po této rovině vystupuje několik skupin fenoménů, ve kterých se umělci liší od skupiny manažerů:

Mnohoznačnost, varianty interpretací a otevřenost více významovým možnostem, tolerance neurčitosti, práce s 'distancí'. Protokoly umělců jsou mnohoznačnější, méně jim vadí neurčitost podnětů, častěji používají výrazy typu „možná“, „jakoby“, „ale“. U manažerů je častější označení „je to“.

Rozvíjení tématu, elaborace, interpretace větších celků, kombinované odpovědi, vracení se k předchozím tématům a jejich dopracování. U umělců se setkáváme se zvláštním jevem, který pracovně nazýváme 'cyklická elaborace'. Počáteční interpretace bývá mnohdy jen nahozená anebo značně syrová (anatomické odpovědi, sexualita, impulsivita atp.) a osoba se k tématu postupně, třeba i několikrát vrací a interpretaci dotahuje. Nežřídka je interpretace dotažena až k abstraktnímu označení nálady, uměleckému směru („Něco jako Cézanne...“, „secese...“ atd.). To je fenomén, který vyžaduje schopnost udržet 'rozehraná' témata a také jistou sílu vlastního ega vystoupit nad onen 'primární proces'.

Antropomorfizace, animace. Umělci častěji vtahují podněty do lidského světa, oži-

¹³ K detailnější diskusi by bylo třeba hlubší seznámení s vybranými charakteristikami ROR situace a výsledného protokolu, jak je navrhl původně Hermann Rorschach již roku 1921 a v současnosti John Exner (2003). Rorschachovým systémem jsme se také zabývali i jinde (Šípek 2007a, 2007b). V této empirické sondě necháváme stranou analýzu dílčích ROR parametrů, které by text zahltily detaily s nutností složitých výkladů.

vují je. Jde o jistou podobu s psychickým světem dětí, které nemají problém cokoli ve svém okolí ve hře oživit („Ta stěna taky řve...“).

Pocity, empatie, jevy odvozené od vnitřně hmatového vnímání, hodnocení, emoční exprese, patos. U umělců se objevovaly častěji interpretace odkazující na labilní, snad až erupтивní emoce (tj. barvové interpretace), ale také výrazná schopnost empatie (pohybové interpretace a vnímání podnětů jako děje). Při interpretaci se u umělců častěji objevovaly emoční reakce v podobě citoslovců, mimické exprese, výrazné práce s hlasem. Snad by bylo možné použít i výraz ‘komičtost’.

Archetypální obsahy, sexualita, anatomie, syrovost až drsnost. U umělců se častěji a ve výraznější podobě objevovala témata ohně, krve, sexu, religiozní obsahy.

Poetičnost, symboly, fantazie. U umělců se objevovala fantazie až pohádková, podivná a záhadná. Řada interpretací byla vázaná již zmíněným abstraktním ‘povyšením’ na atmosféru, umělecký směr apod.

Vztah k sobě, vztah k druhé přítomné osobě (divákovi, posluchači), vědomí interpretace (distance). Tyto jevy byly opět výraznější u umělců a mohou ukazovat na způsob umělecké práce, tj. sledování sebe ve vztahu k tvoření i ve vztahu k ostatním přítomným osobám („Působí to na mě dramaticky...“, „To co já vidím...“, „Vidíte, jak silně to působí?“ „Co k tomu říct? Abstraktní obraz, který mě může, anebo nemusí oslovovat...“).

Následuje několik dalších ukázek způsobu interpretace umělců:

To by mohl být medvěd...

Nebo muž z doby kamenný

Vašek z Prodanky v medvědí kůži

Nebo nějaký erb

I nějaký symbol lvího krále

Ten medvěd a ten muž samozřejmě z podhledu

Zvýrazněné části asociačního procesu ukazují v protokolech umělců typické návraty k otevřeným obsahům a jakési postupné propracovávání. Někdy je úsilí o zkvalitnění a zjemnění zcela výrazné. Zde je několik jiných, podobných příkladů:

To je jak z pohádky... obrázek pro děti

Nějací brouci a taky nějaké kobylky

Pak jako když nad propastí chce někdo něco vztýčit

Zvířecí bytosti

Jako když ... stožár, vlajku ... tady jim něco upadlo

To zase jako něco v hrtanu ...

Cítím tam hodně kytek, sluníčka, pohody a nějakého úsilí... kladného... o něco

příroda, tráva, listy

A podobně:

To je Paříž tak ve 20. letech

Eiffelovka ... ale je to radostný

Malíř je tu namalovanéj

A bzikaj kolem myšlenky

Nejlepší doba v Paříži

V jiném případě protokolu umělce vidíme další podrobné propracování na konkrétní i abstraktní rovině souběžně:

Zvláštní kocour, který je k nám zády, obličej má někde vepředu, ten nevidíme, tady jsou svěšený uši, směrem dozadu... je otevřené... ale na tý straně, kterou nevidíme... opírá se jakoby o dvě nohy a zároveň mu stabilitu prostě dělá jeho ocas... hmm jemně je ten čumák... ta hlava zvedlá nahoru... takže je to velmi otevřené postoj... zároveň nebezpečně směrem k okolí, ale současně odevzdanej... nebo očekávající

Anebo lilie ... takovej ten květ, co měla Mylady... z téhle strany to na mě působí temněji než z té strany předtím, ale ten kocour nad tím... nevím, co si přesně mám myslet, ale spíš odečítám z toho, jak vnímám jeho pozici nebo postoj, že je to otevřený..., ale z téhle strany je to jakoby pro mě temnější a asi nic dalšího k tomu z téhle chvíli nevidím.

Dalším příkladem je jakési ‘kroužení’ kolem tématu, jeho propracovávání na konkrétní

i abstraktní rovině. Řada možností zůstává otevřená, mnohoznačná:

Licitující permoníci nebo škodolibý bytosti... vnímám to jako by si hrály se sebou navzájem... je to určitá škodolibost, radost, ale vlastně něčím cinklá, není to úplně čistý... tihle dva si můžou v radosti udělat pěkně zlý věci... působí na mě... v tuhle chvíli jsou v pohodě, ale můžou si být nebezpečný... a to, že vlastně se objevují za něčím, což je to zelený, je v řádu tý věci, nejsou úplně unavený, přitom vlastně jsou zemité, jsou blíž k zemi a vlastně ty jejich pupíky jsou svým způsobem legrační, ale je to zároveň to, co je k tý zemi táhne... možná proto je to škodolibý. Jinak, ta zelená sama o sobě zase může být svým způsobem obličej... a tohle zároveň může být vystupující hlava ještě zezadu... když to budu vnímat takhle, tak tady vidím jednu tvář v celku a za tím jako by vystupovala druhá tvář, která má tady centrum a tady oči... vepředu vidím tu zelenou, za ní vykukuje jako zvláštní slon... mezi těma jako vyrůstají ti dva permoníci nahoře a... spodek je člověk, který to celý drží... jeho hlava... jeho prsty... a zbytek těla... nějaký rukávky... takže vlastně je to postava, na ní je hlava, a na ní jsou jako ti permoníci a celý to jakoby uprostřed spojuje tady ta zvláštní zelená... zelená maska. Ale zároveň ještě tady vnímám prsa a... to je asi všechno.

Syrovost v kombinaci s elaborací je vidět na dalším příkladu shrnující interpretace z několika tabulí za sebou:

To je hezký... a na co voni lezou? Co to tam může být? Podle dlouhého ocasu... hlava jako vydra... ocas taky... někam do hnízda... ale co je pod nima? Ha ha stromeček, hnízda... kuna to nebude... ale z čeho?...
Je to vydrásek a leze... z moře krve na strom lezou dvě vydry...
Původně nějaký votivní obraz... a bylo to na zdi... ano, a ta zeď protekla... zpátky k té P. Marii... tam zůstala jen ta páteř...
Že tam vždycky někde ta páteř je...
Jak Bosch...
Jak sněm čarodějnic... copak já vím, za co jsou proměněny...? za myši, brouky
...a osa, páteř... a ty čarodějnice ji rozebraly... a zase ta krev...
tady už ty myši pracují...

Po následující diskusi umělkyně shrnula: „To je přesně vystižená definice herectví: herec

se roztrhne, hodí střeva na stůl... a udělá z toho svět, příběh.“

V další části naší empirické sondy dostala skupina dvaceti nezúčastněných hodnotitelů za úkol roztrdit všechny protokoly (umělců a manažerů mimo oblast umění) do dvou skupin podle vlastního zvážení. Výsledné třídící výroky jsou shrnuté a zřehledněné v následující tabulce:

Skupina A

Hojně se objevují zvířecí obsahy; obvyklejší obsahy; méně fantazijní; více založené na tvarových kvalitách.

Konkrétní vyjádření; barvy působí „neplynule“ i násilně (tzn. jejich výklad); hodně párovosti a zrcadlení; menší komplexnost; strašidelnější (ale zde tak „realisticky“, nepřiběhově).

Méně nápadité asociace, které vyjadřují především konkrétní věci, předměty, zvířata apod.

Protokoly s normálními, nepatologickými odpočíváními, někdy hodně fantazijně rozhybané (hodně barvitě), ale normálnější než druhá skupina.

Osoby z této skupiny přistupují k obrázkům racionálně, popisují děj, ale většinou dost suše, bez emočního zapojení, nevířívají se do děje nebo do bytostí, které popisují.

Jednodušší myšlení, krátké odpovědi, racionální, méně emoční.

Situacní, jednoduché; odpovědi vztahující se k dětskému věku – pohádky; resp. odpovědi strukturované, opora v realitě; lidské tělo a jeho části; málo emocionální odpovědi – možná obrana?; pocitově snaha se kontrolovat, neříct něco nevhodného, něco o sobě (případně neschopnost to říct?).

Protokoly více simplexní, „výkřiky do tmy“, nesouvislé, nesourodé, malé kognitivní úsilí.

Jsou příjemnější, projev je milejší. Popisují více objektů, spíše detaily.

Je to skupina interpretací odvíjejících se od běžných, resp. reálných věcí. Popisují spíše to, co vidí.

Jednodušší odpovědi, „tak tohle je...“ a dál už není potřeba nic rozvíjet; méně odpovědi; více spojováno s každodenním světem a ne tolik s fantazijním.

Konkrétní, popisné, drží se při zemi, více myšlení, usuzování.

Slova s pozitivním působením, konkrétní, racionálnější, nemystické.

Neobvyklé obsahy; kombinace barev, tvarů; více komplexních odpovědí; hodně velký skok od reality; více fantazijní; častější vztahy k sobě v obsazích.

Delší interpretace; zajímavější; čtivější; více různých asociací, někdy dost brutálních, ale neupadne to do stejného stylu – proměnlivé; více komunikace i nejen párovost; abstrakce.

Více fantazie, **neobvyklé asociace**; popisované jevy jsou často zasazované do konkrétní situace (často vymezené místem a časem). Neživé věci jsou **'oživovány', 'zlidšťovány'**, jsou jim připisovány různé emoce, vlastnosti, jsou popisovány v nějaké činnosti. Mnohem detailnější popis, jsou zmiňovány **details, které by bylo možné považovat za 'zbytečné', ale ve skutečnosti celý obraz 'oživují', upřesňují.**

Protokoly, kde jsou nějaké **patologické odpovědi** (budou mít speciální skóry), připadá mi, že to budou lidé s nějakými **duševními problémy.**

Tito lidé přistupují k testu aktivněji tím způsobem, že se dokážou do dějů a bytostí **vžít; scénu, kterou popisují, jakoby oživit;** četba těchto interpretací byla poutavější a zajímavější; popisy mi připadají víc **naturalistické;** v interpretacích se objevuje soucit.

Složitější myšlení, umělecké, někdy až **patologicko-agresivní;** vysoká míra fantazie, komplikovanější osobnost; **emočně zbarvené odpovědi.**

Velká fantazie, často **neskutečné 'obrazy', rozvíjející se myšlenky** (chybí jednoduché odpovědi), **rozbíhavé myšlení;** pocitově chybí hrnice, zábrany; **silně emočně zbarvené;** občas působí jako hra s tím, kdo to bude vyhodnocovat, pokus vtáhnout do vlastních myšlenek, **vyvolat reakci, šokovat.**

Velmi propracované myšlenkové postupy spojené se **silnou fantazií a schopností podstoupit od obrazu tabule.**

Tato skupina se zdá celkově **mnohem pesimističtější laděná, často se vrací ke stejným (především negativním) tématům/asociacím.** U každého obrázku (nebo většiny) je uvedena **první asociace, kterou dále respondent rozvádí** (např. **motýl nebo spíš můra křížená se škvorem...**).

Interpretace jsou **strašlivé, objevuje se v nich krev, bolest, sex, pohlavní orgány, nemoci, konflikty.**

Toto je skupina těch, kteří **za tím, co vidí, také něco tuší** (pohyb, atmosféru, něco skrytého v tom obraze).

Fantazijní rozvíjení (originalita); mnoho odpovědí, široce; divnosti, krev, ale nebojí se toho, jsou expresivní.

Skupina ubíhající do nereálných až bizarních představ.

Abstraktní, fantastické, dojmy, emoce, mytologie, pohádky, temné a hrozivé obrazy, více citění.

Disharmonické výroky s náznakem destrukce nebo zvýšeným množstvím černé barvy, krve a spojení ne moc běžná či nelogická a v reálném světě neexistující.

Při bližší analýze, které konkrétní případy, protokoly spadají do dané skupiny, zjišťujeme, že ve skupině A jsou téměř vždy osoby mimo umělecký svět, tedy manažeři a ve skupině B naopak většinou umělci. Jistá zvláštnost je ovšem v tom, že zatímco ne-umělci jsou téměř vždy pohromadě a v jedné skupině, umělci jsou sice výrazněji ve skupině B, ale ne již tak zásadně. Po rozhovoru s některými hodnotiteli se ukázalo, že skupina osob mimo oblast umění snadněji představovala pevnější vztahový bod, vůči kterému se bylo možné v rozhodování vymezovat. Z obsahu hodnocení ve skupině A se zdá, že oním vztažným bodem je cosi, co bychom mohli nazvat fenoménem 'každodennosti'. O každodennosti máme všichni vcelku podobnou představu. A co není každodenní, může ovšem být velice různé a různě hodnocené – od pólu přitažlivosti, zajímavosti až po pól patologie a nepřijatelnosti.

Závěry

V zodpovědné umělecké tvorbě zralých umělců nacházíme otevření se primárním procesům a souběžně s tím kultivaci, kontrolu impulsů jako předpoklad rozvoje výrazných uměleckých/hereckých schopností. Je tedy třeba vést studenty ke kázni a disciplinovanému, kultivovanému myšlení, tedy ke schopnosti zpracování, k nadhledu, tedy nikoliv pouhému otevírání se impulsům, mylně považovanému za podstatu kreativity.

Umění je nezbytným kultivačním procesem, bez kterého se nelze obejít. V něm dochází ke 'zjinačování', hledání možností (podrobněji Šípek 2009). Jakým způsobem se to děje? Především je to formou, její varietou a variováním. Obsah je novou, jinou, 'zjinačující' formou propínán, 'rozbíjen', jak se vyjadřuje Vygotskij (1968) o vztahu obsahu a formy v umění. Umění tedy pomáhá světu rozumět. A že by se paradigmatem současného postmoderního světa skutečně stávalo paradigma umělecké? Jirásek komentuje, že jedinečnost tvorby a jedinečnost události zvýznamňují přítomnost vždy nově a originálně. V souladu s Welschem vidí Jirásek racionalitu jako dominantní rys západní společnosti a zatlačování postupně atrofující emocionality.¹⁴ Jinými slovy dodejme, že si dnes (paradoxně s ohledem na veškerý pokrok) víme málo rady, jak s emocionalitou zacházet, jak ji kultivovat. A opět řekněme, že to je jedna z klíčových úloh umění a jeho prožívání.

Nechceme podporovat a hájit nějakou 'postmoderní anarchii', kdy slovy Hamleta svět vymknutý z kloubů šílí. Ano, podporujeme 'zjinačování' světa kolem nás uměleckou cestou, ale nechceme zapomenout na to, co Frejka (1929) nazývá *standardy*.¹⁵ Jde o stálou tematickou niť do našeho mimouměleckého života, resp. každodennosti. Paralelní světy a jiné možné světy nemohou být s oním 'běžným' světem bez vnitřní souvislosti. Jen tak se může dít něco, co nazvěme kulturní, duchovní rozvoj za pomoci umění. Jen tak se může naplňovat očekávání Brechta a Wagnera (viz Shepherd a Wallis 2004), že humanita se lidstvu odcizila a že

14 Jirásek (2001: 44) píše „...racionalita se stala dominantním rysem západní společnosti... zatlačuje emocionalitu, která postupně atrofuje... Proto je aktivována stále silnějšími prostředky na stále kratší dobu. Techno hudba, horory, pornografie, drogy – častý způsob relaxace postmoderního člověka... Klidný estetický prožitek bývá vnímán jako prožitek spíše výjimečný, tímto pojmem se označuje především rozptýlení a vzrušení (viditelné i v rozvoji zážitků tělesnosti: bungee jump, free-style-horolezení, proplouvání kaňonů atp.).“

15 Více o tom viz Šípek 2008.

právě umění by mohlo pomoci. Wagner šel cestou mytologie, Brecht naopak cestou kritického zkoumání.

Literatura:

- BAKER, M. „The Torrance Tests of Creative Thinking and the Rorschach Inkblot Test: relationships between two measures of creativity“, *Percept Mot Skills*, 46, 2, 1978: 539–47
- BOHM, E. *Lehrbuch der Rorschach-Psychodiagnostik*, Bern 1972 [pův. 1951]
- DUDEK, S. Z. „Portrait of the artist as a Rorschach reader“, *Psychology Today*, vol. 4, no.12, 1971, 46–47
- DUDEK, S. Z. /CHAMBERLAND-BOUHADANA, G. „Primary Process in Creative Persons“, *Journal of Personality Assessment*, 46, 3, 1982, 239–247
- DUDEK, S. Z. / HALL, W. B. „Some Test Correlates of High Level Creativity in Architects“, *Journal of Personality Assessment*, 48, 4, 1984, 351–359
- EIDUSON, B. T. „Artist and nonartist: a comparative study“, *Journal of Personality Assessment*, 26, 1, 1958, 13–29
- EXNER, J. E. *The Rorschach: A comprehensive system. Vol. 1: basic foundations*, New York 2003
- FREJKA, J. *Člověk, který se stal hercem*, Praha 1929
- GUINZBOURG DE BRAUDE, M. „From ambiguity in Chinese painting to Rorschach's Inkblots“, *Rorschachiana*, vol. 29 (1), 2008, 25–37
- HERZBERG, K. *Charakterforschung*, Berlin 1932
- JAYNES, J. *The Origin Of Consciousness In The Breakdown Of The Bicameral Mind*, Boston 1990
- JIRÁSEK, I. *Prožitek a možné světy*, Olomouc 2001
- KUIJSTEN, M. *Reflections on the dawn of consciousness*, New York 2006
- MELTZOFF, J. / LITWIN, D. „Affective Control and Rorschach Human Movement Responses“, *Journal of Consulting Psychology*, vol. 20, no. 6, 1956, 463–465
- PIOTROWSKI, Z. A. *Perceptanalysis*, Philadelphia 1979
- PRADOS, M. „Rorschach studies on artists-painters. I. Quantitative analysis“, *Rorschach Research Exchange*, 8, 1944, 178–183
- REMACHANDRA, S. „Rorschach and creative artist“, *Journal of Projective Psychology & Mental Health*, vol. 1, 1, 1994, 39–50
- RICE, L. N., GAYLIN, N. L. „Personality Processes Reflected in Client Vocal Style and Rorschach

- Performance", *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, vol. 40, no. 1, 1973, 133–138
- ROE, A. „Artists and their Work“, *Journal of Personality*, 1946, 15, 1–40
- SHEPHERD, S. / WALLIS, M. *Drama/ Theatre / Performance*, Abingdon 2004
- ŠÍPEK, J. „McCullyho jungiánský přístup k Rorschachově metodě“, in: ŽENATÝ, J. / ČERMÁK, I. / TELEROVSKÝ, R. (eds.) *Rorschach a projektivní metody 2*, Praha 2007a
- ŠÍPEK, J. „Rorschachův test jako možný nástroj výzkumu ve scénologii“, *Disk 20* (červen 2007b)
- ŠÍPEK, J. „Příspěvek k chápání psychologie herectví. Nad dílem Jiřího Frejky“, *Disk 25* (září 2008)
- ŠÍPEK, J. „Kniha o fenoménu lidského obličej“, *Disk 28* (červen 2009)
- VOJTĚCHOVSKÝ, M. / VOSTRÝ, J. *Obraz a příběh*, Praha 2008
- VOSTRÝ, J. „Scéna a scéničnost v době všeobecné scénovanosti“, *Disk 15* (březen 2006)
- VYGOTSKIJ, L. S. *Psychologie umění*, Praha 1968
- WENZEL-RIDEOUT, C. R. „Rorschach and the history of art: On the parallels between the form-perception test and the writings of Worringner and Wölfflin (Hermann Rorschach, Wilhelm Worringner, Heinrich Wölfflin)“, *Dissertation Abstracts International: Section B: The Sciences and Engineering*, vol. 67 (9-B), 2007, pp. 5429
- WILSON, G. D. *Psychology for performing artists*, London and Philadelphia 2002
- ZUSKA, V. *Mimésis – fikce – distance*, Praha 2002

Osiřelý americký sen Spaldinga Graye

Július Gajdoš

B bylo to divadlo, co Spaldingovi Grayovi¹ pomohlo zbavit se osobních nesnází. Od prvního školního představení *Curious Savage* (Zvědavý divoch) Johna Patricka, ve kterém po tolika žákovských neúspěších v učení exceloval, stalo se mu životním společníkem. Možná dokonce i rivalem, na kterém si tento auto-performer, jak je někdy nazýváán, usiloval vydobýt prostor. Často poněkud nervózně, jako by mu divadlo stálo za zády a tím ho iritovalo. I když slovo 'usiloval' by mělo především vystihovat jeho snahu uvěřit a prosadit vlastní vizi divadla a s odvahou vstoupit do scénického prostoru, uspořádaného podle jeho vlastních představ. Do jisté míry se mu to podařilo. Jenom do jisté míry. Možná proto, že na jedné straně byl divadlu až příliš zavázán, pomohlo mu přece překonat dyslexii, na druhé straně v něm zůstával pocit nedocení. Bylo mu totiž spíše psychoanalytikem než partnerem. A tak právě vzhledem k těmto osobním peripetiím nám Spalding Gray nabízí obraz herce-performera, který na základě několika náhod spojil svůj život s divadlem-performancí tak, až mu nakonec tento život určilo do fatálních souvislostí. Od okamžiku, kdy na základní škole pobavil publikum svou spontánní, i pro něho samého nečekanou improvizací, až do jeho padesáti let, kdy se mu dostalo poněkud opožděného uznání. Snad proto a možná i navzdory tomu, že byl mnohými kritiky považován za 'hlas Ameriky', nepřineslo mu to ale takové zadostiučnění, o jakém v rámci svého amerického snu snil až do tragického konce.

Podle amerických kritiků patří mezi nejúspěšnější představení Spaldinga Graye monologická performance *Swimming to Cambodia* (Plavání do Kambodže, 1985). K dobru je mu, mimo jiné, přičítáno také to, že v této performanci prolomil svůj narcismus a vpletl sebe i svoje zážitky do širších souvislostí. Narcismus je poměrně frekventované slovo, kterým kritici častovali Grayovy performance, a lze předpokládat, že je k tomu nevedlo jenom Grayovo vyprávění v 'já-formě'. Je ale otázka, jestli lze narcismus skutečně považovat za převažující složku jeho tvorby. Jak v jeho raných textech, publikovaných pod společným názvem *Sex and Death to the Age 14* (Sex a smrt do čtrnácti, 1986), tak v pozdějších pracích a ve filmech, natočených podle performancí, jako jsou *Spalding Gray's Swimming to Cambodia* (1987), *Monster in a Box* (Netvor v krabici, 1992) nebo *Gray's Anatomy* (Grayova anatomie, 1996), to není tak jednoznačné. Neukazuje na to ani statický projev

¹ Psal o něm v tomto časopise poprvé Marek Hlavica v č. 10 (prosinec 2004), s. 116–120.

herce-performera, který bez jakéhokoli sebezpředvádění udržel svými příběhy pozornost publika více než dvě hodiny, a přitom jen seděl za stolem s poznámkovým blokem a sklenicí vody. Nejsložitější pohyb, který byl ochotný předvést, spočíval pouze v tom, že se za stolem pootočil, aby s vysouvacím ukazovátkem v ruce označil na mapě místa, která souvisela s příběhem, nebo – a to nebylo příliš často – že si stoupl blíže k publiku. Bylo v tom cítit spíše Grayovu vnitřní nejistotu než narcismus. Navíc byl s touto nejistotou spojený skrývaný ostych, který představoval jakousi klíčovou díрку, kterou nechával publikum nahlédnout do svého soukromí. Podobně jako Jan Vermeer van Delft poodhaluje závěs u obrazu *Dívky, která čte dopis u otevřeného okna*, a dává divákům příležitost nahlédnout její privatissimum, i Gray si získával publikum tím, že ho vtahoval do intimní situace. Vyprávěním svých osobních příběhů připomínal divákům také jejich příběhy, často tak podobné těm jeho. Chudobu scény a relativní státnost nahrazoval důvěrností. Přitom důležité místo v jeho vyprávění zaujímal i žert, který si často tropil sám ze sebe. Byla to spíše ironie jako součást nadhledu sama nad sebou, která ale nezabývala jeho vyprávění intimitu. Prozrazoval nám něco o sobě, někdy možná až příliš, ale bylo to vždy na pomezí smíchu a studu. Svůj osobní úspěch stavěl vedle skutků, za které se spíše styděl. Byly ale natolik běžnou součástí života, že podobné si mohl vybavit kdokoli z publika. Jistě, lze se narcisticky kochat svými vlastními slabostmi. V tom případě by bylo možné dát kritikům za pravdu. To ale nebyl případ Spaldinga Graye. Právě přes své slabosti a pomocí smíchu byl schopen vytvořit důvěrnou atmosféru, která postrádala tendenci zalíbit se. Vytvářel ji pouze vyprávěním svých minulých příběhů, ale dokázal je natolik zpřítomnit, že i navzdory státnosti mizanscény dosáhl toho, že se staly vnitřně hmatovým prožitkem publika. Narcismus je možná nálepka z minulosti a její znaky lze snad hledat ještě v účinkování v Performance Group Richarda Schechnera a Wooster Group. Od té doby se zřejmě za ním táhne jako temný hvozd i po jeho smrti. Sám totiž s odstupem času zjistil, jak uvádí William W. Demastes, že jeho předešlé úsilí představovalo *spíše narcistickou zpověď* než kulturně umělecký počín (Demastes 2008: 36).

Jestliže vezmeme v úvahu společenskou a kulturní změnu, které nastaly v 70. a 80. letech minulého století, kdy euforické období zobrazené v jeho performancích, jako byly *47 Beds* (47 postelí), *Booze, Cars and College Girls* (Chlast, auta a holky z kolejí, 1986), nebo už zmiňovaná *Sex and Death to the Age 14* (1986), založená také na sexu, alkoholu a autech, vystřídal konvenční a pragmatický postoj k životu, lze v Grayově případě mluvit o jakémsi paradoxním sebezpozorování. Byla to atmosféra 60. let, která ovlivnila většinu experimentálních divadelních skupin ve Spojených státech. Od kulturní expanze světa-jeviště, ve kterém, jak byli mnozí přesvědčeni, každý 'hrál' svoji roli, se upjali ke konformitě střední třídy a soustředili se na vlastní zájmy. Gray se ale nikdy netajil tím, že byl součástí střední třídy, a také ji ve svých performancích zosobňoval. Byl dědicem Nové Anglie, typickým WASP (*White Anglosaxon Protestant*), jak byli označováni bílí anglosaští protestanti, kde W může znamenat nejenom *bílý-white*, ale také *bohatý-wealthy*.

Po ukončení studia herectví na soukromé Emerson College v Bostonu začal Gray svoji hereckou dráhu v klasickém divadle. Tradiční herectví se mu ale nezamlouvalo, a tak po krátkém angažmá v Alley Theatre v Houstonu, ve státě Texas, odchází do New Yorku, nejdříve do dílny Aaronu v Chaikin Theatre a poz-



**Spalding Gray jako Hoss
ve hře Sama Sheparda
The Tooth of Crime/
Zub zločinu, 1972**
FOTO KATHIE RUSSO

ději k Richardovi Schechnerovi a jeho Performance Group. Nakonec s Elizabeth LeCompte zakládají divadelní skupinu Wooster Group. Heslo těchto experimentálních divadel znělo: *'poznej sám sebe' ('know thyself'* – věta používaná ve staré angličtině), a v podstatě představovalo úsilí odporující klasickému ztělesňování a hereckému pojetí postavy. Pro Graye to po předešlé zkušenosti z provinčního divadla bylo přímo zjevení. V Performance Group, ve které hrál postavu Malcolma v představení *Makbetha* (1970) podle Shakespeara, nebo Hosse v *Tooth of the Crime* (Zub zločinu, 1972) od Sama Sheparda, ale i v dalších performancích, jako byly *Commune* (1970) nebo *Dionysus in 69* (1968) – poslední z nich stavěla na Schechnerově nápadu vytvářet autoportréty herců –, to vše bylo založené na volném pojetí textu, které tak podle Demastese dávalo „*prostor rolím založeným na osobních vlastnostech*“. Pro Graye to byla slibná cesta: „*Už jsem nebyl Stanley Kowalski nebo Hamlet. [...] Byl jsem mnohým v jednom, který má svůj zdroj v archetypu performerera, nikoli v textu*“ (Demastes 2008: 38). V této souvislosti je nezbytné chápat bouřlivou atmosféru doby. Z pohledu současnosti však právě tyto tendence poukazují na zápas mezi performerem (tím, kdo se představuje, nikoli tím, kdo představuje někoho jiného) a hereckou postavou. Být mnohým v jednom znamenalo sice určitou multiplikaci nebo zmnožení, ale bylo to především zmnožení svých vlastních projevů, neboli – jak se to tehdy tak trochu

módně zdůrazňovalo – realizace potřeby odhalit „*pohřbený hlas osobní identity*“ (Demastes 2008: 15). Představování tak bylo považované za předstírání, za něco, čemu je třeba se vyhnout. Protagonista, aby se zbavil tohoto nánosu, soustřeďoval se především na sebe. Pro Graye, ale i pro ostatní herce-performery 60. let to také znamenalo zdůrazňovat autenticitu: představovat jakoukoli jinou postavu by bylo zřejmě v rozporu s tímto pojetím. Proto performer spíše konal, než hrál a na pozadí postav Hamleta nebo Stanleyho Kowalského vždy představoval sám sebe. Tento přístup připomíná fotografické ‘palimpsesty’ (podle Vojtěchovského 2003: 60n.), kdy na pozadí historických obrazů jsou tvořena nová pojetí se záměrem zdůraznit nové souvislosti a v různých podtónech, od jemně ironického až po ostře útočné, dekomponovat originál. Možná právě toto sebe-zdůrazňování a sebestřednost herců-performerů vedla americkou kritiku k tomu, že jejich projevy hodnotila jako narcistické.

Proměna herce v jakoukoliv postavu jistě nemůže být bez individuálního přístupu. Právě tímto individuálním pojetím se různé herecké postavy Hamleta, Macbetha nebo Kowalského liší. Pokud ale herec chce zůstat co nejvíc sám sebou, vždy se ocitá mimo postavu. Je jako prodavačka kyselých okurek, kterou Stanislavskij přivedl z trhu na scénu, a najednou měla zahrát někoho, kým skutečně byla. Bez skutečného trhu, skutečných lidí, kterým prodávala skutečné okurky i bez jejich skutečné kyselosti, bez této životní autenticity a pravdivosti toho nebyla schopna. Tato souvislost poukazuje k rozdílu mezi hereckým představováním a performančním konáním. Zatímco pro herce je scéničnost nutnou podmínkou, performer zdůrazňuje autentičnost. Navzdory minimalizaci všeho, co by odkazovalo k postavě a zastínilo osobnost performerera nebo jeho projev usilující o autenticitu, jde i tak vždycky o projevy scénické nebo scénované. O té autentičnosti na scéně lze přitom do jisté míry pochybovat. Pro tento případ si dokonce můžeme pomoci teorií Jaquese Derridy o druhotnosti znaků, která vychází z toho, že každý znak je nepůvodní, zástupný. U performerství je scéničnost nebo scénovanost také součástí projevu, protože tento projev se vytváří cílevědomě, je zaměřený na určitý cíl a v jeho rámci se koná to, co má naplnit předem stanovené téma.

Navíc v případě Spaldinga Graye i ostatních monologických performerů jde o vyprávění příběhů, tedy o to, co se stalo a o čem vypravěč dodatečně referuje. V souvislosti s autenticitou jde také o problém přítomnosti, která se považuje za konstitutivní součást performančního umění. Toto zdůrazňování přítomnosti je v případě monologických performerů opravdu problematické, právě vzhledem k tomu, že vyprávějí o tom, co už bylo. Přecházení z minulého do přítomného času, jak ho často používal Gray, je možné považovat spíše za vliv modernistické čisté přítomnosti či postmoderní „presentness“. Pokud přijmeme teorii Rolanda Barthesa, že minulý čas ve vyprávění je jenom formální prostředek a v podstatě jde vždy o evokaci okamžiku, a tím i o zpřítomňování celého příběhu, potom ani při používání přítomného času nejde o autentické dění, ale o formální prostředek stejného významu. Na takovou formu zpřítomňování lze pak nahlížet jako na vytváření prostoru pro evokaci minulých zážitků, do kterých se nutně vplétají podněty přítomného okamžiku. Vzniká tak jakási směs – míchanice minulého i přítomného bez důrazu na jejich časovou návaznost. Frustraci z unikání přítomnosti a její proměny v minulost nelze vyřešit tvrzením, že vše probíhá teď a tady, protože bez minulých zážitků



Sakonnet Point, 1977. Spalding Gray a Ellen LeCompte. FOTO KEN KOBLAND

nejsou současné prožitky úplné. 'Teď a tady' představuje spíše prostor pro evokaci této 'směsi' a uplatnění paměti, která s námi jakoby hraje hru o to, na co si vzpomeneme a co pro tuto chvíli zůstane zapomenuto. Navzdory veškerému zdůrazňování přítomnosti není všechno, co se děje v naší mysli, opravdu 'teď a tady', tj. čistou přítomností, jak o ní snila moderna. Scénická situace nebo vyprávění příběhu v nás evokuje mnoho dalších prožitků, které mohou spíše souviset s minulostí, a ty současné mohou být jenom stínem těch minulých, nebo také jejich spouštěčem.

Jsme ale ještě pořád dědici modernistické posedlosti aktivizací diváků vycházející z domněnky, že právě navazování bezprostředního vztahu k divákům tím, že se na ně performer přímo obrací, umožňuje zdůraznit jeho přítomnost, a tak dospět k autentičtějšímu prožívání. Zřejmě právě vzhledem k těmto problémům se součástí Grayových performancí staly i různé způsoby práce s asociacemi. V performanci *India and After (America)* z roku 1979 se v závěru zopakovala slova v pořadí, jak zazněla v průběhu performance, se záměrem interaktivně působit na publikum. V *Interviewing an Audience* z roku 1980 přiměl Gray diváka, aby na scéně sám vyprávěl svůj příběh: jako příklad určitého spojení jeviště a hlediště. Tento nevyjasněný vztah modernistů k publiku, který je provází celé 20. století, nepramení jenom z vlivu happeningů a potřeby mít aktivní publikum a tím i bližší kontakt s ním. Vypovídá také o určité nejistotě herců-performerů. Namísto vnitřního přesvědčení, tolikrát zdůrazňované pravdy a autentičnosti

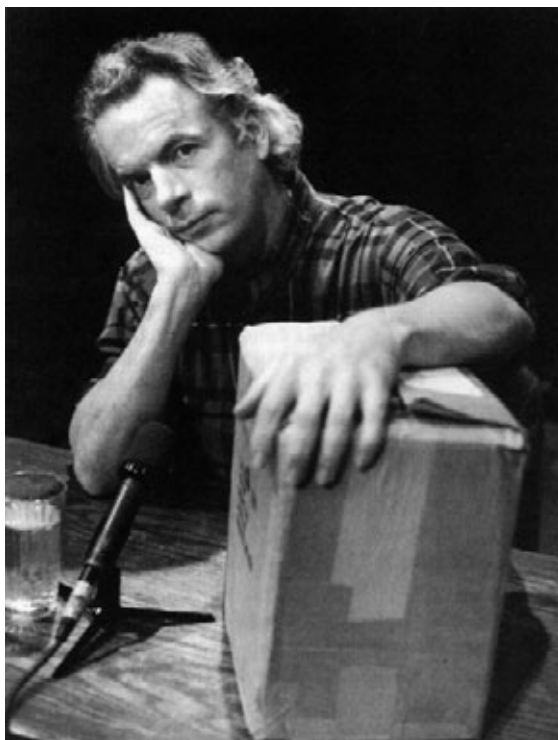
nastoupilo úzkostné trauma, v českém prostředí charakterizované obavou, jestli diváci přijdou (viz Vostrý 2003), a obecně nejistotou, jestli skutečně něco prožívají. Od přítomných diváků se tak vyžaduje jakási veřejná demonstrace prožitků, zvaná interaktivita, v přesvědčení, že vtažení do akce je jejich dostatečným důkazem. Jakoby pouhá fyzická aktivita mohla být dostatečným projevem vnitřně hmatového vnímání, které by se dalo kdykoliv veřejně a na požádání demonstrovat.

V tomto kontextu se také argumentuje scénickou akcí coby terapeutickým působením na diváky. Vliv umění jistě nelze omezit na léčebné působení či dokonce označit takové působení za jeden z jeho zásadních účelů. Prožitek z uměleckého díla působí na naši psychickou konstituci. Uvědomujeme si to, protože styk s uměním s námi něco 'dělá'. Terapie je ale vždy podpůrný nástroj, který vrací člověka z jakéhosi psychického vybočení ke stabilitě. V případě, že se psychické funkce stabilizují, již nepotřebuje terapii. Je to cesta od vybočení k normálu. Vliv uměleckého díla, jeho prožitek, vede k povznesení, k okamžikům estetického vytržení nebo aspoň zvláštní nálady, k překonání běžného stavu, a tedy od určité normálnosti života k jejímu překonání. Prostřednictvím umění přesahujeme každodennost tím, že jsme schopni pocítit sílu okamžiku, nahlédnout na svět jeho prismatem, a tak ho opravdu pocítit. Tak umění přispívá k obohacení, zkvalitnění a kultivaci samotného života. Gray si v tomto duchu získal publikum nikoliv jeho aktivizací, kterou záhy opustil, ale svým vyprávěním, doprovázeným jakousi empatickou nejistotou, ostychem a současně šarmantní skromností. Jeho příběhy jsou uvěřitelné především proto, že témata sebeztráty nebo dehumanizace člověka institucemi, od nemocnic až po policejní stanice a soudy, se dotýkají každého z nás. Pro publikum zosobňoval to, co bychom mohli nazvat modernistickým everymanstvím. Proto porozumění a procítění samotného jeho vyprávění, jeho vyprávění jako takového, nebylo možné nahradit žádnou interaktivizací publika.

K performancím, které Gray sám považoval za terapeutické, patří *The Rhode Island Trilogy*,² poprvé uvedená skupinou Wooster Group. V první z nich, v *Sakonnet Point* (1977),³ ovlivněné stylem Roberta Wilsona, u kterého Gray krátce působil, se pokoušel pohybem-tancem vzdálit od textu a mluveného slova. V tomto kontextu je důležité si uvědomit, že nešlo o terapeutické působení na publikum, ale o performance, která vznikaly na základě Grayových osobních traumat. Byly prostředkem tvorby a jeho způsobem, jak překonávat krize. Současně byly jakýmsi jeho modernistickým hledáním. V *Sakonnet Point* usiloval Gray vytvářením volných asociací v pohybu-tanci osvobodit se od toho, co ho v minulosti svazovalo; jak sám říká, „Radikálně jsem opouštěl způsob, jakým jsme pracovali s Richardem [Schechnerem, J. G.], když jsme sledovali příběh“ (Savran 1991: 59). Zatímco tématem této první části bylo jeho rané dětství do doby, než začal mluvit, v druhé části trilogie *Rumstick Road* (1977) sleduje svoje pozdější období, kdy začíná vyslovovat první slova, pokouší se napodobovat a vnímat 'ty druhé'. Základ této performance tvořily audionahrávky, které si Gray pořídil ještě ve své rodině: nepřímo ho spojovaly s traumatem, které se mu opakovaně vracelo – sebevražda matky a jeho nepřítomnost v této tragické chvíli. O rok později vytváří v režijní

2 Spalding Gray se narodil v roce 1941 ve městě Barrington na Rhode Islandu.

3 Sakonnet patří mezi zajímavé turistické lokality na Rhode Islandu, je vzdálená asi 100 kilometrů od Bostonu.



Monster in a Box/Netvor v krabici

FOTO PAULA COURT

spolupráci se svou partnerkou Elizabeth LeCompte třetí část nazvanou *Nayatt School*, která je jakýmsi palimpsestem na pozadí textu hry T. S. Eliota *Koktejlový večírek* (1950). Byla to performance založená opět na výrazné uvolněnosti textu, spojená s pohybem a asociativní tvorbou obrazů. Zmiňuji se o ní především kvůli detailu, který se později ukázal být důležitý; mám na mysli dlouhý stůl, za kterým Gray při svém úvodním monologu seděl, zatímco ostatní herci z Wooster Group mu představovali diváky. Obdobné uspořádání se při jeho monologích stalo základem scény.

Pro Wooster Group 70. let se témata Spaldinga Graye stala centrálním bodem tvorby a z nich vycházela jednotlivá představení. Právě soustředění na Grayovo dětství, pojaté poněkud široce od pre-verbálního období a Davidem Savranem nazvané *'obrazy bez myšlenky'*, přes gestické projevy těla směřující k prvním verbálním projevům a dominantnímu traumatu, vrací otázku Grayova narcismu i divadla jako osobní terapie. Na Savranovu otázku, proč je to pořád on nebo svět kolem něho, co tvoří jeho základní téma, Gray odpovídá: „*Kdo jiný? Kdo jiný to může být? Jak vůbec mohu utéct ze sebe?*“ (Savran 1991: 63). Pro Wooster Group to byla forma experimentování, kondenzovaná do jakési divadelní minimalizace a miniaturizace. Pro Graye to bylo dětství v kontextu dospělosti, poznamenané osobními ztrátami, fixované do určitých neurotických projevů, mezi které patřilo i jeho poněkud nadměrné sebezpozorování, tedy to, co se nakonec stalo tématem jeho monologů. Po různých experimentálních peripetiích pohybujících se mezi pohybem, textem, volnými asociacemi a scénickými obrazy

zůstal nakonec solitérem zakotveným v klasické formě tradičního vypravěče příběhů, a to navzdory tomu, že mnozí z jeho bývalých herců-performerů to považovali za zradu modernistických principů.

Performancí *Swimming to Cambodia* Gray podle Demastese „*prolomil zed relativní nevšímavosti médií*“ (Demastes 2008: 138). Slovo *relativní* naznačuje, že i předtím měl Gray svůj okruh diváků. Chodili na jeho představení sice v menším počtu, ale asi tak, jako se chodí ke spřízněnému výtvarníkovi do ateliéru. Inspirací k této performanci mu bylo natáčení filmu u nás známého pod názvem *Vražedná pole* (1984) režiséra Rolanda Joffeho. Tato monologická performance pojednává o hercových zkušenostech z pobytu v Thajsku při natáčení angažovaného filmu, který prostřednictvím amerického zahraničního zpravodaje Sama Watersona a jeho kambodžského tlumočnicka Prana vypovídá o situaci v Kambodži za vlády rudých Khmerů. Gray v něm hraje amerického diplomata. V této souvislosti stojí za to si všimnout způsobu, jakým zvládl svou malou roli. S dávkou tolerance lze říct, že snesitelně, nijak překvapivě a vedle Johna Malkoviche, který hraje fotoreportéra, působí poněkud amatérsky. Kromě různých příběhů a anekdot, které nám Gray při svém charakteristickém přeskakování z tématu na téma ve *Swimming to Cambodia* podává, a vedle radosti z role a pobytu v Thajsku je ve vyprávění cítit ironický podtón osobního zklamání herce, kterému se po větší část života nedařilo prosadit a který, když konečně dostane malou šanci ve velké továrně na americké sny, je postavený vedle bravurního Malkoviche. Vyrovnat se mu v herectví ani ve společenské konverzaci nedokáže, a tak začíná o sobě pochybovat. Malkovich totiž umí i pouhý vtíp říct zlehka, jako by si s ním jenom pohrával, jako by vše pro něho bylo snadné a o to snadněji baví své kolegy. Gray v tomto souboji nemůže vyhrát, a to nejenom proto, že je to vlastně zápas se sebou samým. V důležitém okamžiku, kdy se pokusí překonat své upjaté sebezpozorování a říct společnosti také nějaký vtíp, není to ono. Namísto satisfakce nastupuje neurotické sebezpozorování a proslulý vypravěč příběhů, pohybující se převážnou částí života v experimentální sféře umění a oceňovaný avantgardním publikem, prohrává zápas s hollywoodskou hvězdou. V této krátké vypravěčské epizodě nalézám klíč k této performanci. Možná také proto, že se v průběhu performance k tomuto tématu už nevrací a uniká do fantazie. Vysní si *dokonalý okamžik*, jakousi neopakovatelnou chvíli, ve které by mohl skutečně být sám sebou. Po hledání v pauzách mezi natáčecími dny a filmovými situacemi i po úvahách o vlivu Spojených států na zbytek světa a o pomoci, která může škodit, po zkušenostech s domorodými obyvateli a jejich *sannu* (thajském způsobu nic nedělat) i rekapitulaci zážitků z Pat Phongu, čtvrti prostitutek v Bangkoku, nachází tento neopakovatelný okamžik v osamocení na thajské pláži. Nepřímo se tak vrací ke svým prvním zkušenostem z 60. let, ke své herecké práci v Performance Group a Wooster Group, kdy heslo *poznej sám sebe* bylo mottem jeho úsilí stát se hercem. Spalding Gray se však hercem nikdy nestal. Toto konstatování by mohlo vyznít poněkud příkře, kdyby nebylo třeba dodat *bohudík*. Zůstával totiž vždy spíše sám sebou, a to mu otevřelo cestu k performerství založenému na vypravěčství vlastních příběhů. V *Monster in a Box* vypráví o svém osamocení, o tom, jak se stát a nestat spisovatelem, o nutnosti zanechat extrovertního mluvení a uchýlit se se svou samotou do kouta pracovny. Jenomže když se přestěhuje do Los Angeles, tato samota ho děsí. Na ulicích to není o nic lepší. Jsou to prázdné prostory bez lidí, a tak Gray vypráví

o rozlehlosti Severní Ameriky, ve které se snoubí prázdnota s opuštěností. Jsou to příběhy, jaké najdeme na obrazech Edwarda Hoppera, Andrew Wyetha nebo na inscenovaných fotografiích Gregory Crewdsona. Těmito příběhy se pokouší zpřítomnit paměť Ameriky. A věří v její sílu, když říká: „*Je to kondenzace mnohého z paměti. Je to skutečně něco jako umění koláže, protože strhám, lepím svoji paměť. Každý, kdo má takovou paměť, je tvořivý, protože znovu vytváří původní událost prostřednictvím paměti. Lidé nechápou, že mají fantazii, která je ve spojení s původní událostí*“ (Demastes 2008: 157).

Lze namítnout, že paměť nám přece neuchovává událost v její původnosti. O tom nás přesvědčuje zkušenost opakovaného návratu na místo, které nám zůstalo v paměti, například z dětství. Takové návraty bývají zklamáním právě kvůli tomu, jak se toto místo změnilo, což jistě souvisí s tím, co se (i čistě fyziologicky) stalo s námi samými, ale také se způsobem spojování vzpomínek, obrazů a dojmů v naší mysli. Pokud Gray mluví o původní události, kterou si takto znovuvytváříme ve své paměti, má spíše na mysli způsob, jak si ji uchováváme nikoliv takovou, jaká skutečně byla, ale v souvislosti s naším vlastním obrazem, vjemem, asociací nebo prožitkem, v její subjektivní jedinečnosti. Gray tak kolem příběhu vytváří variace, a to spojením tvořivé fantazie s událostí a se svou schopností detailního a procítěného pozorování. Připomíná to improvizální variace jazzového hudebníka kolem původního tématu – melodie, od ní se odráží, až nakonec původní melodie je obsažena jenom v některých tónech. Ty jsou ale nutným spojením hudebníka s původní strukturou, a právě to mu umožňuje dále ji rozvíjet. Podobně u vypravěče nejde jenom o samotnou událost, ta může být známá jako refrén písně, ale o způsob, jakým ji podává. Jde vždy o vztah mezi tím, co se to stalo, a jak to vypravěč vidí a jak o tom vypráví.

Závěrečná zmínka tohoto pojednání patří Williamovi Demastesovi, autorovi vynikající monografie *Spalding Gray's America*. Jeho vztah ke 'Spudymu' byl obdivuhodný a představoval tak důležitý impuls pro vznik této knihy. I když v ní nenajdeme přímé konstatování Grayovy neurózy, přece jen ve mně zanechala dojem, že právě tato neuróza byla jedním z důležitých faktorů, které podmiňovaly jeho tvorbu. Nepochybně ho provázela po celý život, zřejmě až do posledních okamžiků. Například v *Monster in a Box* se Gray zmiňuje o šťastné chvíli, kterou pro něho představovala nabídka napsat román; v okamžiku, kdy se o to pokusí, začne jeho zápas s běsy. Přítomnost neurózy tak nelze zastříť. Má ovšem svůj původ ve zvýšené vnímavosti vůči sobě i okolí, která tak úzce souvisí s citem a soucitem. Nikoliv tedy s patickým stavem, který způsobuje, že se svět před člověkem uzavírá. V Grayově případě máme co dělat s traumatickým stavem prohlubujícím lidskou percepci a umožňujícím vidět a vnímat i to, co jiní, i když se dívají, nevidí. V *Gray's Anatomy* se vypráví o strachu z oslepnutí pravého oka, díky kterému se ale naopak dochází k jakémusi glocesterovskému prohlédnutí. Spalding Gray se nejvíce obával, že ztratí schopnost pozorovat svět kolem sebe. Nakonec mu ale tato ztráta umožnila nahlédnout do sebe. Traumata a osobní ztráty byly Grayovými tématy. Byly součástí jeho strachu i úzkosti ze života. Jeho nejvýraznější traumatický zážitek představovala sebevražda matky: s ní se celý život pokoušel vyrovnávat formou vyprávění a psaní. Smrt matky spojená s jeho nepřítomností v té chvíli, jejíž příčinou byl jeho prázdninový pobyt v Mexiku: tyto dva okamžiky ho poznamenaly. Jeho tvorba souvisí ale se způsobem, jímž je možné to překonávat, když už to není možné navždy překonat. V jednom

rozhovoru se Gray zmiňuje o filmové roli, kterou mu nabídl Steve Soderbergh.⁴ Měl hrát dvaapadesátiletého muže, který spáchá sebevraždu. V tomto věku zemřela i jeho matka. Říkal, že se mu hrálo mimořádně dobře, protože měl pocit, že na té druhé straně ho matka čeká.

Literatura:

DEMASTES, W. W. *Spalding Gray's America*, New York 2008
SAVRAN, D. *Breaking the Rules: The Wooster Group*, New York 1991
SCHECHNER, R. „Foreword: Spalding“, in: DEMASTES, W. W. *Spalding Gray's America*, New York 2008
VOJTĚCHOVSKÝ, M. „Inscenovaná fotografie?“, *Disk 4* (červen 2003)
VOSTRÝ, J. „Scéna a strach“, *Disk 6* (prosinec 2003)

Filmy:

SPALDING GRAY'S *Swimming to Cambodia*, režie Jonathan Demme, 1987
SPALDING GRAY'S *Monster in a Box*, režie Nick Broomfield, 1992
SPALDING GRAY'S *Gray's Anatomy*, režie Steven Soderbergh, 1996
Vražedná pole, režie Roland Joffy, 1984

Internetové odkazy:

GRAY, S. *Stories from the Tennessee*. State Fair: <http://www.sideshowworld.com/thstgod-RL-SG-SearchMonkeyGirl.html>
GRAY NOISE: *Walking With the Talking Man in New York*; interview: <http://www.altx.com/io/gray1.html>
SPALDING GRAY: <http://www.spaldinggray.com/spudhomage.html>
SPALDING GRAY: <http://www.spalding-gray.com>

Zdroj citací obrazového materiálu: DEMASTES, W. W. *Spalding Gray's America*, Limelight Editions, An Imprint of Hal Leonard Corporation, New York 2008; SAVRAN, D. *Breaking the Rules: The Wooster Group*, Theater Communications Group, Inc., New York 1991.

⁴ GRAY NOISE: *Walking With the Talking Man in New York*; interview: <http://www.altx.com/io/gray1.html>.

Scénování v situacích 'běžné každodennosti'

(Ke kritériím rozlišení jeho rozmanitých kvalit)

Josef Valenta

O 'scénovaném vzdychání'

Byla jednou jedna sborovna v jisté škole. A v té sborovně jistého školního roku, v prvním pololetí, vždy v úterý o 3. a 4. hodině, sedával učitel češtiny a opravoval písemky. Měl dvě volné hodiny. A velmi brzy si povšiml, že kolegyně, která měla jednu z těch hodin též 'okénko' a sedávala rovněž ve sborovně, vzdychá... Nu což, řekl si, když poprvé současně s ní usedl v učitelské 'sakristii', vzdychá. Bud' se přejedla, nebo si její syn bere nevěstu, kterou ona nechce či tak něco. Lidé prostě vzdychají. A s tímto závěrem se pohroužil opět do opravy navršených písemek. Když se však vzdechy opakovaly jakoby naléhavěji a naléhavěji i další úterý, zpozorněl a pojal podezření... Utvrdila ho v něm nakonec epizoda, při níž, opět o dalším úterku, vstoupila do sborovny, a tedy i do hry co 'deus ex reditelna', zástupkyně šéfa školy, aby pohnula barevnými papírky rozvrhu na nástěnce. Vzdychání, konstatoval po chvíli v duchu češtinář, nabylo opět na intenzitě. Zástupkyně byla ovšem z jiného těsta než náš bohemista. Byla to žena a navrch přibližně stejného věku jako vzdychající kolegyně. Chvilí ještě pošupovala barevné čtverečky, ale pak se otočila ke zdroji dyšných zvuků a účastně pravila: „Stalo se ti něco, Madlenko?“ V téže chvíli češtinář zvedl hlavu a definitivně mu došlo tušené: Mad-

lena, jako by napjatě čekala na podobnou repliku, zpražila svého kolegu sekundovým vyčítavě vítězným pohledem a promptně vychrlila sice k zástupkyni, ale hlasem tak silným, aby slyšel i on: „Notovištenprojektcomámna starostinenítosicemůjprvníavíšževšechnymidopadlyskvělealetaodpovědnostvůčiškoleznášmětotejproměprvotní...“ Bože můj, řekl si v tu chvíli v duchu češtinář, ona se snažila manipulovat se mnou vzdycháním a připoutat mou pozornost. A získat účastné politování a současně příležitost vylicít své skvělé přednosti. Čímž ostatně oblažovala kolegy při doslova každé příležitosti.

Dlužno dodat, že hned druhý den požádal vedení, aby se mu na onu 'společně volnou' hodinu přesunula výuka literatury, přičemž samozřejmě neuvedl ty pravé důvody, ale vymyslel si jakési zástupné, pěkně pedagogické...

Vzdychající učitelka měla nepochybně svůj cíl, a pokud se filolog ve čtení situace obecně nemýlil, nemýlil se pravděpodobně ani ve výše uvedené rekonstrukci tohoto cíle. Je též pravděpodobné, že o svém počínání věděla - jen těžko si toho člověk nevšimne, když vzdychá, až se mu čípek v hrdle ohýbá. Přitom není samozřejmě vůbec vyloučeno, že ony páry hlasitých nádechů a výdechů nasedaly na její skutečné psychické vyladění,

kteřé zřejmě jen zvýrazňovaly. Její 'práce s dechem' jako by ukazovala na to, že vleče těžké břemeno. Je ovšem otázkou, zda tím břemenem byl skutečně onen školní projekt, který dostala na starost, nebo třeba právě to, že chtěla nějak otevřít prostor pro debatu na téma 'mé skvělé já'. Z jiného úhlu pohledu však žádné břemeno nemuselo být dotýcnou pocířováno a její vzdechy vůbec nenasadaly na aktuální emoční terén. Mohla být ve skutečnosti (sic!) soutěživě naladěna na to, že vzdechovou manipulací se jí (opět) podaří vyvolat něčí zájem. Pak by ovšem vzdechy nebyly jen zvýrazněním aktuálního stavu, ale de facto fikcí, znakem neexistující tíže, 'divadýlkem'. Můžeme rovněž dovozovat, že se snažila vyprovokovat kolegu nejen k tomu, aby 'slyšel', ale také k tomu, aby (s ní) vstoupil do situace a začal 'jednat', ba dokonce mu k tomu volbou typu 'instrumentu výzvy', tedy vzdechů, předepisovala jeho očekávanou první repliku. Ano, tu, kterou tak bravurně zvládla 'partnerka' zástupkyně. A nepovšimnout si nelze ani toho, že (patrně na bázi zcela autentické zhrzenosti nevšimavým chováním nebohého muže) nakonec i částečně přiznala, že šlo o akci svou povahou scénickou. Na závěr si můžeme i položit otázku, zda opakované a vytrvalé poutání pozornosti právě touto cestou (s opakovaným cílem sebe-prezentace) už nemůže být poněkud 'mimo normu' běžného chování a nemá co dělat s nějakou ego-poruchou.

Ale opusťme sborovnu.

V předchozím odstavci najdeme alespoň šest kritérií, podle nichž můžeme scénické chování kantorky popsat, dobrat se tak jeho specifických kvalitativních charakteristik a případně se pokusit je i vyložit. A právě o těchto kritériích by měla pojednat následující studie.¹

¹ Tento text vznikl na základě ústního sdělení předneseného na sympoziu „Herectví v mediálním věku“, pořádaném v září 2009 v rámci výzkumného úkolu Podoby a způsoby herectví (GA ČR 408/07/0432) Ústavem dramatické a scénické tvorby DAMU.

Scénologii každodenního chování jsme se věnovali na přelomu let 2008 a 2009 ve studii „K odstínění reálného a fiktivního v lidském chování“.² V onom textu jsme se prioritně pokusili klasifikovat různé způsoby scénického chování a jednání.³ Kritéria takové klasifikace vznikala postupně na základě studia literatury⁴ i na

² Disk 26 (prosinec 2008): 111–131; Disk 27 (březen 2009): 73–91 a Disk 28 (červen 2009): 104–121 (začlenění do výzkumných úkolů viz též <http://www.damu.cz/umeni-veda-vyzkum-ustavy/ustav-dramaticke-a-scenicke-tvorby-damu/tematicke-okruhy-vyzkumu-rekapitulace-vysledku-k-21-3-2009-s-perspektivou-pro-dalsi-obdobi/> – část 9/C).

³ Definovali jsme 17 různých typů objektivně i subjektivně scénického jednání:

- prožívání neskutečného na základě představ;
- přímé vnímání přítomného originálu;
- ostenze;
- změny intenzity energie v organismu právě jednajících člověka, tedy i scénicky jednajících člověka, odrážející se v chování, resp. v jeho výrazu;
- autostylizace;
- změna chování v souvislosti se změnou role;
- ostentace;
- zakrývání;
- pseudoostenze;
- ostenze pseudoostenzí;
- pseudoostenze jako 'divadlo' pro třetí stranu ('teatralizované' pseudoostenze);
- simulace a dí(s)simulace;
- scénování obecných předloh;
- histriónství;
- neviditelné 'divadlo' – falešná identita;
- napodobování jiných lidí (či postav) a přebírání jejich 'rolí';
- divadlo (mimo divadlo) – hraní postav.

⁴ Např. BOGATYREV, P. *Lidové divadlo české a slovenské*, Praha: F. Borový a Národopisná společnost československá v Praze 1940

ECO, U. „Sémiotika divadelního představení“, *Dramatické umění* 2, 1988

FRANCK, D. *Etologie*, Praha: Karolinum 1996

GAJDOŠ, J. „Tanec sv. Víta aneb Teatralita, performativita, nebo scéničnost?“, *Disk* 20 (červen 2007)

GOFFMAN, E. *Všichni hrajeme divadlo*, Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon 1999

<http://encyklopedie.seznam.cz/search?s=stylizace>

JANOUŠEK, J. *Verbální komunikace a lidská psychika*, Praha: Grada 2007

KAHN, A. / YOUNG, D. *Ingratiation in a Free Social Situation* 1973 [online; 10. 9. 2008]; dostupný na: <http://www.jstor.org/pss/2786253>

KOUKOLÍK, F. *Machiaveliánská inteligence*, Praha: Makropulos 1999

MLEŽIVA, E. *Encyklopedie lži, podvádění a klamání*, Praha: Vyšehrad 2000

MORRIS, D. *Lidský živočich*, Praha: Balios 1997

OSOLSOBÉ, I. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, Praha: Editio Supraphon 1974

základě našeho empirického zkoumání scéničnosti v běžných životních situacích. Ve studii byla však tato kritéria zmíněna jen okrajově. Proto jsme se po dokončení této studie pokusili znovu ke kritériím vrátit a zhodnotit je jako výsledek a současně metodologický nástroj pro výzkum scénologie běžného chování.⁵

Vycházíme z následující základní definice scéničnosti: „Scéničnost rozumím vlastnost nebo spíš soubor vlastností, díky nimž se chování v jistém prostoru stává *scénickým*, tzn. že vybízí ke sledování, jinak řečeno, je zaměřené na nějaké *diváky*“ (Vostrý 2006: 9). Tato definice je natolik široká, že se do ní skrývají de facto všechny formy scéničnosti (‘ukazovaného chování’) počínaje každodenně životní, nespecifickou scéničností a konče specifickou scéničností, tedy divadelností.⁶

Toto základní definiční i metodolo-

gické⁷ zázemí nás pak vedlo k definici (zátím) šestnácti polaritních kritérií. Každé z těchto kritérií může být nalezeno ve své praktické (realizované) podobě v lidském chování v kombinaci s dalšími kritérii. Prakticky žádný typ životního scénování není charakterizován pouze jedním z těchto kritérií. Množství kritérií ukazuje i na skutečnost, že sledované jevy životního scénování jsou velmi mnohovětrné a vzpírají se jednoduchému popisu. Pojdme tedy konkrétněji k výčtu oněch charakteristik či kritérií.

1.

Jednání aktéra děje se jen v hlavě diváka jako – divadlo představ bez přítomného aktéra; – divadlo představ na základě vnímání přítomného, nescénujícího, ale možno i scénujícího aktéra

↔

jednání aktéra se děje ve skutečnosti a je divákem skutečně vnímáno

PODGOŘECKI, J. *Jak se lépe dorozumíme*, Ostrava:

Amonium Servis 1999

Stylizace, Seznam Encyklopedie [online; cit. 25. 10. 2008]

ŠAMÁNKOVÁ, D. / NOVÁK, T. *Pravda a lež v partnerství*, Praha: Grada 2007

ŠÍROKÝ, H. *Úvod do hercké psychologie*, Praha: SPN/JAMU 1964

VALENTA J. „O scéničnosti učitelské profese“, *Disk 18* (prosinec 2006)

VELTRUSKÝ, J. *Příspěvky k teorii divadla*, Praha: Divadelní ústav – DAMU 1995

VOSTRÝ, J. *Herectví v životě a herectví na scéně (scénologie chování)*, Praha: DAMU 2008 [online]; dostupný 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 scénování (Od Berniniho k dnešku)“, *Disk 10* (prosinec 2004)

VOSTRÝ, J. „Scénický smysl a dramatický cit“, *Disk 19* (březen 2007)

VOSTRÝ, J. *O hercích a herectví*, Praha: Achát 1998

VYBÍRAL, Z. *Lži, polopравdy a pravda v lidské komunikaci*, Praha: Portál 2003

WRIGHT, R. *Morální zvíře*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1995

5 V rámci dalšího předpokládaného výzkumu však očekáváme i další úpravy v souboru těchto kritérií.

6 Sami jsme si definovali scéničnost též jako „...obecnější fenomén, společný jmenovatel všech druhů artefaktů, zvl. ale artefaktu ‘chování’, tvořených lidmi za tím účelem, aby se na ně jiní lidé-diváci divili“ (Valenta 2008a: 51).

7 K metodologii dodejme, že empirické zkoumání probíhalo a probíhá v nejrozmanitějších situacích zejména formou pozorování. Jednak zúčastněného (je-li pozorovatel součástí situace) nebo nezúčastněného, má-li možnost jí jen přihlížet. Samozřejmou výhodou zkoumání nespecifické scéničnosti v chování je to, že ji lze zkoumat prakticky kdekoli a kdykoliv. Nevýhodou je ovšem de facto totéž, zejména faktum, že při citové zaangażovanosti potenciálního pozorovatele v dané situaci (je-li jejím aktérem nebo ko-aktérem) pozorování vůbec nemusí nastat nebo může mít nerelevantní výsledky. V tomto ohledu je tedy dobré, má-li za sebou pozorovatel např. sebezkušenostní výcvik, který mu umožňuje distancovat se či reflektovat svou vlastní angažovanost v situaci, kde se vyskytují scénické jevy. Stejně tak je výhodné, připustí-li pozorovatel, že základním vstupem pro příjem situace bude scénický smysl, který umožní vnímat situaci – obecně řečeno – (též) kinesteticky. Ideální je též, může-li pozorovatel některé pozorované (např. natočené) jevy sdílet s dalšími, připravenými(!) experty. Jak vidno, metodologie scénologického výzkumu těchto jevů může být velmi opřena o subjekt badatele. To může být z hlediska některých trendů ve společenských vědách výzkumu (i současných, zejm. kvantifikujících zkoumané jevy) považováno za nepřijatelné. Osobně se však (po létech pohybu ve světě zkoumání) domnívám, že i některé výzkumné úkony mohou být blízké úkonům uměleckým. Neboť jak ucelené zkoumat jevy týkající se hry či umění atd., aniž bychom nezapojili do tohoto výzkumu všechny formy recepce, na které umění cílí? Tedy i vjemy emocionální či kinestetické apod.? Touto poznámkou nemíním autor naznačovat, že je specificky nadán pro podobný výzkum; spíše se snaží naznačit, s čím se potýká, když se snaží dobrat v textu popsanych závěrů.

– jako fikce/divadlo/‘divadýlko’;
– jako skutečnost (viz o tom níže).

Mezní polarita odkazuje ke skutečnosti, že nejen např. reálná fyzická akce nějakého aktéra, ale jen její představa v naší hlavě může z kohokoliv učinit scénický objekt ‘jednající’ před divákovým vnitřním zrakem. I zde bychom našli ještě výše naznačené vnitřní varianty. Zcela mezní je ten případ, když si aktéra skutečně jen představujeme, kdy hledíme jen na ono ‘divadlo představ’ nebo jako bychom si ‘pouštěli film’ (a – v lepším případě – i zcela divácko-scénicky reagovali).

Přístupme ale blíže k tzv. objektivní scéničnosti. Ta znamená, že kdosi se nějak chová, aniž by ovšem cokoliv scénoval, avšak my se rozhodneme (viz „...*divadlo představ na základě vnímání přítomného, nescénujícího aktéra*“) vnímat jeho chování ‘scénicky’, věnovat mu diváckou pozornost a potěšit se třeba tím, jak se při chůzi mírně zaklání (což i v nás samých vyvolá pocit nerovnováhy a naše představy dokreslí, že jde o člověka např. opilého nebo nesoucího cosi pod kabátem atd.). Nebo dokonce člověku, kterého před sebou spatříme a začneme vnímat jako scénický objekt, přiřkneme (např. z důvodu působení naší vlastní percepční chyby zvané ‘připsání záměru’) cíl – třeba – ‘přepadnout nás’. A tak se muž nevině krácející proti ženě tmavým podzimmím večerem může před jejíma očima měnit v gangstera, který ji po očku sleduje, aby na ni vzápětí vztáhl násilnickou ruku (a žena skutečně může ‘vidět’ a prožít jeho styl chůze jako ‘plíživý’, jeho pohled jako ‘chlípný’, jeho tvář jako ‘zločineckou’ atd., ačkoliv jiný pozorovatel by to ‘takto’ neviděl). Podobnou proměnu můžeme inscenovat před svým vnitřním zrakem i v případě jiných percepčně-interpretčních omylů.

A volně můžeme přejít k tzv. ‘subjektivní’ scéničnosti (to je ona varianta výše pojmenovaná „...*možno i scénujícího aktéra*“), tedy skutečné scénické akce, která

je nám někým, kdo se promění v aktéra, adresována. Žena, které ‘padl do oka’ jistý muž, může polovědomě a nenápadně scénovat samu sebe tak, aby objekt jejího zájmu mohl spatřit její postavu z profilu a její obličej naopak ‘en face’. Mužova představitost⁸ však může zveličit její venkonce ukázněné sebeprezentace tak, že on – adresát/divák – uvidí před sebou vyzývavou ženštinu nepochybně lehkých mravů a vzedme se v něm vlna nevole („Škoda,“ bleskne mu hlavou, „zrovna takhle holka by se mi líbila.“ A odkráčí pryč, opouštěje svou další životní šanci, což ovšem milosrdně netuší...). Tímto příkladem se však již přechylujeme na pole, kdy jeden z činitelů nějaké situace začne skutečně scénovat (a nejde tu tedy jen o naše vlastní ‘scénické’ představy). To je druhá polarita této dvojice, která je dále rozpracovávána ve všech následujících bipolárních kritériích.

2.

