

disk **32** červen 2010

časopis pro studium scénické tvorby



Obsah

ÚVODEM | 3

KREATIVNÍ PRŮMYSLY: ROZVOJ KULTURY, NEBO NOVÁ TRŽNÍ TOTALITA? JÚLIUS GAJDOŠ | 7

SYNU, JENOM JEDNOU OTEVŘI JEŠTĚ SVOJE MILOSTIDECHÁ ÚSTA... JANA CINDLEROVÁ | 19

HEREC MEZI ROLÍ A VLASTNÍ TĚLESNOU PŘÍTOMNOSTÍ JAROSLAV VOSTRÝ | 33

KOMEDIANTI NA ČESKÉM JEVIŠTI: DĚDICOVÉ ŠAMBERKOVI? ZUZANA SÍLOVÁ | 49

LES MONSTRES SACRÉS JAN HYNAR | 69

OPERETNÍ REVOLUCE? PAVEL BÁR | 83

MASKA A TVÁŘ JOSEF VALENTA | 107

DOTYKY ŽIVOTA ILONY CHVÁLOVÉ (VÝTVARNÁ PŘÍLOHA) | 116

SCÉNICKÁ DIMENZE V PERFORMANCI: O DIVADLE A SPORTU KENDŽI HOTTA | 129

SCÉNICKÝ PROSTOR KABUKI A DIVADLO KABUKI-ZA PETR HOLÝ | 136

AUTOR – AUTORSTVÍ – AUTORIZACE JAN HANČIL | 149

KAMERA A VYPRÁVĚNÍ PŘÍBĚHŮ LENKA CHVÁLOVÁ | 151

MUZEUM ŠTĚPÁNOVSKA: CESTA OD ZCHÁTRALÉ BUDOVY KE KULTURNÍ SCÉNĚ DENISA VOSTRÁ | 155

ČLOVEK A MESTO TATIANA BREDEROVÁ | 159

PROTENTOKRÁT ZBOHATNEM (HRA) PAVEL LANDOVSKÝ | 163

SUMMARY | 187 – RÉSUMÉ | 189

Fotografie: NDM Ostrava (Radovan Šťastný: s. 21–31); Archiv ND (s. 52, 54, 55, 57, 59); Josef Heinrich: s. 63; Karel Drbohlav: s. 64–66); Pressdata s.r.o. (s. 58, 61, 67); archiv HD v Karlíně (Karel Drbohlav: s. 91–93, 95, 97, 100, 101); doNM (Karel Drbohlav: s. 85, 99, 100, 102); Petr Holý (s. 143, 145, 147).

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

MK ČR E 16252

ISSN 1213-8665

© Akademie múzických umění v Praze & KANT – Karel Kerlický, 2010

<http://casopisdisk.amu.cz>www.kant-books.com

Toto číslo *Disku* otevíráme statí prof. PhDr. Júlia Gajdoše, Ph.D. (1951) „Kreativní průmysly: Rozvoj kultury, nebo nová tržní totalita?“. Autor si všímá aktuální tendence, která už dostala oficiální potvrzení: Evropa se začíná zaměřovat na sociálně-ekonomický potenciál kultury a umění. To může samozřejmě hned vyvolat podezření, jestli nejde o další krok k všepohlcující nadvládě trhu. Neusiluje tu nová, tentokrát tržní totalita, která už úspěšně ovládla technická média, dostat pod kontrolu i tzv. vysoké umění či dokonce také spontánní občanskou kulturní iniciativu? Nedají se i takové aktivity – o jakých píše v tomto čísle například Ing. Mgr. Denisa Vostrá (1966) v článku „Muzeum Štěpánovska: cesta od zchátralé budovy ke kulturní scéně“ – nakonec orientovat na lokální sebescénování v zájmu zisků z turistického ruchu? Jak taková jednoznačná tržní orientace mění a změnila například Prahu, o tom podává zcela osobní svědectví Tatiana Brederová (1987), studentka magisterského studia teorie a kritiky na DAMU, která pochází z bratislavské Petržalky a opírá se při náhledu na městskou scénu – inspirovaná Kevinem Lynchem – o užitečné rozlišování všeobecného a mentálního obrazu města: ten druhý, mentální image, vychází samozřejmě ze zkušenosti obyvatele a návštěvníka.

‘Občanský živel’, který stojí za zmíněnými kulturními iniciativami, bude – jak říká Gajdoš – nejdřív možná i vděčný za finanční přírnos z trhu, ale v tom okamžiku bude zbavený své spontánnosti a nezávislosti. Na druhé straně může být podobné úsilí vysokých oficiálních institucí pro umělce a pracovníky v kultuře skutečně povzbudivé: vypadá to, že i ekonomicky orientovaní úředníci si začínají uvědomovat (vždycky jenom potenciální a na příslušných podmínkách závislou) důležitost a sílu umění a kultury. Translace této problematiky do úředního jazyka může přitom ovšem znejasnit – a ‘zbyrokratizovat’ – i tak významný pojem jako ‘kreativní’. To má pochopitelně vždycky vliv i na předmět úřední starosti samotný: výsledkem může být záměna toho původního za něco zcela jiného, s čím lze potom nakládat i proti původnímu záměru. Tím důležitější je skutečný výzkum této problematiky (do značné míry shodné s problematikou scénování a sebescénování) a v tom směru je jistě potěšitelná iniciativa Utrechtské vysoké školy umění a její spolupráce s dalšími vysokými školami zaměřená k této problematice: jejím výsledkem byl i březnový První mezinárodní seminář o výzkumu podnikání v kultuře (The First International Research Seminar on Cultural Entrepreneurship), kterého se J. Gajdoš zúčastnil a o němž podává ve své stati zprávu. Pokud jde o problém financování a institucionalizace umělecké a zejména divadelní činnosti, mohou posloužit ke srovnání různých systémů i studie doktoranda Pavla Bára (1983) „Operetní revoluce?“, která pojednává o situaci české operety po roce 1945, i příspěvek „Scénický prostor kabuki a divadlo Kabuki-za“:

jeho autorem je Mgr. Petr Holý (1972), 1. tajemník velvyslanectví ČR v Japonsku a ředitel Českého centra Tokio, doktorand tokijské Univerzity Waseda.

V souvislosti s vydáním českého překladu knihy Andrease Kotteho *Theaterwissenschaft (Eine Einführung)* v edici Disk věnoval už v minulém čísle prof. Jaroslav Vostrý (1931) pozornost základnímu pojmu jeho koncepce, jímž je 'scénická událost'. V tomto čísle se ve studii „Herec mezi rolí a vlastní tělesnou přítomností“ zabývá Kotteho pojetím herectví nazíraným v souvislosti se současnými tendencemi jeho vnímání. Vyjádřeno slovníkem používaným v tomto časopise, i Kotte mluví o přechodu od vnímání hereckého projevu jako *textu* k jeho vnímání jako bezprostředně probíhající *události*. „Bezprostřední přítomnost“, o níž jde doslova při herecké produkci i při jejím vnímání v divadle, reklamuje Vostrý ovšem i pro herecký projev před kamerou. Argumentuje přitom jako někdejší šéf divadla Činoherní klub, jehož herectví představovalo v rámci českého divadelnictví 60. let nejvýrazněji obrat 'od znaku k tělu': ne náhodou byla tvorba Činoherního klubu tak těsně spjata s českou 'novou filmovou vlnou'. Své přímé zkušenosti s prací herců Činoherního klubu uplatňuje i při prosazování koncepce *tvůrčího* hereckého prožívání: takové prožívání vychází ze situace dramatické osoby, ale rovná se prožitku procesu tvorby; Vostrý má přitom na mysli tvorbu *herecké postavy*, která se zásadně liší od pouhého *výkonu v roli*. Tím se také hercův či hereččin projev odlišuje od scénických projevů 'v životě': zatímco tam představuje sociologicky pojatá role souhrn požadavků a v rovině chování soubor příslušných konvencí, moderní herec potřebuje svobodu a jeho tvoření se vzpírá pouhému vyhovování konvencionalizovaným způsobům.

Herectví se v tomto čísle *Disku* věnují také studie doc. PhDr. Jana Hyvnara, CSc. (1941) „Les monstres sacrés“ a doc. MgA. Zuzany Sílové, Ph.D. (1960): tato druhá je součástí cyklu pojednání vycházejících z výzkumu podob a přínosů komediálního herectví českému divadlu. Zatímco předchozí příspěvky s názvem „Komedianti na českém jevišti“ měly v podtitulu poprvé (v *Disku* 28) 'Od Svobody k Zakopalovi' a podruhé (v *Disku* 29) 'Dědicové Mošnovi' – šlo tu o Ludvíka Veverku, Františka Smolíka a Zdeňku Baldovou –, tentokrát se autorka věnuje nejdřív Františku Ferdinandu Šamberkovi a pak Františku Rolandovi a Sašovi Rašilovovi: tedy těm, kteří byli podobně jako Šamberk i další (o nichž se bude psát jindy) podle Vodáka „až do necitelnosti obrnění proti každé tradiční posvátnosti“. Také Hyvnarova studie je součástí cyklu, a to cyklu „z dějin evropského herectví“: Zatímco jeho předešlé části se věnovaly dvěma hereckým virtuoskám z přelomu 19. a 20. století (v *Disku* 27 Sáře Bernhardtové i Eleonoře Duseové a v *Disku* 28 V. F. Komissarževské), po jakési odbočce pojednávající o herectví polské Reduty (v *Disku* 31) přišli na řadu francouzští herečtí virtuosové. Jde zejména o Mounet-Sullyho a B. C. Coquelina. U druhého herce, který ztělesnil jako první postavu Cyrana de Bergerac, se autor studie zabývá i jeho teoretickými názory na herectví.

Co se týká obecné scénologie, nabízí toto číslo také dvě studie. První z nich napsal doc. PhDr. Josef Valenta, CSc. (1954), jehož hlavním pracovištěm je katedra pedagogiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy; autorem druhé je Kendži Hotta (1984), doktorand z Tokai University v Tokiu. V textu „Maska a tvář“ navazuje J. Valenta volně na sérii předchozích článků týkajících se nespécifické scéničnosti, tj. scéničnosti v každodenním chování a jednání (viz *Disk* 26–28 i 30). Tentokrát však vychází z reflexe životního sebescénování obsažené v dramatickém textu, resp. v jeho jevištním ztvárnění. Chiarelliho groteska *Maska a tvář* je v tomto případě takřka „jevištní encyklopedií důležitých principů takového scénování“. Analýza odkazuje nejen k vůdčímu motivu, kterým je složitost používání a udržování společenské masky „muže cti“ (a její nesouladnosti se skutečným prožíváním) v případě, že se manželka dopustí nevěry. Najdeme tu i řadu ‘drobnějších’ autostylizací, lží, podvůdků atd., které doplňují obraz lidské schopnosti zaměňovat takřka v každém okamžiku skutečnost života za účinkování na scéně.

V době všeobecné scénovanosti se objevuje problém, jak nahlížet z pozice pragmatické interpretace na dva zdánlivě tak odlišné druhy performance, jako jsou performance divadelní a sportovní. Kendži Hotta se pokouší najít styčné body mezi sportem a divadlem v kognitivní povaze aktérů: homo ludens (Huizinga), tak jako homo symbolicus (Cassirer) a další definice člověka představují pouze komplementární významové segmenty jednoho komplexního kognitivního celku: člověka jako takového (obsahuje jak ženský, tak mužský rod). Člověk, který je determinován nejen svým mateřským jazykem a jemu vlastní kulturou, ale také univerzálními kognitivními schopnostmi (biologické determinanty), nepostupuje v interpretaci skutečnosti, a tudíž ani ne v umělecké anebo sportovní performanci coby nezainteresovaný činitel. Proto je nutné se ptát, zdali koncepce ostenzivního sdělování, tak jak ji definoval I. Osolsobě, je přijatelná ve světě, v němž všeobecná scénovanost z principu vyžaduje synchronizaci a aktivaci různých symbolických systémů a kognitivních postojů, racionálního a emocionálního jednání, kde synekdochická koncepce pars pro toto není s to postihnout významovou komplexnost celku. Scénická dimenze v performanci je de facto dimenzí smyslu, protože jenom v jejím složení, v jejím paradigmatickém charakteru, je možné postihnout také sám celkový význam performance.

Mgr. Jana Cindlerová (1979) pojednává ve své stati nadepsané citátem ze hry *Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové* o Páclově inscenaci tohoto Tylova textu v ostravském Národním divadle moravskoslezském; tato inscenace poutá pozornost zejména návratem k původnímu znění hry: že by šlo o signál větší pozornosti k prozodickým kvalitám jazyka dramatu i v českém divadle? Doc. MgA. Jan Hančil (1962), děkan DAMU, referuje o jednodenním semináři s názvem „Autor – Autorství – Autorizace“, který se uskutečnil v únoru t. r. v Eliadově knihovně Divadla Na zábradlí a představuje zatím poslední z řady setkání pořádaných Ústavem pro studium a výzkum autorského

herectví DAMU: v pojetí katedry autorské tvorby a ústavu jde o sémantické rozšíření běžného chápání autorství o existenciální (neumělecký) význam, vztahující se mnohem více k bytostnému postoji. Otázku vyprávění a vypravěčství v souvislosti se scénováním, jak je praktikuje ve svých dokumentárních filmech Petr Volf, nadhazuje ve svém článku MgA. Lenka Chválová (1979).

V příloze tohoto čísla uveřejňujeme hru Pavla Landovského *Protentokrát zbohatnem*.

red.

Kreativní průmysly: Rozvoj kultury, nebo nová tržní totalita?

Július Gajdoš

V prvním desetiletí tohoto tisíciletí se u nás slovo *kreativita* vyslovuje častěji než kdykoliv předtím. Zaznamenáváme ho dokonce i na vládní úrovni, a to vzhledem k dosavadním neuceleným koncepcím pro oblast umění a kultury vůbec není běžné. Institut umění, založený k 1. lednu 2005 jako samostatné oddělení Divadelního ústavu a od 10. 4. 2007 součást Institutu umění-Divadelního ústavu, vydal roku 2009 knížku Martina Cikánka *Kreativní průmysly – příležitost pro novou ekonomiku* a pokračuje v čtyřletém vědeckovýzkumném projektu *Sociálně-ekonomický potenciál kulturního resp. kreativního průmyslu v ČR*, zahájeném už v roce 2007. V anotaci projektu se dočteme, že jeho předmětem je „*teoretická a empirická analýza možností využití potenciálu kulturního, resp. kreativního průmyslu k sociálnímu a ekonomickému rozvoji v ČR*“.¹ Na webových stránkách Institutu umění najde také český zájemce zprávu o tom, že Evropská komise zveřejnila 27. 4. 2010 tzv. *Zelenou knihu* o využití potenciálu kulturních a kreativních průmyslů a otevřela tak veřejnou diskusi na toto téma. Charakteristika knihy ob-

sahuje definici, podle níž „Do kulturních průmyslů patří – vedle tradičních uměleckých oblastí, jako jsou scénická umění, vizuální umění a kulturní dědictví včetně veřejně dotovaných aktivit – i oblast filmu, DVD a videa, televize a rozhlasu, video her, nových médií, hudby, knih a tisku. Kreativní průmysly jsou potom průmysly, které využívají umění a jejichž výstupy, i když jsou především funkční, naplňují i kulturní dimenzi; jedná se o architekturu a design včetně grafického a módního designu a reklamy.“ Upozorňuje se zde také na studii *Ekonomika kultury v Evropě (The Economy of Culture in Europe)*, kterou si nechala zpracovat Evropská komise v roce 2006 a která „přinesla přesvědčivé argumenty o tom, že tato odvětví významně přispívají k hospodářskému růstu a především že rostou rychleji než jiná průmyslová odvětví. Na HDP Evropské unie se v roce 2003 podílely 2,6 %, což představuje vyšší podíl, než kterého dosáhl např. automobilový průmysl, obchod s nemovitostmi či chemický průmysl.“

Z toho je zřejmé, že v tomto duchu se Institut umění-Divadelní ústav, státní příspěvková organizace zřízená Ministerstvem kultury ČR a definující se jako

¹ <http://www.institutumeni.cz/index.php?cmd=page&id=7>.

„moderní informační, dokumentační, vědecké, poradenské, vzdělávací produkční a sbírkotvorné centrum“ (www.divadelni-ustav.cz/vyroci.asp. ze 4. 5. 2010), začíná zaměřovat na sociálně-ekonomický potenciál kultury a umění. Nabízí se otázka: nemá jít (samozřejmě nikoli jen v praxi pražského Institutu umění, ale především institucí, které následuje) o reorientace k tzv. komodizaci umění a kultury? A nepředstavuje to současně příklon k takovému postmodernímu pojetí umění a kultury, které by vycházelo z tendence k jejich odduchovnění? Zdá se, že k zesílení tohoto zájmu o umění a kulturu přispívá současná krize a že právě pomocí podpory kreativity se hledá cesta, jak z ní ven, když staré postupy se vyčerpaly a nejsou již zárukou budoucí prosperity. Právě „Kulturní a kreativní průmysly mají potenciál přispět k ekonomickému a sociálnímu rozvoji Evropy a jejich podpora by měla být zahrnuta do nového ekonomického plánu EU – tzv. Evropské strategie 2020“, čteme na citované webové stránce Institutu umění, která informuje o *Zelené knize*.² Snad i pod tímto vlivem k nám tedy ze západní Evropy čím dál víc pronikají spojení jako *kreativní průmysly (creative industries)*, *kreativní klastry (creative clusters)*, *kreativní ekonomika*, *kreativní města a regiony*, *krea-*

2 Celý odstavec zní takto: „*Zelená kniha* zdůrazňuje, že budoucnost evropské prosperity závisí na tom, jak využijeme znalosti a talenty pro rozvoj inovací. Evropa musí využít bohatosti a rozmanitosti svých kultur a objevit nové způsoby pro vytváření přidaných hodnot, ale také pro to, jak zvýšit celkovou kvalitu života. Kulturní a kreativní průmysly mají potenciál přispět k ekonomickému a sociálnímu rozvoji Evropy a jejich podpora by měla být zahrnuta do nového ekonomického plánu EU – tzv. Evropské strategie 2020. Na tom se shodli v dubnu tohoto roku ministryně a ministři kultury, kteří se sešli po ukončení Fóra o kulturních a kreativních průmyslech ve Španělsku, nyní předsedajícím Radě Evropské unie. Komisařka pro kulturu Androulla Vassiliou řekla, že úspěch Evropské strategie 2020 bude ve velké míře záviset na výkonu kulturních ekonomických oblastí a že doufá, že *Zelená kniha* otevře živou celoevropskou debatu, která přispěje k lepšímu pochopení těchto oblastí a přinese nápady a doporučení, jaká opatření by se měla na evropské úrovni přijmout.“

tivní podnikání, kreativní třída (creative class) a několik dalších. Právě z těchto pojmů se totiž staly loci communes důležitých materiálů Evropské unie i Spojených národů.³

Pozoruhodné je, že s kreativitou a koncepcí s ní spojenou přicházejí nikoliv umělci, ale ekonomové. Na jedné straně to může v uměleckých kruzích vyvolávat skepsi a určité podezření, co se tím míní a jestli se za tím neskrývá něco nevhodného. Například jestli nejde o další krok k totální nadvládě ekonomů a mocných institucí, které stojí za nimi a které po ovládnutí médií usilují dostat pod kontrolu i tzv. vysoké umění či dokonce třeba také – nakonec proč ne, příklady pro to přece už jsou – i spontánní např. ‘občanskou scénickou kreativitu’.⁴ Nemá dokonce veškerou spontánní kulturní aktivitu pohltnout nějaká nová, tentokrát tržní totalita? Nemá se i občanská kulturní iniciativa stát zdrojem zisků podnikatelů schopných provozovat a ‘vytěžit’ cokoliv nebo objektem skromnější snahy o vylepšení tenčících se komunálních rozpočtů? ‘Občanský živel’, který stojí za podobnými aktivitami, bude nejdřív možná i vděčný za finanční přínos z trhu, ale v tom okamžiku bude zbavený své spontánnosti a nezávislosti. Na druhé straně může být podobné úsilí vysokých oficiálních insti-

3 V roce 2006 Evropská unie publikovala zprávu KEA – European Affairs o kreativních průmyslech a formách podpory nových průmyslů. V roce 2008 pět institucí Spojených národů (UNESCO, UNCTAD, UNDP, WIPO a ICT) vydalo společnou zprávu o kreativní ekonomice jako jedné z cest podpory společenské prosperity (*Creative Economy Report*).

4 Připomenu tu aspoň ‘Slavnostní večeri na počest příjezdu panovníků a jejich družin’ uskutečněnou z iniciativy kulturně aktivních občanů na náměstí ve Starém Bohumíně 26. srpna 2006: psal o ní i o dalších místních kreativních aktivitách pod názvem ‘Scéničnost a identita’ v *Disku 18* (prosinec 2006) Radovan Lipus a postavil ji do přímého protikladu ke zkomercionalizovaným ‘slavnostním událostem’, které probíhají ‘ještě stále v režii i obsazení původních obyvatel daného místa’, ale staly se už ‘pouhou součástí rozbujeleho turistického průmyslu, který ‘zásobuje’ danou lokalitu zájezdovými autobusy [...] plnými roztékanych [...] pasivních diváků’ (31). Použití slova průmysl je tu zcela charakteristické a sémanticky zřejmě oprávněné.

tucí pro umělce a pracovníky v kultuře povzbudivé: vypadá to, že i ekonomicky orientovaní úředníci si začínají uvědomovat důležitost a sílu umění a kultury. V jistém smyslu se tak může projevat i tendence k dlouho očekávanému vzájemnému prolínání oborů, tedy k opaku toho, čeho jsme dennodenně svědky. A to vše by mohlo být jednak výsledkem a jednak i dalším předpokladem k uvědomění si vše ovlivňující ekonomické sféry: řešení otázek prosperity i kvality života nemůže zůstat jenom v jejích rukou. To je ovšem pouhopouhá vize, ale pokud by k takovému prozření skutečně došlo, postoj umělců a kulturních pracovníků by měl být vstřícný a připravenost nutná, aby vznikající svazek mohl fungovat na základě skutečně partnerských vztahů.

Stejně tak jako většina inovativních koncepcí i tato vyvolává u odborné veřejnosti rozporuplné reakce, počínaje nejasnostmi v samotné terminologii a konče vymezením vztahu mezi uměním, kulturou a ekonomikou. Není také vždycky nezbytné v rámci terminologie automaticky přebírat cizí výrazy, například *kreativita* (*creativity*), a tím do jisté míry obcházet slovo tvořivost. Čas nakonec sám ukáže, jak se slovo/termín v jazyku usadí. Lze souhlasit s Martinem Cikánkem, jehož hned na začátku citovaná kniha o kreativních průmyslech je přehledná a pečlivě připravená, že mezinárodní terminologická příbuznost má své výhody. Tato výhoda nesmí ale zastírat význam a konotační rovinu slova *tvořivost* a vytvářet domnělý pocit jeho omezenosti jenom proto, že v něm není obsažen tento mezinárodní rozměr. Nebezpečí tkví spíše v přesycenosti slova *kreativita*, v jeho ideologizování a konjunkturalismu. Vyhnout se tomu vyžaduje otevřený přístup k příslušným výzkumům, aktivitám a koncepcím, aby měly naději na úspěch i takové, které nebudou mít v názvu adjektivum kreativní. Stejně tak ne všechny

'kreativní' koncepce a programy zaručí tvořivý přístup, i když ho mají v názvu. Jde zatím spíše o nástrahy již rozběhnutého procesu, ale jak situace napovídá, žádná jeho eskalace se u nás nechystá.

Co však vyvolává více rozporuplných reakcí, a to nejenom u nás, je například slovní spojení *kreativní průmysly*. Zatímco v románských a anglosaských jazycích je slovo *industry*⁵ (průmysl) běžné a používá se ve spojeních, která jsou pro nás poměrně neobvyklá,⁶ po našem probuzení z nočních můr těžkého průmyslu nám může připadat ne zcela vhodné. Protože spojení je neakceptovatelné i v jiných zemích, používají se v tomto kontextu i výrazy jako *sektor*, *oblast* nebo *pole* (*sector*, *area*, *field*), a také se v tomto kontextu poměrně volně zaměňuje slovo kreativní za kulturní. Při vytváření vztahu mezi dvěma disciplínami, v tomto případě mezi uměním resp. kulturou a ekonomikou, je často vhodnější použít popisnější formy vyjádření, protože jde o vzájemné propojení idejí, které k sobě teprve potřebují najít cestu. V případě, že převládne terminologie jedné oblasti, půjde o určitou inovaci, která zpochybní vzájemné partnerství. Je proto dobré mít na paměti, že to, co unese angličtina coby 'lingua franca', nemusí přijmout čeština.

Základním problémem v oblasti kreativních průmyslů, který zůstává nevyjasněný, je mnohost vymezení slova *kreativita* a s přibývajícím výzkumy se pak obtíže objevují i v dalších rovinách. Nejčastěji se kreativita definuje jako schopnost imaginace, tj. takového

5 Z latinského *industria* – pracovní aktivita vedená z nějakých důvodů; francouzsky *industrie* – aktivita, schopnost, obchod nebo povolání. Původně chápána jako dovednost, píle, pracovitost, ale také obchod, dostala za průmyslové revoluce nový význam: *systematická práce nebo běžné zaměstnání* (zdroj: www.encyclopedia.thefreedictionary.com – krátil J. G.).

6 Například: *Fine Art Industry*, *Arts and Crafts Industry*, *Civic & Social Organization Industry*, *Restaurants Industry*.

myšlení, které vede ke změně zaběhaných postupů: tou změnou je vždy inovace, tj. změna k lepšímu. Kreativita je tak spojována s inovací, protože v kontextu kreativních nebo kulturních průmyslů kromě síly imaginace je nutný i konkrétní výstup, tzn. nejenom tvořivá diskuse, ale také realizace nápadu. V nizozemské kulturní politice je kreativita formulována jako *'neviditelné palivo'* (*invisible fuel*).⁷ Jde o metaforické pojetí, ale do jisté míry má blízko k imaginaci jako základnímu motivačnímu zdroji činnosti. V obou případech jde o míru neviditelnosti a tím i nehmotnosti, jejíž pomocí se kreativní průmysl snaží zviditelnit v hmotném výrobku. Navíc kreativita je součástí individuální schopnosti, včetně individuální míry senzitivity, tj. schopnosti cítění a vcítění. Lze tuto schopnost v kontextu kreativních průmyslů, měst, třídy nebo klastru promítat do skupinové roviny? O to víc se zdůrazňuje vztah mezi imaginací a inovací. Například opice, která dokáže rozbít ořechy kamenem, je na tom jistě s imaginací lépe než ta, která to nedokáže. Ovšem, jak nás o tom přesvědčují dokumentární přírodopisné filmy, opice, která pozoruje, jak jiná rozbíjí kamenem ořechy, tím ještě nezískává podobnou schopnost. Čím lze v kontextu kreativních průmyslů otevřít pandorinu skříňku definice kreativity jistěji? Souvisí absence jisté dovednosti s úrovní samotné zručnosti, nebo je projevem nedostatečné imaginativní schopnosti?

Rozporuplné reakce v uměleckých a kulturních kruzích souvisejí také s otázkou, která se v diskusi na toto téma vždy objeví: totiž jestli tyto kreativní koncepce nesměřují od postupného snižování až k úplnému zastavení dotací na umění a kulturu. Do jisté míry tomu nahrává nevyjasněná problematika vztahů

7 „Dutch policy document by the Innovate Platform“ (2005); viz Hagoort 2009.

komerční/ho a dotované/ho kultury a umění a také skutečnost, že idea kreativních průmyslů vznikla právě ve Velké Británii v 90. letech minulého století. Jde totiž o rozdílné historické kořeny v pojetí kultury a umění. V anglosaských zemích má podnikání v oblasti zábavního průmyslu (*entertainment industry*) svoji tradici a kultura tu byla vždycky způsobem podnikání; proto také puritáni v 17. století zavřeli divadla jako něco hříšného. Kultura v německy mluvících zemích s jejich vlivem na střední Evropu, jak ji reprezentuje například divadlo či vážná hudba, považovala se vždycky za jistý druh duchovní instituce. Jde tedy o osvícenskou tradici, která je historicky silnější v německy mluvících zemích a zemích střední a východní Evropy. Ekonomická terminologie orientovaná na *produkty* a jejich *komoditizaci*, v intencích *vytěžování kreativity za účelem tvorby a maximalizace zisku*, s důležitým pojmem *zužitkování*, vycházejícím ze *spotřeby*, která je zcela pochopitelně zaměřená na energii, produkty, zboží a komodity, se nám proto samozřejmě příčí. Jde také o redukci, která je v zárodku pochybná. Umělecké dílo nelze totiž dost dobře spotřebovat či zužítkovat. Jde přece především o prožitek, který nabízí a jímž se nejenom nespotebovává, ale naopak aktualizuje, oživuje a zpřítomňuje. Redukce slovníku umění a kultury na ekonomickou terminologii, která se celkem úspěšně vtírá, přináší s sebou nejenom nepřesnosti, ale ve své podstatě umění a kulturu opravdu od duchovňuje. Je to přístup poměrně necitlivý a nekreativní.

Jistá míra odduchovnění je u kreativních koncepcí vědomě přítomná už od počátku. Tendence vyrovnat se s tím sahají k filozofům Frankfurtské školy, tj. hlavně Theodoru W. Adornovi a Maxu Horkheimerovi, kteří jsou v tomto ohledu považováni ne-li za odpůrce kreativních průmyslů, tak alespoň za skeptiky. Mezi

průmyslem a kulturou viděli propast právě vzhledem ke schopnosti kultury zkvalitnit a produchovnit život člověka na rozdíl od průmyslu, který nadhodnocuje zisk a často devastuje prostředí. I když spojení kultury a průmyslu mohlo pro Adorna a Horkheimera znamenat destrukci víry v to, že si kultura uchová schopnost zkvalitňovat život, mají k problematice kreativních průmyslů co říci, a to právě proto, že mohou probouzet jejich špatné svědomí. Je ovšem nutné uvědomit si novou situaci, kdy dochází k vyčerpání idejí průmyslové revoluce založené na tradičních vstupech a výstupech, tj. na investicích a návratnosti ve formě finančního zisku, a tato nová situace se jasně zviditelňuje ve zdevastovaných průmyslových aglomeracích: právě zde kreativní klastry resp. kreativní třídy včetně kreativního průmyslu nacházejí své uplatnění. Například rozvoj kreativních měst a regionů (Glasgow, Porúří) často začal na základě neúnosného stavu jakéhosi odlidštění prostoru, které způsobily průmyslové aglomerace tím, že bez ohledu na lidský faktor i prostředí upřednostňovaly zvyšování výroby a zisků.⁸ Domnívám se, že myšlenková role Adorna a Horkheimera je proto nejméně tak důležitá jako role francouzských sociologů, kteří svým pojetím poskytlí kreativnímu průmyslu teoretickou platformu. Ti se musí ale především vyřadit s Adornovým pojetím estetického předmětu, který převzal od Karla Marxe, totiž že poptávka po něm nemůže vzniknout dříve než sám estetický předmět. Co vůbec lze před vznikem takového

⁸ David Vávra v poznámkách ke svým fotografiím uveřejněným pod názvem „Industriální architektura“ v *Disku* 31 (březen 2010) popisuje své nadšení architekta z návštěvy takovýchto revitalizovaných míst a objektů ve Spojených státech i v Evropě a z jejich proměny v užitkové nebo kulturně-umělecké prostory. K této revitalizaci dochází ovšem vždy *ex post*, tedy následně po devastaci průmyslem. Ideou současných kreativních přístupů je předcházet ničení jednotlivých zón průmyslem a tzv. přerámčováním jim dát lidský rozměr již na začátku, tj. od architektonického návrhu.

předmětu nabízet? Jeho ideu, artefakt, nebo vztah k obecné kulturní potřebě? Každý z těchto prvků postrádá estetickou rovinu, o kterou v rámci kreativity přinejmenším také jde. Nemáme tu tedy co dělat s další invazí neoliberální ideologie, která chce v rámci institucí Evropské unie využít jistých přirozených potřeb? Adorno a Horkheimer stojí takřkajíc na opačné straně; není je ovšem možné ignorovat, protože nám s nepřijemně zdviženým prstem připomínají duchovní rozměr, o který bychom v rámci nových kreativních koncepcí kultury a umění neměli přijít.

Jde přitom také o rozlišování větší/nové/masové kultury a kultury tzv. vysoké. Tendence upřednostňovat většinovou kulturu, které se v názorech některých kreativních ekonomů objevují, znamená jednoznačné upřednostňování ekonomických zájmů. Jde o tendenci přizpůsobit rozdělování finančních prostředků většinovému vkusu. V takovém pojetí se místo hierarchizace kulturních hodnot prosazuje jejich utilizace a s ní spojené zásadní ochuzení. Znamená to nejenom diskriminaci menšiny, která má na kulturu vyšší nároky, ale i nedostatek pochopení vlastní problematiky kreativity. Vyznavači ‘vysokého’ umění se v kontextu kreativní ekonomické terminologie označují za *lidi s kulturním kapitálem*. Už ze samotného označení vyplývá, že jsou to lidé pro kreativní průmysl potřební, protože jsou součástí kreativní třídy, která se dovolává změny nebo k ní přivádí. Je to skupina, která se nespokojuje s dosaženým stavem. Přitom v rozvinuté kreativní společnosti je kvalitní kultura zastoupená v celém rozsahu od komerce až po experiment. A protože přetrvávají nejasnosti i v tom, co podporovat a co nikoliv, a protože jde o peníze, koncepce jsou často až příliš vyhraněné. Dovolím si mimochodem uvést alespoň dva názory autorů, které zmiňuje Cíkánek v kapitole o vztahu kreativních

průmyslů k podporovanému umění (Cikáněk 2009: 71), a to „o nebezpečí parazitování nekomerčního umění na těch ziskovějších“ (Škočová) nebo že „v oblasti kreativní ekonomiky jde o dva naprosto odlišné systémy“ (Hearfield).

Charakteristickým znakem umění je jistá míra neuchopitelnosti, která vyplývá právě z kreativity. Ta vždy vzdoruje jistým pseudopozitivistickým přístupům a nedá se zachytit v tabulkách, číslech či grafech. Pejorativní výraz *parazitování* příliš zavání obviněním z nepůvodnosti, kterému v případě, že k něčemu takovému opravdu dojde, je možné se bránit na základě autorského zákona. Ve skutečnosti jde spíše o vzájemné *ovlivňování* 'obou' umění, jehož míru může zjistit jen důkladná analýza. Vliv je ale hodnota, která se šíří svobodně, nemá co dělat s autorskými právy a nelze na jeho základě vybírat tantiémy. Bez vzájemného působení a prolínajících se vln v různých historických obdobích včetně současnosti bychom neměli velkou část z minulosti zděděných ani soudobých děl. Přitom – jak je velmi dobře známo – neexistuje přímá úměra, že umělecky hodnotnější dílo je také ziskovější. V rámci citovaného postoje by současný vysoce ziskový masový hudební průmysl musel být označený za parazita, protože těží z kořenů bluesové a rokenrolové hudby. Jsem přesvědčený, že nedorozumění vzniká právě z rozdělování umění na to, které si samo na sebe vydělá (a přitom nemusí být vždycky nutně komerční), a to, které je třeba podporovat. Ve Spojených státech, které se často uvádějí jako dobrý příklad kreativních průmyslů, existuje jak umění, které si na sebe vydělá, tak umění podporované. Podporuje se ovšem především ze soukromých zdrojů, tak jak to souvisí s místní tradicí, velikostí trhu a počtem finančně dobře zajištěných lidí. Tuto povinnost si u nás ponechává stát, protože – jak se ukázalo po roce 1990 – nenaplnilo se očekávání výrazné podpory ze

strany soukromých sponzorů včetně toho, že vlády nepřipravily půdu pro takový způsob podpory. V souvislosti s kreativními průmysly se ve Spojených státech za vzorový model často považuje newyorská Broadway i v souvislosti s jejími odnožemi (off-Broadway a off-off-Broadway). Zapomíná se přitom zdůraznit, že Broadway je světově proslulá výkladní skříň zábavního průmyslu, svým rozsahem s Londýnem jedna ze dvou. Získat toto ojedinělé postavení vyžaduje naplnit několik dalších podmínek souvisejících jak s místem (*genius loci*) a koncentrací umělců, tak se zajištěním takových finančních prostředků, které nejsou běžně dostupné, včetně lhůty nutné k jeho dosažení. Je ale třeba mít na paměti, že vedle Broadwaye se ve Spojených státech vyskytují místa, kde v okruhu dvou set kilometrů neexistuje žádná kulturní instituce, která by provozovala umění na profesionální úrovni. Tomuto stavu je v kontextu kreativních průmyslů třeba věnovat odpovídající pozornost.

Pokud jde o *nekomerční umění vnímané jako laboratoř* a předávání získaných znalostí komerční sféře, takový náhled postrádá etickou rovinou. Kreativní umělci jsou v rámci této koncepce stavěni do pozice pokusných králíků, jejichž tvorbu pečlivě sledují producenti velkých zábavních společností ve snaze využít jejich výsledků a vydělat na tom, o čem se tyto společnosti domnívají, že by to mohlo být na trhu úspěšné. Richard Schechner v 60. letech minulého století vzdoroval takové představě i vlivu tím, že přenesl své umělecké aktivity do SoHo na Wooster Street, tedy do jiné části New Yorku, vzdálené od Broadwaye. Kromě toho se při ztotožňování nekomerčního umění s laboratořmi zapomíná, že nejde o výzkum jako určitou specifickou činnost, ale o tvorbu. Nelze jistě popřít, že scéničtí umělci na off-Broadway touží dostat dobrou roli včetně slušné finanční odměny. Očekávají ale také, že

budou angažováni pro svou individuální tvůrčí schopnost, která bude doceněna v širším měřítku. A možná také proto, aby se naplno uplatnili na příslušné úrovni a nemuseli rozdrobovat svůj talent v různých televizních seriálech jako herci u nás.⁹

Byl bych prozátím opatrný, pokud jde o nadšení nad tím, jaké má dnes individuální lidská kreativita možnosti v kontextu vznikání kreativních průmyslů. Důležitý je totiž jejich základní postoj: jestli jde opravdu o podporu a rozvíjení, nebo jen o 'vytěžení' kreativity. Servíruje se nám totiž například v oblasti tzv. kreativní ekologie model, v jehož rámci se umění podporované z veřejných dotací stává výborným zdrojem pro kreativní průmysl. Znamená to, že z úspěšného představení, výtvarného díla, knihy nebo hudební skladby udělá kreativní průmysl dobrý obchod, nebo se tato díla dostanou i do těch koutů země, kam by se jinak nedostala? Dobrý obchod v oblasti kultury na mezinárodní úrovni je možné udělat v New Yorku, v Londýně, v Paříži, případně v Amsterdamu či v Berlíně a v zemích k těmto městům přiléhajících, ale těžší je to v Praze, Bratislavě, Budapešti nebo Vilniusu, kde národním jazykem mluví v porovnání s dominantními zeměmi výrazně menší počet obyvatel a počet spotřebitelů je tak omezený. Pokud kvalitní operní představení Národního divadla v Praze bude mít možnost dostat se do mezinárodního vysílání a nabýt tak nadnárodního přesahu stejně jako Metropolitan opera v New Yorku, je tady naděje

9 V rámci kreativních průmyslů lze zaznamenat některé povzbudivé aktivity, které jsou zaměřeny na podporu kulturních a uměleckých aktivit. Takovým příkladem může být i nadace *Creative Capital Found (CCF)* se sídlem v Londýně, která podporuje umělecké manažery finanční půjčkou. Dotyčný manažer půjčku vrací po úspěšném rozběhu plánovaných uměleckých aktivit. V případě, že se mu původní záměry nepodaří realizovat, nemusí půjčku vracet. Je ale profesionální ctí manažera být ve svém podnikání natolik úspěšný, aby půjčený finanční obnos nadaci vrátil (zdroj: <http://www.ccfund.co.uk/>).

na pozitivní vývoj v rámci globálního působení kreativních průmyslů.

Nejsou to velká kulturní střediska a 'Mekky' umělců, které potřebují injekci kreativního průmyslu, ale menší města a regiony, kterým se kultury a umění v takové míře nedostává. Například k zajímavé situaci došlo u malých internetových portálů. Vznik *YouTube*, *MySpace*, *Facebook*, *del.icio.us*, *flickr* a dalších byl jeden ze způsobů, jak si nápaditě vytvořit vlastní prostor a vyhnout se tak rozhodování producentů velkých společností a závislosti na nich. Společnost Google jenom rozpoznala kapitál obsažený v tvořivém potenciálu jejich zakladatelů. Navíc s tou výhodou, že internet je už ze své podstaty mezinárodní platformou a zahrnuje tak uživatele celé planety.

Promyšlená dotace umění a kultuře většinou prospívá. Musí jít ale o prozkoumaný prostor, který vykazuje potenciál k tomu, aby se tvořivost rozvinula. Je skoro příznačné, že k tomu dochází nejčastěji v okamžiku jakéhosi zlomu nebo krize. A pokud se v rámci Evropy dává za vzor Velká Británie jako země, kde se klade již tradiční důraz na to, že umění a kultura je schopná si na sebe vydělat, je třeba si připomenout vznik CEMA¹⁰ (1940) pro podporu umění v průběhu 2. světové války a její transformaci v Arts Council of Great Britain (1946). Působení této instituce přineslo Velké Británii mimořádné plody také při vzniku a rozvoji hnutí *mladých rozhněvaných mužů* v divadle i ve filmu a neobešly se bez něj ani tzv. World Theater Seasons Petera Dabenyho, díky kterým se Londýnu na přelomu 60. a 70. let představilo (a zanechalo tam výraznou stopu) i české divadelní umění té doby. Podpora umění prostřednictvím těchto uměleckých rad funguje i v současnosti.

Pokud tedy přijmeme koncepci kreativního sektoru, je třeba ho očistit od

10 Council for Encouragement of Music and Arts.

úzkoprse ekonomického pojetí, které na konci každé aktivity vidí pouze rychlý ekonomický přínos. Tento způsob uvažování je postavený na upřednostňování zábavy s jejím uplatňováním podle známého hesla *ubavit se k smrti* a vnáší do umění ekonomickou ideologii. Dokonce i požadavek kreativity jako by byl v tomto kontextu využíván pouze z vypočítavosti, protože při dostatečné dávce skromnosti je třeba přiznat, že není snadné mu dostat. Tvořivost souvisí s okamžiky, které se možná dostaví, možná ne, ale také mohou zmizet zrovna tak rychle, jak se objeví. Mimořádně tvořiví lidé často předbíhají svou dobu a z historie známe dostatek příkladů, kdy ve své době zůstali nepochopeni. Invence, imaginace a tvořivost nejsou snadno (jestli vůbec) měřitelné ekonomickými parametry, dokonce je často rozezná a pochopí až doba příští, a to včetně ekonomických výhod, které pak mohou plynout z využívání toho, nač přišli. Z toho ze všeho vyplývá, že pokud nebudou vztahy mezi různými úrovněmi kultury, uměním, kreativními koncepcemi a státními institucemi i trhem řešeny adekvátním způsobem, stojíme na nejisté půdě dějinné křižovatky, kde každý další krok může přinést těžko napravitelná rozhodnutí.