Aktér ‘jen’ ukazuje, zvýrazňuje (nebo zakrývá) ‘skutečnou skutečnost’, ale nevytváří ‘umělou skutečnost’

↔

aktér tvoří fikci (‘umělou skutečnost’).

V prvním případě se jedná obvykle o ostenzi, tedy o ukázání skutečnosti. To však – v případě ukázání skutečnosti zvané ‘já’ nebo ‘člověk’ – bývá propleteno s tzv. ostentacemi,⁹ tedy zvýrazněným ukazováním skutečnosti. Krásné ženy se stávají modelkami a nejen ukazují svůj ‘základní originál’, který nemohou neukázat, ale také ‘více ukazují’ některé prvky tohoto originálu (aby je divák rozhodně nemohl přehlédnout). Ale bez ohledu na modelky: Má-li žena např. přitažlivě štíhlou a dlouhou šíji, může ji

8 A jsem si zcela vědom, že v těchto odstavcích užívám pojem ‘představa’ poněkud zkratkovitě či jako synekdochou všech procesů podléjících se na naší percepci a osobní interpretaci zjevu a chování druhých lidí.

9 ...a samozřejmě i s rozmanitými fikcemi.

navíc zvýrazněně ukázat tím, že vyčese vlasy vzhůru a vezme si šaty 'bez límce'.

Zakrývání je pak jistě 'druhou stranou mince' ukazování skutečnosti. Zakrytí může vést ke změně orientace pozornosti diváka (zakryje-li muž svou úžasně holou hlavu s rudou jizvou klouboukem, může orientovat pozornost ke svým hlubokým a inteligentním očím...). Ale nezřídká vede zakrývání již k tvorbě nějaké iluze (zakrytí mužových rachiticých ramínek dobře ušitým sakem může u přítomných žen vyvolat iluzi, že dočtyřčny v oblasti trupu disponuje oním zajímavým, na špičce postaveným trojúhelníkem...). V tomto případě můžeme již hovořit – s Osoloběm – o jedné z forem tzv. pseudoostenze.

Scénovat však můžeme i jiné komodity než vlastní já. Máme-li několik obrazů/originálů, můžeme je pečlivě umístit na ta místa, kde je návštěvník našeho obydlí nemůže přehlédnout (a tak podpořit sebezprezentaci náležitou 'scénografií').

Pojďme však ke druhé polaritě. Fikce sama o sobě je 'teoretický oříšek'.¹⁰ Fikci

¹⁰ Definice fikce se shodnou prakticky na jistém principu, který je v případě 'přítomnosti' fikce 'přítomen' vždy s ní nebo v ní: spočívá v tom, co se označuje slovy předstírání; hra na 'jako(by)'; klam; iluze; opak reálně existující skutečnosti, tedy neskutečnost; zdání či výmysl. Potud se věc jeví celkem jasná. Avšak jakékoliv další otázky týkající se fikce „vedou na spletitou křížovátku různých disciplín – od obecnějších problémů filozofie a estetiky po konkrétní výzkumy psychologie a kognitivismu, aj.“ (Kučera 2006). Fikce bývá obvykle adresovaná (vč. té, kterou zhusta adresujeme sami sobě). Pak jsou ve hře dva činitelé: ten, kdo fikci vytvoří a adresuje, a ten, kdo ji přijímá. Komplikované je již to, že nabízené fikce mohou mít řadu podob. Fikce viditelně, slyšitelně atd. adresovaná může být vytvořena psaným textem, konkrétním fyzickým jednáním člověka (nebo zvířete), slovem, obrazem, fyzickým objektem (Potěmkinovou vesnicí) či prostě upraveným prostředím atd. Specifickou variantou tvorby fikce je to, že fikce vzniká jen v naší hlavě (a pak jsme často sami i jejími příjemci). Má podobu představy, onoho výmyslu atd. Přítom je tu další obtíž, a tou je identifikace psychického zdroje vzniku některých životních scénických fikcí. Dostat se v daném okamžiku 'pod kůži' člověka tak, abychom poznali spolehlivě, jak je právě teď namíchan kabejkl zdrojů životního scénování, by úplně spolehlivě neodhalila zřejmě ani počítačová tomografie. Něco se jistě dá zjistit – je tu introspekce, jsou tu zřetelné odrazy některých zdrojů scénování ve viditelném chování atd., ale pak

přítom rozumíme, že aktér zpřítomňuje svým chováním něco, co není reálně přítomno. Ať už to není reálně přítomno 'v něm samém' (předstírá nebo hraje, že

jsou tu i terrae incognitae, do nichž se snad může obecně (z hlediska principů fungování toho či onoho člověka) dostat jen psychoanalytik. A zdalipak všude? Protože jinak je řada impulsů utopena v nevědomí či podvědomí a sami odtud můžeme vykřesat jen to, co nám vrátní hlídající tyto končiny dovolí. A dovolí jen něco, protože co by to bylo za podvědomí, kdyby se tam dalo kdykoliv a na požádání vlézt...

Je tu ale i subjekt vnímatele oné viditelné a slyšitelné fikce, který se významně na existenci fikce podílí. A opět je tu komplikované lišení v tom, zda vnímatel ví, že vidí fikci, či ne. V případě, že to neví, může nejen věřit, že to, co vidí, je skutečnost, ale může sám pro sebe vnímat ještě jinou fikci, než která je mu nabízena. Aktér vnímatele např. nabízí fiktivní obraz sebe samého jako osoby asertivní (ač jí není), ale vnímatel si může vytvořit 'klamný' vjem, že aktér je vlastně agresivní (tedy mylná interpretace vedoucí k falešnému závěru). Přítom onen aktér je ve svém skutečném životě spíše pasivní, a jeho hra na asertivního tedy není tak dobře provedena (místy je třeba příliš 'forzírovaná'), aby umožnila vnímатели ne-mylnou (adekvátní) interpretaci...

A jiné to je zase v případě, že vnímatel přijímá přiznanou fikci v podobě uměleckého díla. Tam už opět rozlišujeme, jaký je poměr divácké víry ve fikci (nakolik fikci uvěří jako skutečnosti; nakolik na ni emocionálně reaguje, i když ví, že to není skutečnost; nakolik přistupuje k fikci analyticky jako k nástroji reflexe světa a sdělení této reflexe – jinak řečeno i nakolik u diváka funguje estetická distance apod. – viz též Schneiderův 'paradox fikce' – Sládek 2006). Walton (tamtéž) dokonce zastává názor, že i divácké emocionální reagování na dílo je vlastně předstírání emocionálního reagování determinované právě vědomím fiktivnosti. Opozitně k tzv. teorii iluze, která tvrdí, že divák věří fikci jako skutečnosti (to ovšem může nastat a nastává poměrně snadno v běžném životě, kde fikce není přiznaná či identifikovatelná, ale při sledování umění totéž nastává jen za souběhu velmi specifických podmínek). Zdá se tedy, že celkem jasné je zase 'jen' to, co vyzkoumal (i s použitím zmíněné počítačové tomografie) tým N. K. Speerové z Washingtonské univerzity při šetření, co se děje v mozku čtenáře čtoucího literární text, tedy člověka, který je v přímém kontaktu s fikčním literárním světem. Zjištění ukázala, že i při čtení např. o pohybové aktivitě postav se aktivují ty části mozku, které zodpovídají za podobné pohyby ve skutečných situacích. (viz např. Speer 2007). Připomeňme na tomto místě též Vostrého stať v *Disku 28* (červen 2009) o zrcadlových neuronech a scénickém působení, kde autor připomíná, že vidíme-li pohyb člověka, v mozku vzniká tendence oživit nervová spojení (opět) zodpovídající za takový pohyb i v našem vlastním případě. Zdá se, že nejen tedy v živém, diváckém kontaktu např. s pohybujiícím se hercem vytvářejícím fiktivní, ale současně fyzicky přítomný obraz postavy, ale i při vnímání modelů takového chování, resp. jejich intersémiotické parafráze v podobě 'fikčního' textu, jsme schopni reagovat podobně. Obávám se, že i přes tato zjištění víme o tom, co se v člověku skutečně děje, když fikci tvoří nebo vnímá, stále ještě málo.

je jiný, než je), nebo ať už to není reálně přítomno proto, že zahrán má být např. právě nepřítomný či dokonce neexistující člověk (předvádí/hraje někoho jiného, hraje postavu). Kaširování se ovšem opět nemusí týkat jen aktéra samého. Mohu tak např. kolemjdoucím předvádět svůj nový dům s falešným roubením a s uměle a urychleně obstarálými prkny a trámy jako původní chalupu. Jen vyvolení, kteří mají možnost přijít na dva metry blízko, poznají, že jde o klam (či též opět o pseudoostenzi). Ano, v případě této polarity životního, nespécifického scénování se skutečně nepředpokládá automaticky, že divák ví, že sleduje fikci.¹¹ Jsou však i v životě případy scénování, kdy divák sám rozpozná scénickou fikci či je mu dokonce ohlášena (viz o tom níže). Ať tak či onak, tento pól polarity vždy počítá s tím, že aktér svým chováním či jednáním nějakou fikci vytváří.

3.

Základní identita se nemění (aktér scénuje či hraje sebe)

↔

základní identita aktéra se mění (hraje jiného).

Tato polarita zahrnuje jednu z klíčových charakteristik životního scénování. V něm (samozřejmě) velmi často zvýrazňujeme to, co považujeme za vlastní přednost, nebo naopak znevýrazňujeme či zakrýváme např. svou schopnost udělat určitou práci, abychom dosáhli toho, že ji udělá někdo jiný, nebo znevýrazníme povoleností postavy svou výšku, abychom 'neurazili' funkcí vyššího, ale postavou nižšího kolegu atd. atd.

Ale i když přejdeme od ostentací nebo zakrývání skutečnosti na výše zmíněnou polaritu tvorby fikce, hrajeme v životě nejčastěji sebe samé. Svá 'jiná', ne právě aktuální já (smutný sehraje sebe vese-

11 ...na rozdíl od specifického, divadelního scénování, kdy to, že divák ví, že sleduje fikci, je přímo základní konvencí.

lého) nebo taková, která 'normálně' vůbec neexistují (malicherný sehraje sebe velkorysého).¹²

Na opačném pólu právě zkoumané polarity pak stojí sehrání jiné postavy. Ať již v divadle nebo i při vydávání se za někoho jiného: „Dobrý den, jdu zkontrolovat váš plynový sporák,“ dí podvodník, toužící dostat se do bytu osamělé vdovy. Přitom (opět připomeňme) může současně využívat své přirozené bodrosti a v mírně 'ostentované' formě ji propůjčit postavě 'muže od plynu' a oblužovat jí paní domácí. Nebo příklad ukazující scénování s mnohem bohudějnějšími důsledky: V září 2009 redaktor deníku *Dnes* skryl před několika politiky či stranickými hodnostáři svou skutečnou identitu a vydává se za majitele sítě heren, získal příslib, že některé partaje se nechají zkorumpovat...

4.

Scénická akce vychází ze samovolně ('autenticky') vzniklého pocitu a rozvíjí ho

↔

vychází z 'navozeného' pocitu, resp. je řízena něčím jiným, než pocitem – např. racionální úvahou, vůlí řízenou regulací svalů apod.

Některé scénické akce jsou organicky navázány na aktuální psychosomatický stav aktéra. Jsem-li např. mrzutý a chci, aby to ostatní věděli a zabývali se tím, pak mohu navíc zcela spontánní (nepromyšlenou) úpravou své prostorové pozice vůči ostatním (aby si nemohli nevšimnout mé mimiky...) ukázat výraz skutečně existující mrzutosti.

12 Je samozřejmě velmi obtížné rekonstruovat, zda v sebeobrazu, který nabízíme svým chováním druhým lidem, nejsou současně přítomny prvky nějaké jiné postavy, které nám pomáhají v životní sebe-charakterizaci. Předpokládáme samozřejmě, že při sebescénování nevycházíme jen z nějakých vlastních, zcela originálně vytvořených projektů nás samých, ale že se do našeho chování promítají akceptovatelné zkušenosti s chováním jiných lidí, třeba i filmových postav apod. Scénický obraz našeho já je tak zřejmě upředem jak z vlastních autostylizací, tak z přehrávání rysů různých 'předloh' apod. Viz o tom i polarita č. 10.

Na opačném pólu je však ve hře jiný vztah vnitřně prožívaného a vnějšího ukázaného. Mohu např. jako učitel cítit zlost nad žákem, který vzdoruje mému didaktickému umu. Pokud bych nechal jednání probíhat v logické vazbě na ono 'autentické' prožívání, pak bych se zřejmě na žáka zle zaškaredil. To by však nemuselo podpořit jeho učení a já to vím. Mohu tedy navodit sám (v) sobě jiný pocit – např. pocit soucitu s žákem marně se hmoždícím s trojčlenkou. Na soucit nasedající výraz bude patrně mírnější než původní zlost. Ale mohu skutečně i velmi racionálně přerušit či potlačit hněv úsudkem typu: „Emoce do téhle situace nepatří, jednej jako profesionál a vysvětluj znovu.“

Toto schéma je samozřejmě zjednodušené, neboť neobsahuje mezistupně, v nichž se složitě mísí spontánní a ovládaná emotivita a racionalita pocitů či emocionalita myšlení.¹³

5.

Svou scénickou proměnu si aktér neuvědomuje



uvědomuje si ji, 'řídí' ji záměrně atd.

A nyní o podobném, ale jinak. Naše schopnost využívat různé formy sebescénování je v nás (jakož i v jiných živočiších) nesporně zakotvena již evolučně. I pro člověka, ne-li především pro něj platí Wrightovo: „Krátce řečeno, organismy se mohou vydávat za cokoli, jen když je to v jejich genetickém zájmu“ (Wright 1995: 277). Troufnu si říci, že je to v oblasti chování jeden z nejmohutnějších nástrojů 'vyladování' naší každodenní existence. Nelze se tedy divit, že některé elementy tvorby chování (ale i jeho vnímání) si prostě neuvědomujeme. Přitom zejména jedinci lépe se v sobě vyznající (intrapersonálně inteligentní,

řečeno s H. Gardnerem) či jedinci kinesteticky nadaní snadněji dosahují stavu, že i scénované chování si – po jeho 'náběhu' – mohou uvědomit („už zase zesílju hlas“). Jsou ale i jiní jedinci, kteří si nevšímou. (A: „Ty jsi ale zase začal rozvíjet ty svoje teorie pěkně nahlas, když přišly holky!“; B: „Ale pitomost! Mluvil jsem pořád stejně.“)

Na opačném pólu je chování uvědomované, reflektované, kontrolované, ba až řízené. Můžeme je vidět kupř. ve scénických eskapádách mistrů komunikačních manipulací, kteří pečlivě sledují prožívání a chování partnera a podle něj proměňují svůj výraz a způsob adresované komunikace (princip 'chameleonismu'). A konečně můžeme na tomto pólu spatřovat i specifické divadelní scénování, kdy herec ví, že hraje, distancovaně prožívá, jedná podle pravidel jevištní akce, pohybuje se obrazně i skutečně míněno 'po značkách' apod.

6.

Scénické jednání je spontánní, improvizované



je promyšlené, připravené.

Tyto kategorie jsou jistě blízké předchozím. Nicméně zřetel je opět posunut. Známe scénickým darem vybaveného muže, který ať přijde řeč na cokoli, dokáže vyprávět či jen komentovat (nepřipraveně¹⁴) téma rozehrávkou fakticky celého těla. De facto každá jeho reakce (samozřejmě i na podněty nečekané) je scénicky zajímavá a aktivizuje vnitřněmatové vjemy diváků.

Na druhé straně můžeme vzpomenout pedagogické borce, kteří 'jedou' podle vzorce 'teď přijde ve výkladu vtip'. Pro dobrý, leč pro nás zde příliš obsírný příklad odkážu k Trunečkové knize

¹³ Viz např. Best, D. *The Rationality of Feeling*, London: Falmer Press 1992.

¹⁴ Ve smyslu teze, že dobře improvizují ti, kteří sice na danou situaci připraveni nejsou, ale jsou jaksi obecně připraveni na situace vůbec.

Blažená alma mater uprostřed týdne, kde je podrobně popsána pečlivě scénicky připravená přednáška profesora matematiky, jenž byl současně jakoby dramatikem, dramaturgem, režisérem a konečně i 'hercem' (či spíše 'scénickým realizátorem' využívajícím též elementy hereckého hraní).

7.

Proměna aktérova chování vyvěrá z přirozené scéničnosti

⇔

je 'umělá', jde o sebe-scénovanost.

A opět návazně na předchozí. V tomto případě bereme do hry rozlišení definované J. Vostrým:

„U scénovanosti převažuje snaha o vlastní image nad snahou o nějaké sdělení: v tom smyslu je blízká i 'filmování' jakoby faulovaných fotbalistů či 'herectví' v každodenním životě (tj. se snahou učinit z možných účastníků dialogu pouhé diváky, tj. pasivní adresáty). Zatímco scénovanost vyplývá z jistého účelu, scéničnost z přirozeného (scénického) citu, jehož rubem je 'dramatičnost': scéničnost (sebetvarování vzhledem k ostatním a ke 'světu', přítomné v každém chování) má co dělat s úsilím o překonání protikladných vnitřních impulsů, které (vedené estetickým citěním) může samo přispívat k jejich řešení“ (z korespondence nad tématem).

Přirozená scéničnost je sice tak či onak vlastní každému z nás, neboť všichni (se) tak či onak scénujeme. U někoho je však i na první pohled zřetelně patrná v podobě jakési integrity výrazu chování jak slovního, tak tělového a obsahu sdělení. Je tu přítomna jakási pravdivost sdělení (ve smyslu absence vyrušujících či zneklidňujících falešných tónů). Ale vidíme též náležitý osobní styl, nedisonantní osobní autostylizaci atd.

Scénovanost pak

„...chápeme jako neblahou podobu scénování ve smyslu egostředného předvádění se, brutálního uchvacování pozornosti a dělání z druhých osob diváky až proti jejich vůli“ (Vostrý 2006: 17–18).

Hlavním obsahem sdělení tu bývá scénování vlastního já... Bývá často tzv. afektované. Má disonantní podtóny či 'alikvoty', někdy zneklidňující temporytmus, je forsirované či pro diváka (a situaci vůbec) neadekvátně 'akcentované'¹⁵ apod. U scénicky citlivějších diváků může vyvolat fyzické napětí, odpor, nedůvěru – tedy obvykle opaky toho, co sebescénující jedinec chce a očekává!¹⁶

8.

Scénování vyvěrá ze 'zdravých' reakcí

⇔

vyvěrá z nemoci.

Je těžké určit, kde je hranice normy, abnormity a patologie. Přirozená scéničnost může být považována za zdravé jednání. Připomeňme si znovu onoho muže, který přirozeně scénicky reaguje v běžné komunikaci. Je výrazný, zajímavý, ale nikdo si o něm nemyslí, že je 'blázen'. Jeho stylizace je organická, nedisonantní, je součástí jeho naturelu a nepochybně ho i těší.

Naproti tomu znám ženu, která trpí egoporuchou spojenou s prvky histriónství. Porucha se projevuje takřka permanentním sebescénováním – zejména vytvářením iluze vysoce altruistického a prosociálního já, opakovaným verbálním tematizováním svých skutků jako velkých zásluh (což platí ovšem jen u některých těchto skutků...), a to i tehdy, když je téma jejich skutků a osobních kvalit mimo téma právě probíhající situace, vnucovanými či – mírněji řečeno – nevyžádanými pozitivními zpětnými vazbami (nečekané uštěďrování ne zcela uvěřitelných pochval), ale i lhaní a klamání... Osobní deficit, ať ještě před hra-

¹⁵ Ve smyslu užití pojmu 'akcentace' v (na DAMU) chystaném překladu učebnice divadelní vědy A. Kotteho (*Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Böhlau Verlag Köln / Weimar / Wien 2005).

¹⁶ Mám osobní zkušenost s několika podobnými lidmi. Primárně ve mně vyvolávají fyzické napětí až fyzický odpor vůči mé vlastní koexistenci s nimi v jednom a tomtéž prostoru.

níci abnormity či patologie nebo už za ní, a dále samozřejmě právě histrionská porucha mohou být 'znamenitým' zdrojem sebescénování.

9.

Scénická proměna není přiznaná

⇔

je přiznaná.

Polarita se evidentně týká fikčních variant chování. A bez dlouhého vysvětlování řekneme, že nepřiznanost znamená utajení faktu, že divák vidí fikci. A navíc tím i tajím skutečnost, která je touto nepřiznanou fikcí překrývána či se schovává někde 'pod' ní.¹⁷ To je také v běžném každodenním scénování obvyklá a účelná varianta. Mohu nepřiznaně vytvářet použitím specifického žargonu a náznaků iluzi, že jsem doktor práv, ačkoliv nejsem doktor ničeho, protože chci, aby 'divák' uvěřil, že jsem doktor práv, a aby – např. – začal vůči mně projevoval respekt. Současně tím ovšem mohu krýt to, že jsem – ve skutečnosti! – nedostudovaný právník, který nepřeškokrtal přes zkoušku z římského práva hned na samém začátku studia.

Přiznanost se pak pojí s takovým typem hry, která – na rozdíl od nepřiznanosti – není skrytou existenciální hrou, ale je hrou ve smyslu činnosti 'umělé', sloužící k těm účelům, k nimž hra má sloužit.

10.

Hrou ukazovaná 'předloha' existuje předem jako vzor či 'projekt' atd.

– *nezávisle na nás (cizí člověk; text promluvy postavy...);*

– *závisle na nás (zejména náš definovatelný obraz vlastního ideálního já)*

⇔

neexistuje, resp. není jasná, vzniká ad hoc atd.

Toto kritérium je velmi složité zejména díky svému psychologickému

pozadí. Jde vlastně o to, odkud 'bereme' předobraz našeho scénování/hraní.

V první a jednodušší variantě první polarity víme, že naším úkolem je scénovat/zahrát např. postavu napsanou dramatikem. Nebo víme, že se od nás očekává sehrát (parodovat) našeho oblíbeného třídního učitele. 'Předloha' je dána.

Pokud nám jde ovšem o sebescénování, je to složitější. I když, vím-li, že dáma, kterou si přeji získat, má ráda vtipné, ale spíše málomluvné a romantické muže, mám po ruce i 'model' toho, jak se proměnit. Mohu tedy využít ostentace (či akcentace) svého přirozeného smyslu pro humor v kombinaci s opatrným ovládnutím vlastní, jinak více než 'fluentní' výřečnosti. Vytvořím iluzi člověka vážícího slova a navrch nabídnu přidanou hodnotu něžných pohledů (sehraných na základě mé vlastní skutečné výbavy pro 'obor' něžnosti) a občasného zasněného polaskání okvětních lístků chryzantémy, kterou jsem dámě přinesl (ač jinak by mne nenapadlo se jich ani dotknout). Projekt vtipného málomluvného romantika je tu znám předem.

Mohu si ovšem, jako na samém začátku zmíněná, vzdechy scénující žena, vytvořit sám i zcela vědomý projekt svého já 'pro druhé'. A možná jde i o její 'druhé já' (nebo třetí či čtvrté...), které pro ni není žádnou neznámou. Já, které nikoho nemá nechat na pochybách, že je prosociální, o všechny se zajímá a na všech mu nezměrně záleží. Já, které je součástí (řeceno s J. Vostrým) 'příběhu', v němž chce dočtyčná žít a z nějž odvíjí scénář, který jako režisér i herec pak naplňuje svými scénickými eskapádami všude, kde někdo je...

O druhém pólu (*hrou ukazovaná 'předloha' neexistuje, resp. není jasná, vzniká ad hoc atd.*) je složité hovořit. Jde o ten případ, kdy o svém scénování předem nevím nic. Neexistuje strukturovaný vnitřní model mého ideálního já, které bych ukazoval druhým. Nebo o něm nevím, nebo v něm nemám jasno, neumím

¹⁷ Např. hranou žoviálností je překryta osobní nejistota.

ho popsat, vysvětlit atd. Přesto se může promítat v mém chování. Abychom ho dokázali vědomě zachytit, museli bychom zřejmě proniknout do hlubin mozku, ponořit se pod hladinu vědomí a do tajemných koutků duše se skrytými přáními, ambicemi i 'choutkami', nahlédnout do zásobníků zkušeností (které máme v hlavách a tělech) se sebou samými i s druhými lidmi atd. Nebo se oddat důkladně a ona zákoutí propátrávající psychoterapii, snad v kombinaci s onou počítačovou tomografií mozku (viz též poznámky 10 a 12).

11. *Scénování slouží k dosažení osobního psychologického nebo společenského zisku*

↔
slouží k jiným účelům:

- zisk pro druhé;
- materiální zisk;
- experiment; učení; práce;
- zábava (sebe i druhých...).

Na jedné straně tedy stojí (sebe)scénování, jehož cílem je dosáhnout zájmu druhých či v ideálním případě dosáhnout toho, aby mne ti druzí viděli tak, jak chci, aby mne viděli; aby si o mně mysleli to, co chci, aby si mysleli. Kdo netouží po ocenění, obdivu, vážnosti, úctě či pochvaly?

Na druhé straně pak stojí další typy zisků, které zřejmě netřeba dlouze komentovat. Takže jen krátce: Mohu samozřejmě scénovat v něčí prospěch. Mohu klamat při svědeckém výslechu na policii, abych ochránil zhůvěřilce, kterého shodou okolností miluji. Nebo se mohu chovat vlídně k člověku, který mi sice leze na nervy jako ostatním, ale nechci, aby si myslel, že se mu všichni vyhýbají (ačkoliv se mu vyhýbají, a to fakticky včetně mne). V další variantě: Umíme někoho oslnit nebo podvést proto, abychom získali peníze. A v další: Zkoušíme si různé způsoby chování proto, abychom je vyzkoušeli a otestovali, abychom se jim na-

učili¹⁸ a případně je použili třeba při vyjednávání s 'druhou' stranou. A konečně: Scénujeme taky proto, abychom tím udělali radost sami sobě a užili si scénické proměny. Nebo abychom potěšili a pobavili jiné.

Dlužno však ještě připomenout, že i za účelem materiálního zisku či zábavy druhých stojí často stejně opět cíl osobního zisku psychologického (zvýšení si vlastního sebevědomí penězi; dosažení pochvaly od spolustolovníků za pěkné napodobení známého politika apod.).

12. *Scénická akce ukazuje/zobrazuje jeden 'aspekt' osobnosti (vlastnost), pocit, příznak atd.*

↔
usiluje o obecný či celostní obraz (typ) člověka.

Životní scénování někdy slouží k ukázání jednotliviny. Tou může být ona štíhlá dlouhá šije ženy. Nebo – na bázi fikce – jí může být simulace příznaku choroby. Nebo mohu sehrát, že mám právě emoci radosti, ačkoliv ji nemám, ale někoho 'projevenou' radostí potěším...

Polarita vytváření celostního obrazu pak odkazuje k jevu již zmíněnému, totiž ke snaze vytvářet (někdy i dlouhodobě a rozmanitými způsoby v rozmanitých situacích) obraz sebe sama jako určitého typu člověka – drsňáka s vlídným srdcem; oblíbené altruistky; lva salonů či 'nepostradatelného'.

13. *Vytvářená situace s fikčním obsahem je integrální součástí reálné situace 'tady a teď'*

↔
vytvářená situace je ukázána v rámci

¹⁸ Např. zkoušení si doma před zrcadlem, jak budu jednat zítra při pracovním pohovoru, nebo 'zkouška' se spolužákem, jak zítra obelhat učitele ve škole a prchnout z této instituce o několik hodin dříve, nebo test, zda ze mne použití rtěnky a makeupu udělá dospělou apod.

reálné situace jako (mini)výstup, divadlo atd.

Má samozřejmě svou logiku to, že většina situací nepřiznaného sebescénování je součástí běžně probíhajících, skutečných situací. Příkladem je množství: Muž, rád předvádějící druhým své široké znalosti, vyčká v debatě rozprout divší se v kupě rychlíku na vhodný okamžik a pak zcela integrálně pronese svůj daty a pojmy vyšperkovaný text (čehož cílem nemusí být ani tak příspěvek k 'řešení' debatovaného problému, jako spíše příspěvek své vlastní prestiži v tomto kupě...). Může to být ale i situace, kdy žena, citlivě (!) využívající sofistického spodního prádla, vyvolá iluzi jiného tvaru své postavy. Tento 'nový' tvar má sice být ukázán, ale na to, že je ukazován, není nikterak poukazováno, takže se vše jeví jako skutečné a běžné. Podobně úvodní vzdechy jeví se češtináři být skutečnou součástí dění.

Druhá polarita pak bývá založena na přímém upozornění na to, že nyní bude něco předvedeno, napodobeno či prostě scénováno: „Mrkni na ty moje svaly!“ nebo „...A ona mu řekla: „Tak bacha, šéfe, v tomhle na mě nemáte!“ Dobrý, co?“ Re- prezentantem tu bývá i dětské upozorňování typu „Koukej, co umím...“.

Druhou možností definování scénického či herního atd. vstupu do reálné situace pak nabízí metakomunikace. Sdělení o hře není explicitně vyjádřeno, ale je i tak jasné. Viděl jsem např. situaci sporu, kdy v jejím průběhu jeden z hádajících se přátel nakvašeně zvolal: „Jděte všichni do...!“ Vzápětí se mlčky, pomalu, rozvážně až okázale začal zvedat vedle něj sedící, postavou vysoký člen společnosti. S kamenně ironickým výrazem se vztyčil nad agresivním vzteklíkem a z výšky na něj bez hnutí (stále mlčky) hleděl: společnost, včetně rozhořčeného – ten s mírným zpožděním – se vzápětí od srdce rozřehtala.

14.

Scénované jednání je integrální součástí interakce a jeho smyslem je ovlivnit aktuálně jednání přítomných (diváků), a to – jednak ve smyslu 'přimět druhého k nějakému skutečnému, nehernímu jednání'; – jednak ve smyslu 'poskytnout divákovi příležitost vstoupit do této (přiznané) herní interakce jako další hráč'

↔

scénované jednání (ostentace nějaké skutečnosti nebo fiktivní 'obraz' člověka) je pouze ukázáno či 'předvedeno' (jako jistá 'podívaná'), aniž by to mělo (mít) přesah 'do' reálného jednání a důsledky 'v' reálném jednání diváka nebo v jeho životě vůbec.

Tato polarita 'nasedá' na předchozí, avšak v mírně odlišném smyslu. Začneme druhým pólem polarity. Scénická akce je v tomto případě předvedena přítomnému divákovi, aniž by jakkoliv měla ovlivnit jeho reálné 'existenciální' chování nebo jednání. Může sice vyvolat diváckou reakci na ukázanou scénu ve smyslu 'potlesku', podivení se, co všechno je možné (když např. někdo předvede motorickou dovednost ve stylu 'stříhání ušima'), obveselení či rozesmutnění spojeného s aktérovou scénickou produkcí. Ale nemá další reálné důsledky ve vlastním jednání nebo v životě diváka! – Například: Aktér předvede divákovi, jak se včera televizní moderátorka zakoktala, což diváka pobaví, ale nepovede to k tomu, že by dal výpověď v práci, že by si obarvil hlavu načerveno nebo že by aktérovi vrazil pár facek a zničil tak jejich dobrý vzájemný vztah.

První strana polarity pak naopak znamená, že aktér scénuje proto, aby přiměl diváka k akci. Pokud jde o první dílčí cíl 'přimět druhého k nějakému skutečnému, nehernímu jednání', pak příkladem může být ona vzdychající učitelka, která se snaží přimět svého kolegu k tomu, aby ji oslovil, vyslechl atd. Podobně má sňatkový podvodník záměr přimět nejen osamělou, ale nyní již jeho scénickým umem

obluzenou ženu k tomu, aby mu vydala své úspory.

Pokud jde o variantu *'poskytnout divákovi příležitost vstoupit do této (přiznané) herní interakce jako další hráč'*, pak jde skutečně obvykle o ryzí hru: Studentovi X spadne o přestávce na zem penál a s třeskotem se rozsypou jeho tužky. Když se spustí k zemi, aby psací propriety posbíral, zastaví se nad ním spolužákyně Y, převezme roli nepřítomné třídní učitelky, nakrčí nos, vycení horní řezáky a krákoravým hlasem pronese: „Richarde, ty jsi ale skutečně hrozný, neboť neustále tropíš rámus!“ Načež upře na mladíka dlouhý přísný pohled. Sbírající žák vzhledne z pokleku směrem k 'ní', rychle se zorientuje v nabídce a lehce znechuceně pronese: „Promiňte, paní profesorko, nevěděl jsem, jak to jinak zařídit, abych vám mohl klečet u nohou...“¹⁹

15.

Aktér scénuje pro (jiného) diváka

⇔

scénuje jen pro sebe.

I tuto variantu nemusíme dlouze rozvádět, zejména pak její běžnou první možnost (bylo o ní řečeno již nemálo). Pokud jde o tu druhou, pak máme na mysli situace, přesněji řečeno tu limitní mez v oblasti scénování (připomeňme si: adresovaného a ukazovaného chování), kdy sám aktér je současně příjemcem své scénické zprávy. Příklady lze začít u běžného 'provozního narcismu', kdy žena před zrcadlem ukáže sama sobě obraz své postavy či muž již zmíněnou muskulaturu atd. Jinou verzí pak je to, když sami sobě ukazu-

¹⁹ Zajímavé jsou pak variety situací, např. kombinace s nepřiznaností hry. Vrátime-li se znovu k principu vzdychající učitelky, pak (z našich pozorování různých analogií této situace) víme, že lidé žádající o pozornost se někdy spokojí i s pozorností předstíranou. Ba dokonce i s pozorností, o níž tuší či dokonce vědí, že je předstíraná. „Vzdychá“, řekne si divák. „Je mi to sice fuk, ale udělám jí tu radost a zeptám se, co je, i když mne to nezajímá.“ Ovšem právě ono předstírání na straně divákově už je akce, kterou aktér(ka) vtáhla diváka do hry jako ko-aktéra a přiměla ho jednat. Přitom tato 'dvojhra' navenek vypadá, že je skutečností.

jeme (ať již před zrcadlem nebo před kamerou se samospouští nebo prostě jen tak, bez jakýchkoliv médií vracejících nám náš obraz a zvuk) nějaké své chování. Bývají to situace nácivku určitého chování (před sdělením čehosi důležitého rodině, před pracovním pohovorem či před talentovými zkouškami na herectví) či experimentů s vlastním chováním (jak to vypadá, když se tvářím blahosklonně...?). Mohou to ale být i situace, o nichž Ivan Vyskočil říká, že „...to všechno je 'jen tak', pro tu chvíli, pro potěšení, pro radost, prostě hraní, hra jako taková“ (Vyskočil 1992: 37). Tedy situace, kdy sami od sebe, třeba cestou lesem spustíme svou část dialogu vedeného mezi námi a horou či se ze svého oblíbeného křesla rozhlédneme po prázdném pokoji, abychom oznámili: „Drazí dědicové! To, že jste se sešli v tak hojném počtu, jistě svědčí o skvělém vztahu, který chováte ke svému starému otci!“ Tyto vnější výrazy vnitřně hmatového sebetvarování a ventilace kreativity mají obvykle relaxační, aktivační a zábavný smysl jen a jen pro své tvůrce...

16.

Aktér scénuje jen pro 'primárního' diváka

⇔

Sice pro 'primárního', ale též pro či skrze 'sekundárního' atd. diváka.

Nejprve bude nutno objasnit užití slov 'primární' a 'sekundární' v daném kontextu. Nuže: V první polaritě je divák jen jeden. Může jím být moje manželka, kterou právě scénicky bavím, úředník, kterého se snažím oklamat, nebo moje třída ve škole, jejíž učení se svým scénovaným chováním pokouším řídit. To je jistě základní varianta scénování. Do mé třídy však může vstoupit inspektor či ředitel a usadit se na pozorování v zadní lavici. A pak může nastat onen efekt, kdy se z primárního diváka/třídy stane divák sekundární, neboť značný objem svého (nyní mírně proměněného) chování začnu adresovat inspektorovi, aby

viděl, kterak znamenitý jsem pedagog. Tím ho ovšem mohu pasovat na diváka primárního (neboť v tu chvíli mi vůbec nemusí jít o žáky, ale o mne samotného a o komunikaci ne s nimi, nýbrž s Ním!). Někdy se prostě stává, že komunikaci adresovanou na první pohled tomu, s kým mluvím, adresuji ve skutečnosti někomu dalšímu, kdo je také na doslech.

V jiné variantě známe tento princip ze specifického scénování v divadle, neboť postavy (začněme až z této úrovně) hovořící spolu na jevišti mají primárního adresáta své komunikace fakticky v hledišti. A podobné to je, když mladík v metru vychloubající se kamarádovi svou sportovní šikovností musí mluvit zřetelněji a hlasitěji, neboť hlavním adresátem jeho promluv je ve skutečnosti nedaleko stojící blondýnka.

Tolik tedy další poznámky ke scénologii (běžného) chování.

Literatura:

- KUČERA, J. „Fikce“, *Cinepur* 45, 2006 [online], dostupný na: <http://www.cinepur.cz/article.php?article=938>
- SLÁDEK, O. „Hra předstírání a paradox fikce“, <http://umlaufoviny.com/pandora/12-2006/str02/Sladek.html>
- SPEER, N. K. / ZACKS, J. F. / REYNOLDS, J. R. „Human Brain Activity Time-Locked to Narrative Ebony Boundaries“, *Psychological Science* 5 (2007)
- TRUNEČEK, J. *Blážená alma mater uprostřed týdne. Stochastický příběh tří dnů*, Praha: Československý spisovatel 1984
- VALENTA, J. *Metody a techniky dramatické výchovy*, Praha: Grada 2008
- VOSTRÝ, J. „Scéna a scéničnost v době všeobecné scénovanosti“, *Disk* 15 (březen 2006)
- VOSTRÝ, J. „Scénické působení a zrcadlové neurony“, *Disk* 28 (červen 2009)
- VYSKOČIL, I. „Ke studiu herectví“, *Svět a divadlo*, 1-2, 1992
- WRIGHT, R. *Morální zvíře*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1995

Rozbor divadelních inscenací na základě aktualizace a scénografie:

Čtyři hry Henrika Ibsena v režii Thomase Ostermeiera

Jitka Pelechová

Thomas Ostermeier, jeden z hlavních představitelů současné německé divadelní režie, vyhrazuje ve své repertoárové politice přednostní místo dramatické Henrika Ibsena. V posledních letech inscenoval čtyři dramata norského autora: *Noru*, *Stavitele Solnesse*, *Heddu Gablerovou* a *Johna Gabriela Borkmana*. Na stránkách jednoho z předešlých čísel tohoto časopisu jsem se věnovala otázkám spjatým s repertoárovými volbami současného ředitele berlínské Schaubühne.¹ Nyní se dostávám ke srovnávací analýze těchto čtyř inscenací, především na základě studie sociopolitických kontextů, do kterých Ostermeier své interpretace zapsal, a scénických prostorů, do nichž je spolu se svým scénografem Janem Pappelbaumem umístil. Z tohoto rozboru pak vyplyne několik hlavních interpretačních principů, které charakterizují nejen přístup tohoto režiséra k Ibsenovi, ale zároveň velkou část jeho díla jako celku. Na pozadí těchto úvah pak budu hledat vazby, které mezi jednotlivými inscenacemi existují, případný vývoj esteticko-ideologických principů v rámci tohoto ibsenovského cyklu a nakonec se pokusím nastínit, jakým způsobem se tato díla zapisují do kontextu současné německé divadelní krajiny.

Instituční zázemí vzniku

Premiéra *Nory* se konala 26. listopadu 2002 v berlínské Schaubühne am Lehniner Platz. Inscenace se setkala (a dodnes setkává) s naprosto ojedinělým celosvětovým úspěchem² a posléze se ukázala zlomovou v díle Thomase Ostermeiera

¹ „Repertoár Thomase Ostermeiera: několik úvah a souvislostí“, in *Disk* 27 (březen 2009).

² Pražští diváci ji mohli zhlédnout během Pražského festivalu divadla německého jazyka na podzim 2003.

**Henrik Ibsen: Nora. Schaubühne
am Lehniner Platz 2002. Režie
Thomas Ostermeier, scéna Jan
Pappelbaum, kostýmy Almut
Eppinger, Anne Tismer (Nora)
a Joerg Hartmann (Helmer)**

© HOLGER FOULLOIS/DRAMA.DE



a v jeho umělecké dráze. V mnoha ohledech ovlivnila jeho pozdější tvorbu – nej-
příměji samozřejmě tím, že režisér se k Ibsenovi opět vrátil, a to hned třikrát.
O rok a půl později, 10. června 2004, inscenoval ve vídeňském Burgtheateru
Stavitele Solnesse, v koprodukcii s prestižním mezinárodním festivalem Wie-
ner Festwochen.³ Z obecného hlediska se nedá tvrdit, že by německý tisk ne-
chal toto druhé setkání Ostermeiera s Ibsenem bez povšimnutí, reakcí na něj
ale nebylo mnoho.⁴ To je pravděpodobně hlavní důvod, proč většina odborné

3 Představení se odehrávala v Akademietheater, druhé scéně rakouského národního divadla.

4 Je pravda, že některé velké německé deníky (*Die Welt, Der Tagesspiegel, Die Zeit, Berliner Zeitung, Frankfurter Rundschau...*) otiskly články o Ostermeierově *Solnessovi*, ale pozdější kritici *Heddy Gablerové* mu nevěnovali téměř žádnou pozornost. Jediný novinář, který ve svém článku o *Heddě Gablerové* zmiňuje *Stavitele Solnesse* a staví tak do souvislosti všechny tři Ostermeierovy inscenace, je Ulrich Seidler, „Wo der Terror brütet“, in *Berliner Zeitung* 23. května 2006.

veřejnosti viděla v inscenaci *Heddy Gablerové*, jejíž premiéra se konala v Berlíně o rok později, 26. října 2005, především pokus zopakovat úspěch *Nory*, nebo na něj alespoň přímo navázat.⁵ Ostermeier na tyto námitky odpovídá, že inscenaci oddaloval celé dva roky právě proto, aby „tento dojem nevyvolal“.⁶ Zároveň si je ale vědom souvislostí, které mohou a nutně musí mezi oběma dramaty a jejich titulními postavami vyvstat.⁷ Říká:

„Nora během hry postupně pochopí, že se musí osvobodit od svého manžela a dalších konvencí buržoazie. Hedda Gablerová si toho je vědoma od samého začátku. Naprosto jasně si uvědomuje, že ji manželství uzavřelo do špatné klece. Otázky o svobodě a identitě, které si klade, by stejně tak mohl formulovat muž. Ale u ženské postavy je to nebezpečnější. Hedda je možná úplně jednoduše modernější postava než Nora.“⁸

Tím tedy režisér nastiňuje, že inscenaci *Heddy Gablerové* je třeba vnímat ne jako hledání nejjednodušší cesty k úspěchu a snahu o „remake“ *Nory*, ale jako pokus pokračovat v problematice a prohloubit otázky spjaté s dnešní společností a s postavením ženy v ní, které kladla už jeho první ibsenovská inscenace.

Viděli-li ale berlínští kritici v *Heddě Gablerové* jakési pokračování *Nory*, bylo tomu přirozeně tak i v případě těch vídeňských, kteří komentovali *Stavitele Solnesse*. Fakt, že rakouská kritika systematicky vyvolávala souvislosti mezi *Solnessem* a *Norou*, je zcela jistě spojený s tím, že *Nora* byla na programu stejného ročníku (2004) vídeňského festivalu (strategické rozhodnutí?). Diváci tedy mohli zhlédnout obě představení najednou a dostat se tak do stejné ‘srovnávací logiky’, jakou si přisvojilo berlínské publikum v případě *Heddy Gablerové*.

Premiéra *Johna Gabriela Borkmana* se konala 10. prosince 2008 v Rennes, hlavním městě francouzské Bretaně, v rámci projektu Prospero.⁹ V Berlíně inscenace začala být uváděna o měsíc později, 15. ledna 2009. Je zajímavé, že *Borkmanem* počínaje přešla odborná veřejnost od výše zmiňované ‘srovnávací logiky’ k ‘logice cyklu’. Jako by Thomas Ostermeier svou režii tohoto předposledního Ibsenova dramatu dosáhl magického počtu, od něhož může být jeho práce na této dramatičce považována za cyklus a on sám být prohlášen za ‘ibsenovského režiséra’. Z pohledu této studie (a obecněji i z pohledu mého dlouhodobého zájmu o dílo tohoto divadelníka) je tento fakt o to zajímavější, že Ostermeier se, podle mého názoru, svou inscenací *Johna Gabriela Borkmana* rozchází se svými

5 Například kritička *Frankfurter Allgemeine Zeitung* psala: „Thomas Ostermeier se marně snaží vystoupit ze stínu *Nory*, jejíž inscenace mu v roce 2002 přinesla nečekaný úspěch“ (Irene Bazinger, „Weine, wenn der Regen fällt“, 28. října 2005). Našly se ovšem i opačné reakce, jako například ta, kterou ve stejný den uveřejnila Simone Kaempf v deníku *Die Tageszeitung*: „Ten, kdo se dnes dívá na druhou [tedy vlastně třetí – pozn. JP] ibsenovskou režii Thomase Ostermeiera, se nemusí obávat pocitů dějá vu. Inscenace se vyhýbá jakémukoliv srovnání a vědomě hledá novou cestu.“

6 V rozhovoru s Peterem Laudenbachem, „Die Angst vor dem Absturz“, in *Der Tagesspiegel* 25. října 2005.

7 Propojit osudy dvou nejnámějších Ibsenových postav a vytvořit jakýsi diptych *Nora – Hedda Gablerová* ostatně vůbec není ojedinělým počinem.

8 V rozhovoru s Peterem Laudenbachem, *op. cit.*

9 Projekt Prospero, který vznikl z iniciativy ředitele Bretaňského národního divadla (Théâtre National de Bretagne – TNB) François le Pillouëra, sdružuje šest evropských divadel (kromě TNB a Schaubühne jsou to Théâtre de la Place v Lutychu, Emilia Romagna Teatro Fondazione v Modeně, Fundacao Centro Cultural de Belém v Lisabonu a Tutkivan Teatterityön Keskus v Tampere) a má tři hlavní osy: podporu a produkci scénické tvorby, vzdělávání mladých divadelníků a akademický výzkum. Každá inscenace, která vznikne v koprodukcí s tímto projektem, je posléze uváděna ve všech zúčastněných divadlech.

Henrik Ibsen: *Nora*. Schaubühne am Lehniner Platz 2002. Anne Tismer. © HOLGER FOULLOIS/DRAMA.DE



předchozími ibsenovskými režiiemi a vydává se na jinou cestu; tato hypotéza ostatně naplno vyzní v následující estetické analýze inscenací.

Sociální, kulturní a politický kontext

Nora v Mitte: kritika postavení ženy v dnešní společnosti

Vepsat inscenace do konkrétního a jasně daného společenského rámce je jeden z prvních úkolů, které si režisér Thomas Ostermeier při práci klade. Jeho čtyři ibsenovské inscenace netvoří výjimku: *Nora*, *Hedda Gablerová*, *Stavitel Solness* i *John Gabriel Borkman* reagují na ožehavá témata současnosti, na 'nemoci' dnešní doby. Volbu *Domova loutek* v první řadě diktovalo přání režiséra vyjádřit se k situaci v určité vrstvě současné berlínské společnosti, přesněji k postavení ženy v jejím nitru. Od vydání hry a jejích prvních uvedení se postava Nory stala synonymem pro boj žen za svou emancipaci; svědčí o tom ostatně ohlas tohoto díla po dobu celých sto dvaceti let, které dělí jeho premiéru od Ostermeierovy inscenace. Je známo, že v průběhu 20. století si žena vydobyla určitá společenská a občanská práva; od 60. let, díky sexuální revoluci, antikoncepčním přípravkům a metodám či právu na potrat, může nakládat i se svým tělem tak, jak si sama určí. Z Ostermeierova pohledu však došlo v postavení ženy během posledních let k radikálnímu zhoršení situace:

„Soužití, monogamie a manželství jsou ‘institute’, jejichž základ stále funguje na obchodní bázi. [...] Po převratech šedesátých a sedmdesátých let dvacátého století, které tyto instituce osvobodily od předsudků, jsme dnes svědky – pod tlakem neoliberalismu a obecné sociální nejistoty – znovunastolení ideologie manželství, jež směřuje ke společenskému úspěchu a moderně vypadající rodině a morálce.“¹⁰

Znovuobjevení problémů spjatých s postavením ženy tak Ostermeier přičítá na vrub reakčním politikám a ideologiím osmdesátých a devadesátých let, které v této oblasti smetly všechny vymoženosti let šedesátých a sedmdesátých. Následkem toho je dnes většina žen postavena před dilema, které režisér shrnuje takto:

„Bud’ se stát součástí buržoazní rodiny, ve které pracuje pouze manžel a kde se role ženy omezuje na výchovu dětí a starost o rodinné hnízdo, nebo zvolit nezávislost, studium a profesionální kariéru – s rizikem společenského úpadku, samoty nebo života bez dětí.“¹¹

Režisér tak vychází z tvrzení, že dnešní společnost klade ženu do stejně nesvobodného postavení (z morálního, občanského i hmotného hlediska), jako tomu bylo před sto dvaceti lety v době, kdy Ibsen *Noru* psal. Jeho inscenace tedy reaguje na konkrétní společenskou realitu, naráží na jasně formulované problémy dnešní společnosti a vybízí tím k obšírným, ale jistě nutným diskusím.

„Například v Berlíně jsou dvě třetiny těch, kteří pobírají sociální dávky, ženy – často samy, s dítětem nebo bez. Situace žen v Německu je ještě více alarmující než ve Francii nebo v Anglii, protože u nás se pravděpodobně hlouběji zakořenily staré předsudky, které udržují představy o mužské dominanci.“¹²

Inscenace přenáší hru do současnosti a odehrává se v Mitte, velmi módní části centra dnešního Berlína. Tato čtvrt, která se původně nacházela ve východním sektoru rozděleného města, se v devadesátých letech stala vyhledávaným místem pro ekonomicky zdatnou vrstvu neoliberálních zbohatlíků, pro kterou se vžil výraz „loft generation“. Každodennost mladého páru Helmerových, který obývá mezonetový byt v této čtvrti, jak jej zobrazuje inscenace Schaubühne, tak odkazuje na obecný fenomén pozorovatelný v dnešním Berlíně a umožňuje Ostermeierovi umístit postavy hry do konkrétní společenské vrstvy a prostředí, jež jsou pro diváky jasně rozpoznatelné.

Hedda Gablerová stále v Berlíně: strach z úpadku

Na první pohled by se dalo bez obtíží tvrdit, že inscenace *Heddy Gablerové* se zapisuje do stejné logiky jako *Nora*, tedy odsouzení špatného postavení ženy v některých vrstvách současné společnosti. Ale druhý pohled dá jasně poznat, že celá záležitost není tak jednoduchá a že Ostermeier v této inscenaci rozšiřuje prostor, ve kterém klade otázky a poukazuje na problémy. Ve své *Heddě Gablerové* se k situaci ženy ve společnosti jistě vyjadřuje, ale nezdá se, že by to v tomto případě byl jeho hlavní zájem. Zde se totiž nejedná toliko o problematiku ženské emancipace

¹⁰ „Rozhovor s T. Ostermeierem“, bez data a dalších referencí, uveřejněný na internetových stránkách http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/disco_pigs/entretien.htm.

¹¹ Tamtéž.

¹² Tamtéž.



**Henrik Ibsen: Nora. Schaubühne am
Lehniner Platz 2002. Kay B. Schulze
(Krogstad) a Jenny Schily (Paní Lindová)**

© HOLGER FOULLOIS/DRAMA.DE

a jejich mezí, ale obecněji o otázky lidské odvahy a rizika spjatého s právem na sebeurčení a touhou po něm;¹³ tedy otázky, které přesahují jak pohlaví, tak věk, ale jsou zcela jistě stejně ožehavé jako ty, které kladla *Nora*. Podle Ostermeiera nutí současná společnost jedince hledat nové cesty k osvobození. Říká: „Střední vrstva se v dnešní době cítí ohrožená a to vede ke vzniku nových sil a nových strategií přežití a destrukce.“¹⁴ Hra, a především její titulní postava, v jeho očích zosobňují životní pocit celé jedné generace a jsou tak emblémem naší současnosti, kde všemu vládne strach z úpadku, společenského i finančního.

„*Hedda Gablerová* pojednává o situaci, kdy má člověk pocit, že se stal součástí ‘establishmentu’. Má zajištěný měsíční příjem a už se mu nemůže přihodit nic zvláštního. A najednou se ho zmocní pocit prázdnoty. Dříve existovaly ideologie, které se snažily přerhat pouta se systémem, ať už to

¹³ Což podotýká také Franz Wille ve svém článku „Optionsbürger-Schlampe“ otištěném v *Theater Heute* z prosince 2005: „Hedda Kathariny Schüttlerové znázorňuje to, co se před dvaceti či třiceti lety nazývalo emancipací: už si nešpiní ruce s pracným hledáním sebeurčení a místo toho chytne do svých sítí manžela, nudného nekňubu, kterého si podmaní dost na to, aby se nijak nevzpouzel, protože to by ani nebylo v jeho zájmu.“ Podobně se vyjadřuje i Christina Tilman v článku „Die Leiden der jungen H.“, in *Der Tagesspiegel* 28. října 2005: „Sebeurčení a emancipace ji nezajímají. Hedda si vždycky dělá to, co chce, a přesto všechno zpacká.“

¹⁴ V článku Petera Michalzika „Langeweile bestimmt nicht“, in *Frankfurter Rundschau* 25. října 2005.

byl punk nebo různé formy politické angažovanosti. Co jiného z nich dnes zbylo než kompromisy a prázdný pragmatismus? Člověk nejednou pocítí brutální a bolestnou touhu po jiném životě. A to je přesně životní pocit Heddy. Myslím, že je to životní pocit v dnešní Spolkové republice obecně.“¹⁵

Režisér se opět rozhodl umístit svou inscenaci s velkou přesností, a to jak sociálně, tak geograficky. Tentokrát zvolil berlínskou čtvrť Charlottenburg – tedy bezprostřední okolí Schaubühne, která se nachází na Kurfürstendammstraße, jedné z hlavních tepen celého města. Buržoazní čtvrť *par excellence*, Charlottenburg dodnes svědčí o velikášství některých částí bývalého západního sektoru rozděleného Berlína. Tesmanovi tak patří k ekonomicky relativně zdatné, prosperující a lehce dekadentní vrstvě společnosti, která se v těchto místech sdružuje. Jejich dům, stejně jako jeho interiér, bijí do očí okázalou moderní elegancí a luxusem. To samé platí i o jejich oblečení a osobních předmětech. Výběr této čtvrti není v žádném případě náhodný: svědčí o režisérově přání co nejvíce se přiblížit svému publiku, nebo mu dokonce nastavit zrcadlo.

Stavitel Solness v ghettu bohatých: sen o prázdné existenci

Ač se problematika, kterou rozvíjí *Hedda Gablerová*, rozšířila vůči té, na které byla postavena *Nora* – přešli jsme od otázek spjatých s emancipací ženy k otázkám týkajícím se situace člověka obecně – je nutné konstatovat, že Ostermeier k oběma těmto dramatům přistupuje ze stejného úhlu pohledu: postavení jedince v současném světě. V případě *Stavitele Solness* však dochází k zásadnější změně, protože režisér si zde bere na mušku širší sociologický aspekt týkající se celé jedné vrstvy dnešní společnosti. Ostermeier v této inscenaci poprvé systematicky a do hloubky zkoumá fenomén, kterým se nepřímou zabývá už několik let: tzv. gentrifikaci.¹⁶ Tento sociologický termín označuje situaci, kdy se ekonomická a sociální elita společnosti koncentruje a izoluje v určitých částech města a vytváří tak jakási ‘ghetta bohatých’. Převážně lidové čtvrti se tak například stanou atraktivními pro finančně zdatnou vrstvu společnosti, která je masivně zaplaví a postupně promění podle svých potřeb a přání. Ostermeier se této problematice už nepřímou dotkl ve své inscenaci *Nory*, kterou situoval do Mitte – čtvrti, která je v rámci Berlína doslova ztělesněním tohoto sociologického fenoménu.¹⁷

Podle Ostermeiera se tedy *Stavitel Solness* odehrává na jednom z rezidenčních předměstí Vídně (připomeňme, že inscenace vznikla právě v rakouské metropoli), kde se koncentruje ekonomická elita populace tak, jak ji ukazuje film *Psí dny* (*Hundstage*) rakouského režiséra Ulricha Seidla. Fotografie rodinných domů, které jsou během představení promítány na plátno v zadní části scény, vskutku silně připomínají obrazy z tohoto fikčního dokumentu, jenž popisuje současné

15 Říká Ostermeier v rozhovoru s Peterem Laudenbachem, „Die Angst vor dem Absturz“, *op. cit.*

16 Poprvé na tento fenomén přímo odkazuje již na konci 90. let, především v přednášce „Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung“ z 20. května 1999 v berlínském Hamburském nádraží – Muzeu přítomnosti, u příležitosti výstavy *XX. století. Umění v Německu*. Z tohoto textu, který se dá vnímat jako Ostermeierův manifest z této doby, jsem už citovala ve svém předchozím článku.

17 Původně se nacházela ve východní části města, bezprostředně po pádu berlínské zdi se stala vyvoleným místem pro umělce, bohémy a okrajové vrstvy společnosti; ke konci 90. let ji však mohutně obydlela nová, finančně silná buržoazie.

rakouské maloměšťáky, kteří se izolují v těchto okrajových částech města. Od jednoho konce obzoru k druhému se zde táhnou nově vybudované vily, všechny stejné, s garážemi a bazény v obrovských zahradách, a jejich dekadentní obyvatelé navzdory okázalému luxusu všichni trpí prázdnotou svých existencí.¹⁸

Ostermeier tak zároveň naznačuje, že když Solness rozparceloval zahradu vyhořelého domu rodičů své manželky, aby tam vystavěl rodinné domy, „příjemné, světlé a útulné domovy, ve kterých mohou matka, otec a děti žít v radosti a bezpečí, s pocitem, že život je veliké štěstí“ (dixit Ibsen), výsledkem byla právě rezidenční čtvrť tohoto typu. Morální úpadek a prázdnota života jejich obyvatel, jak je vykreslují *Psí dny*, jasně ukazují, že tento Solness zbudoval doslova peklo na zemi. Zároveň však jako by Ostermeier pociťoval potřebu svou smělou aktualizací trochu relativizovat: celé drama se odehrává v logice snu: tomuto Solnessovi se to vše vlastně jen zdá, od setkání s Hildou až po smrtelný pád.

John Gabriel Borkman: vyhnout se snadnosti podbíživé aktualizace

V případě *Johna Gabriela Borkmana* se otázka vepsání inscenace do konkrétního společenského kontextu ukazuje poněkud problematičtější než u předchozích tří her. A přesto by se na první pohled zdála celá věc naprosto zřejmá: je evidentní, že příběh padlého bankéře se v období světové finanční a hospodářské krize, kdy denně slyšíme o případech jako Madoff nebo Merckle, nemůže nezapsat do jasně formulovaného kontextu současné společenské situace. Thomas Ostermeier však opakovaně zdůrazňuje, že jej nezajímala ekonomická tematika hry, ale spíš „osud tohoto muže, který v sobě má téměř osobnost umělce a jenž sní o tom, že všechno začne ještě jednou nanovo.“¹⁹ Tím tedy naznačuje, že motivy k volbě tohoto Ibsenova společenského dramatu byly především dramaturgického rázu, spjaté s titulní postavou, a v menší míře s aktualitou příběhu.²⁰

Podle mluvy, kostýmů a (několika málo) rekvizit divák pochopí, že hra byla přenesena do dnešní doby. Ale na rozdíl od předchozích tří inscenací zde nic neukazuje na sebestříbňější geografickou lokalizaci příběhu (vše se odehrává v jakémsi horském hnízdě utopeném v mracích) a nic nám zároveň neprozrazuje, ke které společenské vrstvě postavy náleží; jako by se tak Ostermeier snažil potlačit, nebo alespoň zmírnit neúprosnou konkrétnost kontextu, který si každý divák okamžitě vybaví.

18 Život postav Seidlova filmu se opravdu nijak zásadně neliší od toho, který ve svém *Solnessovi* popisuje Ibsen: v obou případech trpí hrdinové bezdennou samotou. Příběh páru, který v *Psích dnech* přišel o malé dítě, se zdá naplno rezonovat s příběhem manželů Solnessových. V obrovské vile žijí oba manželé odděleně, neschopni podělit se o svůj smutek; koexistují, aniž by spolu komunikovali. Beze slov se mjejí v domě stejně prázdném jako bazén v rozlehlé zahradě, na hrob dítěte však chodí zásadně každý zvlášť, jako by setkání před náhrobním kamenem nutně vedlo ke konfrontaci, k vysvětlování, před nímž s panikou prchají. Stejně jako Solnessovi, kteří po léta hovoří o neštěstí, jež je postihlo (ztráta dětí), jen napůl, aniž by jej doopravdy vyslovili.

19 Říká Ostermeier v rozhovoru se Stefanem Kirschnerem, „Von der skandalösen Aktualität des 19. Jahrhunderts“, in *Die Welt* 5. ledna 2009.

20 Zároveň na mnoha místech připomíná, že v době, kdy se rozhodl pro tuto hru, se ještě o žádné krizi nemluvalo. Ostermeierův stálý dramaturg vysvětluje: „Čist tuto hru pohledem dneška je jednoduché a samolibé, tím spíš v kontextu současné bankovní krize. Po celém světě se momentálně prochází spousta Borkmanů. Ale Ibsenovo drama jde do větší hloubky. Zachází s velkými tématy: jedná se v něm o lásku, o zradě, o pomstě a o smrti. Otázka, zdali je možné od základů změnit svůj život a odkdy už je na to příliš pozdě, se hrou táhne jako červená nit“ (Marius von Mayenburg v programu k inscenaci).

Geometrické světy scénografa-architekta

Z tohoto popisu aktualizací jasně vyplývá, že volba prostoru odvolávajícího se na konkrétní skutečnost, dotvářeného většinou přesnými sociálními konotacemi, je společným jmenovatelem všech čtyř ibsenovských inscenací Thomase Ostermeiera (obecně se tento princip dá vztáhnout na téměř celé jeho divadelní dílo). Takto vytvořený 'sociální prostor' je výsledkem společných úvah režiséra a scénografa a jeho vytyčení vždy předchází praktické práci na předloze.²¹ Od dob svého působení v Baracke při berlínském Deutsches Theater spolupracuje Ostermeier pravidelně s Janem Pappelbaumem, který je původním vzděláním architekt.²²

Rukopis architektka je v Pappelbaumově scénografické práci vskutku hmatatelný. Výprava *Nory* přejímá prvky moderního stavebnictví 20. let: jedná se o víceúrovňové seskupení obdélníkových ploch oddělených příčkami, z nichž některé jsou posuvné. Tento architektonický princip, který ve své době odpovídal touze propojit architekturu s jejím okolím, vnitřní a vnější prostor, osvobozuje takto vzniklé stavby od nutnosti nosných zdí a vnějšího pláště. Výsledkem je jakoby neohraničená, do stran otevřená architektura, kterou známe například ze slavného prototypu domu Schröder z ateliéru Gerrita Rietvelde (1924, Utrecht, Nizozemí), jenž aplikuje formální principy hnutí De Stijl. Stejně tak se jeví i neméně slavný německý pavilon ze Světové výstavy v Barceloně (1929), jehož autorem je Ludwig Mies van der Rohe, německo-americký architekt, který je spojován především s Bauhauserem. Tím se Pappelbaum koneckonců nechal inspirovat přímo, jelikož u Helmerových najdeme i nábytek, který Mies pro tuto příležitost navrhl.²³

„Impulsem k citaci moderní architektury internacionálního stylu byl fakt, že jsou to všechno domy, které nebyly postaveny proto, aby se v nich bydlelo, a ti, kteří si je objednali, v nich nikdy dlouho nevydrželi. Ale navzdory tomu, že jsou de facto neobyvatelné, jsou tyto stavby vyjádřením silné estetiky, kterou přenášejí až do dneška. Fungují na bázi reklamy: představují domy snů, přísliby štěstí, jsou to obrazy umělosti a nepřírozenosti, se kterou se setkáváme denně a jež se nás snaží přesvědčit o tom, že budeme-li tyto domy vlastnit, všechny naše starosti a problémy zmizí. A my v našich inscenacích ukazujeme odvrácenou stranu této reklamy; především to, že právě ve chvíli, kdy si takový dům pořídíte, vaše starosti a problémy teprve začínají.“²⁴

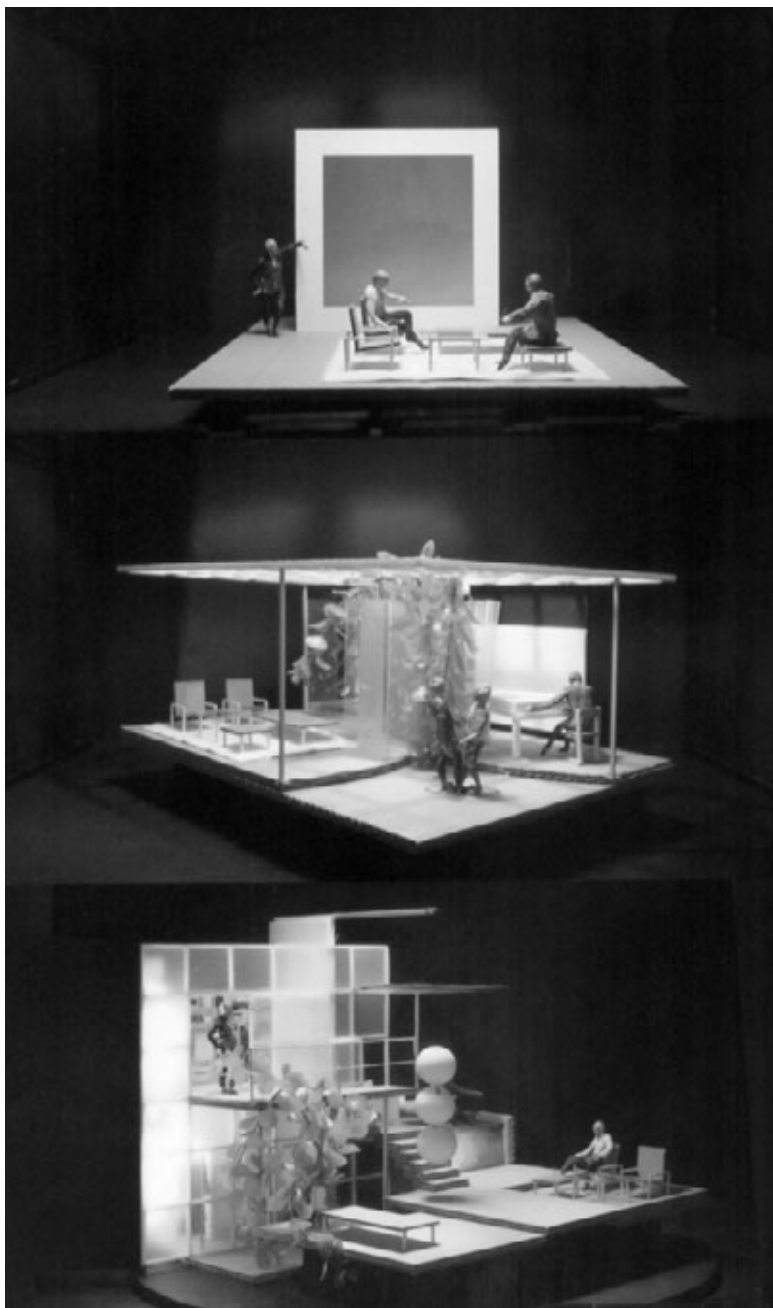
Dodejme, že vzor moderní architektury se zdá obzvlášť vyhovovat potřebám divadelní scény obecně: nepočítá s jasným předělem mezi vnitřním a vnějším prostorem a tím pádem umožňuje přirozeně zachovat otevřené postranní vý-

21 „Praktická práce začíná diskusí se scénografem a určením prostoru, do kterého by se hra dala situovat.“ Thomas Ostermeier v článku „Ma passion est de montrer sur scène tout ce qui n'est pas dit“, Marcus Rothe et Laetitia Trapet, in *L'Humanité* 21. července 2001.

22 Ostermeier říká, že díky své spolupráci s Janem Pappelbaumem, který studoval ve Výmaru a je hluboce ovlivněný hnutím Bauhaus, se cítí být plnohodnotným potomkem německých divadelníků, kteří – Piscatorem a jeho Raumbühne počínaje – se snaží vyvést divadlo z italianizujícího sálu.

23 Odkaz Miese van der Rohe je znatelný, i když méně explicitně, také v elegantní souhře barev a struktur materiálů, ve kterých měl zálibu: zrcadlících se plochách skleněných dveří, mléčné průsvitnosti příček, hrubosti šedých kamenů, lesku chromu, odrazu mahagonového dřeva, matu béžové kůže atd.

24 Řekl Jan Pappelbaum během kolokvia věnovaného tvorbě Thomase Ostermeiera, které jsem spolu s Marie-Noëlle Semet organizovala 3. dubna 2009 v pařížském Théâtre de l'Odéon u příležitosti uvádění inscenace *Johna Gabriela Borkmana* v tomto divadle.



Jan Pappelbaum: makety návrhů k Ibsenově Noře. Schaubühne am Lehniner Platz 2002

kryty pro osvětlení a příchody či odchody herců (i když zrovna v Ostermeierově inscenaci se představitelé pohybují striktně v logice navrženého prostoru: vcházejí i vycházejí dveřmi).