Celé 20. století je poznačeno negativním postojem umělců proti chápání uměleckého díla jako pouhé komodity. *Living art* a *umění idejí* byly posledním nejvýraznějším projevem tohoto nazírání v 60. letech minulého století. Bauhaus se svým všestranným kulturním působením je tu zvláště dobrým příkladem. Také vycházel ze síly imaginace, tvořivosti i řemeslné dovednosti a zvyšování možností tvorby i kvality lidského bytí v širokém smyslu, nikoliv však na základě jejich odduchovnění, ale přenosem umělecko-duchovního do praktického života. *Gestaltung* (tvarování, formování, promyšlení, výplod imaginace), podle T. Luxe Feiningera skoro nepřelo-

žitelné slovo, bylo projevem tohoto duchovního rozměru.¹¹ Přitom umělci Bauhausu řešili praktické uplatnění umění například v designu. Ten v Bauhausu doslova kvetl. Byli si vědomi jeho síly v širokém slova smyslu, a to zcela přirozeně, bez ideologie všemocného trhu. Z jeho konkrétních výstupů v oblasti užitého umění čerpáme dodnes.

Otázka, jestli jde v konkrétním případě kulturního průmyslu o promyšlenou kulturní koncepci, nebo jen o způsob, jak podvázat tvořivost a tím i svobodu tvorby a autonomnost umění ekonomickými parametry, se opakovaně nabízí. Nesmíme zapomínat, že ekonomický přístup zdůrazňuje zisk, přitom finanční zisk není základním hybatelem kreativity. Převažuje vůle pracovat/tvořit, a to i se vzdálenou vidinou odměny. Toto puzení k tvorbě zůstává obestřeno tajemstvím a úzce se váže na individualitu a její schopnost senzitivity a imaginace. Stejně tak vztah mezi vstupem a výstupem je zcela odlišný od ekonomických parametrů a nelze ho předem určit. Míra kreativity jako vstup se nedá měřit čísly, podobně jako sebehodnotnější výstup. V okamžiku inspirace vystupuje výsledné umělecké dílo pouze v imaginární podobě a funguje jako vize, nikoliv jako konkrétní výrobek. Navzdory tomu, že v aukčních síních mohou finanční hodnoty díla šplhat do astronomických čísel, víme, že skutečnou hodnotu díla neurčují. Zjednodušeně bychom mohli říct, že hodnota umění spočívá v jeho vlivu na kulturu, která má koneckonců co dělat s úrovní vcítování, prožívání a individuální kultivovanosti lidí, které umění ovlivňuje a na které současně spoléhá: teprve v tomto rámci působí na zvyšování kvality života. Dokážeme statisticky měřit úroveň kultury ve společnosti počtem

11 Moholy-Nagy, L. „Theater, Circus, Variety“, in: *Theater of the Bauhaus*, Middleton, Connecticut: Wesleyan University Press 1960: 50.

kulturních událostí, nejsme ale schopní určit dobu ani množství finančních prostředků, které je třeba vložit do zkulturnění lidí a prostředí. Víme ovšem, že tyto prostředky nejsou vynakládány zbytečně a přinášejí dlouhodobé výsledky. Mimořádným příkladem v tomto ohledu bylo sdružení Artěl nebo později *Družstevní práce* se svou *Krásnou jizbou* za první Československé republiky: příznačně zařízení, které spravovali sami spisovatelé. Šlo o vytváření možností tvořit v kulturním kontextu, který byl vědomě budovaný a který bylo možné vlastním podnikáním ovlivnit. V této souvislosti si dovoluji odkázat trpělivého čtenáře těchto řádků na článek Miroslava Vojtěchovského „Sympaticky nenápadná oslava reálné utopie“ z *Disku 18* (prosinec 2006), ve kterém psal o výstavě *Modernismus* ve Victoria & Albert Museum v Londýně. Zmiňuje v něm celou řadu děl a výrobků československých umělců a firem, jejichž pohyby nevycházely z uplatnění na trhu, ale z *utváření nového světa*, které vždy souvisí s *utopií* základním *prostorem pro tvůrčí myšlení*. Na této výstavě prezentované jako „*sympatická poklona těm idejím, které vedly k utvoření československého státu*“ (Vojtěchovský 2006: 150), šlo z jistého hlediska o kulturní průmysl, ve kterém byla první Československá republika skutečnou velmocí. To vše se ale rychle zvrátilo následujícím politickým vývojem. Je proto namístě určitá opatrnost při zavádění nových tendencí ve spojení kultury a ekonomiky v poměrně nevyrovnaném umělecko-kulturním prostředí Česka. Doposud totiž nejsou jasně formulované základní vládní ani stranické postoje ke kultuře i umění. Namísto uvědomělé koncepce, strategie a postupného rozvoje umění a kultury se setkáváme s roztříštěnými nekompetentními kroky podle principu pokus – omyl, které v historii již tolikrát potvrdily, že v umění se nedá spoléhat na lineárně nevratný postup ve smyslu trvalého po-

kroku. Přitom vůbec nejde o nějaké odmětání zisku, protože každý divák, návštěvník galerie, čtenář má (a má být schopný!) svůj prožitek zaplatit, stejně tak jako umělec má být za svoje dílo odměněn. Každá tvůrčí činnost je určena publiku (čtenářům, divákům, posluchačům, návštěvníkům galerií atd.). Tento vzájemný vztah se naplňuje živými tvořivými projevy obou stran. Divadelní představení, film, televizní program, umělecká díla v muzeích a galeriích si nacházejí své diváky, kniha své čtenáře a hudba či rozhlas své posluchače. Jde o jistý způsob předávání zážitků a prožitků, a pokud k tomu nedochází, vždy hrozí na jedné ze stran frustrace nebo vyčerpání. Je důležité a skoro nezbytné, aby kreativní sektor usiloval prosazovat vzájemný symetrický vztah, ve kterém obě složky, umělecká i ekonomická, hrají významnou roli a vzájemně se doplňují. Snad ideální cíl kreativního průmyslu je mít své publikum, mít své čtenáře, stejně tak jak mít své divadlo, svého spisovatele, svoji kapelu apod.

Na Utrechtské vysoké škole umění se pod záštitou Utrechtské univerzity ve dnech 17. až 19. března tohoto roku uskutečnil *První mezinárodní seminář o výzkumu podnikání v kultuře* (*The First International Research Seminar on Cultural Entrepreneurship*) zaměřený právě na kreativní sektor s názvem *Creative Grounds*. Diskutovalo se tu o základních otázkách vztahu kreativního sektoru k akademickému výzkumu, o jejich vzájemném propojení a jeho možnosti ovlivňovat kvality života prostřednictvím umění a kultury. Právě základní výzkum v této oblasti může napomoci při vyjasňování terminologických i koncepčních otázek. Bez toho trvá nebezpečí již zmíněného upřednostňování komerční kultury, dominantní orientace na zisk a pouhého využívání kreativity, nikoliv její podpory a rozvíjení kultury. Také z toho důvodu

referovali o výsledcích svého výzkumu kromě účastníků z Nizozemska, Belgie, Francie, Spojených států a Česka i akademičtí pracovníci z Argentiny, Indie, Bolívie, Ukrajiny a Gruzie, ze zemí, které se zotavovaly z totalitních a válečných pohrom nebo ve kterých je chudoba pořád zásadní překážkou pro rozvoj umění a kultury. Na semináři převládalo volání po změně a tendence k přehodnocování dosavadních postupů, tj. jak některých priorit samotné Evropské unie, tak i jejich uplatňování na národní úrovni.

Výkladem o podstatě úlohy instituce, již stojí v čele, zahájila své vystoupení Edna dos Santos-Duisenberg, ředitelka Kreativního ekonomického programu UNCTAD (United Nations Conference on Trade and Development), jejíž příspěvek byl věnovaný kvalitativní proměně ekonomiky ve spojitosti s jejím novým vztahem k umění a kultuře.

Arjo Klamer (Erasmus University Rotterdam) mluvil o svázanosti lidského myšlení logikou trhu, prostředí, společnosti a z toho pramenící redukci hodnot, které v rámci této svázanosti přisuzujeme věcem a jevům od ekonomických až po kulturní, a to vždy v závislosti na tom, jak rozdílné mechanismy k jejich dosažení používáme, včetně převahy logiky odvozené z fenoménů, které nás bezprostředně obklopují a tím také svazují.

Zazněl tu i podnětný příspěvek Emmy Tilquin o výzkumu v ospalém městě Wellington na Novém Zélandu a probouzející se tendenci místních obyvatel k obnově městského života prostřednictvím kultury a umění (tj. tendenci, kterou je možné zaznamenat i u nás: viz např. v pozn. 4 zmíněnou aktivitu iniciativních obyvatel Starého Bohumína nebo Trhového Štěpánova, o které píše Denisa Vostrá v tomto čísle).

Mimořádnou pozornost vyvolal kritický příspěvek Wiljana van den Akkera s názvem: *Přestaneme číst poezii?*, který se věnoval postavení poezie v rámci krea-

tivního sektoru a jeho perspektiv. Dotkl se tak neuralgického bodu, na němž se snad nejvýrazněji ukazuje vztah k umění a kultuře vůbec, a to především proto, že poezie není zdrojem ekonomického kapitálu a nelze ani očekávat, že se jím stane. Je ale velkým kreativním zdrojem a o to důležitější je, jak s ní naloží kreativní průmysl.

Zvlášť poutavý byl příspěvek Mansa Mommaase (Utrecht University) o *přerámcování města Utrecht (Reframing Utrecht)*. Zaměřil se na revitalizaci jednotlivých částí Utrechtu včetně příměstských; jejich roli a funkci pro místní obyvatele neposuzoval pochopitelně pouze z hlediska způsobu trávení volného času, ale v kontextu proměny postojů a osmyšlenění života obyvatel. Ocenil jsem tento příspěvek také pro jeho příbuznost se scénickým a scénologickým pojetím města, pravidelně prezentovaným na stránkách tohoto časopisu.¹² Východisko představuje pro Mommaase příběh místa a způsob ožívování samotného příběhu v celkové architektonické koncepci města.¹³ Tento příběh má podle něho reflektovat architektonický návrh, tj. příběh má být do návrhu zakomponovaný a architektonicky prezentovaný. Příběh se tak pro architekta stává součástí jeho návrhu a jde o jeho schopnost dávat tyto příběhy do

12 Viz zejména příspěvky Radovana Lipuse, který si ostatně zvolil scénologii města i jako téma své doktorské disertační práce, vydané knižně v edici Disk (Lipus, R. *Scénologie Ostravy*, Praha: KANT/AMU 2006). Za připomenutí v tomto kontextu stojí nejen jeho scénologické studie o polských Gliwicích (*Disk 14*), Gdaňsku (*Disk 22*) a Wroclavi (*Disk 23*) a severoamerickém New Yorku (*Disk 30*), ale kromě citované stati „Scéničnost a identita“ z *Disku 18* i článek „Adamov: identifikace“, ve kterém jde opět o scénologii prostředí a místo jako scénu pro životy jeho obyvatel: Lipus zde popisuje scénickou aktivitu výtvarnice Olgy L. Hořavové, která k ní dokázala získat místní obyvatele, pro něž mají takové aktivity význam z hlediska identifikace s místem a jeho kulturní zakotveností, tj. s jeho příběhem.

13 Jde vlastně o vztah příběhu a scénického obrazu, jímž se z obecně scénologického hlediska zabývají Miroslav Vojtěchovský a Jaroslav Vostrý v knize *Obraz a příběh (O scéničnosti ve výtvarném a dramatickém umění)*, která také vyšla v edici Disk jako její 8. svazek (Praha: KANT/AMU 2008).

tvaru, gesta a projevu místa, tedy vložit je do jeho scénické podoby.

Jednotlivé příspěvky semináře tak jednoznačně ukázaly, jakou důležitost má pro kreativní průmysl základní výzkum, a nikoliv pouze aplikace zkušeností. Právě tento výzkum může mít totiž zásadní vliv při rozvíjení schopnosti rozeznávat, hierarchizovat a pečovat o (skutečné) hodnoty. To také zdůrazňoval ve svých vstupních a závěrečných příspěvcích, kterými pravidelně zahajoval a ukončoval jednotlivé části semináře, jeho organizátor Giep Hagoort, který také informoval o výstupech, jichž už bylo dosaženo v rámci doktorského studia na Utrechtské škole umění.

Kromě příspěvků a diskuse se v souvislosti s mezinárodním seminářem uskutečnily také dvě události. První z nich reprezentovala závěrečná slavnostní prezentace českého překladu knihy Giepa Hagoorta *Umělecký management v podnikatelském stylu*,¹⁴ která dosvědčila, jakou důležitost přikládají nizozemští kolegové šíření své literatury, a druhá (i když co do významu jistě zásadní) založení *I. mezinárodní akademické rady pro kreativní výzkum se sídlem v Utrechtu (I. International Council for Creative Research Utrecht)*.

Závěrem lze říct, že kreativní sektor má v současnosti dostatečný prostor pro uplatnění nových tendencí jak v oblasti umělecko-kulturní, tak ekonomické, a to už proto, že tu dochází ke spojení dvou zdánlivě odlišných oborů, umožňujícímu vzájemné nové průniky. Jde o to, aby to nebyl jeden z pokusů ekonomiky zmocnit se potenciálních výsledků lidské kreativity v další oblasti a učinit ji – její totální integrací do podmínek trhu – dal-

14 Kniha *Umělecký management v podnikatelském stylu* od Giepa Hagoorta vyšla jako 9. sv. edice Disk v překladu Júlia Gajdoše a Michala Novotného a za finanční podpory ze státních prostředků prostřednictvím projektu výzkumu a vývoje LC 544 a Jihočeského divadla v Českých Budějovicích (Praha: KANT/AMU 2009).

ším předmětem zisků finančně mocných podnikatelských institucí, event. ztraktivnit se prostřednictvím umění, ze kterého by tyto instituce učinily hlavně předmět svého sebescénování. Možná, že do určité míry zapůsobili na nový vývoj na tomto poli tolik kritizovaní postmodernisté, kteří přece s oblibou popisovali svoji vizi, jak v jednom regálu supermarketu najdeme vedle sebe DVD v žánrovém rozpětí od experimentálního umění po komerci, a bude pak už na každém návštěvníkovi, co si vybere. Ano, jde koneckonců o svobodu výběru, nikoliv o rozdělení umění na podporované a komerční. A v žádném případě se nesmí jednat o totální upřednostňování toho, co se lépe prodává. Takové pojetí představuje spíše strašidelnou vizi všezahrnujícího žebříčku pop music, kde se nic moc nestane, když písnička na konci tabulky vypadne. Centrem našeho zájmu nemohou být pouze způsoby sebescénování neoliberalní ekonomiky, která o to samozřejmě usiluje, vždy ale se záměrem dosáhnout maximálního zisku a ideologické nadvlády. Scénologické konsekvence vznikají právě tzv. přerámčováním míst (tedy v průmyslových aglomeracích, které se přebudovávají), jež slouží zejména právě k scénickým aktivitám. Neméně podstatnou vazbu se scénologii vytvářejí i potenciální druhotné důsledky, vznikající na základě kulturních akcí, které tato místa nabízejí, jako jsou různé *události* (events). Ty bezprostředně přispívají k sebescénování měst a jejich zatraktivnění nejenom pro návštěvníky/turisty, ale zejména pro samotné obyvatele. Kreativní lidé totiž chtějí pracovat a bydlet v kulturním prostředí, v místě, které je působivé jak kulturně, tak vůbec jako scéna pro život. Kulturní scéna na příslušné úrovni je to místo, kde chtějí pracovat nebo mít svůj domov. Na obou stranách umění/kultury a ekonomiky tak leží odpovědnost za to, jaký přístup zvolí a čemu v rámci nových

strategických kroků dají přednost: jestli se vzájemně obohatí, nebo jenom 'vytěží' (když je jasné, kdo by tu byl nejspíš vytě-
žovatelem a kdo vytěženým).

Literatura:

- ADORNO, T. W. / HORKHEIMER, M. *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*, Praha: Oikoy-menh 2009
- ADORNO, T. W. *Schéma masové kultury*, Praha: Oikoy-menh 2009
- CIKÁNEK, M. *Kreativní průmysly – příležitost pro novou ekonomiku*, Praha: Institut umění 2009

- HAGOORT, G. / KOOYMAN, R. (ed.) *Creative Industries*, Utrecht: HKU 2009
- HAGOORT, G. „Return on Creativity: in search for a formula“, in: *Creative Industries*, Utrecht: HKU, Utrecht 2009
- LIPUS, R. „Scéničnost a identita“, *Disk 18* (prosinec 2006): 30–42
- MOHOLY-NAGY, L. „Theater, Circus, Variety“, in: *Theater of the Bauhaus*, Middleton, Connecticut: Wesleyan University Press 1960
- VÁVRA, D. „Industriální architektura“, *Disk 31* (březen 2010): 92–106
- VOJTĚCHOVSKÝ, M. „Sympaticky nenápadná oslava reálné utopie“, *Disk 18* (prosinec 2006): 149–156

Synu, jenom jednou otevři ještě svoje milostidechá ústa, abych zaslechla, že vrahům odpouštíš...

Jana Cindlerová

Poté, co se činohra Národního divadla moravskoslezského rozhodla pozvat k hostování režiséra Štěpána Pácla, dala mu vybrat, na jakém titulu by rád pracoval. Pácl se rozhodl pro Tylovu historickou tragédii *Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové*. Večer před premiérou – na již tradičním setkání tvůrců nové inscenace s budoucími diváky v Domě knihy Librex – uvedl dramaturg inscenace Marek Pivovar, že jej tato volba nijak nepřekvapila, protože se čas od času přihodí, že mladý režisér zahoří pro klasický text. Jistě má pravdu. K tomu je však nutné dodat, že se u Pácla nejedná o vzplanutí náhodné či první, protože jeho zájem o určitý typ dramatických textů je kontinuální a dlouhodobý. Nespojuje je ale jejich ‘klasičnost’ či ‘historičnost’, ostatně Tyl se svou ‘historickou hrou’ z počátků českých dějin chtěl vyjádřit především k problému vysoce aktuálnímu. Páclovy inscenace (připomeňme jeho režie *Království* Lenky Lagronové a Topolova *Konce masopustu* v divadle DISK či *Dorothy* Magdaleny Frydrychové ve Studiu Švandova divadla) spojuje slovo gestické, tedy slovo, kterým se jedná, které herci ztělesňují.

Jak dosvědčila premiéra *Krvavých křtin*, která se konala v Divadle Jiřího Myrona 30. ledna t. r., režisér objevil a rozvíjel tyto kvality i u Tylovy hry. Prokázal přitom schopnost a také odvahu textu důvěřovat – což je vhodné připomenout zejména po zkušenostech s poslední inscenací téhož dramatu v pražském Národním divadle. A co je neméně důležité – podařilo se mu o kvalitách textu a jeho možnostech přesvědčit i herce. Z velikého jeviště mladší budovy ostravské první scény Pácl vymetl všechny eventuální dekorace a do vyprázdněného prostoru – ve vši jeho šířce a hloubce – postavil množství obyčejných židlí. Ve spolupráci se scénografem Davidem Bazikou kupodivu dosáhl toho – za pomoci patřičného svícení –, že scéna vypadala velebně a dramaticky už na první pohled, ještě před příchodem herců; jejich do značné míry historizující kostýmy pak dojem ještě posílily. A pak se toto prázdňové jeviště naplnilo slovem.

Inscenační tradice Tylovy *Drahomíry* je nevelká – potkal ji osud her, o jejichž výjimečnosti se jako by ví, a přesto se na jevišti vyskytují spíše zřídka. Tuto skutečnost snad předznamenalo již první uvedení kusu, když „premiéra [...] byla divácky

velmi úspěšná, ale hra se nereprizovala, pravděpodobně z politických důvodů – protože diváci se nechali strhnout k bouřivým reakcím“ (Chválová 2009: 128). Není divu, že hra v hledišti rezonovala: sotva mohlo zůstat bez odezvy spojení legendy národního světce, který se stal ikonou či symbolem vlasteneckého postoje a citu, s aktuálním děním vrcholícím mimo jiné na nedávno skončeném kroměřížském sněmu, kde se rozhodovalo o budoucím postavení českých zemí v rámci monarchie a kde Tyl – účasten zde jako poslanec – svou *Drahomíru* i napsal. V té době by však v publiku rezonovaly – a nepochybně tomu tak opravdu bylo – i hry a projevy angažovanosti mnohem prostšího charakteru, zatímco s *Krvavými křtinami* se počítá dodnes. Hovoří se o shakespearovských kvalitách dramatu, které představovalo rovněž zhmotnění Jungmannovy vize o původní domácí básnické tragédii z českých dějin – ačkoli paradoxně sám Josef Jungmann Tylův text ocenit nedokázal. *Drahomíra* je dráždivá – jak hra, tak její titulní postava – a těch pár inscenací, které se o uchopení dramatu pokusily, prokázalo shodné počáteční rozhodnutí se s jeho textem jakoby utkat, polapit jej. Svou myšlenkovou náročností, absencí akční dějovosti i krkolomností jazyka si o ‘souborový’ přístup vlastně přímo říká. Je zřejmé, že právě proto však splňuje Páclovy představy o tom, co chce inscenovat.

Ve 12. čísle časopisu *Disk* publikoval Jan Císař pozoruhodnou stať s názvem „Divadelní interpretace v době postmoderní“. V ohnisku jeho zájmu stanuly inscenace ‘velkého dramatu’ ve ‘velkém divadle’ a v tomto rámci se zmiňuje rovněž o dvou inscenacích *Krvavých křtin*, které reprezentují dva zcela odlišné přístupy k Tylovu textu a s tím související dvě zcela odlišné režijní koncepce. Jedná se za prvé o přístup interpretační, kde východiskem inscenací je „analytické osvojení literární struktury, z jejíž transformace jevištními prostředky vyrůstá jejich osobitá podoba“, a zadruhé o přístup intertextuální, kde „režijní prostředky užitě zcela libovolně uvádějí text do souvislostí, které si literární předlohu podrobují až parodizujícím způsobem“ (red. 2005: 3). Obě inscenace *Krvavých křtin*, kterým se Císař věnuje, byly uvedeny v pražském Národním divadle, a to v rozpětí celých 45 let. Tu první režíroval Otomar Krejča, tu druhou Jiří Pokorný.

Otomar Krejča ve své inscenaci z roku 1960 Tylův jazyk výrazně upravil. Císař s tím souhlasí, sám tento jazyk charakterizuje jako „hodně knižní, archaizovaný, mnohomluvný, příliš přetížený ornamentální obrazností“ a nepochybuje o tom, že „dnešní divák musí v tomto patosu obrozenského ‘vysokého slohu’ slyšet a cítit teatrální patos, jenž nemá daleko ke směšnosti čehosi nepřírodního, nepatřičného“ (Císař 2005: 38). Veškeré Krejčovy úpravy – cituje dále autor Alexandra Sticha – „směřovaly k tomu, aby modernizací a oproštěním textu bylo drama přeneseno do sféry dnešního chápání a citění; výraz i pojetí je mnohem civilnější, prostší, postavy jsou méně osobní a nesou v sobě jasněji myšlenku a cíl nadindividuální, aniž ztrácejí svou lidskou tvář“ (Stich 1960: 412). Citované úvahy nejlépe charakterizují kvality i úskalí Tylova textu.

O nedávné inscenaci Jiřího Pokorného bylo napsáno mnohé a zaslouženě se jí dostalo – eufemisticky řečeno – rozpačitého přijetí. Přesto není na škodu si ji připomenout, byť jen jako ukázkou a doklad impotentnosti použitého přístupu. Oproti Krejčovi Pokorný ve své inscenaci uvedené v Národním divadle roku 2005 zásadní změny textu neprovedl a „původní jazykovou stránku ponechal v její teatrálně patetické podobě“ (Císař 2005: 38). Ne však proto, že by ji snad považoval za vhodnou z hlediska ‘dnešního chápání a citění’, ale aby tímto způsobem „tváří v tvář dnešnímu jazykovému kontextu ironizoval jeho původ i funkci v pro-

Josef Kajetán Tyl: Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové. Národní divadlo moravskoslezské Ostrava 2010. Režie Štěpán Pácl, scéna David Bazika, kostýmy Daniela Klimešová. Tomáš Jirman (Václav)



cesu vznikání české novodobé divadelní kultury“. Kromě toho tak Pokorného „inscenace ironizuje, paroduje jeden z příběhů českých dějin, jenž patří k těm nejzávažnějším“ (Císař 2005: 43). Řečeno pojmoslovím teorie intertextovosti, Pokorný použil Tylův text jako tzv. pretext, který parafrázi, travestii, parodii přímo implikuje. Intertextuální přístup v divadle je tedy vlastně založený právě na tom, že se na textu nezakládá, nýbrž jej vnímá jako jakousi bizarnost, se kterou režisér nakládá zcela volně a bez nějakého zvláštního vztahu k jeho obsahu – bez snahy o jeho pochopení a výklad. To, že tímto způsobem Pokorný rovněž zpochybnil dílo, kterým se česká dramatická literatura může pyšnit – a podle toho by se k němu měla i chovat –, již není třeba zdůrazňovat. Trapnost tak bohužel zůstala jedinou skutečnou výpovědní hodnotou celé jeho inscenace mimo jiné i proto, že ilustruje vztah naší současné populace k vlastní kultuře a jejím kořenům. Obávám se, že nemalý počet třiceti repríz (téměř třetina představení Krejčovy inscenace, která byla uvedena 97krát) svědčí o tomtěž.¹

¹ Možná nebude příliš trauřalé vyslovit domněnku, že převážně odmítavé ohlasy na Pokorného pojetí zapůsobily jako negativní reklama a že především ta přiměla ‘český lid’, aby se chtěl o zpronevěře na národní klasice na ‘národních prknech’ sám přesvědčit – a snad se jí i pobavit. Ostatně i zřejmě jediná publikovaná ‘chápací’ reflexe z pera Milana Lukeše se uzavírá opatrně: „Tak asi se dnes starý svatováclavský příběh na divadle traktuje; a nezdá se mi, že v nějakém frapantním rozporu s Tylovým textem. Přišlo mi dokonce, že takové naladění i vyznění publikum nakonec přijme s jistým pochopením a s jistými sympatiemi. Hlavně pro podivína-světce Václava, jako postavu i jako legendu, se kterým se nám vchází do Evropy snáz. Byť se tam tolika lidem boleslavského ražení vůbec, ale vůbec nechce“ (Lukeš 2005: 123).



Máme tedy před sebou dva různé způsoby nakládání s textem, přičemž oba se vyznačují velkou obezřetností k jeho původní podobě. Zatímco Krejča se snažil očistit jeho obsah od nánosů vnější, především efektní ornamentálnosti, která spolu s některými Tylovými novotvory vede až k nesrozumitelnosti, Pokorný této vnější ornamentálnosti textu využil k zesměšnění jeho obsahu. V tomto světle nabývá Páclovo rozhodnutí nepodrobovat text jakýmkoli úpravám, a přitom ukázat jeho aktuálnost, až převratného charakteru. Režijní úkol si tím neusnadnil a práci neulehčil ani hercům při učení i mluvním projevu, ani divákům při poslechu a chápání. Vznikla jevištní balada, kde krkolomné, sršaté a luxusní slovo hraje hlavní roli. Natolik výraznou, že si po počáteční nejistotě dokáže diváka podmanit, omotat ho do sítě svých špičatých, hrbolatých, drsných tvarů a výrazů lámajících jazyk a očarovat jej tak, že si tento divák ani neuvědomí, že vlastně obsahu rozumí jen s obtížemi; vnímá jej jakoby podprahově, a o to více nechá na sebe jazyk působit jeho prozodickými kvalitami.

S problémem jisté nesrozumitelnosti režisér nejspíše počítal, avšak v zájmu jiných kvalit Tylova jazyka se rozhodl toto riziko podstoupit. Ve spolupráci s Markem Pivovarem provedl pouze technické krácení a jen výrazy dnešnímu divákovi zcela nepochopitelné nahradil srozumitelnými.² Na rozdíl od Krejči tedy upravovatelé text nijak nezesoučasňovali a textové úpravy shodně označili

2 Drahomíra (1. oddělení, výstup 2): „[...] teď potřebuji mužných ramenou a železných zbraní“ m. „oruží“.



J. K. Tyl: *Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové*. NDM Ostrava 2010.
 ◀ Anna Cónová (Drahomíra) a David Viktora (Boleslav) ▲ V popředí Tomáš Jirman

za pouze kosmetického charakteru.³ Pečlivou prací s hereckým ansámblem se jim pak podařilo docílit nejen toho, že hercům slova splývala z úst zcela přirozeně, ale také – neboť jeho obsahu dokonale rozuměli – že způsob jejich mluvy (to, jak slovo scénovali) dokázal nahradit, zastoupit, či spíše vzít na sebe a sdělit (protože umožnil sdílet) její obsah. To nezůstalo bez dopadu na diváka, a to v pravém smyslu, protože ten pod ‘tlakem’ slova – které ho zasáhlo a rozezvučelo se v něm – tomuto slovu porozuměl svým ‘vnitřním hmatem’.

Jednoduchost ‘tekutého’ jevištního prostoru – vymezeného zejména mi-zanscénou, když do něho režisér vrhnul ostře konturované postavy s velkým symbolickým potenciálem – ‘kompenzovala’ bohatost jazyka a jazyk jako by se po scéně rozléval a přetékal až do hlediště, kde zaplavil diváky. I tak si lze vysvětlit jejich pozornost udržovanou po celou dobu představení – vnějškově nepřiliš akčního –, byť už samotná počáteční snaha neustále si ‘překládat’ Tylův jazyk mohla vést k otupění smyslů. Snad jen v první třetině po silném začátku temporytmus a s ním i pozornost diváka poněkud poklesly, což sice korespondovalo se stavem statické bezvýhodnosti na dvoře přemyslovském, přesto kladla tato pasáž na publikum zvýšené nároky. Po jejich zvládnutí však jako by došlo v hledišti

³ Obecně zachovávali (kromě několika málo míst, a to z důvodů rytmických) postpozici přídavných jmen i infinitiv zakončený na -ti. Příkladem výjimečně většího zásahu do textu je následující část Drahomířiny repliky (1. oddělení, výstup 4): „*Duše jeho je plná živé bolesti a na každé dotknutí úpí z něho píseň žalostná*“ místo „*Duše jeho je živou bolestí ostruněné varyto a na každé dotknutí oupí z něho píseň žalostná*“.



J. K. Tyl: *Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové*. NDM Ostrava 2010.

▲ Anna Cónová a František Večeřa (Tyra) ► Pavla Gajdošíková (Velena) a Jan Fišar (Česta)

ke snížení vědomého důrazu na předkládaná fakta, což dalo o to více vyniknout vnitřní poezii v textu obsažené, kterou Pácl přetvořil v poezii jevištní.

Inscenaci otevírá svatováclavský chorál, který pro tuto příležitost melodicky a harmonicky upravil dlouhodobý Páclův spolupracovník, poeticky spřízněný Jakub Kudláč. Zazpíváný poměrně jistým, byť velmi subtilním hlasem mladičké hostující studentky ostravské konzervatoře působí kontrastně vůči mnohohlasé interpretaci, na niž jsme u této skladby zvyklí. Toto něžné podání, doplňované zpěvem samotného Václava ležícího zpívající dívce na klíně, má díky svému intimnímu charakteru (a vlastně navzdory charakteru samotné písně) moc ihned diváka přenést do jiného vnímání budoucího světce – jako skutečného člověka, nikoli svaté ikony – a také evokovat jeho brzký ‘romantický’ skon, nezbytný, tragický a slavný.

Václav v podání Tomáše Jirmana je normální, sympatický, přemýšlivý a komunikativní muž, snad pouze normálnější, sympatičtější, přemýšlivější a komunikativnější, než je v jeho okolí běžné. Je možná ‘modernější’. Není to bojovník, ale diplomat. Neprosazuje, nehrozí, nežaluje, pouze si stojí za svým přesvědčením a diskutuje. Není žádný jelimánek, ustrašenec, outsider ani autista. Je to ovšem dramatická postava se značným množstvím promluv, které jsou především úvahového charakteru, a jejich převedení do divadelního jazyka znamená tedy pro režiséra i herce nesnadný úkol. Štěpán Pácl se jej pokusil vyřešit tak, že nechal Václava psát jakási tajemná slova či znaky červenou křídou na podlahu;



evokuje to především krev, a nápisy tak působí jako vytvořené s nasazením vlastního života. Václav se k nim doslova 'utíká' vždy v závěru vyhocených situací, kterými prochází a které tímto způsobem zřejmě reflektuje, když jinou možnost nemá. Musí se z toho vypsát, neboť předání slovy se nedaří – ostatní jej až na výjimky odmítají, nebo přerušují, nebo nechápou, nebo jeho slovům nevěří. K poněkud problematickému východisku se režisér možná až příliš zjevně uchýlil proto, aby nadměru 'upovídaného' Václava nějak 'zabavil'. Zčásti samoučelné řešení však naštěstí působí spíše jako funkční zobrazení výtrysku bezmoci než jako nic neříkající projev vyšinutého ducha.

Tomáš Jirman je dlouholetým členem ostravského Národního divadla a ve svém hereckém curriculum vitae má už pěknou řádku hlavních rolí. Vzдор svému zjevu není už tedy žádný mladíček, a nadto bývá na jevišti představitelem mužů nejen přemýšlivých a citlivých, ale i silných, schopných rozhodnutí i schopných stát si za ním. Takový je i jeho Václav, zjemněný pouze 'nevinným' světlým kostýmem s bílou košilí. Je tedy pravým opakem epileptického slabocha s dřevěným koníčkem z Pokorného pražské inscenace, ale také opakem knížete Václava udržovaného v národní paměti v podobě jemného hochy ve stínu babičky Ludmily, mezi jehož vlastnostmi stojí na prvním místě mírumilovnost, něha a добрta, opravdu snad až hraničící s neschopností rozhodnout se a konat. Klíčovou vlastností Jirmanova Václava je láska jako ten nejpřirozenější lidský cit. Možná právě kvůli ní se Václav do světa nehodil a bylo třeba jej z něho sprovodit.



Podobně silnou osobností jako Václav je Drahomíra v podání vynikající ostravské herečky Anny Cónové; můžeme ji dokonce považovat za Václavův ženský pendant. Svůj záměr představit Václava a Drahomíru jako bytosti vzájemně zcela rovnocenné, a to jak politicky, tak rodinně, když Drahomíra je stejně milující matkou jako Václav milujícím synem, Pácl deklaroval už obsazením herců téže generace, kteří ostatně nejednou ztvárnili na ostravských prknech dvojici partnerskou. Postavy Cónové bývají naplněny nejen hrdostí, krutostí či odvahou, ale také velkou laskavostí, jemností, noblesou i mateřskostí, která nutí diváky chápat ji a důvěřovat jí v jakékoli roli vlastně a priori. Fysis herečky je navíc nejdrobnější z celého obsazení *Krvavých křtin* a obě tyto skutečnosti kontrastují s rozhodností a silou, kterou její Drahomíra působí na své okolí a kterou si je i ona sama jistá. Kontrast pak ještě umocňuje respekt, který cítí k Drahomíře diváci. Není to pouze žena s chladným mozkem, ale podržuje si i milující mateřské srdce, díky kterému ji zjevně dlouho ani nenapadne, že by pro ni tak důležitá politika mohla tragicky proniknout do rodinného kruhu, pro ni stejně tak důležitého, byť jeho členové vyznávají protichůdnou ideologii. Cónové Drahomíra v dlouhých oranžových saténových šatech si též zachovává ženský půvab a šarm. Zdá se, že toto ztvárnění nemá nijak zvlášť daleko k Anně Kolárové-Manetínské, první tylovské představitelce Drahomíry: byla to „poslední významná role, kterou Tyl pro Kolárovou napsal, ale možná jedna z nejdůležitějších v její dráze, která pro ni otvírala nové obzory,“ píše ve své studii o Tylových herečkách a jimi ovlivněných dramatických postavách Lenka Chvátlová (2009: 125). Tyl totiž obsadil Kolárovou podobně jako Pácl Cónovou do role Drahomíry jako protityp; i na Cónovou lze vztáhnout tvrzení, že Drahomíra má „daleko k světici, daleko k biedermeierovskému ideálu ženy, který Kolárová ztělesňovala. [...] Musíme si představit, že Anna Manetínská byla pro diváky neodolatelná a měla v sobě ener-



**J. K. Tyl: Krvavé křtiny aneb
Drahomíra a její synové.
NDM Ostrava 2010.**

◀ Anna Cónová
▶ Tomáš Jirman

gii, kterou milovali. Tyl je přinutil, aby sami vážali a rozhodovali se, ke komu se 'přidat' – Drahomíra i Ludmila mají svou pravdu a vizi, jsou rovnocennými soupeři. Proti zbožné mírumilovnosti a uměřenosti Ludmily staví Drahomíra svou vášnivou lásku ke svobodě a národu. Ten svár se odehrával i v Tylově duši“ (Chválková 2009: 126). Drahomíra je rozporuplná, ale tím také živá. Není to svě-
tice, ale ve svých cílech i citech je upřímná a svým způsobem charakterní. Jako by ji sám Tyl obdivoval. A to se přenáší i na její představitelky: „Uvědomila jsem si, že mám tendenci Drahomíru obhajovat,“ zmínila se na předpremiérovém setkání Anna Cónová; a bylo zřejmé, že tím sama sebe překvapuje. I když neopomněla dodat, jak by v konfliktu rodina versus cokoli volila ona.

Další pár, který doplňuje čtveřici hlavních postav, tvoří také starší žena a mladší muž a ideologické rozdělení této dvojice je shodné s dvojicí hlavní. Představuje ji Ludmila v podání Alexandry Gasnářkové a Boleslav v podání Davida



Viktory. Vzájemný vztah Boleslava a Ludmily není pro vývoj děje natolik určující, jako je tomu v případě dvojice první, ostatně setkají se spolu jen v jediném výstupu, navíc za přítomnosti Světimíry při jejím příchodu na Drahomířin knížecí dvůr. Vztah Boleslava a Ludmily je spíše odrazem vztahu Drahomíry a Václava, je jím určován. V případě Viktorova Boleslava obráží tato 'odvislost' typickou pozici slabších jedinců ve společnosti, kteří vždy potřebují vedle sebe někoho, ke komu by se mohli přimknout, protože sami jsou příliš slabí na to, aby se dokázali samostatně projevit; 'odvislost' Ludmilina je zakotvena jednoznačně již v textu, protože se jedná o figuru neplastickou, nedramatickou, která má v celé hře význam zejména jako symbol. Ludmila nejedná, není postavena do jediné dramatické situace, protože svým vztahem ke světu jakékoli rozhodování vylučuje. V souladu s tím jsou její repliky v dialozích ve skutečnosti spíše monology, neboť mají charakter druhou osobou pouze přerušovaného kázání. Ludmila Alexandry Gasnářkové je uměřená a vlídná vlastně programově, plnic tak zažitou představu o národní světici; je ortodoxně přesvědčená o své vlastní pravdě a hereččina zvláštní grácie dodává této umanuté figuře charakter až přízračně děsivý. Průsvitná bílá rouška, která jí splývá na ramena a při chůzi vlaje okolo hlavy, vytváří jakousi bílou mlhovinovou svatozář a současně 'rozpíjí' hereččinu mimiku jakoby do ztracena; bílý řeholní šat ji pak 'zprůhledňuje' a výsledným efektem toho všeho je, že Ludmila působí odhmotněně a současně jako kus ledu – tedy zcela kontrastně vedle 'ohnivé' Drahomíry. Její usmrcení z rukou děsivého Tyry, krutého, cynického a chladnokrevného v přesném ztvárnění Františka Večeři, tak vzbuzuje zvláštní pocit setkání dvou stejně studených kamenů – s tím rozdílem, že Ludmila je ochotna kdykoli komukoli podat pomocnou ruku, zatímco Tyra kdykoli na kohokoli svou ruku vztáhnout.

**J. K. Tyl: Krvavé křtiny aneb
Drahomíra a její synové.
NDM Ostrava 2010.**

◀ **Alexandra Gasnářková
(Ludmila) a František Večeřa**
▶ **Anna Cónová a Tomáš
Jirman**



David Viktora je pyknik na první pohled a jeho Boleslav je také takový. Viktora jej v souladu se svým založením obdařil jistou skotačivostí, vtípem, množstvím energie – na úkor Boleslavovy myšlenkové aktivity. O to hrůzněji pak Boleslav působí, když podlehne tušené zakomplexovanosti mladšího bratra, kterému není souzený trůn, a rozhodne se vystoupit z Drahomířina stínu. Prohlásí hlasem urputně se snažícího lidského mrzáka: „Já také cítím v sobě něco, že bych mohl vládnout...“ K Boleslavovým typicky mužským zájmům, dosud víceméně neškodným (jídlo, ženy, boj), se tak přidává touha po moci – a před divákem se náhle z docela sympatického rýpavého chlapíka vyloupne kreatura, co rychleji a raději jedná, než myslí, a je zřejmé, že důsledky jeho samostatného jednání budou fatální. Není divu, že i Světimíra – Boleslavova „nejskvělejší kořist, kterou jsme na výpravě dobyli“ – je po setkání s Václavem k nemilému překvapení jeho bratra okouzlena právě jím.

Podobně Václav zapůsobí i na Velenu, vnučku pohana Česty, která považuje knížete za pohanského Svatovíta a později za anděla. Velena je zvláštní, tragická postava a Pácl její význam v inscenaci ještě posílil, když jí přidal další jevištní úkoly. V úvodu nechal zazpívat svatováclavský chorál v duetu s Václavem právě její představitelku Pavlu Gajdošíkovou, poté ji nechal naříkat nad muži ztracenými na válečných výpravách vedených Drahomírou a nakonec – v nejšťastnějším okamžiku jejího života – Velenu zabíjí šílený Česta, který nemohl snést představu, že by se krev jeho krve odrodila od dávných bohů a dala se na křesťanství. Tuto ‘Velenu’ – zahrnující všechny postavy představované Gajdošíkovou – lze vnímat jako zvláštní symbol ženy: je to mladá dívka i zralá žena – vlastně opak Drahomíry, ale i Ludmily a rovněž křehké květinčky Světimíry –, která svůj život prostě žije a netrápí se tím, jak je cíl moc spojená s jakou ideologií. Důsledky rozhodnutí a činů mocných se jí ‘jen’ týkají, a to většinou tak, že ji zraňují, aniž by ona tušila, proč tomu tak je a co je za tím, a aniž by se nad tím zamýšlela. Nemá na to kdy, musí bojovat o své místo na



slunci, nebo 'jen' o život. Je to nespravedlivé, kruté a smutné. Gajdošíková všechny tyto polohy dokáže zachytit, a to i díky dobrému typovému obsazení: při úvodním zpěvu chorálu a při pláči nad svými mrtvými působí mnohem starší, zatímco ve společnosti svého děda není problém vnímat ji jako roz dováděné lidské mláďe, které se v rozpuku života krásně zamiluje – naneštěstí právě do knížete Václava.

Páclova *Drahomíra* není dramatem politickým ani historickým, ačkoli obě tyto roviny Tylovy hry jistě nemohou do inscenace nepronikat. Ostatně to by nemohlo zaznít na každé straně textu pětkrát slovo národ, jak si povšiml představitel Václava Tomáš Jirman. Pácl rozvinul třetí rovinu – osobní, určenou rodinnými vztahy. Postavy jeho inscenace nejsou hlasateli názorů či dokonce tezí, ale plnokrevnými osobnostmi s vlastním kontextem, ze kterého jejich názory vyvěrají. Předpremiérové setkání v Domě knihy Librex bylo dokladem toho, že právě v této rovině zobrazený konflikt i diváky nejvíce zasahoval; neúčastnili se ho totiž jen ti budoucí potenciální, ale i první skuteční diváci – senioři, kteří navštívili generální zkoušku téhož dne dopoledne. Inscenaci vnímali jako drama rodinné či osobní, do kterého proniká politika, a je přitom až neuvěřitelné, jak ta dokáže všechno ostatní převálcovat.

Tyl psal svou *Drahomíru* jako drama politické, téměř – a snad i záměrně – tezovité; což se týká i titulní role. 'Obohatit' ji charakterem nechal její představi-



J. K. Tyl: Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové. NDM Ostrava 2010.
◀ ▲ Anna Cónová a Tomáš Jirman

telku, která panovnici, ženu až mužsky drsnou, proměnila v ženu odhodlanou, odvážnou a obdivuhodnou. Tyl postavu Drahomíry nevnímal jako obraz chladnokrevnosti a tvrdosti ani jako zjev přehnaně ambiciózní, jak to své snaše podsovává Ludmila a jak to i vypadá na základě mnoha Drahomířiných replik. Hrdá, schopná, silná Drahomíra, 'zlidštěná' svou představitelkou, je zcela odlišná od ostatních tylovských hrdinek: cítí vyšší povinnost bránit domácí tradici a víru a k tomu jakési oprávnění, že tak může činit i za využití krajních prostředků. Taková je i Drahomíra na počátku Páclovy inscenace: odhodlaná, ale 'čistá'. Na 'špínu' je ovšem zaděláno, protože je schopná dopustit se hybris – a také se jí dopustí. Je to první krok špatným směrem, který se však už nedá obrátit.

V souladu s tím vytvořila výtvarnice ostravské inscenace Daniela Klimešová i proměnu Drahomířina kostýmu; v momentu, kdy si Drahomíra uvědomí, že její vražedný zásah do rodinného kruhu nebyl koncem problémů, ale naopak jejich počátkem, začíná ztrácet svou dokonalost, čistotu a lesk: oděv postupně popelaví, drdol pozbývá svou bezchybnou úpravnost, ramena povadají, zprvu aristokraticky bleďá tvář je náhle mrtvolně bleďá. Motiv postupného rozkládání Drahomířina světa reflektuje i hudba a scénografie: trojice houslistů – němých, předvírajících a smířených svědků toho všeho – přichází v přízračných černofialových hábitech na scénu stále častěji, aby vyluzovala stále drásavější kakofonie, a za jejich zvuků se první jednání také scénograficky uzavírá: poté, co Václav dokončí svou modlitbu za zavražděnou Ludmilu, o jejíž smrti se právě dozvěděl od kněze Chrastěje, začne se pomalu a osudově snášet shora do středu jeviště proud popela a zasypávat celý přemyslovský dům. Není cesty zpět – hybris nastala – veškeré vazby se hroutlí. Teď už lze jen pokračovat až k závěrečné tragédii.

Pokud bychom chtěli stopovat příčiny Drahomířina pádu – od milující matky dvou synů k (v podstatě) vražedkyni jednoho z nich –, nalezneme u zdroje všeho prostou myšlenku: myšlenku, co by se asi tak dalo dělat – i když to samozřejmě udělat nechci! – ale prostě si o tom jen tak nezávazně přemýšlím... Příklad Drahomíry ukazuje, že podobné ‘nevinné’ úvahy jsou ve skutečnosti nebezpečné, že je to zahrávání si s ohněm, protože cestu mezi slovem a skutkem tak nebyvale urychlí, že se pak už člověk jen dívá, co se to vlastně děje. Tohle jsem přece nechtěla, zoufá si Drahomíra, ale skutky se jí už vymkly z rukou.⁴

Závěr ostravské inscenace je zneklidňující, ještě posiluje závěr Tylova dramatu. Tylův Boleslav je možná především sketa, když přivolává úskočné své druhy výkřiky o pomoc poté, co mu Václav v sebeobraně vyrazil meč z ruky a přinesl své „To ti odpust Hospodin, jako ti zbabělý modlár odpouští“. Boleslavovi druhové, samozřejmě předem smluvení, poté přispěchají a Václava na místě zabijí – ‘v obraně’ svého ‘ohroženého’ pána. V Páclově inscenaci se Boleslav cítí v ohrožení skutečném: tváří v tvář Václavovi, který své křesťanské odpuštění pronese tak mírně a s upřímnou laskavostí, propadne ‘svaté’ hrůze. Nechápe, co se to děje, jen křičí, protože nic jiného nedokáže. A jako by se i on náhle divil, co že to vlastně způsobil, vždyť tohle snad přece ani nechtěl... – stejně jako po zavraždění Ludmily Drahomíra. Ta – bolestně zoufalá – přiskočí k zabitému Václavovi a jako Panna Marie s Kristem právě sňatým z kříže si položí do klína jeho mrtvou hlavu. Není to však Marie a není to Kristus. Je to matka, která prosí syna o odpuštění – ještě naposledy. Ale nedostává se jí ho – Václav už navždy mlčí. Inscenace končí tak, jak začala: zpěvem. Tentokrát zaznívá z úst všech aktérů poselství o Václavově velikosti a významu pro jeho národ, které v dramatu proslouvuje kněz Chrastěj. Píseň však zní nejen velebně, ale v Kudláčově zhudebnění také varovně. Božský paprsek shůry, který celý obraz i inscenaci uzavírá a který se line z míst, odkud se předtím sypal popel, osvětlí poté zbytky lidí, kteří zůstali. Je to však paprsek naděje?

Když premiérové představení skončilo, po dosti dlouhou dobu bylo v hledišti ticho. Nic jiného se dělat nedalo, muselo se to nechat doznít a pak se to muselo vstřebat – a snad bylo třeba i něco jako vzdát úctu mrtvému. Intenzivní a dlouhotrvající potlesk, který následoval poté, měl samozřejmě velmi katartický účinek. Pocit bezmoci a možná i vyděšenosti však zřejmě nezůstal jen ve mně. A především asi soucit s Drahomírou. Copak je to všechno opravdu moje vina? Copak jsem na to neměla právo? A vlastně – copak jsem to vůbec chtěla?

Literatura:

CÍSAŘ, J. „Divadelní interpretace v době postmoderní“, *Disk 12* (červen 2005)

CHVÁLOVÁ, L. „Tylovy herečky Anna Forchheimová-Rajská a Anna Kolárová-Manetínská (Žena v divadle J. K. Tyla 2)“, *Disk 30* (prosinec 2009)

LUKEŠ, M. „Zrození světce z bídy politiky aneb Jak mordovali Václava“, *SAD 2* (2005)

STICH, A. „Text Tylovy Drahomíry jako problém dramaturgický“, *Divadlo 8* (říjen 1960)

Red. [VOSTRÝ, J.] „Úvodem“, *Disk 12* (červen 2005)

4 Příznačné je setkání Drahomíry a Václava chvíli před vraždou, které patří k nejsilnějším situacím ostravské inscenace: Drahomíra se úpěnlivě pokouší syna varovat – i když ví, že to udělat nesmí a nedokáže, a vlastně to ani udělat nechce. Proto jen důrazně a zoufale naznačuje, aniž cokoli řekne. Jako by byla němá, ačkoli mluví. Václav nerozumí. Divák ale rozumí a zcela zřetelně cítí, že není úniku.

Herec mezi rolí a vlastní tělesnou přítomností

(Na okraj Kotteho divadelněvědného konceptu herectví)

Jaroslav Vostrý

Od znaku k tělu

Ve své knize *Divadelní věda (Úvod)* klade Andreas Kotte otázku, zda „v moderním divadle nevzniká nejsilnější účinek z difference mezi rolí a tělem, nebo – vzato z druhé strany – z vazby na role“ (125).¹

„Když při Castorfově *Tellovi* nebo Kresnikově *Martovi* v Basileji někteří lidé opouštěli sál, nebylo to třeba právě z tohoto důvodu? Strach, absence vztahů, znechucení nebo přitažlivost a naděje účinkují na obou rovinách interakce, tedy mezi aktéry stejně jako mezi aktéry a publikem o to silněji, čím méně se nechají svázat rolí a konceptem role, konceptem, který funguje jako model a jako takový může být racionálně hodnocený a tím i racionálně vytvářený“ (ibid.).

Diváci odcházeli, protože nebrali jednání herců jako ‘modelové’ vystupování v roli, tedy jako takové, které apeluje především na rozumění (tj. chápání významu), ale jako jednání reálné a coby takové – tedy právě coby skutečné – nemohli toto jednání snést. Kotte pokračuje:

„Zde se proto divadlo jeví jako antropologický případ, možná postmoderní. *Mars* Johanna Kresnika se zakládá na choreograficky exaktních, téměř artistických pohybových evolucích mezi hercem Bernhardem Schützem jako Martem a tanečníkem Ismaelem Ivem

coby Smrtí.² Část publika zajímalo samo toto tělesné napětí mnohem víc než poukaz k roli nebo znakový charakter. V Castorfově *Tellovi* se text přísahy na Rütli pětkrát či šestkrát opakoval. Účastníci se tím dostali do bojové extáze. ‘Skutečný’ vztah mezi nimi byl v té chvíli důležitější než zprostředkování předem formulovaného textu, vůči němuž tu vznikla distance, která diváky zajímala³“ (ibid.).

Postavení inscenací podobných těm, o jakých mluví v citované pasáži své knihy *Theaterwissenschaft. Eine Einführung* Andreas Kotte – a které se někdy zařazují do rámce „postdramatického divadla“ –, je v produkci evropských státních a městských i soukromých divadel stále do značné míry výjimečné: Naprostou většinu produkce tvoří scénické interpretace psaných textů (ať jakkoli smělé či dokonce zkreslující), v nichž má herec či herečka příslušnou roli. Ve zmíněných basilejských produkcích jako by se podle Kotteho jednalo spíš o (svěbytnou) realitu, tj. o tělesné jednání samotného herce XY, než o (redukovaně chápanou) mimezi, re-produkci, a tedy (aspoň v rámci sémiotiky deklarovaný) znak dramatické osoby YZ. Kotte ilustruje dlouhodobou přítomnost

¹ Stránka v závorce odkazuje i u dalších citátů z Kotteho na české vydání jeho knihy v edici Disk: Kotte, A. *Divadelní věda. Úvod*, Praha 2010.

² *Mars* od Fritze Zorna, režie Johann Kresnik, Theater Basel, 17. 5. 1993.

³ *Wilhelm Tell nach Schiller*, režie Frank Castorf, Theater Basel, 21. 2. 1992.

této tendence 'od znaku k tělu', případně 'od role k tělu' na příkladu z divadla postaveného jakoby spíše na 'znakovém' herectví: jde o Puntilův výstup na horu v inscenaci Brechtovy hry z roku 1948; roli Puntily v ní měl Leonard Steckel a zachoval se z ní filmový záznam.

„Na jevišti stály čtyři na sebe naskládané stoly, které představovaly horu. Herec Leonard Steckel hrál postavu Puntily. Podpírání, tažení a tlačení Gustavem Knuthem, představujícím sluhu Mattiho, se kymácel na pyramidě stolů, zatímco jeho Puntila zdolával horu. Na základě tohoto klasického zdvojení herce by Platon [...] dokázal, že básníci na divadle jsou lháři. Neexistovala žádná hora, jen ji předstíraly stoly. Takové divadelní umění by se muselo vykázat z platónského státu, protože je nesmírně vzdálené pravdě. Pravda spočívá v idejích“ (122).

Ve vylíčeném případě máme co dělat s antiiluzivním divadlem, které si v opozici proti iluzivnosti měšťanského divadla dávno vydobylo uznání.

„Teorie divadla posledních desetiletí zcela akceptovala stoly jako horu. Z jejího pohledu vylézal herec na stoly, *jako by* stoupal na horu. Neboť na divadle nejsou důležitá těla nebo objekty, ale jejich schopnost. Být znakem znaku, platónská hlavní výtka o vzdálenosti pravdě, byla tedy teoreticky proměněna v hlavní přednost divadla“ (ibid.).

Klade se ovšem otázka, co opravdu či zejména vnímá, spoluprožívá či prostě sleduje divák takového divadla: Pana Puntilu, který jako by zlézal horu, nebo herce lezoucího na jevištní konstrukci, ze které může spadnout? Je pro diváka důležitější herec jako někdo, kdo 'napodobuje', reprezentuje či 'značí' nějakou dramatickou osobu, nebo herec, který na scéně právě teď něco sám reálně činí a tím v daném případě dokonce riskuje i zranění?

„Jestliže Platon připsal nejvyšší stupeň skutečnosti a pravdivosti idejím, zatímco věci byly jejich odleskem, a divadlo tedy mohlo být odleskem tohoto odlesku, teorie divadla řekla v podstatě totéž, ale hodnotila opačně. Divadlo bylo významné, protože jeho znaky jsou znaky jiných znaků, které potom odkazují k tělům a objektům, které už nejsou volně zaměnitelné“ (ibid.).

Podobné pojetí vyvolává podivnou představu diváka, který na základě toho, že akceptuje příslušnou konvenci, vidí v herci, kterého právě sleduje, jak se ptá „být, či nebýt“, Shakespearova Hamleta (herec Hamleta reprezentuje, je jeho znakem), a tento Shakespearův Hamlet ovšem sám jako takový poukazuje k nějakému potenciálnímu reálnému člověku pochybujícím o smyslu života (a na této úrovni můžeme mluvit o znaku znaku). Jde o vylíčení procesu divákovy vnímání redukovaného na diskurzivní myšlení. Divák je si samozřejmě vědomý, že herec XY není Hamlet, ale vnímá ho jako Hamleta, přesněji řečeno, vnímá *význam* (ideu) toho, co tento herec coby Hamlet říká a co vůbec dělá z hlediska utváření smyslu sledovaného dění; na tomto dění jako by pak bylo důležité zejména (ne-li výhradně) to, jak bychom mu či čemu bychom na něm měli víceméně racionálně rozumět.

„Jestliže však sama schopnost divadelních znaků spočívala v tom, že se dají nahradit, příslušela jim i v tomto systému stále vzdálenost od skutečnosti, kdežto skutečnost vládla tam, kde lidé nemohou být nahrazeni lidmi nebo objekty objekty. Předpokládalo se, že diváci dodržují úmluvu, podle níž se jedná o umělý svět na druhé straně od skutečnosti. Tento umělý svět, Platonem ještě vykazovaný, stal se během staletí společensky přijatelným“ (122–123).

Kotte v této souvislosti podotýká: „Názor na umění jako na lež vyžadoval jako pozadí učení o idejích, hodnocení divadelního umění jako znaku znaku vyžadovalo pozadí důvěryhodné reality“ (123). A na tomto místě podkapitoly 'Zdvojení herce' klade Kotte – v rámci 4. kapitoly své knihy nazvané „Teorie a styly herectví“ – nepochybně důležitou otázku:

„Co když se ale právě tato důvěryhodnost všedního dne vytrácí? Mohlo by to znamenat, že v divadle potom začínáme hledat něco jiného, že se zde – vzhledem k elektronickým médiím – probouzí zájem o existenci těl a objektů v jejich jedinečnosti a specifické funkčnosti?

Že se divadlo konstituuje spíše tam, kde nemohou být lidé nahrazeni lidmi nebo objekty, nebo přinejmenším že roste ochota nazvat tyto události divadlem? Čtyři stoly smejí zůstat horou. Herec Steckel stále ještě ukazuje postavu Puntily divákům. Ale nejenže už nelže, sotva někoho také zajímá, zda se jeho tělo používá jako znak, spíše jde o to, že fyzicky zlézá horu, že jeho tělo je nenahraditelně fyzicky přítomné“ (123).

Máme co dělat se skutečnými diváky bezprostředně sledujícími reálné jednání skutečně přítomného herce, které – dodejme k tomu, co říká sám Kotte – bezprostředně působí na jejich vnitřně hmatové vnímání. Právě to je pak důležitou součástí komplexního zážitku, jehož výsledkem může být koneckonců i víceméně racionální formulace smyslu, která je projevem individuální interpretace zhlédnuté inscenace.⁴

Kotte to v další podkapitole nazvané ‘Jakoby’, ze které jsem citoval už na začátku, formuluje na příkladu Steckelova zlézání stolů místo hory tak, že se „výstup děje před očima všech, skutečně, nezprostředkovaně a teď“, a proto „je pravý“ (125).

„Právě tuto důvěryhodnost tělesného ukazování postavy – smyslově vnímatelnou, vystavenou nebezpečí, hmatatelnou, jedinečnou – hledá v divadle stále víc diváků. Hledají spíše vše reálné než fiktivní, protože nabídek toho druhého v běžném životě přibývá. Kdyby šlo dnes v divadle především o významy, objasnili bychom je dostatečně formulí: ‘Aktér jako by byl před diváky postavou.’ Významy ale fungují stále víc jen jako druh zábradlí nebo jisticího lana pro zážitek, tělesnost, vypracování, uvolnění, potěšení, nárůst schopností, emoce, interakci, všechno, co bylo spjato s divadlem věčně, dnes ale – jako v konceptu performativity [...] – to ovšem hodnotíme výše než význam. Lidská přirozenost přísluší divadelním formám, protože celistvá psychofyzická přítomnost působí proti obrazovému světu médií demonstrativně jednoduše, čistě a nespektakulárně“ (125–126).

4 O úloze vnitřně hmatového vnímání, o které tak důrazně promluvil už Otakar Zich, viz např. Vostrý, J. „Scénické působení a zrcadlové neurony“, *Disk 28* (červen 2009): 7–28; rozšířenou verzi této studie obsahuje kniha Vostrý, J. / Sílová, Z. *Je dnes ještě možné herecké umění?*, Praha 2009: 195–222.

Měl jsem v letech 1965–1973 možnost šéfovat divadlo Činoherní klub, které bylo výrazným představitelem takového obratu od ‘znakového’ herectví k ‘tělesnému’ v tehdejší českém činoherním divadle. K tomu, co říká Andreas Kotte v poslední větě citované pasáže, se tedy na základě vlastní zkušenosti cítím povinen Kotteho konfrontaci divadelního herectví a „obrazového světa médií“ zpochybnit; jde mi samozřejmě ne o média vůbec, ale o umění v médiích, tedy především o herectví ve filmu.

Jakýmsi manifestem zmíněného obratu – tedy obratu od ‘znakového’ herectví k ‘tělesnému’ – se stala Menzelova inscenace Machiavelliho *Mandragory* (bude o ní podrobnější řeč v třetí kapitole). Zajímavý ohlas na tuto inscenaci přinesl tehdy ruský odborný časopis *Těatr* (viz Svobodin, A. „Pražskoje mgnoven’je“, *Teatr 1/1967*: 149). Citlivý kritik Alexandr Svobodin zde v souvislosti s ‘tělesností’ herectví Činoherního klubu psal o „reálné hře“. Dalo by se říct, že toto spojení použil, aby postavil takové tělesně konkrétní herectví proti pouhému ‘značení’ v rámci divadelního ‘jakoby’, s jehož platností v dnešním divadle polemizuje Andreas Kotte.

Pod tímto ‘jakoby’ je si možné představit i pouhou ‘jevištní simulaci’ konkrétních činností, kterou nesnášel jak Stanislavskij, tak Brecht. Zdá se, že ‘jakoby’ v tomto významu slova vlastně protičeří podmínkám divadla, ve kterém herec před námi opravdu ‘zde a teď’ stojí, sedí, přechází, leze na stoly apod. Na filmovém plátně před sebou naproti tomu vidíme jen záznam nějakého jednání, které se konalo jindy a jinde. Neznamená to ale naopak, že právě vzhledem k uvedeným podmínkám je naznačování na jevišti přinejmenším myslitelné, zatímco pouhou hereckou simulaci nějaké činnosti před kamerou je sotva možné snést? Vidíme-li v kině jen záznam, nevyžaduje to naopak, aby herec či herečka, jejichž jednání má

zachytit kamera, jednali v tom okamžiku naprosto opravdově?

To, co bylo na dobové české divadelní scéně možné ve srovnání s reálným životem – tedy životem existujícím mimo ideologizované obrazy skutečnosti – pokládat za něco, co pouze *jako by* bylo, nahradili herci Činoherního klubu tělesnou realitou. Tato realita zůstávala ovšem realitou *hry*, i když pády a rány na jevišti byly skutečné, takže o minimalizaci jejich důsledků se v tomto ohledu dalo pochybovat. Do roviny hry s minimalizovanými důsledky ale odkazovala tyto pády a rány nejenom fiktivní situace tvořící jejich rámec, ale něco možná ještě důležitějšího: totiž okolnost, že padat tito herci opravdu uměli, a tak je to přece jen nebolelo tak, jak bolí pády v běžném životě. Právě „reálná hra“ (tj. cosi *reálného*, co ale i tak zůstává *hrou*) vedla diváky od vnitřně hmatového spoluprožívání jevištních pádů a ran k bezprostřednímu vnímání (neformulovaného a jen díky dodatečnému úsilí třeba přece jen formulovatelného) smyslu inscenace.

Obrat od ‘znakového’ herectví k ‘tělesnému’ se v případě Činoherního klubu odehrával v duchovním kontextu, ve kterém hrála výjimečně důležitou roli tzv. česká filmová „nová vlna“, a v souvislosti s významnou spoluprací herců Činoherního klubu na jejích výtvorech. Mluví-li Kotte o spektakulárním perfekcionismu Titaniců, sluší se připomenout vliv na herectví, který ostatně vždycky vykonávala ta filmová hnutí, pro která jako by byl ideální projev neherců. Nešlo jim na hlubší úrovni o neherectví, ale o takové herectví, které by si před kameru nepřinášelo zátěž nejrůznějších klíšé bránících bezprostředně přítomnému reálně tělesnému projevu před kamerou. Myslím, že mi zkušení filmoví diváci z řad čtenářů této studie dají za pravdu, že takový výkon pak účinkuje s odpovídající silou i prostřednic-

tvím záznamu (či ‘obrazu’, jak říká sám Kotte).⁵

Je jasné, že podobný bezprostředně přítomný reálně tělesný projev kotví v takovém druhu hereckého angažmá, které nemá co dělat s pouhým plněním role, ale s komplexním osobním a osobnostním, chcete-li bytostným zapojením charakteristickým pro tvorbu; pro tvorbu, která činí z nějaké role i v rámci ‘interpretačního’ divadla – lépe řečeno, právě (i když nejenom) v rámci ‘interpretačního’ divadla – *hereckou postavu*.

Od výkonu v roli k herecké postavě

„Jak skutečně se dívají diváci, tak stejně skutečně leze Steckel na stoly a diváky zajímá, jak to dělá,“ pokračuje Kotte (123).

„Bojí se, že si Steckel zlomí nohu, ne že Puntila spadne z vrcholu hory. Nedodržují žádnou úmluvu, která by říkala, že se jedná o umělý svět, ne o skutečnost. Přepínají nebo těkají stále tam a zpátky, jednou drží se Steckelem, jednou s Puntilou, jednou se stoly, jednou s horou, jednou s lezením, jednou s výstupem na vrchol.“

Takové ‘přepínání’ není – a Kotte to samozřejmě ví – vůbec nic nového. Také my si při něm jistě umíme docela dobře představit i diváka Mlle Dumesnilové, o které píše Denis Diderot ve svém *Paradoxu o herci*.⁶ Ostatně i ona sama svým způsobem přepínala z jedné úrovně na druhou, když se z herečky, která jako by jen říkala text (aniž možná – aspoň podle Diderota – dokonce věděla, co říká), stávala díky vcítění na některých mís-

5 O Kotteho pojetí obrazu, jehož vlastnosti divadlu v dobré vůli upírá, a o možných námitkách proti takovému pojetí viz podkapitoly ‘Událost a hra’ a ‘Událost a obraz’ v mé studii pojednávající o scénické události v Kotteho divadelněvědném konceptu: Vostrý, J. „Divadelnost a/či scéničnost“, *Disk* 31 (březen 2010): 15–21.

6 *Diderot o divadle*, Praha 1950: 235; odtud i následující citát charakterizující hru Claironové.

tech samotnou postavou (podle svědectví jiného současníka,⁷ který si přesto i v těch chvílích určitě uvědomoval, že sleduje Mlle Dumesnilovou). Takový způsob hraní měl ostatně jistě možnost sledovat i český současný divadelní divák nejenom mého věku.

Zmiňují-li se zrovna o Dumesnilové, dělám to vzhledem k možnosti srovnání, kterou poskytuje Diderotovi, když proti ní staví Claironovou. Tato herečka mohla podle něho na rozdíl od Dumesnilové hrát od jisté chvíle „bez dojetí“, protože postupovala podle přesného rozvrhu se všemi naplánovanými detaily (rozumí se mimoslovního jednání), které znala z paměti „stejně jako všechna slova své hry“. V kontextu naší úvahy nejde o konfrontaci emocionálně (aspoň v jistých pasážích) angažované Dumesnilové a hry Claironové, založené podle Diderota jen na „cviku a paměti“. Toto Diderotovo srovnání nám totiž poskytuje i jistou představu o rozdílu mezi ‘výkonem v roli’, který se může v horších případech redukovat na pouhé odříkávání textu (co je ostatně role jiného než předepsaný text?), a ‘tvorbou postavy’.

Myslím samozřejmě *hereckou* postavu, která se nerovná dramatické osobě, ačkoli používá jejích slov: Tato slova se v záměrně vybudovaném partu totiž stávají součástí komplexního hereckého jednání, z něhož vyplývá i způsob mluvní realizace předepsaného textu. Tento rozdíl – tedy rozdíl mezi ‘výkonem v roli’ a ‘tvorbou postavy’ – je přitom důležitější než rozdíl mezi emocionalistickým a intelektualistickým herectvím. O takto vypracovanou postavu šlo ostatně nejen Diderotovi, ale (a dokonce především) později i Stanislavskému.

Rozdíl mezi intelektualistickým a emocionalistickým herectvím je z tohoto hle-

diska méně důležitý i přesto, že se vývoj od výkonu k postavě odehrával nejnápadněji a ‘nejpřirozeněji’ právě tam, kde ho posilovalo vcítění do dramatické osoby. Například hereckého virtuosa Ifflanda by bylo asi sotva oprávněně označit za emocionalistického herce; právě Iffland přichází ovšem na konci 18. století s programem „předvádění člověka“ („Menschendarstellung“),⁸ a tak je ho docela dobře možné pokládat za jednoho z iniciátorů hereckých reforem, jejichž posloupnost vede až ke K. S. Stanislavskému: šlo mu přece o výraz lidského nitra, i když nikoli spontánní, ale idealizovaný. Tím, co tyto reformátory spojuje, stává se budování divadelní iluze prosazované Diderotem;⁹ rozděluje je vztah k prožívání: zatímco Diderot je programově odmítá, Stanislavskij na něm v jisté fázi staví a právě tato fáze se pak stává východiskem pro jeho pokračovatele na západě.

Kotte víceméně inspirovaný Brechtem mluví o herci, který *prožívá*, a herci, který *ukazuje* roli či postavu.¹⁰ Vlastní názor na spor obou metod vyjadřuje Kotte v podkapitole ‘Jakoby’, která je pro jeho pojetí klíčová.

„Obě metody podléhají do stejné míry tlakům divadelního prostoru a chápou se dnes na základě své specifické hodnoty. Zpravidla se čistě neuplatňují

8 Stručně, ale výstižně shrnuje tuto Ifflandovu ‘vývojovou pozici’ Joachim Fiebach v knize *Inszenierte Wirklichkeit (Kapitel einer Kulturgeschichte des Theatralen)*, Berlin 2007: 132–133, 165.

9 V rámci možnosti dělení hereckých stylů, o kterém mluví Kotte (119) – totiž dělení na komediantský styl, rétorický styl a veristický styl – jde v uvedeném případě (divadelního iluzionismu) o poslední jmenovaný.

10 Pro zpřesnění pozice samotného (‘pozdního’) Brechta je důležitý citát, který Kotte uvádí: Herec „Má svou postavu toliko ukazovat, nebo lépe řečeno netoliko prožívat; to znamená, že sám musí být chladný, hraje-li vášnivě. Jenom by se jeho vlastní city zásadně neměly ztotožnit s city jeho postavy, aby se s city postavy zásadně neztotožnily ani city jeho publika. Obecenstvo tu musí mít naprostou svobodu“ (Brecht, B. „Malé organon pro divadlo“, in: */týž/ Myslenky*, Praha, 1958: 106). Viz k tomu i text „Z dopisu herci“ zařazený v citovaném výboru (142–145).

7 Cituje ho S. Mokušskij v antologii *Chrestomatija po istorii zapadnoevropejskogo teatra, t. 2 Teatr prosvěščenija (XVIII vek)*, Moskva 1955: 424–425.

jedna ani druhá. Herečka se prostě může ponořit do role, jako se to podařilo třeba Heleně Weigelové v *Antigoně* 14. března 1948 v Curychu, když měla nechtěně slzy v očích. Nebo zpomalovala či zrychlovala změny naší pozornosti pomocí stříhů narušujících linii jejího jednání, což od ní vyžadoval Brecht s připomínkou, že by měla laskavě vybudovat distanci k roli.¹¹ V každém případě už ve sporu metod nejde o žádnou náboženskou válku. Více než kvalitu hereckého jednání oceňují diváci možnost přechodu mezi metodami. Dnešní zkušenější a pragmatičtější publikum se chce bavit právě napětím mezi změnami obou komponentů – a to smyslově i duchovně. Během ukazování postav na jevišti se dá sledovat děj. Zároveň se mění, osciluje pohled i mezi hercem a akcí. Pozornost je zcizována méně než u mediálních produktů (výřezy, vedení kamery); možná i to je zdroj potěšení. Pomocí takového převážně mediálně orientovaného způsobu nazírání připadá v dnešním divadle větší význam stolům než hoře. Na herce jako je Steckel se díváme kritičtěji než na postavu Puntily. Dávno akceptovaná specifická hodnota tělesného předvádění na ulicích a náměstích stejně jako mediální exhibicionismus například v talkshow zostřují vnímavost pro scénické předvádění v divadle. To funguje jako směnárna, jako místo zábavy a odpočinku bez nutkání ke klamu a přetvářce“ (126).

S Kotteho tvrzením, že zpravidla „se čistě neuplatňuje ani jedna ani druhá“ metoda, se dá v zásadě souhlasit. V tom není herecké jednání odlišné od chování v běžném životě, které vždycky či aspoň většinou do jisté míry kontrolujeme a v případě jeho výrazného scénování resp. sebescénování uvědoměle stylizujeme. Na základě zkušenosti z různého druhu účasti na práci herců jsem ovšem přesvědčený, že herecký způsob prožívání se nikdy nerovná prožívání citů a pocitů postavy: ve skutečnosti jde o specifické *tvůrčí prožívání*, které je také a dokonce primárně tělesné. Rozehráli drobný Jiří Hálek v Kačerově inscenaci Gogolova *Revizora* v ČR z roku 1967 ve scéně úplatků před Chlestakovem velkolepý komediální tanec, bylo to výsledkem tohoto způsobu prožívání přičtené

role, které se rovnalo tvorbě postavy. Vyřazení dopředu a ustupování dozadu, které bylo základem Hálkova ve výsledku elegantního tance, souviselo se střídajícími se vlnami odvahy a strachu malého místního činitele pověřeného správou chudinského ústavu při udávání ostatních činitelů domnělému velkému revizorovi: V jeho rámci nešlo jen o strach z toho, jak ho Chlestakov přijme, vyzývající k ústupu. Protože šlo *současně* o bojovné odhodlání denuncianta, výsledkem byl nejednoduchý tělesně-duševní pohyb spojující jednání s neustálým rozhodováním, tj. s paralelně probíhajícím (dramatickým) ‘dialogem’ se sebou samým jako s postavou. Těžko definovatelná směsice citů a pocitů, kterou jsme jako diváci vnitřně hmatově vnímali, vedla od spoluprožitku s postavou k jejímu hodnocení: obojí nebylo ovšem ve výsledku možné od sebe oddělit, stejně jako se to nedalo od sebe oddělit v průběhu hereckého jednání, které bylo právě tak jedním herce jako jednáním postavy.

Hálkův způsob tvůrčího prožívání role, resp. rozvinutí podnětů obsažených v textu dramatické osoby vzhledem k situaci, měl tedy přímo co dělat s tělesným, ba dokonce tanečním projevem. Po vylíčení tohoto Hálkova způsobu tvůrčího prožívání snad bude lépe pochopitelné, co chci dodat k citovanému jednání Weigelové v Brechtově adaptaci Sofoklovy *Antigony*, kterou připomněl Kotte: Nejen slzy v očích (jako výsledek soucitu s dramatickou osobou i/či se sebou samou v podobné situaci), ale i stříhy narušující jednotu jednání postavy a související rovněž s tělesným projevem herečky měly co dělat s tvůrčím prožíváním (stimulovaným režisérem). Způsob prožívání byl nepochybně i v tomto případě neoddělitelný od způsobu vytváření scénického obrazu: ve vzájemné zpětné vazbě zde jedno vycházelo z druhého.

Pokud jde o Hálkův tanec jako projev zmíněné směsice pocitů, jeho ode-

11 Hecht, W. *Brecht Chronik*, Darmstadt 1997: 815.

zvou v hledišti byl pochopitelně smích různého stupně hlasitosti. Smích v hledišti odpovídal komediálnímu (a tímto způsobem 'kritickému') pojetí postavy, jehož tělesné rozvíjení se rovnalo rozvíjení smyslu: jeho případná *dodatečná* a vlastně *zbytečná* formulace (dodatečná a zbytečná i z hlediska hereckého tvořivého procesu) by se asi nemohla vyhnout ambivalentnímu spojení jako odvážná zbabělost či agresivní ušlápnutost, které se samozřejmě přičítá jasnosti diskurzivního myšlení oloupeného o spolupráci s (tělesnou) imaginací.

Příklad z inscenace *Revizora* v Činoherním klubu 60. let vychází z komediálního hraní, ale nevztahuje se jen ke komedii. Ne náhodou i Brecht v rozhovoru s G. Strehlerem o *Šestákové opeře* v souvislosti s požadavkem epického hraní navrhuje, „aby se hry vůbec inscenovaly se zaměřením na komedii“.¹² Při hereckém tvůrčím prožívání se uplatňuje vlastně ten „hybný moment“, o kterém za použití slovního spojení navrženého R. Münzem mluví Kotte v souvislosti s tzv. „divadelní hrou“ (viz dále), a tedy i s dědictvím mimu, které hraje u B. Brechta velice důležitou úlohu.

V tom, co zde nazývám tvůrčím prožíváním, se spojuje vcítění do postavy s odstupem, dialog s dramatickou osobou ('reprezentace') s dialogem se sebou (a to v obecně lidské i herecké rovině), obecně lidská i herecká 'sebeprezentace', tělo s intelektem, to převzaté (z psaného textu) i získané ze spolupráce s režisérem a hereckými partnery, vlastní já s hereckým talentem (tj. s tím, co 'hraní za sebe a ze sebe' přesahuje): zde všude máme co dělat s ambivalencemi, které zakládají herectví a jejichž protikladné prvky představují jen krajní póly, v různém stupni se uplatňující ve všech jednotlivých, tak či onak stylově zaměřených případech.

12 Brecht, B. „Poznámky k Šestákové opeře“, in: (týž) *Divadelní hry I*, Praha 1963: 209.

Pokud jde o Kotteho příklad Steckelova Puntily, jako bychom měli místo zdvojení herec/postava opravdu hlavně (aspoň ve vnímání diváků) co dělat s hercem – kdyby ovšem na improvizovanou konstrukci z obyčejných stolů nestoupal už u Brechta sám Puntila! Nejde tu tedy opět ani o pouhou roli (tj. o to, co má v textu nebo od režiséra předepsáno), ale ani jen o přítomné tělo, nýbrž o to, k čemu jeho reálné šplhání na stoly poukazuje jako šplhání Puntilovo i Steckelovo, resp. šplhání Steckelova Puntily..., ale hlavně takové šplhání, které bezprostředně zasahuje naše vnitřně hmatové vnímání jak díky Steckelově/Puntilově obratnosti/neobratnosti, tak zejména díky jeho odhodlání vyšplhat se až na vrchol. Pohnutky tohoto jednání nejsou u Puntily a u Steckela ovšem stejné: přesto se toto jednotné Puntilovo i Steckelovo scénické jednání stává v příslušném kontextu obrazem marného i veselého a obveselujícího lidského šplhání a vůbec směřování nahoru přes všechny záludné překážky v realitě i v každém z nich samém. Steckelovo/Puntilovo jednání pak vrcholí následným poloparodickým prožitkem krásného výhledu: ten má tím obecnější (symbolický) smysl, že je imaginární.

Už u Brechta nejde o scénu divadelně 'metaforického' (znakového) zlézání hory, která je tu horou z nahromaděných stolů. Podobně byla odhalena divadelní namalovaná hora v Zavřelově pražské inscenaci Dykova *Zmoudření Dona Quijota* z roku 1914: ta také neměla sama o sobě vzbuzovat žádnou iluzi hory, ale žádala si být přijata, *jako by* byla skutečnou horou, na základě divácké konvence. V Brechtově *Puntilovi* nemáme co dělat ani s obvyklým využíváním divadelní konvence nutící nás přijmout stoly jako horu: tu konvenci Brecht nejenom odhaluje, ale – jako to už v mimu bývá – přímo paroduje. Tak je u Brechta už v textu, a tedy v projektovaném (v textu jen myšleném,

ale o to rozhodně ne méně konkrétním) předvedení obsaženo dramatické střetnutí nejenom divadelní konvence s hereckou fyzickou přítomností, ale vůbec každé iluze s realitou. V Brechtově hře jsou konvence a iluze takřkajíc z hlediska 'psychologické motivace' spojené s opilstvím. To ji ovšem rozhodně neredukuje na realistický obrázek opilství, v jehož rámci jediné může být vykořisťovatel 'dobrý' či spíše disponovaný k momentálnímu uplatnění vlastní mohutné, i když různými vsuvkami stále parodované, zhusta kýčovitě, ale stejně mohutně působící představitosti.

Tak je právě tato scéna klíčem nejenom k vlastnímu tématu hry *Pan Puntila a jeho sluha Matti*, ale i k tématu Brechtova divadla vůbec: toho divadla, ve kterém se neustále střetává divadelní fantazie s nemilosrdným smyslem pro realitu, vcítění s odstupem, prožívání s ukazováním, enthusiasmos se skepsí, básnickost s cynismem a obrazotvornost s obrazoborectvím. To poslední střetnutí je, jak známo, v mnoha ohledech typické pro celé moderní umění; postmodernismus jako by z něj byl – vlivem neblahé dějinné zkušenosti s moderními utopiemi – schopný rozvíjet už hlavně to druhé. V rovině herectví jako by v tzv. postdramatickém divadle taky šlo pouze o jedno z dvojího, co ale teprve ve vzájemném střetnutí ustavuje skutečné herectví. Ano, jde o střetnutí, které herec vždycky při každém novém úkolu s pomocí ostatních znovu vybojovává a které v rámci příslušného žánru a stylu dopadá jednou spíše ve prospěch toho a podruhé onoho.

To, co nazývám *tvůrčím* prožíváním, je z mnoha hledisek totožné s prožíváním tohoto zápasu. Stále se samozřejmě mluví také o prožívání bez přívlastku, tj. o emocionalistickém herectví spojovaném zhusta se Stanislavským v interpretaci některých jeho žáků a znovu aktuálním zejména v souvislosti s masovou výrobou televizních seriálů, v nichž má tak

důležité místo předvádění afektů. Kotte v rámci svého programového oddělování divadelního a mediálního (oddělování ne zcela oprávněného tam, kde jde stále o to *specificky* 'scénické') záslužně upozorňuje, že se příslušné Stanislavského podněty staly v příslušné době důležitým zdrojem inspirace zejména ve filmu. Šlo ne náhodou o podněty týkající se právě 'prožívání' role (či sebe v roli), a nikoli o budování postavy. Takové 'budování postavy' není přece ve filmu většinou ani tak starostí samotného herce, jako těch profesí, na jejichž aktivitě je závislá konečná podoba mediálního záznamu. Tím důležitější je ovšem pro tyto profese bezprostřední živá, tj. aktivní tělesná přítomnost herce před kamerou; a to i když se třeba 'jen' dívá: tato bezprostřední tělesná přítomnost se mu totiž v daný okamžik soustředí v očích, jejichž výraz neztrácí působivost i dívají-li se na nás jen z plátna či z obrazovky.

Komedianti a milovnice; herec a obraz

Kotte (123) se také zmiňuje o tom, že termín 'komediant' získal znovu hanlivý význam právě v souvislosti s Ifflandovým reformním úsilím; to mělo, jak zdůrazňuje Fiebach (viz pozn. 8), přímo co dělat se snahou o vytěsnění komediantství: Iffland jasně rozlišoval představení (*Vorstellung*) od předvádění člověka (*Menschendarstellung*). Předvádění člověka bylo podle něho umění a „žádná hra“, takže dokonce samo označení *Schauspieler* (herec) mu připadalo z tohoto hlediska matoucí. Mimochodem, nemáme už tady co dělat s odhodlaným směřováním od role k tělu, resp. k tomu, co herec – v daném případě *doslova*, a tedy *vážně* – ztělesňuje? Toto směřování je v tomto případě ovšem současně směřováním k iluzi a v obrazu člověka k tomu, co je stálé, na rozdíl od vědomé hry, jejímž zá-

kladem je trvalá možnost proměny související s komediantstvím.

Je nepochybně předností Kotteho knihy, že věnuje takovou pozornost *hře*: na příslušném místě (200n.) mluví do slova o „divadelní hře“ a tento jeho termín se pochopitelně nevztahuje k literární předloze, ale k tomu druhu scénické tvořivosti, který má co dělat právě s komediantstvím, tj. s mimováním a šaškováním. Toto mimování a šaškování si jaksi z principu udržuje odstup od (běžné) reality, ale i od té fiktivní skutečnosti, o níž jako by hlavně šlo na jevišti například v rámci *hauptakce*.¹³ Ostatně, přesahuje často běžnou životní i divadelní realitu také tím, co může na komediantské kreaci připadat (tělesně) nejreálnější, totiž uplatněním artistických schopností.