Scénický prostor *Nory* čítá tři poschodí a dosahuje výšky přibližně šesti metrů. Na nejnižší úrovni prochází středem podlouhlý praktikábl, který rozděljuje prostor

ve dví a funguje jako předváděcí pódium pro Noru Anne Tismerové.²⁵ Nalevo od něj vstupní dveře a jakási předsíň, které vévodí zmíněný divan Barcelona; napravo pak obývací pokoj se zbylými elementy nábytku od Miese van der Rohe: za dvěma křesly a taburetem s prošivanými sedáky z béžové kůže. Podlouhlý praktikábl v zadní části přechází ve schodiště, které vede do druhého 'patra' domu. Jedná se o mezanin vyvýšený asi o metr oproti původní úrovni: průchozí prostor, ve kterém se nachází bar a hifi věž a kam Nora později postaví nazdobený vánoční stromek. V zadní části je mezanin uzavřený jakýmsi světelným obrazem, který vyvolává dojem pohledu na rozmazaná světla nočního města a tím vnáší do jinak striktně geometricky se rozvíjejícího prostoru trochu uvolněnosti. Přední okraj mezaninu tvoří impozantní akvárium plné velkých pestrobarevných ryb. Z tohoto prostoru vedou dále dveře do dětského pokoje (ježž divák nikdy nespatří) a další schodiště, kterým dojdeme na balkon klenoucí se přímo nad předsíní a z něhož se posuvnými dveřmi vstupuje do Torvaldovy pracovny. Podlahou balkonu (z mahagonového dřeva, jako ostatně všechny podlahy tohoto 'domu') prochází v pravém předním rohu jakýsi světelný či vyhřívací sloup béžové barvy, který spojuje všechny tři úrovně konstrukce a podtrhuje tak její vertikální dimenzi.

Toto scénické řešení tedy obsahuje velké množství jasně ohraničených herních prostorů: hlavní vstup, předsíň (s divanem), molo, obývací, schodiště, mezanin, balkon a pracovnu. Jan Pappelbaum se navíc nespokojil pouze tím, že znázornil elegantní interiér Helmerových, ale dává divákovi zahlédnout též vnější vzezření jejich domu: celá konstrukce je umístěna na praktikáblu, který jí umožňuje rotovat o 360° a ukázat tak 'odvrácenou stranu' kulis.²⁶

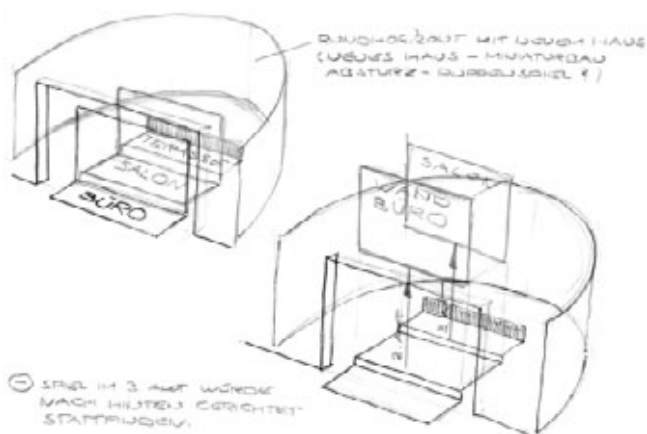
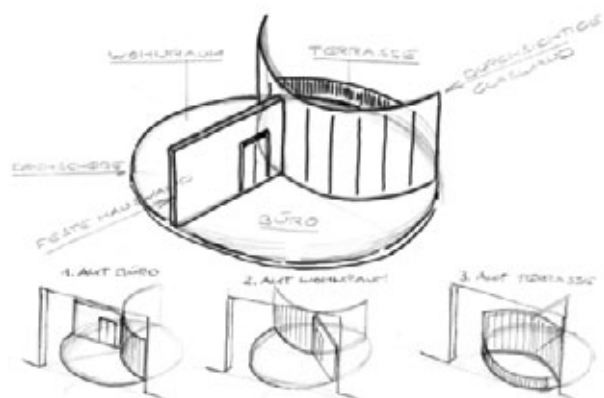
I výprava *Heddy Gablerové* se skloňuje podle vzoru moderního stavitelství. Jan Pappelbaum opět hledal inspiraci u architekta Miese van der Rohe a nechal se tentokrát oslovit jeho dílem Farnsworth House (1951, nedaleko Chicaga v USA). Tato stavba zachází s formálními principy internacionálního stylu, architektonického proudu vycházejícího z hnutí Bauhaus a De Stijl, jehož charakteristické rysy se dají shrnout do tří hlavních bodů: radikální zjednodušení formy, odmítání zdobných prvků všeho druhu a upřednostňování betonu, oceli a skla jako základních stavebních materiálů.²⁷

Herní prostor je soustředěný na obdélníkový praktikábl o rozměrech přibližně deset metrů na osm. Podlaha je pokrytá velkými čtvercovými dlaždicemi, jejichž antracitový povrch je naleštěný jako zrcadlo. Jedna z delších stran

25 Kritik *Berliner Zeitung* mluví o „módním molu ze vzácného dřeva“ (Ulrich Seidler, „Der Mensch ist nur als Leiche ehrlich“, 28. listopadu 2002).

26 Jevišťe se otáčí obvykle během scén, které fungují jako vsuvky do Ibsenova dramatu a rytmicky frázují celou inscenaci. Fasáda, která se v těchto momentech odhalí, také silně připomíná architekturu dvacátých let: jednoduší světlá zeď s několika malými okénky uspořádanými do pruhů. V pravém dolním rohu jsou zavřené vstupní dveře, před nimiž se Nora na konci večera zhroutí. Na celou plochu jsou při každé rotaci scény promítány fotografie, které Torvald vyfotil v prologu a jež ukazují rodinně štěstí Helmerových – tedy „fasádu“, kterou o svém životě rodina ukazuje navenek.

27 Mimochodem, výběr této stavby jako základ scénografie *Heddy Gablerové* není náhodný, protože příběh paní Farnsworthové se v určité míře blíží příběhu Ibsenovy hrdinky (má ale navíc trochu kunderovské rysy...). Tato bohatá Američanka se prý bláznivě zamilovala do Miese van der Rohe a objednala si u něj letní sídlo v lesích u Chicaga. Pravidelně a bez námitek navštěvovala staveniště, na konci stavby ovšem prohlásila, že je z konečného výsledku a ceny naprosto zděšená. Podala na architekta žalobu (kterou soud odmítl) a rozpoutala proti němu tažení podobající se veřejné kampani, do něhož byly zataženy i přední osobnosti moderní architektury: Frank Lloyd Wright, Le Corbusier nebo Walter Gropius. Tento pokus o 'mediální vraždu' architekta se nakonec obrátil proti paní Farnsworthové, která se stáhla z veřejného života (psalo se o ní, že je „zahořklá“) a nikdy se ve svém domě v lesích neusadila.



Scénické návrhy Jana Pappelbauma a fotografie scény ke Staviteli Solnessovi pro Wiener Festwochen v Akademietheater Vídeň, 2004

praktikáblu je lemovaná několika schody. Tento prostor je rozčleněný dvěma příčkami, které se na něm v pravém úhlu protínají. První z nich, tvořená pěti posuvnými dveřmi ze skla, prochází praktikáblem po jeho délce, protíná jej asi ve třetině jeho hloubky a tím ho rozděluje na dvě nestejně velké části. Druhá stěna, z tlustého betonu, prochází prostorem po jeho kratší straně, přibližně ve čtvrtině jeho délky. Průsečík těchto dvou příček tedy dává vzniknout dvakrát dvěma obdélníkovým prostorům nestejně velikosti. Jedna ze dvou větších částí, ke které vedou zmíněné schody, představuje verandu z didaskalií Ibsenova dramatu; po celé trvání inscenace zůstane zcela prázdná a budou tudy vcházet postavy přicházející zvenku. Druhý větší prostor představuje salon ve vile manželů Tesmanových. Věvodí mu obrovská světle zelená pohovka ve tvaru L, vedle jejíchž nadměrných rozměrů vypadají herci jako loutky. Dvě menší části prostoru, ty za betonovou zdí, fungují také jako interiér vily Tesmanových. Po dobu inscenace zůstanou naprosto prázdné, ale obydlené herci.

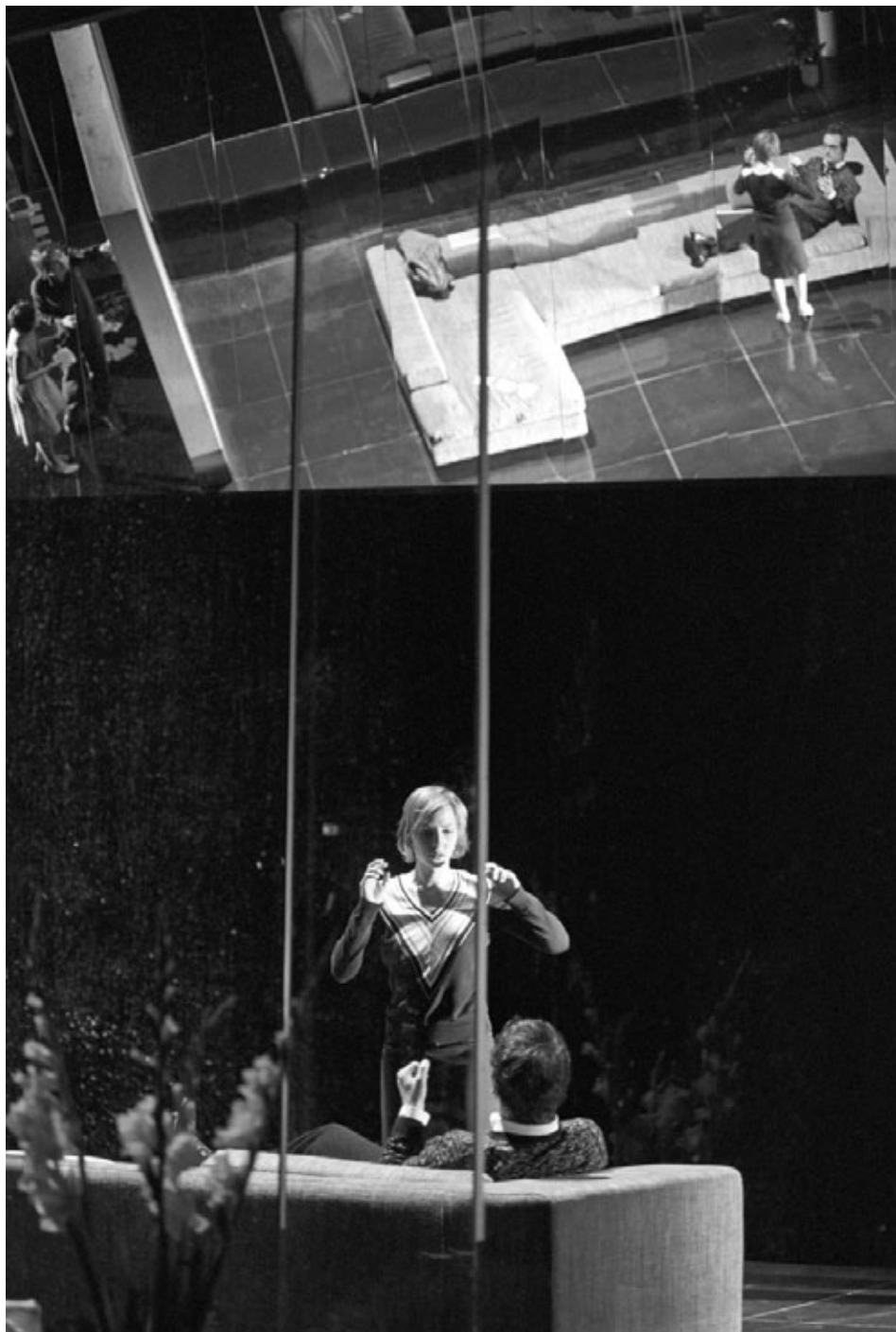
Tato konstrukce je doplněna nezvyklým prvkem: jedná se o obrovské zrcadlo zavěšené nad praktikáblem. Je umístěné trošku za ním a lehce nakloněné tak, aby divákům odráželo dění na scéně. Tento odraz je však poněkud zdeformovaný, protože zrcadlo tvoří osm samostatných tabulí, které odrážejí prostor každá z trochu jiného úhlu. Celek tedy publiku předkládá jakoby sérii filmových záběrů.

Výprava *Stavitele Solnesse* se opět vztahuje ke stejným architektonickým principům: jedná se znovu o scénografii řešenou jako seskupení několika (posuvných) příček z různorodých materiálů, které dělí celou scénu na několik herních prostorů. Na rozdíl od domu Helmerových v *Norě*, který byl charakteristický především svou vertikální dimenzí, se však obydlí Solnessových (stejně jako Tesmanových v *Heddě Gablerové*) rozvíjí čistě v horizontálním směru. Tato tři Pappelbaumova díla se liší také co do rekvizit a scénických předmětů. Zatímco salonu v Heddině vile vévodila jediná pohovka, v domě Solnesse a Nory najdeme velké množství nábytku (pohovky, křesla, taburety, pracovní pulty, stoly, židle, skříně, police atd.). Tato dvě obydlí působí také velmi 'zabydleně', jsou plná nejrůznějších předmětů denní potřeby, technického vybavení a osobních maličkostí. Heddina vila je naopak téměř prázdná a nezařízená.²⁸

Scéna, kterou Jan Pappelbaum navrhl pro inscenaci *Johna Gabriela Borkmana*, přerušuje kontinuitu tří předchozích ibsenovských scénografií a zachází s jinými formálními principy a prvky. Publikum se tak ocitne před relativně minimalistickým prostorem bez jakéhokoliv členění: jedná se o velký kvádr z pěti stran ohraničený průsvitnými stěnami, za nimiž se převalují mračna hustého dýmu či mlhy. Do obdélníkové základny je vyříznutá točna, která umožňuje přecházet mezi přízemím a prvním patrem domu.²⁹ Borkmanův obývací pokoj je zařízený toliko pohovkou, křeslem a konferenčním stolem jednoduchého tvaru a nevýrazných barev. Jeho pracovna později působí stejně strohým dojmem: stůl a několik židlí. Stejně jako v *Norě* herci vstupují a odcházejí striktně v logice

28 Přesto, vezmeme-li v potaz logiku Ibsenových dramát, se sobě podobají spíše situace *Nory* a *Heddy Gablerové*, protože se hrdinové v obou případech právě přistěhovali do nového obydlí, zatímco Solness je v opačném postavení: chystá se odejít do nového domu.

29 Opět zde tedy najdeme dualitu vertikálního a horizontálního rozměru, která určovala už předchozí tři scénografie.



Henrik Ibsen: Hedda Gablerová. Schaubühne am Lehniner Platz 2005. Režie Thomas Ostermeier, scéna Jan Pappelbaum, kostýmy Nina Wetzel. Katharina Schüttler (Hedda)

© HOLGER FOULLOIS/DRAMA.DE



scénického prostoru, tedy dveřmi, které se nacházejí po obou stranách kvádrů. Toto snové prostředí, které Jan Pappelbaum a Thomas Ostermeier navrhli pro svou inscenaci *Johna Gabriela Borkmana*, je na hony vzdálené jakémukoliv náznaku konkrétního prostoru či realistického obydlí (jak tomu bylo v *Noře*, *Heddě Gablerové* a *Staviteli Solnessovi*) a vyvolává především metaforické a symbolické konotace. Díky dýmu, který jej obklopuje, se podobá téměř jakémusi hnízdu vysoko v horách, zahalenému do mračen:

„To, že nás aktualita tolik ‘doběhla’, má své výhody; tou největší je fakt, že už nemusíme obrazně, scénograficky znázorňovat situaci. Samozřejmě bychom si uměli představit výpravu, která bude zacházet s množstvím velkých obrazovek, na nichž budou čísla jako na burze, ale to vlastně vůbec není třeba, protože každý divák má tyto obrazy v hlavě. Proto jsem se snažil eliminovat veškeré dekorativní prvky a soustředit se na vztahy mezi postavami. Obrazů ekonomické krize vidí každý z nás víc než dost ve večerních zprávách.“³⁰

Komplexně fungující prostory

Každé z těchto čtyř scénických řešení nejenom přímo ovlivňuje herecká pojetí, ale také umožňuje obohatit interpretace těchto dramát o nové rozměry. Uspořádání scény *Nory* do několika úrovní spoluurčuje výkony herců tím, že je v mnohém omezuje (musí neustále dávat pozor, aby nespadli na schodišti bez

30 Řekl Thomas Ostermeier během kolokvia v Théâtre de l'Odéon.

**Henrik Ibsen: Hedda Gablerová. Schaubühne am
Lehniner Platz 2005**

◀ **Kay B. Schulze (Løvborg) a Katharina Schüttler**

▶ **Jörg Hartmann (Brack) a Katharina Schüttler**

© HOLGER FOULLOIS/DRAMA.DE



zábradlí či do nechráněného akvária, vyhýbat se nábytku a ostatním předmětům atd.), ale zároveň jim dává k dispozici nesčetné pohybové výrazové prostředky (chodit nahoru a dolů po schodech, ‘promenovat’ se po molu, jako akrobaté se zavěsit a houpat na zábradlí balkonu, nemluvě o neustálém shýbání se k baru či k elektronickým přístrojům).

Scénografie *Heddy Gablerové* funguje ještě komplexněji, především díky třem zřetelům, které jasně vyjadřují pohled Thomase Ostermeiera a Jana Pappelbama na Ibsenovo drama. Jedná se na prvním místě o logiku ‘dohledu’ či ‘dohlížení’, které jsou postavy na jevišti vystaveny především díky obrovskému zrcadlu, jež visí nad scénou a odráží dění na celé ploše praktikáblu. Divák tak může v odrazu nahlížet i do prostor, které by mu jinak zůstaly skryté; například za betonovou stěnou. Dramatické postavy, které o existenci tohoto elementu neví, jsou tak svým způsobem před publikem obnaženy: mohou se schovávat před pohledem svých partnerů, ale ne před pohledem publika. Velmi se zde tedy blížíme Foucaultově pojetí dohlížení, protože vztahy mezi postavami jsou přímo určované tímto uspořádáním, jež umožňuje neustále vidět a být viděn. Někteří kritici při této příležitosti mluvili o „efektu Big Brother“.³¹

Druhým aspektem je fakt, že toto scénografické řešení propůjčuje prostoru téměř nadskutečný rozměr. Obrovské zrcadlo složené z osmi tabulí odráží každou postavu několikrát, a divák tak má pocit, že celá scéna je obydlena přeludy,

³¹ Například Christine Dössel ve svém článku „Stell dir vor, du erschießt dich, und keiner sieht hin“, in *Süddeutsche Zeitung* 28. října 2005.

přízraky, zjeveními či (když je řeč o Ibsenovi) duchy.³² Znepokojující efekt zmnohonásobené přítomnosti je mezi druhým a třetím aktem podtržený projekcí (na betonovou zeď) filmové sekvence, ve které vystupují Hedda a Løvborg, a dále i deformovanými stíny postav, které vytváří rafinovaný mechanismus osvětlení.

K pocitu nadskutečna se u diváka přidává i fakt, že přesvědčení vidět do každého zákoutí scény se nakonec ukáže jako neplatné. Zrcadlo totiž díky svému lehkému sklonu některé části prostoru neodráží, nechává v něm jakési 'černé díry' (především podél betonové zdi), do kterých je možné odkládat rekvizity, ale kde se také mohou 'schovat' herci, a tím doslova zmizet; a během příští rotace scény se pak nevidění vytratit. Pro publikum je tento aspekt o to víc matoucí, že se tyto černé díry mění v závislosti na otáčení jeviště.

Do třetice: množství odrazů na scéně a pocit nadskutečna, který vytváří, vyvolávají u diváka pocit určité prostorové dezorientace. Scénická konstrukce navíc má svou symetričností a častým otáčením, které publiku znemožňují se v prostoru orientovat. To samé platí ostatně i o postavách dramatu, jejichž chování často svědčí o tom, že se (v logice Ibsenovy hry) právě nastěhovaly do nového obydlí a ještě se v něm 'necítí doma'.³³ Toto zmatení prostorové orientace, jak u diváků, tak u herců, je o to působivější, že k němu dochází ve velmi prázdném prostoru. Jednoduchost, strohost, prázdnota a téměř obnaženost scénografického řešení kontrastuje se složitostí a rafinovaností jeho fungování.

Stejně jako v *Noře* a ve *Staviteli Solnessovi* je scénický prostor *Heddy Gablerové* utvářený projekcemi; na rozdíl od předchozích dvou inscenací se zde však nejedná o fotografie, ale o filmové záběry promítané na celou konstrukci. V nepravidelných intervalech se tak na scéně střídají tři sekvence. První je přítomná od samého začátku představení a spočívá v dlouhé a pomalé jízdě kamerou, která připomíná začátek Jarmuschova filmu *Stranger than Paradise / Podivnější než ráj*: kamera se zdá být v automobilu, který krokem projíždí ulicí lemovanou vilami a v celkovém záběru pohlíží na fasádu jednoho z domů, prosvítající košатыmi korunami stromů. Jedná se o honosnou městskou vilu z konce 19. století, jež by se mohla podobat té, v níž si svou hrdinku představoval Ibsen.³⁴ Druhá sekvence nabízí velký detail na Heddu za volantem auta jedoucího nočním městem – možná vyvolává vzpomínky ze svatební cesty s Tesmanem, ze které se novomanželé právě vrátili. Po detailním záběru následuje celek na noční osvětlení města, stále z okna jedoucího vozu. Zatímco tyto dvě sekvence mají za účel rozšířit divákovi rámec scény a ukázat mu konkrétní Heddiny vzpomínky, třetí film mu ukazuje tu část dramatu, která se u Ibsena odehrává mezi dvěma akty: pro Løvborga osudný pánský večírek. Posláním těchto krátkých filmů se tedy zdá být rozšíření rámce inscenace: prostorového (možné vnější vzezření domu), časového (vzpomínky na nedávnou svatební cestu) a dramatického. Všechny filmy jsou černobílé, což podtrhuje jejich zcizující účinek.

32 Kritik *Stuttgarter Zeitung* píše: „Postavy se mnohonásobně odrážejí v zrcadle nad scénou, v naleštěných dlaždicích na podlaze a v obrovské skleněné přepážce z posuvných dveří.“ („Zuerst ein Glas Sekt, dann die Pistole“, 28. října 2005).

33 Několikrát se postavám stane, že vyjdou špatným směrem a musí obcházet celý praktikábl, aby se dostaly neda-leko místa, ze kterého vyšly, nebo dlouze hledají a zkoumají, která z pěti tabulí skleněné přičky je posuvná, jako by se v novém prostoru ještě neorientovaly.

34 Jak už jsem zmínila, tato architektura nápadně připomíná čtvrť Charlottenburg, bezprostřední okolí Schaubühne.



▲ **Thomas Ostermeier.** © IKO FREESE/DRAMA.DE

▶ **Jan Pappelbaum.** © IKO FREESE/DRAMA.DE



V případě *Stavitele Solnesse* napovídají dva aspekty scénického řešení tomu, že celé drama bylo přenesené do logiky snu. Nejprve sněhově bílá barva, která vládne celé konstrukci a dává jí neskutečný, sterilní nádech, chladný jako led. Dále celou scénografií charakterizuje znepokojující absence pravých úhlů. Tvary a průsečíky příček formují velmi ostré a pichlavé úhly, které připomínají výpravu německých expresionistických filmů 20. let, v nichž byly ostré formy spojovány se šílenstvím (ke kterému Solness nemá daleko) nebo právě se snem.

Všechny čtyři scénografické návrhy se prokazují vysokou mírou divadelnosti: v *Norě* funguje výprava jako 'stroj' v mejercholdovském slova smyslu: přímo a zásadním způsobem ovlivňuje herecká pojetí postav. V domech Heddy Gablerové a Solnesse panuje atmosféra dohledu: příčky ve scénografii *Stavitele Solnesse* vytvářejí, stejně jako v *Heddě Gablerové*, nepřehledný labyrint, který postavám umožňuje vzájemně se pozorovat, nebo doslova špehovat. Tyto dvě konstrukce navíc nemají v zadní části pevné a definitivní zakončení; jejich divadelnost je tak podtržena tím, že divák za nimi neustále vidí zadní výkryty jeviště. V případě *Johna Gabriela Borkmana* celé scéně vévodí obzvlášť divadelní prvek: umělý dým. Toto nerealistické pojetí scénografovi navíc umožňuje obejít problém znázornění interiéru a exteriéru, který posledně jmenované drama klade (poslední akt by se měl odehrávat na zasněžených svazích hor).

Hlavní režijní principy

Mejercholdův jevištní kontrapunkt

Ibsenova dramatika s sebou přináší zásadní změnu v repertoárových volbách Thomase Ostermeiera. Nejedná se však o krok zpět k 'zastaralé', 'překonané' estetice, k divácky vděčnému mezigeneračnímu divadlu. Naopak, režisér dokázal do svých ibsenovských inscenací vložit výrazné jevištní prvky, kterými se jeho umění

a estetika vyznačují obecně. Silný, někdy až frenetický rytmus, spolu s excesivními gesty herců, agresivními až paroxystickými tanci, to vše umocněné téměř všudypřítomnou hudbou – prvky, které připomínají „rockové inscenace“ charakteristické pro Ostermeierovu tvorbu už od 90. let v Baracke. Jiným výrazným elementem je agresivita, která často působí, v Mejerholdově duchu, jako kontrapunkt emočního, až melodramatického ladění některých scén. Jeden z nejvýznamnějších případů tohoto principu najdeme v *Noře*, ve výstupu druhého dějství mezi Krogstadem a Norou, který z dramatického hlediska odpovídá vrcholnému bodu psychologického napětí z důvodu nátlaku, který vyděrač vyvíjí na hrdinku. Zde se v logice kontrapunktu paralelně a simultánně rozvíjí a proti sobě staví hned čtyři 'hlasy':

- po klidné, ale napjaté výměně replik obou postav o padělaném podpisu se Nora (Anne Tismerová) náhle a prudce vrhá po Krogstadově brašně ve snaze získat kompromitující dopis, který se v ní skrývá, což mezi nimi rozpoutá agresivní zápas a pokus Krogstada (Kay Bartholomäus Schulze) o znásilnění Nory;

- jejich boj se zničehonic zastaví a dialog nabere nádech erotického svádění, ne-li přímo něžnosti;

- celkový tón a rytmus se opět brutálně změní, když Nora freneticky saltuje na Krogstadem hystericky řvané rozkazy;

- nakonec, ihned po Krogstadově odchodu, se Nora spolu s au pair Monikou klidně pouští do úklidu stop, které po sobě vyděrač zanechal.

Vliv filmu a filmových prostředků

Stále v logice systematického utínání emocí, které divák nikdy nemá čas plně prožít, provádí Ostermeier něco, co bychom mohli nazvat 'strnutí obrazu'. Herci na několik vteřin znehybní a představení jako by se zastavilo:

- například Hedda (Katharina Schüttlerová) během rozhovoru mezi jejím mužem a soudcem Brackem, ve kterém se manželé dozvídají o Løvborgově akademickém a společenském zmrtvýchvstání – herečka zůstává po celou dobu beze slova a bez pohybu, bez sebemenší reakce, laxe opřena o skleněnou příčku, s rukama složenýma za zády;

- Solness (Gert Voss), který se během večera několikrát přiblíží doslova na pár centimetrů ke svým hereckým kolegům (převyšuje je alespoň o hlavu) a znehybní, jako by jim chtěl mlčky a trochu výhrůžně připomenout, kdo je tady pánem;

- nebo Josef Bierbichler coby John Gabriel Borkman během četných a dlouhých scén, kdy těžkými kroky přechází ve své pracovně z jednoho konce na druhý: jakmile dojde na okraj scény, náhle se zastaví, strne na několik okamžiků a teprve potom se otočí a opět dá do pohybu.

Tyto cílené střihy a přerušování v emoční dynamice ústí ve dva hlavní následky:

- Tím prvním je spojit ne zcela naturalistické, někdy dokonce naprosto anti-naturalistické herecké pojetí s dramatikou, dramatem a autorem, kteří jsou přítomni pro naturalismus přímo emblematictí. Například ve slavném výstupu Nořina tance se fyzická, hysterická a paroxystická hra Anne Tismerové v choreografii, která připomíná spíš bojové umění než tanec, zvrhne v šílený, bezuzdný a nezřízený záchvat. Jiným příkladem, ze stejné inscenace, je hra Kay B. Schulze, kdy jeho Krogstad, který se právě dozvěděl o svém propuštění z banky, vypustí



Henrik Ibsen: John Gabriel Borkman. Schaubühne am Lehniner Platz / Théâtre National de Bretagne 2008–2009. Režie Thomas Ostermeier, scéna Jan Pappelbaum, kostýmy Nina Wetzel. Josef Bierbichler (John Gabriel Borkman), Kirsten Dene (Gunhilda) a Angela Winkler (Ella Rentheimová). © BARBARA BRAUN/DRAMA.DE

čelem k Noře dlouhý zvířecí řev, který nemá nic společného se škálou lidských projevů. Tyto herecké výrazy, které najdeme ve všech inscenacích, se nevztahují k žádnému vzorci lidského chování, k ničemu konkrétnímu – k ničemu jinému než k excesivní divadelnosti, jejíž pomocí někteří kvalifikují expresionistické herectví.

– Druhým následkem jsou pak téměř filmové stříhy ve scénickém dění, které mohou připomínat také televizní montáž; někteří kritici hovoří v tomto smyslu o soap-opeře,³⁵ jiní (méně odsuzující?) spíš o reklamním spotu: „Pozoruhodná práce na pohybech a držení těla – je třeba vidět ten doslova reklamní způsob, jakým se Nora a Torvald objímají a líbají – plná potlačované energie, která vybuchne v několika vrcholných scénách.“³⁶

Thomas Ostermeier přiznává vliv filmu na svou scénickou tvorbu:

„Vyprávění se může a musí stát rychlejší a složitější, aby uspokojilo naše vnímací schopnosti podmíněné filmem a televizí. Požadavek nového realismu obsahu se neslučuje s žádnou konvenční

³⁵ „Inscenace začíná jako Daily-Soap,“ píše například Michael Merschmeier v článku „Mama oder Prada?“, in *Theater Heute* č.1/2003.

³⁶ Fabienne Darge, „L'emprisonnement conjugal dans un loft de verre et de métal“, in *Le Monde* 17. července 2004. Jiří Adámek v této souvislosti používá přívlastek „komiksový“ – Ostermeierovy myšlenky se velmi pravděpodobně ubíraly i tímto směrem; jako důkaz je možné citovat Nořin kostým na maškarní bál, který do detailu kopíruje oblek (a bojové vybavení) komiksově postavy Lary Croft: ztělesnění erotických snů moderního muže? (J. Adámek, „Německá zpráva o společnosti“, in *Svět a divadlo* č. 1/2004.)

formou. Film, televize nebo hudební klip přináší modely, které nesmí zůstat nevyužité. Dnešní publikum je inteligentní a schopné porozumět i složitým příběhům. Dnes chodí do divadla první generace, která vyrostla před televizí.

Filmové vyprávění, montáž a elipsa se v divadle musí dále radikalizovat – například pomocí svévolné dramatiky plně naprosto neočekávaných zvrátů, příchodů a odchodů v rychlém sledu, postav bez (pre)historie [...] – maximum dění a pak chvíle klidu, kdy realistický příběh může dostat magický rozměr, dospět k metafyzické lehkosti.³⁷

Vkládání surrealistických scén nezávislých na dramatu

Jiný postup, který je pro režiséra příznačný a který jistě také není bez souvislosti s jeho kinematografickou vizí divadla, je obohacování inscenací o němivé výstupy, nezávislé na fabuli. Tyto scény většinou slouží k hlubšímu uchopení příběhu, postav a konfliktů, mají ale většinou lehce surrealistický nádech a v rámci Ibsenových dramát působí znepokojivě cizí. V *Norě* je v tomto smyslu možné připomenout jeden z nejcharakterističtějších momentů hrdinčina rodinného života, když si se svými dětmi hraje na válku spíš než na něco klidného a něžného, co by odpovídalo jejímu vystupování dokonalé matky. Za stroboskopického světla a ohlušujícího rámusu strhne své děti k honěné, která rozhodně nemá s dětstvím nic společného: Ibsenova hra na schovávanou u Ostermeiera zbytní ve válečnou videohru. Citujme dále scénu z *Heddy Gablerové*, kde se hrdinka snaží zmocnit Løvborgova ztraceného počítače (jistě problematičtější aktualizace rukopisu), který Tesman našel a přinesl domů. Hedda se jej nejdříve snaží získat po dobrém (sváděním), poté lstí, a nakonec si Katharina Schüttler pevně přimkne aktovku k hrudi a doslova se pověsí na Tesmanovu paži. Následuje relativně agresivní souboj mezi oběma manželi, na jehož konci silnější Lars Eidinger strhne aktovku k sobě. Hedda před ním na chvíli znehybní a pak mu náhlým a nečekaným gestem dá silnou facku. Ve *Staviteli Solnessovi* se Ostermeier k tomuto postupu uchýlil, aby zcela změnil logiku vyústění dramatu. Po Solnessově závěrečném pádu se jeviště otočí a diváci ke svému úžasu spatří Gerta Vosse spícího v křesle. Po chvíli se stavitel náhle, s trhnutím probouzí a nechápavě se rozhlíží kolem sebe, jako by si nevzpomínal, kde je. Poté se opět zhrouť do křesla, položí si zamyšleně ruku na obličej a hluboce vzdychne; v jeho povzdechu však ani zdaleka nezaznívá úleva, kterou bychom čekali po probuzení z noční můry... Solness si všimne, že mu teče krev z nosu, a vyndá z kapsy velký kostkovaný kapesník, jehož pomocí si dlouze, pomalu a zamyšleně utírá krev z obličeje. Tento poslední obraz inscenace je vskutku žalostný; máme před sebou starého muže u konce s dechem, který se v ničem nepodobá vitálnímu „predátorovi“³⁸ ze začátku představení.

Změna finále Ibsenových dramát je v Ostermeierových interpretacích ostatně pravidlem a je to jistě zásah, který diváci vnímají nejsilněji: Nora svého manžela zastřelí, místo aby jej normálně a banálně opustila; sebevražda Heddy Gablerové není v žádném případě takovou podívanou, jakou měla být, jednoduše proto, že ji nikdo nevidí a nepochopí; Solness se po smrtelném pádu z věže svého nového domu probudí z noční můry; a John Gabriel Borkman nezemře

37 T. Ostermeier, „Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung“, *op.cit.*

38 Tento přívlastek Solnessovi G. Vosse přidělovali mnoho kritiků (*Süddeutsche Zeitung*, *Der Standard* atd.).

Henrik Ibsen: John Gabriel Borkman.
Schaubühne / TNB 2008–2009. Josef
Bierbichler a Angela Winkler

© BARBARA BRAUN/DRAMA.DE



na zasněžených vrcholcích obklopený vidinami své slávy, ale v křesle svého obývacího pokoje, kde zůstal jako ubohý bláznivý stařík. V tomto ohledu se však inscenace *Johna Gabriela Borkmana* vymyká logice ostatních ibsenovských režii Thomase Ostermeiera. Režisér totiž v tomto dramatu provedl rázný škrty (vypustil například de facto celý čtvrtý a poslední akt), místo aby je rozšířil o nové scény.

Přítomnost a užití hudby

Hudba hraje v inscenacích Thomase Ostermeiera vždy ústřední roli.³⁹ Sám je hudebník, což možná vysvětluje fakt, že určení hudební stránky inscenace patří (spolu s prostorem) obvykle mezi jeho první interpretační rozhodnutí. Často

³⁹ Jako příklad uveďme jeho inscenaci *Disco Pigs* (v Praze na Festivalu divadla německého jazyka v roce 1999), kde byli dva hudebníci (bubeník a basista) na scéně partnery dvěma hercům. Můžeme také vzpomenout na Büchnerova *Wojčka* nebo Kroetzův *Koncert na přání*, kde „známé populární písničky tvořily velkou část scénické partitury, protože v divákoví vyvolávají zcela přesné emoce“ („Rozhovor s T. Ostermeierem“, *op. cit.*). Jiným příkladem je *Sen noci svatojánské*, kde celou inscenaci provázal zpěvák (zde se nazýval „hlasový performer“) spolu se svou skupinou, přítomnou na jevišti.

připomíná, jak důležité postavení hudba v jeho divadle zaujímá: „Toužím po tom, vytvořit divadelní inscenaci, která by byla jako rockový koncert. Můj sen vždy byl dělat divadlo jako avantgardní či experimentální hudbu, jako je třeba free jazz.“⁴⁰

Ibsenovské inscenace doprovázejí různé skladby populární hudby. V *Norě* se šikala stylů v kompilaci, jejímž autorem je Lars Eidinger,⁴¹ pohybuje od hard-rocku k popu, přes tzv. mainstream či ambientní hudbu. Matthias Trippner snížil ve *Staviteli Solnessovi* počet interpretů na dva (Beatles a ABBA) a Malte Beckenbauer se rozhodl doprovodit inscenaci *Heddy Gablerové* skladbami jediné skupiny, Beach Boys. Konečně, *John Gabriel Borkman* se od ostatních inscenací liší i po hudební stránce (jejím autorem je Nils Ostendorf): logika formální strohosti, která o této interpretaci obecně platí, se projevuje i v tomto směru, jelikož hudba je zde zastoupena jen výjimečně.

Z obecného hlediska lze definovat několik principů a způsobů užití hudby, které z tohoto elementu činí základní složku inscenací, jež režisérovi slouží především k „naznačení a podtržení rytmických a stylových zlomů či střihů, nebo změn ve vyprávění“.⁴² Hudba tedy nejenom doprovází celé představení, ale také mu předchází. Před začátkem každé z inscenací se divákům, zatímco se usazují v sále, skýtá pohled na scénickou konstrukci ponořenou do pološera na pozadí slabě hrající hudby. Jedná se o hudbu, kterou obvykle označujeme přívlastky jako ‘relaxační’ či ‘ambientní’ – pomalá, klidná a konejšivá, jež ale zároveň vyvolává „zcela přesné emoce“ a udává tón celému večeru. V inscenaci *Nory* je monotónní a skoro uspávací: osm donekonečna se opakujících taktů, které jako by rezonovaly pod vodou a jež v divákovi budí pocit celkové stísněnosti a útlumu. Úvodní hudbu *Stavitele Solnesse* frázuje velmi vysoké tóny, které připomínají úzkostné výkřiky nebo děsivý zpěv (trollů?) a jež se zdají od samého začátku poukazovat na snový, až pohádkový ráz, který režisér Ibsenovu dramatu dal. V *Heddě Gablerové* se jedná o rozložené akordy, v nichž zaznívá nejasná disonance, která jako by oznamovala věci příští. *John Gabriel Borkman* začíná dlouhými tóny podobnými horským poryvům větru – což by samy o sobě byly konejšivé zvuky, kdyby je nepřerušoval hrozivý hřmot připomínající valící se kameny na horských svazích.

Stejným způsobem hudba všechny inscenace také uzavírá. Po tom, co brutálně zastřelila svého manžela, se Nora posadí před dveřmi svého domu a poslouchá spolu s diváky popovou, nostalgickou skladbu. Na konci *Heddy Gablerové* se praktikábl otočí a odhalí publiku hrdinčino bezvládné tělo ležící u betonové zdi; melancholická písnička Beach Boys jí slouží jako lamento i rekviem. Solnessovo probuzení doprovází stejná hudba, kterou jsme již slyšeli v úvodu – připomeňme, že téměř celé drama je u Ostermeiera dlouhá snová sekvence a na konci nalezneme stavitele opět ve výchozí situaci. *John Gabriel Borkman* umírá za úvodního burácení větru, na jehož pozadí zaznívá na klavír hraná aleatorní sekvence, bez rytmu a bez harmonie, v souznění s pomatenou myslí hrdiny.

Druhý způsob užití hudby, který stojí za povšimnutí, je spjatý s jevištním kontrapunktem, který Ostermeier hojně používá. Jako příklad uveďme výstup z druhého jednání *Nory*, ve kterém Dr. Rank oznamuje hrdince svou blížící se smrt. Lars Eidinger během této scény pustí elektrické varhany a nechá je hrát

40 „Rozhovor s T. Ostermeierem“, *op. cit.*

41 Jeden z předních herců Schaubühne, který v *Norě* ztvárnil též postavu Dr. Ranka.

42 „Rozhovor s T. Ostermeierem“, *op. cit.*

veselou a jásavou koledu, která je v hlubokém kontrastu se zoufalostí jeho doznání. K rozhovoru manželů Solnessových o krachu jejich společného života hraje z rádia bezstarostná a optimistická písnička ABBY a Heddino frenetické mlácení kladivem do počítače, ve kterém se nachází Løvborgův rukopis, doprovází konejšivá a něžná hudba Beach Boys.

Nadto mají slova užitých skladeb někdy vysvětlující, nebo významotvorný ráz. Souboj Krogstada a Nory doprovází skladba, ve které se zpívá „I can kill but I can't die“, což jasně evokuje vyděračovo postavení vůči hrdince. Později, po Nořině hysterickém tanci, nastane mezi manžely chvílka klidu a skutečného mezilidského tepla, na pozadí písně „It could be so sweet, so sweet“. Ve *Staviteli Solnessovi* přichází Aline na scénu, oblečená v černém, tváří se velmi mrzutě a nevrle a z rádia se jí vysmívá George Harrison: „Here comes the sun“... Stejně tak se dá zpěv Beach Boys, „God only knows what I'd be without you“, který doprovází Heddino šílené ničení počítače, chápat jako Løvborgův ironický, nebo spíš cynický komentář.

Závěr: běh na dlouhou vzdálenost

„Mé divadlo můžete shrnout třemi slovy: mezinárodní, současné a metropolitní,“ říká Thomas Ostermeier.⁴³ Z jakých důvodů je jeho estetika tak příznačná pro jeho generaci a proč jeho práce tolik zajímá současnou divadelní scénu? Protože zpytuje její repertoár, politiku, vztahy k publiku? Politické a společenské důvody spjaté se sjednocením Německa, jehož kulturní a sociální dozvuky jsou v zemi stále cítit, zcela jistě stojí, alespoň zčásti, u zrodu ‘fenoménů’, jakým je současný ředitel Schaubühne. Na druhou stranu utváří jeho estetiku také jeho touha a schopnost přesně se vyjádřit k současné situaci společnosti a postavení divadla v jejím rámci, aniž by se tím vzdával opory, kterou představuje dědictví německého divadelnictví a jeho myšlenek. Jedno téma je tak společné velké části jeho tvorby: téma vyloučení jedince společností nebo ze společnosti. Ibsenovské inscenace v tomto směru netvoří výjimku: „U Ibsena je naprosto strhující, že vyloučení ze společnosti, které poznal ve svém vlastním životě, je neustále přítomné,“ říká režisér.⁴⁴

Kromě setkání s novým repertoárem byla pro Ostermeiera práce na Ibsenových dramatech též příležitostí pracovat mimo zdi berlínské Schaubühne, a dostat se tak do konfrontace s jinými velkými evropskými divadelními institucemi. Chopil se této příležitosti, aby německému divadlu položil otázky, které jsou pro něj v současnosti nejožehavější – například ty spjaté s generačním konfliktem. Inscenace, která tuto problematiku obráží nejkomplexněji, je bezesporu *Stavitel Solness*. Střet generací je přirozeně téma, které ve svém dramatu rozehrává už Ibsen, a to hned na několika rovinách: profesionální (tři generace architektů, Knut Brovik – Solness – Ragnar Brovik) a lidské (především vztah Solnesse s mladší Hilidou Wangelovou). Nicméně generační problematika je v této inscenaci přítomná i vně dramaturgických aspektů a rezonuje až do kontextu jejího vzniku a jejího postavení v dějinách současného divadla německého jazyka. Estetika, ideologie

43 V rozhovoru s Vincentem Josse „Ostermeier fait saigner la scène“, in *L'Événement du jeudi* 9. prosince 1999.

44 V rozhovoru s Barbarou Engelhardt, „Maison de poupée: un regard matérialiste sur le présent“, in *OutreScène* 2, březen 2003.

a především profesionální dráha dnešního ředitele Schaubühne je emblematická pro obecný fenomén, který lze pozorovat v německém divadle na přelomu tisíciletí. Vedení hlavních divadelních institucí totiž po léta pevně drželi v rukou režiséři narození ve dvacátých nebo třicátých letech (Peter Stein, Peter Zadek atd.) a generaci svých 'synů' tak téměř vyškrtli ze hry.⁴⁵ Až v 90. letech se situace obrátila, částečně díky obecné euforii ze všeho nového a mladého, která v této době zavládla v celém Německu, a do institucí se dostala mladá garda v čele s Ostermeierem.

Poté, co byl konfrontován s tíživým dědictvím 'generace otců' svým jmenováním do vedení někdejšího divadla Petera Steina, se Ostermeier s touto otázkou znovu potýká u příležitosti své inscenace *Stavitele Solnesse*. Ta vznikla na půdě vídeňského Burgtheateru, instituce nasáklé dějinami, jež byla v nedávné minulosti spojovaná především se jménem Clause Peymanna, neopominutelné postavy této 'generace otců', který ji řídil v letech 1986 až 1999. Toto divadlo je také, mnohem více než Schaubühne, scénou, která viděla mnoho velkých ibsenovských inscenací; tou poslední byl *Rosmersholm* v režii Petera Zadeka⁴⁶ (dalšího 'otce'), jehož protagonistou byl Gert Voss (tentokrát 'herec-otec'), který hraje zároveň Ostermeierova Solnesse! A konečně, ročník 2004 vídeňských Festwochen měl na programu kromě tohoto *Solnesse* ještě jednu ibsenovskou inscenaci: *Peer Gynta* v režii... Petera Zadeka.

„Ostermeier vypráví Ibsenovo drama z perspektivy starého muže, který nechce předat žezlo mladším. Který chce stavět sám. To je ovšem přesně ta situace, do které se režisér dostal sám, když se mu podařily jeho první úspěchy v Baracke. Kdy se všichni ti Zadekové a Peymannové stále ještě považovali za mladé režiséry a chtěli 'stavět' sami. Kdy si kulturní rubriky všech deníků neustále kladly otázku, zda ti mladí náhodou nechtějí sesadit ty staré. Ale ne, asi ne, vždyť to zatím všechno dobře funguje, zněla odpověď. A ono to tak vskutku dlouho fungovalo.“⁴⁷

Thomas Ostermeier se tedy svou prací na Ibsenových dramatech pustil do dlouhotrvající práce, do běhu na dlouhou vzdálenost, jehož cílem a ambicí je klást otázky nejenom dramaturgického a estetického rázu, ale také obecněji na divadelní a instituční rovině. Objevil tak široké a plodné pole, které dlouhodobě živí jeho tvorbu a dává jí příležitost jít vpřed. Ostatně, tato kapitola Ostermeierova díla, především její korpus, zdaleka není uzavřená: v současné době totiž režisér uvažuje o inscenaci *Nepříteli lidu*, možná už během sezony 2009/2010.

Není-li uvedeno jinak, obrazový materiál je citován z knihy *Dem Einzelnen ein Ganzes / A Whole for the Parts. Jan Pappelbaum – Bühnen / Stages, Theater der Zeit, b. d.*

45 V tomto ohledu je zajímavá poznámka Jana Kotta v esejí „Ibsen read anew“ (in *The Theater of essence and other essays*, Evanston, Northwestern University Press, 1984), která poukazuje na to, že Solnesse a Hildu dělí víc než jedna generace: z důvodu rychlého pokroku, kterým v té době Norsko procházelo a jenž měl za následek zásadní proměnu mentality norské společnosti, se v těchto dvou postavách „setkávají dvě generace: dědeček a vnučka“ (*Ibid.*). Stejně tak se dá o německém divadle druhé poloviny 20. století (především na Západě) říct, že přeskočilo generaci otců a žezlo přebírali přímo vnuci od dědů. O faktu, že tento životní pocit celé jedné generace se nevztahoval pouze na divadelní oblast, svědčí koneckonců například proslulá sbírka básní Thomase Brasche s názvem *Vor den Vätern sterben die Söhne*.

46 Pražští diváci mohli tuto inscenaci zhlédnout v rámci Festivalu divadla německého jazyka 2003.

47 Píše Karin Cerny ve svém článku „Konversation zwischen zwei Ideen“, in *Berliner Zeitung* 12. června 2004.

Divadelní dílo ve věku všeobecné scénovanosti

Jan Císař

Marvin Carlson v *Dějínách divadelních teorií* mluví o „explozi teorie v posledních letech“ minulého století. Způsobila ji řada důvodů. Carlsonova slova o tom, že „někteří se [na tuto explozi – J. C.] dívali jako na povzbuzující a podnětnou, jiní jako na matoucí, až ohrožující“, postihují nejednoznačnost tohoto jevu.¹ Tento ‘divadelně-teoretický výbuch’ byl zřejmě a hlavně odpovědí na celkový dynamický a mnohotvárný rozvoj jak divadla, tak všech podnětů, které jej z různých stran stimulovaly, i podmínek, za nichž se odehrával. V průsečíku ‘diachronní a synchronní’ roviny, který je základní disciplínou divadelní vědy, šlo v poslední instanci o hledání smyslu, postavení a funkce divadla. V tomto prolnutí si rovina synchronní – rovina teorie – osvojuje nepopíratelný nárok být spolu s praxí tvorby objevitelkou, nositelkou proměn a novosti.

Evropské divadlo si v 18. století – zejména v jeho druhé polovině – utvořilo systém, jímž i díky nástupu své teorie získalo ve společenské struktuře pevné místo. Dokázalo nejen získat přízeň širokých vrstev diváků, ale také je ovlivňovat a tím odůvodnit jak svůj smysl, tak i principy svého pojetí *divadelního díla*. Ten pojem divadelní dílo se dnes netěší příliš velké oblibě. Nebudu se odvolávat na různé definice; pokusím se jen krátce vy-

světlit význam tohoto termínu kompilací několika pojetí určujících povahu uměleckého díla.² Výsledek divadelní tvorby se stává dílem, když jsou v něm přítomny a také vnímány určité principy, jež se pokládají za divadelní. K těm nepochybně patří na prvním místě *předvádění* díla v divadelním prostoru, jenž se skládá ze dvou kontinuálních a zároveň diskontinuálních složek: prostoru k předvádění a prostoru pro vnímání.³

2 Tato pojetí čerpají především z teorií jiných druhů umění, obecné teorie umění a estetiky. V divadelní teorii se s tímto pojmem příliš nepracuje. Ještě nejspíše se objeví artefakt, ale kolega Jan Roubal dokonce vznáší v poslední době požadavek i na odmítnutí tohoto pojmu, protože se mu zdá, že příliš potlačuje procesuální interaktivní charakter divadla (viz *Divadelní revue* č. 2, 2009: 80-81, in: Drozd, D. „Tendence v současném myšlení o divadle“). A ti, kteří mají povědomí o strukturalismu, si v této souvislosti uvědomí, že v něm existuje ještě pojem estetický objekt, jež Mukařovský charakterizoval jako složku, která vstupuje do znakové situace, což znamená, že se konkretizuje ve vědomí vnímajícího. Je-li artefakt neměnný, pak estetický objekt se v tomto pohledu proměňuje vlivem struktury v daném umění. Což vše připomínám jenom proto, abychom si uvědomili, že průsečík ‘diachronní a synchronní’ roviny je daleko složitější, než se na první pohled zdá.

3 Mluví v souvislosti s divadelním prostorem o spojitosti a nespojitosti, neboť oba jeho dílčí prostory mají smysl a důvod k existenci jenom tehdy, když existují v jednotě; ale na druhé straně každý z nich má svou naprosto specifickou, osobitou funkci, která je zásadně odlišuje. A stejně tak mluvím o prostoru k předvádění a prostoru k vnímání – chcete-li k recepci – a nikoliv o jevišti a hledišti, protože nám tyto dva tak hojně užívané pojmy implikují s jakousi samozřejmou automaticností divadelní prostor vymezující už architektonicky, stavebně ony dvě specifické rozdílné části tohoto prostoru, a poněkud tak zastírají podstatu, jež je v předvádění a vnímání. Obojí se dá – jak víme – uskutečnit kdekoliv, aniž bychom k tomu potřebovali divadelní budovu.

1 Carlson, M. *Dějiny divadelních teorií*, Bratislava 2006: 431.

Toto pojetí divadelního díla, jež vychází ze Zichova vstupního axiomu k jeho *Estetice dramatického umění* – „dramatické dílo je to, co vnímáme po dobu představení v divadle“ – vidí a chápe divadlo především jako systém *komunikační*. Což každodenně stvrzuje divadelní praxe. Zichova kniha se stala pro českou divadelní teorii základním kamenem díky této skvostné jednoduchosti svého výchozího bodu. Ostatně: za divadlo bylo koneckonců vždycky uznáváno takové předvádění, které realizovalo a respektovalo existenci prostoru pro předvádění, v němž se nacházejí ti, kdo předvádějí (především herci), a prostoru pro recepci, v němž se nacházejí ti, kteří tvoří nezbytnou, nedílnou, rovnocennou a rovnoprávnou část představení – diváci.

Nahradil jsem záměrně slovo vnímání pojmem *recepce*. Činím tak proto, že je v něm kromě vnímání obsaženo ještě pocitování i chápání a do jisté míry i účinek a působení na příjemce. Kdo má třeba jen minimální zkušenosti s divadlem, ví, že diváci spolurozhodují o průběhu představení, stanovují jeho přijetí, a tím rozhodují i o *smyslu* divadelního díla. Toto rozhodování je složitá záležitost. Na jedné straně je každý z diváků individualitou, která svou recepci divadla zakládá na naprosto jedinečných potřebách, zájmech a dispozicích všeho druhu.⁴ Na straně druhé existují jisté postoje diváků, které utvářejí širší, obecnější a řekněme i společné představy a názory na to, co je divadelní dílo, jak je chápat – přinejmenším v elementární poloze, která vytváří zájem o divadlo a potřebu do něho jít nebo nejit. Wolfgang Iser píše, že „veřejnost“ (pro něho čtenářská, pro nás divácká) „skrze

4 Nemohu neuvést na tomto místě příklad jedné divačky z Novosverdlovsku, která v sociologické anketě zkoumající diváky odpověděla na otázku, proč chodí do divadla, takto: Před lety jsem uvažovala, zda se vdát; viděla jsem tehdy představení Anny Kareninové a rozhodla se, že ne. Když se dnes podívám na to, jak dopadly manželství mé vrstevnice, jsem divadlu vděčná za toto své rozhodnutí a cítím se stále vůči němu jako dlužnice.

posuzování uměleckosti toho kterého díla odjakživa odhalovala své standardy.“⁵ Standard je jakási ustálená normální míra, jež je základem hodnocení, a každá doba má skupinu diváků vyznávajících stejný (či podobný) divadelní standard. Z těchto pozic pak zmíněná skupina diváků posuzuje, co je nebo není divadelní dílo.

18. století vytvořilo nesporně neobyčejně vlivný ‘divadelní standard’ pro hodnocení divadla.⁶ Opíral se posléze o pevný divadelní kánon jako soustavu klíčových dominantních pravidel, kterou diváci pokládali za hodnotu, autorizovali ji a usilovali o její zachování. Tento kánon petrifikoval podobu baletu, činohry a opery jako projevů ‘vysokého’ umění, jež je „zřídlem a obnovitelem estetických norem [a] vedle něho i jiné útvary umělecké (např. umění salonní, bulvární, lidové), avšak ty zpravidla z něho normu už vytvořenou přejímají.“⁷ Pro divadlo toto Mukařovského tvrzení platí přímo absolutně. Od tzv. *Bildungstheatre*, jehož smyslem bylo šířit vzdělanost, až po ‘dobře udělanou hru’ tento kánon v různých variacích a modifikacích fungoval. ‘Vysoké umění’ cílevědomě prosazovalo a uskutečňovalo záměr přesvědčivě a zřetelně divákům sdělit nějaké myšlenky a získat je pro ně stejně jako pro hodnoty, jež pokládalo za dobré a prospěšné. Šlo o schopnost divadla cíleně, záměrně předávat tato sdělení adresátům, percipientům. Neplatí to jen pro činohru. Noverrův *ballet d’action* představuje klíčový krok k ustavení baletu jako druhu ‘vysokého umění’. Je pro Noverra „bratrem básně [...] musí mít nějakou expozici, zápletku a rozuzlení [...] Jeho lát-

5 Iser, W. *Jak se dělá teorie*, Praha 2009: 73.

6 Asi by bylo lepší, vhodnější a přesnější používat v této souvislosti pojem estetická norma a s tím jako nástroj analýzy i terminologický aparát strukturalismu. Zůstávám-li u pojmu standard, je to proto, že v sobě zahrnuje pevnost, trvanlivost vzoru a především *běžnou* jakost, a tím i určitý *průměr*, jenž je nakonec zárukou všech těch předešlých vlastností.

7 Mukařovský, J. „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in *Studie I*, Brno 2007: 108–109.

kou je námět, jež chceme představit, jeho formou je duchaplný plán, jež mu dá- váme, a jeho figura závisí na různých částech, z nichž je složen [...] Nuže, jak vidíte, jsou balety do jisté míry podrobeny pravidlům poezie. Liší se však od tragédií a komedií tím, že nejsou vázány dbát jednoty, místa času a děje. *Vyžadují však nezbytně jednoty záměru, aby všechny scény se shodovaly a vedly k témuž cíli* [...] nemohu být tak zaslepený, abych souhlasil s tím, že tanec bez děje, *bez pravidel*, bez ducha a bez poutavosti tvoří balet nebo taneční báseň“ (podtrhl J. C.).⁸ Noverrovy *Listy o tanci* jsou svým způsobem znamenitým a názorným shrnutím názorů, jež osvícenství vneslo do chápání a pojetí divadelního díla.

Listy o tanci a baletech vyšly poprvé v roce 1760. O 205 let později John Cage odmítne i takové pojetí happeningu jako nové divadelní formy, kde nejrůznější ne- logické prvky přece jen tvoří jakousi jakoby celistvou strukturu dělenou na části. Podle Cage toto pojetí stále obsahuje zá- měr, což by nutně způsobilo návrat ke snaze divadla něco – včetně myšlenky – divákům vnutit, a tím i návrat k tradičnímu divadlu, v němž jak tvůrci, tak di- váci jsou pod stálou kontrolou, protože jde o to naplnit plánovaný cíl. Cageův zájem o vliv prostředí na vznik a prů- běh toho, co bychom mohli snad nazvat ‘scénickým prováděním’ hudby, a o naho- dilé prvky jako hlavní stavební kameny ‘scénické komunikace’, se obrací ke zdro- jům, z nichž se napájely proměny, které radikálně posouvají hranice divadla zro- zeného osvícenstvím. Divadelní dílo je nahrazováno jinými pojmy a jinou scénic- kou praxí. Z Cageovy iniciativy se v roce 1952 na Mountain College uskutečnila ‘legendární’ *Untitled Event*, „připomí- naná nespočetněkrát v souvislosti s dekla- rovaným posunem umělecké činnosti od *díla* nějakého daného umění k improvi- zované kolektivní *události*, na níž se po-

dílí různými, vzájemně třeba nesouvi- sejícími akcemi (performancemi) řada umělců nejrůznějších oborů, provokují- cích k účasti i své diváky.“⁹ V této charak- terizaci Cageovy činnosti se objevují dva pojmy nahrazující pojem divadelní dílo: událost-event a performance, které cha- rakterizují velkou a radikální proměnu, jež se dotýká pojmu divadelní dílo.

Tato proměna je výsledkem dlouhého procesu. 19. století – přes všechny podněty a vlivy posouvající původní osvěcenská vý- chodiska, z nichž zvlášť silný byl roman- tismus – posílilo základní víru v rozum jako nositele pokroku nadšením z tech- niky, průmyslu i inspirací z biologické evoluce. Comtovo jednoznačné prefero- vání faktů, zaměření na to, co je společen- sky užitečné, a lpění na tom, co lze přesně definovat, je nejvýraznějším vyjádřením tohoto vývoje v oblasti duchovní. Řada di- vadelních teoretických názorů a z nich plynoucích interpretačních metod se v druhé polovině 19. století nese na této vlně. Zola inspirovaný Tainem je přesvěd- čený o tom, že každá doba má své umění, a proto pokládá naturalismus za nutnou podobu umění 2. republiky po roce 1870 jako výrazu vládnoucího systému založe- ného na pozitivistickém myšlení a racio- nální analýze.¹⁰ Vznik novodobého na- turalismu klade do 18. století, kdy mu encyklopedisté připravili půdu; Mercier a zejména Diderot – o němž Zola prohla- šuje, že byl stejných názorů jako on – jej jako první začali uplatňovat na divadle.

Toto Zolovo ‘experimentální divadelní dílo vědeckého poznání’ vzniká, existuje a působí na bázi *mímeze* pojaté jako schop- nost zobrazovat věrohodně skutečnost.

9 Kurz, I. „Quo vadis, homo“, in *Disk* 13 (září 2005): 41.

10 Sama Tainova teorie je příkladem tohoto uvažování a interpretování umění a uměleckého díla. Zola ostatně Tai- novy teorie uznale připomíná ve svých úvahách o kostýmu a nepochybně tu existuje souvislost mezi Tainovým důrazem na prostředí jako na faktor vytvářející vnější lidské okolí a Zolovým přesvědčením, že člověk novodobých dramát čím dále tím důrazněji vyžaduje determinace výpravou – to jest prostředím, z něhož pochází a jehož je produktem.

8 Noverre, J. G. *Listy o tanci a baletech*, Praha 1945: 76–77.

Mohli bychom v duchu knihy Ericha Auerbacha mluvit také o realistickém zpodobení skutečnosti. V souvislosti s tím se jako nezbytná podmínka takového divadelního díla vynořuje iluze, podle níž „považujeme za skutečné a pravdivé to, co je pouhá fikce, tj. umělecké ztvárnění určitého světa odkazů, který se vydává za ‘možný svět’, jenž by mohl být náš vlastní. Iluze je spojena s efektem reálnosti, kterým jeviště působí a který je založen na psychologickém a ideologickém rozpoznání jevů, které divák dobře zná.“¹¹ Tato mimetická a iluzivní základna je těžištěm kánonu ustavujícího divadelního díla, jež vykrystalizovalo v osvícenství a po 150 let tvořilo pevně a důsledně především podobu činohry, která už povahou svého materiálu – přirozený člověk v přirozeném prostředí – je optimálně předurčena pro toto pojetí. Rozhodující konvence, které stabilizovaly a určily takové chápání divadelního díla jako klíčového bodu divadelní teorie i metody interpretace vycházejí odtud. *Dílo* nemá ničím upozorňovat na svou umělost, nemá ničím připomínat svou konstrukci jako prostředek a projev scénické tvorby. Označované se těsně prolíná s označovaným, to, k čemu dílo odkazuje (referent), vystupuje jako realita sama. Marvin Carlson v *Dějinnách divadelních teorií* cituje výrok Jeana Julliena, „jednoho z předních interpretů úsilí Antoinova Théâtre Libre: ‘Hra je útržek života umístěný na jeviště pomocí umění.’“¹² Szondiho charakteristika „absolutního dramatu“ jako popření jak diváka, tak autora v teoretické (i praktické) rovině shrnuje toto chápání divadelního díla. *Divák* má za těchto okolností pocit, že je přímo účasten životní situace, že vstupuje do reality samé; jak napsal jeden z kritiků o představeních Moskevského uměleckého divadla: Ke Stanislavskému ne-

11 Pavis, P. *Divadelní slovník*, Praha 2003: 194.

12 Carlson, M. *Dejiny divadelních teorií*, Bratislava 2006: 223.

jezdíme do divadla, ale na návštěvu do rodiny Prozorových. Divák má zapomenout, že je v divadle, sedět, dávat pozor, být tichým, soustředěným, nenápadným účastníkem vcitujícím se do dění na jevišti.

Toto pojetí divadelního díla stvoří účinný a značně vlivný kánon konvencí coby pravidel, které respektují diváci i tvůrci. Fabule a děj jsou vedeny tak, aby divák chápal jejich logiku (kauzální následnost), naprosto jim proto věřil, ale přitom přece jen nemohl plně odhadnout jejich závěrečné vyznění. Postavy usilují o to, aby divákovi poskytly dojem, že má před sebou skutečného člověka, s nímž může prožívat jeho osudy, pocity, myšlenky, vztahy atd., atd. Prostředí se rovněž snaží rekonstruovat co nejvěrněji realitu, aby diváci měli dojem, že to, co vidí, bylo doslova ‘přeneseno’ na jeviště. Slavná ‘čtvrtá stěna’, prostor jevištního portálu jako průhledný pro diváka a neprůhledný pro herce, se objeví na konci 19. století, neboť – jak zní devíza režiséra Antoina – herci se mají chovat v reálném prostředí jako v normálním životě, nemají nijak vnímat přítomnost diváka. A tomuto divákovi je třeba v hledišti zhasnout, odstranit spodní rampy a posadit jej do tmy před osvětlené jeviště.

Divadelní umění je soubor „univerzálních nebo lokálních, věčných nebo dočasných konvencí, jejichž pomocí zobrazujeme na jevišti lidský život, abychom obecenstvu poskytli iluzi skutečnosti“. Tato slova jsou přesným zobecněním principů, které realizovaly postavení a chápání divadelního díla v kultuře a umění měšťanské společnosti. Je až symbolické, že je ve své „Úvaze o divadelní estetice“ („Essai d'esthétique de théâtre“) z roku 1876 napsal kritik, který požívá pověsti představitelů úpadkové doby divadla měšťanské ‘belle époque’ – Francisque Sarcey.¹³ Rovněž do naší divadelní kultury vstoupil v této podobě, když

13 Sarcey, F. „Essai d'esthétique de théâtre“, in *Quarante ans de théâtre*, sv. 1, Paříž 1900–1902: 132.

Julius Zeyer v předmluvě ke *Staré historii* odmítl „hodinářská kolečka pana Sarcey“. Sarcey preferoval klasiku a ‘dobře udělané hry’. Ale jako ‘programový’ kritik podoby dramatických textů prosazujících požadavek citů, které každý zná a které každého zajímají, protože jsou společné lidské povaze a vyznačují se srozumitelnou uspořádaností, logickým rozvíjením a šťastným rozuzlením, dospěl k zobecnění a k metodě scénování divadelního díla, jehož jádrem je racionální a logický přístup k významové výstavbě scénického tvaru – stojícího pevně a zásadně na dramatickém textu – výstavbě, která chce především maximálně uspokojit diváka.

Sarceyem scénická metoda postavená na základech osvícenského pojetí divadelního díla vlastně vrcholí; jeho kritický vliv na evropské činoherní divadlo byl díky tomu značný. U nás byl a je jako představitel této linie známější Gustav Freytag, jehož *Technika dramatu* z roku 1863, zvláště kapitolou věnovanou pěti částem nejúčinnější stavby dramatu, se na dlouhou dobu stala přitažlivým a oceňovaným návodem, jak psát dobře drama. V téže době se však už zdvihaly kritické hlasy, které proti tržním mechanismům uvolněným liberalismem a kapitalistickým způsobům produkce začaly ostře stavět hodnoty, jež na počátku měšťanstvo učinilo jádrem své kultury: svobodu individua, myšlení a umění. Koncepte divadelního díla jako nástroje uplatňování a prosazování empiricky zjištěných a racionálně doložených pravidel přestává platit, je označována za příčinu úpadku měšťanského divadla. Spolu s tím se vynořují pochybnosti o nosnosti osvícenského pojetí divadelního díla. *Moderna* vytyčí program divadla jako naprosto svébytného umění, zbavuje jej povinnosti přímého vztahu k realitě jako východisku a cíli tvorby. Objevuje se tak řada nových otázek a problémů, jež nabízejí jiné pohledy na divadlo a s tím i teorie, které

se z různých stran a různým způsobem pokoušejí tyto podněty poznat a vyvodit z nich teoretické důsledky.

Čím dále tím více se ukazuje rozmanitost divadelního umění. ‘Ontologická’ formulace vyjadřující neměnnou podobu divadelního díla je zpochybněna. Pevné definitivní pojetí podstaty divadelního díla i divadelního umění nahrazují nejrozličnější přístupy zkoumání. Tato mnohost a relativnost se zvětšuje okamžikem, kdy nastupuje etapa po moderně, která bývá nazývána různě: pozdní moderna, druhá moderna, postmoderna. „Můžeme dovozovat, že každá teorie funguje jako virgule, poukazující na historickou potřebu, s níž je právě nutné se vyrovnat [...] Teorie se tedy stává prostředníkem mezi převládajícími potřebami a uměním; kdykoliv k tomu dojde, je umění integrováno do společensko-kulturního kontextu, aby sloužilo všem možným cílům.“¹⁴ Zhruba od poloviny 60. let 20. století se takováto „historická potřeba“ stále rozšiřuje. Až dojde k oné teoretické explozi, o níž byla řeč na počátku této úvahy. V té mnohosti uplatňuje každá teorie své aspekty a principy, modeluje své zaměření podle toho, co si předsevzala prozkoumat, poznat, zobecnit. Tento přístup vyvolává v život různorodost abstrakce materiálů, které se teorie snaží utřídit, pojmenovat a kategorizovat. Čím vyšší abstrakce, tím více je individuální charakter materiálů potlačen a otevírá se prostor pro metodu, která naopak tuto individualitu zkoumá a snaží se ji v rámci teorie objasnit, a tím i zpětně zdůvodnit předpoklady, na nichž teorie stojí. Pro současný stav našeho divadla je – zdá se – právě tato interpretace velmi důležitá. Neboť nástup doby po moderně nás zasáhl jako blesk. Tzv. normalizace zbavila české divadlo nejenom možností bez překážek rozvíjet a zkoušet různé systémy divadelního

14 Iser, W. *Jak se dělá teorie*, Praha 2008: 199.

scénování a jejich překračování. Jakékoliv alternativy byly podezřelé, a proto zakázané, neboť se připouštěla jediná skutečnost definovaná v rovině ideologické a prosazovaná politicky – skutečnost tzv. „reálného socialismu“. Také teorie fungující jako ona virgule nemohly a nesměly zařazovat divadlo do kulturně-sociálního kontextu, protože funkce divadla jako každého umění byly určeny v rámci tvrdého politického kursu proklamací socialistického realismu. Za těchto okolností i kritická interpretace divadla přestala prakticky existovat a proměnila se ve strnulý ideologický výklad.

To všechno poznamenalo české myšlení o divadle – i divadelní tvorbu samotnou. Jistě, vzniká v té době teorie Iva Osolobě; v roce 1967 vyjde v *Estetice* jeho klíčová studie o ostenzi, v roce 1970 *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci*, což je zřejmě nejznámější a nejvíce vzpomínaná Osoloběho studie. Ale už minimálně – pokud vůbec – se vnímá a reflektuje jeho přemýšlení jako celistvá divadelní teorie. I když on sám učinil prohlášení „teatristiky“, v níž se rýsují zřetelné obrysy tohoto celku teorie divadla v duchu oné slavné a svrchu zmíněné ‘komunikační’ definice.¹⁵ Přitom ovšem „předmětem teatristiky není divadlo, ale divadlo

15 Osudy tohoto „prohlášení“ v ledasčem demonstrují, proč Osoloběho významný a jedinečný přínos divadelní teorii zůstal u nemalé části divadelní veřejnosti omezený právě jen na jednotlivosti. „Prohlášení teatristiky“ se odehrálo 3. června 1974 na 1. světovém kongresu sémiotiky/sémiologie v Miláně. Protože text prohlášení nebyl dán vydavatelům, nebude publikován v aktech programu kongresu [...] Současně s proklamací vyšla v češtině causerie o teatristice ‘Co by mohla být teatristika’ in: *Program – Divadelní list Státního divadla v Brně* 45, 1973/74, č. 10, s. 26–28.“ Toto Osoloběho vysvětlení příběhu jeho ‘tezi’ celistvého systému divadla je obsaženo jako poznámka pod čarou v knížce *PRINCIPIA PARODICA totiž Posbírané papíry převážně o divadle*, která vychází v roce 2007, když před tím vyšly tyto ‘teze’ v *Divadelní revui* 1991, č. 2. A tak je tomu s velkou částí Osoloběho studií; jakoby jen nahodile a zcela mimochodem i jakoby pozdě vstupovaly do českého prostředí. Jak píše editor citovaného souboru J. Etlík, „publikoval je v nejrůznějších

v životě“.¹⁶ Což je Osoloběho téma generální, neboť pro něho je divadlo „jako forma lidské komunikace daleko starší a původnější než jazyk nebo řeč [...] divadlo v daleko větší míře než jazyk proniká všemi formami lidské komunikace, takže je můžeme najít absolutně všude – jak ve světě lidí, tak v nejmypělejších projevech světa živočichů.“ Takže teatristika je teorie tohoto základního druhu komunikace a zkoumá divadlo v těchto souvislostech, takřkajíc mimo nejvládnější předmět bádání teatrologie – to je mimo divadlo. Osolobě plně přiznává, že TO není ničím novým. Je tu ovšem jeden moment DNES fundamentální: proměna uměleckého díla ve věku mechanické reprodukovatelnosti.

Název této mé úvahy je parafrází studie Waltera Benjamina „Umění ve věku mechanické reprodukovatelnosti“, jak si jistě na samém jejím začátku laskavý čtenář všiml. Nikoliv náhodou. Tato studie otevřela v řadě aspektů problém postavení, funkce a smyslu uměleckého díla – jak bychom řekli dnes – v *mediálním věku* nebo ve *věku všeobecné scénovanosti*. Tentýž laskavý čtenář zajisté teď, na konci této části mé úvahy také pochopil, že mířím k problematice, kterou nastolila nová disciplína nazvaná *scénologie*. Scénologie vznikla na půdě Výzkumného

českých periodických [...] a bez našeho vydání (to jest AMU v Praze – J. C.) by zůstaly s největší pravděpodobností roztroušeny v jednotlivých, dnes už těžko dostupných edicích a tiscích“ (*Principia parodica*: 352). Přiznám se, že jsem začal chápat jednotlivé články a statě Osoloběho jako možnou celistvou teorii až poté, kdy vyšlo v roce 1974 jeho *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*. A teprve daleko později, když jsem pátral po dalších Osoloběho člancích, jsem se setkal s tím, že brněnská univerzita vydala v roce 1971 německou studii *Der vierte Strom als Gegenstand der Wissenschaft, oder Prospect einer Operettenwissenschaft*, jejíž české resumé zveřejnila *Principia parodica* pod názvem „Čtvrtá cesta divadla jako předmět vědy“. V ní jde nejenom o teorii tohoto divadelního druhu, ale také se tu otevírá cesta k onomu pojetí divadelního díla, jež zrodilo osvícenství a které tak podstatně ovlivnilo evropské divadlo až do konce 19. století.

16 Osolobě, I. *Principia parodica*, Praha 2007: 30.

ústavu dramatické a scénické tvorby divadelní fakulty AMU a od svých počátků zkoumá ve velké širší řadu jevů z onoho úhlu pohledu, jenž postihuje velice výraznou a zásadní rovinu současného světa, již nazvala právě *všeobecnou scénovaností*. Rozumí tím jak nespecifické scénování předmětů a lidí 'v životě', jež se v přítomnosti odehrává v nových médiích a „do velké míry formuje podobu našeho světa“, tak scénování specifické, jež je tak nebo onak nějak spojené s umělcem a uměním.¹⁷

Tato charakteristika zaměření scénologie pochází z knihy Miroslava Vojtěchovského a Jaroslava Vostrého *Obraz a příběh*, která je řadou studií shrnujících výchozí principy a postuláty scénologie v souvislostech umění a světa ve věku mechanické reprodukovatelnosti, jak toto téma otevřel Benjamin. V ní je umělecké dílo zbavené své aury jedinečnosti – i když v divadle neodpadá „Zde a Nyní“ uměleckého díla, neboť divadelní představení je pořád spojeno s „neopakovatelnou existencí na místě, na němž se nalézá“ – a tím se i osvícenské divadelní dílo a z něho rostoucí kánon zařazuje do souvislosti a podmínek existence, které jej proměňují. Neméně silně, ne-li ještě více, jako posuny na vlastní půdě divadla v době moderní i po ní.¹⁸ Význam přestává pevně a poslušně setrvávat na svém místě, propojení myšlenkové a smyslové stránky je nalomeno až rozlomeno a žádná virtuózní konstrukce divadelního díla to nemůže zastřít. To všechno scénologie ví a sleduje obě základní a hlavní příčiny, jež působí proměny scénování jako klíčové východisko teoretické. Zároveň interpretací nejrůznějších podob konkrétního uměleckého díla v době všeobecné scénovanosti toto teoretické východisko nejenom dokládá,

17 Vojtěchovský, M. / Vostrý, J. *Obraz a příběh. Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění*, Praha 2008: 20.

18 Benjamin, W. „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, in: (týž) *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979: 19.

ale rozvíjí i další pohledy na současnost, jež se nevzdávají ani tradice divadelního díla, jež vyrostla z osvícenství. Což je pro mne zvláště cenné a vzrušující. Neboť v době „tekuté modernity“, jak tento náš čas nazývá Zygmunt Bauman, jejímž znakem je prchavost, nestálost, ztráta smyslu pro minulost, je toto vědomí krajně cenné a nad míru potřebné.

Proto jsem začal tuto svou úvahu z hubin minulosti a teprve nyní se věnuji knize Vojtěchovského a Vostrého o scénologii. Ostatně: zakotvení uměleckého díla v tradici je i jedním z hlavních a rozhodujících hledisek Benjaminových. V přítomné éře „tekuté modernity“ je přínos tohoto hlediska velmi důležitý. I sama scénologie vyrůstá z tradice českého myšlení o divadle, řečeno s Jaroslavem Vostrým: „Při prvních českých pokusech uznat divadlo za umělecký druh a přiznat herectví, pokládanému dosud pouze za reprodukční umění, charakter svébytné tvořivé činnosti, hrál důležitou roli pojem *scéničnosti* [...] Dá se plným právem říci, že zavedení termínu *scénický* bylo dílem hlubšího citění problému.“ Tím – jak dále pokračuje Vostrý – „hlouběji cítícím mužem se ukázal estetik a muzikolog Otakar Hostinský, kterému všeobecná orientace na knižní kulturu a na trvale fixované umělecké produkty ovšem ještě bránila dovést úvahu, diktovanou tímto citěním, do logických důsledků.“¹⁹ Druhým mužem, jehož formát přispěl ke zrodu české scénologie a na něhož se Vostrý trvale odvolává, je Otakar Zich.²⁰ Na vývoji chápání pojmu scénický z konce

19 *Obraz a příběh*: 28.

20 Jaroslav Vostrý toto téma rozvinul v článku „Ke kořenům české scénologie“ v *Disku* 9 (září 2004), kde stručně, ale přesně a vystižně analyzuje, čím Hostinský a Zich přispěli ke zrodu dnešní scénologie. Zároveň v této souvislosti upozorňuje na německou tradici začínající ve 30. letech 19. století a související „s rozšířením pojmu 'Inscenestzen'...“ (*Disk* 9: 158). I když Vostrý připouští, že se Hostinský „pohybuje v rámci této německé tradice“, v *Obrazu a příběhu* konstatuje, že Hostinského uvažování nebylo jen důsledkem tohoto německého myšlení.

19. století tak vskutku vyrůstá konkrétní způsob nazírání na divadlo, jemuž scénologie dala rozměr osobitě a jedinečně reflexe, jejíž nejvlastnější smysl je vysloven názvem této úvahy: Divadelní dílo ve věku všeobecné scénovanosti.

Je ovšem záhodno připomenout, že scénologie přesahuje půdu divadla a přerůstá v interpretační metodu, která dovoluje uchopit i jiné jevy z hlediska scénování. *Obraz a příběh* – stejně jako jiné studie uveřejněné v *Disku* na scénologické téma – vytrvale připomíná, že na rozdíl od Zicha nelze dnes problém scéničnosti zkoumat jen na materiálu divadla, ale že „její pojetí musí být pochopitelně širší; scénickou produkcí myslí [tj. scénologie – J. C.] totiž i produkci fixovanou technickým záznamem, tj. na příklad i film, a v rámci živě předváděných produkcí nejenom dílo divadelní, ale i performanci.“²¹ Tento rozsah, jež scénologie umožňuje, samozřejmě dosahuje až ke známému přirovnávání světa a divadla. Což prohlašuje Vostrý za „přirovnání příznačné pro celou západní kulturu“, které „jako takové pramení v jedné z jejích konstitutivních tradic: konkrétně v antické tradici, která je se vznikem divadla neodmyslitelně spojená a projevuje tímto způsobem některé své nejpriznáčnější rysy, odlišující ji od tradice židovsko-křesťanské.“²² To asi je vskutku nejhlubší tradice, jež dovoluje scéničnost chápat jako nejenom „teatologický, příp.

21 Vostrý, J. „Ke kořenům české scénologie“, *Disk* 9: 159. A nejde jen o scénická díla fixovaná technickým záznamem či o performanci. Lipusova *Scénologie Ostravy* je velkolepým pokusem vidět toto město jako ‘divadlo světa’, nikoliv jako něco, co se „tváří a předstírá“, ale jako něco, co není lží, ale „jiným způsobem bytí“ (Lipus, R. „Scénologie Ostravy“, *Disk* 8, červen 2004: 47). A je tu i Valentova *Scénologie krajiny*, o níž autor říká, že její „téma [...] se pohybuje na samém okraji scénologického zkoumání“ (Valenta, J. „Scénologie krajiny 1“, *Disk* 19, březen 2007: 32), a jež chce vidět krajinu, která je „primárně tvořena faktory geologickými, botanickými, klimatickými, zoologickými a pokud vůbec, pak teprve sekundárně jevy antropogenními“ (tamtéž: 35).

22 Vostrý, J. „Scéna a scéničnost v době všeobecné scénovanosti“, *Disk* 15 (březen 2006): 6.

sociologický, ale především kulturologický pojem“ a umožňuje její pomocí vidět svět jako aktivitu „aktérů“, která zasahuje jak běžný, všední každodenní život, tak zrakům veřejnosti vystavené nejrůznější prostory („mluví se přece o politické, umělecké, sportovní scéně“), na nichž vystupují – „jak se dnes také říká: celebrity“ všeho druhu.²³ Zatímco tyto celebrity se pohybují na jevištích, ostatní se stávají diváky – „a to je základní změna, ke které se spěje už dlouho a která se stává všeobecnou ve věku tzv. masových medií [...] Masová média se starají o to, abychom se v této úloze cítili co nejlépe, tj. abychom se co nejvíc bavili (‘užívali si to’)“.²⁴ Scénování ovšem patří i do světa soukromého: „Ne že by se scéničnost a scénovanost nevyskytovaly stále i mezi jednotlivými televizními seancemi také v diváckém prostředí, tzn. v tzv. normálním životě; této ‘malé’ scéničnosti a scénovanosti poskytuje ta ‘velká’ všeovlivňující vzor.“²⁵

Zakotvení v této velké dávné tradici, utvářející od svého vzniku až podnes vnímání světa i aktivní chování a jednání lidí, je tedy východiskem i základem scénologie, z nichž odvíjí i snahu usilující postihnout a formulovat proměny, jež tváří v tvář současnosti tato tradice – třeba a právě v divadle – prodělává. V tomto kontextu je pak divadlo nazíráno a zkoumáno nikoliv jako *umění*, resp. *umělecký druh*, ale jako *médium scéničnosti*.²⁶ Což je zajisté stanovisko, jež otevírá osobitý pohled na pojetí scéničnosti – a samozřejmě i na téma, jež vyjadřuje název Vojtěchovského a Vostrého knihy: *Obraz a příběh*.

Od roku 1766, kdy Lessing stanovil ve svém teoretickém spisu *Láokoón* hranice mezi výtvarným uměním, jež se ustavuje v prostoru, a poezií, která se rozvíjí v čase,

23 Tamtéž.

24 Tamtéž: 7.

25 Tamtéž.

26 Viz *Obraz a příběh*: 28.

jako zásadní odlišení, ocitlo se divadlo ve složité situaci. Neboť podle Lessinga znaky fungující ve výtvarném umění jsou určeny výhradně pro prvky existující v prostoru vedle sebe, zatímco znaky básnické jsou určeny pro vznik objektivně existujících situací, jimiž se vyjevuje pohyb v čase – tedy pro činy. Lessing ovšem věděl, že divadlu připadá v tomto kontextu zvláštní postavení, jak o tom svědčí tato jeho poznámka: „Umění herce tu stojí uprostřed mezi výtvarným uměním a poezií. Jako pro viditelné malířství musí pro ně být krása nejvyšším zákonem, ale jako dočasné malířství [transitorische Malerei] nepotřebuje svému postavení vždycky dávat takovou klidovou polohu, která činí stará umělecká díla tak impozantními.“²⁷ Tato Lessingova slova otevírají v každém případě komplikovanou problematiku vztahů mezi textem (literaturou) a obrazem, která výrazně poznamenává divadelní myšlení 19. a 20. století. Lessingovo jméno tak stojí – ať už právem, či neprávem – na začátku přísného rozpojení slova a obrazu, v němž působení obrazu je postaveno pod kontrolu a řízení slova. Pravidla a konvence, o nichž byla řeč v první části této úvahy jako o ‘standardu’, jež stvořil silnou tradici evropského divadla, se nepochybně o tento Lessingův názor opíraly.

Lessingem dospělo divadlo osvícenství – přinejmenším v ‘centrální’ Evropě, když ne v Evropě celé – ke svému vrcholu a zároveň překročilo jeho hranice. Otevřela se diskuse, která vytrvale a neustále kroužila kolem onoho rozporu. Podílel se na ní Schiller svými úvahami o prospěšnosti dokonalé jevištní iluze, aby ji o deset let později prohlásil v předmluvě k *Nevěště messinské* za „ubohou šejdířskou pomůcku“, podobně jako Goethe přemýšlením a debatou o možnostech obrazů v rámci představ o ‘estetické výchově’, kdy vznikl téměř jakýsi kult ob-

razů a jejich nového využití, které přesahuje hranice divadla. Je to samozřejmě složitý a dlouhodobý proces, jenž se odehrával jak v myšlení o divadle, tak v divadelní praxi, jež některými svými výboji poskytovala pro toto myšlení silné popudy.

„Byl to vývoj od pouhého předvádění (reprodukce) dramatikovy hry k *inscenaci*, za jejíhož garanta či dokonce autora se považuje režisér.“²⁸ Vostrý – jak už bylo řečeno – v *Obrazu a příběhu* upozorňuje, že v roce 1838 August Lewald uveřejnil „nejranější pokus“ o definici režie a režiséra s názvem „In Szene setzen“ a díky tomuto jeho překladu francouzského pojmu *mis en scène* se v němčině objevil výraz, který pak jako *inscenace* přešel i do češtiny. Po prvé snad byl však použit ve Francii v roce 1820, kde do té doby byl režisér spíše organizátorem, než aby odpovídal za pohyb herců v prostoru. Ale melodrama spoléhající na účinek ohromujících jevištních efektů, především vizuálních, si vyžadovalo, aby k nevalnému textu byla přidána *záměrně* taková scéna, jež tyto efekty a hrůzostrašné i tklivé situace umožňuje. Romantismus toto vše bohatě rozvinul svým důrazem na osobitost a originalnost individuality. Čím dále tím více objevuje a využívá výtvarného, vizuálního řešení prostoru jeviště, aby se prosadilo jedinečné scénické provedení. Ludwig Tieck uváděl Shakespeara na jeviště nejenom se snahou přiblížit se jeho myšlenkám skrze slova – ostatně byl výtečným překladatelem tohoto velikána – ale také scénicky. „Tieckova shakespeareovská scéna je první pokus zlomit po dvousetletém panování stereotypy výpravy, která znala jen rozvíjení do hloubky a byla rámována systémem kulis [...] Teprve romantismus ukázal snahu nechat scénu působit *jako prostor* [...]“²⁹ Tieckův *Sen noci svatojánské*

28 *Obraz a příběh*: 27.

29 Gregor, J. *Weltgeschichte des Theatres*, Curych 1933: 607.

27 Lessing, G. E. *Sämtliche Schriften*, sv. 9, Berlin 1968: 204.

ze 40. let 19. století byl inscenací, jež až do inscenace Maxe Reinhardta platila za vzor shakespearovského scénování. Kromě jiného i proto, že tu scéna byla provedena jako prostor, který se jako obraz pokoušel spojit iluzi s jistou symbolikou. Odtud se pak už rozběhne mohutný a košatý proud uplatňující vizuální obraz jako stále důležitější součást scénického divadelního tvaru. Až posléze konec 20. a první desetiletí našeho století otevírá problematiku, již můžeme také nazvat vizualicí divadla rozvíjenou s neúprosnou naléhavostí...

Celé této oblasti se věnuje velká pozornost, existuje – zejména v němčině – velká řada pojmů, které se snaží pojmenovat tuto rovinu divadelní scéničnosti. V zásadě nese toto úsilí duch, jež vyjádřil Gottfried Boehm ve své stati „Jenseits der Sprache? Anmerkungen der Logik der Bilder“.³⁰ To ‘jenseits’ se dá přeložit buď „na druhé straně řeči“ nebo „za řeči“. Význam a smysl pokračování titulu „Poznámky k logice obrazů“ Boehm formuluje tak, že obrazy mají svou logiku, která patří jenom jim, a pod pojmem logika jest rozumět „konzistentní vytvoření smyslu z patřičných výtvarných prostředků“. Tato logika přirozeně neodpovídá jakékoliv formě řeči: „Není vyslovována, ale s vnímavostí provedena“ (podtrhl J. C.). Tato formulace svým způsobem koresponduje s pojmem obraz, jež obsahuje název knihy Vojtěchovského a Vostřého i analýzy vizuálních děl, které v ní její autoři často konají. Ať už jsou to Vostřého „scénologické“ rozbory některých malířských projevů, jež analyzuje jako scénický výjev, scénu nebo situaci, či Vojtěchovského studie usilující především postihnout onen „mysl“ vytvořený „výtvarnými prostředky“. Zvláště důležitou roli tu hraje fotografie, která od svých

30 Ve sborníku *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder* (ed. Christa Maar / Hubert Burda), Köln 2004: 28–43; znovu publikováno in: Boehm, G. *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007: 34–53.

počátků byla chápána jako symbol téměř vědecké objektivitě pro svou schopnost zachytit přesně a nezkráceně skutečnost. Vojtěchovský v této souvislosti píše o jedné dlouhé linii „vyplňující dějiny moderních mechanických médií“; vzniká „zobrazení, které určeno pro potřeby vizuálního zpravodajství získává svůj smysl právě tehdy, když je objekt zobrazený s co možná největší technickou přesností a s co největším nábojem iluzivní přesvědčivosti, potažmo věrností.“³¹ Ovšem „od Cézanna, ale zcela masívně až od meziválečné avantgardy jedná se více o záležitosti skladebné než kompoziční v tom smyslu, že kompozice se zabývá otázkami výtvarně-technické výstavby, zatímco skladba řeší problematiku transformace idejí – pohnutek k touze vytvořit výtvarné dílo – z roviny mentálního plánu do roviny vizuálního výrazu. Vycházíme tedy z neochvějného přesvědčení, že obsahem vizuálního uměleckého díla se může stát – a zhusta také stává – uvažování o bytostné podstatě zobrazovaného předmětu, o možnosti zachytit ono neviditelné, o ohledávání vnitřního mikrokosmu předmětu [...] takovýto obsah vizuálního díla je mnohdy jen těžko verbálně uchopitelný...“³² Odtud vede přímá cesta k druhu fotografie, v němž je předmět zobrazení „inscenován, aranžován, vytvářen“. Vzniká inscenovaná či narativní fotografie, v níž se nabízí naplno a se vši intenzitou ‘mysl’ vizuálního obrazu jako *zpodobení* vnitřního – a dá se zajisté říci i ukrytého nebo také symbolického – smyslu zcela konkrétní a jedinečné skutečnosti. Ten pojem *zpodobení* nezdůrazňuji náhodou. Je pro *Obraz a příběh* jedním z ústředních, neboť obraz znamená také „vytvářet podobu“; samozřejmě takovou, jež není jen zachycením „vnější podoby“ daného jevu, byť bez ní je jakákoliv podoba

31 *Obraz a příběh*: 151–152.

32 Tamtéž: 163–164.

nemožná, ale také jejího „vnitřního“ obsahu. Scénologicky je tato zásada klíčovou pro poslání herectví, ale dotýká se i dramatickosti.

Heslo potom v němčině hojně citované: „ikonický obrat (ikonische Wende)“ stálo tedy v titulu sborníku, ve kterém vyšla citovaná stať Gottfrieda Boehma. Už v roce 1992 tiskl časopis *Art Forum* studii W. T. J. Mitchella s názvem „The Pictorial Turn“ a ve zveřejněné korespondenci jejího autora s G. Boehmem Mitchell napíše, že mu nejde o nic jiného než využít v maximální míře obrazů k intelektuální činnosti. Boehm ve své už citované studii prohlašuje, že „ikonický obrat“ v žádném případě neznamena touhu po odstranění řeči ani nepředstavuje nějakou novou formu „deregulovaného“ uchopení obrazů. Daleko více jde o to „rozšířit logos a jeho verbalitu o potenci ikoničnosti a zároveň jej takto transformovat“³³ (podtrhl J. C.). S jistou licencí by se dalo takto pojmenovat i jedno ze stěžejních témat knihy *Obraz a příběh*. I v ní jde o propojení vizuální obraznosti s narativním řádem vybudovaným – nebo přinejmenším vyjádřitelným slovem – verbálně, jenž uspořádává události tak, že vzniká nějaký jednotící smysl celku. Uvádím tyto souvislosti *Obrazu a příběhu* – a tedy scénologie – s uvažováním zahraničních autorů o vizuálním obraze v dnešním divadle – a nejenom v něm – proto, abych dostatečně zřetelně upozornil, že scénologie se dotýká citlivých, složitých, principálních a svou aktuálností krajně naléhavých problémů. Nejde jen o umění, tím méně jen o divadlo; jde o smysl života v době „všeobecné scénovanosti“. Vojtěchovský tento pohled přímo činí ústředním motivem své studie o Beuysovi, v níž vyzvedává jeho „donquijotovské“ snažení dokázat, že „nejdůležitějším úkolem umění ve společnosti zůstává jednak usilovat o plasticitu lidského bytí roz-

víjením imaginace v procesu tvorby i při vnímání uměleckého činu, jednak ochota a připravenost komunikovat s těmi, kdo buď nemají o naše názory a o naše příběhy zájem, nebo se nejspíš sami považují za naše nenáviditelné nepřátele.“³⁴ Vostřý v závěru knihy tuto myšlenku dále rozvíjí, když všechno co Beuys činil, označuje za směřování „k akci nebo k výzvě k akci“, neboť to všechno souvisí „s Beuysovým životním příběhem reflektovaným v souvislosti s Příběhem ve smyslu historie jako dramatického prostoru lidského rozhodování.“³⁵ V tomto směru stává se „všeobecná scénovanost“ – či chcete-li „mediální věk“ – skutečně záležitostí ‘historie’, jež prostupuje celý *Obraz a příběh*. Nikoliv náhodou se zde z oné citované Benjaminovy studie „Umělecké dílo ve věku své mechanické reprodukovatelnosti“ v těchto souvislostech připomíná „změněný způsob vnímání“ filmového díla „vzhledem k tomu, čemu je člověk vystavený v současném světě zmnohonásobujícím jeho ohroženost.“³⁶ Tímto vědomím změn ve věku „všeobecné scénovanosti“ se kniha vyznačuje, neboť toto vědomí je uloženo v samotných základech scénologie. Tato ‘historičnost’ zcela přirozeně a spontánně utváří předpoklady k tomu, aby scénologie mohla plnit onu funkci teorie, která integruje umění do společensko-kulturního kontextu. Z tohoto hlediska může kultivace scénického smyslu a s ním „nerozlučně spojeného dramatického citu“ být, jak to chápe scénologie, prostředkem, jímž se stáváme „odolnějšími vůči manipulaci, která ze všeobecné scénovanosti našeho světa vyplývá jako její největší nebezpečí.“³⁷

Scénický smysl a dramatický cit byly a jsou – jak to formuluje „Úvod“ *Obrazu*

34 *Obraz a příběh*: 235.

35 Tamtéž: 271–272.

36 Tamtéž: 252.

37 Tamtéž: 30.

33 Boehm G. cit. d.: 70.

a příběhu – trvalou tradiční součástí herectví (a dodejme také divadla) i výtvarného umění „i v časech, kdy ještě nemohlo být řeči o nějakých instalacích a performancích“.³⁸ Svými interpretacemi obrazů se *Obraz a příběh* ustaluje v tradici, která vskutku sahá hluboko do počátků novodobého evropského umění, jeho způsobů zpodobení světa a zejména lidí. Jde o „rozvinutí nikoli jen v čase (v perspektivě rozuzlení), ale především v prostoru (v perspektivě jistého vizuálně konkrétního ‘návoru’ na toto dění). Scénické rozvinutí, o které vlastně jde, představuje průsečík obrazu (v užším smyslu malířského rozvrhu apelujícího na vizuální vnímání [...]) a příběhu (rozvíjeného v rámci zobrazené epizody konkrétním jednáním, apelujícím na vnitřně hmatové vnímání).“³⁹ Scénologickou interpretací Masacciova obrazu *Peníz daně* z roku 1425 je shrnuto zásadní – a znovu dodejme: v tradici zakotvené – východisko scénologie. Interpretace, jež poté v knize následují, míří ovšem i do časů, v nichž nastupují instalace a performance, a tím zajisté i proměny recepce. V tomto úsilí odhalovat interpretací uměleckých děl jak tyto tradiční principy, tak jejich proměny, je nesporná inspirativní síla scénologie, neboť se tak dostává na pokraj nových otázek a problémů, které sice neřeší, ale nabízí východiska, která se mohou uplatnit při jejich zkoumání.⁴⁰

Například to „rozvíjení vizuálně konkrétního ‘návoru’“, jemuž jsem se věnoval jako tématu postavení, funkce a vý-

znamu ‘obrazu’ v rámci současného divadelního jazyka, nese v sobě principiální otázku nad pojmem inscenace. Vostrý píše v Úvodu *Obrazu a příběhu*, že „problematiku scénování a scéničnosti i scénovanosti otevřel vývoj evropské činohry. Byl to vývoj od pouhého předvádění (reprodukce) dramatikovy hry k *inscenaci*, za jejíhož garanta či dokonce autora se považuje *režisér*.“⁴¹ Inscenace jistě – nejprve jako problém způsobu, jak text ‘umístit’ na scénu, a potom jako rozvíjení každé scény skrze ‘rozehrání’ zejména a především hereckou akci v prostoru – je prováděním toho „vizuálně konkrétního návoru“, který můžeme také nazvat režijní interpretací, a jako taková patří k podstatné tradici evropského divadla. I když její vznik a prvotní impulsy z ní vycházející přinesla činohra, přejala ji později i další dva ‘ryzí’, ‘čisté’ druhy divadla – opera a balet. A samozřejmě, protože je inscenace od počátku (dokonce je proto iniciována, vyvolána v život) *záměrným*, jaksi ‘plánovaným’ přenosem textu na scénu, trvale v sobě udržuje vztah k jisté logice textu a udržuje jeho řád v čase jako ke skladbě příběhu, jenž vyjevuje svůj smysl. Takto i proto je inscenace nutně spojena s dramaturgií jako interpretací textu, jež tak nebo onak směřuje už k možnostem uvedení na jevišti, ale zároveň onu logiku příběhu, uloženou v textu, v nějaké míře ctí.

Některé současné postupy a principy, které zasahují rušivě do „strukturalis-

38 Tamtéž.

39 Tamtéž: 39.

40 Dovoľte osobní poznámku. Ve sborníku prací filozofické fakulty *Theatralia* uveřejnil v roce 2008 Bořivoj Srba studii, v níž si položil otázku, jaké „metodologické“ postupy uplatňuje současná teatrologie při zkoumání tak složitěho jevu, jaké dnes představuje divadlo. A v této souvislosti zmiňuje i scénologii jako „specificky orientovanou divadelněvědnou disciplínu“ – a uvádí pro příklad dvě jména: Jaroslava Vostrého a mne (Srba, B. „Tzv. ‘historická poetika’ a možnosti její aplikace na výzkum dramatické a divadelní tvorby“, *Theatralia*, č. 11, Brno 2008: 40). Přisvojoval bych si ovšem něco, co mně nepatří, kdybych se prohlašoval za scénologa duší

i tělem; ne-li pro tuto „disciplínu“ za stejně významného člověka, jakým je profesor Jaroslav Vostrý, který je jejím zakladatelem. V ledasčem se od scénologických postupů, přístupů a názorů liším, jak to konečně ukazuje článek „Scéna a drama“ v *Disku* 16 (červen 2006), v němž mne přítel Jaroslav Vostrý kritizuje za pojetí některých obecných pojmů (i za některá metodologická východiska, jež sdílím se sémiotikou, která pro mne zůstává jakousi „metateorií“) a jejich užití při analýze inscenace textu Ernsta Jandla *Z cizoty* v Divadle Na zábradlí. Se scénologií sdílím především její úsilí uchopit současný stav divadla přes scéničnost a odtud vyvodit další konsekvence.

41 Tamtéž: 27.

tické, funkcionalistické, sémiotické koncepce inscenace“, však proměňují jak tento pojem, tak posléze i vztah inscenace a představení. Kromě oné ‘vizuální obraznosti’ působí v tomto směru fakt, že se důraz klade více a více na sám proces tvorby než na inscenaci jako hotový, stabilní, fixovaný výsledek. Převahy nabývají prvky *performační*, které nesměřují především a pouze k předvádění, ale se stejnou, ne-li silnější intenzitou k provedení, jak se píše i v *Obrazu a příběhu*. „V kultuře doby technických médií, založených na fenoménu aktuálního dění, jako by se divadlo [...] stávalo obecně platným modelem; právě v souvislosti s poměrně jasně pocíťovanou preferencí předvádění (scéničnosti a scénovanosti) se často mluví o všeobecné *teatralizaci*, zvláště když (sebe)předvádění se začalo tak výrazně uplatňovat v umění vůbec. V této době se divadlo stává nejvhodnějším objektem demonstrace takového chápání umění, které vychází nikoliv z *reference*, tj. z hotového díla poukazujícího k nějaké jiné skutečnosti, ale z *performance*, tj. z aktuálního reálného procesu realizace,“ píše Vostrý v závěru knihy.⁴² Za těchto okolností se, pokud jde o inscenaci, samozřejmě mění mnohé: sémiotická (a především asi sémantická) kvalita, způsob narace, tj. uspořádání příběhu jako sledu událostí s jeho specifickou logikou rozvíjenou v čase, a samozřejmě tím i vnímání takového scénického divadelního tvaru. V krajním případě – jak v roce 2003 napsal Yves Michaud – se takový scénický tvar skládá z jevů, které už „nesměřují k reprezentaci a signifikaci. Už neodkazují na nic jiného, mimo sebe samotných: už nesym-

42 Tamtéž: 258–259.

bolizují [...] směřují k přímému vytváření intenzivních nebo specifických zážitků.“⁴³ Snad nebude od věci uvést k tomuto tématu ještě závěry studie o padesáti současných divadelních režisérech – *Fifty key Theatre Directors* – z roku 2005, které konstatují, že je třeba posunout termíny režírování a inscenace ve prospěch sledování a zkoumání těla v pohybu.

Velkou pozornost věnuje *Obraz a příběh* – zejména Vostrý ve svých studiích – tomu, co podle Zicha nazývá vnitřně hmatovým vnímáním. Přisuzuje je nejen percipientu, ale také tvůrci-malíři stejně jako herci. Chápe je jako rozvíjení jistého „prožitku“, jenž rozehrává určitou hru sil, jejíž „součástí, ať se rozvíjí v prostoru divadelního jeviště, nebo malířského či fotografického obrazu, se ale za příznivých okolností stává i divák, který tuto hru spoluprožívá a je současně jejím pozorovatelem. Právě díky tomu se tento divák – stejně jako malíř nebo herec – může v daném okamžiku, řečeno slovy Chalupického, pocíťovat jako bytost, která není jen tělesem v prostoru, ale ‘místem, kudy proudí síly vesmíru’. Není právě takový prožitek (prožitek světa a sebe ve světě) nejhlubším základem toho, čemu můžeme říkat scéničnost? A neprojevuje se tato scéničnost i v ‘životě’ na průsečíku obrazu, tj. tvarování lidského jednání v daném okamžiku, a příběhu, jehož je takové jednání součástí?“⁴⁴

Lépe už tuto mou úvahu o „divadelním díle ve věku všeobecné scénovanosti“ nelze uzavřít.

43 Michaud, Y. „L’art à l’état gazeux. Essai sur le triomphe de l’esthétique“, Paříž 2003: 100.

44 *Obraz a příběh*: 256.

Tylovy herečky Anna Forchheimová-Rajská a Anna Kolárová-Manetínská

(Žena v divadle Josefa Kajetána Tyla 2)

Lenka Chvátlová

Zatímco v první části této studie jsem se zabývala postavami matek, psanými pro Magdalénu Skalnou a Magdalénu Hynkovou, nyní se dostávám k Tylovým postavám *dívek*, také psaným pro dvě různé herečky: tragédku Annu Kolárovou-Manetínskou (27. 11. 1817 – 10. 7. 1882) a komediantku Annu Forchheimovou-Rajskou (16. 2. / 8. 4. 1822 – 3. 12. 1903). Toto rozlišení určuje poměrně jasně jejich obory. Jak se ale ukáže, Tylovy role jsou často na pomezí obou a v případě Anežky v *Kutnohorských havířích* a především Dorotky ve *Strakonickém dudáku* je dokonce obtížné rozhodnout, které Anně role spíš patřila.

Anna Forchheimová-Rajská: čiperná hrdinka vytrvalosti

Kdy přesně vzplanula Tylova osudová láska k Anně Forchheimové, to už dnes nevypátráme. Její příběh by jistě vydal na pěknou řádku dramatických situací. Když bylo sestře (nebo dceři) Magdalény Forchheimové-Skalné osm, poznal ji tehdy dvaadvacetiletý Josef Kajetán

u Forchheimových a probouzel v ní vlastenecký zápal. Snad by se našly útržky v pozdějších dopisech Anně, jako tento: „*Cos Ty mi ale byla hned od početí a co jsi posud, – to se nedá se žádným citem přirovnat, který bych mohl mít k někomu jinému.*“ Snad se skutečnému vzplanutí dlouho bránili, možná i Annina cesta 1840/41 do Lvova měla oba udržet v mezích, jak se Tyl zmiňuje později v dopise Magdaléně: „*Du Leni, snad si ještě vzpomínáš, že jsem ti častěji otevřeně doznal, že mi je Anna tak milá, to už tenkrát, jak byla ve Lvově.*“ Když se devatenáctiletá Anna vrátila, začala hrát v Divadle v Růžové ulici a tehdy její vztah s Tylem postupně přerostl v neoficiální manželství. 28. října 1843 se jim narodil první syn a nakonec se společně s Magdalénou v jedné domácnosti starali o šest Anniných dětí. Tyl psal Magdaléně: „*A tu Tě snažně prosím: miluj Annu sestersky, a nedej nikdy lidem znát svůj hněv (jestliže vskutku je pro to v tobě hněv), že je mi Anna tak blízká. – Ona si už tak jako tak dost odpykala a mnoho slzí prolila, poněvadž v nejbližším okolí padla o našem poměru tvrdá slova.*“ Obě ženy vytrvaly s Tylem přes všechny útrapy i po odchodu z Prahy ke kočovným spo-

lečností v roce 1851 až do jeho smrti 11. července 1856.

Na rozdíl od svých vrstevnic byla Anna Rajská od počátku výhradně českou herečkou. Začínala jako *veseloherní naivka*, kritika oceňovala její svěží tvář s výmluvnými očima, drobnou postavu, živou pohyblivost a rázný temperament. Omezoval ji křehký hlas: při zatížení se lámal a sípal. Po návratu ze Lvova (1841) už byla suverénní představitelkou veselých, prostých a srdečných dívek (Bětuška v *Divo-tvorném klobouku*, Popelka ve *Veselohře na mostě*). Svým postavám dávala dovádívou roztomilost, bystrost i šelmovství, citovou vroucnost, ale neupadala do sentimentality. Nejbližší jí byly *aktivní, temperamentní postavy*. Po odchodu ze Stavovského divadla v roce 1851 strávila deset let v těžkých podmínkách kočovných společností a po návratu do Prahy už si nedobyla významnější pozici.

Už v *Paní Marjánce* (1845) se vedle Marjánky ve hře objeví i nevinná dívka Liduška, psaná pro Rajskou. Dcera hostinského Kvasničky, Vojtěchova láska na první pohled – je čistá, ideální dívka, ale na rozdíl od sentimentálních 'naivek' vybavená jiskrou živého vtipu, rozhodnosti, čínorodosti a moudrosti: „*Moje matka byla zkušena žena a říkala vždycky: moudré děvče prej se neptá po statku a po polích, ale po hlavě a po srdci – to je ten nej-jistější mužský kapitál. Ty jsi ale s tímto kapitálem na mizině – a za žebráka bych se nerada provdala.*“

V *Paličově dceři* (1847) napsal Tyl Anně malou, ale velice vděčnou kalhotkovou roli s exotickým nádechem, indiánského chlapce Prokopa. Šestáková Magdalény Skalné se s ním setká ve druhé 'rozpoznávací' scéně a pozná v něm osvojené dítě ztraceného milence, Kolinského.¹ Prokop v *Paličově dceři* plní v první řadě

¹ Kolinského mimochodem hrál Tyl sám. Jejich podivný trojúhelník se tak na scéně proplétal velice často, zřejmě to Tyla zvláštním způsobem přitahovalo.



Josef Kajetán Tyl kolem roku 1844

odlehčovací funkci. Tyl si byl dobře vědom závažnosti tématu a šikovně prokládal těžké scény zábavnými, aby udržel pozornost diváků. Například po sérii poznávacích scén, bezprostředně před katastrofou v podobě Valentovy zprávy o požáru, laškuje Prokop bezstarostně s Rozárkou: „*Ale vy pokušiteli! Chcete mi čerstvé povlaky ušpinit? Že na vás něco vezmu? (Běží do kouta pro smeták.)*“

S tím se ale autor samozřejmě nespokojil a dělá z Prokopa také nezávislého pozorovatele zvenku – s čistými očima, který vnímá Rozárku zcela bez předsudků, je jediným svědkem Valentova přiznání a dokonce se v momentě největší pohromy stává jediným a významným obhájcem Rozárky, když ji ve vězení přiměje k pravdivému doznání; zasahuje tedy svým jednáním významně do děje. Aby dodržel slib mlčení, schová úředníka za dveře: „*Vy jste nevinná, a to musí najevo. [...] nemůžete být přece trestaná, když jste nic nedokázala.*“

Po Prokopovi přichází první velká role pro Annu Rajskou a s ní první nejasnost: komu byla původně určená? Doroška ve

Strakonickém dudákovi (1847) sice není role titulní, ale dudáku Švandovi je určitě rovnocenná. Listopadovou premiéru *Dorotky* hrála Anna Kolárová-Manetínská, reprízy v roce 1848 však převzala Anna Rajská.² Z rozboru postavy Korduly už víme, že ji Anna Rajská hrála na premiéře, přestože je psaná spíše pro Magdalénu Skalnou, která ji také brzy převzala. Proto se nebudeme Kordulou znovu zabývat v souvislosti s Rajskou. Jak je to s Dorotkou?

Dorotka Trnková sleduje v prvních scénách jasný cíl – co nejdříve se provdat za Švandu, roztomile ubírá dny i týdny z jeho slibu.³ Scény jsou rozehrané na první pohled komicky, v tomto místě Tyl určitě viděl spíš Rajskou než Kolárovou, protože Dorotka jedná čiperně, roztomile. Přesvědčuje otce Trnku: „*A za dvě neděle máme svatbu.* [Švanda sliboval „za pár neděl“.] *Já dostanu novou sukni – vid’ – a novou šněrovačku – je-li pravda? [...]* Švanda: *A jen abyste o tom věděl – já jdu do světa.* Dorotka: *Do světa?! Švando, co ti napadá? Jakpak bude potom za osm dní svatba? Svět je kdovíjak veliký – toť se do té doby nevrátíš!* Švanda: *Tedy musíš trochu čekat; já si dám také srdce na zámek. [...]* Dorotka: *Ach, milý Švando, nech ten svět bejt světem a zůstaň doma; já radši ještě počkám, až se ti něco nahodí [...]*“ Když Švanda rozpalený uteče, Dorotka „*(smutně odchází, pak se vrátí): Tatínku, dělejte, co chcete, ale navždycky bez něho nevydržím.* Trnka: *Hubu drž a táhni!* Dorotka: *Nu, však já už táhnu! Nyněcko teprva pozoruju, že nevíte, co to je, když má jeden druhého rád, – [...]* *já si nemůžu pomoci, – pustíte-li mi Švandu do světa, tedy si lehnu a bude po mně – anebo poběhnu za ním.*“

Následující hádka s odcházejícím Švandou pokračuje podobným tónem: „*A co*

2 Snad by jako vysvětlení změny stačilo postupující komplikované těhotenství Kolárové, ale změna v obsazení nevyplývá jako náhodná, jak uvidíme.

3 Švandu hrál „milovník“ Sekyra (také Antonín v *Paličově dceři*, Hynek v *Kutnohorských havířích* a Boleslav v *Krvavých křtinách*).

si já tady zatím počnu, na to se neptáš? Budu-li se trápit a soužit, na to nemyslíš? Kdybysi měl jen polovičku lásky jako já, ani by ses odtud nehnul.“ Ani v citově vypjatém loučení nedělá Dorotka velká rozmáchlá gesta, spíše zůstává u hašteřivého tónu, a přece postava neztrácí onu ‘citovou vroucnost’, uváděnou jako typickou vlastnost postav Anny Rajské.

Jako řada Tylových ženských postav má i Dorotka ve hře ‘bod zlomu’, kdy opouští počáteční ‘obor’, z roztomilé oddané naivky se stává hrdinkou, která bere svůj osud do vlastních rukou a bojuje za svou lásku: když jí umře otec, vydá se za Švandou do světa s Kalafunou a Rosavou. Švandovi říká: „*Já ti to povídala napřed, že to bez tebe nevydržím, – a potom jsem si pořád myslila, že se ti něco stalo.*“

Švanda ale podlehne přemlouvání Vocilký („*Má-li vás Dorotka opravdu ráda, tedy se musí radovat, že dostanete princeznu*“) a nebrání se sňatku s princeznou Zulikou. Nebrání dokonce ani tomu, když Vocilka nechá Dorotku s Kalafunou zavřít. „*Dorotka: Švando! a ty to trpíš? Ty necháš o mně tak mluvit? – o mně, ježto jsem z lásky k tobě tichý domov opustila* [všude zvýraznila L. Ch.] – *od hrobu otce svého odešla* –“ Teprve když Dorotku odvedou, Švanda běduje: „*Ne – to nevydržím – srdce mi pukne a vyletí žebrama, že ho do smrti nenajdu! Dorotko!*“ Vzápětí zavře princeznu snoubenec do vězení Švandu: „*Ach, dobře jsi měl, Kalafuno, když jsi říkal, abych zůstal doma; ale já měl zabeđenou palici. [...]* *Tam jsem měl Dorotku – ach, na tu nesmím ani vzpomenout, sice se musím hned oběsit – nebo si alespoň vypohlavkovat. Ta holka má ke mně lásku jako hora* – [...]“ Stejně jako Rosava je i Dorotka bytostně spjata se zemí a domovem, proto i Švandova ohavná zrada je ještě hlubší, jako by s Dorotkou zradil i svou vlast (která tu znamená totéž co země v obojím významu slova) samotnou.

Dorotka je na rozdíl od Rosavy smrtelný člověk a její jednání opravdu mění

situaci, stejně jako situace proměny Dorotky. Po návratu z ciziny je Dorotka docela jiná než na počátku. Její shledání se Švandou následuje po rozkošné scéně Kalafunova návratu. Jenže nekonečně hodná a oddaná Dorotka odolává Švandovým prosbám mnohem neoblomněji než protivná Kordula svému muži. „Švanda: *Dorotko, podívej se na mne a poslechni! Dorotka (oči k němu nepozvedne): Co chceš ode mne? Mezi náma přestala všechna rozprávka. Švanda: Já chybil hanebně – přiznávám se – já byl dareba, – ale to bylo návodem – Dorotka: Mlč; ty by ses byl na to chladně díval, kdybych byla tu chvíli umřela. [...] Já nemám žádný spolek s nevěrníky a hejřilci. [...] Švanda: Dorotko, ty bys mě nemohla takhle odbejvat, kdybys mě byla kdy milovala. Dorotka: Kdybys tě byla milovala? – o jdi, jdi! Ty jsi zlý člověk, já s tebou nechci obcovat. Švanda: [...] Chceš se hněvat do smrti? Dorotka (tíše před sebe): Já se nehněvám, já jenom nechci s tebou být. Švanda: Pro jedinou chybu? Dorotka: Pro jedinou – ale takovou, že může věrné děvče o rozum přivřít. Jdi, já ti nevěřím. Jak jsi mě nechal darmo volat, tak nechám také tebe mluvit.“ Sama se pak ujistí: „[...] jestli se nepolepší sám od sebe, – nechci mít ovazek se zlými.“ Ani tady se neobjeví velká gesta, Dorotka jedná tíše a prostě, své city nedává na odív, cudně je tlumí.*

Největší zkouška ovšem Dorotku teprve čeká. Uražený Švanda totiž s Vocilkou hledá o půlnoci na popravě bylinu „na udobření“: „*Ne že bych o ni stál [o Dorotku] – ale teď se budu mstít. [...] Zfantit se musí, zbláznit, potrhát – já si jí ani nevšimnu. Já jí naučím. Vocilka: Dobře máš. Zavdej si. Čím víc ženskou tejráš, tím větší zásluhy.*“

Na popravě hraje Švanda divým ženám, o půlnoci ho obklopí duchové a on nemůže z kruhu ven. Díky své pozemské lásce je Dorotka jediná, kdo může Švandu zachránit. Vstoupí odvážně do kruhu a vyvede Švandu ven: „*Vzpamatuj se, Švando – jsi ochráněn!* Švanda: *Oh,*



Mladá Anna Forchheimová-Rajská

moje Dorotko! Dorotka: Pryč, seber sílu – ať přijdeme mezi lidi – Švanda: O nech mě dříve, abych ti ruce a nohy ulíbal, ty jsi můj strážný duch – a dělej co dělej, teď se od tebe nehnu. Starat se budu o tebe – Dorotka: Starej se sám o sebe, pomysli na duši a – nech hejřivého života. Švanda: I to víš, raději budu brambory okopávat, ale ve dne – v noci zůstanu v posteli – dneska jsem dostal za vyučenou – a ty zlořečené dudy pověsím do komína.“ Dorotka svým činem vysvobodí i Rosavu, protože dojatá Lesana se nad ní slituje a dovolí jí vidat syna.

Dorotka je nepochybně hlavní hrdinkou hry. Dokazuje to svými činy. Pro kterou Annu ji Tyl psal? Herečka formátu Anny Kolárové by si s takovou rolí jistě poradila a dala jí sílu velkých hrdinek i svůj půvab. Ale text jasně 'mluví' pro Annu Rajskou, která si dvojakost této postavy nese přímo v sobě: vychází z typu naivky (spíš veseloherňá než sentimentální), ale činorodostí i odvahou a vytrvalostí, s jakými bojuje za svou lásku, dosahuje rozměrů hrdinky. Jedná přece ve jménu ideálu (lásky) i s nasazením vlastního života, dokonce se s tímto ideálem spojuje natolik, že lásku a domov sama ztělesňuje. Ale vyhybá se okázalosti v jazyku

(gestu) a sentimentalitě, tedy prázdnému předvádění citů, její opravdovost je v rázném odvázném jednání (víme, že to patřilo k rysům herectví Rajské). Spojuje prostotu i moudrost. Jako by autor hledal prostředky, jak posunout herectví Rajské o rozměr dál.

Proč tedy Rajska nehrála premiéru? Odpověď by mohla být velmi prostá. Tylovi na Anně velice záleželo. Myslel na ni, když Dorotku psal. Snad měl ale strach, aby tak velkou a složitou roli zvládla, a nechtěl riskovat její budoucnost.⁴ Pokud by zklamala, nemuseli ji diváci už nikdy jako 'první milovnici' akceptovat a mohla hrát do smrti drobné figurky prostých děvčat. Zatím hrála jen role menší, i když v leccems Dorotce blízké.⁵ Zároveň Tyl nechal Annu, aby si na premiéře zkusila Kordulu, což mohlo být také prozíravé. Kordula není věkově zase až tak vymezená, podstatný je její postoj; dávala prostor komediantskému talentu i žívému temperamentu Anny.

Pokud hledáme ve *Strakonickém dudáku* obraz ženství, najdeme ženu jako zosobnění lásky, domova, jistoty a mateřství, docela v duchu *biedermeieru*.⁶ Přesto se Dorotka podstatně liší od bezbranných a pasivních 'naivek' v měšťanském sentimentálním dramatu. Má přímo zázračnou moc – proměnit (podle jména žánru „napravit“) muže, dát mu ukotvení – domov – jistotu. Dát smysl jeho práci. Ženský princip zde znamená základní sílu světa, která udržuje řád i rovnováhu, což je zajímavé ve srovnání se změnou, jaká přijde ve vnímání ženství ke konci století, kdy je ženský princip elementem nestálým, často řád a rovnováhu naopak

4 Nezapomeňme, že hru neměl vyzkoušenou a s Kolárovou byla větší naděje na úspěch.

5 Než po Anně Kolárové převzala Dorotku, hrála Tylovi Lidušku v *Paní Marjánce*, Apolenku Dubinskou v *Pražském flamendrovi*, Prokopa v *Paličově dceři* a Kordulu ve *Strakonickém dudáku*.

6 Dokonce i hašteřivá Kordula je součástí tematické linie rodiny, domova.

rozvrací (za všechny příklad Evy krajčířky v *Gazdině robě* G. Preissové a Hippodamie J. Vrchlického, které zastupují dvě protikladné linie českého dramatu).

24. dubna 1848 měla premiéru Tylova historická tragédie *Kutnohorští havíři aneb: Krvavý soud*, napsaná již o rok dříve, ale zakázaná cenzurou a povolena teprve v revolučním uvolnění. Povstání v době vlády Vladislava Jagellonského (1496) snad Tylovi připomínalo současné dělnické bouře, ale docela nepochybně viděl v boji utiskovaných havířů paralelu k boji utiskovaného národa o svá práva. Přes žhavou aktuálnost tématu a velmi originální způsob zpracování historického námětu přijala kritika hru chladně. F. B. Mikovec píše, že je to „sice přese všechno přijatelný přínos na neplodném poli českého dramatu, ale přece jedna z nejslabších prací našeho Tyla. [...] celé povstání horníků spočívá příliš na soukromé záležitosti (*Privathandel*)“.⁷ Z citace zaznívá i celkový opovrhlivý postoj k české dramatické. Mikovec pařil k protitylovské opozici, která po revoluci rychle sílila.

Z pěti hlavních postav je jen jedna ženská – panna Anežka, dcera Opatova. Hutman Opat je hlavou havířů a jejich povstání, i když má k radikálnímu řešení konfliktu odpor. Jeho protipól je mladý 'nespokojenec' havíř Vít, který tajně miluje Anežku. Opat Vítovi: „*Divý člověče! [...] Nevázanou chasou nás nazývají; jaký ortel pronesou nad námi, budete-li v lůně vlastního města zuřiti, a jako prsa matky rozdíratí, ježto vás laskavě kojily?*“⁸ Anežka opětuje lásku Hynka z Vaitmile, syna nelidského utlačovatele havířů, Beneše z Vaitmile, který do svých intrik zaplétá historickou nenávist k Opatovi. Čistá, otcí oddaná Anežka je běžně uváděna jako jedna z rolí Anny Rajské.

Otec Anežce zakáže vídat Hynka. „Anežka: – *on je tak šlechtný – co provinil?* Opat:

7 Viz Otruba / Kačer 1961: 353.

8 Všimněme si Tylova typického spojení domova s matkou.

PROGRAM (Hra bez předplacení)

S vysokým povolením provozuje dnes
herecká společnost Jos. Kullasa pod zprávou p. Jos. Kaj. Tyla poněprv:

Palicova dcera,

v 5 dějstvích
Pravská děvečka, venkovský tovaryš.

Činohra v 5 jednáních od J. K. Tyla.

O s o b y:

Rado! Hryna — — — — — P. Hava. Pán Kallasa Svátalová, státní písařice — — — — — Pán Týlová. Věra, bratr její, venkovský tovaryš — — — — — P. Týl. Rudka, dcera jeho, v Praze ve službě — — — — — P. Rajská, — — — — — „ s s „ Madlaka, její sestry — — — — — „ s s „ Kadeřák, její otec — — — — — „ s s „ Věra, Jeliškova — — — — — P. Gruněrová. Annona, její syn, krajčevský tovaryš — — — — — P. Jelinek. Novotý Vědračí — — — — — P. Mláč.	Marie Toužinský, mladá ženka — — — — — P. Jela. Bůžka, jeho sestra — — — — — P. Křiževská. Podělský, obchodní klan — — — — — P. Švajdl. Pavl Kallasa, manžel s Ameriky — — — — — P. Růžovský. Prokop, mladá holán — — — — — P. Polák. Svatý Melichar, tovaryš — — — — — P. Čížek. Lůžka, služka Rudákové — — — — — Pán Jeliškova. Panovský, služák zed obránců — — — — — Pán Vrátný. Býj se kosa v květináčích, mladá dívka venkovská, dům v Praze.
---	---

Veletění, Vysoce vážení! Na své postí po milé vlasti naší vstupujeme nyní na krátký čas před odejzí přítele náležitě divadelní zábrvy, a majíce přesvědčení o lásce Vaší k věcem národním, doufáme v prostřed Vás udržeti trvající přízeň a hojnou podporu.

PLATY ZA VCHOD: Na sedadla řídovaná 20 kr. Na první nádo 10 kr. Na druhé nádo 4 kr. atd.

Začátek v 7 hodin u večer.

Tisk V. Vetterla v Poku.

On je syn nejvyššího mincmistra, kterýž naše tovaryšstvo hubí – a lidé myslí, že hledám skrze něj přízeň otcovu. Rozumíš tomu? Anežka (po malém zamlčení): Rozumím. [...] Já ho nechci viděti – nemáš na tom dost? Ale abych na něj zapomněla? Chceš, aby vyschnul pramen mého myšlení? Aby opadal květ mé tiché rozkoše? [...] Já jsem tvé poslušné dítě, ale nezbavuj mne všech radostí.“ Pak se Anežka rozloučí s Hynkem: „Promiňte, pane rytíři, dívce rodu nízkého, že se z vděčnosti ještě jednou zapomněla – můj otec vám poví, co žádá povinnost. Mějte se dobře – a když budete ve svých bohatých komnatách panskou kratochvil strojiti, zpoňte si, že je na Rovinském couku v jednom srdci malý tichý chrám, kde dívčí vděčnost okolo vašeho obrazu denně nové věnce otáčí. (Rychle odejde.)“ Tady je přece tolik sentimentu i patosu, Anně Rajské vzdáleného!

Anežka nebojuje za svou lásku, ale jakmile otce zavře Beneš do vězení, jedná rychle a rozhodně; probije se až k Benešovi: „Já jsem hříšná osoba a neostýchám se vstoupiti před Hospodina; jsi ty, pane, přisnější? Nedonikne prosba k uchu tvému, když jde ze srdce poníženého? O vyjasni

čelo paprskem milosti a propust' mi otce, pro kteréhož před tebou ruce spínám, pane vznešený!“ Benešem nepohne nic. Opat sice propustí Hynek, ale Beneš alespoň zneuctí Anežku: domů ji povede holomek. „Anežka: Myslíš snad, že klesnu pod ortelem, kterýž tu nade mnou pronesli? Padá z toho na mne hanba nějaká? Vždyť to bude pouť, kterouž dcera kvůli otci vykoná, a šlápne-li přitom někde na trní, – balsám jeho lásky jí ránu zahojí.“ Zneuctění Anežky je poslední kapkou, která přinutí Opatu jednat. Havíři se konečně vzbouří. Ale ‘soukromá záležitost’ rozhodně není hlavním důvodem povstání (jak psal Mikovec), ‘zájem lidu’ je důležitější.

Na konci pak Anežka čeká na zprávy o otci. Hynek ani Vít nedovedou přímo říct Anežce o popravě Opatu, skutečnost zůstává nevyslovitelně hrozná. Anežka pak oba muže odmítne: „Já se uchýlím v tichou samotu – uteku se k našim nábožným pannám – dokud mě Bůh udrží.“

Anežka jako dcera i žena zosobňuje ve hře hodnoty tichého domova, které jsou povstáním rozvráceny. ‘Revolucionář’ Vít tyto hodnoty právě v Anežce pozdě

nachází a brzy ztrácí. Jsou to hodnoty zcela zásadní pro biedermeierovské vnímání světa: rodina, domov. Anežka svým postojem ale záhy překračuje meze sentimentálního měšťanského ideálu dívky: aktivně jedná, sama se rozhodne zachránit otce. Stává se bojující hrdinkou rodinného klidu a oddanosti k otci. V druhé polovině hry, když je ráj domova ztracený ve vzpouře, Anežka ustupuje do stínu jednajících mužů.

Z Tylových postav ztvárněných Annou Rajskou je Anežka nejbližší k tragické hrdince. Konec jejího příběhu se podobá 'zneuctění' a útěku Rozárky v *Paličově dceři*. Ta byla psaná pro tragédku Annu Kolárovou a z rozboru textu soudím, že pro ni tvořil Tyl také Anežku. Premiérová cedule mi tuto domněnku potvrdila: „*Pro náhlé onemocnění paní Kolárové převzala úlohu Anežky panna Rajská z obzvláštní ochoty, aby se mohla hra provozovati.*“ Tím se vysvětluje obrovský rozdíl mezi Dorotkou a Anežkou.

Jak zvládla Anna Rajská tak těžký úkol? Jedna věc jí přece pomohla: Tyl sám neustále s přebujelou sentimentalitou zápolil a v herectví Rajské (i Skalné) nacházel účinné způsoby, jak na scéně zabránit předstírání citových bouří. Anežka ve vypjatých momentech své city záměrně tlumí – z ohleduplnosti. Tak uklidňuje Dorotu: „*Nermuť se a neměj starosti. Já jsem veselý myslí a pevného doufání. Oni se neopovázají ani tvému synu, ani mému otci vlasu zkriviti.*“ A o samotě přiznává: „*Já jsem lícila před tebou tváře jasnou veselostí; ale v prsou mi panuje temný smutek a drží srdce v okovech úzkosti.*“ Podobné ohledy 'dusi' Anežčiny emoce i ve scéně zneuctění s Benešem (protože chce chránit svého milého) i v závěru, kdy se dozví o smrti otce. Snad proto, že víc jedná, než podléhá svým citům, mohla Anežku hrát i Anna Rajská. Je ale také možné, že kdyby premiéru hrála Kolárová, mohla mít hra přece jen větší úspěch a kritika ji mohla vzít víc vážně, to už je ovšem fabulace.

Další historická tragédie *Jan Hus, kazatel betlémský* (prem. 26. prosince 1848) byla opět na ženské role chudá (revoluční rok ženským postavám nepřál), Anně tedy Tyl věnoval postavu chlapce Lupáče. V *Krvavých křtinách* (11. února 1849) hrála čistotou pohanskou dívku *Velenu*, která se na první pohled zamiluje do Václava – dokonce si jej splete se Svantovítem: „*Václav? Ten mladý vrah starých bohů? O běda mně! Utíká, ale opět se vrátí.*“) *Ale nikoli, to není možná; tys mě, starý muži, jen postrašil. V těchto očích neblýská se zuřivost a kruté nepřátelství. To jsou dvě hvězdy, na něž bych mohla tak dlouho hledět, jak na večerníci, když se k bohům pomodlím a chci jíti na lože.*“ Je to sice okrajová postavička, ale v podání Rajské mohla zazářit vroucností a čistotou. Tyl proti sobě totiž postavil křesťanství a pohanství, překvapivě také rovnocenné. Díky Veleně musel zdravý rozum vidět, že čistý člověk je čistý, ať se modlí k jakémukoli bohu. Proto snad si Velenu splete křesťanského světce Václava se Svantovítem, pohanským bohem.

Opravdu velkou roli napsal Tyl Anně až v *Tvrdohlavé ženě*: děvečka Madlenka je hlavní protihráčkou Jahelkové – v podání Anniny sestry Skalné. Z tradic lidové komedie přebírá Tyl půdorys: chytrá služka pomáhá své mladé paní překonat překážky v lásce, roli odpurce zde hraje bručoun v sukních – Jahelková.⁹ Madlenka je děvče na vdávání, ale zkušenejší a samostatnější. Ujímá se bezradné zamilované Terezky.¹⁰ Když už to s Jahelkovou není k vydržení, vezme si pacholka Kubu (další dobrosrdečný 'blbeček' Jana Kašky) a stane se hostinskou (takovou českou *Mirandolinou*).

Když Jahelková žaluje na muže, jak jí utekl, Madlenka hned vytuší: „*Pro nic za nic?*“ Jahelková: *Pro nic za nic; že jsem mu ne-*

9 Viz kapitola o Magdaléně Skalné.

10 Terezku hrála (nejspíš na některé repríze) začínající Eliška Pešková, kterou si 1849 Tyl přivedl do Stavovského divadla, bohužel na delší spolupráci neměli čas.

*chtěla všechno trpět. [...] Madlenka: I kdopak se bude vždycky toho nejhoršího bát! A potom – dovolte, panímámo – ale vyjste bejvala asi rarášek!*¹¹ *Jahelková: Co ti napadá! To by ti musel tvůj zejtra upláchnout. Madlenka: Ten? Haha! Toho otočím okolo malíčku.“*

Podobně jako ve *Strakonickém dudákově*, ani tady žádná kouzla nedokážou proměnit (napravit) člověka. Situaci vyřeší Madlenka, když sehraje před Jahelkovou výstup se svým Kubou: „*To je potom radost, když se holka vdá! Radší aby desetkrát po sobě krk srazila.*“ *Jahelková: Ale milá ženo, copak se ti stalo? Tvůj muž se zdá být dobrá duše – [...] Kuba: Majdalena blázní! [...] Nožejček: Tohle je kousek, jako já ho míval s mou sedmou svátostí. Madlenka (plačky): Já se dám rozvíst! Jahelková: Osobo, – nech si říct – pro každou malíčkovost nemusíš hned šturmovat – muž má taky svoje právo, – a když tě má rád, tedy dozajista nic schválně neudělá, – co by tě mrzelo a bolelo.“* Pohromy ani setkání s Nožejčkem nejsou nic platné, teprve Madlenčinou lstí Jahelková roztaje.

Z celé hry je cítit rozpustilá radost ze svobody vyjadřování a všeho svobodného, co revoluce (1848) přinesla. Doba už znovu přituhovala, ale ještě bylo možné se všemu bujně vysmát. Mimo jiné i zatrpklým bruchounům kolem sebe i v sobě. Navzdory mrzutým kritikům se Tyl jednou pořádně zasmál, jak mu to divadlo pěkně jde. Napsal svým milým komediantkám role střížené z barevných šatů staré dobré lidové komedie, ale přesně na míru, aby se po těžkých revolučních dramatech pořádně ‘vydováděly’. Rajské stvořil čipernou a bystrou Madlenku, která svou aktivitou neúnavně posouvá děj hry dopředu, zatímco Jahelková (Skalná) jej vši silou brzdí.

11. srpna 1849 měla v Aréně ve Pštrosce premiéru Tylova komedie *Jiříkovo vidění*, která měla 10 repríz, tedy ze všech jeho her nejvíc. Provoz letní arény byl samo-



Anna Forchheimová, ovdovělá Turnovská, ve stáří

zřejmě jiný než provoz kamenného divadla. Úspěch vypovídá také o tom, jak měl Tyl blízko k lidovému divákovi, který arény zaplňoval a počtem převyšoval rodící se české měšťanstvo a inteligenci. Pro arény se hodily výpravné hry – podívaná. Tyl to dobře věděl, a proto použil rámec snu, umožňující změny prostředí, využil také davové scény a oblíbené kuplety.

Hlavní hrdina je parodický nespokojenec Jiřík, kterému se dějí podivné věci, až je konečně napraven. V panoptiku vedlejších postav ale přece jen vyniká jeho milá Kačenka, dcera zámožného sedláka Říhy, psaná pro Rajskou: „*Jiříku, – nedělej hlouposti! Dnes máme obžinky – to víš – otec bude snad veselý myslí – přijď brzy domů, dělej, ať je s tebou spokojen; já s ním promluví – proto jsem přišla, abych ti to pověděla.*“ *Jiřík: Dělalas ten svátek sama? – Trochu jsi ho připálila.* *Kačenka: I ty – ty mlsný kozle! [...] To mám za mou upřímnou lásku? [...] Jiřík (sám): [...] myslil jsem, že to bez ní nevydržím; ale nynčko mám jinou filosofii. (Dojedl, natáhne se.) Ah! Tohle*

¹¹ Pokud to Tyl myslel osobně, jako narážku na Skalnou, je to trochu krutý žert...

je ta pravá konštituce! [...] Člověk by se neměl vlastně o nic starat – nic pracovat – jenom jíst a pít – pak by to na světě ještě ušlo, – ale – tohle dření – (Usne...)“ Kačenka se pak převrtěluje do všech Jiříkových partnerek v následujících snových obrazech, takže měla herečka lákavou příležitost k převlekům. Je to další variace (nebo hned několik) na čínorodou bystrou dívku, která se chce vdát, být konečně ‘svou paní’.

Na závěr Tylova šťastného období ve Stavovském divadle se Anna Rajská dočkala ještě jedné pěkné příležitosti v *Lesní panně* (premiéra 16. května 1850 v aréně ve Pštrosce): Jasana je dokonce role titulní. Příběh učitele Isidora Slovička a kovářovy dcery Terezky připomíná příběh Švandy a Dorotky. Isidor také uteče do světa vydělat peníze, Terezka jej sice také nechce ztratit a bojuje, aby zůstal, ale když je Isidor pryč, zůstane pasivně čekat. Aktivitu přebírá moudrá lesní panna Jasana, která jedná za Terezku téměř jako její převtělení, symbolicky jí dokonce Terezka dává tři dny svého života. Jasana v různých převlecích zkouší Isidorovu lásku: svádí ho jako cikánka Dora, pak mu jako kuchařka Betinka pomůže dostat se z Ameriky domů a nakonec v převleku za tyrolskou dívku Afru přemluví kováře Závora, aby povolil Terezce svatbu: „Afra: ...a vůbec musíš hledět, aby sis poklad, jako je hezká, věrná žena, zasloužil. A to uděláš nejlépe, když budeš mít pořád na paměti, že je žena koruna všeho stvoření – a že byste ubozí mužičkové byli bez ženských jen takhle malí, malomocní trpasličkové.

Když dáte pozor, tu je na muži znát, že musí ho žena vždy do formy dát. Ať muž se i vychloubá, že světa je pán a ženě za vůdce a vladaře dán: chytroušek ženuška se bude jen smát a s pánem jak s panenkou ze dřeva hrát. Když muž ale cenu své ženušky zná, tuť také v ní věrnou pomocnici má, a chce-li on přece cos velkého hrát, vždy bude mu po boku ženuška stát.

Hleď tedy svou ženušku laskavě ctít, pak budeš už anděla na zemi mít.“

I když je Jasana bytost nadpřirozená, prvně u Tyla překračuje rámeček svého světa a jedná jako člověk. Nejenže zasahuje do děje, ale zásadně mění situaci. Tím, jak se ujímá bezradných milenců, připomíná Jasana Madlenku z *Tvrdohlavé ženy*. Pohádkovost jí umožňuje pestré převleky (masky) a neomezené cestování světem (nezapomeňme, že se opět jednalo o velmi úspěšnou inscenaci v letní aréně). Spolu s Terezkou se také dělí o Tylovo nutkavé téma domova, rodné země a lásky k vlasti. Sama se však nemění (třeba jako Dorotka), nemá konkrétní lidské rysy, žádné charakterizační detaily. Je ale pravděpodobné, že skrze jednání v situaci určitou konkrétnost získala díky své představitelce.