„Tento způsob reakce na divadlo života a umělecké divadlo se sice může institucionalizovat jako v antickém mimu či pantomimu nebo v *commedia dell'arte*, může ale také být fenoménům divadla života nebo uměleckého divadla inherentní. Jde zde o *hybný princip*,¹⁴ který se sice mimo jiné materializuje v postavě harlekýna, ale může se blýsknout i ve Schlingensiefových akcích jako kontrapunkt k divadlu života a uměleckému divadlu, i když ty akce samotné by bylo možné počítat k jedné či druhé oblasti, nebo bychom je umístili do středu mezi ně. Tak může divadelní hra ve veřejném prostoru fluktuovat ve formě scénických událostí, které jsou namířeny proti divadlu života a uměleckému divadlu a křížují je na pozadí *nedivadla*“ (200).

V kontextu naší úvahy nejde o „divadelní hru“ v širším smyslu (uplatňovanou případně v „divadle života“), ale o „divadelní hru“ či prostě komediantství inherentní hereckému umění, které se přesto

13 'Haupt- und Staatsaktion', v české divadelní terminologii 'hauptakce': tak se označoval repertoár německých kočovných společností založený na rozdíl od fraškovitých doher na převzatých historicko-politických látkách, které poskytovaly aktérům efektní role a divákům hrůznou, pompézní a jímavou podívanou prokládanou drastickými komickými výstupy.

14 Münz, R. *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Berlin 1998: 60–65.

dosti často – a často z dobrých důvodů – staví proti dramatickému herectví chápanému redukovane jako vystupování v roli. Nemám tu ovšem na mysli jen scénické události realizované v rámci uměleckého *divadla*, ale specifické scénické události realizované pomocí herectví také 'v médiích', konkrétně ve filmu. Herectví pak v této souvislosti chápu jako jednání ve fiktivní situaci, tzn. jednání sledující nikoli utilitární cíle, které stimulují události (události podobné předváděným) v životě: místo těchto utilitárních cílů se jedná o účinky, jaké mohou tyto události mít na diváky, kteří si uvědomují, že tu přes všechnu bezprostřední reálnou tělesnost předváděného dění jde o jednání – a zde Kotteho koncepci záměrně odporuji – v rámci *obrazu*. Takovým obrazem se stává každá scénická událost rozvíjená pomocí hereckého umění přece už tím, že skutečným stimulem určujícím její podobu i zakládajícím její smysl je: být předvedena divákům.

Z hlediska našeho tématu nebude tedy od věci položit si otázku vztahu komedianta a postavy, kterou budeme chápat přes všechny reálně tělesné projevy a vlastně díky nim také jako obraz: Tedy obraz nikoli ve smyslu znaku něčeho resp. někoho jiného, ale v perspektivě toho, k čemu komediantovo reálně tělesné přítomné jednání poukazuje a co se stává součástí zážitkového procesu, ze kterého si svůj obraz (image) toho, co spatřil (picture), postupně vytváří divák. Nemyslím tedy postavu (figuru) ve smyslu individuálního charakteru, ale právě *herecký* (komediantský) výtvar, který se vytváří reálně přímo před námi a který je – například na rozdíl od namalované postavy – neodmyslitelný od tvůrce svého a jehož utvářející se živě pocítovaný smysl je výsledkem individuálního i společného vnímání diváků.

Mluvit o roli by bylo v tomto případě už na první pohled neadekvátní z toho prostého důvodu, že se komediant přece

nikdy neřídí psaným textem, ale improvizuje. Hereckou postavu tu tedy musíme jasně oddělit od dramatické osoby: i v kontextu nejbližším vystupování v roli (vzpomeňme na Chlestakova Vlasty Buriana) buduje 'čisté' komediantské herectví na uvolňování vazby s původním textem (v daném případě textem Gogolova *Revizora*) ve prospěch svébytné komediantské textové tvořivosti (viz Fričův film z roku 1933).

Chci-li na následujících řádkách uvést další příklad z Činoherního klubu 60. let, a to právě z už zmiňované *Mandragory*, musím – i když snad zbytečně – zdůraznit, že ve výsledku nešlo o improvizovanou produkci, ale o fixovaný tvar, který vykrytalizoval v průběhu zkoušek a v jehož rámci bylo ovšem možné svobodné (tvůrčí) uplatnění toho, co bylo jeho východiskem. Náplní zkoušek byla ovšem improvizace – a to dokonce bujná improvizace – svého druhu. Tato improvizace vycházela z Machiavelliho textu víceméně jen jako z dějového podnětu a představovala vlastně svébytný postup od komedie erudity ke komedii dell'arte: formulace slov pronášených při představení, když byla už opravdu nezbytná, vycházela z herecké akce a s jejich konečnou formulací pomáhal dramaturg. Výsledný tvar nebyl na rozdíl od filmu tedy fixovaný pomocí záznamu (jako Burianova kreace ve filmu *Revisor*), ale jako invariant scénického jednání vzniklý z nejužší vzájemné spolupráce herců a dalších zúčastněných v čele s režisérem a závazný pro každou reprízu. I když pak šlo při každé této repríze o výkon (*performance*), byl tento výkon bezprostředně přítomnou realizací obrazu/postavy vycházející z domluveného invariantu.

Byla-li v Činoherním klubu v 60. i dalších letech řada herců a hereček, kteří v intencích dramaturgie rozvíjeli to, co se dá nazvat dědictvím komedie dell'arte či dávného mimu, jeden z nich se jevil v tomto směru zvláště tělesně (i akroba-

ticky) disponovaný. Myslím Jiřího Hrzána, který měl v Menzelově inscenaci Machiavelliho *Mandragory* (vzato z hlediska psaného textu) roli Syra, tedy roli podřízenou a proti originálu navíc radikálně seškrtanou; přesto z ní vytvořil málem hlavní postavu a v každém případě jakýsi vývěsní štít této inscenace.

Vyrůstala-li jeho postava z reálného tělesného jednání s akrobatickými prvky, jaké se vyskytovaly i u jeho dávných předchůdců, neznamená to, že by to tím končilo: typ zlobivého sluhy, který všechno (záměrně) splete, se v jeho kreaci rozvíjel až k projevu samotné přírody, která člověka a v člověku zlobí; tedy k originálnímu obrazu těch sil, které například v Shakespearově *Snu noci svatojanské* představuje Puk. Při vnímání jeho projevu nešlo pak z divákova hlediska o nějaké přepínání tam a zpátky ze Syra na Hrzána a z Hrzána na Syra (vzhledem k dělení nezbytnému z hlediska diskurzivního myšlení). 'Oba' tvořili dokonale jednotu, jejíž zakotvení zajišťovalo rozvinutí osobních hravých/tvořivých schopností herce, který se sice jistě chtěl poprvé ukázat pražskému obecenstvu, ale kterého 'to' vedlo nezadržitelně od něho samého i od jeho mimořádných hereckých schopností jako takových, lépe řečeno pomocí těchto schopností dál a hlouběji: totiž až někam do jakéhosi 'kolktivního nevědomí', kde čekal na další originální reálné herecké ztělesnění příslušný komediální archetyp.

V citované inscenaci nebyli tradiční milovníci a milovnice, kteří se v komedii dell'arte od sluhů zásadně lišili. O tom, jak zejména dávné milovnice z komedie dell'arte působily na diváky, můžeme si udělat představu ze zachovaných písemných svědectví jejich současníků. Co říká T. Garzoni o „učené“ Vincenze Armani? Že napodobující ciceronovskou výřečnost přiměla herecké umění soupeřit s řečnickým a zčásti díky své udivující kráse a zčásti díky své nepopsatelné grácii si

získala největší slávu ve scénickém světě. To přece jasně svědčí o pisatelově ztotožnění toho, co či koho hrála, s ní samou. F. Bartoli zase zdůrazňuje, že jestli hrála v komickém, pastorálním či tragickém stylu, vždycky věrně dodržovala vlastnosti každého z nich, a vyzdvihuje její schopnost mluvit v rámci improvizovaného projevu daleko lepším slohem, než jakým jsou schopni se vyjadřovat nejlepší spisovatelé po důkladném uvážení. Tak i z jeho posudku vyplývá opět především chvála jí samé a jejího umění sebescénování zahrnujícího různou žánrovou sebestylizaci. Tomuto ztotožňování scénického obrazu s herečkou samou (tj. tou, která 'v postavě' podává především obraz o sobě) neprotiřečí ani Garzoniho chvalozpěv na Vittorii Piissimi, která se podle něho na jevišti vždycky zcela proměňovala, ale byla to přece ona sama, která dovedla „přitahovat svými slovy srdce tisíců zamilovaných“, protože to přece vždycky byla ta „sladkohlasá siréna, která očarovala srdce svých oddaných diváků“, a rozhodně si podle Garzoniho zaslouhovávala, aby byla pokládána za vzor umění: Její gesta byla totiž „souměrná, způsoby chování harmonické a důstojné, konání velkolepé a příjemné, vzdechy ohleduplné i šibalské, smích příjemný a libozvučný, držení hrdé a ušlechtilé a v celém jejím vzezření bylo patrné vysoké důstojenství vlastní skvělé herečce“. I N. Barbieri, který píše o snad nejslavnější milovnici Isabelle Andreini, této „okrase scény“, zdůrazňuje grációznost, která ji činila „vzorem krásy a dobroty, jimiž proslavovala herectví“.

Tak jsou citovaná svědectví o scénickém vystupování italských hereček 16. a 17. století jednak důkazem toho, jakou hrálo při vnímání hereckého umění samozřejmě i tehdy bezprostřední tělesné působení jeho představitelů a představitelů, a jednak svědectvím o silně vnímané jednotě představitelky či představitelů a toho, koho představuje. Šlo o jednotu, která i tenkrát

nepochybně souvisela s tím druhem sebescénování coby vytváření ideálního scénického já, které zakládá působení moderních filmových hvězd, ale živila už ohlas hereckých virtuosek a virtuosů minulosti.¹⁵ Není snad třeba zdůrazňovat, že toto ideální já může nejenom prosvítat, ale rovnou bít do očí i v případě záporných postav: dnes totiž už nejde o ideál „krásy a dobroty“, ale o ideál nedolatelně působivé scénické sebeprezentace. U performerek a performerů ústí taková sebeprezentace, resp. sebescénování až v ten druh ztotožnění původce s produktem, v jehož rámci jako by se už opravdu nejednalo o žádný obraz. Jako by šlo málem pouze o vystoupení aktéra samotného – a chtělo by se dokonce říct nahého (tj. opravdu nechráněného žádnou maskou, nýbrž vydaného na pospas). K tomuto – v nejlepších případech nejenom doslovnému – svlečení aktéra před divákem pak v některých případech logicky opravdu dochází. V rámci performančního umění, tj. v opozici k pouhému *starring*, ho dotvrzuje případné sebezraňování. Naproti tomu uvědomělá kompozice vystoupení si právě svou kompozovaností ovšem i tak zachovává jisté vlastnosti obrazu, stejně jako si je zachovává Duchampova pisoárová mušle nejenom jaksí dodatečně pomocí svého pojmenování (*Studánka*), ale především způsobem instalace, která se u performerek a performerů rovná způsobu sebevystavení v různých významech toho slova.

Ztotožnění a odstup; od těla k proměně

Pokud jde o nesnadnou oddělitelnost herce či herečky komedie dell'arte a toho, co na scéně prezentoval/a, netýkala se

¹⁵ Píše o nich v tomto čísle *Disku* Jan Hyvnar ve stati „Les monstres sacrés (Francouzští herečtí virtuosové z přelomu 19. a 20. století)“.

ovšem jenom milovnic, ale vlastně i těch Harlekýnů, Brighellů, Capitanů, Dot-torů, Pantalónů, ale i Hanswurstů, Kas-perlů a dalších, ať už používali jakékoli jméno související s (inovativní) variantou jistého typu. V jejich případě byl vztah mezi hercem jako takovým a postavou (typem) ve srovnání s oslavovanými mi-lovnicemi ovšem přece jen jiný: Zatímco v případě hereckých hvězd jde vždycky – řekněme – o ideální obraz či příslušnou ‘ideální’ stylizaci jich samých, u ostatních jmenovaných postav šlo nejenom o na-sazení, ale i o vytvoření ‘masky’;¹⁶ vytvoření této ‘masky’ nebylo ovšem možné bez nazření celku předváděného jed-nání z kritického odstupu. Vytvoření ta-kové ‘masky’ bylo tedy výsledkem snížení vlastního potenciálního obrazu z roviny lidské, resp. kulturní, na rovinu živočiš-nou, resp. přírodní. Způsob sebesceno-vání milovnic byl, jak víme, naopak spo-jený s připodobněním civilní podoby vysokému (kulturnímu) ideálu, který na-hradil polobožský status mytických hrdi-nek a hrdinů.

Víme, že odlišnost produkce moder-ních filmových hvězd od takového po-stupu spočívá také v tom, že tato pro-dukce a její využívání není jen věcí samotného herce a (zejména) herečky. Výsledný obraz nemusí tedy záviset ani tak na hereckých schopnostech samotné hvězdy či (také nebo dokonce hlavně) na spolupráci a umění kameramana, reži-séra, střihače, nýbrž i těch, kteří se podí-lejí na vytváření základní podoby (vlastně *nespecificky* scénického – a tedy i ‘mimo hru’ na jevišti či před kamerou napodo-

16 Píšu masku v uvozovkách nikoli proto, že šlo doslovně o polomasku, ale protože mi tu o masku v doslovném vý-znamu nejde. Už v mimu a jeho různých odrůdách herci na rozdíl od herců tragédie vystupovali bez (pevné) masky. Na rozdíl od tohoto herce, který si v průběhu představení nasazoval různé masky, protože hrál víc osob (měl víc rolí), u komedianta nejde ani tak o polomasku, jako o celkovou tělesnou stylizaci, která představuje (nikoli pevnou, ale – jak říkal Otakar Zich – tekutou) ‘masku’ (= proměnu) svého druhu.

bitelného – obrazu) příslušné hvězdy. Tato podoba je pak vždycky kompromi-sem mezi individuálními vlastnostmi a subjektivními předpoklady vybraného aktéra či vybrané aktérky a předpokla-datelné poptávky, v níž už dnes nehraje zdaleka tak důležitou roli nějaký kulturní ideál: naopak tuto ideální povahu může mít obraz alternativní či subver-zivní povahy (ideální pro skutečné svě-tovládce je pak to, že i ‘v realitě’ zůstává na úrovni sebescenování: vždyť i Che Guevara se nakonec proměnil v pouhý potisk na tričku).

Co se týká citovaného příkladu Syra hraného Jiřím Hrzánem, dalo se sice mlu-vit o jen mimořádně obtížné oddělitel-nosti vnímání postavy od vnímání herce (zvláště když to byl herec do té doby praž-skému publiku neznámý). Přesto bylo možné počítat se schopností diváků uvě-domit si za jednáním ztělesňujícím po-stavu úsilí tvůrčího subjektu: „zdvojení herce“, o kterém mluví Kotte ve stejno-jmenné podkapitole (122–124), se vždycky rovná ‘zdvojení’ divákova zážitku, který je *současně* jak dojmem z jednání postavy se vším, co z něj lze odvodit v rovině před-váděného děje, tak dojmem z herecké tvorby v rámci onoho ‘zdvojení’; jedno k druhému může přitom také vytvářet svérázný komentář.

Vcelku (alespoň ve své době) uznáva-ného českého spisovatele A. C. Nora pří-tomného na pohostinském představení *Mandragory* v jedněch západočeských lázních rozhořčilo, že Prolog se pletl v textu a nakonec ho vůbec nedořikal. Nor napsal dokonce na Činoherní klub stížnost do novin. Dá se říct, že si ztotož-nil šmíráckého Frátera, který zcela zá-měrně dostal za úkol vystoupit i jako Prolog – a jehož vystoupení necharak-terizovalo jen tuto postavu, ale poskytovalo klíč k celé komedii –, s hercem Jo-sefem Somrem: způsob jeho vystoupení byl podle Nora důsledkem toho, že se ani nestačil naučit text. Jeho stížnost svěd-

čila o konkrétním případě individuálního divadelního vnímání svázaného – řečeno slovy Andrease Kotteho – ještě zcela „rolí a konceptem role [...], který funguje jako model a jako takový může být racionálně hodnocený“. Jednodušeji řečeno, šlo o divadelní vnímání vycházející výhradně z předepsaných slov, která má herec jen tlumočit a která jedině se mohou a mají brát – v rámci konvence zakládající divadelní iluzi – vážně. I v té době to byl ovšem dost ojedinělý způsob vnímání, aspoň pokud šlo o diváky Činoherního klubu: ti vyhledávali nejenom potěšení „z difference mezi rolí a tělem“, tj. případný herecký odstup, ale zejména právě bezprostředně tělesnou hereckou přítomnost v *procesu proměny*.

I Somrovo jednání, totožné s vytvářením herecké postavy Frátera, bylo výsledkem (hravého a hrového) ztělesnění podnětů Machiavelliho textu rozvinutého na zkouškách díky společné improvizaci. Je-li na jedné straně každá herecká postava výsledkem ztotožnění (a jak jinak by to u výtvoru totožného s tvarováním vlastního těla mohlo být), je na druhé straně důležitým činitelem jejího vzniku i odstup, a to hned na dvou úrovních.

Máme tu co dělat s odstupem realizovaným primárně tím, co je spojené se schopností vidět se a toto sebevidění či spíše vnitřně hmatové sebecitění (provázející do příslušné míry jednání každého člověka) vizuálně jasně tělesně konturovaným způsobem tvořivě rozvinout.¹⁷

To, co bychom mohli nazvat sekundárním odstupem, už nesouvisí (jen) s ‘maskou’ (tedy obrazem představujícím živou obdobu *picture*, na níž se také podílí kostýmní výtvarník), ale se vztahem

17 Vzpomeňme tu na Zdeňka Štěpánka, který měl i v prvním období svého hereckého působení v Divadle na Vinohradech snadno se vzněcující emocionalitu na rozdávání, ale chybělo mu to, o čem mu řekl Karel Čapek: podle něho viděl Štěpánek (vzhledem k jeho válečným zážitkům) v životě už hodně, ale teprve až se naučí vidět sám sebe, bude z něj opravdový herec. „Teď vám ještě něco chybí, to výtvarné, víte?“ (Štěpánek, Z. *Herec*, Praha 1961: 108).

k oficiálně přijaté představě o světě: z ní se – jakož i z oficiální kultury jako jejího vyjádření – komediantův výtvor vymyká a usvědčuje ji z neadekvátnosti vzhledem k jiným a jaksi přirozenějším možnostem člověka, domáhajícím se realizace. To se ostatně týkala i Somrova/Fráterova Prologu, jehož šmiráckost byla svéráznou komediální kritikou prázdného řečnění, a tedy i ‘erudované’ květnatosti Machiavelliho slovního vyjadřování a tolik vyžadovaných oficiálních slov vůbec. Výraz ‘kritika’ není ovšem v tomto případě zcela výstižný: Somrovo gesto, které tak pobouřilo A. C. Nora, bylo opravdově citěným napůl znuděným a napůl rozhořčeným mávnutím ruky nad oficiálním řečením (tj. aspoň soukromým/veřejným osvobozením od něj) jako něčím, co je tak namáhavé a tak marné ve srovnání s tím, co by člověk měl a chtěl a proč je možné žít s potěšením.

Těžko rozeznatelná, ale jistě na příslušné rovině myšlení existující hranice mezi hercem/postavou a hercem jako individuální osobou/tvůřícím subjektem byla v případě Hrzánova Syra spíše do datečně odvoditelná ze srovnání dalších postav z jiných inscenací, které se od něj jasně odlišovaly. Nejlépe to snad lze vyjádřit tak, že v nich samozřejmě šlo stále a jasně o Hrzána, který jejich prostřednictvím prokazoval odlišné lidské možnosti, resp. rozvíjel své vlastní ‘spodní’ herecké téma vyplývající ze střetávání těchto možností v příslušných fiktivních podmínkách. Nejednalo se přitom ve výsledku jen nebo snad ‘ani tak’ o individuální Hrzánovy, ale i obecně lidské možnosti: Jejich scénické objevení nesouviselo jen s nějakým Hrzánovým já, ale s realizací jeho hereckého talentu. Řešení možného rozporu mezi rolí a sebeuplatněním, lépe řečeno rolí a uplatněním vlastní herecké tvořivosti spojené s hercovým ‘spodním’ tématem, bylo dosaženo vytvořením originální herecké postavy. Tak to bylo jak s jeho Stanleyem z Pinterových *Naroze-*

nin, Candidem z dramatisace Voltairovy novely či romantickým hlídačem majáku a zamindrákovaným surovým bachařem v obou pásmech Renčova filmu *Hlídač*. Všechny ty postavy měly cosi společného, ale pokaždé šlo současně o 'někoho jiného', tj. o svébytnou hereckou postavu. Tak to ale samozřejmě bylo i s Josefem Somrem jako umaštěným Frátreem z *Mandragory*, Porfirijem z dramatisace *Zločinu a trestu*, který šaškováním ochucoval svou vyšetřovatelskou posedlost, tartuffovsky se maskujícím surovým vykonavatelem Goldbergem z *Narozenin* či se vznešeně šmíráckým Jamesem Tyronem starším z O'Neillovy hry *Cesta dlouhým dnem do noci*; s Miroslavem Macháčkem v sebezáhubně provokujícím Smileovi ze Smočkova *Pikniku* i ve Svidrigajlovovi ze *Zločinu a trestu*, s otrávenou rozkoší se pohybuujícím na hranici nihilismu a soucitu, či v nebezpečném utěšiteli Lukovi z Gorkého *Na dně*; s Jiřinou Třebickou v láskyplně ubohé a dojemně mravně rigorózní Soně ze *Zločinu a trestu* či v dětsky nevinně nesnesitelné Meg z *Narozenin*; s Jiřím Hálkem s jeho nebezpečně laskavou paní bytnou Outěchovou ze Smočkova *Podivného odpodledne dr. Zvonka Burkeho* a katastrofálně zavilým nešťastným hlasatelem nejlepšího možného ze všech světů Panglosem v *Candidovi*; s Abrahámovým hrdě zakomplexovaným Trofimovem z Čechovova *Višňového sadu* či burianovsky hravým a knihkupecky slušným hbitým podvodníkem Vránou ze Smoljakova filmu *Vrchní, prchni!*; s Čepkovým upřímně nešikovným romantickým básníkem z Mášova filmu *Hotel pro cizince* v sousedství prohnatého ležérního parazita Ligura z *Mandragory* a uhrančivého frajerského důstojníka z Herzových *Petrolejových lamp*, který se vztekle propadává do pokřivující nemoci; nebo s Landovského rozmáchlým diktátorským hejtmanem z Gogolova *Revizora* zadupávajícím do země i svou malou dušičku, a vedle jeli-

mana z Filipova filmu *Utrpení mladého Boháčka* tak přirozeně herecky kultivovaným Lopachinem z Čechovova *Višňového sadu*, tímto neurvale plebejským dobyvatelem s prsty umělce – atd. Ale copak je to jinak třeba v případě Niny Hoss s její láskyplnou mstitelkou v Petzoldově filmu *Wolfsburg* či až groteskně komediantsky rozehranou matkou hipísačky v *Elementarteilchen* Oskara Roehlera? Nebo s komicky zoufalým a zoufale komickým Ulrichem Matthesem v Ivanu Vojnickém z Čechovova *Strýčka Váni* vzbuzujícím lítost nad (možná zbytečně) nenaplněným životem a s jeho sebou samým odsouzeným skeptikem, jímž je von Sala ze Schnitzlerovy *Osamělé cesty*, tak zásadně odlišný od fanatického, vyděšeně odhodlaného Goebbelse pečlivě si natahujícího rukavičky před sebevraždou ve filmu *Der Untergang (Pád Třetí říše)* Olivera Hirschbiegela, i když z obou na nás vykukuje (pokaždé ovšem jiná) smrt? Ale další jména si už jistě doplní sám čtenář, který také snadno pochopí, proč jsem mezi jmenovanými herci dal přednost těm, které jsem měl příležitost poznat, když se v průběhu tvořivého procesu proměňovali v herecké postavy.

Podoba těchto postav se vždycky rozvíjela v procesu zápasu různých možností jednání. Tedy ze zápasu těch různých a často protikladných možností, který představuje vlastně permanentní lidskou nedořešenost. Z této nedořešenosti, již obvykle spíš ukončí než vyřeší (duševní či skutečná) smrt, mají opravdu talentovaní/é herci a herečky schopnost vytvářet do odlišné míry různé lidské podoby, které jsou všechny dohromady obrazem věčné proměnlivosti člověka i světa. U konkrétního herce či herečky působí tato proměnlivost nakonec vlastně tím víc, že je to pořád on nebo ona: mám samozřejmě na mysli zejména ty případy, kdy nám v tom 'on' nebo 'ona' splývá jedinečná reálná tvář a postava s jedinečným uměním.

Závěr

Z role Syra v Machiavelliho *Mandragoře* zbyla v Činoherním klubu jen příležitost k jednání v situaci, jejíž zárodky se před začátkem zkoušek nejasně rýsovaly v přeloženém textu. I v případě neseškrтанé role jde ale nakonec o to, co herec v daný okamžik udělá, tj. o to, jak *tvořivě* scénicky jedná. 'Tvořivě' v daném případě znamená, že je-li *co* předepsáno už textem, zůstává na herci *jak*, které se teprve stává scénicky reálným 'co'. Na talentovaných hercích a herečkách, s nimiž jsem měl příležitost pracovat, jsem vždycky obdivoval jejich hravě čínorodou tělesnou imaginaci, neodmyslitelnou od mimořádné míry senzitivity. Jednoduše řečeno, obdivoval jsem a mohl jsem počítat s tím, k čemu je v rámci daném primárně střetnutím možností role a možností situace strhne jejich tvořivost a co to v nejšťastnějších okamžicích přináší z hlediska rozvíjení předem neformulovaného tématu.

O příslušných danostech role a situace ustavované nějakými okolnostmi a o nutnosti řešit v jejich rámci nějaké vztahy můžeme mluvit přímo jako o *příležitosti* k nějakému konání, ke kterému je talentovaný herec puzený svou (vždycky primárně tělesnou) představivostí, neodmyslitelnou od vnitřně hmatové vzrušivosti a schopnosti reagovat na tyto vzruchy adekvátním tvořivým tělesným jednáním. Na něm se samozřejmě podílí i schopnost všestranného domýšlení, ve kterém se místo schopnosti formulovatelné prognózy dalšího vývoje uplatňuje schopnost podobná instinktu poštovního holuba. Úlohou režiséra je vytvářet podmínky k uvolnění této tvořivosti a její usměrňování při rozvíjení celku, který ostatně mívá sám na mysli herec adekvátně cítící situaci - a ta nikdy není jen situací fiktivní, ale i reálnou ve smyslu spolupráce s konkrétními hereckými partnery.

Pokud jde o zkušenost z Činoherního klubu, představovala zajímavý kontrast k *Mandragoře* inscenace hry Aleny Vostřé *Na koho to slovo padne*. Jednání herců - a to hlavně slovní jednání - v ní působilo tak, že v myslích diváků vznikal dojem momentální herecké improvizace. I když text jakoby odposlouchaný ze způsoby vyjadřování současných mladých lidí na první pohled sváděl k volnějšímu zacházení, brzy se ukázalo, že vzhledem k vlastnostem, které velely vzít v potaz jeho potenciální zvukové vlastnosti (a samozřejmě zejména intonaci), text přímo vyžadoval, aby herci dodržovali jeho přesné znění. Bylo to ovšem znění, které dovovalo a přímo předpokládalo hravé a hrové zacházení; divácký dojem naprosté prezentnosti, tj. momentálního vzniku, souvisel právě s ním. Výsledné lehkosti bylo dosaženo v procesu dokonale tělesného a tělesně dokonalého osvojení textu v průběhu zkoušek: na nich bylo možné se přesvědčit, že vznik mluvního vyjádření je výsledkem aktivity celého těla a ještě něčeho navíc. Takový výsledek byl v daném případě dosažený díky té 'chuti' na hravé a hrové herecké rozvinutí psaného textu, který herce bavil a bavil ho právě při a díky možnostem scénického objevení jeho potenciálního obsahu. Tato chuť se totiž v daném případě mohla rovnat chuti zveřejnit prostřednictvím tvořivé realizace scénických kvalit textu nejen vlastní pocity příslušné k dané replice či situaci, ale i vůbec svůj postoj k okolní skutečnosti, neodmyslitelný od schopnosti komediální hry.

Z jednotlivých rolí se díky tomu opět staly postavy, ve kterých byli herci od nějakých pomyslných jednajících osob - jak už to v okamžicích zaujetí hrou bývá - vlastně k nerozeznání. Dalo by se to vyjádřit také tak, že původní role herci svou společnou hrou - založenou na bytostném zapojení charakteristickém pro hru - jako pouhé role zrušili, protože se jich zmocnili jako příležitosti k tvorbě.

Roli věnuje Andreas Kotte ve své knize *Theaterwissenschaft* stejnojmennou pasáž, která je součástí podkapitoly 'Vytváření dominanty' v kapitole 2. „Pojem divadlo“. Připomíná, že

„V antickém řeckém divadle se role rozdělovaly tak, že herec obdržel na srolovaném papíře fixovanou část dramatu, která zahrnovala text promluv jeho postavy, jeho part, eventuálně s narázkami ostatních postav“ (77).

Tak se to ostatně v divadlech dělalo i mnohem později.

„Od fyzicky hmatatelné papyrusově-papírové role přešel pojem – vždy v souvislosti s osobou/maskou – brzy na roli-postavu na divadle, stejně jako na sociální role v životě: v obou případech se 'hraje role'. [...] Vztah mezi rolí v životě a na divadle byl popisován po staletí, v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století se o něm intenzivně diskutovalo v souvislosti se sociologickou teorií rolí“ (ibid.).

Prof. Kotte píše o roli v rámci zkoumání dominant, z nichž se odvozuje divadelněteoretická definice divadla. Charakteristické je, že se tyto definice obvykle přebírají odjinud: sociologickou teorií rolí uvádí Kotte v této souvislosti ještě před teorií komunikace a sémiologií.

Když jsem kdysi v časopise *Amatérská scéna* psal o roli v rámci cyklu článků nazvaných souhrnně „Úvod do studia postavy“,¹⁸ musel jsem samozřejmě připomenout Michela de Montaigne, který v 80. letech 16. století psal o tom, že svou roli

„máme na světě hrát náležitě, nicméně jako roli osoby propůjčené: z masky a zdánlivosti nesmíme dělat skutečnou podstatu, z něčeho, co je cizí, nesluší se dělat vlastní. Neumíme rozlišovat kůži od pouhé košile; stačí přece, pokryjeme-li si pudrem tvář, nač si pudrovat ještě i hrud! Někteří se promění a pře-

18 Vostrý, J. „Úvod do studia postavy“, *Amatérská scéna* 1982, č. 4–9, a 1983, č. 1–7; článek o roli viz AS 1982, č. 8.

podstatní v tolik nových podob a tolik nových bytostí, kolik na sebe vezmou funkcí, dovedou dělat prelata i svými játry a střevy, a svůj úřad umějí s sebou brát i na záchod: nejsem s to je přimět, aby rozeznávali poklony, které platí jim, od poklon, které platí jejich funkci, jejich původu nebo jejich mezku. [...] Starostové města Bordeaux a Montaigne byli vždy dva a byli velmi jasně oddělováni“ (91–92).¹⁹

Montaignova slova je užitečné si připomenout zejména kvůli poslední větě: zásadní oddělení role od člověka, které nemusí být vždy tak krajně ožehavé v sociologii, má tuhle výbušnost v herectví, máme-li je považovat za tvorbu. Umělec, který tvoří postavu, tvoří ji „i svými játry a střevy“ a svou roli si s sebou nosí – nedá se nic dělat – i na záchod. Hercův či hereččin přístup se od role „v životě“ zásadně liší. Zatímco tam představuje role souhrn povinností a v rovině chování soubor příslušných konvencí, herec potřebuje svobodu a jeho tvoření se vzpírá pouhému vyhovování konvencím. Počátek moderního herectví, který dával do souvislosti s reformou Stanislavského, viděl Jindřich Honzl²⁰ v likvidaci hereckých oborů: v jejich rámci herec ještě vystačil (a musíme dodat, že i dnes vystačí) s plněním role ve smyslu pouhé ilustrace předem dané představy. Na takové úrovni nemůžeme ovšem mluvit o hereckém umění a herecké tvorbě. V tom případě ale také nejsme schopni odlišovat 'herectví v životě' (tedy herectví v uvozovkách) od skutečného herectví či herectví ve vlastním smyslu a s vlastním posláním. S posláním, které je nenahraditelné zejména v době, kdy se ho snaží – a díky technickým médiím jako by i mohl – nahradit každý.

19 Montaigne, M. de. *Éseje*, Praha 1995.

20 Honzl, J. „Herecká postava“ [1939], in: (týž) *K novému významu umění*, Praha 1956.

Komedianti na českém jevišti: Dědicové Šamberkovi?

Zuzana Sílová

Populární **František Ferdinand Šamberk** (1838–1904) žije dodnes v našem povědomí především jako autor nestárnoucích situačních frašek *Blázinec v první poschodí* (1867) či *Jedenácté přikázání* (1881). Plavovlasý mladík s krásným hlasem a uměřeným vystupováním mohl podle dobových konvencí nejlépe zastávat role milovníků a romantických hrdinů (Ludmila Kopáčová) – však také byl svého času Shakespearovým Romeem, Hugovým Ruy Blasem i Schillerovým Donem Carlosem. Neklidná povaha vedla ho v 50. letech 19. století od jedné německé společnosti ke druhé: z Teplíc do Košic, z Pešti do Krakova, z Olomouce do Innsbrucku. Ze Stavovského divadla, kde získal angažmá v roce 1860 (poprvé se o ně neúspěšně pokoušel už v roce 1855), přešel do českého souboru nově otevřeného Prozatímního divadla. Od roku 1862 se tu po zmiňovaných hrdinech klasických her zabydlel rychle v repertoáru současných konverzaček, výpravných operetních feerií, klasických komedií (hrál Chlestakova v Gogolově *Revizorovi*, rytíře Ondřeje ve *Večeru tříkrálovém* W. Shakespeara) i lokálních frašek, ve kterých vynikal i jako autor. Zpod romantického vzhledu, léty se zaoblujícího do podoby blahobytného měšťanosty s nezbytnými rekvizitami bonvivána (černý klobouk, bílá šála a elegantní hůlka), se totiž drala ironie a plebejská přímočarost lidového enšpíglu,¹ sarkastického pozorovatele a mistra improvizace. A ty se nejlépe uplatňovaly na pobočných scénách Prozatímního: v repertoáru letních arén spolu s Mošnou a Frankovským oživoval v průběhu 70. let předminulého století tradici commedie dell'arte. „Extempore byla jeho výsadou a silou, svého pravého určení dorůstal až na rampě za přímého styku s večerním nebo odpoledním obecenstvem, věděl, co je publiku milé, věděl, čím ho poškádlit“ (Fischer 1983: 42–43). Podle Jindřicha Vodáka vyznačoval se Šamberkův projev – na rozdíl od mošnovského soucitu – komikou „*odromantičtující pohrdavosti*, jež shlížela svrchu na všechnu nafouklou vznešenost a *deптala posměchem* každou osobitou vyvýšenost, každou ješitnou a marnivou citovou hysteričnost [...] Politika, vojáctví, rodina, všecko bylo Šamberkovi jen příležitostí, aby srazil každý vzepjatý, dutý romantický patos. [...] Jeho pohrdavost v komice nebyla nijak jemná, navlékala sice bílé rukavičky, ale v nich vězivaly pádné, nehorázné ruce, jež připlácly, až to břinklo. Chodil Šamberk své pohrdání povzbuzovat mezi Podskaláky, kteří podnikali útočné výpravy do panských salonů, chodil své opovržení

¹ Vedle tohoto (*Enšpígl aneb Každou chvíli nějaké čtveráctví*, 1864) hrál i další hrdiny ve fraškách J. N. Nestroje, populárního vídeňského komika a komediografa, za jehož český protějšek byl Šamberk ve své době považován.

zostřovat mezi zbohatlé uzenáře, kteří chtěli slout urozenáři a místo 'Cher, papa, drahý otče' slyšel při snídani 'žer, papa' z líbezných úst dceřiných" (Vodák 233–234).

Šamberkova komika slovy Vodáka zrodila potomstvo, kterým se to po půl století na pražských jevištích jen hemží – „a to s komikou mnohem útočnější a podřívavější“. Improvizovaná extempore arénních komiků přetavil mezitím literární kabaret typu Červené sedmy či Hašlerovy Lucerny do podoby „odbojného buřičského pamfletu, jenž s klidnou tváří prováděl kanibalské a labužnické popravu na všech rádech a zlořáděch, na všech sociálních, politických, povahových, mravních zrudnostech a mrzkostech a šalbách a běsnostech a malichernostech“. Výraz expressionismu a dada reagujícího na rozpad patriarchálního rakousko-uherského impéria a hrůzy první světové války se často vybíjí v nihilistickém šklebu, kterému se však záhy český poetismus brání vitalitou, 'rozpoutanou' fantazií a hrou volných asociací. Vodák v té souvislosti myslí především na Ference Futuristu, ale i na Járu Kohouta, Vojtu Mertena či jemnějšího Jindřicha Plachtu, Sašu Rašilova, Františka Rolanda a samozřejmě na Vlastu Buriana a Voskovce s Werichem. Ti všichni jsou „až do necitelnosti obrnění proti každé tradiční posvátnosti, proti každému zjevu, kterému se prokazuje společenská úcta. [...] Jací jsou to při vši veselosti krutí lidé! Jací bourači a podvrtníci! Čím úlisněji a sladčeji, čím lichotněji a líbezněji se tváří Ferenc Futurista, čím hebčeji a úhořovitěji se natáčí a nakrucuje, tím cyničtěji strhá a pohrbí pochybnou ctnost i krásu, důstojnost, eleganci, rozumnost i utvrzenost – rozcupe na padrť každou naši běžnou větu, rozviklá každé naše běžné slovo, každý náš běžný pojem. Když se s ním v divadle loučíte, nevíte dobře, zda vám ještě něco zbylo pro vaše životní zachování. Sašu Rašilova a Františka Rolanda byste mohli sebe důkladněji napomínat, sebe usilovněji kázat jim o dramatických charakterech, o věrnosti k dramatikově představené, o požadavcích určité výše na našem předním jevišti – jakmile začnou hrát třeba s nejlepšími úmysly, za chvíli už trousí do hry samé vtipné a vtipkařské posměšky a přídávky, jež roli tajně nebo zjevně persiflují, pokud se celá nerozklíží a nerozhoupá. A Werich s Voskovcem jsou ve své spěchavé, vírné hbitosti jako nadřzený proud puštěný ze stavidel, aby trhal břehy, splavoval rozkvetlé louky, ničil klidné příbytky a šířil zmatek, popletenost a úžas. Odnese s sebou i vlastenecké dějiny i básnický vzlet i politický věhlas i literární a novinářskou důležitost i lásku a manželství, všecko, čím se kdy lidská společnost udržovala nebo ještě udržuje. V tomto klepajícím mlýně přezkouší se každé zrno, kolik je v něm mouky, a nedbá se, když se mouka při zkoušení zkaží“ (Vodák 1967: 234–235).

Z principu 'neoficiální' přístup k životu je hravě skeptickou subverzí vůči 'oficiální' kultuře, která si vždy klade za cíl 'ideově' nazírat život, lidstvo, svět. V případě onoho Vodákem zmiňovaného buřičství či zlobení destruktivních chlapečků nejde tedy o kritiku poměrů, satiru (ta v případě V+W přijde později, jako vzdor proti nastupujícímu fašismu), ale o svéráznou podobu novodobého svátku bláznů, při němž se naplno projevuje biofilní energie potomků *mimu*, který je i pro takového K. H. Hilara „praživlem všeho dramatického“, neboť jest „původním vyjadřovacím živlem lidské povahy“.

Mimové a jejich komika vyjadřují bezprostředně věčný protiklad mezi naší představou, jací bychom měli být, a zážitkem z toho, jací jsme ve skutečnosti. Dovolují si zkrátka srovnávat, a ono srovnání pochází z bezprostředních podnětů. „Mim pozoruje svět kol sebe jaksi zdola, praktickým střízlivým zrakem činí mikroskopická pozorování denního, vulgárního života, pozoruje ploché a banální



František Ferdinand Šamberk

lidství, a jeho rozkoš spočívá v tom, že je může do podrobnosti představovat jako takové. Ale také vulgárností a každodenností [...] objevuje se lidské srdce mnohdy právě v těch nejtajnějších záhybech a hnutích“ (Hilar 1932: 15–16).

Jindřich Vodák mezi tehdejšími klaunskými a komickými hvězdami připomíná ne náhodou **Sašu Rašilova** (1891–1955) a **Františka Rolanda** (1888–1967), kteří šamberkovskou tradici extemporování uchovávali na scénách Národního divadla. Bude to opět – jako v případě Mošny či Hübnerové – repertoár a spolupráce s režiséry výrazného inscenátorského gesta, co jim oběma umožňuje vedle (či při) produciování na komediantském pódiu, v němž se pokaždé díky jejich přítomnosti promění oficiální jeviště, rozvíjet charakterní komiku do poloh moderní tragikomedie.