Anna Rajská se těšila opravdu pozorné péči ‘svého’ autora. Vytvořil pro ni několik podob čiperných, bystrých dívek, které v těžkých podmínkách vždy dají přednost aktivnímu řešení situace před trpitelskou pasivitou.¹² Většinou jsou to role menší, nejdůležitější jsou Dorotka, Anežka a Madlenka, a právě u nich musím vyvrátit omyl, který najdete v literatuře. Dorotka, uváděná jako role Anny Kolárové, patřila stejně tak Anně Rajské, která ji hrála až na reprízách. Namísto toho Rajské v soupisech přiřadili Anežku, ‘pouhý’ záskok, snad ani ne příliš zdařilý. Nepříliš známá Tylova herečka by si jistě zasloužila být spojena se ‘svou’ Dorotkou, protože to pro ni byla nejspíš role vrcholná a také velmi charakteristická. Vzala si z jejího umění to nejlepší. Využila její komediantství, živý temperament, nesentimentální citovou vřelost i jakousi

¹² Liduška v *Paní Marjance* (1845), Prokop v *Paličově dceři* (1847), Dorotka ve *Strakonickém dudáku* (1847), Anežka v *Kutnohorských havířích* (1848), Lupáč v *Janu Husovi* (1848), Velen v *Krvavých křtinách* (1849), Madlenka v *Tvrdohlavé ženě* (1849), Kačenka v *Jiříkově vidění* (1849), Jasana v *Lesní panně* (1850).

nezdolnou odvahu skrytou pod křehkým zevnějškem – Tylův oblíbený dramatický rozpor, na kterém zakládá půvab postavy. Tyl opět dokázal nejen dát prostor talentu, ale uhodnout i vnitřní téma herečky.

Madlenku pak již psal pro herečku o něco starší i zkušenější. Živelné komediantsví zde dostává prostor k mistrovským kouskům včetně divadla na divadle: scéna „Majdalena blázní“ byla vrcholem představení a Rajska právě při ní jednou roztrhla za potlesku ústavu. Téma nezdolné odvahy se silně objevuje i tady – v momentech, kdy *musí* vmést pravdu do očí své chlebodárně, ať z toho pojde cokoli, a přitom nehájí zájem svůj, ale jiné dívky, to už přece hraničí s hrdinstvím. Madlenka se může hrdě hlásit k řadě proslulých chytrých komických služek (i sluhů).

Zjistili jsme tedy, že záměny v obsazení nejsou docela náhodné a říkají jednu důležitou věc: že herectví ‘velké’ Anny Kolárové čerpalo nejen z Tyla, ale i z ‘malé’ Anny Rajske. Herečka úzce svázaná s Tylem, kterou bychom možná bez něj ani neznali, dala českému divadlu něco velmi podstatného: tradici propojení dramatika s hercem a především naprosto originální, nesmrtelné ženské postavy. A myslím i postavy, které hrála Kolárová. Jedno jim totiž Tyl ‘předal’ od své Anny: čím dál víc svými postavami nutil Kolárovou vyvažovat citové herectví (procítěné, sentimentální, romantické) aktivním jednáním v situaci, pohybem vpřed, který neulpívá v citových stavech. Tuto nezdolnou hnací sílu našel Tyl ve spolupráci s Rajskou, čipernou hrdinkou vytrvalosti.

Anna Kolárová: velká romantická tragédka a Tylová velké výzvy

Tak se dostáváme k poslední osudové herečce Josefa Kajetána Tyla, pro české divadlo nejvýznamnější. Anna Kolárová-Manetínská se narodila 27. listopadu 1817

v Pešti, kde byl právě v angažmá její otec, německý herec a zpěvák Stavovského divadla Jan Manetínský, který rodinu záhy opustil a toulal se po světě. Anna hrála dětské role v německém ochotnickém divadle v Praze, už v patnácti letech (1832) začala vystupovat ‘z ochoty’ jako statistka ve Stavovském divadle, kde byla v angažmá 28 let, 1834–1862. Otevření Prozatímního divadla se už nedočkala; kvůli nervové chorobě musela opustit česká jeviště.

Anna Manetínská pocházela z německého prostředí a v soukromí mluvila německy až do smrti. Přesto její dokonalá čeština sloužila za příklad všem vlastencům. Česky se naučila teprve na radu Štěpánka, první drobné české úlohy hrála na jaře 1834, od listopadu téhož roku dostává první velké role¹³ a rychle se stala oporou českého souboru, přesto (nebo právě proto) že v německých představeních hraje stále jen bezvýznamné rolečky.¹⁴ Podle Turnovského měl na češtině Anny Manetínské významný podíl právě Tyl, dokonce s ní údajně některé role na počátku studoval. Tedy ji pro české divadlo zřejmě pomohl získat, stejně jako jejího budoucího manžela (sňatek 1843) Josefa Jiřího Kolára (*9. 2. 1812).¹⁵

13 2. 11. 1834 Alina (A. Bäuerle, *Alina*), 30. 11. 1834 Blážená (J. N. Štěpánek, *Jaroslav a Blážená*).

14 Německých premiér, kde hraje pázata a bezjmenné komorné, je mnohem víc než českých představení. Ještě např. v *Macbethovi* 28. 9. 1837 hraje komornou Lady Macbeth, 11. 7. 1838 v Schillerově *Kabale und Liebe* opět komornou, 13. 10. 1838 konečně v *Othellovi* alespoň Biancu.

15 Tyl přivedl 24letého Kolára do Kajetánského divadla koncem roku 1836. Kolár zde upoutal Štěpánka na jaře 1837 jako Soběbor v Klicperově *Hadriánu z Římsů* a 1. 10. 1837 hrál poprvé na jevišti Stavovského divadla *Hraběte Beňovského* ve stejnojmenné Kotzebuově hře (Manetínská hrála Afanasiu). Od 1. 10. 1837 je Kolár stálým členem českého souboru (bez gáze), od roku 1841 pak postupně hraje i německy a stane se i členem profesionálního německého souboru. Mezi Tylem a Kolárem se postupně zrodilo hluboké nepřátelství, známý je jejich střet na jevišti při zkoušce na Gutzkowovu hru *Srdce a svět* v roce 1841, kdy Kolár hrubě odmítl roli intrikána Vlkovského a žádal hrdinu Viléma, kterého si pro sebe vyhradil překladatel a režisér Tyl, zřejmě v přesvědčení, že intrikán je role těžší a pro Kolára vděčnější. K zásadnímu rozporu mezi Kolárovým a Tylovým pojetím divadla se ještě dostaneme v souvislosti s *Drahomírou*.

Anna Manetínská byla rozená tragédka, ve 30. letech si osvojila citové romantické herectví, ale vedle toho musela hrát i v lidových žánrech s realističtějším projevem (Štěpánkovy, Klicperovy a Tylovy hry).¹⁶ Ztělesňovala současný ideál ženské krásy (ideál z Mánesových obrazů) a dokonale splňovala všechny požadavky biedermeieru na ideální ženu: byla kultivovaná, inteligentní, mírná, cudná, oddaná, tklivě citlivá a samozřejmě vlastenka.

Podívejme se, jaké postavy hrála ve vrcholných kusech Tylových. Už v *Paní Marjance*¹⁷ napsal Tyl pro Annu Kolárovou roli Vojtěcha, Marjáččina syna, který svým jednáním – konfliktem s nepoznaným otcem – tvoří zápletku a nutí Marjanku jednat. Používá ze všech postav nejpateřičtější jazyk, zvláště když mu nečekaně nalezený otec tvrdí, že jeho matka je jen jeho pěstounkou: „*Ne, ne – ona je pravá, Bohem daná matka moje, anebo je všechno na zemi klam a mam! Pak není jasný den a tmavá noc, slunce nehřeje a zima nemrazí – člověk nesmí ničemu věřit – pak nejste vy můj otec, a radost moje byla falešná! [...] Či myslíte, že bych kvůli novému jménu, skvělému šatu [...] starou lásku své matky zaprodal?*“ Herečka musela bra-

vurně ovládat umění deklamace, pokud měly takové repliky působit přesvědčivě.

První Tylova velká postava inspirovaná Annou Kolárovou už spadá do vrcholného období Tylova vedení českého souboru ve Stavovském divadle: dcera venkovského šumaře Valenty, Rozárka v *Paličově dceři* se poprvé objevila na scéně 2. února 1847.¹⁸ Premiéra měla mimořádný ohlas. Hra dosáhla šesti představení, což byl do té doby největší Tylův úspěch, o to pozoruhodnější, že *Paličova dcera* není vůbec lehký a zábavný kus. Stejný počet repríz měla jen jediná Tylova vážná hra – revoluční *Jan Hus, kazatel betlémský*, který byl po posledním představení zakázán.

Hru otevírá pohřeb Rozářčiny matky, jejíž mučednický kříž má převzít právě nejstarší Rozárka; především se musí postarat o dvě mladší sestry. Otec Valenta se chce povinností vůči rodině zprostit: „*Já znám jistého člověka, který by tě dobře zaoopatřil – také by se o tyhle mřeňata postaral a mne by nehrdlil pro dluhy.* Rozárka: *Proč ne; myslíte-li, že by to byla dobrá služba [...]* U kohopak je to? Valenta: *(nesnadně) U koňáře Podleského.* Rozárka: *(hledí chvíli na otce) Není ten člověk svobodný? [...]* Povážil jste, co mi nabízíte? Valenta: *Já myslím na tvůj užitek – Rozárka: Když mne o čest připravujete? Valenta: Podleský má slabé hodiny, třeba ho přemluvíš, aby si tě – Rozárka: Mlčte, mlčte otče! [...]* Kdybych se tak

16 2. 2. 1835 Minka (V. K. Klicpera, *Každý něco pro vlast*), 11. 10. 1835 Kačenka (J. N. Štěpánek, *Čech a Němec*), 13. 12. 1835 Kordélie (W. Shakespeare, *Král Lear*), 10. 4. 1836 Tekla (F. Schiller, *Valdštejn – III. jednání*), 1. 5. 1836 Lidmila (Klicpera, *Lhář a jeho rod*), 8. 5. 1836 Karolinka (Štěpánek, *Posvícení v Kocourkově*), 5. 9. 1836 Rosaura (C. Goldoni, *Služebník dvou pánů*), 16. 10. 1836 Libina (Klicpera, *Kytka*), 6. 11. 1836 Julinka (E. Raupach [v Tylově překladu], *Pašerové*), 12. 11. 1836 Marie (Raupach, *Mlynář a jeho dítě*), 2. 12. 1836 Adlěta (Tyl, *Slepý mládenec*), 9. 4. 1837 Amalie (F. Raimund, *Krakonoš a nevládník*), 15. 5. 1837 Milina (Tyl, *Slepý mládenec*), 12. 11. 1837 Jitka (Štěpánek, *Břetislav První, Český Achilles*), 14. 1. 1838 Jitka (Štěpánek, *Obležení Prahy od Švejdů*, Kolár hrál Arnošta Ottowaldského), 4. 2. 1838 Miloslava (Klicpera, *Blaník*), 22. 4. 1838 Katynka (H. v. Kleist, *Katynka Heilbronská*), 30. 9. 1838 Svatava (Klicpera, *Loketský zvon*), 7. 10. 1838 Karolinka (Tyl, *Nalezeneček*), 16. 12. 1838 Johanna (Schiller, *Panna Orleánská*), 20. 1. 1839 Lady Makbeth (Shakespeare, *Makbeth – Kolárova benefice*, jeho vlastní překlad, sám hrál Makduffa), 13. 10. 1839 Častava (Tyl, *Čestmír*, Kolár i Tyl zkusili Čestmíra), 8. 12. 1839 Porcia (Shakespeare, *Kupec benátský – přel. Kolár*).

17 Premiéra 9. března 1845, viz kapitolu o Magdaléne Skalné.

18 Významné role Anny Kolárové ve 40. letech před Rozárkou: 25. 10. 1840 Amalia (Schiller, *Loupežníci – Kolárovův překlad*, hrál Karla), 20. 12. 1840 Tekla (Schiller, *Wallenstein*, přel. Kolár, hrál Maxe Pikolomini), 29. 5. 1842 Desdemona (Shakespeare, *Othello, mouřenín benátský*, Kolár hrál Jaga), 28. 9. 1842 Lidmila (V. A. Svoboda, *Skreta, český malíř*, Kolár hrál Karla Skretu, zahájení her v Divadle v Růžové), 9. 10. 1842 Marie Lipinská (K. Gutzkow, *Srdce a svět – přel. a upravil Tyl*, Kolár hrál Viléma z Jordánu – role, o kterou se 'porval' s Tylem), 14. 5. 1843 Neomena, kněžna neapolská, Brunsvíkova nevěsta (Tyl, *Brunsvík aneb: Meč a Lev*), 10. 3. 1844 Berta (Schiller, *Vilém Tell*, část. přel. Kolár), 9. 3. 1845 Vojtěch (Tyl, *Paní Marjanka, matka pluku*), 26. 5. 1845 Goneril (Shakespeare, *König Lear*), 17. 4. 1846 Neoména (Tyl, *Meč a lev*), 29. 9. 1846 Helena (Shakespeare, *Ein Sommernachtstraum*), 20. 12. 1846 Monika (Kolár, *Monika*, sám hrál Hipolyta, 5×), 1. 1. 1847 Kateřina (Shakespeare, *Zkrocení zlé ženy – přel. Kolár*, hrál Petrukia, 3×). L. Klosová uvádí v soupisu rolí A. Kolárové, že hrála Rozárku jen 2× (celkem uváděna hra 6×).

zapomněla, musela bych hanbou zajít. [...] Valenta: Podleský mě drží v pasti; hrozí, že mi dá domek prodat. [...] Rozárka: Já jsem chudé děvče a nemám nic nežli svou čest – to své poctivé jméno; ale to nedám za vezdejší užitek. Dělejte, otče, ať se užívíte; o sestry se budu starat sama, a vypadne-li při mé chudobě také něco pro vás, vy tím nepohrdnete, a já se s vámi třeba o poslední sousto rozdělím. Ale TU věc ode mne nežádejte. Já bych mohla pro otce snad umřít; ale čest mu nemohu obětovat; ta je dražší nežli život.“

Pozice, kterou nabízí Rozárce Podleský, není vzdálená pozici Evině v *Gazdině robě* (G. Preissová), když hospodaří Mánkovi na statku u Dunaje. Eva vše podstupuje hnána kromě jiného vášnivou láskou, ale něco takového u Tylovky hrdinky vůbec nepřipadá v úvahu, čest je nadřazena všemu. Rozárka to stvrdí i v osobním střetu s Podleským: „Já vím, co mám dělat, a nedám si od žádného cestu vykazovat. Buďte milosrdný! Pomyslete, že jsou tu ještě dvě malé děti – Podleský: I proč ne; když budeš moudrá – (Blíží se k ní.) Rozárka (ustupuje): Nechte mě! Podleský: No, no! Copak jste skleněná? Rozárka: Pro vás, ano! Pro vás je něco na mé duši, čeho se nešetrná ruka ani dotknout nesmí, nemá-li na ní hned věčná poškrvna zůstatí.“ Když Podleský s „pražskou princeznou“ neuspěje, hojí se vzápětí na Rozárčině otci: „Já jdu zejtra na ouřad; dovození k exekuci mám v kapse. Valenta: Ale kamaráde, – ona musí! Podleský: Holka má hlavu jako kamenáč; ta se nepoddá.“

Co je to čest? V době Tylově hodnota klíčová a pro hrdinu nepostradatelná, dnes téměř neznámá. Tyl ji ve svých hrách používá jako jistý druh čistoty, kterou si podržíme, pokud jednáme vždy v souladu se svým svědomím a s jakýmsi nadlidským řádem, tedy nemusíme svých činů nikdy litovat ani se za ně stydět. Čest v Tylově pojetí patří k dospělosti: musíme přijmout plnou zodpovědnost za své jednání, abychom byli čestní.



Anna Manetínská-Kolárová a Josef Jiří Kolár

Čest je pro Rozárku základní hodnota. Vystupuje od začátku jako zodpovědná dospělá žena. Ví, co je nutné udělat. Ani otcovo citové vydírání ji nezmate. Stejně vzorně pak jedná i se svým obdivovatelem Antonínem Jedličkou. Čestně, otevřeně, skromně i sebevědomě. Tyl vytváří obraz hrdinky, hodné následování.

Protože přijela do rodné víscky z Prahy, je Rozárka pro sousedy cizincem – v trelcem – a některým rozvrací klidnou budoucnost už svým příchodem, když se Antonín rozhodne požádat ji o ruku. Antonínova nevěsta, rodiči vyvolená Bětuška Toužimská, vstoupí na scénu jako první, komický soupeř Rozárky: „Ona si myslí, že se může jenom pražskou vodou umejt a potom sem tu svou larvičku strčit, aby se to všechno po ní bláznilo. Ale počkej, já ti ji nalíčím, abys věděla, že máme hochy venku pro sebe, – všech deset prstů ti na ni

vytisknu [...]. Rozárka: *Kdybych měla Jedličku ráda, tedy by mě ani vaše sekání nezastrašilo [...], leda kdyby byl už tobě připověděl, co mně sliboval.*“

Váznějším protivníkem je Vdova Jedličková (matka Antonína, role Magdalény Hynkové), která se postaví proti sňatku syna s Rozárkou. Půvabnou strategií této matrony jsem již popsala v kapitole o Hynkové. Rozárka jí ustoupí: „*O nemyslete si, paní sousedko, že bych chtěla někomu štěstí pokazit. Váš syn mi nabízel z vlastní vůle, nač jsem jaktěživa nepomyslíla. Jedličková: Víím, víím; ale vy budete moudrá osoba a řeknete mu, že z toho nic nebude. Je-li pravda? Rozárka: O nemějte starosti! Co bych to musela být za osobu, abych si mohla po těchto řečích ještě na to myslit, že byste mě přijala za dceru.*“ Rozárka na rozdíl od Evy v *Gazdině* robě chápe pravidla vesnice velmi dobře, respektuje je a umí se v nich rozhodovat vlastně relativně svobodně. S matkou neradno bojovat. Rozárka se s Antonínem rozloučí: „*Vaše matka je proti tomu – a bez požehnání rodičů se nedaří chůze k ol-táři.*“ A odjede s dětmi do Prahy poprosit o pomoc tetu Šestákovou (M. Skalná).

Série poznávacích scén budí dojem jakéhosi falešného rozuzlení, aby vzápětí přišla největší rána, nejtěžší zkouška pro Rozárku a zlom v příběhu. Přichází Valenta a přízná se k zločinu paličství: „*Mne uchvátíla krev a ty neseš polovičku viny mé.* Rozárka: *Já?* Valenta: *Proč jsi odcházela? Proč jsi mě opustila, že jsem zůstal s peklem samotem?* [...] *zjednej mi peníze.* Rozárka: *Já?* Valenta: *Nebo chceš, abych se udal? Chceš mít, aby svět věděl, že jsi PALIČOVA DCERA?*“ Tato pohroma je horší než smrt matky, citové vydírání, nátlaky ze všech stran i nouze, a učiní situaci pro Rozárku skutečně nesnesitelnou. Svědka scény, Prokopa, zaváže Rozárka mlčením: „*Ne pro sebe – já jsem snad něco provinila, že musím snášet tuto pokutu, a také břemeno ponesu, až pod ním zahynu; ale mám dvě malé sestry, nevinné stvoření –*

ty ještě nic nezavinily – o slibte mi, že nás neprozradíte!“

V dalším jednání pak Rozárce zabrání zatčení, je odvedena ze scény a její následující rozhodnutí se dozvídáme jen zprostředkovaně. „*Kolinský: Na podívanou prej by to v tom děvčeti nikdo nehledal; ale [...] ta holka je palička!* [...] *Tu samou hodinu, nežli z domu odešla, založila oheň, kterýž potom v noci vypuknul a otcovský domek i souseidovo stavení v popel obrátil.* [...] *Ona se hned vyznala.*“ Rozárka se rozhodla obětovat se a chránit otce na útěku. Dokonce se brání osvobození: „*Nevinná, – ale paličova dcera!* – *A víte, co to znamená? To je hroznější nežli moje příznání!* Já odtud nechci, tady je dobře, tady mě nikdo nevidí. Co mám také venku dělat? Aby lidé prstem na mě ukazovali? Já ještě nevěděla, proč mě sem vedou, a již volněj mi bylo, když tu za mnou dvěře zamknuli, nežli dříve na ulici, takže jsem vzdychla: *Nikdy více odtud!*“ Rozárka je pevně rozhodnutá trpět až do konce. Hlavní důvod však není vlastní pošpinění, ale záchrana rodiny: „*Mé poctivé jméno je to tam, nechť jsem paličova dcera – nebo sama palička.* [...] *Pro mne je veta po radostech života, – ale mým sestrám to bude méně škodit, když se bude říkat, že byla – sestra – v poutech – nežli – že byl – otec.*“ Rozárka je nakonec otcem zachráněna proti své vůli.

Díky svému naturelu nepíše Tyl Paličovu dceru jako tragédii. I smutný návrat Rozárky 'domů' rozehraje komediálně:¹⁹ „*Rozárka: Chcete snad něco –?* Martin: *Ne – to bych nevěděl. Vidíte, našinec má svou reputaci a nemůže se s každým špinit.* [...] *co byl ten oheň, jste trochu bledší – ani dost málo připálená – a to vám sluší; [...] kdyby nebylo lidských hub, že bych byl v stavu –* Rozárka: *Děkuju, a největší vděk mi uděláte, když půjдете svou cestou.* Martin: *(dívá se na ni, pak stranou) Ono jí mu-*

19 Pomohla mu další půvabně přihlouplá postavička inspirovaná Janem Kaškou – Martin – odmítnutý Rozárčin nápadník.

selo kolečko přeskočit! Škoda holky!“ Útok Jedličkové už je zákeřnější, ale Rozárka se hrdě brání: „*Já bych se musela teprva vskutku hanbit, kdybych se chtěla jako mermomocí někde zdržovat – někam se dotírat, kde po mně lidé s posměchem koukají, – an toho nezasluhuju! Ano, paní, nezasluhuju!* [...]“ A nestojí sama proti všem. „Antonín: *Já si Rozárku vyvolil a nespustím se jí, – dokud mi ona sama všecku naději nevezme. [...] Rozárka: Svrchovaný bože, je-li pak možná, aby bylo lidské srdce tak kamenné? Já se bála světského posměchu, – ale takovou zatvrzelost jsem neočekávala. Tedy zde není ani tolik místa, kde bych své zemdlené tělo složila?*“ A vystoupí hrdina pro Tyla příznačný – Melichar (hrobník): „*Tedy pojď ke mně, dcero má! Já, ten nejchudší mezi těmito, [...] tě přijmu pod střechu, poněvadž věřím ve tvou nevinnost [...]*“

Tyl se nevěnuje vyšetřování a souzení zločinu, zaostřuje na hrdinku a její konfrontaci s ‘lidmi kolem’ – s českými sousedy a tetami. Co rozhoduje o lidském úsudku? Těm lidem je jedno, kdo je Rozárka, že je to dokonalá a vzorná dívka, odsuzují ji jen proto, že je paličova dcera. Nezajímá je, jak statečně a čestně jedná v těžké rodinné situaci. Stačí jim nálepka skandálu, něčeho, co se nepatří. Jak dobře asi tento druh soudu znal Tyl sám a jeho nejbližší – Anna?²⁰

Na jednu stranu ‘lid’ Tyla miloval, byl národním hrdinou. Ale zároveň jej odsuzoval za to, že zcela otevřeně žije se svou milenkou a manželkou ve společné domácnosti. Tyl se považoval za čestného člověka, ale ‘sousedé’ si nevšimli, jak čestně se vyrovnává s rodinnými problémy, viděli jen jeho ‘hanbu’. Tyl měl pro obyčejné lidi pochopení, ale sám byl velice výstřední. Čest chápal úplně jinak než biedermeierovská společnost. Proti měšťanské počestnosti (cti-hodných občanů)

20 Rajska samozřejmě Rozárku hrála mnohokrát v Tylově kočovné společnosti po r. 1850.



Anna Kolářová na Mánesově litografii z r. 1853

staví jakousi vnitřní absolutní čest, jak o ní mluví Rozárka už v první scéně s otcem.

Na konci Rozárka chápe, že lidský soud nic nezmění, ani vyplacení škod: (Vy) „*se domníváte, že již všechno zlé smežšlení ze srdcí vašich lidí zmizelo? Že mě budou milovat? Ukrývat se bude jejich zášť a při nejprvnější příležitosti zase propukne. Nemyslete na mne, – já zde nemohu být více šťastnou a musím jít, kde mě živá duše nezná.* Antonín: *Dobře; tedy si taky ranec svázu a půjdu za vámi.*“ Zatímco Antonín přijímá pozvání do Ameriky jako lákavé dobrodružství, Rozárka ví, že je to útěk: „*Navždy z domova? – a můj otec?*“ Závěrečné smíření zůstává relativní.

Nelze přehlédnout, že pro Tyla byl problém paličovy dcery paličivým problémem veřejným, který předkládal společnosti poměrně drsně před oči. Jakkoli ale Tyl upírá pozornost na špínu, bídu a zlo světa, vyvažuje tyto hodnoty zářným příkladem ctností v osobě hlavní hrdinky:

Rozárka si podrží čistotu svěťice a špína se jí jakoby nedotkne. Dokonce nezůstane na světě úplně opuštěna, najde ochránce, čímž je při vši (až realistické) tvrdosti udržena blízkost s oblíbeným sentimentálním dramatem. Na 'šťastném konci' *Paličovy dcery* je zajímavé i to, jak potvrzuje Rozárku v roli hrdinky: ona je zachráněna doslova proti své vůli, nikoho neprosí a dokonce se brání. Chce nést svůj kříž až do konce, trvá na svém: „*Nic jsem za vás - mlčte o tom - já se již vyznala - já založila oheň - já, pánové!*“ Ani v samém závěru o záchranné akci nestojí a nijak nejásá, když ji z pomyslného dna zvedají Antonín, Šestáková a Kolinský.

Rozárka v *Paličově dceři* jedná jako romantická hrdinka, dokonce se v boji za svůj ideál - čest - postaví i proti společnosti, když se rozhodne přiznat se k zločinu, který nespáchala. Její jednání se dotýká celé 'obce'. Z tohoto pohledu je jasné, proč ji musela hrát velká tragédka. Nese v sobě téma pro českou tragédii zásadní - problém existence hrdiny v malém českém prostředí. Není náhodou, že se v roli pozorovatelů a zachránců v *Paličově dceři* objevují cizinec a emigrant. Jestliže se Tyl ve vlastním životě potýkal až dost s českou malostí, sdílel toto téma jistě i s Annou Kolárovou, herečkou, která by se v důstojných podmínkách nepochybně stala hvězdou evropské velikosti, jenže zasvětila obětavě život poloamatérské české scéně, a kdo ví, jak na ni hleděli české tety a sousedé.

Na rozdíl od jiných Tylových hrdinek není Rozárka spojená s láskou, rodinou a domovem. Rodinu i domov ztrácí hned v úvodu a stojí ve světě sama. Je ve své rodné vísce cizinkou, nedobrovolnou vetřelkyní. Láska, rodina i domov jsou pro ni vytoužený (nedosažitelný) cíl, ale nad tím vším se vznáší ideál cti. Antonín je do Rozárky zamilovaný, ona však jeho nabídku rozvážně přijímá jen s podmínkou, že ji jeho matka přijme. Nejedná z lásky. Úzkostlivě dodržuje pravidla 'počest-

nosti', a přesto ji společnost odsoudí kvůli otcovu činu, 'dobré jméno' už jí nikdo nevrátí a v tu chvíli zbývá jen ta vnitřní čest, na kterou může být Rozárka hrdá a kterou musí veřejně bránit.

Paličova dcera patří k vrcholným dílům Tylovým a k základům české dramatiky. Vedou od ní stopy k hrdinkám Preissově, Evě v *Gazdině robě*, Jenůfě v *Její pastorkyni*, i k *Maryše* bratří Mrštíků. Tyto divoké ženy zlomové epochy jsou z rodu Tylovy Rozárky. Situace je taky vyděluje z počestné vesnické společnosti, která nesnáší vše 'jiné'. I když právě Tyl tak rád spojoval ženské postavy s domovem a rodnou zemí, Rozárka tento obraz narušuje a je první výraznou cizinkou a vetřelkyní ve vlastním hnízdě, která hýbe českým dramatem.

Po *Paličově dceři* napsal Tyl pro Annu Kolárovou další svěťici - Anežku v *Kutnohorských havířích*, ale než hru povolili cenzoři, herečka otěhotněla a roli zmeškala. Namísto Anežky si zahrála Dorotku ve *Strakonickém dudáku*. Obě postavy jsme rozebírali v kapitole o Rajské. Musíme jen doplnit, co znamenala Dorotka pro Kolárovou.

V literatuře se můžeme dočíst, že Kolárová ve svém herectví dokázala spojit tylovskou drobnokresbu s kolárovskými velkými konturami. Její postavy měly v sobě rozpor - Istivá Lady Macbeth byla zároveň měkká a oddaná svému muži, Ofélie a Markétka byly tragické hrdinky, ale dojímalý i dětskou hravostí a naivitou.²¹ Stavět postavy z protikladů byl oblíbený Tylovův postup. Ať už se učila Kolárová od Tyla nebo obráceně, ti dva měli v divadle k sobě blízko a jejich spolupráce byla velmi plodná. Přes veškeré Kolárovo nepřátelství měl Tyl nemalý podíl na herectví Anny Kolárové. Kultivoval její češtinu a pomohl jí najít nezapustitelné místo v českém souboru. Psal role, které rozšiřovaly její repertoár od

21 Tyto role spadají do 50. let, považovaných za vrcholné období v kariéře Anny Kolárové.

kolárovskeho romantismu k 'realismu'. Vedl ji k hledání detailů na pozadí velkých kontur, k hledání rozporů v postavách, které činí postavy dramatickými a plastickými.

Dorotka je jedním z vrcholů jejich společného díla. Jak jsme viděli, čerpala postava Dorotky v Tylových představách mnohé z hereckých prostředků Anny Rajské. Díky svému talentu mohla Kolárová skrze tuto roli získat z protikladného hereckého naturelu Anny Rajské řadu nových zkušeností. A stejně tak potom mohla Rajská v Dorotce od své kolegyně převzít to, co byla schopná z 'hrdinského rejstříku' unést.

Po delší odmlce, na sklonku revolučního roku,²² si Anna Kolárová stihla zahrát Žofii v Tylově *Janu Husovi* a pak následovala poslední významná role, kterou Tyl pro Kolárovou napsal, zato ale možná jedna z nejdůležitějších v její dráze, která pro ni otvírala nové obzory: Drahomíru ve hře *Krvavé křtiny aneb: Drahomíra a její synové* (prem. 11. února 1849, Kolárové bylo 31 let).²³

Je známé, že Tyl svou tragédií z období vlády prvních Přemyslovců (1. pol. 10. stol.) psal ke konci svého poslancekého působení na kroměřížském sněmu v lednu 1849, v době svého vystřízlivění z politického nadšení. 10. ledna 1849 poslanci hlasovali, zda se poddat tlaku vlády, nebo hájit dál demokratické ideály shrnuté v prvním článku ústavy („všecka moc ve státě vychází z lidu“). Diskusi zakončil poslanec Rieger sugestivním projevem na

22 Revoluční rok 1848 byl pro Annu Kolárovou skutečně bolestný, protože jí po napjatých měsících komplikovaného těhotenství dítě nakonec zemřelo nedlouho po narození.

23 Důležité role Kolárové mezi Rozárkou (2. února 1847) a Drahomírou (o dva roky později): 30. 6. 1847 Regan (Shakespeare, *König Lear*), 28. 9. 1847 Bětuška (Klicpera, *Divotvorný klobouk*), 21. 11. 1847 Dorotka (Tyl, *Strakonický dudák*), od prosince 1847 do září 1848 nehrála, 29. 10. 1848 Oberon (Shakespeare, *Ein Sommernachtstraum*), 12. 11. 1848 Veronika (J. J. Kolár, *Číslo 76*, 1×), 26. 12. 1848 Žofie (Tyl, *Jan Hus*). Po Drahomíře napsal Tyl Kolárové ještě Zlatohlávka (mladíka – Krakonoše), tedy roztomilou kalhotkovou roli v bujaré taškařici – *Tvrdohlavé ženě*.



Anna Kolárová v neznámé roli z 50. let

obhajobu prvního článku, což mu vyneslo pověst nejlepšího řečníka Rakouska. Jenže potom hlasoval spolu s ostatními českými poslanci proti znění prvního článku, čímž ústavu pohřbil. Naděje, že Čechům vládá projevů vděčnost, se ukázaly plané. Jak moc Tyla bolela tato prohra i jeho vlastní role, poznáme při čtení *Krvavých křtin*.

Podívejme se, jak je napsaná postava kněžny Drahomíry. Na scénu vstupuje jako hrdá panovnice: „- i vyzvu štěstí do boje! Kdo zoufá sám nad sebou, toho opouští nebesa. Já nezoufám. Svoboda musí zasvítnouti rodům slovanským [...] Proto budeme bajovati, - až nám Morana v temné lůno ustele! Václav: [...] má býti první kročej mého panování krví znamenán? Drahomíra: Když má jako voda křestná prolita býti ku spasení národu, nesmí se jí kníže hroziti. A kdož mluví o tobě? Ty hled si kněh a kněžských výkladů a modli se nešpory; já obstarám, co jménu knížectví

přísluší, a svěřím ozbrojené mužstvo Hněvsovi.“ Drahomíra se bez váhání vrhá do boje, na který dlouho čekala. Na první pohled má velmi daleko k světici (Rozárka, Anežka a Doroška), daleko k biedermeierovskému ideálu ženy, který Kolářová ztělesňovala. Drahomíra může snadno odpuzovat svou krvelačností a téměř neženskou odvahou.

Proti Drahomíře se postaví Ludmila (viz kapitola o Magdaléně Hynkové). „Drahomíra: *Děkuji ti, matko mého v Pánu zesnulého manžela, za to naučení, – jenže přišlo pozdě. Hlava moje dožrála, i srdce ví již dávno, co má v sobě živiti. Já nechci sama vládu držeti [...]; ale k tomu chci sílu svoji napnouti, aby se rozprášily chmury s jmena českého, kteréž tvůj manžel nade vlastí sehnal a synové jeho svou nemůžností krmili. Já nechci slouiti manželkou knížete, kterýž by panoval nad otroky německého krále. (Pohnutí mezi knížecí družinou.) Nechte pohoršení, mužové, a byť bych i sladšího slova zvolila, jádro zůstane přec trpké. [...]*“ Drahomíra od počátku aktivně jedná, aby změnila nesnesitelnou situaci poníženého národa, která se jí bytostně dotýká. Nemůže jednat jinak, mluvit rozvážně a uvažovat chladně jako Ludmila: „*To nedovedu nikdy, abych se líčila vaší pokorou a oblékala v roucho povrchního zdání; jak to ve mně víří, tak se to řine ven.*“

Musíme si představit, že Anna Kolářová byla pro diváky neodolatelná a měla v sobě energii, kterou milovali. Tyl je přinutil, aby sami váhali a rozhodovali se, ke komu se ‘přidat’ – Drahomíra i Ludmila mají svou pravdu a vizi, jsou rovnocennými soupeřkami. Proti zbožné mírumilovnosti a uměřenosti Ludmily staví Drahomíra svou vášnivou lásku k svobodě a národu. Ten svár se odehrával i v Tylově duši, sám se nedokázal rozhodnout. A nebyl sám: vášně pro svobodu národa se tehdy v Čechách rozšířila jako horečka.

Drahomíra si uvědomuje, jak vážným nepřítelem je Ludmila: „[...] *dokud ona*

hojností svých statků křehké srdce lidu zakupuje, nebudu nikdy dosti pevně státi při trůnu a vládu držeti.“ A s tím přichází pokušení – zbavit se Ludmily jako překážky. „Hněvsa: *Snad by se našla cesta, kteráž vede k pramenu jejího života.* Drahomíra: *(dlouho na něj hledí) Víš, lechu, co povídáš?* Hněvsa: *Kdyby stála přede mnou žena, jak ji bohové mužovi k milostné hračce přidali, – nemluvil bych o tom; ale Drahomíra snese slovo odvážné.*“ Čeho všeho se Drahomíra pro svobodu národa odváží? Co je to za ženu, když uvažuje o takovém krajním prostředku v boji za svůj ideál? Drahomíra není žena tolikrát stvořená Tylem jako zosobnění domova a bezpečí, jako oddaná milující družka. I Ludmila jí marně vykazuje tradiční ženskou roli (viz kapitola o Hynkové).

Naposledy se Drahomíra střetne s Ludmilou, když Hněvsovo vojsko zvítězí. „Tyra: *Hó, Čechové to umějí také [...]* Žádná milost, prach a popel, krvavé lázně, pláč a klení – a nad tím český orel jako pán! [...] Ludmila: *Duše trne nad hrůzami, jimiž se poškvřňuje národ křesťanský, kterýž by měl jako tiché slunce kráčet i jiným cesty pokoje osvěcovati.* Drahomíra: *Chceš rekovnost národu mezi škvřny počítati? [...]* *Zde před tváří lidu chceš mě snížiti? Mou péči o jeho slávu zlehčiti?* Ludmila: *Nic nechci s tebou; ale chci, aby pravý kníže v Čechách poroučel a jeho slovem aby zlatý pokoj rozkvítal.* Drahomíra: *To může být, až mu cesty připravím; až ohradíme konce našeho knížectví, že cizí závist do něho šilhati nebude. A protož musíme nové zástupy do pole vyslati [...]* Ludmila: *Já se tomu protivím.*“ S Ludmilou nic nepohne. Je jasné, že brání Drahomíře v jakémkoli jednání, které by změnilo situaci. A divák je sevřen mezi nimi. Pokoj, nebo svobodu?

Tady se příběh Drahomíry láme: podobně jako Lady Macbeth neodolá Drahomíra pokušení jít za svým cílem i přes mrtvoly a rozhodne se Ludmilu odstranit z cesty – pro blaho národa. V tu chvíli se srdce diváka přiklání k mučednici Lud-

mile, zvlášť po její dojemné scéně loučení. Drahomíra učinila tragické rozhodnutí, když spáchala vraždu a spoléhala, že účel světi prostředky. Dopustila se *hybris* – zpupnosti. A stejně jako Lady Macbeth své jednání reflektuje pozdě. Když je dokonáno, uvědomí si dopad svého činu: „(sama) *Kam nyní dokročím, an jsem tak zlou hru počala? Kam to dojde s naším národem? [...] O bohové, ježto jste až posud milostivě na nás hleděli, – ty ukřížovaný synu boží, k němužto mě ruce vypínati naučili, – slyš mě a ochraň národ – ha, běda mně, já nesmím tyto ruce k nebi pnouti, abych sama na sebe nežalovala.*“

A vzápětí se situace mění přesně tak, jak Drahomíra nechtěla, svým činem ztratila vše, co chtěla získat, a v tu chvíli s ní divák opět cítí: „*Duše má je sklíčena až ku hrobu. Já prahla vřelým toužením, abych mohla sílu slovanskou před světem rozvinouti nepříteli na postrach, – nyní padla doba nejpříhodnější, a já stojím v pokoutí; srdce národa se ode mne uchyluje – to si nesmím zapřítí – a syn můj váhá, oddaluje, nechává zemi hubiti a orla českého plašiti!*“ Drahomíra svým činem nezískala celou lásku národa, o kterou se předtím dělila s Ludmilou, naopak ji ztratila. A Václav ji vládnout nenechá, jak doufala, Drahomíra může jen prosit: „*Již okaž, synu, že sedě nespíš na stolci svých otců, – vzmuz se, bojuj, a třeba i v boji zahynul – lépe zahynouti se slávou jak s drahou chotí, nežli za živého těla práchnivěti a nechati si po temeně šlapati.*“

Václav v tu chvíli nečekaně obrací situaci: „*Nechal jsem tedy Jindřicha táhnouti, aby na obou stranách vražda přestala; nyní stojíme proti sobě se silou sebranou – a já provedu zástupy své do boje. [...] Drahomíra: O synu, synu, tímto jedním slovem svalil jsi mě s prsou skalinu, pod nížto jsem krutý zápas vedla s úzkostí! Ty nevíš, co bych pro lid byla v stavu podstoupiti, – (zarazí se) – nech mě na tvém srdci zapomenouti minulost!*“ Opojně sjednocení vítá i národ a jde do boje za svobodu s nadšením.

Místo očekávané bitvy však Václav s Jindřichem vyjedná ponižující mír. „*Muž: Já nevím, co jest na tom zlého! Teď bude alespoň pokoj a řemesla se budou dařiti. Drahomíra: Budou se dařiti! Bude pokoj! Kdybych tě spoutala jako lesní šelmu a do železných klecí uvrhla: měl bys také pokoj! [...] V takovém pokoji páchne umrlčina, uhnívá kořen života, vadnou květy ducha – takový pokoj sluje smrt! Ale člověku patří život, a život se rodí v zápasu. Muž: (k lidu) Ona litala vždycky rozumem po oblacích – a vždyť víme, co by chtěla; hrátí na paní.*“ Jak moc se Tyl trápil otázkou, která se v Čechách tolikrát opakuje: Svobodu, nebo pokoj? A je v takovém národu, který dává přednost pokoji, místo pro hrdiny? Tyl sám byl přece zastáncem zlatého pokoje, trpělivé práce, která dává životu smysl. A právě ženy v Tylových představách dokázaly pochybující nespokojené muže k pokojnému domovu dovést a připoutat. Kam se poděly Tylovy sny v *Krvavých křtinách*? Oddaná strážkyně pokoje a míru, babička Ludmila, zemřela mučednickou smrtí a mír ochráněný Václavem se ukazuje jako poněkud zatuchlý, „*takový pokoj sluje smrt!*“ Národ stejně jako diváci se rozdělí na ty choulostivé – a svobodymilovné.

Tyl vlastně fascinujícím způsobem převrátil své vlastní hodnoty a otočil role matky a syna. Tam, kde dřív stály matky hájící klidný domov a mír (ještě matka Husova v revoluční historické hře²⁴), stojí teď choulostivý syn (když ještě Hus byl hrdina bojující za pravdu a lidská práva proti všem) a k boji ho vyzývá právě matka! Drahomíra: „*Kníže! Synu! [...] Ty můžeš matce v oko hleděti, kteráž tě živila dechem po svobodě prahnoucím? Ty můžeš tváře okázati národu a neshořeti studem?*“ Václav: *Matko, uveď již vášně svoje v klidné řečiště a věř, že nedbám horlivěji o spasení duše své než o blahoslavenství národu.* Drahomíra: *Krásné blahoslavenství,*

24 Ztvárněná – jak jinak – Magdalénou Hynkovou.

když převlékáš svobodné duše v otroky!
Václav: *Kdo to praví? Jen přátelství jsem slíbil držeti – Drahomíra: A poplatky odváděti – hahaha! O známe takové přátelství, které žije z tuku cizího! Synu, tyto ruce, kteréž tě prvorozeného otci tvému nejprvnější v lokte vložily, že zplakal radostí, – ty se teď před tebou spínají: zruš ten hanebný úvazek!* Václav: *Matko, co tě napadá?* Drahomíra: *A chceš-li – ohnu před tebou i kolena – ta kolena, co se posud jen před bohy ohýbala: vysvobod' národ z otroctví!* Václav: *K čemu mě to svádíš?* [...] Drahomíra: [...] *poctivý člověk se od tebe odvrátí a matka zahladí tvou památku hořkými slzami [...] To je víra ženy, kteráž svůj národ v srdci nosí; a co třeba muži věřiti – to nech ti jednou procitlé svědomí zahřímá.*“ Tato slova snad dodnes neztratila svou sílu odvážné výzvy pro nás všechny, kdo žijeme v této malé zemi v zlatém pokoji.

Největší střet Drahomíry s Václavem podle svědků premiéry nejsilněji zapůsobil na diváky. Premiéra *Krvavých křtin* 11. února 1849 byla divácky velmi úspěšná, ale hra se nereprizovala, pravděpodobně z politických důvodů – protože diváci se nechali strhnout k bouřlivým reakcím. Zřejmě vyšly jen dvě kritiky – v německé *Bohemii* odmítavá a v *Pražském večerním listu* pochvalná: „*Obecnstvo zpočátku trochu zaražené tímto novým odhalováním charakterů rozehrálo se později, a když Drahomíra Václava na kolenou žádala, aby zanechal horlivého míru a vy-tasil meč k osvobození z otroctví, a on stál nečinný a bez ohně, tu rozlehal se potlesk několik minut trvajícím po všech prostorách divadla vzdor tomu, že to byl svatý Václav, co nechtěl boj*“ (Otruba / Kačer 1961: 378). Jak je vidět, Anna Kolárová a její velké vášnivé gesto diváky vskutku uchvátily.

Jenže tím tragédie Drahomíry nekončí. V závěru se ještě střetne s Boleslavem, který byl až dosud jejím nejbližším spojencem. „*Hněvsa: Meč náš provodí nového knížete na stol vyšehradský. Drahomíra: [...] Krví tedy chcete znamenati cestu novému knížeti na stolec? Boleslav: Svět se věru divně převléká! Kdo by to byl řekl, že se bude Drahomíra krve hroziti? Drahomíra: [...] To chceš Václava z paměti a srdcí lidu vytrhnouti? To chceš Václava – ha, živé bohy – co chceš s bratrem počítí? Boleslav: Ten může o samotě na mém hradě zůstati – a liturgii zpívati. Drahomíra: [...] Chraň se, abys neporanil svědomí své ranou, kterou žádám lékem nezhojíš! Pro pouhé nasycení vášni není člověku rádno s temnými mocnostmi do hry se pouštěti; ty jej uchvátějí za pouhou myšlénku a upletou z ní pouto, v kterém pak duše zumírá.*“

Bojovnice za svobodu národa tak stvrdí svou pozici – sama proti všem. Boleslav totiž blaho národa spojuje se svou cestou na knížecí stolec, kdežto Drahomíra jde jen za ideálem svobody národa, jeho samostatnosti a nezávislosti na jiných, svůj osobní prospěch tím nijak nesleduje, spíše naopak. Nebaží po Václavově sesazení. Když pochopila, že národ po svobodě netouží, že je choulostivý a následuje Václava, stáhla se do ústraní a přijala svou porážku.

Přesto ona sama na počátku Boleslava proti bratrovi poštvála a vzbudila v něm touhu po vládě. Tragédie vrcholí, když se Drahomíra marně pokusí své chyby napravit a Václava zachránit: „*A chceš-li navždy mraky zkázonosné nad svou hlavou rozptýliti [...] Přetrhni – uvolni alespoň úvazek s Jindřichem!* [...] Václav: *Abych vyštvál zase bouři na zemi a pošlapal mladé osení našeho blahoslavenství?* Drahomíra: *O nešťastná malomyslnost, jenžto sama sobě nedůvěřuje!*²⁵ Čiň tedy dále, od čeho tě slabá žena zraditi nemůže, ale – *odejdi z domu tohoto!* [...] Václav: [...] *Já jsem v domě bratrovu. Může-liž býti pevnějšího štítu na zemi?* [...] Drahomíra (sama): *Nuže,*

25 Tato replika mi připomíná velkou Tylovu bolest z nedůvěry Čechů ve vlastní kulturu, literaturu i dramatikou. Václavova závislost na německém králi pak připomíná také pocit nadřazenosti německé kultury, který v Tylově době mezi literáty převládal. A české sebedopceňování, které jsme zdědili i my.

leť tedy, šípe, kterýž jsem sama ostrčila a na luk vložila: já tě nemohu zdržeti, – a kdybys měl i moje srdce protknouti, že bych vlastní krví tu půdu zbarvila, kterouž tak nevyšlovně miluji!“ Tragédii uzavře smrt Václava a pochybné vítězství Boleslava – spíše vítězství krvelačných bojovníků Hněvsy s Tyrou a Čestou. Drahomíra skončí jako matka, které v náručí umírá syn, zbytečně a částečně její vinou.

Z jakého materiálu vznikala postava tak složitá? Jak se měnil Tylův způsob psaní postav v jeho historických hrách? Ještě v *Čestmírovi* zůstávají postavy obecné, nadnesené historické, nevyvolávají představu, jak na scéně budou jednat (a to je nejspíš hlavním úskalím hry). Později se Tyl přes publicistiku a ‘obrazy ze života’ učí pracovat s ‘drobnokresbou’, kterou pak využije i v historické hře, kde drobné (realistické) detaily konkretizují postavu a určují její gestus.

Důležitější a méně prozkoumaná mi ale připadá Tylova zkušenost s hereckou tvorbou na jevišti. Díky ní se naučil ‘režirovat své postavy’ přímo v textu. Za každou replikou je jasná představa o tom, jak to měl konkrétní herec zahrát. Tím, jak jeho kolegyně rozehrávaly jednotlivé situace na scéně, třeba z cizích her, které ale Tyl režiroval nebo s nimi sám hrál, dávaly citlivému divadelníkovi ‘návod’, jaký materiál potřebují. Pokud sledujeme Tylovy hry chronologicky, prostředky těchto hereček prostupují mluvní gesta, způsob jednání postav i rozehrávání scén. Dokonce se herecké metody Anny Rajské objevují i v replikách postav psaných pro Annu Kolárovou, která byla jinak herečkou velkých gest, patosu a bouřivých citů. Drahomíra neohromuje diváky předváděním svých vášní, nevede dlouhé efektní monology oblíbené v romantické tragédii, ale vášnivě se vrhá do situace, rozhoduje se a jedná. Její rozhodování je strhující, protože není snadné: má v sobě rozpor. Je složená z nesmířitelných protikladů: to nutí herce či herečku k zápasu mezi dvěma

tendencemi. Je milující matkou a zároveň nelitostnou bojovnicí. Chce Václava chránit a zároveň přeje trůn Boleslavovi...

Až dosud psal Tyl svým herečkám role, které na sebe zřetelně navazovaly. Drahomíra je velký skok do neznáma. Pro Tylova imaginaci byl jistě nesmírně ‘výživný’ celý revoluční rok a politická deziluze. V roce 1847 vznikly tři vrcholné hry Tylovy: *Paličova dcera*, *Kutnohorští havíři* už plně revolučního napětí, ale zatím zakázané, a *Strakonický dudák*. Rozárka, Anežka i Doročka jsou ještě ženy příbuzné. Během revolučního roku Tyl aktivně sloužil národu jako politik a divadlo muselo ustoupit, i když se obojí místy prolínalo: premiéra *Jana Husa* 26. prosince 1848 se stala masovou politickou manifestací. A pár týdnů po *Husovi* píše Tyl *Krvavé křtiny*, kde se vše obrací vzhůru nohama. Čisté dívky plné příslibů pokojného domova a jeho krásy zestárly Tylovi rázem v suchopárnou babičku Ludmilu, která sice káže o lásce, ale srdce má spíš tvrdé. A zralá žena – matka a hrdinka – vybízí ke krvavému boji za svobodu, zatímco její mladý vládnoucí syn se opájí slovy o míru a nevěří v sílu národa stát samostatně (a hrál ho Kolár – sám ve věci národa nedůvěřivý).

Proč myslel Tyl při psaní Drahomíry na Annu Kolárovou? Nebyl to zcela překvapivý výběr. V oboru první milovnice hrála sice nevinné dívky a ideální hrdinky, ale při svém neuvěřitelném vytyžení mohla z oboru mnohokrát vybočit při nějakém bezvýznamném představení dávno zapomenuté hry. Jisté je, že už 20. ledna 1839 hrála *Lady Makbeth* v Kolárově překladu. 20. prosince 1846 pak měla premiéru Kolárova historická tragédie z období třicetileté války *Monika* s Annou Kolárovou v titulní roli (bylo jí 28 let). Kolár se tu pokoušel vytvořit velké romantické drama, ale přes všechny složité propletené vztahy a ještě složitější děj se mu podařilo napsat spíše efektní romantické role než opravdovou

tragédii. Monika je dívka žijící pro pomstu podobně jako Elektra. Tím se ještě Monika nevymyká z oboru Kolárové, ale tato dívka na sebe z nezbytí bere mužské šaty a kruté mužské činy, v dlouhých monologích odhaluje své vášně a běsy. Kolár ji obdařil romantickým rozporem a tím ukázal druhý pól herecké osobnosti své manželky, typ *femme fatale*.²⁶

Myslím, že *Drahomíra* je ještě odvážnější pokus než *Monika* – a že měla významnější vliv na vrcholná 50. léta Anny Kolárové.²⁷ Tyl se odvážil dát třicetileté herečce roli matky dospělých synů, tedy roli zralé ženy, a hlavně roli velice složitou, jaká neměla v českém dramatu obdoby. Na jednu stranu vášnivá a krve-lačná žena, jaká se v době Tylově mohla objevit jen jako zosobnění zla, na druhou stranu obětavá vlastenka a impozantní tragická hrdinka. Od postavy *Drahomíry* lze vést linii ke všem dalším tragickým hrdinkám našeho dramatu, postavám, které ztvárnila Otýlie Sklenářová-Malá a Marie Bittnerová ke konci 19. století.

Jak se mnohokrát ukázalo, Tyl měl dar přesně uhodnout vnitřní téma herce a s Annou Kolárovou tomu nebylo jinak. Díky Rozárce, Dorotce a *Drahomíře* mohla rozvíjet své umění tak, aby se zařadila mezi největší české herečky. V roce 1862 opustila scénu a o rok později se na jevišti Prozatímního divadla poprvé objevila její nástupkyně Otýlie Sklenářová-Malá, žačka Elišky Peškové, kterou Tyl objevil krátce před svým odchodem z Prahy. Pro Sklenářovou psal Jaroslav Vrchlický svou *Drahomíru* (1882), Hip-

26 1. ledna 1847 pak Kolárová hrála Kateřinu (Shakespeare, *Zkrocení zlé ženy*), kterou pro ni přeložil Kolár. Samozřejmě myslel také (a především) na své role – v *Monice* hrál šlechetného bratra Hipolyta a ve *Zkrocení zlé ženy* Petrukia.

27 Důležité role A. Kolárové v 50. letech: 1851 Maria Stuart (Schiller, *Maria Stuartka*), 1851 Luisa (Schiller, *Ouklady a láska*), 1852 Magelóna (Kolár, *Don César a spanilá Magelóna*), 1852 Lady Macbeth (Shakespeare, *Macbeth*), 1853 Ofélie (Shakespeare, *Hamlet*), 1855 Markéta (Goethe, *Faust*), 1856 Goneril (Shakespeare, *Král Lear*), 1857 Volumnie (Shakespeare, *Koriolán*), 1858 Lady Milfordová (Schiller, *Ouklady a láska*).

podamii (*Smrt Hippodamie* 28, 1891) a Bohumil Adámek *Salomenu* (1883). Tak se Tylův odkaz neztratil ani po jeho předčasném odchodu a 'zneuctění'.

Tylova *Drahomíra* a Kolárový historické hry: Dvě protikladné tendence

J. K. Tyl se už od své rané tragédie *Čestmír* (1839) pokoušel nějak vyrovnat s příběhy z českých dějin. Neustále reagoval na potřeby českého divadla i jeho diváka, a proto se snažil vědomě vytvořit české historické drama. Stejně vážné ambice měl i Tylův protipól – J. J. Kolár, který toužil po čistém umění bez vlasteneckých úkolů, po umění, které jde se světovými proudy. V Kolárových historických tragédiích slouží historie jen jako efektní romantická kulisa pro velké osobní bouře rozporuplných hrdinů (*Monika*, *Don César a spanilá Magelóna*). Kolár byl především velký romantický herec a při psaní myslel na velké efektní role – proto vnímal individualitu člověka (nebo umělce) jako střed vesmíru, kolem kterého se točí vše ostatní.

Tyl nebyl herecká hvězda. Hrál jen tehdy, když neměl pro roli nikoho lepšího. Kritiky se shodují, že byl hercem nepřilíš nadaným, ale nadšeným a obětavým, často hrál úlohy, které se pro něj nehodily – prostě zbyly. Hrát ho nutila hlavně situace – nouze v českém hereckém souboru. Bez nadsázky lze říci, že do úmoru sloužil svému ideálu – české kultuře. Jako osobnost byl protikladem Kolára a naprosto opačně vnímal také dějiny v historických hrách. Pro Tyla je historická situace právě to, co nutí hrdiny jednat. Věci veřejné, dokonce politické, hýbají osobními příběhy velkých hrdinů. Osud *Drahomíry* je spjat s osudem národa úžeji než s osudy jejích synů.

28 V prvním díle trilogie, *Námluvách Pelopových* (1890), hrála Hippodamii žačka Sklenářové Marie Bittnerová.

S každou další historickou tragédií se ale Tylův přístup vyvíjí. Od velkého **romantického hrdinského gesta** v *Čestmíru* přes hledání **poučných** paralel k aktuálnímu **vlasteneckému** dění v *Kutnohorských havířích* (1847) a *Janu Husovi* (1848) až ke *Krvavým křtinám*, kde už 'dobro' a 'zlo' zdaleka nelze snadno a poučně rozlišit, kde se boj za blaho národa relativizuje a zcela převládne **dramatický život**. *Krvavé křtiny* jsou tak jednou z mála opravdových tragédií v české dramatičce. Zároveň se v ní objevuje konflikt pro Čechy zásadní a věčný: samostatnost malého národa uprostřed německého živlu, svoboda a sebedůvěra – proti malomyslnosti, závislosti na světě, vzhlížení k cizím vzorům a zapominání na vlastní minulost a popírání kořenů. Tyl odvážně budoval české drama, hledal neúnavně základní česká témata a vytvořil titánské dílo v neuvěřitelných podmínkách. Kolár zatím znevažoval českou literaturu, pohrdal českým dramatem a snažil se dostihnout světové vzory. Tylovu snahu vnímal jako marné vlastenčení, vinil ho, že snižuje umění na pouhou agitaci a službu národu.

Pokud bychom blíže zkoumali hereckou dráhu J. J. Kolára, zjistili bychom, že i pro něj bylo setkání s Tylem osudovým a že jen ironií tohoto osudu právě Kolár Tyla zavrhl, a připravil tak nejen sebe o cennou spolupráci. Jejich schopnosti se totiž skvěle doplňovaly. Jenže zatímco Tyl dokázal reálně odhadnout své herecké nadání, nedokázal Kolár stejně odhadnout své nadání dramaturgické a dramatické. A když české divadlo 'osvobodil' od Tyla, trvalo dlouho, než české drama dokázalo na Tyla znovu navázat.

Žena na scéně J. K. Tyla

Sentimentální měšťanské drama zaostřilo pozornost na ženskou roli – díky přesunu do intimní sféry života, od ve-

řejného k soukromému a od velkých hrdinských příběhů k příběhům rodinným. Ale sentimentální žena ponejvíce vzdychá, pláče a omdlévá. Na jevišti je jí přisouzena role pasivní.

Tyla ženské postavy fascinovaly. V jeho hrách ztělesňují domov, rodinu, lásku i povinnost – tedy biedermeierovské ideály. Ale žena u Tyla *sama* jedná, aktivně mění situaci, často přebírá celou aktivitu na úkor mužských protějšků. Ať už jsou to matky, manželky nebo zamilované dívky. Ve spolupráci s Annou Kolárovou, nejnadanější herečkou své doby, vytvořil pak Tyl postavy zcela zvláštní, ze své doby vymknuté: Rozárku v *Paličově dceři* a Drahomíru v *Krvavých křtinách*. Obě jsou předzvěstmi velkých změn v pojetí ženství, které přijdou na konci století, snad také proto, že Anna Kolárová byla žena ve své době naprosto výjimečná.

Tylovo dramatické dílo bývá v polistopadové době posuzováno nespravedlivě jako sentimentální kýč, neoriginální a konvenční napodobenina německého měšťanského dramatu. Ale Tyl s německými vzory nakládal velmi rafinovaně jako s pouhou inspirací. A v žádném případě není sentimentální nebo dokonce larmoyantní. Je v nejlepší slova smyslu citový, citlivý, senzibilní, což je dnes často považováno za nepříjemné či směšné. Byl duší romantik a Máchův blízký soupeřník, který se ale dokázal vyrovnat s ubohou divadelní realitou a svým titánským úsilím skutečně vybudoval české divadlo. Díky své citlivosti (pro muže své doby nevhodné) dovedl vnímat ženy kolem sebe do větších hloubek, než se slušelo, a přivedl na scénu nové podoby ženství. Stejná senzitivita ho vedla k fascinaci pohádkou a k hlubokému porozumění jejím archeotypálním pramenům.

Neschopnost současného českého divadla interpretovat Tyla se mi zdá povrchně alibistická a vybízí mě k zamyšlení, nakolik se od Tylových neutěšených dob české divadlo změnilo a kolik problémů si

z těch dávných časů nese s sebou, aby se čas od času vynořovaly a žádaly si znovu řešení. Kdy už se konečně přestaneme na naše předky vymlouvat a vinit je z vlastní malosti? Kdy si konečně přiznáme, že to jsou právě oni, kdo nám o nás řeknou nejvíc, pokud se jim odvážíme podívat do očí? Pěstovat tylovskou tradici znamená postavit se na vlastní kulturní nohy a hrdě říct, že máme své velké dramatiky, máme své hrdiny a nemusíme se schovávat jen za bezmocné směšné malé figurky, jejichž rozhodování v žádném případě nepohne tím velkým světem kolem. I tento pohled odspodu je Tylovi vlastní; přesto vytváří velké hrdiny a zajímavé je, že jsou často ženského pohlaví, tedy hrdinky. Není svým způsobem charakteristické, že tento český dramatik nepřisuzuje hrdinství jen mužským, ale ve velké míře také ženským postavám? Bylo to snad i díky tomu, že v Čechách bylo vždy dostatek umělecky založených žen, které se odvažovaly dát na nejistou a trochu opovrhovanou dráhu herectví a inspirovaly tak zamilované dramatiky k vytváření pozoruhodných ženských postav. Čtyři Tylovy herecké múzy jsou toho prvním důkazem.

Literatura:

- CÍSAŘ, J. *Přehled dějin českého divadla I. Od počátků do roku 1862*, Praha 2004
Dějiny českého divadla II., Praha: Academia 1969
Josef Kajetán Tyl 1808–1856–2006–2008, Praha 2007
 KLOSOVÁ, L. *Kolárové: Tři herecké portréty 19. století*, Praha 1969
 LENDEROVÁ, M. *K hříchu i k modlitbě – žena v minulém století*, Praha 1999
Národní divadlo a jeho předchůdci, Praha 1988
 OTRUBA, M. / KAČER, M. *Tvůrčí cesta Josefa Kajetána Tyla*, Praha 1961
 PROCHÁZKA, J. *Pražská dramaturgie Josefa Kajetána Tyla, 1831 – 1856, soupis Tylovy jevištní tvorby*, Praha 1954

- TUREČEK, D. „Tylova modifikace hry o polepšení a kouzelné hry“, in: (týž) *Rozporuplná souměřitost*, Praha: Divadelní ústav 2001
 TURNOVSKÝ, J. L. *Z potulného života hereckého*, Praha 1882
 TYL, J. K. *Fidlovačka, Slepý mládenec, Nalezenec, Čestmír, Paní Marjánka, matka pluku, Pražský flamendr, Paličova dcera, Kutnohorští havíři, Bankrotář, Strakonický dudák, Chudý kejklíř, Jan Hus, kazatel betlémský, Krvavé křtiny, Tvrdohlavá žena, Jiříkovo vidění, Jan Žižka, Lesní panna, Měšťané a studenti*
 TYL, J. K. *O umění*, Praha 1951

Korespondence:

- TURNOVSKÝ J. L. „Některé dopisy Jos. Kaj. Tyla (32 dopisů 1844–1854)“, *Česká Thalia* 5, 1891, č. 8, 10/3, s. 95–96; č. 9, 20/3, s. 103–104; č. 10, 1/4, s. 115–116; č. 11, 10/4, s. 130–131; č. 12, 20/4, s. 143–144; č. 13, 1/5, s. 152–153
 ŠIMÁK, J. V. „Příspěvek k listářu J. K. Tyla (31 dopisů 1833–1856)“, *Časopis Národního musea* 105, 1931, str. 262–293

Chronologie premiér Tylových her, rozebíraných v této stati:

13. října 1839 *Čestmír* (4×)
 9. března 1845 *Paní Marjánka, matka pluku* (5×)
 2. února 1847 *Paličova dcera* (6×)
 1847 *Kutnohorští havíři* (psaná podoba)
 21. listopadu 1847 *Strakonický dudák* (9×)
 24. dubna 1848 *Kutnohorští havíři* (1×)
 26. prosince 1848 *Jan Hus, kazatel betlémský* (6×)
 leden 1849 *Krvavé křtiny* (psaná podoba)
 11. února 1849 *Krvavé křtiny* (1×)
 18. března 1849 *Tvrdohlavá žena* (3×)
 11. srpna 1849 *Jiříkovo vidění* (10×)
 16. května 1850 *Lesní panna* (7×)

Obrazový materiál je citován z těchto publikací: Engelmüller, K. *Z letopisů českého divadelnictví*, Praha 1946 (s. 111); *Dějiny českého divadla II*, Praha 1969 (s. 113, 115, 123); časopis *Národní divadlo*, listopad 1955, číslo 3 (s. 117); *Stavovské divadlo. Historie a současnost*, Praha 2000 (s. 121); Bartoš, J. *Prozatímní divadlo a jeho činohra*, Praha 1937 (s. 125).

Od náznaku v japonské tradiční poezii waka ke scénám moderní haiku

Denisa Vostrá

Nejstarší japonská poezie a estetické principy období Heian

Japonská tradiční poezie je založena na střídání veršů o pěti a sedmi slabikách (přesněji řečeno mórách),¹ což je rytmus, o němž Japonci odedávna věřili, že zní libě uším božstev.² Nejstarší básně byly pravděpodobně modlitby, písně a zaklínadla. Nejranější formou japonské básně je jedenatřicetislabičná *waka* (doslova 'japonská báseň')³ s rytmem 5-7-5-7-7, později označovaná jako *tanka*, 'krátká báseň', která se poprvé objevuje již na počátku období Nara (710-794) v kronice *Kodžiki* (Zápisky o starých věcech) z roku 712.⁴

V druhé polovině 8. století se *tanka* stává základní formou básnické sbírky *Manjósú* (Sbírka bezpočtu listů),⁵ která ve dvaceti svazcích obsahuje čtyři a půl tisíce básní vzniklých během tří století.⁶ Na jejím vytvoření se podílela řada sběratelů různých dob⁷ a je v ní zastoupeno 561 autorů (z toho 70 žen) – císařů, šlechticů, učenců, ale i prostých pěvců z nižších společenských vrstev. Za

1 Móra je označení doby potřebné k vyslovení krátké slabiky; délky, slabičné 'n' a zdvojené souhlásky jsou v japonštině považovány za samostatné móry. Například název básnické sbírky *Manjósú* má tři slabiky, ale 6 mór: Ma-n-jo-o-šu-u. Počet slabik jednotlivých básní je tedy ve skutečnosti často nižší, než se uvádí. Při překladu do indoevropských jazyků se zpravidla počet slabik japonského originálu striktně nezachovává.

2 Zde jsou míněna božstva *kami* kultu *šintó*, původního japonského náboženství. Viz též článek D. Vostré „Japonský tradiční dům a problematika scénického prostoru (nejen v Japonsku)“ v *Disku* 26 (prosinec 2008): 52.

3 Označení *waka*, 'japonská báseň', mělo novou básnickou formu odlišit od čínské poezie *kanši*.

4 Kronika je rozdělena do tří částí a obsahuje mytologické příběhy, pověsti a historické záznamy od „stvoření světa“ až po vládu císařovny Suiko (592-628). Ve druhé a třetí části je obsaženo asi 110 básní, jejichž autorství je připisováno legendárním postavám a bohům.

5 *Manjósú 1-4*. Překlad A. V. Líman. Praha: Brody 2001-2008. Po francouzštině jde teprve o druhý kompletní překlad této sbírky do evropských jazyků. Všechny tři uvedené básně jsou z této sbírky. Komentáře překladatele a ukázky básní viz též webové stránky <http://denisa.vostry.cz/manjosu.html> (prosinec 2009).

6 Z celkového počtu básní je 4200 básní ve formě *waka* (*tanka*), zbytek tvoří z největší části básně *čóka* ('dlouhá báseň' založená na střídání pěti- a sedmislabičných veršů a končící tankou) a *sedóka* ('rytmická báseň' o šesti verších: 5-7-7, 5-7-7).

7 Za kompilátora sbírky *Manjósú* se považuje Ótomo no Jakamochi (asi 718-785), který práci na sbírce dokončil v roce 760. Jména mnoha dalších sběratelů a zapisovatelů básní se nedochovala.



Utagawa Kunisada (1786–1864): Jaro

nejvýznamnějšího básníka sbírky se pokládá Kakinomoto no Hitomaro a častým námětem básní je koloběh proměn v přírodě a jejich splývání s náladami člověka (Švarcová: 211).

Když přijde jaro
a větve smuteční vrby
se skloní k zemi,
i mé srdce tíží láska k mé milé!
(*Kakinomoto no Hitomaro*)

Slivoň setřásá lupínky květů,
po celé zahradě se rozlétly –
je to snad sníh, jenž se chumelí
z vysokého nebe?
(*Ótomo no Tabito*)

Hora božského saké, Miwa,
se oděla do žlutého listí javorů –
tím zlatem bych si i já chtěl obarvit kimono!

V období Heian (794–1185), během něhož postupně upadá zájem o tvorbu v čínštině, se básně *tanka* dostává do popředí zájmu a stává se vůbec nevhodnějším

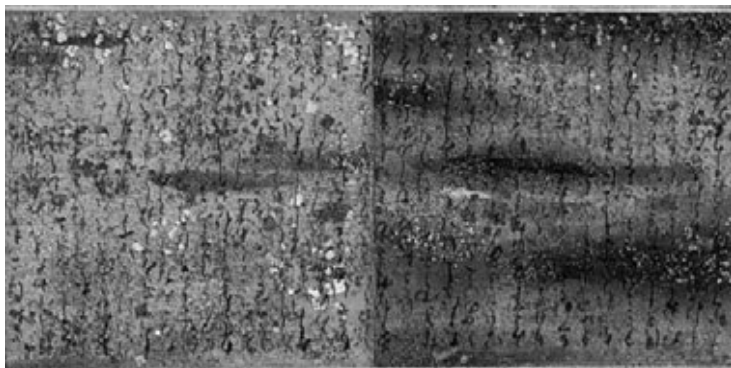


**Utagawa Hirošige (1797–1858):
Pohled na horu Fudži**

prostředkem ke zhuštěnému vyjádření hloubky a neopakovatelnosti okamžitého prožitku. Snahu o vcítění se do podstaty věci a o sdělení něčeho hlubšího, než jsou jen významy jednotlivých slov použitých v básni, přitom vyjadřují především estetické principy *aware* a *jodžó*, které hlásali heianští básníci. *Aware*, později v souvislosti s estetikou též *mono no aware*, přitom vyjadřuje „hluboké procítění věci“ – jde o intenzivní emoce, které vnímavý člověk prožívá ve spojitosti s krásou, zejména s jemností a pomíjivostí přírody, anebo naopak ve spojitosti s přirozeným smutkem života. Neokonfuciánský filozof Motoori Norinaga (1730–1801) odvozuje etymologii tohoto slova od *citoslovci a!* a *hare!* vyjadřujících překvapení a používaných v hlubokém pohnutí. Jejich kombinaci tedy můžeme chápat jako vyjádření hlubokého prožitku krásy i hlubokého prožitku smutku života, nikoli jen jako nostalgii, jak začal být termín *aware* pocíťován později (Keane: 35). *Jodžó* neboli ‘cit navíc’ pak vyjadřuje požadavek, aby báseň obsahovala i další významy, nejen ty, které vyjadřují slova v ní použitá.⁸ Estetické termíny *aware* a *jodžó* se sice poprvé objevují právě v nejstarší japonské poezii, postupně se však společně s termínem *júgen*,⁹ který vyjadřuje „to, co leží

⁸ Estetické principy jako *aware*, *jodžó*, ale i *mijabi* (okázalá elegance) se ovšem neobjevují pouze v poezii, lze se s nimi setkat ve všech oblastech umění včetně architektury zahrad.

⁹ Jde o vyjádření krásy skryté v nitru věci. *Júgen* nelze postihnout slovy, je jakýmsi ‘prázdným místem’ (časoprostorem), které podněcuje čtenářovu (v divadle divákovu) fantazii. Více o této estetické kategorii viz článek D. Vostré „Zeami o herectví v divadle nó“ otiskžený v *Disku 5* (září 2003): 52–53.



▲ Kaligrafie ze svitku Příběhu prince Gendžiho, 16. stol., Muzeum umění Tokugawa, Nagoja

► Ukázka z první série ilustrovaných svitků k Příběhu prince Gendžiho, 12. stol., Muzeum umění Gotó, Tokio

pod povrchem věci“, stávají obecným vyjádřením pro ‘ducha’ období Heian (794–1185) i následujícího období Kamakura (1185–1333; Marra 1999: 9).

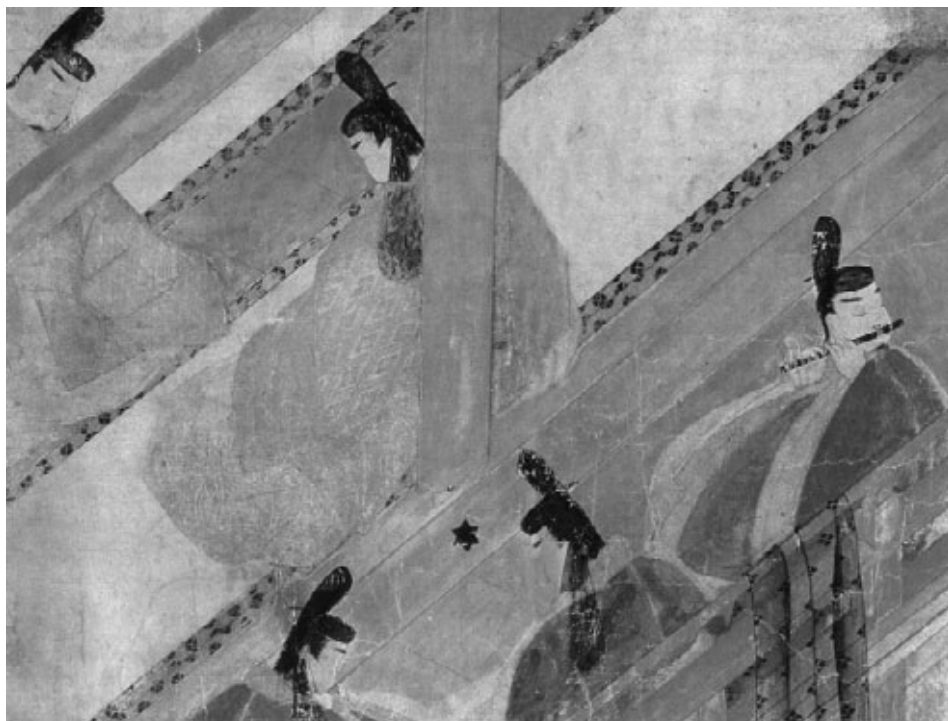
Výrazný zájem dvorské společnosti o poezii *tanka* dal vzniknout koncem 9. století také básnickým soutěžím *uta awase*, které přetrvaly až do dnešních dnů a staly se skutečným symbolem nového postavení japonské poezie. Důležitým mezníkem ve vývoji poetické formy *tanka* se stalo vydání sbírky *Kokinšū* (Sbírka staré a nové poezie) v roce 905, a zejména pak v polovině 10. století zřízení Úřadu pro poezii (*Wakadokoro*), jímž byla tato forma povýšena do role oficiálního reprezentanta japonského písennictví.¹⁰

Přítečkyni, které se dvoří jiní
Není to rosy kapička čirá,
na květu srdce mé leží a prosí;
při každém závanu
zatrnu strachem:
Nesfoukne vítr kapičku rosy?
(*Ki no Curajuki*)¹¹

Poezie formy *tanka* tvoří též nedílnou součást slavné japonské ságy Příběh prince Gendžiho (*Gendži monogatari*) autorky Murasaki Šikibu z počátku 11. století. Dílo bylo vytvořeno v duchu estetických ideálů *aware* a *mijabi* a zdá se, že autorka Murasaki Šikibu se více inspirovala poezií *waka* (poezie stála v Japonsku vždy nad prózou) než předchozími příběhy (*monogatari*) – v textu se objevuje na 800 básní (Švarcová 2005: 168).

¹⁰ Jedním z úkolů Úřadu pro poezii bylo i zkoumání básnické sbírky *Manjóšū*, která byla v 8. století při neexistenci psané japonštiny zapsána specifickou kombinací čínských znaků použitých jednak sémanticky a jednak foneticky (tzv. *manjóganou*).

¹¹ *Verše psané na vodu. Starojaponská pětiversí. Překlad V. Hilská, přebásnil B. Mathesius. Rudolf Knoch v Praze 1943. (Zatím poslední, 10. vydání této sbírky vyšlo v roce 2002 v nakladatelství Vyšehrad.)*



Ach Sumijoši!
Černá noc, bílé jíní.
Vrcholky sosen
oslnivě se třpytí.
Paruky z vlasů Božstva!¹²

Tanka pak přežívala dokonce i v pozdějším období chátrajícího Kjóta a tvoří značnou část osmé císařské antologie *Šinkokinšú* (Nová sbírka staré a nové poezie), sestavené na pokyn císaře Gotoby v roce 1205, s níž je spojován také významný básník 12. století Teika (vl. jménem Fudžiwara no Sadaie, 1162–1241). Jméno tohoto básníka je svázáno i s nevelkou, ale zřejmě nejznámější básnickou sbírkou tohoto období nazvanou *Hjakunin iššu* (Po jedné básni od sta básníků), do níž Teika zařadil nejoblíbenější básně poezie *tanka* od počátků až do své doby.

Do samoty mé chýše opuštěné i psím vínem
přišel už zase podzim.
Jen přítel ještě ne.
(mnich Eigjó)¹³

¹² Murasaki Šikibu, *Příběh prince Gendžiho 1–4*. Překlad K. Fiala. Praha: Paseka 2002–2008.

¹³ (Fudžiwara Teika) *Sto básní: Faksimilie klasické sbírky japonské poezie Hjakunin iššu*. Překlad H. Honcoopová. Praha: Národní galerie 1997.

Proměny japonské tradiční poezie ve středověku

Ve středověku se *tanka* stala součástí válečných příběhů (*gunki* či *senki*), v nichž se tragické popisy bitev střídají s lyrickou poezií podbarvenou buddhistickým podtextem marnosti bytí. A v dvanáctislabičných útvarech členěných na dvojverší o pěti a sedmi slabikách jsou psány i části (určené nejspíše k přednesu za doprovodu loutny *biwa*) významného válečného eposu z první poloviny 13. století – Příběh rodu Taira (*Heike monogatari*),¹⁴ který je spolu s Příběhem prince Gendžiho považován za vrchol klasické japonské prózy.

Hle, stébla luční trávy!
Tu jedno klíčí,
tam druhé, přezrálé, klesá.
Které však ujde osudu,
až přiblíží se podzim?¹⁵

Ve 14. století se *tanka* postupně začíná jevit jako poněkud opotřebovaná a strnulá forma poezie, avšak vyvíjí se z ní forma nová, 'řazená báseň' *renga*, která se rozšiřuje koncem období Heian a postupně se stává předmětem vášnivé společenské zábavy.¹⁶ Jde v zásadě o řazení více slok v rytmu *tanky*, přičemž první, sedmnáctislabičnou část (5-7-5, tzv. *kami no ku*, 'horní sloka') a druhou, čtrnáctislabičnou část (7-7, tzv. *šimo no ku*, 'spodní sloka') každé '*tanky*' skládají různí básníci.

Zpočátku byly oblíbené například *rengy* skládající se ze sta slok (*hjakuin renga*) i delší, na jejichž tvoření se podílelo několik básníků, později byl počet slok snížen na třicet šest. Báseň *renga* se zpočátku rozšířila zejména v buddhistických kláštorech, kde se stala populární zábavou mnichů, během období Kamakura však pronikla i mimo kláštery a ve 14. až 16. století se v Japonsku stala hlavní formou poezie vůbec. O teoretické propracování a povznesení této formy se zasloužili zejména mnich Gusai (1284–1378) a jeho žák Nidžó Jošimoto (1320–1388), kteří do *rengy* vnesli estetické principy tradiční poezie *tanka*, především tajemnou hloubku (*júgen*). Kompoziční pravidla, která se v pozdějším období stala základem poetiky *rengy*, shrnuli oba básníci ve spise *Renga šinšiki* (Nová pravidla *rengy*) z roku 1372 (více viz Novák 1989: 65–66).

V průběhu 16. století se vedle *rengy* objevuje i její varianta označovaná jako *haikai no renga* ('hravá *renga*'),¹⁷ jež se později stává vášní zejména mezi příslušníky nově vznikající třídy měšťanů. A v souvislosti se společenskými změnami na počátku 17. století dochází též k posunu v používání jazyka. Zatímco *renga* byla báseň vyšších kruhů a vyžadovala zachování středověké estetiky a použití klasického jazyka vycházejícího z poezie *tanka*, rozverná báseň *haikai no renga* připouštěla i používání současných hovorových výrazů. Hravosti až komiky básní *haikai no renga* se přitom dosahovalo nejen využitím ustálených asociací

14 Příběh rodu Taira. Překlad K. Fiala. Praha: Mladá fronta 1993.

15 Překlad P. Holého zní: „Mladý výhonek nasazující na květ / anebo uvadající stéblo – / obojí je tráva rostoucí v poli. / Ani jedno ani druhé / podzim neušetří.“ Viz hra H. Išidy Příběh tanečnice jménem Hotoke podle příběhu z *Heike monogatari* pro dětské kabuki v *Disku 2* (prosinec 2002): 86.

16 Určitý vliv na vznik této formy měla pravděpodobně i analogická čínská forma *lien-tü*.

17 Později byla též označovaná jen jako *haikai* či *renku* ('řazené sloky').



Anonym: Podzimní květy, konec 19. století

(*engo*), homonymity (*kakekotoba*) a básnické citace (*honkadori*), ale i použitím motivů z každodenního života (Novák 1989: 83).

Úvodní sloka básní *renga* i *haikai no renga* (tedy *kami no ku* neboli 'horní sloka' o slabikách 5-7-5) se nazývala *hokku* ('zahajující sloka'). Tato sloka měla v básni zvláštní postavení – byla na zbytku básně do jisté míry nezávislá a zároveň vytvářela možnosti pro tvoření vhodných navazujících slok. Pro skládání *hokku* platila navíc specifická pravidla; vlastně mělo jít o 'úvedení básně' navozením představy určité 'scény', která vyjadřovala mimo jiné i náladové podbarvení celé řazené básně. Vyžadovalo se například, aby úvodní verš každé *rengy* i *haikai no rengy* obsahoval tzv. sezonní slovo (*kigo*), které poukazuje k určitému ročnímu období (případně i k části dne, jako je svítání či soumrak apod.)¹⁸ a přispívá částečně i k navození atmosféry celé básně. Jako *kigo* může být použit přímo výraz pro dané roční období, anebo nějaký jemnější odkaz, například rozkvetlé slivoně (ty v lunárním kalendáři symbolizují Nový rok), červeně zbarvené podzimní listy japonských javorů (*momidži*) či čerstvě napadlý sníh.

Sezonní slova navíc úzce souvisejí s tématem básně (*dai*): některá z témat – či úvodů – japonských básní se přitom mohou také vztahovat k roční době, například 'jarní noc' nebo 'podzimní vítr', ale i v Japonsku jednoznačně jarní 'motýl'

¹⁸ Existují samozřejmě i slovníky sezonních slov.

či 'žába', letní 'netopýr', podzimní 'mlha' nebo zimní 'čajové květy'. Každé asi ze tří tisíc existujících *dai* má svůj symbolický význam.¹⁹

Dravý jestřáb
si načechral peří
do zimní plískanice.
(*Mukai Kjorai*)²⁰

Na začátku období Tokugawa (1600–1868) došlo k určité revizi formy 'hravé' básně *haikai no renga* – básníci se z ní tehdy pokusili vytvořit víc než jen parodii na tradiční řazenou báseň *renga*. V téže době dochází také k osamostatnění úvodní sloky a vytvoření nové, sedmnáctislabičné formy poezie, která později získala označení *haiku* ('hravá sloka').²¹ Tato forma se poprvé objevuje již ke konci 15. století²² jako součást některých sbírek poezie, avšak za průkopníka básně *haiku* se dnes považuje až jeden z géníů období Genroku (1688–1704),²³ básník Macuo Bašó (1644–1694).

Macuo Bašó zejména zpočátku své tvorby také ještě vytvářel slovní hříčky, později však začal básním *haiku* dodávat vážnost a vnesl do nich filozofický podtext vyjádřením nových poetických požadavků: dobrá báseň podle něho musí obsahovat *šiori* neboli poctivé opracování (nikoli jen okázalé vyumělkování) verše a *hosomi* neboli plné vcítění do nejjemnějších odstínů a konotací vznikajícího verše; později požaduje Bašó ještě *karumi* neboli lehkost, s níž básník dodá působivou krásu i obrazu všední, přízemní skutečnosti (Švarcová 2005: 157).

Až budeš prázdný,
soudku vinný,
budu tě
mít
na květiny.²⁴

Mám nocleh v šenku.
Hlásím se jménem
a zima
tím deštěm venku.

Bašó hodně cestoval a na svých cestách pořádal básnické soutěže a psal cestovní

19 Isaacson: XXII; rejstřík jednotlivých *dai* seřazených podle ročních období: 85–89.

20 Úvod řazené básně o 36 slokách vzniklé na konci 17. století, na níž se podíleli básníci Mukai Kjorai, Macuo Bašó, Nozawa Bončó a Nakamura Fumikuni. Viz *Dravý jestřáb si načechral peří. Japonské řazené básně*. Překlad A. Kraemerová. Praha: Dokořán 2008.

21 Název *haiku* vznikl kombinací názvů *haikai* a *renku* teprve v 19. století, kdy jej poprvé použil básník Masaoka Šiki, dnes se však běžně používá i pro starší básně psané v tomto stylu.

22 Používají ji například básníci Jamazaki Sokan (1460–1540) či Arakida Moritake (1473–1549), jejichž *haiku* jsou však spíše rebelií vůči básni *renga*.

23 Mezi génie období Genroku patří ještě prozaik Ihara Saikaku (1642–1693), který se zpočátku své tvorby také věnoval básním *haiku*, a dramatik divadla džóruři a kabuki Čikamacu Monzaemon (1653–1725).

24 Obě uvedené básně jsou obsaženy ve sbírce Bašó: *Měsíce Květy*. Překlad M. Novák a J. Vladislav. Praha: Mladá fronta 1996 (1. vydání 1962).

Josa Buson: Básník Bašó se vydává na cestu, detail svitku Oku no hosomiči emaki / Úzká cesta do vnitrozemí, malba tuší a barvami na papíře



deníky prokládané básněmi *haiku*.²⁵ Cestování nebylo přitom v Bašóově době nijak obvyklé a kdo nemusel, rozhodně se jeho nepohodlí nevystavoval. Bašó však jeho smysl jasně vysvětluje slovy: „Chceš-li poznat pínii, vydej se k pínii samotné, chceš-li poznat bambus, jdi k bambusu. Přitom se musíš odpoutat sám od sebe, protože jinak jen promítneš vlastní já do těchto věcí a nic se od nich nenaučíš. Tvá báseň se zrodí sama od sebe ve chvíli, kdy ty a předmět splynete v jedno – když ses do něj ponořil dost hluboko, abys viděl jeho skryté vnitřní záření. Ať je tvůj básnický výraz sebezručnější, není-li tvůj pocit přirozený – jsi-li ty a předmět oddělen –, pak tvoje poezie není pravou poezií, ale subjektivním padělkem“ (doslov A. Límana k Bašó 2006: 123–124).

V tomto duchu se nese i nejslavnější Bašóova báseň, která pochází ze sbírky *haiku* o žábách nazvané Žabí soutěž (*Kawazu awase*) a která se dočkala dokonce několika českých překladů:

*Furuike ja kawazu tobikomu mizu no oto*²⁶

Pradávný rybník.
Jen skočí-li tam žába,
zažbluňkne voda.²⁷

²⁵ Obsah těchto deníků je ovšem uměleckou výpovědí a ne vždy odpovídá skutečnosti.

²⁶ Básně *haiku* jsou v originále zapisovány zpravidla v jedné řádce, k rozdělení asociace přitom slouží tzv. členící slova (v tomto případě částice *ja*), viz dále.

²⁷ *Mléčná dráha. Antologie z japonských básníků haiku XVII. a XVIII. století.* Překlad A. Breska. Praha: Aurora 1999 (1. vydání 1937).



Starý rybník! Žabička vskočila, zvuk vody.²⁸

Ta stará tůňka!
Co chvíli
pod žabičkou
do ticha žbluňká!²⁹

Do staré tůně
skočila žába
žbluňk³⁰

S určitostí lze tvrdit, že Macuo Bašó sice formu *haiku* nevytvořil, ale svým životem i básnickou tvorbou z ní učinil nedílnou součást japonské klasické literatury. Jeho důmyslně komponované básně jsou dnes v některých pramenech přirovnávány ke kóanům, paradoxním cvičením zenového buddhismu, a žádný z Bašóových žáků se jim nedokázal přiblížit.

Po smrti mistra Bašóa se sedmnáctislabičná forma *haiku* stala čímsi triviálním, co postrádalo poetickou sílu, a japonští básníci se k principům Bašóa začali znovu vracet až v 18. století, kdy na jeho tvorbu úspěšně navázal Josa Buson (1716–1783). Buson studoval také tušové malířství, své básně psal kaligraficky a doplňoval je tušovou malbou,³¹ jeho *haiku* však na rozdíl od Bašóových nejsou filozofické, ale spíše popisné, ačkoliv popis scenerií není realistický.

28 Novák, M. *Haiku: Japonská přírodní lyrika*. Disertační práce. Liberec: Karlova univerzita 1951.

29 Novák, M., Vladislav, J. – viz údaj v poznámce 24.

30 *Pár much a já. Malý výběr z japonských haiku*. Překlad A. Líman. Praha: Dharmagaia 1996.

31 Buson se tak stal předchůdcem malířsko-básnického stylu označovaného jako *bundžinga* (malby literátů), který se rozšířil na přelomu 18. a 19. století pod čínským vlivem.

◀◀ Josa Buson: Autoportrét, malba tuší a barvami na papíře

◀ Josa Buson: Tanec, detail malby na vějíř, tuš a slabé barvy na papíře

▶ Kaligrafie s portrétem básníka Josy Busona, British Museum, Londýn



Řepkové květy –
měsíc je na východě,
slunce na západě.

A k vývoji haiku přispěl nepochybně i Kobajaši Issa (1763–1827), který však vždy nerespektoval pravidla pro skládání *haiku* (nezařazoval do básní například povinná sezonní slova), takže jeho styl nebyl považován za čistý a byl často kritizován.

Starý pes se tváří
jako by slyšel
zpívat žížaly³²

Kobajaši Issa vyrůstal v horské vesnici a v jeho básních se objevují i výrazy, které sice nevyjadřují zrovna krásné věci, nicméně k životu na venkově neoddělitelně patří.

Vesnický pes
zalévá močí
květy chryzantém

Plesk, plesk
na květy padají
koňské kobližky

³² Všechny tři uvedené básně jsou ze sbírky *Boží člověk Issa. Výběr z haiku Kobajaši Issy*. Překlad A. Líman. Praha: Dharmagaia 2006.

Výjevy vyjádřené básněmi *haiku* tohoto období v něčem připomínají dřevořezy *ukijoe* zobrazující scenerie měst a venkova, které se rozšířily v téže době. V období Tokugawa (1603–1868) se takzvaná měšťanská kultura zpřístupnila všem vrstvám a jejími charakteristickými představiteli jsou v literatuře vedle měšťanského románu právě básně *haiku*, v dramatu divadlo *kabuki* a loutkové *džóruři* (*bunraku*) a v malířství ‘obrazy prchavého světa’ *ukijoe*.³³ Poezie *haiku* i „obrazy prchavého světa“ zachycují pomíjivost života i tohoto světa a nacházejí efemerní krásu v tom, co je tady a teď. Do poezie *haiku* určené širokému publiku tak vstupuje každodenní život a obyčejní lidé.

Po Busonovi a Issovi však následuje další úpadek tohoto typu poezie, a přes veškeré snahy tehdejších básníků se *haiku* úplně vzpamatuje až po restauraci císařské moci Meidži a otevření Japonska v roce 1868, když koncem 19. století vystoupí se svými revolučními názory Masaoka Šiki (1867–1902; Blyth 1973: 21–45).

Restaurace Meidži a Šikiho principy moderní haiku

Po otevření Japonska v roce 1868 prošla japonská literatura dvěma zcela zásadními změnami. Nejprve to byl úpadek literatury, tedy typická situace provázející všechny podobné velké posuny, po něm pak nastalo hektické přejímání západních literárních proudů a s ním i rozrůznění stylů dosavadní japonské tvorby. V počátečním období převažovala literatura překladová – a nešlo vždy o překlady prvotřídní, například v poezii se objevovaly i naprosto otrocké překlady posouvající smysl původního díla do zcela jiné roviny, o něco později začaly nové literární proudy pronikat i do japonské prózy a poezie (Hilská 1962: 95–107).

Literární styly, které se v Evropě vyvíjely po několik staletí, vstoupily na japonskou půdu současně a záhy uvedly do pohybu celou literární scénu. Výrazný vliv na další literární vývoj měl především evropský romantismus a naturalismus, na jejichž rozvinutí a propracování muselo ovšem japonským spisovatelům stačit období mnohem kratší než v zemích jejich vzniku. Další významný evropský proud – realismus – v Japonsku zpočátku splýval s naturalismem, a tak spíše než o realismu dá se v japonské literatuře hovořit o realistickém popisném stylu, který se zcela přirozeně objevuje v souvislosti s přejímáním nových poznatků vědy.

Také termín naturalismus měl v Japonsku nejprve poněkud odlišný obsah – bezprostředně po restauraci Meidži se chápe spíše jako určitý druh návratu k přírodě než jako věrné vystižení životní pravdy v duchu určité filozofie, málokdy se proto mluví o „naturalismu v Japonsku“, vhodnější označení je v tomto případě „japonský naturalismus“.

Japonská literatura moderního období je poznamenána počátečním odmítnutím všech hodnot tradiční tvorby, především pak tvorby asi padesátiletého období před restaurací Meidži v roce 1868 (Keene 1984: 3–4). Během převratné doby těsně po roce 1868 se však pěstovalo jen omezené množství literárních žánrů a nelze s určitostí hovořit o tom, zda převládala literatura tradiční, či

³³ Více o umění *ukijo* a dřevořezech *ukijoe* viz článek D. Vostré „Prchavý svět japonské měšťanské společnosti“, otištěný v *Disku* 11 (březen 2005): 155–159.

Dvaadvacetiletý básník Masaoka Šiki v baseballové uniformě, Muzeum Masaoky Šikiho v Macujamě



protitradiční. Podnět k tvorbě nové literatury dal až vzrůstající příliv překladů evropských děl v 80. letech 19. století.

V období těsně po restauraci Meidži, které bylo zlomové pro vývoj veškeré japonské kultury, nastal zásadní obrat také ve vývoji tradiční poezie. Tehdy se totiž ukázalo, že v měnící se společnosti období Meidži už poetická forma *haiku* nemá své dosavadní pevné místo a nelze v ní bez větších změn pokračovat. Básníci tohoto období proto začali své *haiku* přibližovat novým společenským podmínkám, často ovšem poněkud násilným způsobem, který byl pro většinu japonské společnosti nepochopitelný.

Změny obsahu vzbuzovaly pocity nelibosti a nezájmu a vyvstala otázka, zda je vůbec oprávněné tuto formu dále rozvíjet. Poezie *haiku*, o níž se vždy předpokládalo, že je určena nejširšímu okruhu čtenářů všech sociálních skupin a zájmů, se tak pomalu stávala výsadou užšího a užšího okruhu lidí, kteří psali čím dál tím víc jen vzájemně sami pro sebe. Přesto však ani v této době neopustila tradiční japonská poezie literární scénu úplně – paradoxně se objevila v překladové literatuře, a tak lze zažít rytmus střídající pěti- a sedmislabičné celky, stejně jako jazyk tradiční poezie, najít například v překladu Shakespeara *Hamleta* (Okazaki 1955: 317).

Postoj Masaoky Šikiho k tradiční poezii byl zpočátku odmítavý: ve svých kritických článcích napadal poezii *haiku* posledních desetiletí, argumentuje tím, že vzhledem k omezenému počtu sedmnácti slabik každé básně *haiku* a k dlouhé době, po kterou již básníci tyto verše skládají, musí být konečný počet básní, jež mohou kombinací všech slabik japonské abecedy vzniknout, z matematického hlediska již nutně vyčerpán (Keene 1984: 92–93). Pokud bychom však tuto Šikiho úvahu vzali doslova, zjistili bychom, že je poněkud absurdní. Provedeme-li výpočet, který Šiki naznačuje, zjistíme, že kdyby každý člověk, který je dnes na zemi

(včetně nemluvnát a analfabetů), začal skládat básně *haiku* rychlostí jedna báseň za vteřinu, vyčerpaly by se všechny možnosti za dobu asi 8 000 000krát delší, než je stáří vesmíru.

Hlavním terčem Šikiho kritiky se stal zejména průkopník *haiku*, Macuo Bašó. Výročí Bašóovy smrti, od níž uplynulo v té době právě dvě stě let, a s ním spojená série oslav v celém Japonsku, dalo pravděpodobně podnět k Šikiho ostré kritice tohoto všeobecně uznávaného básníka. Ve své delší stati Mistr *haiku* Buson (*Haidžin Buson*) z roku 1896 Šiki na sedmdesáti stranách srovnává Bašóa s Josou Busonem a rozebírá v ní různé druhy krásy v básních *haiku*. Tvrdí, že zobrazují-li Bašóovy básně objektivní krásu, potom je Buson více než objektivní. Jeho básně jsou podle Šikiho přímo obrazy. Bašó napsal mnoho básní týkajících se lidí, ale většina z nich se soustřeďuje na jeho vlastní život, zatímco Busonovy básně hovoří o lidském životě všeobecně (Blyth 1973: 21–32).

Postupem času Masaoka Šiki svůj názor na tradiční poezii přehodnotil. Došel k názoru, že japonští básníci si jsou sice vědomi toho, že básně nemají být filozofické či náboženské, ale že si často neuvědomují své podvědomé setrvávání na všeobecné bázi. Začal proto hledat zjednodušující prvky, které by nevyžadovaly tak pronikavé myšlení jako *haiku* tokugawské éry, ale přitom by dovolily v tvorbě této poezie nadále plodně pokračovat a zachovat její základní povahu. Svými články a kritickými statěmi o tradiční poezii usiloval o to, aby básníci psali i bez duchovního či náboženského pozadí a aby dokázali opustit Bašóovy dvě stě let staré principy.

Pro japonské básníky, kteří byli po restauraci Meidži postaveni před nutností osvojit si určité prvky západního myšlení, a tím zpětně lépe poznat svou vlastní kulturu, se v souvislosti s novými poznatky vědy stal stěžejním principem realismus, respektive naturalismus. Tato skutečnost přispěla v období Meidži ke zcela novému pojmání tradičních básnických forem a k vytváření nových témat, která se těsně dotýkají konkrétního, mnohdy i zcela všedního života básníků. Do sedmnáctislabičných básní *haiku* tak začínají pronikat i taková témata, jako je modernizace zemědělství (mechanizace polních prací a podobně) nebo sport (například baseball, který se do Japonska rozšířil z Ameriky v letech 1882–1883) – Šiki sám vyjádřil své nadšení z baseballu v devíti jedenatřicetislabičných básních *tanka* nazvaných *Básně o baseballu (Bésubóru no uta)*, které rozhodně nevznikly jen jako výraz chvilkového vnějšího zájmu, nýbrž vycházely z Šikiho osobní zkušenosti (Iwata).

Ani tradiční témata, jako je popis scenerií rozbřesku, soumraku či noci, však rozhodně nejsou zcela zapomenuta. Proti zformalizované tradici bašóovské éry postavil Šiki impresionistické a popisné postupy Josy Busona a horlivě propagoval tři základní principy: *šasei*, doslova ‘kopírování života’, který si vypůjčil od malíře Nakamury Fusecu³⁴ a který prosazoval v poezii i v próze,³⁵ *makoto* (‘opravdovost’) a *šadžicu* (‘kopírování aktuálního’). Obsah těchto hesel bývá někdy mylně omezován na opak lyricismu a intelektualismu, ve skutečnosti však

34 Nakamura Fusecu (1866–1943), viz Keene 1984: 98.

35 Šiki se vedle poezie zabýval i teorií ‘vyprávění’, v Japonsku tehdy nového druhu prózy s důrazem na popisné prvky. Pro časopis *Hototogisu* (Kukačka) psal také krátké popisné črty vycházející z realismu, tzv. *šaseibun* – v podstatě šlo o drobná líčení vlastních prožitků i přírodních scén, v nichž je větší důraz kladen na pravdivý popis reality než na fantazii či květnatý styl; nejvýznamnější jsou črty *Zápisy ze zahrádky (Šóen no ki, 1898)* a *Čekání na jídlo (Meši macu aida, 1899)*.

tyto polohy od sebe nelze tak snadno oddělit, neboť lyrické prvky se objevují už v samotném básnickově životě, a tak se nutně musejí objevit i v jeho seberealističtější poezii (Miner 1979: 105–106). K reformnímu hnutí za znovuoživení klasických forem posloužily Šikimu především noviny *Nippon šinbun*, v nichž vedl rubriku věnovanou *haiku*.³⁶

Šikiho přesvědčení o nutnosti zbavit se zastaralých, velmi komplikovaných návodů, jak psát poezii tradičních forem, a usilovná snaha o zobrazení každodenní reality v básních *haiku* vedly u tohoto básníka tak daleko, že vyhledal několik desítek básní starších autorů, jako byl například Buson či Issa, pojednávajících o výkalech, o moči a o toaletách, a citoval je v jednom ze svých esejů (Ueda: 29–30). Demonstraval na nich, že je více než možné objevovat krásu i ve věcech, které na první pohled působí odpudivě, a že každé nové téma, i když není vždy zrovna vysoce estetické, přináší s sebou svěžest a překvapení.

Díky reformám, které inicioval Šiki (a později i další literáti), začali dokonce i básníci, znechucení letitým používáním týchž tradičních forem, postupně zjišťovat, že v jistém ohledu je jejich stručnost nenahraditelná a že jsou pro vyjádření některých představ mnohem vhodnější než moderní formy poezie. Krátká báseň se totiž vnímá spíše jako fotografie, která je na rozdíl od olejomalby dílem okamžiku a je schopna v několika slovech a bez zbytečné popisnosti odhalit umělcův pohled na svět.

Šikiho revoluční názory díky své britkosti a neotřelosti brzy oslovily nejen profesionální literáty, ale i celou japonskou kulturní veřejnost, a tak i když Šiki zemřel již v roce 1902, jeho nový pohled na tradiční poezii *haiku* byl takřka bez výhrad přijat a jeho poezie se stala vzorem pro většinu současných básníků. Lze jej tedy bezesporu pokládat za duchovního otce poezie *haiku* nové doby.

Básnická zkratka a estetika 'prázdných míst' v poezii haiku

V poezii *haiku* se neobjevují osobní zájmena (japonština umožňuje velmi neurčité slovesné vyjádření, které může platit pro jakoukoli mluvnickou osobu a číslo) a příliš se zde nepoužívají příslovce ani adjektiva (zejména hodnotící),³⁷ a tak nám může její zkratkovitost připomenout japonské tušové malířství 2. poloviny 16. století, o němž ve svém příspěvku na sympoziu o japonském a čínském divadle konaném v prosinci 2006 na půdě DAMU hovořila profesorka Akiko Mijake z Jokohamské národní univerzity.³⁸

Profesorka Mijake ukázala úspornost tušového malířství na malbě píniového háje Tóhaku Hasegawy, na němž je jedním z hlavních námětů mlha.³⁹ Na

36 Šiki se mimo to snažil i o obrodu nejstarší básnické formy *tanka*. V souboru esejů nazvaném *Dopisy básníkům formy tanka (Utajomi ni atauru šo, 1898)* se vrací k básním sbírky *Manjōšū* a vyjadřuje přesvědčení, že nová *tanka* by měla vycházet především z podrobného studia této sbírky, i když je jí navíc třeba obohatit i o princip *šasei*.

37 V překladech japonských *haiku* se ovšem objevuje více přívlastků než v originále, což je dáno nedostatkem adekvátních výrazů vyjadřujících potřebnou atmosféru. Vzhledem k neexistenci sezonních slov je také někdy třeba do básní dodat informaci o ročním období patřičným adjektivním přívlastkem.

38 Její příspěvek nazvaný „Výrazové prostředky v divadle nó a používání masky“ jsme otiskli v *Disku 20* (červen 2007): 141–148.

39 Jedná se tedy o obraz podzimu.

první pohled se zdá, že je mezi několika stromy zobrazujícími píniový háj pouze prázdný prostor, toto nedotčené místo však podněcuje obrazotvornost a ve skutečnosti jej doslova prostupují drobné kapičky vody srážející se ve vzduchu. Estetiku 'prázdných míst' využívá podobným způsobem i divadlo nó (zde se mluví o názakovosti) a charakterizuje ji estetický princip *jūgen*.

V této souvislosti se dá hovořit i o prostorové (tedy tělesně pocíťované) energii,⁴⁰ kterou v japonštině vyjadřuje 'pomlka' *ma*.⁴¹ Tento termín definuje slovník staré japonštiny takto: „Původně vyjadřuje prostor mezi věcmi, které existují vedle sebe; poté se stává vyjádřením pro mezeru (meziprostor) mezi věcmi; později označuje místo coby prostor fyzicky definovaný sloupy a/nebo zástěnami;⁴² v současném kontextu čas klidu či pauza mezi jevy jdoucími za sebou“ (Isozaki: 94–95). Lze tedy snad říci, že jde o něco, co jako by si žádalo doplnění, ale co vznik této plnosti současně umožňuje, protože jako scéna skládající se z nějakých od sebe oddělených věcí je tvořeno napětím (dramatickým napětím) mezi nimi: bez tohoto napětí by ani nešlo o prostor (dramatický prostor), ale pouhé řazení nebo sklad či spíše skladiště předmětů. Oddělení, které je (opět) možné nazvat dramatickým, se stává předpokladem (dramatického) spojení: toto spojení se realizuje pomocí energie, která je ve stejné míře objektivním důsledkem vnějšího působení jako produktem vnímatelova subjektivního prožitku.

Pomlku *ma* nalezneme samozřejmě i v japonské poezii *haiku*, kde ji vytvářejí takzvaná členící (dělicí) slova, *kiredži*.⁴³ Jsou celkem tři – *ja*, *keri* a *kana* – a jejich funkcí je ukončení obsahu určité asociace v básni (Keene 1984: 142, 167). Částice *ja* se objevuje na konci prvního verše, vyjadřuje vnitřní představu upřesněnou následujícími verši a má v sobě tvrdou koncentrovanou sílu, naproti tomu *kana*, která se nejčastěji vyskytuje na konci třetího verše, je měkká, rozlévající, prostupující. Přitom však je částice *ja* otevřená, takže její síla není násilná, a naopak *kana*, přestože je prostupující, vykresluje určitou uzavřenou část prostoru a je vyjádřením emoce, již verš naznačuje – slovo, které stojí před touto částicí, se zároveň stává výchozím bodem energie. *Keri* je pak slovesný sufix odkazující k minulosti. A lze najít i jiné výklady, např. částice *ja* je jindy uváděna jako 'napomínající', *kana* jako povzdech (ach!, och! apod.) a *keri* jako sufix vyjadřující trvání, případně náznak emotivní reakce na nový vjem (srov. Waley 1976: 107 a 112 a Keene 1984: 631).

Básně *haiku* jsou v japonštině psané v jedné řádce a bez interpunkce, takže se dá říci, že právě členící slova *kiredži* tvarují obraz, který tyto básně vykreslují – v překladech má ovšem každý verš zpravidla jeden řádek a místo dělicích slov se vedle citoslovcí někdy používají pomlčky, dvojtečky, středníky, vykřičníky či tři tečky. Tato interpunkční znaménka používá i překladatel R. H. Blyth ve svém

40 Srov. se Zichovým vnitřně hmatovým cítěním.

41 Znak, jímž se zapisuje, má také význam 'mezi' a objevuje se například ve složeninách 'čas' (*džikan*) a 'prostor' (*kúkan*), jde tedy o jakýsi duální koncept, který by se snad dal označit jako 'časoprostor'. *Ma* se přitom neobjevuje pouze v poezii či v jiném umění, je v jistém smyslu i součástí běžného jazyka.

42 Více o japonském domě viz článek D. Vostré „Japonský tradiční dům a problematika scénického prostoru (nejen v Japonsku)“, otištěný v *Disku* 26 (prosinec 2008).

43 Členící slova *ja*, *keri* a *kana* se dělí na dvě skupiny: *ja* tvoří jednu, *keri* a *kana* druhou. *Ja* se obvykle objevuje na konci prvního verše, ale může být kdekoli do konce druhého verše; *keri* je většinou na konci třetího verše, ale může být i ve verši druhém; *kana* může stát pouze na konci třetího verše.



Shromáždění básníků haiku v domě Masaoky Šikiho, kolem roku 1897, Muzeum Masaoky Šikiho v Macujamě

čtyřdílém výboru poezie *haiku* z roku 1949,⁴⁴ který ovlivnil i původní *haiku* Jacka Kerouaca, Allena Ginsberga a dalších beatníků.⁴⁵

V každé básni je zpravidla jen jedno členící slovo, ačkoliv tady existují výjimky, v každém případě však dělicí slova vytvářejí otevřený prostor, do něhož může čtenář vstoupit. Většina básní *haiku* vyjadřuje dva rozdílné obrazy, básně odkazující pouze k jednomu, případně ke třem obrazům nejsou tak časté. *Haiku* kombinující více myšlenek charakterizuje japonský termín *toriwase* (doslova 'vzít a dát dohromady', případně 'vzít a postavit proti sobě'), který se objevuje například i v umění čajového obřadu. Tam je velmi důležitá harmonie vytvořená jednotlivými součástmi, k nimž patří vedle použitého nádobí i vhodně vybraná kaligrafie či květiny charakteristické pro dané roční období.

Prostor *ma* vyjádřený členícími slovy nesmí být příliš uzavřený ani příliš násilný – jde pouze o jemný verbální signál, že jedna myšlenka končí a druhá přichází. Můžeme jej interpretovat jako čas pro snění, případně jako pauzu před vtipnou pointou, během níž se může čtenář nadechnout, aby se mohl pohodlně zasmát.⁴⁶ Je to nedotčený časoprostor, a ten může být dotvořen různými způsoby na základě individuálního přístupu člověka, který jej vnímá: jedná se o způsob,

44 Blyth, R. H. *Haiku*. Vol. 1–4, Tokyo: Hokuseido 1973.

45 Ty ovšem přitahoval zejména zenový podtext Blythových překladů. V USA však již v zimě 1968–1969 vznikla společnost *haiku* (Haiku Society of America).

46 V podobném smyslu je zařazována pomlka *ma* i před samotný závěr vyprávění *rakugo*.

kterým umělec vtahuje čtenáře do svého díla. Podívejme se pro ilustraci, jak členících slov využívá ve svých básních Masaoka Šiki:

Suzušisa ja aota no naka ni hitocu macu

Příjemný chládek⁴⁷ –
vprostřed rýžových polí
jedna pínie.

Tato báseň je pokládána za vizuální vyjádření chladu. Něco intenzivního je tu v každém případě vyjádřeno zejména právě jediným nápadným objektem, totiž jednou temně zelenou pinií, tyčící se ovšem (dramaticky) proti jasně zelenému rýžovém poli: tak tato jediná pínie vyjadřuje sama o sobě ani ne tak nějaký chlad (ten je konstatovaný předem), ale vždy ovšem do nějaké míry chladnou samotu: To, co je tu od sebe odděleno, jsou zejména dva různé aspekty prožitku, z nichž jeden je haptický a druhý vizuální, tj. představují ve svém současném působení kombinaci toho, co se nás přímo dotýká, a co z druhé strany přitom přijímáme z (vizuálního) odstupu.

Šiki složil velké množství *haiku*, v nichž vyjadřuje vizuálně pocit teploty.

Umabae no kasa wo hanarenu acusa kana

Mouchy od koní
neopouštějí slamák.
Ach, to je vedro!

Tato báseň vystihuje jednu z nejobvyklejších situací v létě – v určité době se vyskytuje jistý druh nepříjemného hmyzu, jehož přítomnosti se nelze vyhnout a jehož dotěrnost je nepříjemná jak člověku, tak koním. Nejdřív se objevují koně a mouchy,⁴⁸ které se pak spojí se slamákem, a pocívanané vedro, které jako by už předem sálalo z každého objektu zvláště (z koní, z much, ze slamáku), je nakonec až s jistou úlevou vysloveno, aniž přestalo být něčím, co na pozadí předmětů, které k sobě sotva patří (tj. koně, mouchy a slamák), činí náš prožitek přes úlevný smířující povzdech stále do nějaké míry dramatickým.

Různorodý obraz však může podat i *haiku*, která členící slova neobsahuje:

Kaki kueba kane ga naru nari Hórijúdzi

Pojídám tomel⁴⁹
a slyším zvonit zvony
chrámu Hórijúdzi.

47 „Příjemný chládek“ zařazuje báseň do léta. Substantivum *suzušisa* je odvozené od adjektiva *suzušii*, (příjemně) chladivý.

48 První slovo básně, *umabae*, je složené ze slov *uma* (kůň) a *hae* (moucha). Dalo by se tedy přeložit také jako 'koňská moucha'. Ve skutečnosti jde o střecha žaludečního (někdy též označovaného jako střechek koňský), jehož larvy vyvolávají nemoci zvířat; dospělé mouchy jsou neškodné.

49 Tomel (japonsky *kaki*) je sytě oranžové ovoce typické pro podzim.

**Masaoka Šiki: Autopotrét, Muzeum
Masaoky Šikiho v Macujamě**



V této básni se opět oddělují/spojují druhy dojmů, z nichž chuťový stojí proti akustickému: první jako by přitom poukazoval k materiální a druhý k duchovní stránce života, a vzhledem k tomu, že jako pomyslní 'my' pojídáme tomel teď, zatímco chrám Hórijúdži byl založený už v 7. století, lze hovořit i o určitém oddělování/spojování minulosti a současnosti. To potenciálně dramatické, totiž napětí mezi chuťovým a akustickým, materiálním a duchovním i současným a minulým, tj. momentálním požitkem a pomíjivostí času, i napětím mezi tím nejbližším (chutí tomelu) a vzdálenými či aspoň vzdálenějšími zvony se ovšem díky konkrétnímu postavení obou částí poslední dvojice jaksi vyrovnává: díky tomu okamžitě teď bezprostředně pocíťovanému – byť na poněkud znepokojujícím pozadí – se cosi potenciálně dramatického mění v lyrický obraz, který ovšem nepřestává být scénickým prostorem; tj. prostorem s jeho prázdnými místy a scénou s její potenciální dramatickostí.

Básně *haiku* vyjadřují nejčastěji představy věcí, které můžeme vidět, chutnat, dotýkat se jich či je pocíťovat, a vyhýbají se naopak abstraktním pojmům, jako je láska, smutek apod. Při čtení *haiku*, jak jí rozuměl Šiki, je proto třeba spolehnout se na vlastní tělesné pocity, které jsou jaksi primárnější než intelekt. Celkovým vyzněním básně je pak opravdu 'pouhý' obraz, který se ovšem při procítění každé své části – tedy je-li opravdu prožívaný „vnitřně hmatově“ – domáhá jakoby nějakého dalšího (myšlenkového) rozvinutí. Tak i při upřednostnění toho hmatatelného či vůbec toho, co se dotýká *smyslů*, poukazuje k nějakému potenciálnímu *smyslu*, který – i když zůstává jakoby jen tušený v pozadí – má schopnost učinit to pouze smyslové, pouze okamžité právě na základě své jen tušené a vzdálené dramatickosti ještě intenzivnějším prožitkem životní přítomnosti.

Zde někde snad spočívá vysvětlení, proč v poezii *haiku* s jejím respektem k životu, jaký je, může i to ošklivé a nečisté vytvářet určitý druh či spíš neodmyslitelný rub krásy. Zároveň *haiku* nepostrádá vtip a čiši z ní radost ze hry se slovy a slovními hříčkami vyjadřujícími humornou stránku života. *Haiku* může být v podstatě na jakékoli téma, ale neměla by být ponižující ani sarkastická. Na rozdíl od poezie *tanka*, která vyjadřuje subjektivní pocity a emoce, by navíc měla být 'objektivní'; samozřejmě v jistých mezích daných skutečností, že jde o osobní zkušenost, neboť básníci této formy vycházejí především ze svého srdce, a teprve potom berou v úvahu nějaké principy – které ovšem ani srdce nemůže vzhledem

ke stále se vnučujícímú spojení s hlavou zcela popřít a učinit vyvstávající scénu pouze a beze zbytku lyrickou.

Literatura:

- BAŠŮ. *Úzká stezka do vnitrozemí* (překlad A. Líman), Praha: Dharmagaia 2006
- Boháčková, L. / Winkelhöferová, V. *Vějíř a meč*, Praha: Panorama 1987
- BLYTH, R. H. *A History of Haiku*, Vol. 2., Tokyo: Hokuseido 1973
- HILSKÁ, V. „Podmínky vývoje japonské literatury na konci 19. a na počátku 20. století“, *Světová literatura* 4/1962, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1962
- ISAACSON, H. J. *Peonies kana. Haiku by the Upasaka Shiki*, London: George Allen & Unwin 1973
- ISOZAKI, A. *Japan-ness in Architecture*, Massachusetts: MIT Press 2006
- IWATA, T. *Tanka no tanošisa* (Potěšení z tanky), Tokio: Kódanša gendai šinšo 1984
- KEANE, M. P. / OHASHI, H. *Japanese Garden Design*, Tuttle Publishing 1996
- KEENE, D. *Dawn to the West – Japanese Literature in the Modern Era, Vol. 2 (Fiction)*, New York: Holt, Rinehart and Winston 1984.
- MARRA, M. *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*. University of Hawai'i Press 1999
- MINER, E. *Japanese linked poetry*, New Jersey: Princeton University Press 1979
- Nihon kadžin zenšú 2 – Masaoka Šiki* (Sebrané spisy japonských básníků – Masaoka Šiki), Tokio 1988
- NOVÁK, M. *Japonská literatura I.* (skriptum pro posluchače FF UK Praha a FF KU Bratislava), Praha: SPN 1989
- MIJOŠI, J. *Nihon no kindai bungaku* (Japonská moderní literatura), Tokio: Hakuseki 1972
- OKAZAKI, J. *Japanese Literature in the Meiji Era*, Tokyo: Obunsha 1955
- REICHHOLD, J. *Another Attempt to Define Haiku* (written and first posted on the Shiki International Haiku Salon, April 16, 1996, <http://www.ahapoetry.com/haidefjr.htm>, říjen 2009)
- ŠVARCOVÁ, Z. *Japonská literatura 712–1868*, Praha: Karolinum 2005
- UEDA, M. *Literary and Art Theories in Japan*, The Press of Western Reserve University, Cleveland, Ohio 1967
- VOSTRÁ, D. *Išikawa Takuboku a Masaoka Šiki, Tradiční formy v japonské moderní poezii*. Diplomová práce, FF UK 1997
- WALEY, A. *Japanese Poetry The Uta*, London: George Allen & Unwin 1976
- Obrazový doprovod citujeme z publikace *The Art and Culture of Japan*, © Gallimard 1998 a z knihy L. Boháčkové a V. Winkelhöferové *Vějíř a meč*, Praha 1987.

Globální divák

Alexandr Gregar

Od roku 2006 pořádá Metropolitní opera z Lincoln Centra v New Yorku přímé přenosy operních inscenací. Dnes už do více než 850 (převážně) kinosálů po celém světě, od Ameriky přes Evropu až do Austrálie. I u nás je zájem mimořádný: v Čechách jsou to již na dvě desítky míst, např. pražské Aero a Světozor, Mahenovo divadlo a Reduta v Brně, Městské divadlo v Žatci, Dům kultury v Ostravě, kinosály v Českých Budějovicích, v Hradci Králové, Chotěboři, Jablonci nad Nisou, v Karlových Varech, Plzni, ve Zlíně, Znojmu – a nová místa přibývají. Obrovský úspěch tohoto počínu mj. dokumentuje, že oproti poměrně nízké průměrné návštěvnosti kin jsou při operních přenosech sály většinou zcela vyprodané, je zájem o prodej celých předplatitelských cyklů, lze si všimnout i zvláštního chování diváků... To vše si zaslouhuje pozornost.

Newyorská Metropolitní opera navázala svým projektem MET Live in HD na více než dvacetiletou praxi rozhlasových přímých přenosů svých představení (mj. jsou také tradiční součástí programu Českého rozhlasu). V sezoně 2008/09 MET nabídla sedmnáct přímých obrazových přenosů, mezi něž zařadila např. i Pucciniho *Bohému*, která byla u příležitosti 150. výročí skladatelova narození v tomto roce také zfilmována, a to v rakousko-německé koprodukcí režisérem Robertem Dornhelmem (mj. s Annou Nettekó jako představitelkou Mimi, která tuto postavu vytváří i v inscenaci Metropolitní opery).

Nehodlám se v tomto článku zabývat převodem divadelních inscenací do jiného média, tedy jejich specifickou komunikací, nechci podrobně zkoumat ani důvody, které vedou k uchování či konzervování inscenací prostřednictvím filmu, videa či televizního záznamu a jejich dalšího využívání, např. k archivaci nebo k využití v programové skladbě televizi či kin, ani jejich komerčním zhodnocením, jímž je dnes oblíbený prodej DVD nosičů se záznamy divadelních inscenací uchovávaných dobové interpretace nebo nezapomenutelné výkony legendárních divadelních umělců... Chtěl bych pouze připomenout, že současné dokonalé záznamové a přenosové technologie nabízejí nové možnosti komunikace s divákem, nové formy zážitku, přesahující dokonce význam toho kterého média. A to včetně záměrného 'scénování' divákovy účasti v rámci určitého komfortního zážitku, v daném případě účasti na právě probíhající umělecké *události* (event), byť je tisíce kilometrů vzdálena od místa, kde se nachází divák. Což je hlavní deviza fenoménu MET Live in HD.

Užívám-li pojem 'událost', pak zcela záměrně; ne každá inscenace, byť by byla jakkoli proslavená, se ovšem může takovou událostí stát pouze díky přenosu či záznamu. Pokud jde o inscenace 'distribuované' mediálními technologiemi neplatí bezvýhradně, že by nutně musela vždycky být jedinečným zážitkem. Podstatná je v popisovaném případě účast na tom, co právě probíhá. V kontextu úvahy

o fenoménu přímých operních přenosů z MET proto nebude scházet zmínka ani o prvním přímém přenosu činoherního představení s použitím podobných technologií: ve čtvrtek 25. června 2009 se do 270 sálů po celém světě vydala tímto způsobem z Londýna inscenace Racionovy *Faidry*...

Samozřejmě že princip přímých přenosů známe od počátků rozhlasu i televize, především jde o přímé přenosy hudebních koncertů nebo slavnostních představení. A shodneme se určitě na tom, že podstatně frekventovanějším jevem jsou ale sportovní přímé přenosy. I politické či společenské akce (někdejší první máje, různé stranické sjezdy, monumentální mše celebrowané papežem apod.) jsou vhodným objektem přímého přenosu. Bez ohledu na žánr, umělecký druh či charakter akce můžeme vždy užít pojem 'událost', jde-li o cosi jedinečného, neopakovatelného, co nemá obdobu v každodenním životě a co se může udát a děje jenom tentokrát.

Jiný případ představuje samozřejmě záznam hotové inscenace: jeho hodnota bývá především informativní (má význam vzhledem k uchování pro historickou paměť, k popularizaci, k marketingovému využití; např. vídeňský Burgtheater vydává po každé sezoně soubor svých nových inscenací na DVD a prodává je ve svém shopu, s jednotlivými inscenacemi to dělají i další významná evropská divadla). Jen málokdy se ovšem stane, že záznam inscenace může poskytnout plnohodnotný televizní nebo filmový zážitek, i když výjimky samozřejmě potvrzují pravidlo; pro příklad nemusíme chodit daleko: záznam inscenace Drábkových *Akvabel* nebo *Maryši* z královéhradeckého divadla v režii i v televizním zpracování Vladimíra Morávka dospěl volbou specificky televizní obrazové a stříhové stylizace k svébytnému televiznímu dílu.

Jiná situace nastává při přímém ('autentickém') televizním přenosu jevišt-

ního uměleckého díla. Takový přenos samozřejmě také není novinkou (slavnostní zahajovací koncerty Pražského jara nebo novoroční přenosy *Prodané nevěsty*, *Libuše*, koncerty vídeňských filharmoniků apod.). V přímém přenosu jsme ostatně v posledních desetiletích viděli již leccos, i válku v Zálivu. A tak je naše osobní, 'globální všudypřítomnost' díky neuvěřitelným pokrokům přenosových technologií (včetně ztráty jakýchkoliv zábran) natolik rozsáhlá, že téměř zevšedněla. Sklenka vína na stolku v obýváku či novoroční husa se zelím nebývá na překážku příslušným zážitkovým vjemům. I tak se účastníme 'události'.

Metropolitní opera organizuje přímé přenosy svých operních představení díky vynikajícímu technickému zabezpečení v HD kvalitě prostřednictvím satelitního spojení do zemí celého světa. Ve třetí sezoně projektu MET Live in HD to bylo již 30 zemí, kde diváci mohli být 'přítom'. Od roku 2006, kdy přenosy začaly (pro 60 kin na severoamerickém kontinentu), to byl v sezoně 2008/09 už více než milion diváků! To je cca o 100 000 diváků víc, než kolik jich přijde do Lincoln Centra v New Yorku za celou sezonu. Tento projekt se proto stal významnou marketingovou aktivitou Metropolitní opery, která je považovaná za jednu z nejdražších divadelních produkcí na světě. Mimo chodem, vstupenka na první premiéru sezony 2009/10, Pucciniho *Tosku* v novém nastudování, stála 1200 dolarů! I z tohoto důvodu hledá management opery možnosti rozšíření zájmu o produkty MET – pro publikum, které si účast nemůže dovolit. Bez ohledu na drahou vstupenku je sál Lincoln Centra s kapacitou 3800 diváků vždycky vyprodáný, představení se přenáší i na velkou obrazovku před budovou opery (to už také dělají i další významné operní domy). Prostřednictvím projektu MET Live in HD se kapacita mateřské scény 'zvětšuje' více než padesátkrát!

Sezonní programový bulletin představuje nabídku přímých přenosů z Metropolitní opery.



U zrodu projektu stála pochopitelně marketingová strategie, která tak kromě jiných důvodů (popularizačních, kulturně osvětových apod.) rozšířila diváckou cílovou skupinu. Že to není jen doména MET, dokládá také iniciativa Britského národního divadla, které na svých webových stránkách připomíná, že přímé přenosy představení BNT jsou již delší dobu přístupné na internetovém portálu a že je můžeme sledovat z obrazovky osobního počítače kdekoli se nám zamane...

Přímé přenosy představení z Metropolitní opery se staly globálním fenoménem těžícím z právě probíhající události, navíc s možností dalších nových pohledů. Generální ředitel Metropolitní opery v New Yorku, Peter Gelb, oprávněně říká, že při přenosech „můžete vidět víc, než kdybyste byli přímo v MET, protože nabízíme pohledy do zákulisí i rozhovory s hlavními protagonisty o přestávkách mezi dějstvími“. Připomíná tím nabídku komfortnějších vjemů a informací (takové jsou již pravidelnou součástí přímého přenosu sportovní akce, díky němuž divák ‘vidí víc’, na rozdíl od přímého

účastníka v místě konání). Což můžeme označit za určitou ‘přidanou hodnotu’ ovlivňující přece jen nepřímý zážitek.

Projekt MET má samozřejmě i svůj ekonomický rozměr. Vložené prostředky do vzniku díla a jeho užití jsou tímto projektem podstatně zhodnocovány. Metropolitní opera (podle ředitele Petra Gelba) investuje do nastudování každé své inscenace tři miliony dolarů. Každý přenos stojí navíc přibližně milion dolarů (zdroj: <http://www.metinhd.cz>). Přitom ani investice v místech, kde jsou přenosy přijímány, nejsou právě nejlevnější. V České republice musí pořadatel počítat, kromě standardního odvodu ze vstupného (69%) za prodanou vstupenku a fixní poplatek za titul pro MET ve výši cca 200–300 US dolarů (podle druhu inscenace), s náklady na české překlady, tj. otitulkování, o něž se kina dělí (přenos z MET zajišťuje pouze titulky francouzské, anglické, italské a španělské). Náklady je také třeba vložit do základního technického zajištění (speciální parabola, kvalitní přijímač zvuku a obrazu, dekoder k odstranění přenosových šumů ad.). Bez tohoto vybavení nelze získat přenosovou licenci.



Bílý cadillac před královéhradeckým kinem Centrál (a rudý koberec v předzáří) evokují očekávání 'hvězdné' kulturní události.

Podle informace ředitele královéhradeckého kina Centrál, Leoše Kučery, to přijde na cca 170 tisíc Kč. Průměrné ceny vstupenek do divadel či filharmonie v Hradci Králové činí kolem 200 Kč, za vstupenku na MET divák zaplatí kolem 350 Kč. Fenomén 'události' (být při tom) však návštěvníka významně motivuje, a ceny proto nejsou neúnosné. Mnozí diváci se vyslovili, že cesta do MET by je přišla podstatně dražší... I to je součástí marketingové koncepce.

Tato koncepce spočívá u projektu MET Live in HD především ve zprostředkování jedinečné kulturní události, která právě teď probíhá, právě teď se děje, právě teď vzniká. Přenos do sálu kulturního zařízení, kina nebo dokonce do divadelního sálu – u nás např. v Brně – poskytuje účastníkům víceméně i určitou iluzi přítomnosti, resp. identifikaci v příslušném čase: přenos z New Yorku začíná v době pro evropské publikum příznivé, v našich zeměpisných šířkách před večerní sedmou hodinou, v N. Y. po poledni. Divák může vstoupit do sálu dříve – přímý kontakt s MET se na projekční plochu dostává už desítky minut před zdvižením

opony. Kromě reklamních spotů, např. pozvánek na další inscenace MET apod., může divák v tom čase sledovat divadelní zákulisí, práci techniky. Zsvěcený komentátor, vždy zvučného jména, např. pěvkyně Renée Fleming nebo Deborah Voigt, podává zajímavé informace o očekávaném představení a jeho protagonistech, ale také o operní budově – nebo také o současném počasí v New Yorku. Takže nemusí připadat jako ztráta času, jsme-li v sále půl hodiny před představením. Postupně se autentické záběry dotýkají sálu Metropolitní opery, sledujeme příchody diváků, prostřihy na zavřenou oponu, plnící se sál, přibývá vzrušení, iluze přítomnosti na představení získává konkrétnost, mj. i díky dokonalému obrazu...

Jak jsem se už zmínil, přenosy MET Live in HD kombinují špičkové operní umění s nejmodernějšími technologiemi. HD (High Definition) znamená vysoké obrazové rozlišení, svou kvalitou podstatně převyšující kvalitu DVD, zvuk se přenáší prostorovým šestikanálem 5.1; v Hradci Králové navíc od podzimu 2009 prostřednictvím nejmodernějšího digitálního projektoru Cinealta Sony 4K, je-

Personál kina je ve slavnostním oblečení – stejně jako většina diváků.



diného v ČR. Jevištní dění nabízejí desítky kamer detailněji, než jak je sleduje divák sedící přímo v Metropolitní opeře i na nejlepších místech. Divák může prostřednictvím mistrovsky zvládnutého televizního řemesla a vynikajících výkonů umělců Metropolitní opery prožít v průběhu přenosu silný emotivní zážitek s notnou mírou autentičnosti, kterou nic neruší (jakým technickým způsobem snímají zpěv sólistů a sboru, je téměř záhadou). Dokonalá audiovizuální a přenosová technika umožňuje sugestivní pohled, navíc s detaily, které jsou (jak podotkl ředitel MET) přímému návštěvníkovi nedostupné.

Osobní přítomnost na jakékoliv události je samozřejmě vždy jedinečným a podstatným zážitkem – ‘část’ zprostředkovaná přímým přenosem však nemusí jádro zážitku, sdílenou emoci, znehodnotit, ale naopak i rozšířit. Nabízí se např. srovnání s přenosem ze závodů F1, s Velkou pardubickou, se zápasu z mistrovství světa ve fotbale nebo hokeji, kdy rovněž vzdálenost, náklady a jiné překážky nedovolují divákovi být skutečně přítom, a proto nepohrdne

zprostředkováním své účasti prostřednictvím televizní obrazovky. Zážitku si přitom může dopřát v intimitě domova, což je jedním z ‘bonusů’ vyhovujících lenivému světu: může přitom fandit i dávat průchod svým emocím.

Stále větší rozměry obrazovky či projekčních ploch také umožňují, aby si zážitek dopřávala i širší komunita. Dokonce v davové společnosti, např. na veřejném prostranství. (Dnes se takové přenosy stávají i součástí marketingového úsilí provozovatelů kin či jiných kulturních zařízení – při současném poklesu návštěvnosti v biografech.) Přenosy na velkoplošný obraz umožňují na rozdíl od individuálního sledování i sebescenování diváků, a to s velmi konkrétním pocitem autenticity („publikum se stává davem, a to záměrně shromážděným, jehož motivací je relaxace nebo hledání informací,“ cituje R. Browne M. Nakonečný 2009: 431). To lze dokumentovat i chováním fanoušků při sledování takových přenosů na veřejných prostranstvích, např. na Staroměstském náměstí.

V případech přenosů z MET do kinosálů hraje mimořádnou roli fakt, že kolektivní



◀ O přestávce je k dispozici občerstvení, komfort připomíná prostředí operního domu.

▶ Přenosy z Metropolitní opery bývají většinou vyprodané.

sledování se děje ve víceméně adekvátním prostoru – v hledišti či sále, který má divadelní uspořádání, často včetně dalších charakteristických zařízení, např. foyeru, šatny, bufetu. I to přispívá k zajištění komplexnosti zážitku z přenosu. Prostředí odpovídající určitému uměleckému druhu navozuje pocity spojené s určitými zvyklostmi, rituály, tradicemi. V podstatě jde o projektování do statusu diváka operního představení, o sebescénování do role diváka ‘skutečného’ představení.

Může k tomu docházet i jistou umělou a záměrnou teatralizací, která posiluje scénování účasti dalšími efektními prostředky, schopnými zesílit atmosféru jedinečného zážitku. V Hradci Králové jich užívají již od příchodu diváka ke kinu: před vchodem (na rušné třídě Karla IV.) bývá ‘nainstalován’ dlouhý bílý Cadillac, na cestě do vstupní haly leží rudý koberec kolem zábradlí ze zlatých provazů – rekvizity evokují očekávanou ‘hvězdnou’ událost. Personál kina, včetně ředitele, je ve slavnostním večerním oblečení. A přestože je otevřena kavárna kina, v ‘čase MET’ je k dispozici i catering přímo ve

vestibulu: káva, šampaňské, ovoce, diváky obsluhují hoteloví číšníci. Je v tom samozřejmě i další praktický marketingový záměr – využít půlhodinových pauz v přenosu účelně a stylově, což k této instalaci patří.

‘Scénování’ přítomnosti na vlastním představení pomáhají i další prostředky. Díky smyslu ředitele kina Centrál pro zážitkové vjemy a efekty jsou tedy k dispozici i programy k inscenaci, které podobně jako při skutečném představení obsahují příslušné informace: jména tvůrců, děj opery, obsah jednotlivých dějství apod. Zároveň diváci dostávají (gratis) i tiskovinu stylově napodobující americké ‘noviny’. Několikastránkový tisk formátu A5 má charakteristický titulek, např. *The New York Times*. Obsahuje zpravidla čerstvé ohlasy či recenzi inscenace. Např. při přenosu Belliniho opery *La Sonnambula*, která měla v N. Y. premiéru 4. března 2009 a královéhradečtí ji viděli již 21. března, četli diváci komentář Anne Mignette z *The Washington Post* (vyšel den po premiéře). A stal se, tak jako v N. Y., i předmětem diskusí hradeckých diváků, kteří se soudem kritičky Mary



Zimmermanové o režijním pojetí nesouhlasili: jak bylo možné odposlechnout z probíhající debaty, režisérka podle názoru účastníků na rozdíl od názoru kritičky vymyslela skvělý klíč k inscenování této hudebně pozoruhodné, ale přece jen prostoduché romantické opery... I to výrazně posiluje sebescénování diváka a autentičnost jeho prožitku.

Součástí promyšlené královéhradecké prezentace projektu MET Live in HD je propagace. Ta byla samozřejmě v počátku podpořena pražským ohlasem (královéhradecký Centrál je napojený na filozofii pražského artkina Aero, držitele licence na projekt MET Live in HD ve východní Evropě). Kino Centrál zvolilo marketingové techniky obvyklé při oslovování potenciálních návštěvníků filharmonických koncertů a oper. K zainteresování potenciálních diváků a hledání „cílové zákaznické skupiny“ využilo databáze Filharmonie Hradec Králové a Fes-

tivalu Smetanova Litomyšl; mířilo tedy na standardní milovníky vážné hudby, resp. přímo opery. Budoucí návštěvníky projektu MET oslovilo podobnou formou, jakou jsou seznamováni se sezonní nebo festivalovou nabídkou: prospekty s informací o náplni sezony a charakteristikou oper, odkazy na vynikající umělce atd. Kino dokonce nabídlo bonusy podobné marketingu ‘kamenných produkcí’, tedy kuponové slevy na sérii představení, abonmá... Kino Centrál rozeslalo na 3500 pozvánek a propagační kampaň byla součástí celostátní kampaně Smetanovy Litomyšle.

Výsledek se dostavil – návštěvnost sice kolísala podle popularity titulu, např. *Bohéma* či *Madam Butterfly* byly zcela vyprodané při kapacitě sálu 380 diváků, ale i na reprízy byl sál zaplněný do tří čtvrtin. I méně známé opery, např. Brittenův *Peter Grimes* nebo Doktor Atomic Johna Adamse či Donizettiho *Dcera Pluku*,

dosahovaly ale výjimečné návštěvnosti (více než sto diváků; za malý zájem považuje pořadatel návštěvu kolem 50 diváků, když běžná návštěvnost kina má v Hradci Králové průměr kolem 60 diváků, a to je jedna z nejvyšších v České republice).

Z účasti na přímém přenosu z MET se stala jedinečná a emotivně silná událost. Samozřejmě, záleží i na okamžitém naladění diváků: ke sníženému vnímání může dojít z řady příčin i v původním prostředí. Kolektivní vnímání přímého přenosu ve velkém prostoru má však své specifické fluidum, zvláštní atmosféru. Emoční chování je ovlivněno i produkčními (a marketingovými) technikami, ale divácký zážitek, byť je jen variantou emocí, které by divák mohl zažít přímo na místě, kde se představení skutečně koná, zůstává i při přenosu velmi silný. Vycházíme-li z toho, že přenášená umělecká událost s emocemi diváků záměrně pracuje, můžeme říct, že přenos původní podněty z MET technickou cestou zpřítomňuje.