A ne náhodou si je oba vyhlédl ke spolupráci výše citovaný Karel Hugo Hilar, tento „dionýský živel“ moderního českého divadla. Františka Rolanda pozve ještě do Vinohradského v roce 1918 a režisující herec Václav Vydra mu svěří starého Famusova v Gribojedovově *Hoři z rozumu*. Roland ovšem hned v příští sezoně na Vojanovo doporučení získává angažmá v Národním (v té době tu ještě působí Jaroslav Kvapil). Rašilova vytáhne Hilar na činoherní jeviště



▲ František Roland v roli Rohatého ve Stodolově komedii *Kariéra Jožky Pučíka*, ND 1933

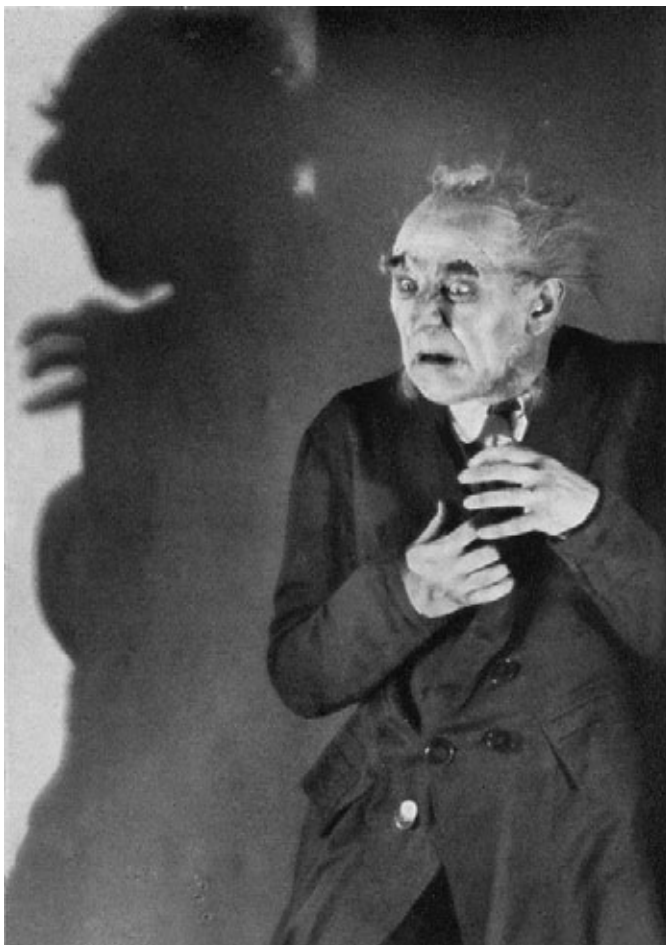
◀ František Roland jako Argan v Hilarově inscenaci *Zdravého nemocného*, Národní divadlo 1921

z proslulého kabaretu Rokoko, kde na sebe živelný komik a bohémský mystifikátor upozorňuje v revuálně pojaté Molièrově situační frašce *Pán z Prasátkova*.² Další molièrovskou postavu – *domnělého paroháče Sganarella* ve stejnojmenné aktovce – mu vzápětí dá Hilar v Národním (1922). V té době už tam má Roland za sebou v Hilarově režii *Zdravého nemocného* – a Saša Rašilov mu přihrával v roli přihlouplého lékařského synka Tomáše Diafoira. Molière se tak (pokolikáté už!) stává bezpečným základem pro moderní komediantskou produkci a oba komici se mu odvděčí klaunériemi rozbíjejícími ustálené reprodukční konvence, které v kamenných divadlech vyhánějí život z velkého francouzského komediografa.

Mimochodem: Hilar tak jde stejnou cestou jako o něco dříve v Paříži André Antoine. Ten pozve v letech 1910 a 1913³ do svých molièrovských inscenací

² Souběžně s Rokokem vystupuje Rašilov v kabaretu Bum (1919/20) a později i v Revoluční scéně u E. A. Longena (1920/21).

³ Jedná se o Antoinovo „druhé období“, bourající – jak vyplývá už ze samotného faktu, že zve komiky z kabaretu – proslulou čtvrtou stěnu jeho naturalistických inscenací z období Théâtre Libre.



► František Roland v titulní roli Molièrova Lakomce, Stavovské divadlo 1931, režie Vojta Novák

v divadle Odéon kabaretního komika Dranema a zpěváka a artistu Vilberta: „Znamenitý, svěží humor, jež dovedli rozpoutat s ohnivou vervou na jevišti, strhl obecenstvo,“ vzpomíná Václav Tille a dodává, že Antoinovi se tak podařilo vrátit zakademičtělého – vlivem tradice ovládané tehdejší Comédií Française – Molièra sobě samému, když jeho situační frašky vrací k původnímu žánru.⁴

Při společném rysu extemporování lišila se zásadně komediantská individualita klauna živelné radosti Rašilova od pravdivého realisty Rolanda, jak vystihuje jejich podstatu Joža Götzová. František Roland podle Götzové nebyl živelným

⁴ „Antoine, jako prozíravý režisér, vystihl správně, že stará fraška měla na současné scénické podání rovněž velký vliv,“ píše Tille, „že humor scény byl tehdy v kostýmech, v mimice, v deklamaci mnohem odvážnější než v dnešní klasické tradici. Máme, praví, na příklad popis kostýmu, v němž Molière hrál roku 1659 falešného markýze ve svých Precioskách: měl tak velikou paruku, že zametala podlahu, kdykoliv učinil poklonu. Klobouček měl tak malinký, že jej markýz patrně nosil víc v ruce než na hlavě. Jeho krajková náprsenka byla tak veliká jako pláštík, jenž se přehazuje přes ramena při úpravě frizury, a v jeho krajkách by si byly děti mohly hrát na schovávanou. A pokud hry se týče – v Precioskách vystupoval Jodelet, jenž byl původně fraškářem a zpěvákem v jarmarečních boudách. [...] Molière nevzdal se nikdy své záliby ve staré francouzské frašce, která má značný vliv na jeho dramatickou tvorbu. A proto, má-li divadlo vskutku s pietou udržet opravdovou starou tradici, je nutno 'neodlučovat hloubku jeho charakteru od kudrlinek jeho komiky'“ (Tille] 1917: 102–103).



komikem. Vypravěč mistrně pointovaných anekdot⁵ s pečlivě vypracovanou mimikou a gestem vycházejícím z realistického detailu a přerůstajícím ve frašku či groteskno zobrazoval člověka jako „vydědence života“. Tak hraje svého Harpagona: na rozdíl od slavných předchůdců Mošny a Zakopala *nelítostně*, chtělo by se napsat. Jestliže se svým *zdravým nemocným* Arganem kdysi, deset let předtím, zapadl do Hilarovy burleskně pojaté režie interpretací hypochondra jako člověka, pro něhož se nemoc „stává nezbytným denním zaměstnáním“,⁶ v případě Harpagona jde v předvedení odvrácených stránek lidské povahy mnohem dál: S tváří protaženou v masku s ostrými rysy vrásek a nosem připomínajícím zoban dravce plížil se podle dobových kritik po jevišti v dlouhém šosatém kabátě, špinavé vestě a planďajících kalhotách. Studená vášeň vzdalovala lakotného monomana ostatnímu světu, ochuzovala ho o vše, co je lidské a živé... Pocit krivdy, vyvolávající onen pocit vydědění, ale nevede k soucítění, jako u Mošny, k němuž je Roland bohatstvím

5 Ne náhodou byla jednou z věčných rolí Františka Rolanda postava dědečka Dubského, vyprávěcího nekonečné historky, ve Stroupežnického *Našich furiantech* – poprvé ho hrál v roce 1920 jako dvaatřicetiletý (zatímco jeho vnuka Václava hrál jen o rok mladší Eduard Kohout a snachu Dubskou o víc než dvacet let starší Marie Hübnerová), naposledy v letech 1958–1960, když mu roli v inscenaci Zdeňka Štěpánka – patrně k životnímu jubileu – přepustil František Smolík.

6 Klepetář, J. in: *Národní a Stavovské divadlo 1925–26*, č. 17 (viz DČD IV.: 128).



◀ ▶ František Roland a Saša Rašilov v komedii M. Harta a G. S. Kaufmana *Vždyť jsme jen jednou na světě* (SD 1937) a jako Dobčinský a Bobčinský ve Frejkově inscenaci *Revizora* (ND 1936)

realistické charakterizace přirovnáván. Rolandovy postavy se soucitu často zbavují obludnou demagogií. Jestliže komická maska v Rašilovových začátcích často přímo vyjevovala „teplé lidské jádro“, které Hilar považuje za „sám podklad komiky“,⁷ anebo jindy tou maskou prostupoval tepající neutuchající život na povrch, u Rolanda maska s výraznými komickými rysy zakrývala hořkost a zoufalství, do nichž se jeho postavy propadaly a často tak překročením žánrových hranic získávaly *tragickou* hloubku. „Nebylo mu dopřáno vytvořit mnoho velkých rolí, a myslím, že to bylo na škodu divadlu stejně jako na škodu jemu,“ hodnotí stručně Rolandův osud Olga Scheinpflugová – a potvrzuje to příkladem Lízala v *Maryši* bratří Mrš-tíků. Typ mazaného sedláka, tvrdě licitujícího a zlostně poníženého budoucností vlastní dcery, hrál s příslušným prokreslením charakterizačních detailů, dokládajících realistický naturel jeho herectví, nepřetržitě v několika nastudováních od roku 1920 do roku 1934 – tedy v hilarovském období činohry ND. V pozdějších

7 „Smích však, jak to cítil již Lessing, nesmí býti výsměchem. Podkladem komiky a humoru musí být opět lidskost. [...] Podstata moderního humoru má být duchovní. Zjišťuje nepoměr lidských tužeb a vnějších poměrů a přispívá k jeho zmírnění, nelze-li již provždy, aspoň po dobu hereckého představení. [...] Také mim, tj. herec 'šarží a charakterů', sebe věcněji studovaných a objektivisticky vyjadřovaných, dostupuje cíle svého poslání a vrcholu svého umění za jedině podmínky: probouzí-li v diváku člověka“ (Hilar 1932: 16).

inscenacích, kdy by se chtělo podotknout, že už má na roli příslušný věk, však hráli Lízala Ladislav Pešek a Jaroslav Průcha a na Františka Rolanda zbyla v inscenaci Zdeňka Štěpánka z roku 1956 figurka Strouhala (Lízala si mohl zahrát ke svým sedmdesátinám v roce 1958). „Byl příliš dobrý v menších figurách,“ konstatuje Olga Scheinpflugová a její slova dokládá nekonečný výčet kalafunovských či pantalonovských postavíček zejména klasického komediálního žánru... „Režiséři se na něho v těchto méně okázalých a méně vděčných úkolech spolehli a pohodlí vidět herce v osvědčeném typu přesáhlo jejich představitost“ (Scheinpflugová 1994: 196–197).

O mladém Sašovi Rašilovovi Götzová napsala: „Jeho humor vyrůstá přímo z jeho fyziologie. Dokonce bych řekla, že je jeho základní reakcí na svět i jeho filozofickým názorem. Z Rašilova přímo humor tryská. Je u něho projevem životního opojení, radosti chvíle, harmonické rovnováhy, bezprostředním projevem vnitřní pohody.“⁸ Klaunem, který originálním a neodolatelným způsobem komentuje svěřenou postavu, a proto se svou hrou obrací přímo k divákům, zůstával v dobových komediích i klasickém repertoáru Národního divadla: „Tak třeba hraje v Reyově *Michelině* přítlostlého notáře, jenž musí představovat mladického hudebního skladatele – a provede postavu komickými poskoky podle rytmu – a když mu hraběnka Gemma vyznává lásku, udělá z této tklivé scény bouřlivou komedii překládání ruky rukou a z jejích pokusů objetí rozpažování a připažování. [...] Hraje Vendelína z Tylova *Chudého hejklíře* a uvede vás v úžas komediantskou ekvilibristikou: zvedá v hospodě stoly v zubech, přeměňuje inkoust ve vodu atd. A jeho Jiřík z národní báchorky J. K. Tyla je klaun celým svým založením... mění se z postavy na postavu, z chudického čeledína je hned na obrátce hejsek salonu, voják, továrník – a vždy nově charakterizuje postavu klaunskými jednotlivostmi. [...] Rašilov využívá každého předmětu, jenž mu padne do ruky, ke klaunerii. Jeho Jiřík má po boku šavli a v ruce nese pušku – a je z toho dobré varietní číslo. Jeho Menchen ze Zoulkova *Filmu* má na krku šálu a je z toho zase skvělá šaškovina. Rašilov nesnese vedle sebe mrtvých rekvizit. Je toho mínění, že to, co je na scéně, musí být rozhýbáno, rozprouděno, rozdováděno, aby vše přispívalo ke komickým účinkům [...] Jeho Grumio ve *Zkrocení zlé ženy* je skvělý šasek, plný pohybu a obratnosti, plný slovního šermu a smělé komiky v každém výstupu“ (Götzová: 57).

Mezi záplavou figurek hraje v Národním divadle už v první sezoně (1921/22) Matěje Pochtívého v pohádkové satíře Arnošta Dvořáka a Ladislava Klímy (kritiku pobuřující), a vedle Sganarella i poprvé Kláska v *Lucerně* po boku Kláskové Marie Hübnerové. Od sluhů Shakespearových komedií míří k Poloniovu a Šaškovi v Hilarových inscenacích *Hamleta* a *Krále Leara*. Polonia předvádí jako nadutého staříka (v pětaticeti letech!), žvavého a domýšlivého, plného neposednosti a psovské oddanosti k vrchnosti, ovšem – jak zdůrazňuje Götzová – s velkou *formovou přesností*. Podobně v tradici charakterní komiky předvádí i molièrovského *Bařtipána* (nomen omen), ale i Pagnolova *Topaze* či Balzacova *Mercadeta*, který je v jeho podání „geniálním švindlěrem, který se tak skvěle vyseká z dluhů a shodí tak mistrně oprátku z krku“. Každá postava tohoto typu má u něho *přesné obrysy*,

⁸ Film *Přijdu hned!*, jehož scénář si pro sebe Rašilov sám napsal (viz o něm dále), zachycuje kulatoučkého mima s tváří velkého dítěte – také díky precizní režii Otakara Vávry – v poloze potvrzující charakteristiku Götzové. I po více než dvaceti letech strávených v kamenném divadle (film je z roku 1942) je tak dokladem ‘metod’, jimiž si od svých začátků v kabaretu získával publikum, které „oblíbeného miláčka“ pokaždé vítalo salvami smíchu. Ne náhodou si Rašilova vybral jako představitele Švejka do svého filmu z roku 1931 režisér Martin Frič.



Saša Rašilov jako Jiřík v Tylově hře Jiříkovo vidění, ND 1926, režie Vojta Novák

silný lidský fond a je přitom velmi *humorná*. Extemporuje ještě jako bodrý Kalafuna v Tylově *Strakonickém dudákovi* (1928), kterého „podal velmi citlivě [...], neodpusť si však *kabaretní* výstup rozehrátych nohou po skočné písni očarovaných dud“ (Götzová: 57–58), i jako „rachotivý“ Klubko v řemeslnické bandě *Snu noci svatojánské* (1933), kam si ho Hilar přímo pro improvizální schopnosti obsadil. Že postava Klubka Tkalce vzbudila výbuchy smíchu a salvy potlesku, nebylo podle kritiky jen zásluhou Shakespearovou: Rašilov obdařil figuru „pocitivým humorem, který roztrhával chmury na čele“, a jeho „skvělá, trochu improvizující komika“ byla podle Otokara Fischera jedním z hlavních kladů Hilarova pojetí „trampsky weekendové“ inscenace – i když ochotnický živel prý byl v Hilarově inscenaci nemilosrdně *karikován* a přispěl k tomu i Rašilov, který neváhal předvést v Klubkovi



◀ Saša Rašilov (Josef Švejk) a Hugo Haas (dr. Katz) ve filmu Martina Friče *Dobrý voják Švejk*, Gloria 1931

▶ Kde končí role a začíná herec? – Saša Rašilov jako Georges Dandin při zkoušení inscenace Molièrových aktovek (Před svatbou a po svatbě, SD 1935) s Jaroslavem Vojtou, Ladislavem Peškem a s režisérem Vojtou Novákem

nadutého ochotníka, „potvornou pýchu spolkové primadony, téměř hluboce psychologickou a filosofující...“, jak píše značka Kd, zatímco podle M. Rutteho měla „vervní nahlouplost“ Rašilovova Klubka „spodní tón půvabné prostomyslnosti“...

Když však Hilar v téže sezoně inscenuje Gogolovu charakterovou komedii *Ženitba* (1932), všímá si Otokar Fischer, jak dokáže svou režii vyloudit na diváčích *smích i slzy*. – A nejdokonaleji tento záměr vyjadřuje v postavě Podkolesina Saša Rašilov, který je pro Fischera dnešním dědicem „mošnovsky veselého stesku: jeho námluvy, při kterých si uvolňuje škrťící límeček, žmolá rukavice a zoufale hlídá klobouk, útočí na bránici a zároveň jsou k slzám, takový je to bezmocný, o špetičku svého pohodlí se třesoucí tyránek a oukropeček“. Současně ale herci neodpustí, že si přidává textové vsuvky, které jsou „patrně od Saši Rašilova, nikoli od Gogola, ten však nepotřebuje, aby byl dobášňován přidávanými slůvky“.⁹

S odchodem Hilara ztrácí, zdá se, podobně jako František Roland i Saša Rašilov ‘svého’ režiséra, který by dokázal jeho tragikomický fond směřovat k větším úkolům, než jsou půvabné figurky z klasických komedií, v nichž je odkázán k obměňování základního typu naivky či omezenice střídajícího slunné polohy nálad s bázlivostí, jindy potměšilost, velikášství a nadutost s ubohostí. Jak bystře postřehla upřímná Olga Scheinpflugová o velkém herci, kterého dar humoru a šaškovského extemporování v mnoha případech připravil o vážné úlohy: „Velcí režiséři¹⁰ neměli kalkulovat s jeho humorem a měli mu občas svěřit tragickou roli, pak by se nám třeba nerozplakal na ulici jako chlapec, protože mu auto

9 Otokar Fischer v *Lidových novinách* 20. 12. 1932.

10 Scheinpflugová má nejspíš na mysli Jiřího Frejku a Karla Dostala. Frejka ve třicátých letech pracoval v Národním divadle nejraději se svými vrstevníky: ve slavném *Revizorovi* s Ladislavem Peškem jako Chlestakovem plní Rašilov s Františkem Rolandem funkci klaunů ve figurkách Bobčinského a Dobčinského, zatímco Hejtmána, kterého Rašilovovi později v roce 1948 svěří Jindřich Honzl, hraje u Frejky monumentální Zdeněk Štěpánek. Dostalovi bylo zřejmě bližší komediantství Františka Smolíka: když režuruje za války *Tartuffa*, obsadí do Orgona právě jeho.



zabilo tetičku, kterou měl rád. Nebyl by potřeboval líčit její utrpení osamocení a neštěstí, než ji dost oplakal, aby si otřel kapesníkem těžké slzy a řekl, že žádná teta není, tak nemohla být zabita, a že jsme mu pěkně nalítili“ (Scheinpflugová 1994: 154). Jistě to není náhoda, že pak předvede v Molièrově frašce „chudáka manžela“ Georgese Dandina podle kritiky v poloze *nadměrně truchlivé* a hypochondra Argana tak, že diváci s kritikou si mohou pochvalovat, jak se takřka nedá postřehnout, kde končí herec a začíná postava. Právě ve *Zdravém nemocném* je to podle M. Rutteho *šťavnatý, lidsky směšný i jímavý* Rašilov, kdo spolu s půvabnou Jiřinou Šejbalovou zachraňuje inscenaci Karla Dostala, „postrádající míru lidskosti a vkusu“.¹¹ Tklivého a vřelého Sancha Panzu v Dykově *Zmoudření* spojuje stejný osud s komikem Šťastlivcem v Ostrovského *Lese*, v podání Rašilova „bodrým důvěřivcem a prospěchářem, s vtipem a smíchem na rtech, s šaškovskou písničkou při kytarě, s budoucností, o níž se mu zdá se slzami v očích“.¹² Umění nenásilné charakterizace předvádí v Holbergově komedii *Jepe z Húrky*¹³ o dalším ‘chudáku manželovi’ prožívajícím převtělení do krutého pána. Holberg jako dědic ‘literárního’ mimu předvádí situace ze života malého človíčka a podrobuje tak jeho povahu nemilosrdným zkouškám. Herci-mimovi, o němž se zmiňuje pochvalná kritika, poskytuje živnou půdou pro rozvinutí „bohatého rejstříku humoru s patřičnou hojnou *mimikou*“ i pro vyjádření „řady *různých citových a duševních odstínů*“.¹⁴

V Hilarově Gogolovi „smích a slzy“, v Holbergovi „citové a duševní odstíny“. Přestože Rašilov nedostává v divadle (a nebude tomu ani ve filmu, jak ještě uvidíme) mnoho příležitostí překročit hranice vymezené komediálními typy a charaktery, stále častěji je v souvislosti s jeho herectvím připomínán Jindřich Mošna a Bohuš Zakopal – zvláště v případě ruského repertoáru, který v českém herectví vždy sloužil jako materiál a živná půda pro rozvíjení tragikomických poloh a prohlubování umění psychologického portrétu. Rašilova pro tento typ herectví jistě předurčuje „teplé lidské jádro“ (Götzová), „šťavnatost a vřelost“ (Eduard Kohout) a sjednocující gesto nesené *melodickou náladou* (Olga Scheinpflugová), které při vzpomínkách či popisu jeho hereckých výkonů zdůrazňuje kritika i kolegové. Je tu však proti Mošnovi i Zakopalovi ještě něco, co Vladimír Just označuje termínem „epické herectví“ a má patrně na mysli onu mezírku mezi celkovým gestem či uchopením postavy, o němž mluví Scheinpflugová, a věcností až strohostí všech *mimických* prostředků, které herec používá, ať jimi označujeme mluvní gesto, nikdy intonačně neilustrující, nepřibarvující význam slov, nebo konkrétní mimiku i celková tělesná hnutí. Mezírku, která originálně a nečekaně odděluje a současně spojuje protichůdné tendence a rozbíjí tak zavedené představy o klaunské i charakterové komice, když s neodolatelnou bezprostředností spojuje či staví proti sobě nejrůznější lidské postoje: „Žena se mi směje,“ říká starostlivý pan Tatrmuž dobromyslně. Postává opuštěně s rukama za zády v pozadí halý lázeňského hotelu, který mu patří, ale kde vypadá jako

11 Inscenace měla premiéru 3. 12. 1938 a na její křečovitě vyznění měla jistě vliv i tehdejší celková společenská a politická situace – jak se asi hrála Olze Scheinpflugové služka Toinetta, když doma ležel na smrt nemocný Karel Čapek a veřejný tisk nabírající kurs druhé republiky se nešťítíl psát na jeho adresu nenávistné a štvavé pomluvy.

12 Karel Engelmüller v *Národní politice* 15. 1. 1939.

13 Národní divadlo uvedlo Holbergovu komedii v adaptaci Miloše Hlávky pod názvem *Spáč* 28. 10. 1942.

14 Nepodepsáno v časopise *Lada* z 20. 11. 1942.



Saša Rašilov jako Barvínek ve filmu *Přijdu hned!*, Lucerna 1942

cizinec. S obávanou předtuchou slabikuje neobratně, pláč na krajíčku, dopis na rozloučenou od záletné manželky: ručičky s papírem poklesnou, ale tělo a s ním i vodopád výhrůžek 'počkej, já ti ukážu' vyrazí překotně vpřed. Náhly muž činu kácí, co mu přijde do cesty, popadne pušku a kolo a řítí se za uprchlíky... V zápalu rybářské vášně, která ho přepadne cestou při pohledu na prut zmítající se v hladině rybníka, zapomene na účel svého pronásledování. Když se pak s kaprem v náručí a se šťastným úsměvem vrátí do kuchyně, teprve nad vítězoslavně pronesenou pointou vtipu „Tak jsem ji chytil!“ znejistí. Zaskočen realitou tápavě stoupá po schodech, opatrně našlapuje a kradmo se rozhlíží... V pokoji za pečlivě zavřenými dveřmi nejprve spořádaně odloží pušku a čepici a až pak u stolu schová hlavu mezi lokte. Všechn smutek vtělí potom do vyluzování tónů ze starého harmonia, s očima v sloup a bradou mířící k nebesům... Intonace hlasu však s osudem účtuje věcně a nesmlouvavě: „Mně už je všechno jedno!“ – Tak nám

jednu z podob všech 'chudáků manželů', které kdy Saša Rašilov hrál, uchoval film *Hostinec u Kamenného stolu*.¹⁵

Podobně jako tento příběh skládá se z jednotlivých anekdotek i osud pana Barvínka, „vycpavače zvěře a všeho“, ve filmu *Přijdu hned!*. Snímek vznikl za německé okupace, v době heydrichiády, a přestože chtěl v té době jistě především pobavit a odreagovat publikum od hrůzných událostí,¹⁶ zůstává dodnes svědecktím sebezáchovné snahy všech zúčastněných předvést po všech stránkách profesionální dílo, vypracované do nejmenších detailů, a především biofilní energie protagonistovy, která vyzáruje na diváka z každého momentu jeho existence před kamerou. Scénář, který si Saša Rašilov pro sebe napsal za pomoci režiséra snímku Otakara Vávry, vychází opět z žánrových pravidel klasického mimu: historku ze života rozhybe zpráva o nenadálém dědictví, z něhož panu Barvínkovi nakonec zbude jen dobráček pes, stejně opuštěný jako on sám. V masce upomínající na chaplinovského tuláka i typickou malostranskou figurku Jana Nerudy či Svatopluka Čecha, se střapatými vlasy pod černou buřinkou a zjezným knírem, v ošumělém obleku obepínajícím kulatou postavičku, zažívá starý mládenec z malostranského dvorku každodenní srážky s podezíravými sousedkami, hamižnými příbuznými a výsměšnými kumpány i hořkost neopětované lásky k mladé dívce. Jednotlivé výjevy založené na situační komice a herecké souhře partnerů jsou pointovány do samostatných anekdot. Divák, který se těžko vyrovnává s vulgární přímočarostí dnešních filmových komedií, náhle s úlevou přijímá starosvětsky naivní hravost a potutelnou jemnost slovního humoru provázaného s jednoduchými situacemi. Jednání v nich zakotvené se nepozorovaně mění v klaunská čísla, mezi něž patří bohatýrský záchvat smíchu nad neočekávanou zprávou i slzavé vzdechy nad krájenou cibulí, napodobování zpěvu kanárka stejně jako zápas s neckami či těžko říditelnou trojkolkou; zkoumání předmětů za účelem jejich funkčnosti, které se mění v jejich destrukci, i oprava otrhaných nohavic jejich postupnou likvidací; zmatek při hledání ztracené a znovunalezené krabičky, působící bouři ve sklenici vody, s příslušně hromovládným výstupem na pavlači... A bitva utichne stejně jako vzplála, život se vrací do vyjetých kolejí. V tom postoji se promítá veškerá věcnost člověka, který přijímá a žije život takový, jaký je, a pomáhá i při řešení milostné zápletky, která připraví panu Barvínkovi okamžiky studu a ponížení: s hlavou mezi rameny a sklopenýma očima přemáhá pohnutí, na tváři se zaleskne slza, kterou hned setře ledabylým gestem, aby stříhem prudce vyrazil do protiútku, ale hned změnil tón a utíkal za novou událostí. Klaunskou podstatu postavičky podtrhuje schopnost okamžitě vstát a znovu se na místě s neutuchající energií zrodit, stejně jako s dětskou vážností promlouvat s jedinou blízkou bytostí, kterou oslovuje křestním jménem – mohutným psem, jediným to dědictvím po bohatém strýčkovi, o něhož pečuje s mateřsko-otcovskou láskou: „Tak co, chutná?“ pozoruje bytost mlaskající nad miskou. „To věřím. Zejtra budeš mít sojku, ta je taky dobrá.

15 Poláčkovský příběh v režii J. Grusse je z roku 1948; těsně poté vzniká i budovatelská agitka o 'převýchově' soudobého měšťáka *Rodinné trampoty oficiála Tříšky* režiséra J. Macha, těžící z komediálního schématu, v němž Saša Rašilov může pobavit publikum podobnou – „despotickou“ – variantou typu domácího pána, které v té době hraje s úspěchem i na divadle a znovu ve filmu (u A. Radoka v jeho adaptaci *Divotvorného klobouku* z r. 1952).

16 Figurku hbité a energické správcové ztvárnila vinohradská herečka Anna Letenská, v přestávkách mezi natáčením odvážena k výslechům na gestapo. Premiéry filmu se nedočkala, byla odvezena do koncentračního tábora v Mauthausenu a popravena.



Raspljujeva hrál Saša Rašilov v ND dvakrát – fotografie pocházejí z inscenace obnovené v roce 1947



A ochutnal jsi už někdy ježka? Hmmm, to je pravá delikatesa,“ konstatuje věcně, „ale na vycpávání je to převít.“ – Film zkrátka slouží jako doklad všeho, co už bylo o komice a komediálnosti Saši Rašilova napsáno, především o způsobu, *jak se to dělá*, že naprosto konkrétní jednání a reakce na běžné situace se proměňují v neodolatelné výjevy, které jen tak nevyumizí z paměti.¹⁷

V době, kdy připravuje tento film, pronikly na jevišti do Rašilovova herectví, jak si všímá František Černý, „temné tóny“. V roce 1940 si v Národním divadle zopakuje Jan Bor svou úspěšnou vinohradskou adaptaci Dostojevského *Zločinu a trestu*. Rašilov se tu objeví k nepoznání změněný v Porfirije. V témže roce hraje poprvé v Suchovo-Kobylinově satíře *Svatba Krečinského* jednu ze svých nejslavnějších divadelních postav – Raspljujeva.¹⁸ Sganarellovského pomocníka a nadháněče duchaplného a svůdného podvodníka Krečinského (v podání Eduarda Kohouta) předvádí Rašilov jako „malého a životem ošumělého darebáka, jehož utrpení budilo úsměv a jehož smích měl tragiku chudáka, zkřiveného jaksi mimo

¹⁷ Když jeho Barvínkovi notář podá závět s komentářem „ale už na vás nic nezbylo“, človíček pečlivě skládá dokument, rozvážně ho strká do kapsy a přitom nenapodobitelným způsobem pronese: „Aspoň to nemusím číst.“ Přináší své domácí vycpaného pejska: „A tady jsem vám, milostivá, přezehlil Bibinku. Je zase jako nová.“ – „A vydrží,“ ptá se paní domácí. – „Zaručeně, ta už vám nechcípne,“ pronese zasvěceně pan Barvínek mimochodem a běží do další situace.

¹⁸ Inscenace Aleše Podhorského se od 27. září 1940 do 9. června hrála 30krát a poté, co Rusko vstoupilo s Němcem do války, byla stažena z repertoáru. Po válce ji ještě dvakrát obnovili – v sezoně 1947/48 se hrála 25krát; v letech 1949–1952 27krát – tehdy už se Sašou Rašilovem alternoval Zdeněk Štěpánek.



svou vůli.“¹⁹ „Je to tragický Kaliban,“ napsal Karel Konrád, „lidský hadr, jemuž v jednom oku svítí ryzí slza, ve druhém jiskra téměř ďábelská. Do sebe propadlý, jako nepřítomný a přec živelný, vyniká při své síle rozmachu nejjemnější kázní, i dikčně. V mistrném šepotu je téměř neslyšitelný a přece je každé hlásce rozumět.“²⁰ A Miroslav Rutte pokračuje: „Je třeba velkého hereckého ingenia, aby lidská a mravní bída byla takto očištěna smíchem, aby člověk podobný příšlápnutému hmyzu zachránil alespoň kousek své lidské důstojnosti. Proti aktivnímu zlu, ztělesněnému Kohoutovým Krečinským, byl Rašilovův Raspljujev zlo pasivní: člověk, jenž se dostal na scesti spíše z životní lenosti než vrozené zkaženosti a nad nímž jako by zněla slova evangelia: Pane, odpusť mu, neboť neví, co činí!“

Člověk bez charakteru a zbavený vlastní vůle – v tom je jeho malost, jako by říkal herec postavou Hejtmána z Gogolova *Revizora*, kterého zahrál v pohnutých únorových dnech roku 1948 monumentálním způsobem. Namísto klaunského partu (v roce 1936 hrál Frejkovi „k slzám idiotského“²¹ Bobčinského) svěřuje tentokrát Jindřich Honzl Sašovi Rašilovovi charakter napáleného hlupáka. Je skutečným středem inscenace, jíž Honzlůva režijní ruka zabraňuje rozpadnout se na virtuózní sólová čísla: Z počáteční tvrdosti a panovačnosti se Rašilovův policejní direktor propadá do strachu a „mění se v soudeček hlouposti a služebné ustaranosti podřízence, který by se rád zachoval.“²² Jedni si všímají překvapivě *dobráckých* rysů namísto karikatury bezohledného despoty, druzí toho, jak herec dokáže „vyhrát psychologický proces samolibého a sebevědomého člověka,

19 Mir. Rutte, „Chlestakovův návrat“, *Národní listy* 1. 10. 1940.

20 Kd, „Svatba Krečinského v Národním divadle“, *Lidové noviny* 29. 9. 1940.

21 E. A. Saudek 17. 11. 1936.

22 Zn. pop [Ota Popp?] ve *Stráži severu* Liberec 28. 2. 1948.

◀ ▶ Saša Rašilov jako Hejtman. N. V. Gogol: Revizor, ND 1948, režie Jindřich Honzl. Na snímku s Františkem Filipovským (vlevo), Emilem Bolkem a Bohušem Záhorským (vpravo)



kteřý se postupně dostává do nastražené pasti, ztrácí půdu pod nohama, ale brzy nabývá nového sebevědomí, že to byl on, kdo vyzrál na Revizora, a proto si zachovává svrchovaný postoj ke svým podřízeným, aby nakonec při poznání pravdy vyzněl nejen komicky, ale poprvé upřímně, jako člověk, před kterým se náhle otvírá propast, do které se s pocitem hrůzy nezadržitelně řítí“.²³

Mimořádný úspěch slavil Saša Rašilov v populární inscenaci Jana Škody *Výnosné místo*. Komedialní moralita o životě ruské společnosti 19. století od Nikolaje A. Ostrovského zachraňovala na samém počátku 50. let 20. století repertoár Národního divadla, kterému poúnorová doba diktovala ideologické agitky neomylně propadající diváckému nezájmu. Škodova realistická režie zaměřená na pečlivé vykreslení charakterů („ostrá zbraň proti měšťákoví“, psala dobová kritika) poskytla prostor skvělému ansámbli v čele se Zdeňkem Štěpánkem, Vlastou Fabianovou, Karlem Högreem a dalšími. Saša Rašilov na sebe poutal největší pozornost v další z variant na opile zdivočelého mocipánka – byrokrata, kterému daly peníze moc a vážnost. Zkorumpovaného úředníka Jusova hraje jako „tupce servilně se klanějícího před mocnými, zpupně vystupujícího před těmi, kdo stojí níž než on“,²⁴ a kritika i kolegové v memoárech připomínají jako vrcholnou scénu jeho dialog s vdovou Kukuškinovou Zdeňky Baldové, skrývající pragmatický cynismus do úhledné domácí samozřejmosti mateřské slepice.

V podobné poloze, balancující na hranici karikatury, variuje věčnou komediální masku hlupáka ve zmiňovaném filmu Alfréda Radoka *Divotvorný klobouk*. Pro napáleného lakomého kupce Koliáše využívá režisér hercovy rozložitě, hranatě se kymácející postavy v širokém plášti a tváře upravené do daumierovské masky

²³ Hana Budínová, „Nesmrtelný Revizor“, *Kulturní politika* 5. 3. 1948.

²⁴ Vladimír Semrád v *Práci* 29. 9. 1950 a Alena Urbanová v *Lidových novinách* 7. 10. 1950.



Saša Rašilov v roli Jusova v komedii N. V. Ostrovského *Výnosné místo*, Tylovo (Stavovské) divadlo 1950, režie Jan Škoda. Na snímcích se Zdeňkou Baldovou (nahore) a s Vlastou Fabianovou a Zdeňkem Štěpánkem (dole)



evokující zvíře. Tlustou tvář pod hranatým kloboukem, ukrajujícím už tak nízké čelo, rámuje do všech stran trčící chlupy. A v ní masitá výhrůžnost dvojité tučné brady a visutého spodního rtu s hlubokými vráskami stažených koutků. Přivřená těžká víčka, zpod kterých přezíravě shlížela takřka neviditelná očka, se náhle doširoka otevřou, kulaté černé zornice v hlavičce úslužně příkrčené k rameni zmateně těkají do všech stran: Při ilustrování krátkých situací anekdotického příběhu zapojuje režisér hercovo umění bleskurychlého stříhu a proměny postoje. Dědictví expresionismu ožívá v případě Saši Rašilova už několik let předtím ve

Saša Rašilov jako Koliáš
ve filmu Alfréda Radoka
Divotvorný klobouk, Studio
uměleckých hraných filmů
Praha 1952, na snímku
s Teodorem Pištěkem



slavné *Daleké cestě* – ostatně celým tímto filmem Radok navazuje na expresionistické tendence v českém umění. I tady ve třech situacích, resp. záběrech, zahraje jakoby vše především hercova tvář-masku s užaslýma očima za kulatými brýlčkami pod nezbytnou buřinkou – znakem všech novodobých běženců či vydědenců.

„Kdykoli hrál, bylo přeplněné zákulisí,“ vzpomíná na Sašu Rašilova Olga Scheinpflugová, která si ve vzpomínkách vybavuje jeho klaunskou proměnlivost na jevišti a nevyzpytatelnost v civilu, kdy „nedopřál nikomu, aby ho prohlédl, aby si byl kdykoli jist, že si nedělá svým hrobově vážným způsobem psinu z jeho důvěry [...] Snad ani nevěděl, že hraje, nerozeznával asi sebe opravdového a sebe v tisíci slavných výstupech svého herectví, které si ho podmaňovalo.“ Rašilovovův *mimetický* talent, extemporující v civilu když imitoval samotného Hilara nebo si hrál na majitele kavárny na Václavském náměstí, kam chodil servírovat odpolední kávu,²⁵ i na jevišti působil jako přebitý akumulátor a vyvolával v Scheinpflugové otázku, kdo je vlastně člověk, existuje-li v tolika proměnách, s nimiž se u obdivovaného kolegy setkávala: „Jeho tělo nemělo nikdy ustálenou podobu, dělal si s ním, co chtěl. Neměl svou osobní chůzi, ani výrazy tváře, vždycky jste ho zastihli zakletého do někoho druhého. [...] Jeho klaunská tvář obsáhla všechny výrazy, byla to tvář od Daumiera, tvář z Dickense, tvář pořouchlého i zbožného faráře, staromódní balzakovská tvář, tvář měšťana, venkovana, dělníka, podvodníka i finančního magnáta.“ V kontrastu k tváři-zrcadlu nepřeberného množství výrazů působily Rašilovovy velké kulaté oči barvy onyxu, které „dovedly vypadat zbožně, laskavě,

25 Vyprávění a *předvádění* nepřeberného množství groteskních historek a situací ze života, v nichž jednou s Longem dělali funebráky a chodili umývat mrtvolu, aby si vydělali, herce neopustilo ani v „plné slávě jeho jména“, jak líčí Scheinpflugová, když si dovedl „stoupnout ráno před divadlo a vyvolávat, že prodá štěnata, čistokrevné teriéry, které na rohu bez úspěchu nabízala chudá babka. Ujišťoval každého zájemce, že ti bastardi jsou čistokrevní z jeho domácího chovu, a proto šli nadračku a byli prodáni v několika minutách. Pak vyspal stržené korunky čistokrevné babce do penězanky a odešel před zraky udivených a uražených kupců do vrat divadla. Ve všem věřil kus herecké příležitosti, myslím, že jeho stálý vnitřní smutek potřeboval tyto neustálé a slavné klukoviny“ (Scheinpflugová 1994: 159).

chytré i šileně, ale nezúčastnily se pokaždé hry, byl to svět, který žil nad jeho bytostí jaksi sám pro sebe [kurz. Z. S.]. Často strnuly, ztvrdly a neměly s projevem jeho slov nic společného, jako by odmítly komediantství, a trvalo někdy dlouho, než se prothřly ze své osamocnosti a přidaly se ke hře celé jeho bytosti [...] byly stále ve střehu a bděly nad každou potměšilou lží či komedií, zůstávaly nad Rašilovem i nad jeho divokým i zkroušeným humorem“ (Scheinpflugová 1994: 156–159).

Shrneme-li postřehy Olgy Scheinpflugové a porovnáme je s vlastními zážitky z Rašilovova hereckého umění uchovaného v několika filmech, shledáváme, že to, co určuje originalitu Rašilovova zjevu, jsou: neutuchající biofilní energie a proměnlivost související s vzácně vyváženou schopností empatie i odstupu, která spolu se schopností přesně tvarovat herecký projev postupem času stále více vyvažovala živelný temperament. „Komediant v nádherném slova smyslu, každý cizí člověk i každá běžná situace mu stála za to, aby ji znásobil, zesměšnil nebo ztragičtěl, protože potřeboval vychrlit gejzíry svého hereckého obsahu [...] Jestliže se někdo narodil hercem, byl to tenhle přírodní zázrak“ (Scheinpflugová 1994: 158).

Do dávného extemporování, které jistě s takovým temperamentem souvisí, se promítá hercova schopnost improvizace, kterou Sašovi Rašilovovi s obdivem přiznává Karel Höger v době, kdy spolu hráli ve *Výnosném místě*: „Ale [dar] improvizace vědomé, ukázněné, věčné improvizace na dané téma, která nenarušuje roli, naopak udržuje Vás v neustálé pozornosti, v tvůrčím napětí, dává každý večer Vašemu výkonu novost detailu, upřímnou bezprostřednost a svěžest. Před Vámi se musí mít partner na zkouškách i při představení na pozoru. Nikdy neví, co mu v detailu uděláte. A to je to krásné, to je to pravé, že nehrajete pro obecenstvo v tom hvězdářském smyslu, ale že prvním Vaším kritikem je partner, hrajete pro něj, jej překvapujete, jej udržujete v pozornosti, jej přesvědčujete. V tom je podstata herecké sugesce: přesvědčím-li na scéně partnera, přesvědčil jsem i obecenstvo“ (Höger 1994: 195).

Literatura:

- ČERNÝ, F. *Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci*, Praha 1978
Dějiny českého divadla III. a IV., Praha 1977 a 1983
D. Č. [ČEPORANOVÁ, D.] „Roland, František“, (heslo) in: *Národní divadlo a jeho předchůdci*, Praha 1988
DVOŘÁK, A. *Saša Rašilov*, Praha 1965
FISCHER, O. *Činohra Národního divadla do roku 1900*, Praha 1983 (2. vydání)
GÖTZOVÁ, J. *Profily českých herců. Studie o soudobém českém divadle a herectví*, Praha, S. V. U. Mánes, třetí vydání b. d.
HILAR, K. H. „O pramenech hereckého tvoření“, in: RUTTE, M. / GÖTZ, F. (red.) *Nové české divadlo 1930–1932. Sborník Dramatického svazu*, Praha 1932
[HÖGER, K.] *Faustovské srdce Karla Högera*, Praha 1994
JUST, V. *Proměny malých scén*, Praha 1984
KOHOUT, E. *Divadlo aneb Snář*, Praha 1976
L. K. [KOPÁČOVÁ, L.] „Šamberk, Ferdinand František“, (heslo) in: *Národní divadlo a jeho předchůdci*, Praha 1988
T[ILLE, V.] *Divadelní vzpomínky*, Praha 1917
V. J. [JUST, V.] „Rašilov, Saša“, (heslo) in: *Národní divadlo a jeho předchůdci*, Praha 1988
VODÁK, J. „Naše divadelní komika“, *Přestávka Burianova divadla* č. 2, 1. 10. 1935, přetištěno in: (týž) *Tváře českých herců*, Praha 1967

Les monstres sacrés

(Francouzští herečtí virtuosoové z přelomu 19. a 20. století)

Jan Hyvnar

V roce 1940 napsal J. Cocteau hru *Les monstres sacrés* a titul se brzy ujal pro pojmenování hereckých virtuosů z přelomu 19. a 20. století – J. Mounet-Sullyho, B. C. Coquelina nebo slavné S. Bernhardtové. Název by se dal přeložit doslovně jako *Posvátné obludy*, ale Francouzi používají i přenesený význam tohoto pojmenování – *Idoly* nebo *Modly*. A těmi tito herci pro tehdejší publikum skutečně byli, ačkoliv jejich existence stále obsahuje onu skrytou podvojnost bytostí posvátných i obludných. Posvátných skvělým uměním i řemeslem, virtuozitou i magnetismem, obludných tím, že „svaté umění“ učinili předmětem obchodu a každodenní profanace. A nejen hrou na jevišti, ale i zveřejňováním osobních historek, skandálů apod.

Velká francouzská revoluce vyprázdnila pantheon bohů a od té chvíle hledala evropská společnost náhražky. A. Dumas ml. psal v té době hry na tezi a prohlašoval, že dramatik musí zastoupit kněze a kazatele, ale z jeho *Dámy s kaméliemi* nebo *Polosvěta* vanul jen pozemský soucit a melodramatičnost. Jsme v době, kdy O. Wilde zformuloval paradox, že ne umění napodobuje život, ale život napodobuje jako v náboženství „posvátné umění“, neboť krásné je jen to, co je umělé, zatímco život je šeredný. Krásné je to, co v životě není, co se ukrývá v rafinované hře linií a tvarů nebo v idealizujících pseudoromantických a melodramatických historiích. Také parnasista

Ch. Baudelaire hlásal chválu líčení nebo masky a jeho názory jako by vzali za své Mounet-Sully nebo Bernhardtová: úkolem herce je čarovat, nadchnout, poskytovat rozkoš a hlavně nenudit. Umění musí být chimérické, aby nás vytrhlo z vězení realismu života. Ze stejného důvodu Baudelaire zdůrazňoval i význam módy jako úniku ze všednosti a také zde jako by mu naši virtuosoové pozorně naslouchali: móda je projev lásky k posvátnému ideálu, je vznešenou deformací přírody, permanentní snahou ji vylepšovat. Bernhardtová v bohatém, nádherném a elegantním kostýmu Tosky měla být proto kouzelná i nadpřirozená, měla vyvolávat vzrušení a spiritualizovat rozkoš. Někdy se ale tato 'posvátná umělost' posouvala až na samu hranici života a smrti: když hrabě Des Esseintes z Huysmansova románu *A rebours* ozdobil krunýř želvy zlatem a drahokamy, usmrtil ji tím, a Wildeova Salome, tento symbol doby, líbá při extatickém tanci ústa mrtvé hlavy svatého Jana na pozlaceném tácu. Také herečtí virtuosoové hráli často postavy, které žijí chvilkový život jako 'odročení' před smrtí, kdy je extáze z chimérické krásy nejintenzivnější, tj. osudy rodu Borghiů nebo Cenciových, kde bylo hodně vražd, sadomasochismu a krvesmilství.

Jak vidíme, hra našich virtuosů, jejich umělost i symboly prozrazují metafyzický i společenský neklid. Mají odvahu vstoupit do vyprázdněného božského pantheonu a stát se „les monstres

sacrés“ nebo „les dieux des planches“ (B. Dussane), které potřebovala doba k útěše a úniku před špínou všedního života velkoměst, před chámstvím a hanebností bezcitných kapitalistů a obchodníků. Velká francouzská revoluce učinila člověka individualitou, ale další vývoj kapitalismu a ekonomie volného trhu podle francouzského sociologa J. Duvignauda (1965: 172) přinutila i herce zaplňovat jeviště prodejem vlastního osudu. Od roku 1810 se poprvé začala objevovat jména herců na plakátech, a to v jistém smyslu už naznačovalo vznik kultu hereckých hvězd. Herec začal prodávat i své soukromí v reklamě, v časopisech, skandálech, vymyšlením různých historek z rodinného života, sexu apod. Fungování těchto 'biografií' je jev dodnes velmi používaný a známý nejen na bulváru. Stačí otevřít jakýkoli obrázkový časopis nebo sledovat televizní „neobyčejné životy“. Je to kult individuality, který se poprvé významně rozvinul právě v této době francouzských „les monstres sacrés“. Člověk zbavený metafyzických garancí a smyslu vlastní existence má možnost na jevišti nebo v 'divadle života' uskutečnit svou bodu revolucí vybojovanou, ale už jen náhražkami.

Divadelní pseudobohové alias „les monstres sacrés“ už nedokážou hrát tím způsobem, že postavě odevzdávají sebe sama, své vlastní umění, talent a dovednosti. Pseudobohové se rádi ukazují a vysouvají kupředu a 'před postavu'. Diváci pak chodí 'na herce', a pokud slavná herečka v roli Ofélie zemře, mohou i diváci odejít domů. Herec hraje ne jednu, ale více rolí a samozřejmě miluje role trvesti, aby dokázal své proteovské umění a mohl souhlasit s Bernhardtovou, která prohlásila o Mussetově dramatu *Lorenzaccio*: „Hra, to jsem já.“ Ale u herců, jako byla Sára, to šlo ještě dál; virtuos netvořil jen postavy jako díla, ale podobně jako Dorian Gray O. Wildea nakonec jen sebe a svůj život. Byla to ovšem iluze, protože

i tento herecký virtuos se stal „produit de consommation“ (produktem spotřeby).

Je tedy přirozené, že u těchto virtuosů nemohla být řeč o nějaké ansámblovosti, která se v evropském divadle dostává ke slovu až s uměleckou režii, jež vlastně reaguje ve Francii v divadle A. Antoina nebo J. Copeaua na přebujelý individualismus hereckých virtuosů a na nezdravou hierarchii v divadlech, kde se herci členili do tří skupin: vrchol tvořila aristokracie jen několika virtuosů, poté následovala řada druhořadých herců, které virtuos potřeboval k souhře, a dole byl anonymní herecký proletariát, který sloužil spíše jako pozadí pro hru ostatních herců. Zákonem tak byla perspektiva vlastní důležitosti virtuosa, a proto se velké hvězdy té doby domlouvaly, a když to bylo nutné, vzájemně si ustupovaly a nechávaly prostor té druhé: když hrál Coquelin Cyrana, Bernhardtová ustoupila do pozadí jako Roxana, a když ona hrála Hamleta, Coquelin si zahrál jen hrobníka.

Francouzská deklamační škola

V této době se často psalo o různých hereckých národních školách a za tu nejvýraznější byla považována vedle školy italské nebo ruské právě škola francouzská, kterou reprezentovali herečtí virtuosové. Tato škola má kořeny v divadle francouzského klasicismu 17. a 18. století a jejím centrem byla vždy pařížská Comédie Française, kde od jejího vzniku v roce 1680 působila řada vynikajících hereckých osobností - M. Baron, Lekain, Claironová, Talma, Rachel, Samson nebo Got. Přes sto let bylo toto divadlo v centru divadelního i společensko-kulturního dění ve Francii a tento monopol ztratilo až v době revoluce, kdy bylo na čas i zrušeno a jeho herci málem zahynuli pod gilotinou. V době Napoleona



▲ Sarah Bernhardtová jako Sardouova Gismonda, Théâtre de la Renaissance 1894

◀ Julia Bartetová v Andromashe, 1891

a restaurace se zdálo, že se toto divadlo díky hercům, jako byl Talma, opět vrátí na výsluní, ale všichni nejvýznamnější francouzští herci romantismu – Bocage, M. Dorvalová nebo Frédéric-Lemaître – se brzy stěhovali do divadel na bulvárech. Také v druhé polovině 19. století to zpočátku vypadalo, že se herci Comédie Française vrátí do centra dění, ale prestiž divadla byla neustále ohrožována již zkostnatělou tradicí a divadlo začalo být těsně i pro herecké virtuosity, kteří jej jako Bernhardtová nebo Coquelin opouštěli, aby se přestěhovali na bulvár nebo si založili vlastní divadla.

Je nepochybné, že na vývoji tradiční francouzské školy se podílela už samotná výchova herců na pařížské konzervatoři, na škole, jejíž absolventi byli původně vy-

chováni pouze pro toto jediné divadlo: Comédie Française. Vznikla v roce 1784 jako Královská škola zpěvu a deklamace, aby v průběhu revoluce byla přejmenována na Konzervatoř (Le Conservatoire national supérieur d'art dramatique), jejímž úkolem bylo skutečně 'konzervovat', čili uchovávat tradici. Škola měla učit „krásné deklamaci“ nebo „krásnému chování na jevišti“ a hodně se přitom odkazovalo na inscenační tradici her klasiků, kterou předávali učitelé žákům s přesvědčením, že tyto poznatky, např. jak zahrát tu či onu scénu v roli Tartuffa nebo Faidry, mohou později žáci využít ve své hře. Pozitivním rysem této metody byl přímý vztah učitele a žáka i to, že poznatky vycházely z praktické zkušenosti. Takto mohl např. Talma sdělit žákům,

jak se ukrýval v nápovědní budce, aby odhalil tajemství dýchání svého předchůdce herce Monvela. Na druhé straně bylo ale nesmyslem přesně reprodukovat téměř sto let starou scénu, v níž se Orgon ukrývá před Tartuffem, aby odhalil jeho skutečnou tvář. A právě podobné případy reprodukcí vyvolávaly diskuse a polemiky, které narůstaly zvláště od počátku 20. století v kontextu nových uměleckých reforem v celé Evropě. A pokud naši virtuosové byli ještě v letech 1855–1870 žáky tradiční výchovy herce P. Régniera, příchodem moderních herců, např. L. Jouveta, se ve výchově na konzervatoři mnoho změnilo.¹

Tradiční metoda měla naučit herce především mluvit (viz Aslan 1974). Menší pozornost byla naopak věnována mimice, gestice nebo hře s partnerem. Žák se proto učil dikci, dýchání nebo nastavení hlasu, který se měl stát dokonalým nástrojem. V této souvislosti se mluvilo o „zlatém hlasu“ Bernhardtové nebo sonorním zvučném a vibrujícím hlasu Coquelina.² Francouzská škola přitom učila směřovat hlas do masky a udržovat jej dobře usazený kolem střední polohy. Tragéd se měl zabývat vylepšováním nízkých tónů a současně rozšiřovat rozsah kolem středních tónů, komický herec se učil hlasu vysokému, často vystoupal až k falzetu, ale na druhé straně cvičil i polohy nízké. Cenil se široký rozsah a Bernhardtová nebo Mounet-Sully často stoupali nebo klesali až o oktávu, aby vyznačili prudký přeskok myšlenky prvního a druhého poloverše.

Francouzské deklamační herectví v sobě skrývalo od počátku velký problém: má se mluvit a deklamovat tak, aby šlo především o smysl věty, nebo se

1 Jouvetyovy poznámky o moderní herecké výchově si může český čtenář přečíst v jeho knize *Nepřevtělený herec*, Praha 1967.

2 Pokud někteří herci hlasu zneužívali, říkalo se, že „hrají na violoncello“.



Třikrát Jean Mounet-Sully jako Sofoklův Král Oidipus, 1881: na dobové fotografii, na rytině dovolující 'vidět a slyšet' herecký styl blízký se opernímu projevu, a v karikatuře

má mluvou více zvýrazňovat forma a poetika verše dramatu? Nesmíme zapomenout, že diváci klasiky znali a herci mohli být jejich originálními interprety právě skrze přednes. Proto herečka Rachel zaujala diváky tím, že obohatila své tirády o „světlostín“, tj. některé pasáže zvýraznila, jiné schválně nechávala neurčité. Ale pak je i logické, že mnozí herci používali hlasové a deklamační efekty jen proto, aby diváky přesvědčovali o tom, že způsob, jakým verše sdělují, je důležitý jen sám o sobě.

Pokud byla páteří výuky práce na klasicích, pak herecký adept se neučil hrát situace, interpretovat postavu a vtělovat se do ní, ale pouze překonávat těžkosti jazykové povahy. Učil se recitací verše vyjádřit odhodlání Cida jít do boje, modlitbu Ifigenie nebo žárlivost Faidry. Vybíraly se k tomu zvláště obtížné pasáže a pou-



žívaly se i jiné texty, např. bajky La Fontaina. Učitel určoval takt a rytmus, žák zápasil se slovy, a jakékoli ztotožňování s postavou nebylo proto možné. Takto pracoval i učitel našich virtuosů P. Régnier, který zvýrazňoval slova zvláštního významu a verš po verši vysvětloval a komentoval žákům tradici dané interpretace a motivace řeči i pauz slavných herců z minula.

Je jasné, jak významnou se pak na pozadí této výuky stala moderní herecká výchova, která se formovala po celé Evropě, v Moskvě ve Stanislavského studiích a ve Francii ve škole J. Copeaua, Ch. Dullina nebo u L. Jouveta přímo na pařížské konzervatoři. Jestliže Régnierova výchova byla založena na osobité interpretaci



a deklamaci verše, Jouvet učil žáky nejprve analýze a reflexi nad postavou. Jeho poznámky dokládají, jak neustále filosofoval na téma herectví a nesouhlasil, aby byli žáci otrocky závislí na tradici. Předpokládal dobré řemeslo a poté žádal, aby vše, co říkají a jak jednají, bylo spontánní. Komentoval chyby žáků, ale východiskem už pro něj nebyla dogmaticky uplatňovaná tradice, ale vždy nejprve vědomí nulového či neutrálního východiska: tzn. že herec nejprve stál před postavou a jejím textem jako nepopsaný list a až poté se musel učit sdělovat text tak, aby bylo jasné, že respektuje osobnost postavy, které text patří. Nepřivlastňuje si text a s ním i navrstvené interpretace minulosti, ale nechává mluvit Jiného. Za tímto účelem proto uvolňuje vlastní fantazii, intuici a jako postava nejen mluví, ale především jedná.

Mounet-Sully a B. C. Coquelin

O herectví S. Bernhardtové jsem v rámci této série článků psal již v předchozí studii, a proto se o ní zmíním jen krátce.³ V roce 1900 dokončila poslední část své 'mužské trilogie', tj. po roli Hamleta a Lorenzaccia zahrála i hlavní postavu Rostandova *Orlíka*. Byl to v podstatě už poslední úspěch této herečky, která fascinovala diváky celé Evropy a Ameriky a o níž se tvrdilo, že měla bohatší život než tisíce jiných žen nebo že se narodila pro potěšení všech v prudce se měnícím světě. Stala se skutečnou bohyní. V prosinci 1896 vymyslel C. Mendès na její počest banket pro 500 hostů v Grand-hotelu a poté všichni jeli fiakry do jejího divadla Renaissance, kde zahrála *Faidru*. Na závěr se posadila na jevišti na trůn a kolem ní usedlo 20 básníků, kteří ji oslavovali recitací svých básní. Plakáty od A. Muchy, které přesně vystihují její slávu i mýtus, se jako herecké upoutávky lepily na „Morrisovy sloupy“ po celé Paříži. O jejím Hamletovi se hodně diskutovalo, protože několik let předtím hrál Hamleta Mounet-Sully, její partner ještě z Comédie Française. Jeho Hamlet byl tak trochu z opery Verdiho, plný krásných, prudkých, halasných veršů, zatímco Sára hrála hru v próze a Hamleta jako adolescentního chlapce, sirotka, který se náhodou ocitl v tragické situaci. Diváky uchvátil tento blondatý Hamlet se zelenkavými očima a nordickým čelem a diskutovalo se, kdo je lepší – Mounet-Sully, nebo Sára. O jejím Lorenzacciovi se rovněž hodně psalo, neboť to bylo vůbec první provedení této hry A. Musseta, který ji psal jako knižní drama. Kritici psali o hře plné sarkasmu a horečnatosti, ale i o neustálých kontrastech a melodramatických efektech. A Sára byla skutečným mistrem efektů. V té době byl jejím partnerem

3 Hyvnar, J. „Dvě herecké virtuosky z dob fin de siècle“, *Disk 27* (březen 2009).

Edouard de Max, původem rumunský cikán, který na jevišti rád pózoval a diváky bavil historkami ze soukromého života homosexuála. Nebyl to ale špatný herec a pokoušel se na jevišti mluvit v poloze mezi zpěvem a deklamací. J. Cocteau v jeho chování ovšem nacházel podivnou směs perského monarchy, cikána a bulvárního elegána, proto jej nazval knížetem „comme il-ne-faut-pas“.

V březnu 1900 divadlo Comédie Française vyhořelo. Bylo to pár týdnů před Všeobecnou výstavou, na kterou se chystal i soubor skvělých herců tohoto divadla. Nad všemi zde vládl Mounet-Sully s bratrem Paul Mounetem. Mnoho let tu hráli Bernhardtová i Coquelin. V *Ifigenii*, *Antigoně* nebo v *Andromaše* předváděla „božská“ Julia Bartetová krásu sošných póz a hudební deklamací. Zářila přitom elegancí jako z módního časopisu, a proto o ní vtipálci tvrdili, že když Bartetová „dostane Racina, udělá z něj Paquina“ (jméno módního návrháře). Po Mounet-Sullym se doyenem divadla stal Sylvain a poté Albert Lambert, Bartetové konkurovaly tragédky Second-Weberová nebo Madelaine Rochová. Na vrcholu slávy byli Le Bargy a Féraudy, z bulváru přišel Félix Huduenet. Zastavme se jen u dvou předních virtuosů – Mounet-Sullyho a B. C. Coquelinu.

Mounet-Sully, vlastním jménem Jean Sully Mounet (1848–1916), byl typickým tragédem francouzské školy, dědicem umění Lekaina nebo Talmy. Podobně jako se čekalo na novou interpretaci klasických ženských rolí a po bouřlivém období romantických herců se objevila ve 40. letech Rachel, tak i nyní se od 70. let prosazoval talent Mounet-Sullyho. Debutoval rolí Oresta z Racinovy *Andromachy* v Comédie Française roku 1872, tedy v době, kdy po prohrané válce Francie s Pruskem narůstal patriotismus, a jeho heroický patos padl na živnou půdu. Následovaly úspěchy v postavách Ruy Blase a Hernaniho ze stejnojmenné

**Jean Mounet-Sully
jako Hamlet, Comédie
Française 1896**



ných her V. Huga, Othella, Hamleta, Rodriga z Corneillova *Cida* nebo Polyeukta od stejného autora. Ale největší událostí se stal jeho Oidipus ze stejnojmenné Sofoklovy hry, kterého pak hrál i ve starořímském amfiteátru v Orange. V Comédii Française zůstal po celou kariéru a zpočátku byl partnerem Bernhardtové – ona byla Faidrou a on Hippolytem, ona Doňou Sol a on Hernaním. Diváci jim říkali „le couple“ (párek) a nadšení vyvolávaly zvláště scény objetí, neboť se vědělo, že jsou i skutečnými milenci.

Mounet-Sully byl jedním z posledních patetických tragédů, kteří se chovali jako bohové i v utrpení. Měl sportem pěstované tělo, rád předváděl majestátnost sošných gest a v každé situaci i charakteristické a až symbolické gesto. Deklamoval ve velkém hlasovém rozpětí od tenoru k barytonu a někdy až k basu. O jeho zvučném hlase se vyprávěly historky: mluvil prý tak, jako by se obracel k někomu, kdo je na druhém břehu řeky Seiny; jindy byl srovnáván s Jupiterem, neboť jeho hlas hřměl jako vzdálená bouře a z očí mu létaly blesky. Deklamoval na samé hranici zpěvu a rád skan-

doval. V monolozích Hamleta neustále měnil hlas o oktávu výš nebo níž a jeho Polyeuktes se dostával do protetického tranzu. L. Jouvet, který jej viděl až později v roli Oresta, poznamenal, že tuto roli hrál jako operní sólový part. Jeho deklamacce spočívala podle něj na perfektním scénáři dýchání a neustále v ní zdůrazňoval rozdíl mezi vokální exaltací a ztišenou skleslostí.

Postavy Mounet-Sullyho musely být vždy heroické, mužné a hrdé. Jeho Hamlet neznal melancholii a rovněž Othello byl více ochráncem rytířské cti, a proto Desdemona musela zemřít bez soucitu. O jeho Hernaním napsal Zola, že se narodil pozdě, neboť v jeho žilách teče krev bouřliváka z roku 1830. Ve všech postavách tak dodržoval klasicistické pravidlo, podle kterého tragická postava musí být vznešená i v průběhu největšího utrpení. Neboť právě proto je tak vznešená, že dokáže snést tolik utrpení. Proto také diváci obdivovali jeho Oidipa, na jehož tváři se zračil heroický zápas s osudem. Mounet-Sully zde používal i němohru, např. když se dozvěděl o své vině, zůstal nehybný se ztuhlým obličejem, pak sklo-

nil hlavu a po chvíli ji pomalu zvedal, aby diváci mohli spatřit široce rozevřené oči, jakoby nepřítomné a zahleděné do něčeho neviditelného. Následovaly zpěvné lamentace a kletby. Velmi sugestivní byla podle kritiků i scéna, kdy si vypíchl oči a tápal po jevišti s naříkáním slepce.

Postavy Mounet-Sullyho nebyly z tohoto světa, neboť se v nich choval jako nadčlověk. V době realismu a naturalismu se ovšem tato idealizovaná krása jeho hry stávala postupně řemeslně odcizenou, akademickou, efektně operní a nepřirozenou. Ale i když se také on snažil vyjít vstříc novému vkusu a vnější podobu postav, zvláště kostým a účes, upravoval podle dochovaných historických dokumentů, tak skutečnost, že se objevovaly stále více i kritiky a dokonce i karikatury tohoto „le monstre sacré“, např. právě v roli Oidipa, už napovídala, že tato francouzská deklamativní škola se ocitla v hluboké krizi.

Za jednoho z největších virtuosů byl považován také Benoît-Constant Coquelin (1841–1909), který hrál zpočátku v oboru komickém a úspěch získával v postavách Molièra, Marivauxe, Regnar-da i jako Figaro v komediích Beaumarchaise. Tento obor ale později rozšířil směrem k postavám vážným a dramatickým. Na konzervatoři byl také jeho učitelem P. Régnier a v roce 1860 debutoval v rolích komických sluhů v Comédie Française. Kritik F. Sarcey od začátku psal o tomto mladíkovi se zvednutým nosem, drzým pohledem a s živelným pohybem jako o velké naději. V roce 1886 ale odešel z Comédie Française, vydal se na dlouhé turné po Evropě a USA, v roce 1890 se do Comédie Française vrátil, ale už za 5 let hrál v divadle Renaissance a od roku 1897 se stal ředitelem divadla Porte-Saint-Martin.

Byl střední postavy a v civilu měl málo výraznou tvář. Na rozdíl od Sárý vypadal mimo divadlo jako provinciální úředník s podivnými brýlemi. Měl ale vibru-



jící a zvučný hlas, který někteří kritici přirovnávali k trumpetě, a všichni psali o jeho živosti a temperamentu, který byl nakažlivý. Postupně dokonale ovládl umění přetělesnění a postavy nešil na sebe sama jako Mounet-Sully nebo Sára, ale pokaždé stvořil novou a odlišnou figuru. Byl velmi vzdělaný, zajímal se o literaturu, hudbu i výtvarné umění. Každou roli připravoval s pomocí dlouhých rozborů a úvah o postavách, o hrách Molièra nebo Shakespeara i o herecké tvorbě jako takové. Mnohé vycházely tiskem a jsou to doklady toho, jak až filigránsky pracoval s detaily při kolorování postavy, jaký důraz kladl na artikulaci, na posazení hlasu, rytmus, ale i na mimiku a ges-



▲ Sarah Bernhardtová a B. C. Coquelin

◀ Sarah Bernhardtová jako Rostandův Orlík (L'Aiglon), 1900

tikulaci. Byl jedním z mála herců té doby, o němž lze říci, že obrovský úspěch, kterého dosáhl u publika, byl nejen dílem velkého talentu a temperamentu, ale i systematické a důkladné racionální přípravy. Jeho schopnost přetvářet se z role do role potvrzují všichni kritici a mnozí dokonce konstatují, že je hereckým portrétistou a svými postavami tvoří osobi-tivní galerii obrazů.

Podle Coquelina bylo nutné pomocí pečlivého studia nalézt pokaždé základní charakter postavy a ten byl stále ještě vnímaný jako idealizovaný typ, jehož různé individuální verze pak bylo možné najít v životě. To znamená, že jeho Figaro se nějak podobal velikému množství mla-

dých, směhlých, hrdých a vtipných Francouzů, kteří seděli právě v hledišti. Etymologie slova 'charakter' napovídá, že v Řecku sloužil tento pojem k označení něčeho vyrytého, nakresleného, zapsaného, a tedy trvalého. Toho, co se nemění, co zůstává a svou stabilitou odolává okamžitým proměnám emocí a chování vůbec. O tomto idealizovaném typu jako postavě, kterou herec hledal při zkoušení doma např. před zrcadlem a kterou mohl v průběhu této tvorby prožívat, mluví v *Hereckém paradoxu* také Diderot a Coquelin přejímá většinu jeho názorů. Přejímá tak tradiční pojetí charakteru nebo postavy jako kódu, který se nejprve doma nastuduje i zafixuje a v průběhu hry pak reprodukuje. Herec tak na jedné straně vytvářel představu idealizovaného typu jako něčeho 'vyrytého' a v dramatu 'zapsaného', a poté pomocí hlasu a gestiky, těmito vlastními nástroji, provedl konkrétní individualizaci a socializaci této představy čili tohoto typu. Znamenalo to pak, že Coquelin např. ve Figarovi 'mluvil jazykem' tohoto typu nebo charakteru, který pak divák uměl rozpoznat neboli 'přečíst'.⁴

V 19. století se ale tento princip hry herce jako individuální a socializované promluvy, jež zprostředkovává předem 'vyrytý' typ či charakter, značně komplikuje. Tlak reality života narůstá, vždyť dokonce už Diderot chodil po ulici a sledoval stále více se měnící fyziognomie lidí různých sociálních vrstev. Následně romantici zrelativizovali vztah vnějšku a nitra, když odkryli, že dobrou duši a dobrý charakter může mít znetvořená postava Quasimoda nebo naopak zrůdný charakter se ukrývá za krásnou a vznešenou tvář krále. A v době pozitivismu i Darwinovy teorie o výrazu emocí narůstalo vědomí, že u pramene lidského chování

4 Na tomto místě by se dala použít i známá sémiologická opozice *langue a parole*, tj. charakter nebo typ a Coquelinova hra během nějakého představení.

se již nenalézají nějaký stabilní 'vyrytý' charakter nebo kód, ale lidský organismus. U Darwina byl pojatý fyziologicky, u Freuda psychologicky a u A. Comta sociologicky. V Coquelinově době daleko lépe než divadlo a jeho virtuosové zachytil tuto proměnu tehdejší francouzský román. V něm máme zcela novou galerii postav-typů, jež se vyznačovaly jednak nepředvídatelnými výbuchy prudkých vášní (madame Bovary), jednak nehybnými a nevzrušenými tvářemi melancholických dekadentů. Už jen tato prostá podvojnost lidské existence – zveřejnit/ukrývat – znamenala konec tradičního 'vyrytého' charakteru. Brzy i v divadle získává postava a s ní i hra herce jinou dimenzi: u Čechova již nenajdeme typické charaktery a Stanislavskij pak hovoří o konci oborů.⁵

Tento exkurs byl důležitý proto, abychom zařadili herectví Coquelinovo, ale i Mouneta-Sullyho nebo Bernhardtové do určité dlouhé tradice, která právě končila. Po Coquelinovi už Tartuffe nemusel být charakterem, tj. démonickým svatouškem a devótním hypokritou, ale mohl být hrán jako postava upřímně věřícího, který projevuje jisté slabosti vůči ženám. Takto např. interpretoval Tartuffa Jouvet v roce 1950. Ostatně tato proměna začíná i u samotného Coquelina, který nežůstal jen u hry komických sluhů, ale tento obor překračoval a rozšiřoval na postavy lyrické, vážné i tragické. Příkladem toho byla postava básníka Gringoirea ze stejnojmenné hry Th. de Banvilla, ale především slavný Cyrano de Bergerac. V této postavě plné kontrastů mezi vážným hrdinstvím a fanfaronstvím, lyrikou a humorem, groteskním nosem i čistou duší je samozřejmě v groteskní i melodramatičnosti znát opožděný pseudoromantismus, který se

⁵ U nás tento přechod popsal v krátké studii *Herecká postava J. Honzl* (viz např. sborník jeho studií a statí *K novému významu umění*, Praha 1956: 239–245).



▲ B. C. Coquelin ve Směšných precioskách, kolem r. 1895

▶▶▶ B. C. Coquelin v titulní roli Rostandova *Cyrana de Bergerac*, Théâtre de la Porte-Saint-Martin 1897

tak stává jakousi pseudohistorickou fasádou, ale proti stabilnímu klasicistickému charakteru jako kódu to už znamenalo významný posun.

Premiéra *Cyrana* se konala 28. prosince 1897 v Théâtre de la Porte-Saint-Martin a v tomto divadle to byl po *Antonym* od Dumase st. z roku 1831 opět kolosální úspěch. Diváci nejen z Paříže, ale i početné zájezdy z celé Francie a na odpovědní představení i rodiče s dětmi vyprodali divadlo na mnoho měsíců. Rostand psal hru i roli přímo pro Coquelina, neboť ten byl v té době doslova vzorem elokvence a tuto vlastnost dokonale ve hře využil. Jeho egocentrismus virtuosa se na zkouškách prosazoval plnou měrou, takže si přivlastnil i některé pasáže jiných postav, např. známé představení kadetů měl původně deklamovat herec hrající kapitána Carbon de Cas-



teljaloux. Asi by chtěl hrát, stejně jako Bernhardtová, celou hru sám. Úspěch to byl ale nevídaný. Od tirády o nose s mnoha intonačními variacemi hlediště vybuchlo a stejná atmosféra pokračovala až do konce a pak i na ulici po představení. Potlesk, radostná směs pláče i smíchu a obrovské nadšení, neboť Rostand i Coquelin tímto představením oživovali francouzský patriotismus a nacionalismus. Oživili znovu tento typ duchaplného i nedisciplinovaného hrdiny, který měl předchůdce ve třech mušketýrech a pokračování ve Fanfánovi Tulipánovi a dalších, to už ve filmu. Ano, byla to pseudohistorická fasáda, kterou ostře odsoudil i J. Copeau, ale v té chvíli elegičností, hlasovými tremoly a vybranými intonacemi fasáda velice svůdná. Měla mít pokračování v další Rostandově hře *Chantecler*, ale autor onemocněl, odjel

z Paříže a dokončil ji až po smrti Coquelina v roce 1910. Hlavní postavu proto zahrál Lucien Guitry.

V roce 1883 u nás vyšla Coquelinova knížečka *Umění a herec*, která byla přeložena do více jazyků a oživila diskusi o některých teoretických otázkách hereckého umění, zvláště se pak podílela na vytvoření známé opozice mezi herectvím představování a herectvím prožívání. Zastavme se u některých témat.

Na začátku si Coquelin vytkl za cíl zdůvodnit, proč je herectví uměním. Východisko to bylo sociologické, protože ve Francii nechtěli udělit významnému herci Comédie Française E. Gotovi řád čestné legie. Byl za tím v podstatě starý předsudek, že herec nezaujímá ve společnosti stejně důstojné místo jako ostatní občané. Ale podle Coquelina důkazem toho, že tomu tak není, je hercova role

umělce, který nenapodobuje, ale tvoří jako jiní umělci. Dramatik poskytuje divadlu „duši“ a herec mu odevzdává „tělo“ nebo „kůži“. „*Kůži již figura ta potřebuje, dostává od herce*“ (Coquelin 1883: 10). Tím je dána distance mezi tvůrcem a dílem nebo materiálem a herec může být stejným umělcem jako malíř, který maluje na plátno. Teorii dvou já, z nichž první má úlohu řízení, kontroly a rozumu, a druhé je jen zpracovávaným materiálem, přebíral Coquelin od Diderota: „*věřím, že jsem velikým hercem jen pod tou podmínkou, dovedu-li se absolutně ovládati a vyjadřovat po libosti efekty, jichž nesdílíme, sdíletí nikdy nebudeme a dle své přirozenosti povahy ani sdíletí nemůžeme. A právě proto jest povolání naše uměním! Právě proto tvoříme!*“ (Coquelin 1883: 19)

Brzy po Diderotovi bylo ovšem v umění, divadle i herectví toto schéma dvou já nebo hercova já v kůži-postavě značně zpochybněno romantiky. Přečteme-li si Kleistovu esej *Tanečník a loutka*, ptáme se: A kdo řídí ono první já řídicí? A kdo řídí ono další já, které řídí to první řídicí já? Atd. Kleist píše o tanečníkovi, který nemůže najít centrum neboli těžiště, odkud je řízený jeho pohyb a odkud řídí také loutkář loutku. Již Diderot s tím měl problém, a proto svou esej o herectví napsal jako dialog dvou mluvčích a o tajemství onoho prvního já, oné první „řídicí hlavy“, napsal jiný traktát *Rameauův synovec*. Coquelin ve svém traktátu naopak nepochybuje, je prostě virtuosem, který si je jistý pevným bodem, odkud ovládá své tělo a řídí svou hru. „*Herec vězí uprostřed svého výtvoru. Z vnitřku řídí on nitky, kteréž figury jeho popuzují, aby vyjadřovaly celou stupnici lidských pocitů: nitky tyto, jež jsou jeho vlastními čivami, musí mítí ve své moci a dle libosti jimi vládnouti*“ (Coquelin 1883: 20).

Sebejistý herec-umělec má pak vznešený úkol zušlechťovat vkus a mravy publika, musí svou hrou stavět na odiv

krásu, uchvacovat vznešeností a „*po-vzbuzovat líčením pravdivého k zdravému smíchu a přemítání*“ (Coquelin 1883: 17). To ale znamená, že nejen mezi prvním a druhým já musí být distance, ale i mezi uměním a životem, který umění zušlechťuje. V divadle existuje konvence a zpracování, proto tu mluvíme a pohybujeme se jinak než v životě. Tyto Coquelinovy názory jsou pochopitelně zaměřeny proti pronikání tehdejšího naturalismu na jeviště a s tímto cílem také herec přináší mnoho důkazů. Např. jednou opravdu unavený usnul v roli na jevišti a chrápal. Diváci se domnívali, že je to součást role a kritizovali jej za to, že to nebylo vkusné, další tvrdili, že spal nepřirozeně atd. Jde tedy vždy o iluzi spaní a ne o skutečné spaní. „*Zapatřme tedy obecnstvu illusi pravdy, ale pouhou illusi*“ (Coquelin 1883: 28).

Coquelinovy názory byly ve své době předmětem diskusí. Francouzi i mnozí další s ním souhlasili, anglický virtuos H. Irving nebo italský virtuos T. Salvini mu oponovali tvrzením, že každý velký herec cítí a prožívá to, co zobrazuje. Později se do polemiky zapojil i Stanislavskij s vlastní opozicí umění představování a umění prožívání. Herec představování roli prožívá doma nebo na zkoušce, vše zachytí svalovou pamětí a poté vše věrně reprodukuje na jevišti. Herec prožívání nereprodukuje, ale hraje, čili myslí a jedná v životních okolnostech role, aby obdařil postavu nejen vnějším, a tedy reprodukováným, ale i vnitřním životem, který probíhá vždy jen zde a nyní. Vidíme, že tu velkou roli hraje kategorie času: umění představování neboli reprodukce je založeno na stabilitě, přenosu a opakování neboli individualizaci trvalého a 'vyrytého' vzoru, charakteru nebo oboru. V okamžiku, kdy je tato stabilita narušena a stává se relativní, nabývá význam umění organického a neopakovatelného prožívání toho, co existuje zde a nyní. To ale současně

znamená i konec hereckých „les monstres sacrés“, kteří se z divadel stěhují do filmu a televize.

Soumrak les monstres sacrés

Po roce 1900 tedy nastává soumrak „les monstres sacrés“, a i když mnozí dále jezdí Evropou, nedosahují takových úspěchů jako Bernhardtová s Faidrou, Mounet-Sully s Oidipem nebo Coquelin se Cyranem. Ve Francii byla řada ještě dalších vynikajících herců, kteří slavili velké úspěchy, jezdili Evropou a provokovali veřejnost různými historkami a skandály. Ale na straně jedné už nevystoupali do takové výše a na straně druhé se snažili více adaptovat na nové umělecké formy i na rozvoj konkurenčního filmu.

K těm starším patřila Gabriele Réjane (1856–1920), která také studovala konzervatoř u P. Régniera a pak působila v divadle Vaudeville. Výborně zpívala a J. Offenbach jí nabízel hlavní role v operetách, ale odmítla. Proti patetické a zpěvné deklamaci byl její projev daleko přirozenější a brzy se začala zajímat o nové umělecké směry, o divadlo Antoinovo, hrála Germinii Lacerteux bratří Goncourtů a nakonec i Ibsenovu Noru. I s touto rolí je to příznačné: Sára Bernhardtová ji odmítla, protože by ji nedokázala zahrát. Velký úspěch měla Réjaneová v roli Kattrin ze Sardouovy hry *Madame Sans-Gêne*, kterou pak hrály herečky po celé Evropě. Byla ještě herečkou konce epochy virtuosů, ale už i začátku nového stylu psychologického realismu. Někdy se dokonce chovala jako Bernhardtová, např. když dostala od portugalského krále muly, zapřáhla je do kočáru a předváděla se na pařížských bulvárech. Sáru uměla parodovat, ale obě pojilo velké přátelství. Neměla však úspěch jako ona, a když si po dlouhém turné založila vlastní Théâtre Réjane, kde se jí podařilo uvést i Mae-



Lucien Guitry v Zolově Zabijáku, 1900

terlinckova *Modrého ptáka*, divadlo brzy skončilo bez úspěchu. Stanislavskij ji srovnával s V. Komissarževskou, ale jiní kritici konstatovali, že její styl psychologického realismu ještě nemá hloubku a klouže jen v náznacích po povrchu.

Ve hře J. Porto-Riche *Zamilovaná* hrála Réjane s dalším zajímavým hercem této přechodné doby Lucienem Guitry (1860–1925). Také on vystudoval konzervatoř, působil i v Comédii Française, ale pak na 10 let odjel a hrál v Petrohradě. Neustále měnil divadla i partnerky a diváci i kritici si jej zařadili do oboru moderního svědce jako z románů Maupassanta. Zvnějšku působil těžkopádně, ale byl velmi temperamentní a inteligentní. Reprezentoval typ moderního muže, který se umí chovat i v emocionálně vypjatých situacích zdrženlivě. Také on flirtoval s naturalismem, např. když hrál alkoholika

v dramatinaci Zolova *Zabijáka*. Ale ani jemu to nebránilo v tom, aby se choval na veřejnosti jako božský virtuos, aristokrat nebo dekadent. Nechal si vystavět velkolepý palác a dával soupers v hotelu Ritz pro stovky přátel.

O těchto dvou hercích lze říci to, co napsal V. Tille o další herečce přechodného období, a sice Suzanne Després (1874–1951), kterou viděl v Praze v roce 1908, ještě plný dojmů z pohostinského vystoupení ruského divadla MCHT. „*Tvořící umění Suzany Despresové neomezuje se jen na umělecké a virtuosní podání postavy autorem stvořené. Tvoří sama, svým individuálním, umělým způsobem, nehledíc k daným tradicím, i mimo samy intence díla, jež uvádí na jeviště. Nalézá v něm intence svoje, jež rozvíjí samostatnou tvořivost. V tom se její hra shoduje s podáním moskevských herců. Jako oni, malíři širokých scén života, podrobují si autorovo dílo k účelům svého scénického umění, tak i ona, ve svém dokonalém umění portrétním, užívá literárního výtvoru za podklad svých vlastních, individuálně podaných postav na jevišti*“ (Tille 1917: 126). Platilo to například i o Ibsenově Noře, kterou hrála v Praze.

Paralelně s těmito signály proměny herecké epochy a stylu se objevují i snahy moderní režie A. Antoina, Lugné-Poea a především J. Copeaua, které jsou už předzvěstí uměleckého divadla 20. století

a které bojují na dvou frontách: s hereckou standardizací, manýrami a řemeslnými šablonami, aby pak na základě této očisty, obnažení nebo sestoupení k organickému prameni hercova jednání – což ve Francii znamenalo sestup k prameni deklamovaného slova – herec dosáhl autenticity projevu nebo toho, čemu dnes říkáme osobnostní herectví. Tito reformátoři provedli v divadle a herectví kopernikovský obrat: nyní už nebyla vyzvedána kultura před životem nebo umělost před autenticitou a slovo před jednáním, ale naopak.

Literatura:

- ANTOINE, A. „Causerie sur la mise en scène“, *La Revue de Paris* 1. 4. 1903
- ASLAN, O. *L'acteur au XXe siècle*, Paris 1974
- BERNHARDT, S. *L'art du théâtre*, Paris 1923
- COQUELIN, B. C. *Umění a herec*, Praha 1883
- DUSSANE, B. *Dieux des planches*, Paris 1964
- DUVIGNAUD, J. *L'acteur*, Paris 1965
- LEMAITRE, J. *Les contemporains*, Paris 1885
- RENARD, J. *Journal*, Paris 1935
- SARCEY, F. *Quarante ans de théâtre*, Paris 1901
- TIEGHEN, P. *Les grands acteurs contemporains*, Paris 1960
- T. [TILLE, V.] *Divadelní vzpomínky*, Praha 1917
- Trud aktera*, sb. IV, Moskva 1959

Obrazový materiál je citován z těchto publikací: Béatrix Dussante, *Dieux des planches* (obr. s. 71, 78); Jacqueline de Jomaron (edit.), *Le Théâtre en France* (s. 73, 79), Paris 1989.

Operetní revoluce?

(Opereta po válce: Kouřil, Burian, Radok)

Pavel Bár

Během německé okupace Československa zažívala opereta a operetní divadla velký rozmach. Ačkoli v období bezprostředně následujícím podpis mnichovské dohody nastal všeobecně dočasný propad návštěvnosti, již od následující sezony 1939/40 začala nebývalá konjunktura. „*Válka se stala zvykem, nepořádek pořádkem, zatemnělé ulice normálem, peněz dost, za které ovšem si nemohl nikdo nic koupit, než právě to – divadlo. Lidé, kteří celý svůj život v divadle nebyli, chodili nyní dvakrát týdně. Lhostejno kam, jen když někam mohli jít,*“ popisuje situaci ve své knize o operetě skladatel a spisovatel Luděk Pacák (1946: 256–257). Podobně jako i v jiných krizových obdobích, těžila z této obliby nejvíce divadla produkující konzumní zábavu. Inscenace měly díky obrovskému diváckému zájmu často desítky až stovky repríz, a divadla si tak vystačila i s malým počtem premiér.¹ Nejvýraznějším příkladem je opereta *Děti manéže* skladatele Josefa Stelibského, uvedená v červnu 1943 ve Švandově divadle. Během necelých dvou let dosáhla téměř šesti set repríz a je dodnes vůbec nejúspěšnějším dílem české operetní historie. Divadelní podnikatelé bohatli, vidina snadného úspěchu vedla i ke vzniku nových operetních scén.² Náhlé ukončení časů prosperity však přineslo 1. září 1944, kdy došlo k úřednímu uzavření všech divadel a zábavních podniků.