Přímý přenos události, slavnosti, např. požehnání Urbi et orbi na svatopetrském náměstí či finálového hokejového utkání v Naganu, v sobě zahrnuje původní důvod k prožitku, který může být přes vzdálenost přenášené události velmi osobní. Záleží samozřejmě na apriorním vztahu fanouška nebo věřícího k události: čím je tento vztah silnější, tím 'opravdovější' je i zážitek. Zainteresovaný účastník přestává vnímat virtualitu události a prožívá ji stejně intenzivně, stejně zaujatě jako událost skutečnou. A to se vlastně děje i při sledování přímého přenosu operního představení ze vzdáleného New Yorku. Dokonce se to netýká pouze bezvýhradných milovníků opery, ale i lidí, kteří by do operního sálu z nejrůznějších důvodů nikdy nevstoupili (což mi potvrdily i rozhovory s diváky při královéhradeckých projekcích).

Na internetovém blogu Tomáše Jubánka, který je jistě milovníkem opery

(www.bigblogger.lidovky.cz, březen 2008), se např. můžeme dočíst: „Ačkoli mí kolegové ze Společnosti Richarda Wagnera si dnes v Semper Oper užijí Parsifala, neboť je Velký pátek a představení je o Svatém grálu, já zítra navštívím Hradec Králové, kde v kině Centrál proběhne přímý přenos opery Richarda Wagnera Tristan a Isolda v rámci programu MET Live in HD z Metropolitan opery v New Yorku. Inu, těším se, těším. Na programu je dle mého soudu jedna z nejexcelentnějších oper, Tristan a Isolda. Snažil jsem se sehnat lístek někdy před měsícem v pražském kině Aero, který je v programu přenosu z MET také, jenže už bylo beznadějně vyprodáno... Ještě nikdy jsem operu nesledoval v kině. Je vhodné tleskat? I když – teď mě napadá: Wagner nemá tradiční arie; v italské opeře poskytují pro aplaus prostor, zde nikoli. No že nad tím uvažují: komu se vlastně má tleskat? Promítači? To bude asi legrační... Nebo – nebude trapné přijít v riflích? Naopak – je vhodné přijít do kina ve smokingu? Je povoleno chroustání popcornu? Co takhle vzít si šampíčko? Mám si rezervovat hotel? (Asi jo...) A vůbec, vydrží obecenstvo tak dlouho (představení normálně trvá 5 a půl hodiny) sedět na sesli v kině? Asi bude dřevěná. Uf. Polovina lidí asi usne během druhého jednání a probudí se o pauze. I když nepochybují, že to musí být fajnšmekři...“

Po své návštěvě královéhradeckého kina Centrál blogger napsal: „Tak – co vám mám říkat: James Levine vypadá pořád stejně dobře už dvacet let a je na něho poutavý pohled. Co se mi líbilo, že ho kamera sledovala již od inspicie a zabírala při orchestrálkách. Deborah Voigt je rollce-royce wagnerovského provozu a byl jsem z ní perplex. Při scéně lyrické exploze s Tristaniem ve druhém dějství jsem cítil, že jejich podání si budu pamatovat do smrti... Přijel jsem do Hradce vlakem a ubytoval se v hotelu Černigov. Ničím nerušen jsem povečeřel a mezi prvními jsem se docoural pěšky až do kina Centrál. Při představení mě zklamalo, že kino Centrál bylo polo-



Historicky první přenos činoherní inscenace technikou live in HD: Faidra z londýnského Národního divadla 25. června 2009.

prázdné. Na druhou stranu kino poskytlo veškerý komfort, který si lze představit: stylovou čajovnu, kavárnu, fungující bar a na obou stranách ve foyer prodej různých pamlsků a i piva. Lidé si mohli nosit nápoje do kina, což by mi jinak vadilo, ale naštěstí se návštěvníci chovali velmi ohleduplně. Ve všech klíčových pianissimech bylo v sále hluboké, hluboké ticho. Opravdu, člověk zapomínal, že není přímo v opeře, leč v prostém kině. Dokonce atmosféru si dokázalo vytvořit. Co se týká přenosu: moc se mi líbilo, že celý přenos byl nepřetržitý, s titulky českými i anglickými, a záběry kamer – i když statické – byly i o pauzách. Zaměřeny do hlediště vytvářely pocit sounáležitosti s diváky. O pauzách byly také rozhovory s protagonisty, bohužel anglicky bez překladu; nevěřím, že udýchané

Deborah Voigt, která ze sebe chrlí záplavu americké angličtiny, mohl někdo dobře rozumět. To není kritika, těžko to šlo zařídit – patrně to nebylo nahlášeno. Ale Deborah byla úchvatná. Kamery nám také poskytly záběry na inspicí a zákulisí; v krátkém sestřihu například zrychleně ukázaly stavbu scény... Co mi vadilo, byla práce střihače, který si rád hrál z různými záběry spojenými dohromady a současně. To si mohla MET odpustit, odvádělo to pozornost. Na druhou stranu těžko by člověk měl ten luxus a viděl operním pěvcům do obličeje nebýt kamer, které si pod vedením dobré režie svůj objekt přesně a včas nalezly. Když to celé shrnu: moc se mi představení líbilo, jel bych zase; nejlepší dojem jsem měl z úchvatného duetu Tristana a Isoldy v nekončícím druhém dějství: naprosto bez kazu,

intonačně čistý a průrazný zpěv. Přiznám se (ač nerad, protože se trochu stydím), že jsem měl slzy v očích, což – je asi přesně to, co má divák cítit.“

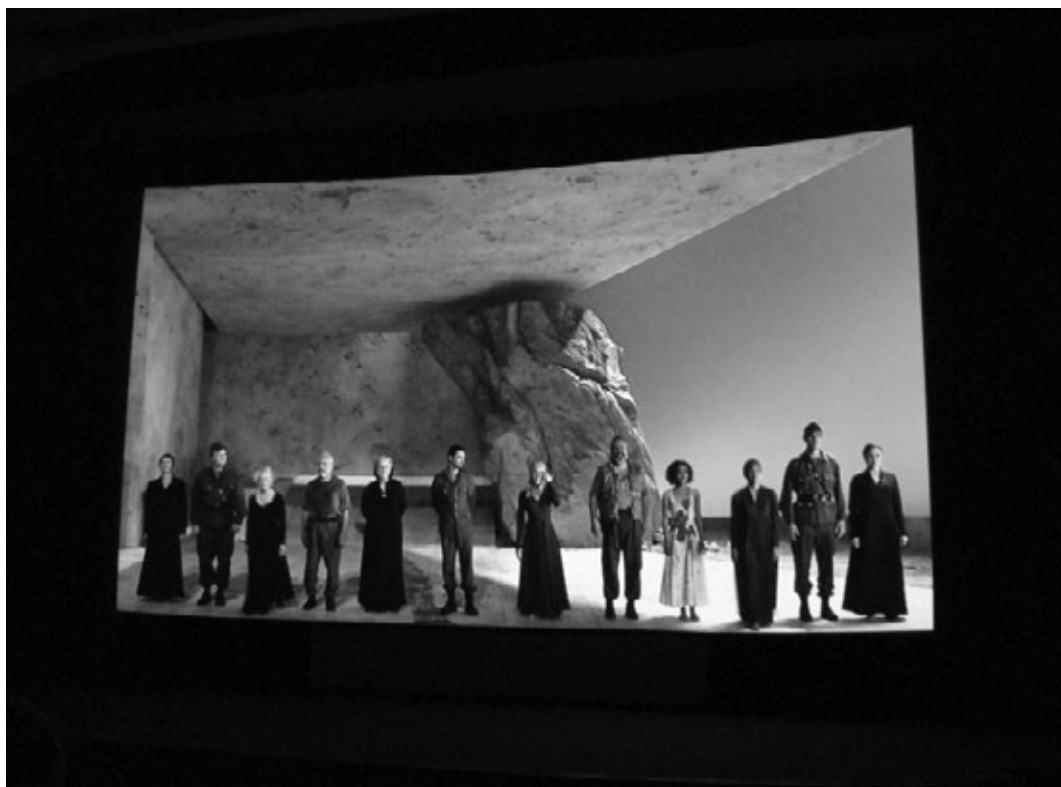
Tomáš Jubánek nám poskytl zajímavý osobní pohled, který potvrzuje pozici diváka při přímém přenosu operního představení včetně prvků sebescénování, míry požitku, stupně autentčnosti vnímání. Popsané dojmy potvrzují, že prostředí, v němž se představení uskutečnilo, má svůj ‘genius loci’, který souvisí jak s dodatečným scénováním, tak s psychologickou, resp. estetickou distancí, jak o ní píše např. Jiří Šípek: „Zvláštní atmosféra, kterou nazýváme genius loci, se pravděpodobněji objevuje tam, kde přítomné či zobrazené objekty ztrácí pro nás své event. aktuální uplatnění nebo funkci a dojde k přesahu nad aktuální funkční význam. Opakujeme, že se to stane ‘rozostřením’ vazeb na naši osobu při zachování bazálního zájmu, díky oslovení tématem, základní hodnotovou orientací“ (Šípek 2006: 120). V kině Centrál se po áriích tleská, tleská se na závěr představení, v předsálí se hodnotí – jako v samotném Lincoln Centru...

Posledním z přímých přenosů divadelních inscenací sezony 2008/09, očekávaným s podobným zájmem jako přenosy z MET, byl zcela nový projekt londýnského Národního divadla, přímý satelitní přenos činoherního představení Racinovy *Faidry* (25. června 2009). Anotace světové premiéry tohoto přímého přenosu do 270 sálů světa měla opět výrazný marketingový rozměr, např. regionální mutace *MF Dnes* uvedla, že „diváci uvidí držitelku Oscara za roli ve filmu *Královna* – Helen Mirrenovou. Kromě představení mohou diváci, díky záběrům londýnské režie, nahlédnout i do zákulisí budovy, o které princ Charles prohlásil, že vypadá jako jaderná elektrárna...“. Příslibem výjimečnosti přenosu bylo právě marketingově působivé hvězdné obsazení, srozumitelné i pro

tuzemského laického diváka: oscarovou herečku Helen Mirrenovou (*Faidra*) určitě viděli i divadla neznalí diváci nejen jako filmovou Alžbětu II., ale také v Altmanově *Gosford Parku*. Sedmdesátiletou Margaret Tyzack (Oenone) si české publikum možná ještě pamatuje z populárního TV seriálu *Já, Claudius* (1976) či *Sága rodu Forsytů* (1967), Dominic Cooper (Hippolytus) je úspěšnou filmovou tváří (film *Mamma Mia!*, 2008), charismatický Stanley Townsend (Theseus) byl představitelem drsných mužů např. ve filmech *Modrý led*, *Podfukáři...* Londýnské Národní divadlo se tímto přenosem pokusilo zařadit po bok Metropolitní opery – ohlasy na tento činoherní projekt byly ovšem nejednoznačné.

Těsně před 20. hodinou pozdravil Jeremy Irons a ředitel National Theatre London Nicholas Hytner diváky v Evropě, USA i v Austrálii (těm popřáli *Dobré ráno!*). Hytner, zároveň režisér inscenace *Faidry*, promluvil o divadle, o vynikající možnosti využít přenosové technologie, o hvězdách inscenace. Komentář byl snímán živě ze střechy divadla, v zapadajícím slunci na pozadí kopule katedrály sv. Pavla, za ní bylo vidět Swiss Re Tower, známou londýnskou ‘okurku’. Ale kromě působivého projevu charismatických průvodců (formou, kterou známe např. z vystoupení Ondřeje Šrámka před záznamy divadelních představení v ČT) už kamera nenabídla nic, co by nás vtáhlo do přítomné situace – že jsme v NT, že jsme právě ‘tam’! Kromě letmého švenku do divadelního sálu neviděl ‘vzdálený, ale přítomný’ divák ani interiér budovy, která podle prince Charlese vypadá jako jaderná elektrárna, ani zákulisí, nic z jevištní technologie, žádný prvek ‘oživující’ původní prostředí, který je u MET součástí obrazového konceptu.

Zvedla se opona a následující dvě hodiny přenosu kamera jeviště neopustila, tu v detailu, v polocelku nebo celku sledovala jednání protagonistů, maximálně



Zasloužený potlesk zní v Londýně i v Hradci Králové.

nabídla celkový pohled na (sice skvělou a jistě originální) scénografii. Při bližším záběru však odhalovala divadelní technologii způsobem, který známe např. z klasických televizních záznamů divadelních inscenací z 60. let minulého století, které připomínala i střihová skladba a rytmus přenosu. Největším zážitkem proto byly vynikající herecké výkony.

Dalo by se ovšem říct, že popsany způsob – totiž neustálá pozornost věnovaná tomu, co se dělo na jevišti – byl zcela logický. Vnímání činoherního představení má oproti opernímu představení jiný řád, jinou dynamiku a rytmus: u činoherního představení vyplývá ze základního zaměření na celek scény. Jevištní metafora se v tomto případě stala obnaženou pravdou, která nedovolovala aspoň do nějaké míry autentický zážitek. Jistě, koncepce

přenosu činoherního představení nemůže být identická s přenosem operního díla, při němž můžeme vnímat takřikajíc jednotlivě jeho nejrůznější složky (sóla, sbory, orchestrální plochy); zvedne-li se při činoherním představení skutečná či pomyslná opona, je nejdůležitějším diváckým vjemem celková dramatická situace, kterou divák vnímá po svém jako celek, ve kterém si detaily sám volí, takže volba realizovaná režii 'přímého' přenosu působí aranžovaně.

I z tohoto důvodu nebyl přenos *Faidry* s to umožnit divácký zážitek srovnatelný s přímými přenosy operních představení z New Yorku, byť nebyl na silné momenty chudý. Ostatně, přenosy z MET jsou po letech zkušeností i po stránce přenosové režie dokonalé – a navíc, jak řečeno, operní inscenaci lze vnímat i v detailech, které

odpovídají poměrně snadno předpokladatelnému zaměření divácké pozornosti při probíhajícím operním představení. To u přenosu činoherního představení není lehké dosáhnout a snad to – aspoň máme-li na mysli nějakou snahu o autentický zážitek – není už z podstaty věci ani možné: vnímání činoherního představení předpokládá odstup, zatímco film nás vtahuje do obrazu. Tento rozpor se popisovanému přenosu nepodařilo vyřešit.

V každém případě však jde, a to jak u newyorského operního, tak u londýnského činoherního projektu, o mimořádný prostředek k popularizaci divadla. Na 'ušlechtilosti' tomuto počínu rozhodně neubírá, že pramení v marketingové strategii, která se přece snaží zprostředkovat vynikající umění obrovské divácké adrese; jak se odborně říká, velmi širokému segmentu zájemců. Jde o skvělý marketingový nástroj, který činí široce přístupným obtížně dosažitelný 'produkt', jímž jedinečné umělecké dílo vždycky je i svou odkázaností na místo a čas, kde a kdy při každé repríze znovu vzniká. Projekt MET lze tak zároveň označit za mimořádný příklad marketingu události (event-marketing).

Za zprostředkování účasti na těchto událostech vděčíme nejen strategii Metropolitní opery, ale rovněž „štedrému daru Neubauer Family Foundation“ a americké tiskové agentuře Bloomberg, která je dokonce globálním sponzorem přenosů. MET se tak stává spolutvůrcem jejich korporátní image – příslušná značka, logo s inzertním textem se objevuje na projekčních plochách před zahájením přenosu i o přestávkách. Při zahájení letošní série (novém nastudování *Tosky*) pro-

dukce zařadila dokonce i filmové spoty obou donátorů a průvodce operou jim věnoval pozornost v míře poměrně rozsáhlé. Finanční účast jim tedy obstarává skvělou celosvětovou reklamu. Oni sami pak MET umožňují jinak nepředstavitelné šíření její tvorby a divákům po celém světě mimořádné umělecké zážitky.¹

Každopádně máme díky špičkovým přenosovým technologiím co činit s novým fenoménem – s globálním divákem. Přímé přenosy z MET se staly jedinečnou slavnostní událostí a jejich 'globální divák' se v rámci kolektivního sledování přímého přenosu stal součástí publika, které se už neomezuje jen na ty, kteří jsou přítomní v newyorském sále. S tamním obecnstvem sdílí stejně rozechvěle zrod představení: je tady a zároveň i tam, a co je nejdůležitější, právě teď, v této chvíli, v tomto okamžiku, který všechny tyto diváky, ať jsou kdekoli na světě, spojuje.

Prameny:

www.kinoaero.cz
www.metinhd.cz
www.kinocentral.cz
www.bigblogger.lidovky.cz

NAKONEČNÝ, M. *Sociální psychologie*, Praha 2009
ŠÍPEK, J. „Scéničnost, genius loci a psychická distance“, *Disk* 18 (prosinec 2006)

¹ Sezona 2009/10 obsahuje řadu přitažlivých, známých titulů (*Tosca*, *Aida*, *Turandot*, *Hoffmanovy povídky*, *Carmen* atd). Metropolitní opera slibuje setkání s hvězdami formátu Plácida Domingo, Renée Fleming či Angely Gheorghiu. Londýnské Národní divadlo uvede v dalších přímých přenosech Shakespearův *Konec vše napraví*, po Novém roce i tituly zařazené s dramaturgickou odvahou, a to Ravenhillovu adaptaci prózy Terry Pratchetta (*Národ*) a novou hru Alana Bennetta *The Habit of Art* (Stav umění).

Zkoumání těla a tělesnosti v Indii

Odmítá Indie tělesnost?

Ačkoli vážná indologická bádání mají za sebou více než dvoustoletou historii, otázky spojené se zkoumáním těla a tělesnosti v indickém kulturním prostoru byly položeny teprve v nedávné době. To má několik pochopitelných důvodů, z nichž uvedme alespoň dva nejdůležitější.

Předně, indologie se po větší část svého trvání orientovala výhradně na textové studium pramenů a těmto zkoumáním vévodila témata mytologická, nauková, historická, případně literární. Hlavním zájmem bylo odkrývat slavnou indickou minulost a hledat jakýsi 'zlatý věk', příslušně romanticky idealizovaný, v jehož rámci měla celá Indie žít tak, jak nám to popisují védské texty, upanišady, *Bhagavadgíta* a další bohatá náboženská literatura.

Druhý důvod úzce souvisí s prvním. Výsledkem výše zmíněného bádání byl závěr, že indická náboženství se k lidskému tělu vždy stavěla a dosud staví v zásadě velmi odmítavě. Toto tvrzení sice nebylo zcela nepodložené, leč velmi jednostranné a v takovémto zobecnění nakonec mylné. Badatele k němu přivedla skutečnost, že pro indický náboženský prostor – tedy všechna autochtonní indická náboženství: hinduismus, buddhismus, džinismus i sikhismus – je charakteristický koncept reinkarnace, v němž tělo představuje vždy jen dočasnou, hmotnou a nevýznamnou schránku něčeho duchovního, co podléhá nekonečnému řetězci přerozování a čemu jedině je třeba věnovat skutečnou pozornost.

Uvedený závěr byl navíc podpořený existencí dalšího typicky indického fe-

noménu, totiž množstvím asketických tradic a nezpochybnitelným významem i úctou, které se askezi v mnoha indických náboženských textech dostává. V myšlení asketických tradic tělesná existence skutečně představuje nežádoucí, vadný stav, který je nutné náležitými prostředky překonat. Podle tohoto naukového proudu každá aktivita, ať fyzická, verbální či jen mentální, zákonitě vyvolává nevyhnutelné důsledky, jež člověka stále pevněji poutají do osidel věčného přerozování. Řešením je skončení činností na všech rovinách existence, zastavení veškerých funkčních pochodů těla, popření tělesnosti.

Mylná představa, že indická náboženství se k tělu staví negativně, mohla po tak dlouhou dobu přežívat především díky tomu, že dobře zapadala do dobového klišé o veskrze materialistickém Západu a naproti tomu náboženském a duchovním Východu. Něčemu tak nízkému a ryze hmotnému, jako je lidské tělo, nemůže přece žádné východní náboženství přikládat sebemenší význam, neboť ta se starají o to, co je skutečně podstatné, tedy o pravou povahu božství a zejména o přítomnost tohoto božství v nás. Nám dnes tato myšlenka může připadat úsměvná, nicméně v mnohých kruzích je dosud živá a z akademického prostředí byla vypuzena vcelku nedávno, a to ještě ne beze zbytku.

Proměna pohledu

K vítané, leč pomalé proměně pohledu na postavení těla v indickém prostředí začalo docházet někdy v polovině minulého století a přispěla k ní řada okolností.

Zřejmě zásadní roli sehrála skutečnost, že otázky těla a tělesnosti se staly předmětem debaty prakticky ve všech humanitních i společenských vědách. Klíčový impuls vzešel od francouzských filozofů, a to jak z prostředí fenomenologického (zejména Maurice Merleau-Ponty a jeho *Fenomenologie vnímání* z roku 1945), tak ze strukturalistického či poststrukturalistického. Zvláště práce Michela Foucaulta ze 60. let záhy pronikly do povědomí badatelů mnoha disciplín a způsobily, že tělo a tělesnost byly náhle jedním z nejdiskutovanějších témat i v oborech, které jim do té doby nevěnovaly vůbec žádnou či jen mizivou pozornost.

Ruku v ruce s touto obecnější proměnou klimatu v humanitních vědách došlo k výraznému probuzení zájmu o tělo i v samotné indologii. Nermalou zásluhu na tom má Mircea Eliade a jeho slavná publikace *Jóga: nesmrtelnost a svoboda* (francouzský originál vyšel v roce 1954, anglický překlad pak v roce 1958). Eliademu se podařilo v této práci ukázat, jak významné místo má jóga v dějinách indických náboženství. Do té doby byla jóga totiž chápána pouze jako jeden z filozofických systémů hinduismu a jen tato její stránka, reprezentovaná Pataňžalioho *Jógasútrami* a jejich bohatou komentářovou literaturou, byla předmětem vědeckého zájmu. Eliade však překonal tento redukovaný přístup a nabídl mnohem širší a komplexnější pohled na jógu, z něhož bylo patrné, že ani onu filozofickou jógu není možné odtrhnout od jejího tělesného aspektu, natož pak ty proudy jógy, které primárně a výslovně pracují s tělem.

Na obecné rozšíření zájmu o jógu ve světě měla pak v 60. letech vliv její obrovská popularita v hnutí hippies a následně i v prostředí new-age. Na akademické kruhy nebyl dopad této vlny sice nijak přelomový, nicméně objevili se jednotliví badatelé, kteří se začali jógou systematictěji zabývat a kteří tak připravili

půdu pro mladší generaci indologů, jejichž práce začínají vycházet dnes. Zásadnější vliv se projevil v samotné Indii. Na tělesně orientovanou jógu se zde totiž do té doby pohlíželo se značným despektem. To pochopitelně souviselo se sebeprezentací Indie jako duchovně orientované kultury odvracející se od všech stránek materiálního světa. Na druhou stranu – jako již v minulosti několikrát – Indové prokázali schopnost velmi pružně měnit svůj pohled na původně zatracovaný jev, pokud ten došel uznání na Západě. Přesně to se odehrálo i s jógou. Jakmile Indové zjistili, že se stává na Západě módní, začali ji rozvíjet i doma. To mělo vedle řady nevídaných důsledků (z jógy a indického duchovna obecně se stal výnosný byznys orientovaný na naivní západní hledače) i mnoho pozitiv. Především se začaly vydávat sanskrtské jógové texty, které do té doby existovaly jen v rukopisech či nedostupných polosoukromých edicích. To zpětně umožnilo západním badatelům jejich studium, a tak se tato disciplína začala postupně etablovat v textově orientované indologii.

Jóga však není jediný indický proud přitakávající tělu. Ještě významnější roli než jóga sehrál v pozitivním náhledu na tělo v dějinách indických náboženství tantrismus. Ten však byl do nedávné doby prakticky vyřazený z vážného vědeckého zájmu, neboť se od dob viktoriánsky vychovaných britských badatelů spojoval s věcmi nemorálními, nečistými, s černou magií apod., zkrátka se vším, čemu se solidní gentleman zcela vyhne. Výše zmíněná Eliadeho kniha o józe sice trochu pootevřela dvířka do akademického světa i tantrismu, avšak trvalo několik dalších desetiletí, než se podařilo nahromaděné předsudky vůči němu překonat a plnohodnotně jej zařadit do indologického bádání. Dnes dokonce můžeme mluvit o jakémsi boomeru tantrických studií: loni byl například založen speciální *Tantric Studies Journal* se

špičkově obsazenou ediční radou. Nyní je totiž již zřejmé, že právě tantrismus byl po celý indický středověk naprosto klíčovým hráčem na indické náboženské scéně. A když si uvědomíme, že pro všechny tantrické tradice je lidské tělo ústředním nástrojem na cestě k vysvobození i dalším cílům, je nabíledni, že pausalizující názor o odmítavém postoji indických náboženství k tělu je zcela mylný a neudržitelný.

Dosud jsme mluvili o klasické a textově orientované indologii. Nesmíme však zapomínat, že vedle této tradiční linie se zde uplatňuje i jiný přístup ke zkoumání indických náboženství, totiž směr etnografický a antropologický. Deskriptivní etnografie 19. a první poloviny 20. století sice žádné výrazné podněty ke studiu tělesnosti v Indii nepřinesla, avšak situace se radikálně změnila začátkem druhé poloviny 20. století, kdy zejména silná generace amerických antropologů začala produkovat řadu významných studií, z nichž mnohé se zcela přirozeně týkaly i různých aspektů tělesnosti. Většina klasických indologů tyto práce po dlouhou dobu k vlastní škodě ignorovala, dokonce můžeme mluvit o jakési latentní nevráživosti mezi oběma vědeckými tábory. Naštěstí tyto neprostupné ledy postupně, byť pomalu tají, a tak od 80. let začíná docházet k stále častější spolupráci mezi antropology a klasickými indology, jež občas vyústí ve společné a zajímavé publikace.

Sborník *The Body in India*

Jedním z takovýchto výsledků je i rozsáhlý sborník, který zde chci aspoň stručně představit. Formálně vzato se jedná o monotematické číslo německého antropologického časopisu *Paragrana: Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* (1. sešit 18. svazku, vydaný v roce 2009), jehož vydavatelem je *Interdisziplinäres Zentrum für Historische Anthropologie* na Freie Universität v Ber-

líně.¹ Toto číslo nese název *The Body in India: Ritual, Transgression, Performativity*. Poprvé je nějaký svazek tohoto časopisu publikovaný v angličtině a je nutné uznat, že jde bezpochyby o šťastný krok, který zabezpečí tomuto dílu mnohem širší čtenářskou obec. Realita je totiž taková, že zatímco klasičtí indologové jsou zvyklí na podobné sborníky, v nichž jsou pohromadě příspěvky v různých jazycích (angličtina, francouzština a němčina), u antropologů – ať britských, amerických či např. indických – rozhodně není znalost němčiny nebo francouzštiny samozřejmostí. To pak vede k tomu, že mnohé vynikající publikace prakticky zapadnou. Takový osud potkal i podobně zaměřený monumentální sborník *Images du corps dans le monde hindou*, který vyšel v roce 2002 v Paříži. Přitom jde o dílo v mnoha ohledech průkopnické, kvalitní, které přináší naprosto originální a objevné studie, kvůli jazyku však zůstává pro mnoho badatelů nedostupné.

Svazek *The Body in India* má dva editory. Prvním z nich je profesor Christoph Wulf, hlava zmíněného Centra a obecný antropolog, který působí na Freie Universität a zabývá se zejména historickou antropologií, bez nějakého speciálního zájmu o Indii. Druhým editorem je profesor Axel Michaels, původem klasický indolog, jenž však záhy přisedlal na antropologická bádání a většinu svého terénního výzkumu absolvoval v Nepálu. Profesor Michaels je jedním z klíčových řešitelů rozsáhlého a dlouhodobého projektu, jehož tématem jsou nejrůznější aspekty rituálu a který se realizuje na univerzitě v Heidelbergu. Zřejmě právě tento projekt svedl dohromady i většinu přispěvatelů

¹ Měli jsme v časopise *Disk* už příležitost stručně představit toto Centrum, když jsme v 25. čísle (září 2008) přinesli recenzi 2. sešitu 16. svazku *Paragrany* věnovanou antropologii zvuku (recenzi J. Vostrého a J. Gajdoše viz na str. 143–147; na obsah tohoto sešitu *Paragrany* reagoval i článek V. Syrového „Opravdu jenom dobře znějící prostor?“ ve stejném čísle *Disku* na str. 137–143).

sborníku, neboť mnozí z nich se v různé míře na tomto ritualistickém bádání v Heidelbergu podílejí.

Publikace obsahuje celkem 17 studií, které jsou rozděleny do tří tematických okruhů. Předchází jim úvodní stať z pera obou editorů (s. 9–24), v níž se uvádějí cíle publikace i její teoretická východiska. Explicitně stanovené cíle jsou dva a formulovány jsou značně obecně: (1) „věnovat se konceptu těla v Indii a studovat jej“ a (2) „s použitím příkladu Indie vyjasnit německému a evropskému čtenáři, že lidské tělo je v jiných kulturách než v kultuře evropské chápáno odlišně“. Jak editoři záhy dodávají: „oba cíle jsou vzájemně propojené a představují specifický smysl tohoto svazku: kladou otázku, jak je rozuměno tělu v daném kulturním kontextu.“ Vágnost a širší takového zadání vede vcelku přirozeně k tomu, že výsledek je notně roztráštěný a svým charakterem se nevymyká podobným sborníkům, v nichž nacházíme sice řadu jednotlivých zajímavých studií, ale jejichž společný jmenovatel je natolik obecný, že neumožňuje formulovat významnější teoretické závěry. Záhadou zůstává, z jakého důvodu je publikace určena pouze „německým a evropským čtenářům“.

Úvodní studie je rozdělena do tří částí. V první se představují či spíše jen naznačují některá základní témata zkoumání tělesnosti v dnešních humanitních a společenských vědách: dematerializace, technologizace, fragmentace, sexualita a performativnost. Jde zřejmě o to uvést čtenáře do této současné debaty; to se jistě v základní míře podařilo, nicméně samotné studie s těmito koncepty nepracují, rozhodně ne nějak cíleně a explicitně, takže vposledku působí tato pasáž poněkud odtrženě. V druhé části se podobně pojednává o čtyřech tématech významných pro otázky tělesnosti v Indii: (1) hrubohmotná a jemnohmotná těla, (2) společenská těla, (3) přeměna a pře-

kračování těla a (4) oběť jako tělo a tělo jako oběť. Čtenář neznalý indického prostředí se zde může seznámit s některými specifiky zkoumání těla a tělesnosti v této oblasti. Mrzuté však je, že se autoři dopouštějí několika hrubých omylů (zejména v pasáži pojednávající o jemnohmotném těle, kdy například sánkhjové filozofii přisuzují existenci jakési kosmické duše, jejíž jsou jednotlivé lidské duše součástí, zatímco sánkhja pracuje naopak s představou jednotlivých nezávislých duší, které žádný takovýto společný zdroj nemají). Konečně třetí část úvodu stručně představuje jednotlivé příspěvky. Učinně nyní totéž.

Tělo v textech

První sekce sborníku, nazvaná *The Body in Religious and Philosophical Texts*, obsahuje – až na jednu výjimku – textově orientované studie klasických indologů a je překvapivě nejrozsáhlejší (zahrnuje osm článků, tedy téměř polovinu ze všech). Tématem úvodní stať Francise Zimmermanna (s. 27–44), jež byla přeložena z výše zmíněné francouzské publikace *Images du corps dans le monde hindou*, je historiografie indické medicíny a zkoumání tělesnosti, rozvíjená ve foucaultovském duchu archeologie vědění. Autor ukazuje, že pojetí těla v hinduismu, s nímž indologové dodnes pracují, je konstrukcí hinduistických nacionalistů z konce 19. století, kterou dále rozpracovali západní badatelé, jež Zimmermann označuje za „militantní orientalisty“. To je velmi příkré označení, ale zapadá do dnešní – žel až příliš módní a často nepoučené – debaty o orientalismu, tedy umělé konstrukci Východu a Orientu, motivované koloniálními zájmy.

Druhá stať pochází z pera vynikajícího francouzského védského specialisty Charlese Malamouda (s. 45–52) a zabývá se tématem kůže jako hranice těla a otázkou nahoty a ochlupení (u lidí i zvířat), a to v kontextu védského rituálu. Pojednání

je to výtečné, hutné a pregnantní, jak je ostatně u Malamouda zvykem, avšak obávám se, že jde o natolik speciální látku, že její zpracování dokáže náležitě ocenit jen čtenář s dostatečnou předchozí znalostí védského náboženství.

Následující studie dalšího francouzského indologa Gérarda Colase (s. 53–63) nastoluje téma v indologickém bádání velmi neobvyklé: je jím otázka tělesnosti bohů. Colas v indickém prostředí rozlišuje tři odlišné přístupy: (1) epistemický, kam spadají hinduistické filozofické školy, které jsou povětšinou agnostické (až ateistické) a otázku boha – natož jeho tělesnosti – neřeší; (2) ritualistický, který se zabývá zejména materiálním zpodobováním bohů (obrazy, sochy) a přítomností božství v nich a (3) devocionální, který jediný bere otázku božské tělesnosti vážně, děje se tak však na indické půdě až velmi pozdě: ve 12. století. Colasův rozbor tohoto partikulárního tématu dobře odráží obecnější trendy v proměnách indického náboženského prostoru, který byl vždy výrazně ritualistický a kde se vyhraněně teistické pojetí božství prozrazovalo jen velmi pomalu.

Autorem další studie je americký indolog David Gordon White (s. 64–77), plodný specialista na tantrismus a jógu. Jak žel u něj bývá zvykem, celé pojednání je poněkud zmatené a těžko soudit, co mělo být jeho jádrem. Zabývá se tu jóginovou schopností pracovat se svým tělem, vstupovat do těl jiných lidí, vazbami na sluneční paprsky, to vše v široké škále textů. Tato stať je výňatkem z právě publikované monografie *Sinister Yogis*, ale musím konstatovat, že ani patřičná kapitola v této knize mi Whiteovu argumentaci příliš neosvětlila.

Pravým opakem je v řadě ohledů následující studie oxfordského profesora Gavina Flooda (s. 78–92). Flood patří k těm nemnoha klasickým indologům, kteří se tělu a tělesnosti věnují systematicky a toto téma pro ně představuje hlavní ba-

datelský zájem. Byla to již autorova publikovaná disertační práce *Body and Cosmology in Kashmir Saivism* (1993), která jasně určila další směr jeho zkoumání. To v jistém smyslu kulminovalo v nedávno publikované monografii *Tantric Body* (2006). Nespornou Floodovou předností je jeho kvalitní filozofické zázemí (sám je fenomenolog, což je v současném anglosaském prostředí velmi neobvyklá orientace): to mu při důkladné znalosti obtížného indického materiálu umožňuje formulovat teoretická zobecnění, která tento specifický materiál překračují. Stejně postupuje i ve své studii v tomto sborníku, v níž se věnuje konstrukci jemnohmotného těla v jednom tantrickém textu a následně ukazuje, jak spolu souvisí fyzické tělo, konstruované tělo jemnohmotné, kosmos a texty, které toto vše popisují. Právě ve svých teoretických závěrech patří Floodův článek k tomu nejcennějšímu, co sborník nabízí.

Italská indoložka Fabrizia Baldissera je specialistka na kávjovou sanskrtskou literaturu a tuto látku zpracovává i ve svém příspěvku (s. 93–106). Konkrétně na jednom určitém typu sanskrtských dramát (tzv. *bhāny*, krátké jednoaktové monology) dokumentuje existenci rozličných typů mužských i ženských těl. Jde o dílčí deskriptivní studii, která nepřináší nic nového ani zajímavého.

Německá historička Margrit Pernau rozebírá vztahy mezi různými lékařskými systémy v Indii (s. 107–118) a jejich pojetí těla. Na jednu stranu zde byla tradiční staroindická *ájurvéda*, později přinesli muslimové vlastní medicínu založenou na řecké (proto se jí v Indii říká *júnání* – jónská), konečně Britové do Indie uvedli západní lékařskou vědu. Autorka se nejvíce věnuje té nejméně prozkoumané složce, totiž islámské medicíně, a upozorňuje, jak se jednotlivé systémy vzájemně ovlivňovaly a obohacovaly, a to nejen po stránce praktické, ale též naukové, a tím pádem i v pohledu na

fungování lidského těla. Jde o téma skutečně dosud velmi málo probádané a tato i další práce autorky jsou v mnoha ohledech průkopnické.

Zařazení posledního příspěvku do této textově orientované sekce (s. 119–131) je po mém soudu omyl editorů, který si nedokážu vysvětlit. Jeho autorem je rakouský filmař Arno Böhler a zabývá se v něm jógou, vztahem makro a mikrokosmu, alchymií, externalizací těla a nakonec některými myšlenkami francouzského filozofa Jean-Luc Nancyho. Celé pojednání je nepoučené, zmatené a nesplňuje základní nároky na příspěvek v odborném sborníku.

Tělo v rituálech

Druhá sekce sborníku nese název *The Body in Narratives and Ritual Performances* a jsou zde shromážděny antropologické příspěvky. Hned první z nich, jehož autorem je americký antropolog Richard Freeman (s. 135–164), je po mém soudu jeden z nejlepších v celé publikaci, a to z podobného důvodu jako Floodova studie. Freeman totiž nejprve představí určitý konkrétní materiál (v jeho případě jde o velmi komplikovaný svět rituálů a orálních textů spojených s posednutím božstvem a odehrávajících se v jihoindické Kérale), načež z analýzy tohoto materiálu přesvědčivě vyvozuje závažné teoretické závěry. Ačkoli se jedná o dílčí studii z rozsáhlého výzkumu (Freeman se tomuto tématu věnuje již více než 20 let a publikoval k němu řadu výtečných prací), autor dokázal i užší téma zpracovat a podat tak, že tvoří kompaktní a srozumitelný celek, navíc objevný a podnětný. Zejména jeho pohled na možné vztahy mezi textově doloženým bráhmanským tantrismem, jenž je dnes předmětem onoho výše zmíněného rozpuku bádání, a lidovými orálními podobami, tradovanými v lokálních indických jazycích, je třeba brát nesmírně vážně a myslím, že Freeman dobře ukazuje, jakým směrem by

se měl ubírat další výzkum v této dosud vůbec neprobádané oblasti.

I další stať v této sekci (s. 165–187), z pera původně amerického antropologa Williama Saxe (dnes působí v rámci ritualistického projektu na univerzitě v Heidelbergu), je velmi kvalitní. Celoživotním Saxovým zájmem je žité náboženství v horských oblastech severní Indie (Himáčalpraděš a Garhvál), a to zejména jeho formy nesené nižšími vrstvami obyvatel, zvláště pak těmi, kteří stojí zcela mimo kastovní systém (nedotýkatelní). Saxova studie je mírně upravenou kapitolou z jeho letos publikované monografie *God of Justice: Ritual Healing in Central Himalaya*. I William Sax dokáže na konkrétním materiálu ukázat určité obecnější mechanismy, takže jeho práce bývají dobře přijímány mezi teoretičtější orientovanými antropology. V tomto příspěvku například rozvíjí Austinovu teorii o performativních výrociích, ukazuje její meze v případě posednutí božstvem způsobeným recitací a navrhuje, že zde nejde primárně o jazykový akt, nýbrž o tělesný jev, kdy je nutné hledat jakousi hermeneutiku těla, což následně činí.

Autorkou následujícího článku je německá antropoložka Cornelia Schnepel (s. 188–199): věnuje se v něm uríkému klasickému tanci. Materiál k němu nasbírala při svém terénním výzkumu mezi uríkými tanečníky a tanečnicemi (přičemž sama podstoupila krátký výcvik). Její příspěvek je sice celkem zajímavý, avšak poněkud nevyzrálý, a nakolik mohu posoudit, tak nepřináší nic nového. Dějiny tohoto tance, které shrnuje v úvodu, jsou dobře zpracované jinde, a základní myšlenka, že klasický indický tanec je formou oběti bohu, je obsažena již ve staroindických učebnicích estetiky a tance; byť je jistě užitečné se dozvědět, že totéž prožívají i dnešní tanečníci.

Německá badatelka Ute Hüsken (dnes působí na univerzitě v Oslu a spolupra-

cuje i na heidelberském ritualistickém projektu) v sobě šťastně kloubí dvojí vzdělání: filologické (vystudovala klasicou indologii a tibetanistiku) i antropologické. Na jejím příspěvku (s. 200–220) je tato kombinace znát. Zabývá se v něm výchovou nových chrámových kněží v jižní Indii a cestami, jimiž tito adepti získávají patřičnou znalost a hlavně rituální dovednost. Autorka ukazuje, že předávání tohoto vědění se děje primárně na tělesné rovině, neboť ačkoliv existují jakési rituální manuály, ty neposkytují dostatečně podrobný návod k jejich provedení, takže žák musí především velmi pozorně a po mnoho let sledovat zkušené obřadníky a snažit se jejich činnost napodobovat tak dlouho, dokud nezíská dostatečnou zručnost a zběhlost.

Autorem posledního příspěvku v této antropologické sekci (s. 221–239) je S. Simon John (přes anglicky znějící jméno je pravděpodobně tamilským křesťanem), jenž působí v Anthropological Survey of India. Ve své stati představuje tři různé lokální slavnosti kmenových a nízkokastovních obyvatel v jižní Indii. Jeho text však ničím nevybočuje z žánru čistě popisné etnografie a celkově je poměrně chabý.

Tělo v umění

Poslední, třetí část sborníku obsahuje příspěvky vztahující se k zobrazování těla v indickém umění a nese název *The Body in Visualisations and Images*. V Heidelbergu působící indická kunsthistorička Monica Juneja je autorkou statě (s. 243–266) o zobrazování těla na mughalských miniaturách 16. a 17. století. Podrobněji se zabývá tématem portrétu a ukazuje, že díla vzniklá na tomto muslimském dvoře nemůžeme považovat za věrné portréty v západním slova smyslu, podobně jako jimi nebyly portréty předchozích hinduistických malířských škol. Šlo o idealizované a typizované zobrazování, které muselo naplňovat určitý kanoizovaný ideál. Skutečné portréty se za-

čínají objevovat až v pozdně mughalské době po seznámení se s italskou a vlámskou tradicí.

Také autorka dalšího příspěvku (s. 267–283), Christiane Brosius, působí na univerzitě v Heidelbergu, kde je profesorkou vizuální a mediální antropologie. Tématem její studie je vnímání a nakládání s tělem a tělesností během svatebních obřadů ve vyšších středních vrstvách současné hinduistické společnosti. Její text je nejen příjemným osvěžením, neboť je napsaný živým stylem, ale zejména přináší řadu nových a mnohdy nečekaných poznatků o proměnách chápání těla nevěsty, které se odehrály zhruba během uplynulého desetiletí a které souvisejí se vznikem jevu, jenž autorka nazývá 'svatební průmysl'. Indické střední vrstvy jsou čím dál tím bohatší a honosná svatba se tak stává měřítkem a důkazem vlastní prosperity, přičemž dříve zcela pasivní a cudně upejpavá nevěsta se proměňuje v aktivní, sebevědomou, svůdnou až svádějící ženu.

Indická profesorka umění a sama aktivní malířka Rekha Menon řeší ve svém příspěvku otázku (s. 284–305), jak je možné, že dnešní indický divák je tak pruderní a je pro něj například nestraavitelné umělecké zobrazení ženské nahoty, které bylo ve staroindickém umění zcela samozřejmé, jak ostatně dokládají četné chrámové skulptury dochované do dnešní doby. Její odpověď není nijak překvapivá a je známa již po dlouhou dobu: jde o vliv viktoriánské morálky, kterou se podařilo britským kolonizátorům vštípit indickým vzdělanějším vrstvám. Článek Rekhy Menon tak nepřináší nic nového a jeho zařazení do sborníku nemá opodstatnění.

Německá antropoložka Iris Clemens z Freie Universität v Berlíně rozebírá ve své stati (s. 306–318) fascinující filmový dokument indického filmaře Ashima Ahluwalie *John and Jane* o šesti mladých lidech, kteří pracují v Bombaji pro

americká call-centra. Tito zaměstnanci jsou natolik vykořenění, že postupem času přijímají úplně cizí identitu, mnozí dokonce i na tělesné rovině. Pracují totiž v noci (když je v USA den), v podniku s americkou firemní kulturou, jsou jim přidělena americká jména (která za čas nahradí jejich skutečná jména i v běžném životě), mateřský jazyk je vytěsněn angličtinou, musí se naučit myslet jako Američané, ačkoli nikdo z nich v této zemi nikdy nebyl. Postupně se z nich stávají cizinci ve vlastní zemi, a to až do té míry, že jedna z pracovnic se například odbarvila a trvá na tom, že je přirozená blondýnka, a tudíž samozřejmě cizinka. Pomocí analýzy postav tohoto jedinečného dokumentu pak Iris Clemens formuluje určité teoretické závěry, založené na konceptu vzájemného vztahu mezi osobností, tělem a vědomím, jak jej postuluje německý sociolog Niklas Luhmann ve své teorii systémů. Její vývody jsou velmi přesvědčivé a celá stať je tak jedním z vrcholů tohoto sborníku.

Závěr

Podíváme-li se na publikaci jako na celek, můžeme konstatovat, že se zde sešly příspěvky špičkové, průměrné i vyložené

slabé. Na tom není nic překvapivého: tak to u podobných sborníků bývá. Pozoruhodnější je, že jen menšina autorů dokáže se svým materiálem pracovat tak, aby z něj vyvodili obecnější teoretické závěry a aby tak jejich pojednání bylo k prospěchu i mimo úzký okruh specialistů, kteří se tímto či blízkým problémem také zabývají. O čem to svědčí? Pravděpodobně o tom, že vážné zkoumání těla a tělesnosti v Indii má za sebou přece jen ještě příliš krátkou dobu na to, abychom mohli očekávat vyzrálejší a syntetičtější práce. Zdá se, že doposud se nacházíme v etapě jakéhosi základního mapování, sbírání jednotlivých střípků, z nichž jen nemnohé naznačují obecnější jevy. Zřejmě nás tedy čeká ještě obtížná a dlouhá cesta, na níž tento sborník může být důležitým rozcestníkem. O jeho významu a přínosu tedy není pochyb. O to mrzutější je fakt, že po redakční a typografické stránce jde o značně odbytý svazek, v němž zůstalo neodpuštělné množství chyb nejrůznějšího charakteru, včetně tak závažných věcí, jako jsou chybějící bibliografické položky, na něž se v textu odkazuje.

Lubomír Ondračka

Novinky londýnské muzikálové scény v roce 2009

V *Disku* 27 (březen 2009) jsme v článku „Muzikály na jevištích West Endu v sezoně 2008/09“ informovali o podobě současného londýnského muzikálového divadla. I nadále – a díky světové hospodářské krizi snad ještě více – se projevuje opatrný přístup divadelních producentů. Pečlivě rozvažují, do jakého projektu investují své prostředky a energii. Původní novinky téměř nevznikají, nebo jsou uvá-

děny jen po krátkou dobu v menších divadlech. Objevují se proto především inscenace osvědčených titulů či díla podle známých a populárních předloh. Před koncem minulé sezony se tak na jevištích West Endu objevily dva muzikály zpracované podle úspěšných filmů: *Priscilla Queen of the Desert* (*Priscilla, královna pouště*) v divadle Palace a *Sister Act* (*Sestra v akci*) v divadle London Palladium.



Stephen Elliott, Allan Scott: Priscilla Queen of the Desert. Palace Theatre 2009. Scéna Brian Thomson. Hudební číslo Girls Just Wanna Have Fun, na obrázku autobus Priscilla, nad ním Divy

Ohlášená premiéra dalšího muzikálu podle filmové předlohy *Legally Blonde* (*Pravá blondýnka*) byla odsunuta na leden 2010. V jarních měsících roku 2009 se Londýn také konečně dočkal uvedení jednoho z největších muzikálových hitů posledních let, cenami ověčeného *Spring Awakening* (*Probuzení jara*).

Nadšeného přijetí u diváků se dostává muzikálu *Priscilla Queen of the Desert*, který vznikl podle u nás nepříliš známého australského filmu *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (*Dobrodružství Priscilly, královny pouště*). Nízkorozpočtový film z roku 1994, natočený během pouhých šesti týdnů, si po svém uvedení získal přízeň diváků na

několika filmových festivalech po celém světě (v Cannes dokonce obdržel diváckou cenu Grand Prix du Publique) a kromě dalších ocenění získal i Oscara za nejlepší kostýmy. Naopak v Jižní Koreji byl úřady zakázán pro údajnou podporu homosexuality. Během následujících let se stal v mnoha zemích kultovní záležitostí. Není proto divu, že producenta Alana Scotta napadla myšlenka upravit ho pro divadlo. Libreto muzikálové podoby vytvořil Scott se scenáristou a režisérem filmu Stephanem Elliottem. Ke spolupráci přizvali režiséra Simona Phillipse, uměleckého ředitele Melbourne Theatre Company, a autory filmových kostýmů Lizzy Gardiner a Tima Chappela.

Světovou premiéru měl muzikál v australském Sydney 7. října 2006 a o necelé tři roky později, 23. března 2009, se uskutečnila premiéra kopie původní inscenace ve West Endu.

Priscilla Queen of the Desert je především neuvěřitelně extravagantní a spektakulární podívanou, tedy typickým příkladem 'divadla pro oko'. S vtípem a nadsazenou ordinérností se vysmívá jak australským klišé, tak zejména stereotypům spojeným s gay komunitou. Sledujeme příběh tří 'drag queens' – dvou homosexuálních transvestitů Ticka/Mitzi a Adama/Felicie a staršího transsexuála Bernadette, kteří se společně vydávají na cestu pouští do australského vnitrozemí. Cílem cesty je Alice Springs, kde na Ticka čeká jeho manželka (jedna z mála skutečných ženských postav) a malý synek, který touží poznat svého otce. K cestě využívají starého autobusu, který je upravený k obývání a nese jméno Priscilla. Autobus je zároveň nejdůležitějším a nejpracovanějším scénografickým prvkem. Na jedné straně se dokáže zcela otevřít: pohled do jeho nitra, kompletně vypolstrovaného modrým plyšem, poskytně divákům podívanou na neuvěřitelnou záplavu kýchovitě pestrobarevných a třpytivých dekorací. Priscilla umí roztočit kola a vytvořit tak iluzi jízdy (během které omylem přejede koalu nebo klokana) či se vysune do hlediště nad hlavy diváků. Na cestě Priscillu a její obyvatele doprovází tři zpívající 'Divy', jakési pouštní bohyně transvestitů, které se během svých hudebních čísel vznášejí v desetimetrové výšce nad jevištěm.

Muzikál hýří gagy a černým humorem, ale na rozdíl od jiných podívaných současně zdůrazňuje zásadní myšlenky: otázku tolerance, porozumění a ochoty akceptovat odlišnost druhých lidí. Diváci zavádí do bláznivého světa nespoutaného karnevalu a bujaré party. Jak napsal kritik Charles Spencer v deníku *The Daily Telegraph*, ve srovnání s *Priscillou*

je i *Mamma Mia!* závažná jako dílo od Čechova. Do divokého světa *Priscilly* zapadá i bezstarostná nevázanost a ordinérní vulgarita, která se na některých místech drží na přesné hraně snesitelné úrovně. Scény se střídají ve svižném tempu a divák během celého představení nevychází z úžasu.

Po čase radovánek však nutně přichází vystřízlivění: poté, co ústřední trojice během své noční transvestitní show za rytmů písně *I Love the Nightlife* roztančí znuděné vesničany v australské pustině, ráno se rychle vrací do reality, když svůj autobus nachází počmáraný nápisem „*Fuck off faggots*“. Nepříjemná situace je ale jen podnětem k dalšímu číslu: hrdinové (nebo spíš hrdinky?) se vulgárního nápisu snadno zbaví, když svůj autobus nově natrou. A tak během písně *Colour My World* přibíhají na jeviště tanečníci v kostýmech růžových štětců a Priscilla se po chvíli rozzáří tisíci malých růžových žároviček. Hlavní trojice se může vydat na cestu, během které šokuje další obyvatele australské pouště nejen různým autobusem.

Nejrůznější kostýmy, výstřední oblečky a neuvěřitelné 'instalace' na hlavách účinkujících jsou v inscenaci prvkem zcela zásadním a stejně důležitým jako děj samotný. Když se tak kupříkladu v jednom z čísel zpívá: „*somone left the cake out in the rain*“, objevují se tanečníci v kostýmech koláčů v křiklavě zelené barvě a s paraplaty tančí na scéně, kde je pomocí světel navozena iluze deště. Jestliže se některé české produkce chvástají počty kostýmů, *Priscille* se zdaleka nevyrovňají: během představení se objeví 514 kostýmů, 55 paruk a 200 dalších 'násad' na hlavu. Jeden z recenzentů se v nadsázce obával o osud světové populace pštrosů, když viděl množství per, které je v inscenaci využito. Závěrečné finále je různými převleky v rychlém sledu do slova nabitě, až sbor i sólisté končí v podobě typických australských zvířat jako klokana, ptakopyska nebo koala a vše vyvr-



Duncan Sheik, Steven Sater podle Franka Wedekinda: *Spring Awakening*. Lyric Hammersmith Theatre 2009. Scéna Christine Jones, kostýmy Susan Hilferty, choreografie Bill T. Jones. Hudební číslo *The Bitch of Living*, uprostřed Aneurin Barnard (Melchior)

cholí tím, že hlavní trojice na střeše autobusu vytvoří z částí svých kostýmů známou siluetu budovy sydneyjské Opery.

Priscilla Queen of the Desert patří mezi tzv. juke-box muzikály. Žádné hudební číslo totiž není původní, využívá se disco-hitů převážně z 80. a 90. let minulého století, z nichž jsou mnohé notoricky známé každému z nás (*Downtown*, *Go West* a další).

Jak jsme u londýnských muzikálů zvyklí, výkony herců jsou dokonalé – Ticka/Mitzi hraje mezinárodní hvězda Jason Donovan, Bernadette Tony Sheldon, který v téže roli exceloval již v původním australském nastudování, a v roli krásného, zženštilého a rozpustilého transvestity Adama/Felicie vyniká mladý a energický Oliver Thornton.

V divadle London Palladium se po skončení produkce muzikálu *The Sound of*

Music objevilo další dílo, ve kterém vystupují jeptišky – *Sister Act (Sestra v akci)*, známé i českým divákům z filmového zpracování. Hlavní roli ve filmu vytvořila Whoopi Goldbergová, která se nyní stala koproducentkou divadelního uvedení. Původní děj zůstal zachován: barová zpěvačka Deloris Van Cartier se stane svědkyní vraždy, a musí být proto před pronásledujícími mafiány ukryta policií na místě, kde by ji nikdo nehledal – v klášteře. Deloris se těžce sžívá s tamním životním stylem, vyžití nachází až ve chvíli, kdy je pověřena řízením klášterního sboru. Využívá své zkušenosti profesionální zpěvačky a tanečnice a inspiruje skromné sestry k nevídaným pěveckým výkonům. Vystoupení klášterního sboru se stávají populární a lákají do zchátralého kostela nové a nové návštěvníky. Deloris tak sice vdechne nový život klášterní komunitě, zároveň se však dostává

do centra pozornosti médií a na stopu se jí dostanou gangsteři, kteří jí usilují o život. Jak tomu v případě filmové komedie či muzikálu ani jinak být nemůže, Deloris se podaří s pomocí klášterních sester gangstery přemoci a zachránit si život. Chátrající kostel je zrekonstruován a dokonce se dočká návštěvy papeže.

Muzikál *Sister Act* v režii Petera Schneidera měl premiéru 7. května 2009. Hlavní role Deloris Van Cartier je pro čtyřiatvačtiletou Afroameričanku Patinu Miller westendským debutem. I přes tuto nezkušenost se britští kritici shodují na jejím dokonalém hereckém výkonu a vysoce oceňují především její výtečný zpěv. Millerová dodává muzikálu potřebnou energii a je jednou z největších atrakcí celé show. Diváky může zklamat fakt, že během představení nezazní ani jedna z melodií, které znají z původního filmu. Zcela novou partituru vytvořil skladatel Alan Menken, autor několika muzikálů, zejména z dílny firmy Disney (*Beauty and the Beast*, *Alladin*, *The Little Mermaid*), ale například i *Little Shop of Horrors* (*Malý krámeček hrůz*). Menken napsal nápaditou hudbu v diskotékovém stylu 70. a 80. let, například v čísle *Sunday Morning Fever* zřetelně odkazuje na známý muzikálový film, navíc v něm hudebně paroduje skupinu Bee Gees. *Sister Act* však nemá žádný jasný 'hit', který by mohl žít samostatným životem v rádiích či jiných médiích, ani do muzikálového světa nepřináší žádné osvěžující inovace. Není ničím víc – ale ani ničím méně – než kvalitním a profesionálně vytvořeným dílem, což mu zajišťuje dostatečný divácký zájem: díky němu je jeho provozování prodlouženo (prozatím) do prosince 2010. Kromě bezkonkurenčního výkonu hlavní představitelky je na něm zajímavý i scénografický efekt postupné proměny ponurého kostela z prvního dějství v 'diskochrámu' s barevnými a blikajícími vitrážemi a třpytivou sochou Panny Marie, před kterou jeptišky v netypicky

lesklém rouchu zpívají finálovou píseň *Spread The Love Around*; autorkou scény je výtvarnice Klára Zieglerová, česká rodačka dlouhodobě žijící v USA.

Zatímco oba popsané muzikály vycházejí z úspěšných filmových předloh a jsou vytvořeny konvenčními muzikálovými postupy, cestou novou a neznámou se vydal muzikál *Spring Awakening* (*Probuzení jara*). V *Disku 27* se Július Gajdoš ve svém článku zmínil o jeho broadwayské inscenaci, jež mimo jiných získala 8 cen Tony, včetně ceny za nejlepší muzikál, a jejíž nahrávka vyhrála Cenu Grammy. Po broadwayské derniéře v lednu letošního roku byla inscenace přenesena do Londýna. Premiéra se uskutečnila 3. února 2009 v divadle Lyric Hammersmith a původně oznámená pětítýdenní doba uvádění musela být pro velký zájem diváků prodloužena o další dva měsíce, na které se inscenace přestěhovala do Novello Theatre. *Spring Awakening* nepatří mezi muzikály pro davu obvyklých muzikálových návštěvníků, zato si po celém světě získává velkou oblibu zejména u mladých lidí. Po muzikálech *Hair*, *A Chorus Line* či *Rent* se právě *Spring Awakening* stává muzikálovým vyjádřením pocitů dnešní mladé generace. Paradoxní je, že jeho základem je hra Franka Wedekinda z roku 1891, tedy hra stará více než sto let.

Původcem myšlenky přepsat Wedekindovu hru na muzikál je libretista Steven Sater, jenž na úpravě spolupracoval se skladatelem Duncanem Sheikem a režisérem Michaellem Meyerem. Libreto vychází z Wedekindovy hry o mladých lidech a jejich problémech souvisejících s dospíváním: s 'probouzením' vlastního těla, poznáváním sebe sama skrze city a pudy, s nepochopením rodičů a jiných autorit, s bojem proti předsudkům a nepotřebným pravidlům či přemítáním nad smyslem vlastní existence.

Muzikál sleduje zejména trojici adolescentů – talentovaného a idealistic-

kého Melchiora, problémového a bojovného Moritze a čistou a zvědavou Wendlu. Autoři se snažili zůstat Wedekindově hře věrni v maximální možné míře, přesto provedli několik zásadních změn. Na úvod přesunuli scénu (zde hudební číslo), v níž se ptá Wendla matky *Mamma Who Bore Me?* Neschopnost matky mluvit s dcerou o sexu a plození vyplývající z rigidní dobové morálky tak již na samém počátku muzikálu zavdává příčinu pozdější tragédie. Následující obraz školní hodiny latiny plné represe je připsaný nově. Poznáváme během něj rebelantsky odvážnou duši Melchiora, který se zastává svého kamaráda Moritze, fyzicky trestaného za nepozornost. Pozměněna je i scéna prvního milostného styku Melchiora a Wendly. Melchior se na rozdíl od překvapivě brutálního ataku v původní hře snaží být něžný, jen postupně uvolňuje cestu silicím citům a vášním. Oba vědí, že případný milostný akt pro ně bude zároveň aktem bolestným (*The Word of Your Body*). Když je s Wendlou ukrytý na seníku, neodolá své touze poznat tělesné potěšení, které přes počáteční námitky propadá i Wendla (*I Believe*). Příslušných změn se dočkal i závěr hry na hřbitově, z něhož autoři vypouštějí symbolistickou figuru zakukleného pána. Nahrazují ji trojzpěvem mrtvého Moritze a Wendly, kteří vstanou ze svých hrobů, s žijícím a tápajícím Melchiorem (*Those You've Known*). Nepodněcují jej k ukončení tak hořkého života, ale dodávají mu odvalu k jeho pokračování. Sílu k další bouřlivé pouti životem nakonec Melchior nachází ve svém srdci, v němž slibuje navždy uchovat vzpomínku na své mrtvé přátele, jejich nenaplněné sny a tužby. Z (před)expresionistické grotesky se tak ocitáme v melodramatu, které však plně odpovídá ostré polaritě světa dospívajících, jež je základem Wedekindova díla.

Tomu vlastně odpovídá – v muzikálu neobvyklá – forma hudebních čísel. Postavy nepřecházejí plynule z mluvených

dialogů do zpívaných pasáží, nepřejí milostné serenády uprostřed jeviště jako v jiných muzikálech. Hudební číslo přichází na řadu ve chvíli, kdy postavy musí 'vykřičet' své niterné pocity. Písně nám tak umožňují nahlédnout do jejich duší, fungují jako jakési vnitřní monology postav, kterými divákům sdělují to, co musí zůstat navenek skryto a nevyřčeno. Také texty písní neposouvají děj, jsou spíše vyznáním mladých lidí, vyjadřují jejich přání, obranu, apel, přiznání či protest.

Zatímco mluvené dialogy a scénografie zobrazují represivní svět konce 19. století, hudební čísla nás rázem přenáší do přítomnosti – jak stylem hudby, tak způsobem inscenování. Slyšíme rock, pop, punk, grunge i další hudební styly nedávné minulosti a současnosti, důvěrně známé několika posledním generacím. Těm generacím, které právě s touto hudbou prožívaly své mládí a dospívání, během něhož zakoušely stejné situace a měly podobné dojmy jako hrdinové *Spring Awakening*. Důvěrně známé pocity snad každému evokují zejména hudební čísla *Totally Fucked* či *The Bitch of Living*. Naopak číslo *The Dark I Know Well* o zneužívání dětí zůstane zaryto pod kůží ještě dlouho po skončení představení, i když jsme osobně nic podobného prožít nemuseli.

Hudební čísla jsou výrazně odlišena od mluvených pasáží, jednak výrazným barevným svícením (využity jsou i neonové zářivky), jednak využitím dvojího ozvučení. Zatímco dialogy jsou nazvučeny pomocí mikroportů, ve chvílích, kdy se postavy potřebují vyzpívat ze svých pocitů, berou do ruky přenosné ruční mikrofony. Toto řešení společně s moderní hudbou pomáhá překlenout propast mezi Německem konce 19. století a poprockovou současností. Je sice zřejmé, že se děj odehrává v předminulém století, ovšem moderní partitura díla a inscenační styl hudebních čísel jej zásadně aktualizuje. Střetnutí nadšeně idealistického a svobodomyšlného mládí se zkostnatělým

okolním světem, který na svůj idealismus už dávno zapomněl a žije 'tak, jak se má', je v lidském společenství vlastně zápasem věčným. Zpřítomněním tohoto tématu pomocí současné hudby a moderních inscenačních prostředků se muzikál stává silným emotivním zážitkem i pro dnešního diváka. Dílo plné nevyslyšených a trýznivých výkřiků dospívajících chlapců a dívek mluví poetickým jazykem, ale zároveň velmi autenticky a otevřeně, stejně jako se v hudbě střídají lyrické balady s agresivními protestsongy.

V New Yorku i v Londýně byla inscenace obsazena mladými, nepříliš zkušenými herci, pro které se stalo účinkování ve *Spring Awakening* většinou profesionálním debutem. V londýnském uvedení hráli hlavní trio postav Aneurin Barnard (Melchior), Iwan Rheon (Moritz) a Charlotte Wakefield (Wendla). Všechny dospělé postavy vytvářejí pouze dva herci,

v tomto nastudování Sian Thomasová a Richard Cordrey.

Na jaře byl muzikál *Spring Awakening* uvedený v podobě plně licencované inscenace také ve vídeňském divadle Ronacher s vynikajícím Rasmem Borkowskim v roli Melchiora. Českou premiéru muzikálu v režii Stanislava Moši uvedlo Městské divadlo v Brně na konci listopadu.

Na závěr krátká zmínka o bezesporu neočekávanější novince nadcházejícího roku, kterou je nové dílo Andrew Lloyd Webbera *Love Never Dies* (*Láska nikdy neumírá*). Muzikál bude pokračováním slavného *Fantoma Opery*, děj se však přenesl z pařížské Opery na americký Coney Island. Do hlavních rolí byli obsazeni Ramin Karimloo (Fantom), Sierra Bogges (Christine) a Summer Strallen. Premiéra je ohlášena na 9. března 2010 v divadle Adelphi.

Pavel Bár

Francouzský příspěvek k Roku Grotowského

Od 17. do 21. října se v Paříži konalo pokračování oslav v rámci Roku Grotowského a 50. výročí vzniku Teatru Laboratorium, tehdy ještě Divadla 13 řad v Opolí. Francouzští pořadatelé ze Sorbonny a Collège de France pojali oslavy ve spolupráci se Střediskem Grotowského ve Wroclavi hodně zešíroka a s velkým zaujetím. Jsou tak trochu pyšní na to, že Grotowského objevili světu jako první, nejprve na festivalu v Nancy, ale hlavně v červnu 1966, kdy byl jeho soubor s *Vytrvalým princem* pozvaný v rámci Divadla národů do pařížského Odéonu. Díky těmto 5 představením se Grotowski a jeho Teatr Laboratorium, zvláště Ryszard Cieślak, stali ve Francii doslova symboly nového divadla 60. let.

Ohlédneme-li se zpět, Grotowski měl skutečně tři země, kde byl doma: vedle rodného Polska to od roku 1986 byla Itálie s Workcentrem v Pontedeře a konečně Francie, kde měl vedle mnoha přátel i blízkého P. Brooka a kde v roce 1997 svými přednáškami na Collège de France doslova navázal na přednášky o slovanských literaturách Adama Mickiewicze na stejné škole z roku 1843, zvláště pak na slavnou 16. lekcí o divadle, která byla nepochybně jednou z inspirací Grotowského činnosti. 24. března přednesl první přednášku „Organická linie v divadle a v rituálu“ v divadle Bouffes du Nord a v hledišti seděli P. Brook, A. Vasiljev, J. Lang, francouzský ministr kultury, objevitelky Grotowského ve

Francii R. Temkinová, M. Kokosowska a mnozí další.

Celá francouzská akce na počest Grotowského a jeho souboru trvala 5 dnů. První dva dny byly určeny širší veřejnosti a konaly se od odpoledne do noci v Centre Pompidou. Přednášky a diskuse s tématy „Grotowski a francouzský kulturní kontext“, „Grotowski a prostor scény“ nebo „Grotowski a kontrkultura 60. a 70. let“, kde měli slovo J. Lang, spoluzakladatel Teatru Laboratorium L. Flaszen, přední francouzský kritik G. Banu, profesor ze Sorbonny M. Maslowski, teatroložka M. Fabbri a historička P. Falguieres, na dálku pak telefonem z Polska scénograf J. Gurawski a z USA teatrolog R. Schechner; tyto přednášky a diskuse byly doprovázeny filmovými projekcemi z inscenací a cvičení Teatru Laboratorium. Musím konstatovat, že sál byl diváky, zvláště mladými, doslova nabitý a mnozí se dokonce nedostali dovnitř. První znamení, že o Grotowského dědictví se ve Francii ví a stále je o ně zájem.

Druhým znamením tohoto zájmu byla další akce v přeplněném Brookově divadle Bouffes du Nord, která byla věnována nejslavnějšímu herci Teatru Laboratorium Ryszardovi Cieślakovi, kterého všichni známe z fotografií z *Vytrvalého prince*, jež najdeme v každém slovníku nebo pojednání o moderním divadle 2. poloviny 20. století. Cieślak se navíc po ukončení činnosti Teatru Laboratorium stal až do smrti členem zdejšího Brookova souboru a na tomto setkání, které uvedl L. Flaszen, byl promítnut film K. Domagalika *Totální herec: v paměti R. Cieślaka*, který uvedl sám režisér a četbou textu následně doplnili herci A. Severyn a S. Corthay.

Určitým vyvrcholením pak bylo vystoupení P. Brooka zakončené kritikem G. Banu. Nepřímo se dotýkalo právě vyšlé Brookovy knihy *S Grotowským*, která představuje soubor všech jeho statí a interview od roku 1968 do roku 1989. Ně-

kteří máme přeložené do češtiny v časopisech Divadlo, SAD nebo v jeho knihách, ale překlad celého tohoto souboru by byl zajímavý, protože dokazuje to, co bylo i zde v Bouffes du Nord tak čisté a zřetelné: Brook je geniální interpret díla a textů Grotowského. Asi proto, že sám se svým dílem dotýkal stejných problémů, i když vždy zůstal osobitým divadelníkem. Zde několika větami, pauzami a gesty dokázal prostě obrazně a jakoby samozřejmě vyjasnit samotnou esenci Grotowského cesty od divadla k rituálu. Jiní o tom píšou celé knihy, ale ona samozřejmost, s níž bychom měli rozumět, se často nedostavuje.

Poslední dva dny byly věnovány užší teatrologické veřejnosti jako dvě celodenní konference. První se konala na Collège de France s názvem „Divadelní antropologie podle J. Grotowského“ a druhá, tentokrát na Sorbonně, s názvem „Divadelní praktiky J. Grotowského“. První den měl tři bloky, jejichž názvy samy o sobě naznačují témata: „Grotowski a jeho hledání esence divadla“, „Grotowski v očích Francouzů“ a „Grotowski: velká a malá historie“. Z francouzských, polských a italských přednášejících bych více ocenil příspěvky M. Fumaroliho z Collège de France, L. Kolankiewiczze z Varšavy a M. Biaginiho z Workcentra J. Grotowského a T. Richardse v Pontedeře. Zde jsme se skutečně více dozvěděli o tom, co vlastně tvořilo onu esenci nebo vertikálu Grotowského činnosti, co jej vlastně hnalo, jaký neklid, k důslednému uskutečňování této utopie, která se dnes podle mne tak trochu vytrácí nejen z divadla, ale i z naší kultury a ze života vůbec. Asi více z naší české kultury a divadla.