Popularita operety a příbuzných žánrů zábavněhudebního divadla však zároveň způsobovala velkou inflaci uváděných děl. Aby se divadelní podnikatelé vyvarovali obchodních neúspěchů, ‘servírovali’ divákům zboží, o něž měli zájem – klasické kusy i novinky podle osvědčených postupů: jednoduchý obsah vytvořený podle zaběhnutých klíšé (středem dění tradičně milostná zápletka), bez hlubších motivací, zaobalený do líbivě romantického obalu historického nebo exotického prostředí, a to vše většinou v podobě výpravné a velkolepé podívané. Divákům se podobnými inscenacemi sice dodávala lehká zábava v těžké době, autoři se nedostávali do konfliktů s nacistickou ideologií, ovšem rutinní tvorba podobného typu změnila operetu v pouhý prostředek výdělku bez ohledu na uměleckou kvalitu.

Krátce po osvobození Prahy, 11. května 1945, vydal generál Kutlvašr nařízení o opětovném otevření všech zábavních podniků a divadel.³ Již následující

¹ V sezoně 1940/41 tvořily operety téměř třetinu (31,75 %) všech divadelních představení v zemi (v předchozí sezoně jejich podíl dosahoval 14,18 %). Viz: *Divadelní umění. Kvantitativní charakteristiky vývoje divadelního umění za období 1945–1972 v ČSSR*, Praha 1974.

² Například v roce 1940 založil v Paláci Akropolis režisér Jaroslav Koldovský Moderní divadlo; ve stejném roce si za účelem provozování operet pronajal divadelní sál v Unitarii dirigent a skladatel Břetislav Diviš.

³ Černý 2007: 19.

den, tedy 12. května, zahájilo jako vůbec první pražské divadlo svůj provoz Tylovo divadlo v Nuslích Piskáčkovou *Slováckou princezkou*. Také další operetní scény se začaly rychle konsolidovat a postupně obnovovat provoz. Divadelníci se vraceli z nuceného nasazení, vězení a koncentračních táborů.

Mnohá divadla znovu otevírala inscenacemi, které měla na repertoáru před svým zářijovým uzavřením, většinou díly českých autorů: nuselské Tylovo divadlo zmíněnou *Slováckou princezkou*, proslulá Velká opereta v polovině června Nedbalovým *Vinobraním*, Švandovo divadlo na začátku července Stelibského *Děti manéže*. Stálé divadlo v Unitarii zahájilo jako jedno z prvních uvedením sentimentální hry se zpěvy *Josef Kajetán Tyl*,⁴ Moderní divadlo v žižkovském Paláci Akropolis otevřelo v polovině června novou operetní úpravou Tylovy *Paní Marjánky, matky pluku* a Divadlo (Járy Kohouta) U Nováků připravilo ve stejné době scénické pásmo písní a tanců *Špalíček*. Do holešovické Uranie se po osvobození již nevrátili členové Perlíkova činoherního souboru, mnozí z nich přešli do nového Divadla 5. května.⁵ Po rychlém sestavení nového souboru se uvolněné divadlo vrátilo k uvádění operet, a to premiérou Nedbalovy *Polské krve* v polovině července. Nové divadlo (Oldřicha Nového) otevřelo až na začátku následující sezony, tedy v září 1945, Gogolovou *Ženitbou* v Nového zpěvoherní úpravě s hudbou Aloise Jiráňka.

Bezprostředně po osvobození nastal v československém divadelnictví postupný, ale rychlý proces změn, obvykle nazývaný „divadelní revoluce“. Během několika měsíců došlo ke zrušení soukromého divadelní podnikání, majitelům divadel bylo znemožněno svobodně spravovat jejich majetek a divadelnictví se dostalo pod státní kontrolu. Celý proces ovládala poměrně malá, ale dobře organizovaná skupina komunistických divadelních pracovníků soustředěných kolem Miroslava Kouřila a dalších bývalých členů válečné ilegální Odborové rady divadelníků, kteří své plány na převzetí kontroly nad divadly připravovali nejen během okupace, ale již dlouho před ní. V klimatu nadšení ze znovuzískané svobody se jejich návrhy i první opatření setkávaly se souhlasem a sympatiemi většiny divadelních umělců a pracovníků. Po dlouhých letech existenční nejistoty divadelníků se totiž začala realizovat vize nového uspořádání divadelnictví, v němž by státem a státními institucemi finančně zabezpečovaná divadla zajišťovala možnost svobodné umělecké tvorby bez ohledu na ziskovost. Idealistického nadšení prvních měsíců po osvobození a nadějí na nový, sociálně spravedlivější společenský systém Kouřilova skupina účelově využívala nejen k realizaci obecných cílů, ale jak se postupně ukázalo, i k naplnění mnohých osobních ambicí. Jejich záměry měly plnou podporu odborů, které v poválečné době silně ovlivňovaly celý politický systém a garantovaly budoucí vývoj k socialismu. Jak je pro komunisty typické, nabízeli jednoduchá a účelná řešení a lidé na ně rádi slyšeli. Popularita komunistů rostla, zásluhy si získávali i svými výsledky při „očistě“ společnosti od představitelů a zbytků systému protektorátního režimu. Jejich program měl všeobecně dostatek sympatií, o čemž ostatně svědčí i výsledky voleb z května 1946.

Již měsíc po ukončení války, tedy 8. června 1945, vydal ministr školství a osvěty Zdeněk Nejedlý výnos o zrušení všech divadelních koncesí a produkč-

4 Jednalo se o upravenou hru *Podzimní píseň lásky* J. Kubíka a D. Hallové s hudbou E. Starého.

5 Bývalé Neues Deutsches Theater, dnes Státní opera Praha.



Jiránek, Gogol: *Ženitba*, Nové divadlo 1945. Ljuba Hermanová (Agafja Tichonovna), Oldřich Nový (Podkolesin)

ních licencí.⁶ Byl tak učiněn první a nejzásadnější krok k zestátnění divadel a jejich podřízení centrální kontrole. Veškeré divadelní budovy, sály, zařízení i vybavení divadel prohlásil Nejedlého výnos za „majetek, určený veřejným zájmům kulturním“. Jejich dosavadní vlastníci nad svým majetkem ztratili kontrolu a sami ručili za jeho úplné předání.⁷ Vyhláška tak na dlouhá desetiletí zrušila veškeré soukromé divadelní podnikání.

Silným argumentem pro zastánce odstranění divadelního podnikání a podřízení divadelní tvorby ústředním kontrolním mechanismům se staly právě operetní scény a úroveň jejich inscenací. Společnost sice obecně vnímala výnos především jako akt sociální spravedlnosti, Nejedlý se však tímto krokem zároveň vypořádal s divadelními podnikateli. Komerčním zájmům ředitelů a soukromých majitelů navíc komunističtí ideologové kladli za vinu i devaluaci umělecké úrovně operety, pro niž v novém divadelním systému nezbylo místo. Pojetí kultury v osvobozené republice totiž oživilo buditelské ideje o vznešené národní kultuře, očištěné od „méně hodnotného“ umění, braku a šmíry, a připouštělo pouze uměleckou tvorbu s vysokými cíli a ušlechtilým posláním. Zdiskreditovaná opereta do této koncepce pochopitelně nezapadala.

Tehdejší oficiální názor na operetu prezentoval s patričním ideologickým nadhledem dramatik Peter Karvaš v projevu na bratislavské konferenci divadelníků

⁶ Výnos MŠO z 8. června 1945, č. B-150.001-II „o zrušení divadelních koncesí a produkčních licencí a přechodné úpravě správy divadel a jiných podniků“, in: *Věstník MŠO*, I., 22. 6. 1945, s. 21.

⁷ Nešlo o klasické vyvlastnění v právním smyslu slova, ale divadelní podnikatelé museli svůj majetek poskytnout k provozu divadel a pozbyli nad ním svých majetkových práv, podstata tedy byla stejná.

v roce 1949: „*Opereta, ako sa u nás hrala v čase vojny a ako sa zachovala na repertoároch niektorých našich divadiel i tesne po nej, bola exemplárnym príkladom produktov kapitalistického divadelného podnikania a niesla všetky znaky divadla komerčného, ideologicky a mravne laxného, umelecky periférneho, zamerane na primitívne sklony meštiackeho obecnstva, zneužívajúceho ich a rýchlo zmenšujúceho nádej na jeho prevýchovu. Bolo teda na mieste vyradiť takúto javiskovú tvorbu a sústrediť sa po všetkých stránkach na javiskové druhy, stojace v strede umeleckého vývinu nášho divadla.*“⁸

Brzy po osvobození vyšlo mnoho knih různého zaměření, nastiňujících představy autorů o novém řádu. Mezi nimi vydal na konci roku 1945 teatrolog Jan Vopršal knižní studii *Staré a nové cesty operety*. V obsáhlé kapitole věnované otázce soukromého divadelního podnikání v oblasti operety konstatuje, že zisky divadelním podnikatelům zaručuje pouze ‘velkovýroba’ operetních inscenací – návratnost nákladů na vypravení inscenace umožňuje jenom velký počet repríz. Díky tomu podle něj v soudobé operetě zvítězila forma (nákladná podívaná) nad obsahem: „*Poněvadž dějové jádro hry samo nedává záruku úspěchu, bylo nutno podepřítí žádoucí úspěch prostředky vyzkoušenými a neselhávajícími. A to jsou právě složky výpravní...*“ Vyzkoušené postupy a osvědčené obsazení herců tak vedlo k vytvoření šablony, pro kterou nebyly inovace žádoucí. Stejně tak podle Vopršala podnikatelé necítili potřebu hledat nové autory a raději využívali služeb osvědčených spolupracovníků, kteří uměli tvořit operety podle zadání a psát role hercům ‘na tělo’: „*Zbývá pak přirozeně jen dějová kostra (která je přibližně stejná), zpestřená pouze osobním charmem protagonistů a extemporovnými nápady komiků. [...] A tak se klubko příčin z následku, opatrnickví a ziskuchtivosti, nápodobivosti a konkurenční revnivosti, umělecké bezradnosti a obchodnické mazanosti zavíjí, sílí a roste a ovíjí neviditelnými, avšak pevnými pouty všechny účastníky operetní produkce (podnikatele, autory i herce). [...] Peníze uvrhly dnešní operetu do zajetí a područí kapitalistické velkovýroby, která přivodila úpadek operety jako umění.*“ Viník tohoto úpadku je Vopršalovi naprosto jasný: „*úpadkovost operety, její umělecká a kulturní bezcennost a její sociální neužitečnost byly zapříčiněny příliš prospěchářským soukromým podnikatelstvím v tomto oboru.*“ Celou stať končí rázným závěrem, že „*obrodu operety od soukromého podnikatelství naprosto očekávat nelze*“, z čehož vyvozuje, že „*operetní divadlo, má-li vybědnout z dnešní prokázané úpadkovosti, se do sféry soukromého podnikání nehodí*“ (Vopršal 1946: 31–33), a proto jej navrhuje nahradit systémem podnikání veřejného. Nesprávnost jeho ideologicky zaujatého úsudku nám však potvrzuje vývoj jiného druhu zábavněhudebního divadla, který se zrodil a vyvíjel výlučně na komerčním základě, tedy ve sféře soukromého podnikání, a přesto během desítek let své existence zrodil mnohá výsostně umělecká díla: americké hudební komedie – muzikálu.

Vopršal se věnoval také dalšímu problematickému tématu – herectví v operetách. Operetní herci si podle něj vytvořili jistou řemeslnou formu, s níž si vystačili často celou kariéru, protože publiku vyhovovala. Zjednodušeně řečeno, k potlesku jim stačí šarže, pár vtipů, extempore a písnička. Sériový provoz většiny operetních divadel pak zapříčinil, že se „*z výkonu herců stávala jednotvárná a únavná dřina, která ubýjela jejich tvůrčí schopnosti i lásku k divadlu a přeměňovala je v pouhé umělecké řemeslníky*“ (Vopršal 1946: 30). Vopršal viděl důvody to

8 *Základy nové práce československého divadla*, Praha 1949: 45.

hoto stavu především v odchodech nejschopnějších a nejtalentovanějších herců a pěvců do operních divadel. Ta operetní se pak musela spokojit jen se „*silami podřadnějšími, u nichž bylo někdy třeba omluvit nedostatky herecké*“. Operetní markýrování ve spojení s obsahovým úpadkem operet a jejich šablonovitostí podle Vopršala vysvětluje, „*proč se z protagonistů operetní tvorby staly nakonec stereotypní figury*“ (Vopršal 1946: 36). Dramaturg a teatrolog Jan Kopecký ve svých úvahách zmínil jiný problém operetního herectví, a to vytváření ‘hvězd’ z atraktivních lidí bez ohledu na jejich schopnosti a dovednosti: „*nelze odpouštět neznalost řemesla pro krásnou tvář a její obchodní přitažlivost*“ (Kopecký 1945: 51). Felix Bartoš pak v roce 1946 charakterizoval stav operetního herectví jako půlstoletí trvající krizi (netušil ale, že bude trvat další desítky let). Redaktor Jan Wenig podobné názory glosoval s jistou dávkou ironie: „*Opereta se zdála výlupkem buržoasie, který se nehodí do nového státu, tvrdilo se, že to není práce pro skutečné umělce, a zapomínalo se, že nepustíme-li k operetě umělce, nemůžeme od ní chtít, aby byla umělecká.*“⁹ Koneckonců ani v této době zásadní reorganizace a velkých změn se totiž autoři uměleckých nároků na operetu nezajímali o to nejzásadnější: o kvalitní výchovu a odpovídající vzdělávání nových operetních herců a režisérů.

Jak jsem se již zmínil, existovala představa, že díky dostatečnému finančnímu zajištění umělců a jejich tvorby ze strany státu bude nyní divadlu konečně umožněno plnit jeho vznešené cíle. Vyzdvihovala se zejména jeho ‘funkce výchovná’. Jan Kopecký ve svých úvahách o budoucí podobě divadla, knižně vydaných záhy po ukončení války pod názvem *O nové české divadlo*, parafrázuje výroky ministra kultury a osvěty Zdeňka Nejedlého: „*Divadlo budiž národní školou, která bude prostředky umění vytvářet nový lid, lid svobodný, statečný, sebevědomý, radostný a lidský*“ (Kopecký 1945: 8). Ostatně již „*Prohlášení odborové rady divadelníků*“ z poloviny května 1945, vydané Kouřilovou skupinou, ve svém třetím bodě zdůrazňuje: „*Uvědomte si hlavní zásadu: Divadlo je výchovný ústav a divadelnictví je součástí národní kultury,*“ což se dále doplňuje: „*funkcí divadel je vytvářet umění a vnášet ideje nové Československé republiky mezi lid...*“ Také „*Memorandum o řešení otázky českého divadelnictví*“¹⁰ z téhož období vidí výchovné cíle divadla naprosto jasně: „*Je přirozené, že co do obsahu divadelní hry vyslovujeme se pro divadlo tendenční, spatřující v něm v nejbližší době budoucí pravé poslání státní pro československé divadelnictví*“ (Kouřil 1945: 27). Snahy o šíření kultury mimo velká města s tradičními divadelními scénami sice působí chvályhodně, za stejnými vznešenými ideály se však skrývala i představa komunistů o poslání divadla: státem řízené divadelnictví se mělo následně stát nástrojem propagandy a ideologické manipulace společnosti podle potřeb vládnoucí garnitury.

Aby mohla státní moc ovlivňovat ‘výchovu’ obyvatelstva divadlem, nemohla nadále připustit soukromé divadelní podnikání. „*Obecně se v divadle vidí nástroj výchovy lidu, a tudíž prostředek, který nelze dále nechat v rukou*

9 Wenig, J. „*Za dobrou práci dobrou zábavu*“, *Svět práce* 30. 8. 1945.

10 „*Memorandum Ústřední rady odborů ministerstvu školství a osvěty*“ ze dne 13. května 1945 o řešení otázky českého divadelnictví v nové Československé republice. Tímto memorandumem se Odborová rada divadelníků, ovládaná komunisty, pokusila prostřednictvím vlivné ÚRO navrhnout podobu budoucího uspořádání českého divadelnictví. Mnohé z jejich návrhů byly následně realizovány.

soukromých vlastnických zájmů. Je nutné je postavit pod veřejnou kontrolu, je potřeba plánovitě řídit jeho osudy a do jeho struktury zasahovat ve jménu a v zájmu společnosti, pro kterou má být vytvářeno,¹¹ konstatoval Miroslav Kouřil. Snahy o výchovu obyvatelstva divadlem dotvrzuje i organizovaná návštěva divadel, kterou zabezpečovala Ústřední rada odborů a kterou Jan Pömmmerl ve své studii hodnotí jako téměř „povinnou divadelní docházku“ (Pömmmerl 1995: 60).

Význam divadla ve ‘výchově’ společnosti a jeho schopnost přetvářet člověka-diváka v souladu s vládnoucí ideologií se značně přeceňoval. Také v inscenační tvorbě se brzy začaly prosazovat snahy redukovat smysl divadla jen na jeho ideovou či spíše ideologickou stránku (Srba 1988: 274). ‘Ideové’ divadlo mělo nahradit divadlo zábavné, zdiskreditované soukromým divadelním podnikáním. Před ideology tak vstala zásadní otázka: co s operetou? Operetní libreta byla vždy psána především s cílem diváka pobavit, nikoliv jej vychovávat, natož v socialistickém duchu! Potíže stejného druhu postihly nejen operetu, ale celou oblast zábavného divadla – převládala totiž představa, že umělecká a výchovná může být jen dílo vážné, nikoliv zábavné či komické.

Jan Vopršal tyto úvahy opět aplikoval na operetu: „...stává se současná opereta-revue nikoli neškodnou zábavou širokých vrstev, ale skrytým nebezpečím ve smyslu morálním a výchovném. Nemá často vůbec nic společného se skutečným životem, avšak divadelní formou si právě osobuje právo určitou složku života zpodobovat nebo zrcadlit; jindy život skresluje, načechrává a přraslazuje a i v pracích, které se tváří časově, přináší víc záporů než kladů. [...] Návštěvník je nevědomě odváděn do romantického světa snů, marné touhy a zásadní nespokojenosti s tím, co jest. To vše jsou skutečnosti, které by v zájmu národního duševního zdraví neměly být brány na lehkou váhu“ (Vopršal 1946: 27). Dnes možná trochu úsměvný závěr však jeho autor mínil naprosto vážně.

Poválečný náhled na stav operetního žánru později popsal Jan Kopecký: „Z minula jsme přejali množství partitur a libret, po obchodnicku na jedno kopyto vyráběných, hluboce reakčních a maloměstáckých. Dále jsme zdělili řadu divadelních souborů, v nichž se často po desetiletí vytvářela neumělecká, netvořivá rutina, zaručeně působivá a úspěšná pěvecká i herecká klišé, soubory zamořené hvězdařením a obchodnickou ‘morálkou’ kapitalismu, která přispěla k degeneraci tohoto divadelního útvaru. A dál jsme po kapitalismu zdělili veliké zástupy obecnstva, ‘vychovávané’ a často i ‘vychované’ právě pro bezmyšlenkovité přijímání tohoto divadelního opia, jehož zdánlivá ‘apolitičnost’ představuje ve skutečnosti hluboce reakční političnost v kapitalistickém duchu“ (Kopecký 1951: 388). Kopecký nežádal úplnou likvidaci operety, do budoucna chtěl nechat prostor ‘dobré’ operetě – pojem ‘dobré’ ovšem blíže nespecifikoval (Kopecký 1945: 54).

Aby mohly být zmíněné cíle uskutečněny, musela být všechna divadla se svým provozem a repertoárem postavena pod státní dohled. Dalším krokem po zrušení koncesí se tak stal výnos z 27. července 1945,¹² kterým ministr Nejedlý vymezil rozdělení divadel a divadelních oblastí v Čechách a na Moravě a direktivně je přidělil provozovatelům pro první poválečnou sezonu. Nově mohl divadla

11 Úvodní slovo Miroslava Kouřila k Burianovu *Návrhu k přeplánování československých divadelních poměrů*, in: Rolland, R. *Divadlo lidu*, Praha 1946: 1.

12 Výnos MŠO ze 27. července 1945, č. B 152.227-II o rozdělení divadel a divadelních oblastí v Čechách a na Moravě a o úpravě provozovatelských poměrů v období 1945/46. In: *Věstník MŠO*, I., 25. 8. 1945: 62–63.

provozovat pouze stát, země, armáda, Svaz české mládeže, města, družstva měst a družstva divadelníků a návštěvníků.

Struktura pražského divadelnictví se reorganizací radikálně změnila. Ze sedmi pražských operet přežila Nejedlého výnos pouze dvě: Nové a nuselské divadlo. Operetě bylo nově vyčleněno karlínské divadlo a po doplnění ministerské vyhlášky 18. srpna 1945¹³ ještě holešovická Uranie. Nuselskou operetu začalo provozovat hlavní město Praha, Nové divadlo (dříve patřící Oldřichu Novému) a Uranii družstva divadelníků a návštěvníků a karlínské divadlo Družstvo divadla práce. Ostatní operetní scény vyhláška 'přerozdělila': Velkou operetu v dnešní Dlouhé ulici získalo Divadlo 5. května, Unitarii v Karlově ulici Státní konzervatoř, Divadlo U Nováků začalo provozovat družstvo¹⁴ a konečně divadlo v Paláci Akropolis (bývalé Moderní divadlo) získalo Pražské divadlo pro mládež. Kupodivu nejdéle ze všech zrušených divadel fungovala Velká opereta, a to až do poloviny srpna 1945. Do první poválečné sezony nakonec Praha vstupovala se čtyřmi operetními divadly. V lednu 1946 však vyhořela holešovická Uranie a k jejímu obnovení nedošlo. Zatímco na konci předchozí sezony měla Praha sedm divadel s operetním repertoárem, konce první poválečné sezony se tedy dočkala pouze tři.

Jako náhradu za zrušené scény získala Praha pro operetu divadlo zcela nové – divadlo v Karlíně, někdejší proslulý varietní podnik, během okupace scénu Národního i Vinohradského divadla. Avšak proč bylo tolik diskutované a opovrhované operetě věnováno jedno z největších pražských divadel? Na podobu divadelní reorganizace měli jistý vliv i někteří z operetních umělců, angažující se v nejrůznějších odborových radách a skupinách divadelníků již od prvních dnů po osvobození (Antonín Holzinger, Jiří Balda, František Hurých ad.). Zásadní však byla podpora Emila Františka Buriana, který podle Kouřila přislíbil operetním umělcům pomoc na začátku léta 1945, když se k němu přišli radit o budoucnosti operety. Přibližně v této době se zrodil úmysl zabrat velké karlínské divadlo pro operetu a další Burianovy aktivity.

Burian následně rozpracoval svůj známý *Plán Bloku spojených divadel*, jenž vznikl necelý měsíc po jeho návratu z koncentračního tábora do Prahy. Plán souvisel s předválečnou ideou decentralizace divadelnictví a zároveň vycházel z Burianových slibů vést brněnská divadla, divadlo zlínské a pomoci pražským operetním umělcům. Navrhoval spojit dvě divadla v Praze (D 46 a Karlín pod názvem Klicperovo divadlo), tři brněnská divadla, dvě olomoucká, dvě ostravská a divadlo zlínské a opavské (celkem tedy 11 divadel) v jeden „Blok“; jeho generálním ředitelem jmenovat Buriana a generálním tajemníkem Miroslava Kouřila, spolutvůrce tohoto megalomanského plánu. Karlínské Klicperovo divadlo se mělo stát reprezentační scénou klasické operety a zároveň scénou pro

13 „Rozdělení divadel a divadelních oblastí v Čechách a na Moravě a úprava provozovatelských poměrů v období 1945/46, doplnění.“ B-153.187/1945-II/2, dne 18. srpna. In: *Úřední list Československé republiky* ze dne 21. srpna 1945, číslo 79.

14 Po odebrání divadelní koncese Jiřímu Voskocovi v roce 1939 a rozhodnutí Voskovce a Wericha emigrovat, dohodli se V+W s majitelkou sálu v paláci U Nováků o předání sálu a části souboru Osvobozeného divadla Járovi Kohoutovi, který sem přesídlil se svým divadlem z původního působiště ve Švandově divadle. Během okupace tvořily repertoár divadla zejména operety a hry se zpěvy a tanci. Po válce byl bývalý majitel Jára Kohout zvolen závodní radou do funkce uměleckého šéfa, ovšem změnil se dramaturgický kurz divadla. Když se po Werichovi vrátil v září 1946 domů i Jiří Voskovec, převzalo sál U Nováků nově ustavené Družstvo Divadla V+W.

hostování dalších souborů Bloku: „*Divadlo Klicperovo vznikne na základě fúze několika pražských operet a bude provozovat jako základní repertoár klasický útvar reprezentační pražské vkusné operety, která bude usilovat o vytvoření novodobého československého operetního repertoáru. Mimo operetu bude toto divadlo provozovat se stejnými silami komickou operu. Budou zde i představení činoherní, a to taková představení, pro které D 46 bude potřebovat větší prostor. Šéfem tohoto divadla bude E. F. Burian. Tajemníkem šéfa bude Holzinger. O ostatní síly se jedná. Budou to nejkvalitnější síly pražských operet*“ (Kouřil 1981: 208). Později se však z plánu Bloku uskutečnilo jen torzo: spojení Burianova Děčka, karlínského a brněnských divadel, a to jen na krátkou dobu.

Tehdy pravděpodobně vznikl i nedatovaný dokument s názvem „Česká opereta“,¹⁵ popisující představu o budoucím Burianově operetním divadle včetně náčrtu dramaturgického plánu. V divadle měli působit nejlepší pražští operetní umělci, velký orchestr, jako šéfrežisér Antonín Holzinger a jako dramaturg sám Burian. Sám sobě kladl za úkol soustředit okruh skladatelů a spisovatelů a společně během prvních poválečných let vytvořit nový český moderní operetní repertoár. Do té doby měl být založen na klasických operetách, zejména českých (Nedbal, Moor, Roob, Piskáček, ad.), ale i dílech francouzských (Offenbach, Lecocq) a ruských, z nichž se však žádné konkrétní tituly nejmenují. Doplnovaly by je i „malé opery“ jako *Lazebník sevillský* či *Žebrácká opera*. U mnohých titulů Burian předpokládal nutnost aktualizace. Značnou část dramaturgického plánu pak zaujímaly návrhy na zhudebnění starších českých her – například Klicperova *Hadriána z Římsů*, Tylova *Jiríkova vidění*, Hálkovy *Muzikantské Lidušky*, *Pohádky máje bratrů Mrštíků* či Jiráskovy *Filosofské historie*.

Kolem 22. července již bylo zcela zřejmé, že karlínské divadlo nahradí dosavadní operetní scény,¹⁶ což definitivně potvrdil ministerský výnos z 27. července 1945, který reorganizoval divadelní síť. Výnos ukončil kratičkou historií Městského lidového divadla v Karlíně, scény Městských divadel. Jeho provoz zahájila 8. června slavnostní premiéra *Husitů* Arnošta Dvořáka za přítomnosti prezidenta Edvarda Beneše, ministra Nejedlého i primátora hl. m. Prahy Vacka.¹⁷ S prvním srpnovým dnem začaly divadelní prázdniny a divadlo bylo rozpuštěno. Do Karlína nastoupil E. F. Burian a opereta!

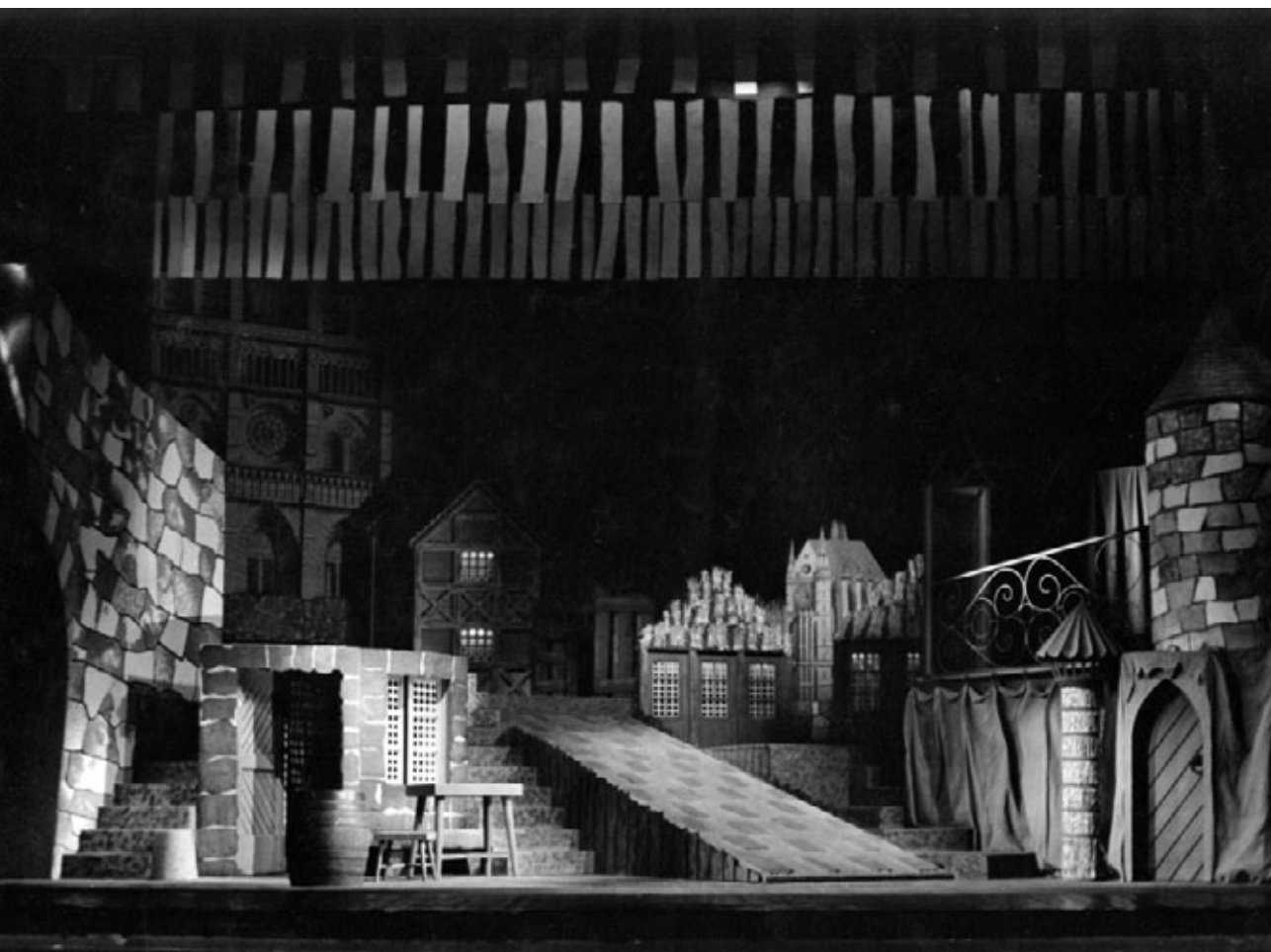
Zabrání velkého karlínského divadla Burianem a Kouřilem se však stalo jedním z nejvážnějších argumentů odpůrců direktivního přerozdělení divadel. Nad celou reorganizací se v následujících měsících rozhořela bouřlivá diskuse v tisku. Ve *Svobodném zítřku*, týdeníku národních socialistů, napsal několik útočných článků proti reorganizaci řízené komunisty Miroslav Rutte. Nejpodrobněji se situací zabýval v téměř celostránkovém pojednání „Stavitelé odcházejí“, proti němuž se dotčené osoby následně ohrazovaly především v komunistickém *Rudém právu*. Rutte podrobně popsal zákulisí reorganizace českého divadelnictví a zejména to, „jak ti, kdo si udělili plnou moc nad českým divadelnictvím, této moci užili či zneužili.“¹⁸ Zmínil valné shromáždění Svazu českého herectva na počátku října 1945, na němž účastníci dali najevo svůj nesouhlas s návrhy Divadelní rady

15 Kouřil 1981: 204–205.

16 Kouřil 1981: 203.

17 Během necelých dvou měsíců zde byli uvedeni ještě *Ostrovského Vlci a ovce* a *Svobodovy hry Poslední muž a Čekanky*.

18 Rutte, M. „Stavitelé odcházejí...“, *Svobodný zítřek* I, 1945, č. 6.



Rudolf Friml: Král tuláků, Divadlo v Karlíně 1945. Scéna Miroslava Kouřila

a jejími vůdčími představiteli. Objevila se tak poměrně silná opozice proti Kouřilově skupině, která postupně ztrácela své pozice.¹⁹ Za podivné prohlásili zástupci Svazu především to, že členové Divadelní rady a Divadelní sekce²⁰ „*spolurozhodovali o sobě a zejména o své vlastní konkurenci a že při reorganizaci byly sledovány i jednostranné osobní zájmy.*“²¹ Svá poznání Rutte shrnul do následujících závěrů: členové Divadelní rady ani Divadelní sekce nebyli demokraticky zvoleni, ale naopak účelově vybráni z jedné zájmové skupiny a zejména z řad komunistů. Ti tak získali možnost velkoryse a zcela autoritativně prosazovat své názory a politiku. Členové těchto orgánů nemohli být navíc žádným způsobem kontrolováni,

19 Nad rámec Nejedlého výnosů z prvních měsíců po osvobození se žádné další její návrhy prosadit nepodařilo. Následující měsíce a roky se nesly ve znamení sporů o divadelní zákon, který byl nakonec přijat v únoru 1948.

20 Divadelní sekce kulturní komise zemského národního výboru.

21 Rutte, M. „Stavitel odchází...“, *Svobodný zítřek* I, 1945, č. 6.



jelikož sami kumulovali funkce ve více orgánech (Miroslav Kouřil byl například úřadujícím předsedou Divadelní sekce, členem Divadelní rady, členem komise pro vypracování divadelního zákona a členem národní správy Městských divadel). Kouřil i mnozí další členové těchto orgánů tak často rozhodovali sami o sobě a dostávali se do zcela zřetelného střetu zájmů. A právě tyto vůdčí představitelé si podle Rutteho mezi sebe přerozdělili divadla vybavená z majetků soukromých podnikatelů: Burian dostal pět divadel, Jan Škoda a Antonín Kurš dvě, Miroslav Kouřil se stal administrativním ředitelem a šéfem výpravy v pražských Burianových divadlech – všichni členové Divadelní sekce a s výjimkou Kurše zároveň Divadelní rady.²²

Nejkřiklavější případ však pro Rutteho představoval postup Kouřilovy skupiny při získávání kontroly nad velkým karlínským divadlem. Nejprve zařídila rozpuštění družstva Městských divadel, pod jejichž správou Karlín spadal. Následně nad ně zavedla národní správu, do níž nechala najmenovat Kouřila, Koblížka (právní zástupce E. F. Buriana) a Formana (člen výboru Společnosti přátel D 46). V dalším kroku národní správa v Karlíně zrušila sotva ustavenou činohru, její soubor po pouhých sedmi týdnech existence rozpustila, propustila dramaturga Františka Götze a budovu přenechala Burianovi pro operetu. Dotčené osoby argumentovaly, že o přiřazení operety do Karlína rozhodl ministr Nejedlý.

Také Antonín Fencl, v té době již bývalý divadelní podnikatel, považoval nastalou situaci za natolik znepokojivou, že se k ní vyjádřil v dopise, který vložil do jednoho z výtisků své knihy *Divadelník o divadle*. Vlastně v něm potvrdil a do-

²² Rutte ve svém textu chybně uvedl, že Kurš patřil mezi členy Divadelní rady a naopak nepatřil do Divadelní sekce – skutečnost byla opačná.



R. Friml: Král tuláků, Divadlo v Karlíně 1945

◀ Vlevo Valja Petrová (Margot), uprostřed Antonín Holzinger (Tabarie), vpravo Gabriela Třešňáková (Hugeta)

▲ Lída Slaná (Kateřina), František Hurých nebo Josef Hořícký (Francois Villon)

▶ Gabriela Třešňáková (Hugeta), Jeníková (Holka) a Valja Petrová (Margot)



plnil Rutteho námitky: Divadelní rada se vytvořila svévolně, její usnesení nebyla přijímána demokraticky, ale jako direktivní nařízení shora; nestanovila včas výši hereckých gáží, nové provozovatele a způsob financování a doporučila jmenovat nové ředitele, aniž by se na to dříve zeptala jich samotných. „Nejostudnější bylo, že jedinou jistotou znamenalo rozdělení nevyjímavějších divadel. Bylo velkou taktickou chybou, že správu těchto divadel přidělili si právě členové Divadelní rady,“²³ napsal Fencel. Přesné souvislosti a úplnou pravdu o skutečném pozadí popsanych událostí se dnes však už asi nedozvíme.

Diskuse v tisku však neměly a snad ani nemohly mít praktický dopad, a tak 23. srpna 1945 E. F. Burian zahájil provoz nového pražského operetního divadla: předstoupil před svůj karlínský soubor s projevem, kterým započal zkoušky první inscenace. Pokusil se v něm vysvětlit, jakými nešvary opereta v jeho očích dříve trpěla, a předložil svou vizi: z Karlína chtěl vybudovat reprezentativní československé operetní divadlo. Za hlavní úkol považoval tvorbu kvalitní lidové zábavy, herce vyzval ke zdravé umělecké soutěži a zdůraznil nutnost kolektivní práce: „Sedíme tu pěkně pohromadě, sbor, balet, technický soubor a to, čemu se kdysi říkalo hvězdy. Říkám vám tedy závazně, dříve než podepíšete smlouvy: ten, kdo si ještě chce v souboru hvězdařit, ať s námi nepodepisuje. Protože zde se buduje kvalitní opereta, kde je hvězdou celý soubor a ne jedinec, kterému by ostatní posluhovali.“

²³ Fencelův dopis, s. 2, uložen in: Fencel, A. *Divadelník o divadle*, Praha 1945, knihovna IU-DÚ, sg. MA5457a.

Jsem rád, že jste mi za ta slova zatleskali, ale chtěl bych vědět, víte-li opravdu, co znamenají“ (Burian 1945: 44). Těžko říci, do jaké míry souvisela tato slova s jeho vizí ‘divadla kolektivu’, kterou měl již před válkou, a do jaké míry se snahou o ‘převýchovu’ operetních herců v souladu s dobovou ideologií. Zároveň se krátce zmínil i o připravované premiéře Frimlova *Krále tuláků*, po níž měla následovat Brechtova a Weillova *Žebrácká opera* a jako třetí titul blíže neurčené české dílo.

Otázkou zůstává, proč si Burian pro zahajovací inscenaci nového operetního divadla a vlastně i nové éry operety v Československu vybral právě *Krále tuláků*. Zatímco většina divadel zahajovala první poválečnou sezonu operetami českými (Piskáček, Nedbal, Škroup), Burian zvolil operetu americkou. Dílo Rudolfa Frimla, českého rodáka trvale žijícího v Americe, se v původním dramaturgickém plánu „Česká opereta“ navíc vůbec nevyskytuje. Můžeme se jen dohadovat, zda důvodem výběru byla Burianova chuť zkarikovat typické dílo ‘komerční’ operety, využít ‘lidový’ příběh básníka Villona k úpravě bližší jeho stylu divadla a zároveň odpovídající novým politickým a ideologickým poměrům v osvobozené republice, nebo zda jej k tomu přiměl jiný důvod. Sám Burian o připravované inscenaci na zahajovací schůzi prohlásil: „*Nebude to kýč. Bude to lidová opereta, která bude mít vtíp a jevištní kouzlo, a hudba bude k němu dělat náladu“* (Burian 1945: 47).

Král tuláků vypráví fiktivní příběh francouzského středověkého básníka Françoise Villona, který je v originálním libretu Briana Hookera a Williama Posta nejenom bouřlivákem a miláčkem chátry, ale především typickým operetním milovníkem. Zatímco Paříž obléhají Burgundané, zrádci od dvora vyjednávají s nepřáteli a pařížská chudina se šikuje dohromady, krále zaměstnávají milostné avantýry. Odpovědnost za obranu Paříže svaluje na Villona, jenž svůj úkol začíná velkou karnevalovou slavností, na jejímž konci jakoby mimochodem porazí Burgundany. Když se vrací jako vítěz, obžalovává jej král z urážky majestátu a chce jej dát pověsit. Happy end původního libreta, v němž Villon odchází se svou láskou, urozenou Kateřinou de Vaucelles, v úpravě karlínského divadla zmizel.

Podle vzpomínek skladatele Jiřího Sternwalda, jenž tehdy v Karlíně pracoval jako hudební lektor, neprovedl úpravu libreta sám Burian, ale dramaturg Jaroslav Pokorný – Burian úpravu libreta pouze konzultoval. O stylu úpravy svědčí i velmi kritizovaný moment, kdy během zpěvu jedné ze slavných operetních árií vstoupil na jeviště zelinář a přímo do ní provolával své kupecké „*Zelí, kupte si zelí!“* (Herman 1985: 7). Stejně tomu bylo i v případě hudební úpravy – Burian ji konzultoval, ale provedl právě Sternwald. Zatímco původní Frimlovo dílo²⁴ vyniká zejména po stránce melodické a instrumentační, v nové úpravě řada hudebních čísel zmizela či byla upozaděna v souladu s popsáním Burianovým pojetím („*hudba bude dělat náladu“*). Situaci komplikovala i nedostupnost podkladů pro hudební nastudování.²⁵ Také režie inscenace zůstala podle Sternwalda z valné části na Burianových spolupracovnících Hurychovi, Bokovi a Seydlerovi; Burian inscenaci pouze dorežiroval na několika posledních zkouškách. Program

24 Československou premiéru uvedla Vinohradská zpěvohra v roce 1928 a věnovala jí velkou pozornost – krom reklamní kampaně posílila orchestr i pěvecký sbor, díky čemuž byla na jevišti během představení téměř stovka účinkujících. Premiéra této inscenace však znamenala triumf, některé písně musely být během premiéry dokonce opakovány. Více viz Šulc 2002: 208.

25 Partitura ani klavírní výtah operety nebyly k dispozici, Sternwald proto musel novou partituru vytvořit zcela nově podle knihy klavírních výtahů, která kromě několika čísel z *Krále tuláků* obsahovala i jiné, nesouvisející skladby.



R. Friml: Král tuláků, Divadlo v Karlíně 1945

▲ Eduard Jarkovský jako zelinář

► Vpravo Lída Slaná (Kateřina)



k inscenaci jména autorů úpravy neuvádí, zmiňuje pouze Burianovy režijní asistenty. Zároveň však vypočítává nejen všech 70 účinkujících herců a 35 tanečníků, ale také jména 38 technických pracovníků (stejně jak to bylo zvykem v programech Divadla D). Burian totiž do Karlína soustředil umělce a další pracovníky ze zrušených pražských operetních divadel.²⁶ Vysoký počet zaměstnanců a zejména herecký soubor o mnoha desítkách členů se však do budoucna ukázal jako problematický a stal se jednou z příčin velkých finančních potíží divadla, proto později došlo k jeho redukci.