Druhý a poslední den byl věnován následujícím tématům: metoda hry jako cesta poznávání, práce herce a liturgie divadla a konečně cesta a hlas. Škoda, že jsem nemohl být přítomen na třetí části, protože jsem musel odjet, ale i ty první dvě přinášely mnoho zajímavého.

Tu první ovládly referáty dvou přísných teoretiků J. M. Pradiera ze Sorbonny VIII a u nás známého P. Pavise, nyní z univerzity v Kentu a Canterbury. Oba příspěvky přinášely téma vztahu tvorby nebo kreativity a vědeckého myšlení a poukázaly na tyto korespondence v Grotowského uvažování a činnosti. Někdy jsme zvyklí vykopávat propast mezi uměním a vědou a oba teatrologové, v diskusi pak také s pomocí těch, kteří spolupracovali s Grotowským, ji naopak zasypávali. Mluvílo se proto o vědeckém výzkumu energie herce, o psychosomatice nebo „spirituální vědě“ apod. Také druhá část přinesla mnoho zajímavého, tentokrát šlo o vztah umění, zvláště hereckého, a spirituality, kterou si spojujeme s rituály a s religiozitou. Přednášející – S. Ouaknine z Izraele, M. Borie a M. Maslowski ze Sorbonny – mluvili o problematice transu nebo posedlosti, přechodu od hercovy intimity k symbolickému vyjádření, o svátku mrtvých, tak charakteristickém pro polskou kulturu atd. V diskusích se pak objevovala otázka, zda existuje něco jako metoda Grotowského, padly kritické připomínky, podle nichž se vychovávaly a vychovávají povrchně stovky žáků à la Grotowski, na což jiní reagovali, že ve Francii se přece do objevení technik Teatru Laboratorium učili studenti jen mluvit a nyní se už tělesná cvičení používají i ve Francii atd.

Oslavy Grotowského a Teatru Laboratorium jsou impozantní. Připomeňme, že vedle mnoha menších akcí a workshopů se v březnu 2009 konala konference „Grotowski: osamělost divadla“ v Krakově, v červnu proběhlo sympozium v anglickém Kentu, o kterém na stránkách *Disku* referoval J. Gajdoš,¹ a brzy nato se konal ve Wroclavi mezinárodní divadelní festival „Svět je místem pravdy“. V listopadu 2009 pokračovaly další akce v Kalifornii

1 Gajdoš, J. „Ze sympozia do divadla“, *Disk* 29 (září 2009).

a na Kubě, v prosinci se plánuje konference „Slowacki a Grotowski“ ve Wroclavi a celý Rok Grotowského bude zakončen ve Varšavě 14. a 15. ledna 2010 jakousi shrnující závěrečnou konferencí.

Je proto přirozené, že si klademe otázku: co vlastně přinášejí tyto akce? Nejde přece jen o oslavy a příležitost pro exhibice „grotologů“, jak ironicky poznamenal v Paříži několikrát L. Flaszen. Domnívám se, že podobné akce, jakou byla i ta v Paříži, přinášejí hodně podnětů k promýšlení mnoha zásadních otázek o současné kultuře a současném divadle, o jeho hercích, výchově apod. Přiznejme si, že v naší tradici nemáme mnoho osobností, zvláště uměleckých, které by se zamýšlely tak důsledně nad esencí a vertikality divadla. Řekne-li Brook, že Grotowski pěstoval umění jako ‘vehikul’, kterým je naše tělo-vozidlo, s nímž se dá cestovat vzhůru čili vertikálně, uznáme to jako hezkou metaforu, ale žít se s tím podle většiny v divadle nedá. Možná v klášteře. Přesto je Grotowského hledání a kladení otázek v nás stále přítomno, ať chceme či nechceme.

Když jsem u pařížské Invalidovny sledoval ty davy turistů, kteří hledali hrob Napoleona, kladl jsem si otázku, co to vlastně hledají? Hledají minulost, minulé příběhy, jezdí sem za velké peníze z Japonska nebo New Yorku, ale zůstávají zase jen diváky s ‘ochrannou vrstvou’ a s horizontem, které je chrání i odcizují ztracenému času historie. Grotowského vertikality znamenala zbavit se této role diváka, a proto asi opustil i divadlo. V takovém případě totiž, kdy hledal někoho, koho nazýval „synem člověka“, můžeme být jako v prastarém theatrum mundi jen herci či aktéry a výsostné právo být divákem má už jen ten, k němuž se chceme přiblížit na této vertikální cestě vzhůru. Ať už jej nazveme „synem člověka“, nebo bohem.

Jan Hyvnar

Scénická přítomnost v zrcadle historie

Zajímavým příspěvkem k teorii herectví je kniha Jane Goodallové *Stage Presence* (Scénická přítomnost) vydaná prestižním nakladatelstvím Routledge roku 2008.¹

Kniha si vytyčila za cíl mapovat a analyzovat fenomén scénické přítomnosti velkých hereckých osobností na pozadí proměn historického kontextu i společenského vědomí. V úvodu a dalších pěti kapitolách nejprve zkoumá samu povahu scénické/bytostné/herecké přítomnosti a následně dokládá její existenci počínaje renesancí přes období stuartovské restaurace v Anglii, které se kryje s nástupem osvícenských myšlenek, po romantismus až k současným podobám.

Hned na samém počátku si autorka pomáhá citací z Pavisova *Divadelního slovníku*. Pro vyjasnění východiska pokládám za účelné tento citát zopakovat:

„Silná, bytostná přítomnost‘ znamená v divadelním žargonu schopnost přitahovat pozornost obecnosti, imponovat mu; znamená to ovšem také mít to nepojmenovatelné ‘něco’, co v divácích vyvolává bezprostřední *ztožnění*, vytváří dojem života jinde, ve věčné přítomnosti.“

Je zřejmé, s jakým nebezpečím se autorka musí vypořádat. V těsném sousedství zkoumaného fenoménu najdeme pojmy jako ‘charisma’, ‘kouzlo osobnosti’, ‘fenomén herecké star’ a další pojmy, které často bytují na pomezí říše publicistické i říše esoterní. Goodallové se daří velice šťastně vyhnout nebezpečí ‘mysticismu’ tím, že zkoumané jevy studuje jako historické, analyzuje reflexe současníků na pozadí dobových světonázorových proudů. Sleduje, jaké metafory se při popisu zmíněného jevu v dobovém kontextu objevují a jaký základ dobové reflexe nacházejí pro porozumění zkoumaným jevům. Je zajímavé sledovat –

a Goodallová to přesvědčivě dokládá – že teprve koncem 19. století se vytvořila ostrá dělící čára mezi fenomény vědou experimentálně prokázanými a popsányi, jako je přitažlivost, elektřina, magnetismus, a jejich symbolickými protějšky náležejícími spíše do oblasti esoteriky. V 17., 18. a ještě i 19. století mezi symbolickým a vědeckým popisem nebyl pocíťován rozpor.

V úvodu mimo jiné s použitím známé dichotomie dionýského a apollónského principu rozlišuje dvojí typ bytostné přítomnosti: na jedné straně herec jako hodnostář, jevištní zástupce královského majestátu, jehož prototypem byl Thomas Betterton (1635–1710), na druhé straně herec jako mág, disponující mysteriózními a ne zcela ovladatelnými (chtonickými) silami, často sám působící jako médium těchto sil na jevišti. Nejvyhraněnějším zástupcem tohoto typu je francouzská tragédka Rachel (Elizabeth Félix, 1821–1858). Goodallová přesvědčivě ukazuje, jak převažující forma této bytostné přítomnosti odpovídá dobovému nastavení, očekávání, dobovým potřebám a má v tomto ohledu mnoho společného s fenoménem charismatu, jak jej v sociologii popsal zejména Max Weber, nověji Charles Lindholm (1990). Byl-li například typický herec-hodnostář Thomas Betterton obdivován za důstojnost a harmonii složek svého výrazu, bylo to v době, kdy se Anglie zotavovala z občanské války a nutně potřebovala vtělení těchto kvalit. Za padesát let své jevištní kariéry Betterton ztvárnil počet královských rolí a dostalo se mu také královského pohřbu – byl uložen ve Westminsterském opatství po boku králů jako skutečný hodnostář. Zde se dostáváme ke známému faktu, že role často zpětně působí na herce a proměňuje také jeho mimo-divadelní osobnost.

¹ Goodall, J. *Stage Presence*, Routledge 2008, 223 stran.

Americký divadelní antropolog Joseph Roach ve své knize *It* (To, 2007), která se rovněž zabývá scénickou přítomností, vyslovuje přímo myšlenku, že herectví sloužilo jako dílna, kde se formovali svobodní lidé právě díky obrazovému vtisku rolí urozených nebo svobodných lidí.

První kapitola nazvaná „Svrchovaná vlastnost“ (Supreme Attribute) se zabývá herci, kteří svými výkony provokovali diskusi o tomto fenoménu, zabývá se také pojmy ‘charisma’ a ‘fenomén star’, popisuje oblasti, kde se příbuzné pojmy překrývají a kde naopak popisují různé věci. Zabývá se také fenoménem přítomnosti ve filmovém herectví a tím, jak se odlišuje od bytostné přítomnosti v divadelním umění.

Druhá kapitola nazvaná „Přitažlivá síla“ (Drawing Power) pak zkoumá vztah mezi vědeckým experimentem a interpretací hereckých sil v období Stuartovské restaurace a na počátku 18. století. Na případech Davida Garricka a Sarah Sidonsové ukazuje zrození herce jako celebrity. Doba Garricka a již dříve Bettertona je zároveň obdobím zrození vědy a rychle se rozvíjejících experimentů, zejména s elektřinou a magnetismem. Goodallová ukazuje, jak blízko k sobě měly v těchto prvopočátcích fyzika a metafyzika. Vedle současného pojetí magnetismu jako fyzikálního jevu se v 18. století běžně hovořilo o tom, že lidské tělo má magnetické vlastnosti, svou vlastní přitažlivost. Nějakou dobu trvalo, než tyto pojmy přešly ze sféry vědy do sféry psaní o hereckých výkonech a staly se běžnou součástí slovníku (aby se z nich posléze stala recenzentská kliše).

Třetí kapitola „Mesmerismus“ je věnována hercům se silnou bytostnou přítomností, jejichž působení bylo přirovnáváno k sugesci a hypnotickým účinkům v pojetí Franze Antona Mesmera. Jako první velkou tragédku tohoto kadlubu označuje Goodallová pařížskou revoluční ikonu Rachel, jako další příklady slouží britský

bard druhé poloviny 19. století (a také vzor pro Stokerova Draculu) Henry Irving a Sarah Bernhardtová. Ve 20. století pak jiný, senzibilní, prorocky nervní typ scénické přítomnosti zosobňuje tanečník a choreograf Václav Nižinskij, renesanční a dvoudomou podobu bytostné přítomnosti hraničící s charismatem černošský zpěvák, herec a aktivista Paul Robeson a jako příklad zázračného talentu je analyzována operní hvězda Maria Callas.

V další kapitole nazvané „Dash and Flash“, v překladu tedy nejspíše „Ohromuj a oslňuj“, se věnuje technologickým inovacím na poli elektřiny, jak je zastupoval excentrický vynálezce Nikola Tesla, který miloval vědecký experiment jakožto veřejnou produkci. Další prostor je věnován oslňující scénické existenci Josephine Bakerové. V této kapitole analyzuje Goodallová různé typy oslnivé kariéry nejen jednotlivců, ale také jednotlivých představení, jako bylo *Rocky Horror Show* vzniklé v Royal Court Theatre, které posléze doputovalo na Broadway, nebo scénickou personu Ziggyho Stardusta v podání zpěváka performerera Davida Bowieho.

V poslední kapitole knihy – „Být přítomen“ (Being Present), která je pojata vůči tématu již poněkud volněji, zkoumá Goodallová ducha času a jeho projevy skrze poslední tanec Nižinského, odkaz Artauda, Brechta a Becketta, analyzovány jsou scénické výkony Ryszarda Cieślaka, Simona Callowa, Al Pacina, Billie Whitelawové a působení osobností, které dokázaly dokonale vystihnout ducha doby a působit skrze něj – Boba Dylana a frontmana Sex Pistols Johnnyho Rottena.

Zdá se, jako by se autorka v této poslední kapitole pokoušela do zvoleného rámce za každou cenu dostat analýzy a postřehy, které se zvoleným tématem souvisejí spíše okrajově. Je zvláštní, jak se také mění metoda. Zatímco v prvních třech a částečně i ve čtvrté kapitole, tj. v kapitolách pojatých historicky, vy-

cházel z pramenů a opírala se o sociologicky a antropologicky zaměřenou literaturu (mezi jinými Joseph Roach, Philip Auslander, Charles Lindholm, Max Weber a mnoho dalších), v poslední kapitole spíše analyzuje jednotlivé výkony na pozadí moderního dramatu. Možná to ale způsobují specifické vlastnosti modernismu a zvláštní postavení autora ve 20. století. Sledujeme, jak velkou roli na jedinou získává dramatik jako ten, kdo je určující pro vyjádření ducha času a tím jako spolutvůrce scénické přítomnosti herce. Dodejme, že právě scénická přítomnost je z našeho pohledu fenomén, na

němž se v současném divadle spolupodílí rozhodující měrou také režisér. Scénická přítomnost je v každém případě funkcí situace, ať již je tato dána dopředu výjimečným performerem, který dokáže vystihnout ducha doby, nebo dramatikem a silnou mizanscénou. V každém případě lze knihu doporučit každému, koho zajímá herectví jako veřejné vystupování a působení a jeho antropologické a společensko-historické aspekty. Kniha je opatřena bohatým poznámkovým aparátem řazeným podle kapitol na konci knihy, bibliografií a rejstříkem.

Jan Hančil

O setkání jarryologů na univerzitě v Ostravě

V říjnu 2007 se na filozofické fakultě Ostravské univerzity konala zajímavá mezinárodní konference s názvem „Alfred Jarry a česká kultura“ a rok nato vyšel sborník 20 referátů.¹ Publikovány francouzsky i česky, představují obrovskou šíři úvah, názorů i dokumentů, které byly inspirovány touto nezapomenutelnou figurou francouzské kultury, jež zakotvila hluboko i u nás, možná i více než v jiných evropských kulturách. Přemýšlel jsem mnohokrát, proč se tak stalo, ale domnívám se, že Jarry jako ‘kulturní antihrdina’ od počátku dobře zapadl do našeho českého a asi i středoevropského prostoru, kde zazníval a doposud zní dost často falešný i prázdný patos nacionálních, ideologických a dalších ismů. Bylo a je tedy nutné demystifikovat „silou věčnosti“² obrazy našich mnohých

Ubuů, těchto moderních chámů, nebo je dráždit patafyzikou, jež zkoumá svět, který neovládají ubuovské zákony, ale výjimky. Opravdu, nikde tak často nevznikaly a asi ještě nebudou vznikat tyto antipostavy a jejich antisvěty jako v našich krajích. Stačí namátkou připomenout postavy našeho L. Klímy nebo J. Haška, v Německu antihrdiny B. Brechta nebo v Polsku S. Mrożka a T. Różewicze.

Referáty 20 autorů jsou uspořádány do 6 okruhů: Jarry a absolutno, Jarry a literatura, Patafyzika a česká kultura, Jarry a „slovanský svět“, Od divadla Jarryho k české kultuře a Divadlo Jarryho v české kultuře. Jsou tu obsaženy příspěvky různorodé tématy, pojetím i žánrově, v nichž Jarryho, jeho dílo a jeho vliv, interpretují filozofové, historici, literární vědci, překladatelé i teatrologové. To ale znamená, že z pozice teatrologa se mohu více méně vyjádřit v této recenzi jen k dílčí části příspěvků, neboť se málo orientuji ve filozofii, teologii nebo literární vědě, které se zabývají osobností

1 *Alfred Jarry et la culture tchèque/Alfred Jarry a česká kultura*, Universitas Ostraviensis, Facultas Philosophica, Ostrava 2008.

2 Pojem Jana Grossmana ze studie „Síla věčnosti“, *Divadlo* 12, 1961, č. 8.

a dílem Jarryho. U některých příspěvků si ale přesto dovolím překročit svou teatrologickou omezenost.

Velmi oceňuji práce francouzského specialisty na dílo Jarryho a francouzskou meziválečnou avantgardu Henri Béhara. Mnohé práce znám, a mohu tedy srovnávat. Jeho ostravský příspěvek „Jarry v anekdotách aneb Demystifikace mýtu“ je zajímavý a potřebný, ale nepatří k významnějším. Nedávno jsem např. měl v ruce jeho studii „Avantgarda jako obecná relativita: dramaturgie A. Jarryho a divadlo naší doby“, kterou přednesl v roce 1979 ve Wroclavi a která je podle mne naopak velmi inspirativní. K ostatním příspěvkům první a druhé části se opravdu neodvažuji něco poznamenat, neboť často ani neznám texty Jarryho, které autoři příspěvků interpretují. Například americký komparatista v příspěvku „A. Jarry a poetický třesk“ a francouzský jarryolog v „Relativní mystice A. Jarryho“ se zabývají mně neznámou esejí „Bytí a život“, a také francouzskému romanistovi, který působí u nás na Pedagogické fakultě UK, při četbě příspěvku „Hyperstáze: Jarry nevěřící, pomazaný Páně a jako heterodoxní teolog“ a v jeho pojednání o „nerozhodnutelné teologii“, prostě nestačím. Nepříliš se orientuji mezi příspěvky literárních vědců i v druhé části: v příspěvku Yosuke Goda z francouzského Maine „Jak se píše mistrovské dílo? Přepisování jako hra“ nebo Matthieu Gosztoly, také z Maine, „Jarry jako literární kritik. La revue blanche: Podvratné užití citací“. A tak jsem si s rozuměním v této části přečetl až krátký příspěvek A. Pohorského „Jarry a Apollinaire“.

Moje pozornost zbystrila u třetí části, protože tématem je tu patafyzika Jarryho. Nejprve v komparativním a velmi zasvěceném příspěvku J. Fulky z Fakulty humanitních studií UK „Jarry a Klíma: Dvě cesty mimo metafyziku“, poté u „Absurdní komiky patafyziky a její české paralely“ V. Boreckého z kulturologie FF UK.

Tento druhý příspěvek je podle mne i pro nás hodně významný, neboť jeho autor, zakladatel „tlapismu“ a známý psycholog, který se zabývá hrou a komikou, shrnul v krátkém přehledu činnosti českých patafyziků od roku 1905 až do současnosti. Mezi ně patří i E. Vacek, který zde Boreckého doplnil informacemi o patafyzickém kolegiu v Teplících.

Tématem čtvrtého okruhu jsou překlady. Příspěvek francouzského odborníka P. Edwardse „Les minutes de sable memoriál a rytmus slovanských a germánských jazyků“ byl pro mne opět příliš specializovaný, druhý ale stojí za pozornost divadelníků, ačkoliv je dosti zvláštní. Š. Belisová z translatologie FF UK tu totiž v „Českém překladu Krále Ubu“ zkráceně reprodukuje diplomovou práci K. Urbanové „A. Jarry, Ubu Králem. Kritika českého překladu Prokopa Voskovce“. Sama byla vedoucí této práce a to pochopitelně vyvolává otázku, proč na konferenci nevystoupila sama K. Urbanová. Možná tu byly nějaké objektivní důvody. Ze stejné katedry translatologie pak přednesla J. Šotolová poznámky k vlastnímu překladu Jarryho „Dny a noci, román o dezertérovi“, který u nás vyšel v roce 2001. Poslední příspěvek tohoto okruhu od A. Abalamowicze „A. Jarry a polská moderna“ ze Slezské univerzity v Katovicích je jen informativní a neurčitý, neboť co nám říká to, že za života Jarryho byl v Paříži S. Wyspiański, L. Staff nebo B. Leśmian? Zajímavější je informace, že první polský překlad *Krále Ubu* je až z roku 1936 a že dílo Jarryho se v Polsku prosadilo až od 80. let 20. století. Tehdy také v roce 1991 napsal K. Penderecki operu *Ubu král*. Viděl jsem ji v Krakově a je skvělá.

Patafyzika byla ještě tématem krátkého příspěvku „Protiklady, Ubu a patafyzika“ rumunské profesorky I. Alexandrescu z Oradei v části páté, ale jinak jsou zde i v závěrečné části šesté už jen příspěvky věnované dramatu a divadlu. Velkou informační hodnotu má příspěvek

P. Besniera z Maine „Šest malých barokních knížek“ o nerealizovaných a nedokončených textech Jarryho „Laciného divadla“ (Théâtre miriltonesque). Brněnská historička A. Jochmanová se v „Humoru Krále Ubu v prostředí tzv. české avantgardy“ věnuje skupině nebo spíše směru, který měl v naší avantgardě hodně blízko k hnutí dada. Je to příspěvek zajímavý, originální, dotýká se i známé Honzlovy inscenace *Krále Ubu*, jen mi ale není jasné ono „tzv.“ u české avantgardy. O další inscenaci P. Voskovce ml. *Ubu králem* v holešovickém divadle Radar v prosinci 1960 referuje P. Král, a i když jde jen o výňatek, máme zde velmi významný dokument o inscenaci, o níž se toho ví dost málo. Známa je naopak inscenace *Krále Ubu* J. Grossmana z roku 1964 v Divadle Na zábradlí, která proputovala celou Evropou a kterou K. Mihalová z DAMU v příspěvku „UBU jako apelativní absurdní divadlo“ krátce, ale velmi zsvěceně komentuje z hlediska originálního Grossmanova pojetí. A. Světlíková z brněnského Centra jazykového vzdělávání MU s příspěvkem „Živé principy divadla Jarryho na jedné české scéně“ sborník zakončuje pojednáním o tom, jak se určité rysy v Jarryho díle projeví a jak inspirovaly brněnské divadlo Husa na provázku. Příspěvek je to jistě zajímavý, ale

místy mám dojem, že ono vančurovské „hledání souvislosti“ v divadelních postupech, které jako by ‘objevil’ Jarry a které pak po něm použili i na Provázku, je dosti vágní. Protože si hned kladu otázku: A co když ty postupy přejal Provázek ne od Jarryho, ale od Honzla, Buriana nebo Brechta? Analogie a podobnosti jsou velmi ošidné.

Vydání sborníku *A. Jarry a česká kultura* na Filozofické fakultě Ostravské univerzity je skvělým počinem pro všechny zájemce o Jarryho dílo. Díky editorce M. Kunešové, odborným konzultantům i překladatelům máme inspirující knihu o různých aspektech dnešní jarryologie. Ně kterého čtenáře zaujmou otázky filozofické nebo teologické, jiného analýzy literárně vědní, další se tu doví mnoho o patafyzice nebo inscenacích *Krále Ubu*. V tom vidím největší hodnotu tohoto sborníku, stejně jako v tom, co zdůraznil v předmluvě A. Pohorský – v možnosti se setkávat a provést konfrontaci různých přístupů a metod. To je také důvod, proč si tento sborník najde zcela určitě své čtenáře a tím přispěje k prodloužení pobytu nepřítomného přítomného A. Jarryho, tohoto ‘infant terrible’ mezi námi v české kotlině i v moravské bráně.

Jan Hyvnar

Všude dobře, nejlépe tam, tam-tam

(Z cyklu Tři úlety a jeden let. Úlet druhý¹)

Július Gajdoš

Na scéně je jednoduchá postel s mosazným rámem, křeslo, malý pracovní stůl s rozházenými knihami, židle a starý cestovní kufr. Je slyšet zvuky kroků po stoupajících dřevěných schodech. Na scéně s velkým rámusem vbalancuje muž. Batoh, šálu, čepici a kabát odhodí na zem a hodí se na postel.

(V textu není vždy popis chování a jednání herce. V těch případech, kdy chybí, ponechávám na jeho a režisérově úvaze jak s textem pracovat.)

Muž

Postel, sladká postel, měkká jako máma... Postel je máma.

Na zadní rám postele si vyloží nohy a nacvičeným pohybem si vyzuje boty o rám postele. Palcem si stáhne ponožky a vedle postele je mokré vyždímá. Hodí na sebe přikrývku, bez pohnutí leží a zhluboka dýchá. V pozadí se vynořuje známá melodie. Po chvíli se odtud ozve reprodukcovaný ženský hlas.

Ženský hlas

To snad není možné! Zřejmě se od vás už nic jiného nedočkám.

Muž se vymršτί a posadí se na postel. Při druhé větě vyskočí z postele a postaví se do pozoru, soustředěný na palec na noze, kterým nervózně pohybuje. Když se nic neděje, rozhlédne se kolem a uvolněně si oddechne.

Muž

(nešťastně) Bože můj, už se toho nikdy nezbavím?! Nikdy? Vrací se to, pořád se to vrací. Vždycky mezi bděním a spánkem. A vždycky mě to zaskočí. Vždycky!! Moje bývalá domácí. A dokud se neprobudím, co neprobudím, dokud nevyskočím z postele, pokračuje to:

(Napodobuje domácí) Obrátte se!

Tiše zavelí a já v tom snu se vždy poslušně obrátím.

(Napodobuje domácí) V kalhotách postříkaných od bůhví čeho, z ulice rovnou do postele. My se máme.

A já si v tom snu ty kalhoty před ní opravdu svleču. (Svleče si kalhoty)

(Napodobuje domácí) Jene, proč mi tohle děláte? Mám už jen vás, a jaký je mezi vámi rozdíl – mezi vámi a mým bývalým.

Přítom udělá velké nechápavé gesto, a aby využila čas, třesoucíma se rukama si zapálí cigaretu, takhle zvedne ruku, tu, ve které drží cigaretu, pokyvuje hlavou a pídí se po dalších slovech, kterými by vystihla tu překerní situaci. Jen si to představte: zvlášť ruku, roztrěsenou ruku v prázdném prostoru. Z cigarety vychází rozkmitaný kouř jako zápis encefalografu, kamsi ke stropu. Potom se na mě podívá – tak jízlivě – a já v tom snu se pod tím pohledem kamsi hluboko propadám. A jak tak letím střemhlav dolů, vyrazím ze sebe několik slov. „Vím, bydlím v centru, mám samostatný vchod, co víc si můžu přát.“ Bosky přitom přešlapuji a střídavě si zahřívám chodidly hřbety nohou. Podlaha pode mnou zavrže, a to ji vyruší.

(Postupně se vžívá do role domácí) A tohle je co!!

Ukáže na mé boty a mokré ponožky. Na tváří jí vyběhnou rudé fleky.

(V roli domácí) V těchhle promočených botách až dovnitř? Okamžitě ven!

V tom snu to ale není jasné, jestli jde o mě, takhle bez kalhot a bosý mám vypadnout a nikdy se už nevracet, z toho mám vždycky děs, nebo stačí vynést boty? Zachrání mě opakovaně vrzání podlahy, protože podrážděně vybuchne:

(V roli domácí) Nestůjte tady tak bezradně, člověče, a vemte si ty svoje pantofle, konečně!

A já až moc snaživě se vymršτίím na druhou stranu pokoje, vezmu jednu pantofli, kterou vidím, lehnu si na zem a šmátráním pod skříní se snažím nahmatat druhou. Někde tam totiž musí být. Prach se víří, zaplňuje místnost, spojuje se s kouřem cigarety, vchází do plic a oba nás nutí ke kašli. Domáci se prochází po pokoji, tři kroky tam a dva zpátky, dusí se, jako by chtěla dávat, ale to se jenom pokouší zadržet kašel. Když najdu druhou

1 'Úlet první' jsme pod titulem *Tancem až do nebe* otiskli v *Disku 29* (září 2009).

pantofli, předstírám vnitřní klid a nenápadně přejdu k posteli. Sednu si na ni, ale uvědomím si přítomnost domácí, rychle vstanu, a jakože uvolněně se opřu o rám postele. Rychle vypadat přirozeně, a tak přenesu váhu z jedné nohy na druhou. Podlaha divoce zavrže.

(V roli domácí) Jene! Tak si už konečně vemte ty pantofle, nebo ne?! Dokdy mám čekat?!

To je chvíle, kdy si uvědomím, že je pořád držím v ruce. Opatrně je položím na zem, nenápadně do nich vsunu bosé nohy. Očima bloudím po místnosti, abych se nesetkal s pohledem domácí. V nohou cítím příjemné teplo. UDRŽUJTE ČISTOTU A POŘÁDEK! S jedním vykřičníkem, stojí na papíře připíchnutém na dveřích. MYSLÍM TO VÁŽNĚ!! Dva vykřičníky. Čtu mechanicky, zatímco hlas domácí nabírá na výšce a intenzitě. Jakože už toho má všeho dost a že jsme na jedné lodi, proto musíme najít k sobě lidský přístup, rozumíte, lidský přístup. Hlas jí stoupá a já v duchu počítám tak, jak jsem to viděl na záběrech z NASA :...five, four, three... motory jsou zapnuté, raketa piští, počítám dále... two, one, zero, now... výbuch... nenastal. „Jsme na jedné lodi,“ řekne ještě jednou na konci s dechem. Stačí se ale ještě nadechnout a změnit styl.

(V roli domácí) Dám vám šanci a sám se rozhodněte. Buď anebo, jak chcete.

„Jakou šanci?“ nepřítomně vyhrknu.

(V roli domácí) To mě už nezajímá.

Sedne si do křesla, potáhne z cigarety, opráší se od popela, přehodí nohu přes nohu a zúženými víčky mě pozoruje:

(V roli domácí) Ach Jene, člověče, kdy se z vás konečně stane člověk?

Po pokoji se drže roztahuje zápach zpcených nohou a starých ponožek. Nevím, kam se mám dívat.

(V roli domácí) Jste jenom o něco mladší, než byl můj bývalej, takže vás do jisté míry chápu, ale jistá disciplína je nutná. Taky se bránil, podstoupil ji a měla pro něho svůj význam. Jisté věci, řekli bychom jisté návyky, se ani jinak dosáhnout nedají. Musíte mi věřit. Mám s tím své zkušenosti. Konec konců doba je dostatečně dlouhá, stačí jenom začít. Je třeba začít, Jene!

Vůbec tomu nerozumuji, ale raději nic neříkám. Koukám do země, protože mám pocit, že se chystá k odchodu a nechci jí to v žádném případě překazit. Přibližuje se ke dveřím, zavírá za sebou dveře. Ne! Dveře se otevírají, domácí se vrací.

(V roli domácí) To nejdůležitější musím ještě jednou zdůraznit, Jene. Dám vám na to padesát dní, aby bylo jasno.

Pokuším se něco říct, ale nejdou mi otevřít ústa.

(V roli domácí) Domluveno, padesát dní. Vaše mlčení беру jako souhlas.

Vykořící rozhodným krokem a energicky zabouchne dveře. Ze zdi se odlepí barevný plakát a loudavým pohybem se šine k zemi. Venku se stmívá a v pokoji na mě doléhá odpolední zima. Na protější střeše se hubený jezevčík válí ve sněhu. Mokry sníh se na něho lepí, on se kutálí dolů po střeše, přímo na mě, až mi velký bílý uherák zastře výhled. Jsem vzhůru, nebo sním?

Padesát dní! Umíte si to představit? Dostanu padesát dní na to, abych se změnil. To se mi snad všechno jenom zdá. K tomu je potřeba celý život. Nebo snad tohle je život? Jak s tím ovocem ve snu. *(Vyndá z batohu dva pomeranče a jeden grep, položí je na stůl, jeden oloupe a pojídá)* Dostanu strašnou chuť na pomeranče. V tom snu. Vejdu do obchodu, vezmu si dva pomeranče a jeden grep a platím stokrát. Pokladník rozhazuje rukama a nešťastně kroutí hlavou. Nemá nazpátek. Jdu vedle do trafiky, koupím si levné cigarety, i když nekouřím. Vráťím se do obchodu a platím padesátikorunou. Opět stejná situace, jenom prodavačka nešťastně lamentuje. Nemá nazpátek. Probudím se a po tom snu mám strašnou chuť na pomeranče. Mám jenom stokrát, abych ale všemu předešel, jdu nejdřív do trafiky, koupím si cigarety stejně levné jako v tom snu, i když nekouřím, a s padesátkou chci platit za pomeranče. Prodavačka nemá nazpátek. Jdu opět do trafiky, koupím si noviny, a zatím se na dveřích obchodu s ovocem objeví cedule „Vráťím se za chvíli“. A ještě u toho nastydu, promočím si boty a přivolám na sebe domácí. *(Otevře noviny)* A v novinách titulek: USKUTEČŇUJEME SVÉ SNY.

Padesát dní. O to se mi život zkrátí, nebo je to navíc? Padesát dní! To je život broilerů. Po padesáti dnech konec. Když propadnu, vyhodí mě? Myslí to vážně? Vážně... nemusím všechny sny brát tak vážně. A vůbec, jakou roli tu hraje čas? Vše se může odehrát zítra nebo ještě dnes, a třeba právě teď. Víte, když se ztratí čas, v takových okamžicích se kolem potlouká smrt. Pak je všechno jako naposled. A to vyžaduje nenechat po sobě nevyřízené záležitosti. Takže když přece jen uklidím, možná i zemetu, případně umeju nádobí, nic se nestane. Nejdříve ale půjdu k holiči. Všechny změny je třeba začít od hlavy. Hodím se do gala a zavolám na domácí. Bude sranda! *(Obléká si bílou košili, váže si kravatu)*

Střih – změna.

Muž sedí na židli, v ruce knížku, na stole knížky uložené do komínků. Upravuje si kravatu, kontroluje správný postoj těla, poposedá, narovná záda, přehodí nohu přes nohu a zase zpátky. Podívá se do knihy a zase ji zavře, v napjatém očekávání.

Muž

Všechno je na svém místě. Všechno je, jak má být.

Postel je ustlaná, přes ní vlněná deka... Všimli jste si? Sice nenápadná, ale o to má působivější vzory s trásněmi. Všude čistounko, nikde ani smítko, boty přede dveřmi, na nohou pantofle, a čekám. Vyleštil jsem i mosazný rám postele. Zuřivě se leskne. Možná až moc.

S požitkem se dívá na rám postele, pak pohledem opákaně prochází po pokoji a pomalu usíná. Kroky po dřevěných schodech se přibližují. Bouchnutí dveří. Muž se probudí, kouká zmateně kolem sebe, v pokoji jsou slyšet dámské kroky na podpatcích. Muž vyskočí.

Právě na tohle se ale připravují. Vidíte, vrací se to, ale já už budu připraven. Vždyť vidíte. Vše je na svém místě, tak co? Když je vše, jak má být, tak nic. Nenechám se zaskočit. Dívejte se. Nejdříve bude chodit v takových těch kruzích po pokoji. *(Kroky pokračují, muž napodobuje popis chování)* Teď přistoupí k posteli, citlivě se dotkne naleštěného rámu, prstem projede po vlněné dece, ve vzduchu obkreslí její působivé vzory, o kterých jsem mluvil, významně se na mě podívá, pak jemně pootočí hlavou směrem k mému čistému stolu a řekne. *(Zarazí se, pak nečekaně vybfne)*

(V roli domácí) Byl jste už na rentgenu?

A já? Nemohu odpovědět. Hlas se mi zadržává, v polootevřených ústech se mi tvoří bubliny.

(V roli domácí) Nesnažte se omlouvat. Bylo by to zbytečné. Jednou ročně je to přece bezpodmínečně nutné. To mám hlídat i vaše zdraví? Ach, Jene, člověče, kdy jste si naposled koupil něco na sebe? Podívejte se, jak vypadáte. Ta košile přece už dávno není bílá.

Postaví se vedle mě, aby ještě více zdůraznila rozdíl v bělosti. Její blůzka je skutečně bílá.

(V roli domácí) Koupila jsem si ji včera a taky podprsenku s těmi drátěnými výztužemi. Dbát o sebe, Jene. To nám ženám dělá radost. Nezanedbávejte to, Jene. Chcete ji vidět?

Sáhne na knoflík halenky a v mém malém mozečku, který má udržovat rovnováhu, odpálí první rozbušku. Každým dalším rozeptnutím odpaluje jednu rozbušku za druhou a se ztracenou rovnováhou se kymácím jak opilej.

(V roli domácí) Není rozkošná? To se dneska nosí. Ty výztuže, Jene, ty vás tlačí nahoru. Máte ze sebe takový lehký, přímo nadnesený pocit, jako když plujete prostorem. Vy mi nevěříte. To byste si ji ale musel vyzkoušet, jenomže vám by byla malá. To koukáte, co? Vy jste tedy číslo. Rozepíná se tady vzadu?!

Měl bych něco říct, ale v ústech mám pouštní písek. Pokouším se přehltnout, ale v krku mi uvázl ostnatý drát. Nakonec přece jen se mi podaří dostat ze sebe několik ne zcela artikulovaných zvuků. „Víte, když já...“

moc se v tom... Ale na zádech se vám to zařezává! Hluboko do těla!“

Moje poslední špatně artikulovaná slova ji popíchnou jak ostruha koně. Nejdříve se do mě trefí tím jízlivým pohledem se zúženými víčky, na zádech mi z toho naběhne husí kůže, pak prudkým gestem po mně hodí bílou blůzkou. S tím hozením to taky není jasné, jestli je to vrcholná naštvanost nebo výzva, protože halenka se nade mnou otevře jak padák a loudavým pohybem podzimního listí mi přikryje hlavu. V tom hmatatelném napětí mi pohled zastře nepřehlédnutelná běloba. Stojím jak socha před odhalením a dýchám její vůni. Je příjemně vzrušující, v té halence. Pomalým důstojným pohybem, jako když spouštíte státní vlajku, stáhnu si halenku z tváře. Bloudím zrakem po místnosti. Domáci vidí, že uhýbám pohledem. Padne do křesla jakoby přemožena únavou, vyvrátí hlavu ke stropu a nostalgicky prohlásí.

(V roli domácí) Kam se to vlastně díváte, co vás zajímá a co vlastně říkáte? Nic! Vlastně jste to řekl jenom proto, abyste nemusel říct nic. Vůbec, ale vůbec nic. Vy jste prostě takový. A tak raději neříkáte nic.

Chci něco říct.

(V roli domácí) Prosím vás, už nic neříkejte!

A přece se pokouším. „Víte, když já se moc v těchto věcech...“ Dokonce se mi v hlase objeví podbízivý tón. „Když se vám to... vážně to nebolí, paní domácí?“ Po dalším zásahu ostruhou se na mě prudce obrátí:

(V roli domácí) Panííííííííí, proboha!! Když vstoupil můj bývalý, řekl Lívie a znělo to tak spontánně. Chápete to vůbec? Okamžitý kontakt. Hluboké chtění na obou stranách.

„Netušil jsem, že bych si mohl jaksí dovolit.“

(V roli domácí) Vy se ani o nic podobného nemusíte pokoušet. Bohužel, život vás do ničeho nezavětil. Uvědomujete si to vůbec? Vy si vůbec, ale vůbec neuvědomujete, o čem je život?! Tak nějak by to řekl můj bývalý. A konečně by měl jednou pravdu!!

Vstane a jako náměšičná s gestikulujícíma rukama vypluje z místnosti.

Hlas v pozadí

Ovšem bez rentgenu vás tady nemohu držet!

Muž stojí nepohnutě, v sevřených konečcích prstů drží bílou blůzu. Položí ji na křeslo, opět ji vezme, opatrně položí na postel. Chvíli se na ni dívá, vezme ji a hodí pod postel. Chodí po pokoji, gesty a slovem napodobuje některé projevy domácí. Nakonec vezme blůzu zpod postele, pedanticky ji poskládá a strčí do svého starého kufru. Hodí sebou v papučích na postel, nohy vyloží na rám postele. Chvíli ticho a tma, pak střih: bodové světlo na tvář muže z jiného místa scény.

Muž

Připravuji se, a když k tomu dojde, nejsem připraven. Co byste asi dělali na mém místě? Odešli byste? Ze středu města? Opustili pokoj se samostatným vchodem a s úžasnou paní domácí? Ne, ona přece není zlá. Je jenom sama, a tak se dožaduje pozornosti. A trochu toho lidského přístupu. Víím, co chcete říct. Na těchto vztažích se přece vždycky podílejí obě strany. To znamená, že za to můžu? Neříkejte nic. Víím, v její přítomnosti toho moc nenamluvím. A když, tak samé blbosti. To se ale dá změnit, ne? Protože se to ve mně zašprajcuje a prostě mi to moc, jak bych to řekl, prostě mi to nejde. Všechno, co chci, zůstává tady uvnitř. Jenom když vidím bolest, jak se jí to zařezává, jde to samo, ale jinak, v její přítomnosti jsem pařez. Příznávám. To nemusí znamenat, že je všemu konec. Chci tím říct, a doufám, že mi rozumíte, jsou neurovegetativní poruchy a s tím se dá něco dělat. Připravuju se a zkusím si to, *(k divákům)* vždycky jste u toho, ale když se objeví, všechno je pryč. Nejdůležitější je to překonat a k tomu je potřeba udělat první krok. Chci být tím, kdo udělá první krok. Udělám ten krok, udělám ho! Nikdo jiný v tomhle domě není, ale bude to chtít hodně sil, to si uvědomuji.

Plné světlo – muž stojí v košili bez kalhot a žehlí halenku domácí.

Je to jeden z těch prvních kroků, ale bude jich muset být asi víc. Vrátní jí vyžehlenou halenku. Bude mít přece radost, že je v pořádku a že někdo má o ni starost. *(Opaktně přehodí halenku přes opěradlo židle)*

A taky jsem si koupil bílou košili, skutečně bílou jako šerík.

Žehlí kalhoty a pak si je ještě teplé oblékne. Když se pohybuje po pokoji, neohýbá nohy v kolenou, aby si je nezmačkala.

Koupil jsem víno, červené *(upravuje sklenky a láhev na pracovním stole)*, to má nejraději, a květy, ty ji potěší, a chlebičky se vždycky hodí, jsme prostě na jedné lodi, v tom má asi pravdu, proto se pokusím k ní najít přístup, rozumíte mi, lidský přístup. Něco pro to udělat. *(Pauza)* Co když nebude chtít víno? Kávu nemám. Všechno mám promyšlené, krok za krokem. Kromě kávy. Na to nesmím zapomenout.

Nejdříve na ni zavolám. *(Slabým hlasem)* Paní domácí. Ne, takhle to vůbec nepůjde. To by byl konec, s tím oslovením. Něco na odvalu a ještě jednou. *(Nalije si sklenku vína)* Paní Lívie...! To je dobrý, to by šlo. Možná trochu hlasitěji. Ještě trochu vína a pořádně nahlas! *(Nalije si další sklenku a zařve)* Paní Lívie! *(Zaskočila ho*

síla jeho hlasu, dodává mu to však odvalu) A budu jí říkat Lívie. Něco jako bezprostřední kontakt a hotovo.

(Snaží se být živiální) Tak poslouchej, Lívie.

(Pro sebe) Začnu od halenky a pak přejdu na tu podprsenku.

Minule nám to nějak moc dobře neklapalo, co říkáš, s tou bílou halenkou, je fakt moc hezká, to se snad pozná hned, víš, byl jsem z toho, teda z tebe úplně švorcovej, v té halence víš, byla jsi v ní taková napěchovaná, směrem nahoru, jak si říkala, že tě to zvedá, a to mě taky, víš. *(Vypadne z kontextu)*

Teď mě napadá, že bych si ji přece jen moh zkusit... *(Zarází se)* To není špatný, to není špatný! Sama to přece navrhla. To by si ji ale musela sundat. A jak? To těžko, když se jí to zařezává a zvedá nahoru... to chlapa vždycky vytočí a mě taky. Na jedné straně by po ní vyjel, tedy ten chlap. *(Zkousí si to)*

To jako já, po tobě, rozumíš, a je to vlastně taky nahoru, přitom mám normálně z tebe vítr, no, a aby se to všechno tak nějak uklidnilo, tak jsem ti ji dal trochu do pořádku, blůzu, ne že by v pořádku nebyla, ale trochu jsem ji projel, jí to prospělo, a ještě ta vůně víš, co používáš, ta sráží každého chlapa dolů. *(Zaváhá)*

To nesedí, jednou nahoru a pak dolů. Vlastně je to vždycky tak, jednou dolů a pak nahoru.

Tedy dolů a nahoru jako v životě, rozumíš, abych byl konkrétní, s tou vůní, ta mě tedy sráží dolů, do kolen, že bys mi řekla značku, to bych ti ji mohl pak k svátku, když budeš nějaký mít, jako dárek, tak co říkáš, že bychom si dali trochu toho červeného vína na usmířenou *(průběžně upijí víno, chlebičky mu sem tam upadnou, víno rozlije, květiny nechá na židli a průběžně nechává za sebou spoušť)*, nějaký ten chlebiček, prosím tě, co to kecám, chlebiček na usmířenou, ten až potom, nejdříve tady jsem si dovolil pár květin, to jsem vlastně chtěl říct, že ne to víno na usmířenou *(nalije si a upije)*, ale květiny. Víno spíš na chuť a přátelství *(opakovaně si nalévá víno)* a klidně si tady můžeš zapálit, mně to vůbec nevadí, ne že by mi to celkem nevadilo, jistě potíže kolem mám, třeba když jsem dlouho v zakouřeném místnosti, ráno se probudím, a nebuděš tomu věřit, mám chřipku. Snad a vůbec to překonám tím, že možná začnu kouřit, možná začnu taky, ale ještě si to nechám na novoroční předsevzetí, ale ty si můžeš klidně zapálit, protože k tomu bychom si mohli dát kafe, jako na závěr, co říkáš? KAFE NEMÁM... ŘÍKAL JSEM SI, ŽE NA TO NESMÍM ZAPOMENOUT! KAFE!! Ale hlavně, když kafe nemám, nesmím jí ho nabízet. To dá rozum. Cokoliv, co nemám, jí nesmím nabízet! *(Větu několikrát pro sebe vrávoravě opakuje, potácí se, dojde k posteli, hodí se na ni a hlasitě mluví)* Lívie! Ne! Co nemám, nesmím ti nabídnout. Kafe nemám! Přitom nakonec bychom si

mohli dát kafe, jako tečku, jako na závěr, předtím než... Ne, tečka je lepší! Jenom to kafe, na to pozor! Když bude chtít kouřit, nabídnu jí víno. Moc ho nezbylo.

V pozadí je slyšet kroky po stoupajících dřevěných schodech. Muž naslouchá, v okamžiku vystřízlíví. Kroky se přibližují. Muž začne zmateně pobíhat po pokoji, hledá halenku, snaží se dělat pořádek.

Muž

A je to tady! Je tady bordel a křičím jak zvíře. To si budu muset něco vyslechnout.

(V roli domácí) Slyším dobře? Proč tak řvete?! Nebo se snad domníváte, že už špatně slyším? To mě pokládáte za tak starou? Je mezi námi určitý věkový rozdíl, ale to byl i mezi mým bývalým. Byla to pravda, ale vyříkali jsme si to. Nebo něco důležitého oznamujete sousedům? O mně? Je vás slyšet až na konec ulice.

„Proboha paní domácí, tedy Lívie, vlastně paní Livi...“

(V roli domácí) Tak to jsem neslyšela.

„Promiňte, chtěl jsem... nejdříve bych vás... bych vám vrátil vaši halenku... co jste si...“

(V roli domácí) Tu bílou blůzu? Ona je u vás? A to mi říkáte až teď?

„Především bych vás ale rád pozval...!“

(V roli domácí) Pozval?! Vy mě zvete?! A kampak?

„Ano, prosím, vlastně nikam... udělalo by mi to prostě radost, kdyby...“

(V roli domácí) Vy mě zvete NIKAM a dělá vám to radost.

„To ne! Vás... jsem myslel. Tady, tedy...“

(V roli domácí) Milý Jene, toto je můj dům a neřvěte mi tady, ano. Doufám, že je vám to jasné.

„To jistě... Samozřejmě.“

(V roli domácí) Pokud mi tedy dáváte za pravdu, že je to můj dům, v tom případě vám také musí být jasné, že já rozhoduji o tom, kam půjdu. Tam nebo nikam, jestli se od někoho nechám pozvat, nebo od nikoho. Nepřerušujte mě! A kromě toho, když už jste se rozhodl někoho si pozvat, copak vy jste tady ten, kdo o tom rozhoduje? Jsem tu já, koho se musíte nejdříve zeptat.

Tak vidíte. K čemu je to všechno dobré. Vždycky prohraju. Chci něco říct, sice žádné bubliny, i ústa mohu otevřít, ale nedostanu se ke slovu. Stojím tady vedle jako jedle a nezmožu se ani na gesto. A aby toho ještě nebylo dost, ona... sedne si do křesla, vždycky to dělá. Vezme ze stolu můj pomeranč a drže ho začne přede mnou loupat. Kousek po kousku si ho vkládá do úst,

jako bych tu ani nebyl. Co mám dělat? Udělám to poslední, co můžu. Otevřu velké kufr, ten od maminky, a začnu balit. *(Otevře velký starý kufr a hází do něj knihy a ostatní věci)* A domácí? Doprovází mě svým komentářem. Vždyť to znáte, že mi dala šanci, těch padesát dní, za tu dobu se nedá ani dospět, ale podle ní se za takovou dobu změnit i idiot, jenom já ne, ano, a ještě ten rentgen, že bez něj mě nemůže držet, a mluví a mluví, sní u toho pomeranč a chystá se na grep. Co byste udělali v takové situaci? Seběhnu dolů po schodech i s tím kufrem a vyběhnu ven. Jdu koupit to kafe, ale navždy!

Bodové světlo na muže.

Jenomže tam, v tom snu tam-tam, udělám něco jiného. V tom snu k ní přistoupím a vezmu ji za ruku. Nechápe se na mě dívá, ale nevzpírá se. Jde. Venku mrzne a hustě sněží. Vybírám z kufru jednu knížku za druhou, trhám stránku za stránkou na malé kousky a vyhazuji je nad hlavou, Lívii se to líbí. Usmívá se. Oba se smějeme, pobíháme s otevřenými ústy a chytáme malé papírky, smíchané se sněhem. Pořád ji něžně držím za konečky prstů. Opodál postává skupinka lidí. Ukazují si na nás a hlasitě se smějí. Někteří berou do rukou sníh, vyhazují ho a napodobují nás. Napravo ode mne hejno ptáků zobe něco ze sněhu. Podívám se na Lívii. V pozadí slyším známou melodii. Ty slova. Jsou mi známá, ale nemohu si vzpomenout. Pomalým krokem ustupuji, kamsi k té melodii. Pouštím její konečky prstů. Najednou se otočím a prudce se rozběhnu mezi hejno. Doprovázejí mě tupé úderý mých kolen, kterými vrážím do starého kufru. Ptáci vystrašeně vzlétají. A JÁ? JÁ S NIMI. S hejnem stoupám nahoru a dívám se na ni. Na Lívii. Vidím jenom černou tečku na bílém podkladu. V tom se mi otevře kufr. Vyletí z něj její bílá halenka. Plachtí prostorem a zmítá se ve větru jako Líviina touha. Ta slova. V uších mi přitom znějí slova té písně.

V pozadí známá melodie:

Kec me chceš zochabic, zochab me v nedzeľu
Naj še ja na svuj žal prekrašne priberu
Prekrašne, prekrašne, na čisto na bilo
Kec na mne popatriš by ce poraziľo

Chci ještě spát, dlouho spát, dokud platí druhá verze.

Konec

An actor's ability to fascinate is usually connected with a more general issue of charisma: the first essay of this issue deals with it and its author is dramaturgist and translator doc. Jan Hančil (1962), a teacher at the Department of the author production and pedagogy and currently, he is also a dean of the Theatre Faculty at AMU. The essay summarizes the main modern concepts of charisma based on mutual fulfilling of needs. Such charisma is one of the most important movers of the changes in society. The author warns against demonization of a charismatic relationship that somehow dominated the contemporary sociological understanding of charisma in reaction to hitlerism; it searches for examples of 'common charisma' and charisma in media – its specific case is what we understand today – actor's charisma. He uses two concepts of the term defined by Max Weber – real (familial) and institutional charisma – to show how actor's charisma oscillates between both types and it is often strengthened by the phenomenon of a performance type (role-icon). In this sense it understands actor's charisma as a frequently alternative (representing institutional charisma of a character and strengthened by operation of media). Real charisma that is the social mover is unique with actors and it often functions as a parallel apart from their grace. The author lists Paul Robeson to be a typical example of an actor-activist where both careers – acting and activist – were more parallel than interconnected. (A book by Jane Goodall *Stage Presence* from 2008 is relevant when talking about the sources of actor's ability to fascinate. This book is reviewed by Jan Hančil in this issue and it investigates nature of accentuated essential existence of an actor in presence and its observation from the historic point of view from

Renaissance to the Stuart restoration in England to Romanticism to contemporary forms).

Director Radovan Lipus, Ph.D. (1966), the author of the book *Scenology of Ostrava* (the 3rd volume of the great edition of *Disk*) and a continual contributor of this magazine deals mainly with non-specific scenicity and staging, especially in the relation of urban space and lives of city inhabitants; he works in the Centre of Basic Research at AMU Prague and Masaryk University in Brno. The author analyzes a book by famous Dutch architect Rem Koolhaas *Delirious New York / Retroactive Manifesto for Manhattan* and he uses the book and his experience to show various aspects of scenic face of this megalopolis that are important aspects of scenology of space to life. He deals with scenicity of a basic 'ground plan' of this space, scenicity of buildings and their mutual relationships as well as 'other' symbolic space (a building from a figurative point of view or a building as a metaphor of human ambitions etc) and scenicity of special spatial elements of a modern city (e.g. an elevator); it gets to scenicity of the parts of the city that are intended for 'watching' not only by its 'appearance' but also by functions (entertainment parks and other places intended for realization of various shows, places that open a grateful field for research of such specialization to a viewer and they stand on the seam of specific and non-specific scenicity). He draws attention to 'scenic points' where people observe the city itself and its life and it also highlights a scenic potential of image reflections of a place in connection with dramatic destinies of people (photographs). He shows the importance of recording of a place and urban space as a very influential scene of human destinies from another point of view and on different material.

Hančil's contribution called "Charisma and Its Actor" is connected in its origin with a symposium called 'Acting in the Age of Media' was organized by the Institute of Dramatic and Scenic Art at the Theatre faculty of AMU at the end of September. Its contents was created by aspects of a contemporary situation that cause blurring of limits of acting. In this issue we print the essay by doc. Jan Hyvnar (1941), a theatre researcher who constantly deals with antropological connections of acting (in this magazine) called "Acting of the Age of Media or a Contemporary Actor Among Simulacra". An essay by doc. Josef Valenta (1954) from the Pedagogical department of the Philosophical Faculty of the Charles University is published here as well – doc. Valenta also teaches at the educational dramatics institute at DAMU and we link to the contribution held at this symposium and in connection to his essays published in *Disk* 26–28. The essay is called "Staging In Situations of 'Common Everyday Life'" and the subtitle "On Criteria of Differentiating its Various Qualities" may foreshadow its contents; the author defines 16 polarity criteria that serve the description of a non-specifically scenic human acting in common life. Prof. Július Gajdoš (1951) from the Institute of Art and Design of the University of West Bohemia introduced a spectre of genres of contemporary performing at the symposium whereas in his essay printed in this issue called "Orphaned American Dream", he deals with Spalding Gray who articulated clear opinions about theatre acting he started with and who is now clearly focused on monologic acting. An essay by doc. Jiří Šípek (1950) called "Psychological Connections of Scenic Production. An Empiric Research" originated from a lecture on an already mentioned symposium: it is

a temporary summary of this research where the author chose the material of a Rorschach's test and where he could count on an (anonymous) participation of a number of experienced artists, mainly actors. – If we speak about history of Czech acting, we print the second part of the essay by MgA. Lenka Chválová (1979), a Ph.D. student in the field of scenic production and theory of scenic production (DAMU) – the article is called "A Woman in J. K. Tyl's Theatre": this time it is about mutual inspiration of the playwright and actors Anna Forchheimová-Rajská and Anna Kolárová-Manetínská.

A contribution by Radovan Lipus is mainly about non-specific scenicity. We are even more on the edge of specific and non-specific staging that is typical for nowadays when Mgr. Alexandr Gregar (1943) writes about such issues in the essay "A Global Viewer". The author wants to go deep into the reason and the kind of audience's interest that the Metropolitan Opera in New York invokes by live broadcasting in cinemas all around the world; he refers to specificity of viewer's experiences that modern broadcasting technologies allow as well as to special 'staging' of broadcasts as an 'event' of some kind.

An essay by a famous theatre theorist and DAMU teacher prof. Jan Císař (1932) represents an important contribution to a theoretical understanding of the problem of scenicity and staging called "A Theatre Piece In the Time of General Staging". Prof. Císař was inspired by the book by Miroslav Vojtěchovský and Jaroslav Vostrý *Image and Story (Of Scenicity In Visual and Dramatic Arts)*.

An essay by Ing. Mgr. Denisa Vostrá (1966) "From an Observation in Japanese Traditional Poetry Waka to Scenes of Modern Haiku" deals with scenic elements in Japanese poetry. Ing. Mgr. Lubomír Ondračka (1967), a researcher of the Institute of Philosophy and Religious Studies of the Faculty of Arts, Charles University writes a review to a new 'book' of the *Paragrana* magazine published by the International Centre of Historical Anthropology at the Freie Universität in Berlin dealing with a concept of a body and carnality in India.

Concerning contemporary foreign theatre, Mgr. Jitka Pelechová (1980), a theatre theorist living in France, deals with Ibsen stagings of Thomas Ostermeier – in connection to her essay about dramaturgy of the artistic director of Berlin Schaubühne from *Disk 27*. Ph.D. student Mgr. Pavel Bár (1983)

informs about new stagings of London musical scene. Július Gajdoš spoke about the symposium held at the Kent University as a part of the Grotowski Year (the article was called "From the Symposium to Theatre"); in this issue, Jan Hyvnar writes about what French organizers from Sorbonne and Collège de France prepared for the Grotowski Year and the 50th anniversary of Teatro Laboratorium both for general public in Centre Pompidou and in Brook's theatre Bouffes du Nord (a program there was mainly dedicated to the most famous Teatr Laboratorium actor Ryszard Cieślak) and two research conferences for professionals. Jan Hyvnar also writes a review for *Alfred Jarry et la culture tchèque* published by the Philosophical Faculty of the University of Ostrava: it publishes 20 lectures given at the international conference of the same name organized by this faculty in October 2007. – In the appendix of this issue, we publish a monodrama by Július Gajdoš called "East-West, There is Best, There-There"; it is a 'Second Drift' from the cycle 'Three Drifts and One Flight' by this author, the first was published in *Disk 29* and its name was "Dancing to Heaven".

Translation Eliška Hulcová

La capacité de fascination qu'a le comédien se présente souvent en rapport avec la problématique la plus courante du charisme; c'est de quoi traite la première étude de ce numéro dont l'auteur est le dramaturge et traducteur Jan Hančil (1962), pédagogue à la chaire de création d'auteur et de pédagogie et aujourd'hui doyen de la Faculté de théâtre d'AMU. Il récapitule les principales conceptions modernes du charisme de Max Weber à Charles Lindholm, et sur leur base, il définit la dynamique du charisme comme le rapport reposant sur la satisfaction réciproque de besoins. Ce charisme ainsi conçu est l'un des moteurs les plus importants des transformations sociales. L'auteur met en garde contre la démonisation du rapport charismatique, laquelle, en réaction à l'hitlerisme, domine dans une certaine mesure dans la conception sociologique moderne du charisme. Il cherche des exemples de „charisme ordinaire“ et de charisme dans la sphère médiatique dont l'exemple spécifique est ce qu'on entend aujourd'hui le plus souvent sous la notion de charisme, à savoir le charisme du comédien. En utilisant les deux acceptions de la notion présentées par Max Weber – le vrai charisme (individuel) et le charisme institutionnel – l'auteur montre que le charisme du comédien oscille entre les deux types, souvent renforcé par un phénomène de type performatif (rôle-icône). C'est en ce sens qu'il comprend le charisme du comédien comme souvent de remplacement (représentant le charisme institutionnel du personnage renforcé par l'action médiatique). Le vrai charisme qui serait un tel moteur social, est plutôt rare chez les acteurs et fréquemment il agit parallèlement à leur charme. Comme exemple typique d'acteur-activiste, l'auteur cite Paul Robeson, chez qui les deux voies – de l'acteur et de

l'activiste – étaient parallèles plutôt que liées entre elles. Des considérations sur les sources de la capacité de l'acteur de fasciner se trouvent dans le livre de Jane Goodall *Stage Presence* (Présence scénique) de l'année 2008, livre dont Jan Hančil fait le compte-rendu dans ce numéro. Ce livre examine le caractère de l'existence substantielle de l'acteur au moment présent et la façon dont il est envisagé d'un point de vue historique à partir de la Renaissance, en passant par la restauration des Stuarts en Angleterre jusqu'au romantisme et jusqu'à l'époque contemporaine.

Le metteur en scène Radovan Lipus (1966), auteur du livre *Scénologie d'Ostrava* (3ème tome de la grande collection de l'édition *Disk*), qui apporte régulièrement sa contribution à cette revue, s'intéresse particulièrement, au Centre de recherches fondamentales d'AMU à Prague et à l'Université Masaryk à Brno, à la scénicité et au metteur en scène non-spécifique, spécialement dans le rapport à l'espace de la ville et à la vie de ses habitants. En faisant l'analyse du livre du célèbre architecte hollandais Rem Koolhaas (*New York en délire/Manifeste rétroactif pour Manhattan*) et sur la base de ses propres expériences, l'auteur attire l'attention sur divers aspects de la physionomie scénique de cette mégapole, lesquels sont en même temps des aspects importants de la scénologie de l'espace pour la vie. Dans ce cadre, il se consacre à la scénicité du 'plan de base' de cet espace, à la scénicité des constructions et à leur rapport réciproque à un 'autre' espace symbolique (construction du point de vue figuratif ou bien construction comme métaphore de l'ambition d'un individu et ainsi de suite). Il se consacre également à la scénicité des éléments spéciaux de l'espace de la ville moderne (par ex. l'ascenseur); à partir d'eux et par eux, il aborde la

scénicité des parties de la ville directement destinées, à la contemplation', pas seulement, extérieures', mais aussi fonctionnelles (parcs d'attractions et autres lieux destinés directement à la réalisation de différents objets à regarder, lieux qui ouvrent des champs favorables à la recherche orientée vers le spectateur et qui en tant que tels persistent dans leur scénicité spécifique et non-spécifique). Il indique ainsi les 'scenic points', d'où les gens contemplent avec un intérêt ininterrompu aussi bien la ville elle-même que sa vie, et il rappelle le potentiel scénique des reflets imagés du lieu en liaison avec les destins dramatiques des gens (photographie). Il montre de nouveau d'un autre côté et avec un autre matériau l'importance de comprendre le lieu et l'espace urbain comme des scènes très influentes du destin humain.

La contribution de Hančil intitulée „Le charisme et son acteur“ est en accord avec le symposium intitulé, 'L'art du comédien à l'âge des médias', qu'a organisé fin septembre le Département de création dramatique et scénique à la Faculté de théâtre d'AMU. Le contenu en était tous les aspects de la situation contemporaine, d'où il ressortait un certain flou des frontières de l'art dramatique. Dans ce numéro, nous publions, outre les articles cités de Hančil, l'essai de Jan Hyvnr (1941), théâtrologue, qui s'occupe de façon systématique des aspects anthropologiques de l'art dramatique, essai intitulé „L'art dramatique à l'âge des médias ou l'acteur contemporain parmi les simulacres“. Josef Valenta (1954) de la chaire de pédagogie de la Faculté des Lettres de l'Université Charles, enseignant aussi à la chaire de pédagogie théâtrale de DAMU, a écrit un article intitulé „Le metteur en scène dans les situations, quotidiennes courantes“, faisant suite au symposium et à ses études publiées dans les

numéros 26-28 du *Disk*. Le sous-titre révèle assez bien son contenu „Sur les critères de distinction de ses diverses qualités“: l’auteur définit 16 critères de polarité servant à la description du comportement humain scénique non-spécifique dans le courant ordinaire de la vie. Le professeur Július Gajdoš (1951) du Département Art et Design à l’Université de Bohême de l’Ouest, a présenté au symposium un panorama de l’art contemporain de la performance, tandis que dans ce numéro, sous le titre „Le rêve américain orphélin“, il se consacre spécialement à Spalding Gray, qui, vu son orientation toujours plus claire vers le monologue, s’est éloigné de façon tout à fait démonstrative de l’art de l’acteur de théâtre, dans lequel il a commencé. Au même symposium a été présentée la conférence de Jiří Šípek (1950) „Contextes psychologique de la création scénique. Une sonde empirique“: il s’agit d’une synthèse provisoire de ce sondage, pour lequel l’auteur a choisi le matériel du test de Rorschach, où il a pu compter sur la participation (anonymes) d’une série d’artistes expérimentés, d’acteurs principalement.

Pour ce qui est de l’histoire de l’art dramatique tchèque, nous publions dans ce numéro la deuxième partie de la thèse de doctorat de Lenka Chválová (1979) „La femme dans le théâtre de J. K. Tyl“, dans la discipline création scénique et théorie de la création scénique (DAMU); il s’agit cette fois de l’inspiration réciproque de l’auteur dramatique et des actrices Anna Forchheimová-Rajská et Anna Kolárová-Manetínská.

Alors que la contribution de Radovan Lipus concerne avant tout la scénicité non-spécifique, dans le cadre de la problématique dont traite

Alexandr Gregar (1943) dans son étude „Le spectateur global“, nous évoluons encore plus à la frontière du mettre en scène spécifique et non-spécifique, si typique de l’époque actuelle: l’auteur s’interroge sur la raison et la nature de l’intérêt du spectateur que suscitent en Tchéquie les retransmissions en direct des représentations du Metropolitan Opera de New York dans les salles de cinéma du monde entier; cela renvoie à la spécificité du vécu du spectateur que rendent possible les techniques modernes de retransmission, ainsi qu’au „mis en scène“ particulier de la retransmission en tant qu’„événement“ en son genre. L’étude du célèbre théâtrologue et pédagogue de DAMU, le professeur Jan Cisař (1932) „L’oeuvre théâtrale à l’époque du mettre en scène général“ représente une contribution importante à la compréhension théorique de la problématique de la scénicité et du mis en scène. Cette étude a été inspirée par le livre de Miroslav Vojtěchovský et Jaroslav Vostrý *L’image et la fable (de la scénicité dans les beaux arts et les arts dramatiques)*. L’article de la japonologue Denisa Vostrá (1966) „De l’allusion dans la poésie japonaise traditionnelle waka aux scènes des haikus modernes“ traite des éléments scéniques de la poésie japonaise. Lubomír Ondračka (1967), chercheur au département de philosophie et des religions à la Faculté des Lettres de l’Université Charles, rend compte dans ce numéro du nouveau ‘cahier’ de la revue *Paragrana*, publiée par le Centre international d’anthropologie historique de l’Université libre de Berlin, cahier consacré à la notion de corps et de corporalité en Inde.

Pour ce qui est du théâtre étranger contemporain, Jitka Pelechová (1980),

théâtrologue vivant en France – comme suite à son article du *Disk* 27 traitant de la dramaturgie du chef artistique de la Schaubühne de Berlin Thomas Ostermeier – se consacre spécialement cette fois-ci aux mises en scène d’Ibsen par ce metteur en scène allemand de premier plan. Le doctorant Pavel Bár (1983) informe de nouveau sur les nouveautés sur la scène londonienne des musicals. Dans le dernier numéro, Július Gajdoš a présenté le compte-rendu du symposium organisé dans le cadre de l’Année Grotowsky à l’Université de Kent (dans l’article „Du symposium au théâtre“); dans ce numéro, Jan Hyvnar écrit sur ce qu’ont préparé pour l’Année Grotowsky et le 50ème anniversaire de la naissance du Teatr Laboratorium les organisateurs français de la Sorbonne et du Collège de France, aussi bien pour un large public au Centre Pompidou et au Théâtre des Bouffes du Nord de Brook (le program y était consacré au plus célèbre comédien du Teatr Laboratorium Ryszard Cieślak), que dans deux conférences scientifiques pour spécialistes. Jan Hyvnar rend compte du recueil publié par la Faculté des Lettres de l’Université d’Ostrava *Alfred Jarry et la culture tchèque: on y trouve 20 essais présentés à la conférence internationale du même nom que cette faculté a organisée en octobre 2007*.

En annexe de ce numéro, nous publions le monodrame de Július Gajdoš „Bien partout, mieux là-bas, bas“; du cycle ‚Trois digressions et un vol‘ de cet auteur, c’est la ‚Deuxième digression‘, nous avons imprimé la première sous le titre „Danser jusqu’au ciel“ dans le *Disk* 29.

**Traduction
Vladimíra et Jean-Pierre Vaddé**

Jaroslav Vostrý a Zuzana Sílová
Je dnes ještě možné herecké umění?
Příspěvek ke scénologii herectví
s přílohami o objevu zrcadlových neuronů a herecké dramaturgii

edice disk velká řada – svazek 10.



Na základě čeho můžeme odlišovat herecké umění od kvazi-herectví pěstovaného v každodenním životě 'mediální epochy'? Při pokusu odpovědět na provokativně položené otázky přibližují autoři čtenářům inscenace v předních berlínských a pařížských divadlech a herecké umění jejich protagonistů včetně exkurze do filmového herectví Niny Hoss. Na příkladech 'odjinud' je také možné zamýšlet se s příslušným odstupem nad některými tradicemi i novými tendencemi, které v evropském divadle trvají nebo se znovu objevují, zatímco na domácí scéně jako by zůstávaly opomíjeny.

Edice disk velká řada – svazek 10. Připravil Ústav dramatické a scénické tvorby DAMU. Vydalo Nakladatelství KANT – Karel Kerlický ve spolupráci s Akademií múzických umění v Praze, 2009; ISBN 978-80-7437-009-0. Pro studenty a pedagogy za sníženou cenu k dostání v knihovně DAMU. Objednávky přijímá kant@kant-books.com.