Premiéra *Krále tuláků* se uskutečnila 3. října 1945²⁷ a hned první reakce byly rozpačité. Publikum inscenaci přijalo spíše negativně, o čemž svědčí pouhých

²⁶ Ze Sternwaldových vzpomínek je patrné opovržení, které on i další Burianovi spolupracovníci cítili k operetním hercům, zejména těm ze zrušené Velké operety. Sám Burian, který jejich přijetí odůvodňoval sociálními důvody, však bral jejich angažmá jako výzvu: „Uvidíš, co z nich udělám za herce!“, odpověděl na Sternwaldovy námitky vůči jejich angažování. Burian skutečně zamýšlel operetní herce ve svém divadle vyškolit ve kvalitní herce (později tuto jeho práci uznali i někteří kritici). Sternwald 2002: 83.

²⁷ Friml, Hooker, Post: *Král tuláků*. Premiéra 3. 10. 1945. Režie E. F. Burian, dirigent René Kubínský, Josef Kovařík, scéna Miroslav Kouřil, kostýmy Marcel Pokorný, choreografie Boris Mílec.

23 repríz. Rozporuplně se vyjadřovali i kritici. Nelze si nevšimnout, že zatímco komunistické listy (*Rudé právo*, odborářská *Práce*, *Svět sovětů*) inscenaci spíše chválily, nekomunistický tisk zastával zásadně opačný názor (*Svobodné noviny*, *Svobodné slovo*); recenze vymykající se tomuto dělení či bez vyhraněného názoru nacházíme jen v menšině. Recenzent *Světa sovětů* prohlásil, že „vzdor všem pochybovačům postavil Burian operetu, jaká má být a jakou Praha potřebuje“,²⁸ a Jiří Hájek v *Rudém právu*²⁹ viděl v Burianově *Králi tuláků* inscenaci epochálního významu: „*To, co učinil touto režii, ukazuje umělcům cestu od proslavů a provolání ke skutečnému naplňování vládního programu uměleckými činy, [...] zlomil reakční jedovatou náplň a moc staré operetní 'lidovosti' a naplnil ji novým ideovým obsahem a zároveň novým uměleckým životem, snaže se vycházet z vnímavosti prostého diváka, který se přichází do divadla osvěžit a povznést po své tvrdé denní budovatelské práci, který chce spádny děj, charakterovou přímochařost, živelnou komiku, strhující melodie a písně a živou barvitou podívanou,*“ konstatoval Hájek a vyzdvihl i nový závěr operety: „*patetický konec Frimlův nahrazuje Burian závěrem, v němž rozmarně a vtípně léčí diváka z lůzné představy, že urozená Kateřina zaplane nesmrtelnou láskou k pouličnímu králi tuláků, jehož zachránila před šibenicí, a posílá milé obecenstvo domů, aby se šťastně vyspalo ze svých falešných ilusí.*“³⁰

Naproti tomu recenzent *Svobodných novin* se prý během představení s přecháštěm zíváním zamýšlel nad novou úpravou a inscenací: „*Režie Burianova se snažila vtípem a ruchem scén, zdůrazněním lidového prvku a místy zase aktualizací dílo přiblížit dnešku, ale nezdařilo se jí zaplnit prázdnotu myšlení a zahnat největšího nepřítele každého divadla, totiž ducha nudy. [...] E. F. Burian tedy zatím zde více slíbil, než opravdu udělal.*“³¹ Doslova za nudné prohlásili představení shodně také recenzenti *Zemědělských novin* a *Svobodného slova* („*publikum sedí při tom unuděně jako na pohřební tryzně*“³²). Většina kritiků se také shodla na nemístnosti vulgárních výrazů, které do díla vnesla nová úprava (pro tehdejší kritiku slova jako ‘děvka’, ‘vošoust’, ‘sviňák’ ap.). Příliš nadšení nesklidila ani upravená hudba: „*v Burianově pojetí měla snad hudba jen podmalovat text a doprovázet balet; jen místy dal Burian vyznít písním a zpěvům [...] operetě ani formálně ani obsahově nic nepřidal, naopak, ubral jí jediný klad, který zvláště Frimlova opereta jistě má, hudbu.*“³³ Podobný názor měl i další recenzent: „*hodně námitek zasluží Burianovy zásahy do Frimlovy hudby, z níž zbyl nepatrný zlomek a ten ještě slouží převážně jako prostředek k podmalování prosy. Úpravou a instrumentací pozbyla Frimlova hudba romantického charakteru a je v novém rouše jazzovou smíšeninou zdůrazněnou klavírním sólem, jež nás činí rozpačitými.*“³⁴ Rozporuplné byly i názory na Kouřilovu výpravu a Milcovu choreografii. Často se tak objevoval názor, že Burianova inscenace není dotažená: „*máme před sebou nedokončený pokus o odklišovanie operetného genu a o vytvorenie hodnotnej, zábavnej, ľudovej ope-*

28 Kn. „Z pražských divadel“, *Svět sovětů* 12. 10. 1945.

29 J. H. „Na prahu nové budoucnosti operety“, *Rudé právo* 5. 10. 1945.

30 J. H. „Na prahu nové budoucnosti operety“, *Rudé právo* 5. 10. 1945.

31 stál „O novou operetu“, *Svobodné noviny* 5. 10. 1945.

32 mr „Kvalitní lidová zábava“, *Svobodné slovo* 12. 10. 1945.

33 r. „Král tuláků“, *Svobodné Československo* 5. 10. 1945.

34 -šek „Co se nám líbilo i nelíbilo v Karlíně“, *Rudé právo* 7. 10. 1945.



R. Friml: Král tuláků, Divadlo v Karlíně 1945. Uprostřed Gabriela Třešňáková (Hugeta)

rety.³⁵ Na druhou stranu se Burian dočkal chvály za výchovný přístup k hercům, které dokázal zbavit mnoha operetních manýr.

Král tuláků se po rozpačité až odmítavé reakci publika i kritiky stal zároveň poslední Burianovou karlínskou režii. Burian na Karlín údajně zanevřel a další inscenace přenechal svým spolupracovníkům. Negativní zkušenosti s operetou jsou patrné i z jeho slov v předmluvě k Vopršalově knize o operetě: „...nikde v žádném druhu umění není tolik nešvaru, tolik kalu, tolik měšťanského hnusu a morálního úpadku jako právě v operetě. To všechno se musí především odstranit, má-li opereta jako umělecký útvar vůbec existovat. Jen praktický divadelník ví, jaká je to potíž odstraňovat z divadla právě tyto věci. Nezapomínejme, že dnes ještě divadla hrají lidé, vychovaní minulými systémy, od nichž společnost chtěla vždycky raději odpadek jejich tvořivosti, než jejich opravdovou tvořivost. A teď náhle chceme od odpadkové formy, aby se povznesla jak v tvořivosti, tak v organizaci. Žádná revoluce na divadle nebyla tak význačná jako právě tato. Protože nezapomínejme, že mimo operetní ensembles, které si zvykly na určitou machu, máme také operetní obecenstvo, které si tuto machu oblíbilo. A převrat v operetní tvorbě se bude dotýkat obecnstva na nejbolestivějším místě. Obecenstvo se bude muset rozloučit se svým vkusem laciných obrázků, bude se muset rozloučit s falešným sentimentem, s hadrovou ilusí a já nevím s čím ještě. A přesto, že jsem si vědom, jakou kulturně-politickou potíž vyvolá

35 „Premiéra 'Krála tulákov' v Prahe“, *Čas - Bratislava* 12. 10. 1945.

rekonstrukce operetní formy, a přesto, že sám na své vlastní kůži jsem už několikrát zkusil s nezdarem valit ten Sisylvův kámen, jsem více a více přesvědčen, že se renesance operety dočkáme. Není to ovšem otázka několika měsíců, ba snad ani několika let. Je to především otázka převýchovy obecnostva, která nejde uskutečnit ze dne na den. [...] Pokládal jsem za nutné předeslat jako divadelní praktik těchto několik slov knížce, kterou bedlivý čtenář bude se prokousávat k lepšímu zření na operetní formu. Takových knížek o naší lidové zábavě by mělo přijít víc. Měly by být rozmnožovány v tolika exemplářích, aby operetychtivé obecnostvo se mohlo poučit o tom, co chce, co je možné, aby chtělo, a za čím by vlastně mělo jít.“ (Vopršal 1946: 5–6). Pro ideology a plánovače představoval divák skutečně velký problém – jeho zájem se totiž naplňovat nedal a nechtěl se ani nechat ‘převychovat’.

Zuzana Kočová Burianovu karlínskou epizodu později komentovala v Kronice AUD: „Právě tak první premiéra, úprava ‘Krále tuláků’ od R. Frimla, působila na operetní obecnostvo, zhýčkané vídeňským protektorátním filmem, jako pěst na oko. Burian, spoléhající v otázkách kádrových plně na Ing. M. Kouřila, který pokládal karlínskou operetu za nejlepší pole pro rozvinutí svých osobních snah a cílů, se nevěnoval a ani nemohl věnovat individuální práci s každým jednotlivcem souboru tak, aby všechny poznal a správně ohodnotil. V pozdějším hodnocení poválečných divadelních poměrů kritizuje vždy toto spojení karlínské operety s divadlem D jako čin, který utrpěl na ‘velké oči’ svých iniciátorů, zejména původce této myšlenky Ing. Kouřila. Přesto se lze domnívat, že by byl E. F. Burian přes podryvnou činnost některých bývalých podnikatelů operety i přes těžké podmínky zvládl úkol, který předsevzal pro svou práci v Karlíně. Příčiny neúspěchu byly jinde než v karlínském souboru nebo v útocích reakčního tisku nebo v domněle neúnosném pracovním přetížení E. F. Buriana.“ (Kočová 1955: 450). Plné pracovní angažmá v Karlíně neumožňovaly Burianovi totiž ani narůstající problémy v Děčku. Situaci řešil rozchodem s Miroslavem Kouřilem a karlínskou operetou. Údajné intriky „místní reakce“ jej vyhostily i z Brna.

Situaci kolem divadla v Karlíně a operety celkově komentoval s jistým nadhledem ve svém článku o chybném opomíjení zábavného divadla ve Světě práce (list Československé sociální demokracie) redaktor Jan Wenig: „Jakmile se skončily květnové revoluční dni, začalo se čistit. Nejprve se pustil kdejaký estetik do operety, namítaje, že je to bastardní útvar, že nemá žádné úrovně a že nemá tedy také žádného existenčního oprávnění. [...] Zapomínalo se dokonce na průkopnické práce Borovy, už kdysi stíhané týmž odsudkem pseudoestetiků, zapomínalo se, že i Hilar měl svůj podíl na dobré práci a úrovni operety v tehdejších Vinohradském divadle. Až když se najednou prohlásilo, že karlínské Prozatímní divadlo bude operetou a že ji bude řídit E. F. Burian, pojednou se začalo připouštět, že snad by ta opereta mohla být za těchto osobních předpokladů uměním. Estetikové, okouzlení velkým jménem, otočili, jak se říká, na čtyřáku. Aby zamaskovali svůj ústup, prohlašovali však neochvějně dále, že se musíme vyhýbat starým straussovským operetám a tak dále. A tu se zase objevila paní Štefa Petrová, choť skladatele Víta Nejedlého, která působila ve velkém moskevském operetním divadle, která nám v rozhlase pověděla, že se hrají v Sovětském svazu všechny t. zv. klasické operety nejen francouzské, ale i vídeňské, snad proto, že tu jde o skladatele rakouské, ne německé. Nezbylo tedy utrápeným estetikům, nežli se smířit se skutečností, že tu budeme mít operetu, že zahájíme Frimlovým ‘Králem tuláků’, ale v nitru srdce si asi nikdy nepřiznají, že vedle špatné a šmirácké operety jsme měli i operetu dobrou, melodickou a vkusnou,



Franz Lehár: *Veselá vdova?*, Opera Divadla 5. května 1945. Prolog před malovanou oponou

*dokonce vývozu schopnou, jako jsme vedle dobré činohry měli scény, o nichž je lépe nemluvit.*³⁶

Nezávisle na Burianových úvahách a jeho plánu vybudovat nové československé operetní divadlo, vznikl v téže době ještě jeden pokus o 'reformu' operety – na scéně Opery Divadla 5. května byla uvedena Lehárova *Veselá vdova* v úpravě a režii Alfréda Radoka.³⁷ V dramaturgických plánech divadla se s operetou původně vůbec nepočítalo. Až špatná finanční situace přiměla v polovině září 1945 jeho vedení k rozhodnutí, že operní soubor uvede několik ukázkových operet a baletů – vedle *Veselé vdovy* například Nedbalovu *Polskou krev* či Ad'ujevova *Tabákového kapitána*.³⁸ Pokladně komunistické scény s náročným repertoárem, která se těžce potýkala s tehdejší obecnou návštěvnickou krizí, tak měla

36 Wenig, J. „Za dobrou práci dobrou zábavu“, *Svět práce* 30. 8. 1945.

37 Lehár, Léon, Stein, Radok, Karel, Joran: *Veselá vdova?* Premiéra 20. 10. 1945 (poprvé již 18. 10. 1945). Režie Alfréd Radok, dirigent Jaromír Otto Karel, scéna a kostýmy František Tröster, choreografie Nina Jirsiková, Robert Braun.

38 Janáčková 1989: 114.



F. Lehár: *Veselá vdova?*,
Opera Divadla 5. května 1945

▲ Oldřich Dědek (operetní tenor)

◀ Nelly Gaierová v titulní roli

paradoxně pomoci opereta, tolik opovrhovaná právě pro svůj finanční přínos provozovatelům.

Také Radok chtěl změnit dosavadní ustálený inscenační styl a nabídnout obecenstvu – stejně jako Burian – operetu v nové, kvalitnější podobě: „*Považuji formu operety za nejdivadelnější útvar. Tento názor potvrdí skutečnost, která ukazuje, jak velký zájem byl o každou operetu. Jestliže ‘divadlo lidu’ nemá být jen frází, jestliže chceme opravdu nejširším lidovým masám dát dobré umění, pak je třeba věnovat zvýšenou pozornost operetě, která stejně jako činohra nebo opera vyžaduje odpovědnou uměleckou práci. Srovnávám operetu s commedií dell’arte. Tím, čím byla své době tato komedie, má se stát našemu století opereta. Pokusíme se tedy [...] inscenovat ‘Veselou vdovu?’ jako operetu dell’arte.*“³⁹

Radok a jeho spolupracovníci⁴⁰ podrobili dílo skladatele Franze Lehára a libretistů Leo Steina a Victora Léona radikální úpravě. Děj zasadili do doby kolem roku 1900, Radokova oblíbeného času horečky vynálezů. Značně změnil i jeho obsah: zatímco v původním díle musí vyslanec sekretář státu Pontevedro Danilo získat ruku své krajanky, bohaté vdovy Hany Glawari, proto, aby jejím případným sňatkem s jiným z nápadníků na pařížském velvyslanectví neodešel z jejich země její obrovský kapitál a knížectví tak nezkrachovalo, v nové úpravě chtějí nápadníci získat vynález trouby zdokonaleného gramofonu vynálezce Kronova. Mnohé scény, které dříve dojímalý operetní publikum, Radok přepsal v parodickém duchu, přeskupena a upravena byla i hudební čísla. Radok si hrál i se jmény postav: většinu z nich přejmenoval (ze Zety se stal Pontevedro in figura, z Danila Operetní tenor), přidal k jejich jménům přívlastky (Raoul de St.

39 MK. „Veselá vdova s otazníkem“, *Mladá fronta* 23. 10. 1945.

40 Na úpravě se podíleli zejména choreografka Nina Jirsíková a skladatel a dirigent Jaromír Otto Karel.



▲ Rudolf Vonásek (Milovník)

◀ Bohumír Vích (St. Brioš atd.)

Brioche byl nyní celým jménem St. Brioš, poručík kavalerie v záloze a tajný legační rada), a dokonce i několik nových postav připsal (Kronov, His Masters voice, atd.). V programu k inscenaci lze nalézt následující charakteristiku úpravy: „...je to prostě řada veselých obrázků a situací: Na roztančeném, rozezpívaném a rozehrá-tém jevišti promítají se jakoby laternou magikou krystalicky čisté tvary jako ‘mi-lostné scény’, ‘konverzačka’, ‘detektivka’, ‘situační komedie’, pro které je zámkou a pojátkem ironická dějová linie o troubě zdokonaleného gramofonu.“⁴¹ Právě proto, že inscenaci pojal jako výzvu k radikálnímu přepisu původního díla, připojil k titulu *Veselá vdova* otazník.

Radok se úpravou vlastně vysmál mnohým operetním brakům, které do té doby operetní divadla uváděla a které publikum milovalo: „Vždyť celá ta ubohá tendence a primitivismus dramatiků reakční společnosti volaly po karikatuře a ironii, tedy po tom nejvlastnějším, čemu v historii opereta sloužila – k parodii. [...] Naše demonstrační provedení *Veselé vdovy*, které sice v podstatě ponechává původní Lehárovu hudbu, ale přeskupením jí dává jiný význam, chce ve zpěvu a pohybové části být v jistém smyslu onou klasickou operetou. Chce dokonalým zpěvem a tan-cem poskytnout posluchačům a divákům estetický požitek. [...] Text *Veselé vdovy* jsme až na nepatrné části změnili. Dáváme operetním figurkám to, co jim náleží. Spontánní divadelnost. A domníváme se, že právě v této divadelnosti splní svou funkci. [...] Formálně se stane naše opereta tím, čím byla ve své době *commedie dell’arte*. Domnívám se, že je to nejzdravější a nepřírozenější tendence, jakou můžemít opereta: být divadlem.“⁴²

41 „Poznámka k obsahu“, program k inscenaci *Veselá vdova*?: 4.

42 Radok, A. „Vážení posluchači...“ Strojopis rozhlasové přednášky, složka k inscenaci *Veselá vdova*? v Divadelním oddělení Národního muzea.



F. Lehár: *Veselá vdova?*, Opera Divadla 5. května 1945

O Radokově uvažování o hudebním divadle se nejvíce dozvídáme z jeho článku „Kdo věren Bohu, císaři a králi aneb k nové operní režii“ z roku 1947. Toužil tvořit syntetické divadlo, v němž by se všechny složky harmonicky slučovaly, vyrovnávaly a společně stupňovaly dramatický účinek představení. Zkoumal, zda je v operě důležitější hudební partitura či libreto, ideál nalezl v jejich vyváženém spojení: „*tak také opera si musí najít svou specifickou mluvu, aniž by chtěla předstírat, že zpívaný text má cokoliv společného s literaturou, že akce na jevišti chce napodobovat činoherní představení, nebo že opera je koncertem s určitou přítěží hereckých gest, tance atd. Nuže, budeme-li mluvit o nové operní režii, máme na mysli operu-divadlo, to jest inscenaci hudebního díla s notovaným textem, nikoliv jeho ilustraci*“ (Radok 1947: 24).

Popsaný postup a myšlenky nepochybně uplatnil již při práci na *Veselé vdově?*, která předcházela jeho velkým operním inscenacím *Hoffmanových povídek* a *Rigoletta*.⁴³ Inscenování těchto děl nepojímal jako pouhou jevištní realizaci

⁴³ Jacques Offenbach: *Hoffmanovy povídky*, premiéra 29. 8. 1946, dirigent Karel Ančerl; Giuseppe Verdi: *Rigoletto*, premiéra 22. 11. 1947, dirigent Jindřich Bubeníček, obě inscenace uvedeny ve Velké opeře 5. května.



Satirická kresba ve Svobodném zítřku

libreta či partitury, ale jako tvorbu svébytného divadelního díla, jehož autorem je zejména režisér. Původní *Veselou vdovu* celou rozložil, zčásti využil její námět a hudební čísla, ze kterých vytvořil pásmo jednotlivých figurek a situací. Sestavil jakousi montáž, koláž atrakcí, v níž nešlo o celek, ale spíše o jednotlivé scény. Během proslulých hudebních čísel parodoval operetní kliše a Lehárovu hudbu – při písni titulní hrdinky o víle Vilje tak například na jevišti tančili pánové v dobových koupacích oblecích a další cvičili s činkami. Při jedné z milostných scén konaly tytéž pohyby jako ústřední milenecký pár shodně i mnohé další páry na jiných místech jeviště. Vyzkoušel si postup, který později uplatnil i ve svých operních inscenacích: „*pokoušel jsem se, aby posluchač hudby také hudbu uviděl*“ (Hedbávný 1994: 128). Z dalších Radokových nápadů zmiňme citáty dobových inzerátů v dialogích postav či úvodní entré *Veselé vdovy* přímo z obří secesní pohlednice, kterou zaslala na velvyslanectví.

Radokovu tvorbu v oblasti hudebního divadla by bylo možné charakterizovat dobovým výrazem 'režisérismus': oprávněnost takového přístupu byla v tehdejších měsících a letech předmětem vášnivé diskuse. Svým pokusem učinit z operety velké syntetické divadlo polemizoval Radok jak s konvenční operetní tradicí a šablonovitými inscenačními postupy, tak s paušálními odsudky tohoto žánru.

Nad zvoleným titulem se ovšem ještě před premiérou rozproudila vzrušená diskuse, a to kvůli jeho autorovi, Franzi Lehárovi – sice Rakušanovi, avšak oblíbenému skladateli Adolfa Hitlera. K jeho uvedení mělo navíc dojít na scéně bývalého německého divadla. Mnozí novináři útočili na vlastenecké cítění a nacionalistické vášně svých čtenářů, pro mnohé to zároveň znamenalo vítanou příležitost, jak diskreditovat ve své podstatě komunistické Divadlo 5. května. List národních socialistů *Svobodný zítřek* uveřejnil satirickou kresbu divadla, v níž se vysmívá právě tomu, že i v osvobozené Československé republice zůstává repertoár divadla stejný jako za nacistů. Proti uvedení „*poněmčeného maďaróna Franze Lehára na českou scénu*“ protestoval i sociálnědemokratický deník *Právo lidu*, Lehára navíc obvinil, že právě on „*umělecky zničil klasickou operetu zruďným mezitvarem operetně operním a tahavou sentimentalitou, jimiž pokazil vkus v lehké hudbě na dlouhá léta po celém světě.*“⁴⁴ Patrně nejútočnější článek uveřejnil zlín-

44 Studenka, K., Polák, K. „Život operetní hravý i dravý“, *Právo lidu* 23. 10. 1945.

ský *Zdar* nadepsaný titulkem „Liebling des Führers wieder auf der Bühne (aneb o funkci druhé pražské opery)“ a v nesmířitelných výrocích redaktor pokračoval i ve stati samotné: „*Snad si tento staříček pán [...] ve své luxusní vile ve vídeňském Schönbrunnu mezi prohlížením alb Führerových, Goebbelsových a jiných gratulací potentátů nezlomitelné 'Třetí říše' se zájmem přečetl i oslavný referát jednoho pražského listu, který vítal návrat slavné operety 'Die lustige Witwe' na jeviště bývalého německého divadla. 'Svobodné slovo' si ještě před premiérou stěžovalo, že ztrátové, české revoluční divadlo bude tedy platit za poloprázdná operetní představení dobré československé koruny nacistickému miláčkoví*“, a zmínilo se i o posměšné lidové přezdívce divadla: „*Theater des 5. Mai, früher Deutsches Theater*“.⁴⁵

Veselou vdovou? u nás patrně vůbec poprvé v poválečné době došlo k uvedení autora z německy mluvících zemí. Radok, vědomý si oblíbenosti Lehárovy tvorby mezi nacisty, se útokům na výběr titulu snažil bránit v rozhlasovém projevu: „*Zvolili jsme proto Veselou vdovu, která se stala v širokých měšťáckých vrstvách velice populární a jak jsem se doslechl, zamiloval si ji sám vůdce reakcionářů Hitler, ačkoliv později zakázal Lehárovi další uměleckou činnost. Veselá vdova byla napsána dávno před hitlerovským režimem, a oprávněně si získala slávu pro svou hudebnost.*“⁴⁶

Radikální úpravou byla část publika šokovaná hned na generálce. V hledišti se ozývaly nesouhlasné výkřiky a protesty, následované rozpačitými reakcemi v tisku. Zatímco úpravu díla považovali recenzenti spíše za nepodařenou, velmi si cenili kvalit režie a Radokových inscenačních nápadů: „*Je v tom opereta, konverzačka, detektivka, situační komedie, je v tom vtip, ironie, satira bez hlubšího významu, trochu ve slohu amerických filmových grotesek, chaplinád, či frigovštiny, trochu i Osvobozeného divadla, toho nejstaršího, je v tom tanec, pohyb i povyk, zpěv i šimravá sentimentalita, je tam zkrátka všechno,*“ psaly *Zemědělské noviny*.⁴⁷ Radokovu hravost chválilo i *Svobodné Československo*: „*Nespoutaný sled různých scén, slovo, hudba a tanec v souhře s rozvířenou a roztočenou scénou ukazuje novou cestu divadelní zábavy, operety dell'arte. Pravá kladná divadelnost na místě dřívějšího operetního pseudoumění je proto dalším kladem tohoto představení. Při tom se však na jevišti dobře zpívá, hraje a mluví, tanec vyrůstá organicky ze hry a kostýmy skýtají vkusnou podívanou. Opereta tu přestává být opiem sentimentálních nálad a frivolních nevkusností a učí nás na všechno malicherné dění kolem nás dívat se s radostným úsměvem. Je proto také Radokovo představení veselou a bezprostřední zábavou.*“⁴⁸ Jiří Hájek z *Rudého práva* viděl v inscenaci dokonce politické divadlo, jež je zároveň „*injekcí smíchem proti jedovatým půvabům staré operety.*“⁴⁹ Stejně jako někteří jiní ale kritizoval přílišnou roztržitost celku hry, který je pak obtížné vnímat, a to zejména v druhé polovině, navíc zakončené nejasným závěrem.

Oldřich Kautský v *Práci* sice Radokovu režii také chválil: „*výsledkem je sarkastickým humorem nabitá zábava, podložená libivou hudbou Lehárovou v dokonalém orchestrálním a dobrém pěveckém provedení. Večer plný režijních nápadů,*

45 Ň „Kdo to zaplatí?“, *Svobodné slovo* 27. 9. 1945.

46 Rozhlasový projev. Viz pozn. 42.

47 fb „Veselá vdova s otazníkem“, *Zemědělské noviny* 23. 10. 1945.

48 r. „Osvobozená opereta“, *Svobodné Československo* 23. 10. 1945.

49 J. H. „Injekce proti jedovatým 'půvabům' staré operety“, *Rudé právo* 24. 10. 1945.

při němž alespoň v prvé půli divák nevychází z překvapení. Roztánčené, důmyslně rozčleněné a rozvířené jeviště, připomínající slavné Tairovy inscenace, ale posvěcené drastickým humorem českého lidového ražení,“ ovšem zároveň polemizuje se snahou dělat z Radokovy inscenace pokus o operetní reformu: „spíše je to znovuzrození dadaismu, zdravá výheň smíchu, ale ne potvrzení tak houževnaté propagované zásady o oživení operety jako divadelního útvaru. Radok dal vzniknout nové formě hudebního divadla a zve ji opereta-dell'arte. Spíše však připomíná mistrně režírovanou pařížskou revui.“⁵⁰

Ocenění se dočkal i scénograf František Tröster, který „hře vystavěl překrásné karikatury secesních pavilonků, věžiček, barevných slunečníků a zabydlil jeviště nefalšovanou příchutí roku 1900.“⁵¹ Scéna využívala točnu i další moderní jevištní techniku. Stylizované kostýmy doplňovalo výrazné líčení a paruky.

Také představitelka titulní role sklidila uznání: „Nelly Gaierová dokázala, jako už mnohokrát, že je výbornou a dokonalou operetní herečkou v nejlepším slova smyslu; strhovala jednak pěvecky a humorem, ale i temperamentem.“⁵² Jiří Hájek naproti tomu ocenil kvality představitele Operetního tenora (Danila): „Operní pěvec O. Dědek [...] podává ve své karikatuře šviháckého hrdiny a ideálu dívčích srdcí výkon, jenž nemá v tomto oboru rovnocenného protějšku mezi našimi herci vůbec.“⁵³

Ani *Veselá vdova?* však nesplnila svůj účel – mnoho nových diváků do divadla nepřilákala a po asi 20 reprízách byla stažena. Na jaře 1946 uvedlo Divadlo 5. května ještě jednu operetu – Hervého *Mam'zelle Nitouche* v režii Oldřicha Nového, ovšem ani ta na diváky příliš nezapůsobila, a tak operety z repertoáru definitivně zmizely.

Pro divadlo v Karlíně však byl *Král tuláků* zakladatelskou inscenací dodnes trvající historie Hudebního divadla. Po Burianově odchodu pokračovali v práci jeho spolupracovníci, během několika následujících let ale divadlo prožilo poměrně bouřlivé období, které souviselo s častými proměnami estetických a kulturněpolitických požadavků na operetu a zábavněhudební divadlo vůbec.

Ani Burianův, ani Radokův pokus neznamenal žádnou revoluci, ba ani reformu, staly se jen ojedinělými počiny, na něž později nikdo nenavázal. Operetní diváci si žádali něco jiného, než jim tvůrci nabídli. Jednoznačného ocenění se nedočkali ani u kritiky. Jak Burian, tak Radok na operetu zanevřeli a ani jeden z nich na své operetní inscenace později rád nevzpomínal. Stále více se ukazovalo, že ideologicky předpojaté nároky na operetu jsou nesmyslné a zbytečné. Avšak až na konci roku 1952, když budovatelské agitky téměř vyhnaly publikum z divadel, Divadelní a dramaturgická rada rozhodla, že tažení proti klasické operetě nemá smysl a umožnila jí opět (relativně) svobodnou existenci.

Operetní revoluce se tedy nekonala. Nepochopení obou odvážných pokusů a nezáměr o další rozvoj operetního žánru v podstatě zakonzervoval do té doby ustálený inscenační styl. Právě v prvních poválečných měsících a letech došlo k oficiálnímu posvěcení názoru o umělecké méněcennosti operety a opovrhování operetou se stalo oblíbeným klišé mnohých umělců i odborné veřejnosti.

50 O. Kautský. „Veselá vdova?“, *Práce* 23. 10. 1945.

51 J. H. „Injekce proti jedovatým 'půvabům' staré operety“, *Rudé právo* 24. 10. 1945.

52 MK. „Veselá vdova s otazníkem“, *Mladá fronta* 23. 10. 1945.

53 J. H. „Injekce proti jedovatým 'půvabům' staré operety“, *Rudé právo* 24. 10. 1945.

Opereta byla odsunuta na okraj divadelního dění, na operetní divadla a operetní umělce se nahlíželo s despektem. Události prvních poválečných měsíců tak ovlivnily podobu českého operetního divadla na následující dlouhá desetiletí – a vlastně až dodnes.

Literatura a prameny:

- BARTOŠ, F. *Protokol z konference o operetě, konané dne 13. 5. 1946*, rkp. uložený v knihovně IU-DÚ Praha, sign. MB 5230
- BURIAN, E. F. „Návrh k přeplánování československých divadelních poměrů“, in: Rolland, R. *Divadlo lidu*, Praha 1946
- BURIAN, E. F. *Zahajujeme*, Praha 1945
- ČERNÝ, J. *Osudy českého divadla po druhé světové válce*, Praha 2007
- Divadelní umění. Kvantitativní charakteristiky vývoje divadelního umění za období 1945–1972 v ČSSR*, Praha 1974
- Divadelní zákon, důvodová zpráva*, tisk 842, Archiv PS PČR
- FENCL, A. *Divadelník o divadle*, Praha 1945
- HEDBÁVNÝ, Z. *Alfréd Radok, Zpráva o jednom osudu*, Praha 1994
- HERMAN, J. „E. F. Burian – Karlín – opereta“, *Scéna X*, 1985, č. 20
- HERMAN, J. „Interní poznámky“, *Divadelní revue VII*, 1996, č. 3: 68–75
- HERMAN, J. „Kdo věren operním zásadám aneb Alfréd Radok a opera“, in: STEHLÍKOVÁ, E. (ed.), CIESLAR, J. *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*, Praha 2007
- JANÁČKOVÁ, O. „Velká opera 5. května“, in: *Divadlo nové doby*, Praha 1989: 81–118
- JUST, V. a kol. *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*, Praha 1995
- KALINOVÁ, L. *Východiska, očekávání a realita poválečné doby*, Praha 2004
- KOČOVÁ, Z. *Kronika Armádního uměleckého divadla*, Praha 1955
- KOPECKÝ, J. „K situaci naší operety“, *Divadlo II*, 1951, č. 3–4: 388–390
- KOPECKÝ, J. *O nové české divadlo*, Praha 1945
- KOUŘIL, M. *Divadlo před vítězným únorem*, Praha 1981
- KOUŘIL, M. „Historické chvíle českého divadelnictví“, *Divadlo 31*, 1945: 22–41
- KUSÁK, A. *Kultura a politika v Československu 1945–1956*, Praha 1998
- PACÁK, L. *Opereta: Dějiny pražských operetních divadel*, Praha 1946
- PÖMMERL, J. „K situaci českého divadla v letech 1945–1948“, in: *Divadlo nové doby*, Praha 1989: 7–34
- PÖMMERL, J. „Před první svobodnou sezonou“, *Divadelní revue VI*, 1995, č. 3: 55–62
- Program československé vlády Národní fronty Čechů a Slováků přijatý 5. dubna 1945 v Košicích*
- RADOK, A. „Kdo věren Bohu, císaři a králi aneb k nové operní režii“, *Rytmus XI*, 1947, č. 2: 24–26
- SRBA, B. *O nové divadlo*, Praha 1988
- STERNWALD, J. *Plná náruč vzpomínek*, Cheb 2002
- ŠULC, M. *Česká operetní kronika*, Praha 2002
- VONDRÁŠEK, K. *Sowjetisches Kulturmodell und das tschechische Theater 1945–1968*, Bochum 1999
- VOPRŠAL, J. *Staré a nové cesty operety*, Brno 1946
- Základy nové práce československého divadla*, Praha 1949

Maska a tvář

Josef Valenta

Motto I.

Cirillo: Prozrad' mi, kdybys tu tenkrát v noci byl
v celém domě sám a mohl mít absolutní jistotu,
že se nikdo nic nedoví, byl bys ji zabil?¹

Paolo: Zabil. Nebo o tom pochybuješ?

Cirillo: Pochybuji.

Paolo: Jak to? ... A moje zásady, na ty jsi zapomněl? ...

Cirillo: Ne, ale ty ... ty jsi zapomněl sám na sebe,
zradil jsi sám sebe kvůli svým zásadám.

Paolo: Chceš snad říct, že nejsem upřímný?

Cirillo: Právě! ... I když jsi o své upřímnosti svato-
svatě přesvědčen, to věřím.

L. Chiarelli

Motto II.

Je-li v každé ostenzi sebe samého cosi divadelního
a v každé pseudoostenzi kus komedie, pak celá
tato komedie a tento tyátr je oblíbeným a nevyčer-
patelným předmětem divadelního zobrazení, zejm.
v komediích.

I. Osolobě

Scénování, což u živočicha zvaného homo sapiens zhusta znamená sebescénování, je instrumentem každodenního zvládnání situací a udržování jisté osobní, či lépe: osobnostní rovnováhy. Obsírně jsme o tom v *Disku* pojednali v několika studiích zabývajících se fenomény nespécifické scénologie chování.² Na oblast ži-

1 Sc. manželku, kterou Paolo s pravděpodobností hraničící s jistotou podezíral z nevěry. Ta sice skutečně 'proběhla', ale Paolo neměl jasný důkaz. Nicméně soudil, že za této situace je mord záchrana jeho cti.

2 *Disk 18* (prosinec 2006); *Disk 26* (prosinec 2008); *Disk 27* (březen 2009); *Disk 28* (červen 2009); *Disk 29* (září 2009)

votního scénování však lze nahlédnout i z jiných úhlů pohledu, než které jsme zatím využili. Například očima dramatiků (a inscenátorů), prostřednictvím jejich – do dramatických textů a na jeviště přenesené – umělecké reflexe našeho všedního i nevšedního (sebe)scénování, které naopak my všichni provozujeme denně mimo 'úředně vymezená' divadelní prkna.

Chiarelliho groteska *Maska a tvář*³ je – dá se říci – jevištní encyklopedií důležitých principů takového scénování. Původně drama, posléze hrána jako groteska. Grotesknost vede zřejmě k tomu, že hra je poměrně přehlednou výstavkou nespécificky scénických eskapád vyložených jako ve vitríně. Není tu příliš složitá psychologie, důležité postavy nabízejí klíč k porozumění nejen tím, co dělají, ale fakticky vše důležité postupně skutečně i říkají a pojmenovávají. O to přehledněji se nám tu ale téma i v našem životě všudypřítomného (sebe)scénování ukáže.

V tomto článku nám nejde ani o pokus o dramaturgický rozbor ani rozbor inscenace hry v Činoherním klubu.⁴ Jde nám o hledání oné výše zmíněné reflexe

a nejnávězi též ve sborníku *Research of Educational Practice*, Ljubljana: Faculty of Arts 2009 a v časopise *Pedagogika* 1/2010.

3 Obrátili jsme k ní pozornost na základě podnětu J. Vostrého.

4 V režii L. Smočka (premiéra 11. prosince 2002, zhlédnuto v únoru 2010).

a jejich obsahů z hlediska nespecifické scénologie.⁵

Nutno nejprve stručně vyložit děj. Dobře situovaná společnost se schází (vá) v domě hraběte Paola Grazii a jeho ženy Saviny. Vesměs jde o manželské nebo milenecké páry, jejichž někteří členové se věnují koketování či milostným hříčkám se členy jiných párů. Paolo záhy exponuje v dialogu téma směšnosti muže podváděného manželkou a mužské povinnosti hájit svou čest. Těto obhajobě

5 Letmá poznámka k 'metodologii': Aniz bych chtěl jakkoliv přeceňovat metodologii stojící za tímto textem, neboť jde jen o elementární využití poznávacích postupů, přesto poznamenávám: Pracovali jsme se třemi zdroji, tedy do slova: triangulovali jsme, jak metodologie žádá, především text divadelní hry, dále inscenaci této hry v divadle a konečně analýzy 'třetích osob', tedy poznámky dramaturga v programu a webovou recenzi. Z povahy materie zcela logicky vyplývá, že šlo fakticky o 'případový přístup'. Využili jsme několik postupů. Za prvé: Komplexní vjem ze čtení textu hry a posléze ze sledování její inscenace. Tedy především využití scénického smyslu, a to jak v podobě čtenářské kinestetické zkušenosti, tak stejné zkušenosti divácké a v následné reflexi znovuprožití obojí recepce (zejm. ve smyslu vytčení těch scén, které se uchovaly v kinestetické paměti). Při čtení i pozorování inscenace bylo samozřejmě předem známo, že cílem čtení i pozorování je zachycení prvků týkajících se životního scénování, jejichž nositeli jsou postavy této hry. Toto 'zachycení' proběhlo na pozadí teorie různých projevů nespecifické scéničnosti, kterou máme k dispozici ze studií prováděných v ÚST DAMU. Zadrhé: Použili jsme kombinaci dalších metod: analýzu textu hry, na který jsme nahlédli de facto jako na písemný záznam dialogů bez zachycení paralingvistiky (připomínám, že nám nešlo o zkoumání estetické, nýbrž o analýzu interakcí!); dále již zmíněné pozorování a též analýzu klíčových pojmů v další písemné dokumentaci. Pokud šlo o analýzu promluv, vyznačili jsme nejprve promluvy – stručně řečeno – obsahující klamání a sekundárně též promluvy klamání reflektující. Dále jsme – s ohledem na cíl našeho zkoumání – letmo izolovali klíčové pojmy v promluvách postav, jako by to byl záznam promluv skutečných lidí. Jako důležité jsme stanovili samozřejmě pojmy variující substantivum 'směšnost', dále maska a upřímnost. Na základě analýz promluv a post-záznamu sledování jevištní akce jsme pak stanovili i typy situací, v nichž probíhalo evidentní klamání nebo reflexe tohoto klamání, ale také situace, v nichž se tematizují zdroje klamání (zejména situace, v nichž se tematizuje konvence týkající se cti). Tyto situace jsme posléze třídili podle výše zmíněné teorie nespecifického scénování. Letmo byla využita též metoda 'faktorování', zejm. při rekonstrukci hlubších vnitřních, nevyjadřovaných motivací, avšak zde bylo možno využít i analýzy dramaturga a kritika.

je Paolo – podle svých slov – připraven dostat i vraždou: „Zabil bych ji, no ovšem, zabil.“ O něco později se ukáže, že jeho vlastní žena měla ještě před malou chvilkou ve svém pokoji milence. Na rozdíl od Paola, který 'pouze' z výmluvného kontextu nabude oprávněného přesvědčení o nevěře své ženy, divák ví, že Savina měla skutečně ve svém pokoji dostaveníčko s Paolovým přítelem Lucianem (který má ovšem ve společnosti rovněž svou vlastní partnerku). Paolovi tedy nyní hrozí fakticky dvojí ztráta cti: bude směšný, protože žena mu byla nevěrná, a navíc, pokud ji nezabije, bude směšný jako muž, který mluví do větru. Ale zabít někoho, byť je to vlastní nevěrná žena, věru není jen tak (i když Paolo po jistou chvíli tiskne Savinino hrdlo nebo mává revolverem). Řešení nakonec Paolo najde v okamžitém tajném odeslání Saviny do zahraničí s tím, že pro veřejnost zůstává u verze: „Byla mi nevěrná... a já jsem ji zabil! ...“ Jde do vězení. Proběhne soud (mimochoodem, soudce je též členem Paolovy společnosti). Obhajobu nakonec převezme Savinin mileneček a Paolův přítel Luciano, který vytvoří pro porotu natolik odporný portrét Saviny, že Paolo je jako oběť nemravné zlovolnice propuštěn na svobodu bez trestu a se slávou muže cti. Paolo však začíná v důsledku frašky, jejímž byl podstatným aktérem, trpět vnitřními rozpory: „Jenže... mně je z toho všeho... trochu divně,“ svěruje se dokonce soudci. Trpí tím, že mu všichni gratulují, odmítá se zapojit do rozmanitých ceremonií na svou oslavu. K tomu je navíc nalezena v jezeře u jeho domu vražda tak, jakoby tělo jeho ženy skončilo právě v této vodě) a hrabě se zoufale brání jít – ještě ke všemu! – identifikovat mrtvou jako Savinu. Mezitím se mu Luciano svěří, že on byl oním milencem. Za této situace se objevuje na scéně opět Savina, nyní paní Severine de Gréze. 'Ne-

přímočaré' smířování a vysvětlování je podstatnou součástí 3. dějství a dlužno poznamenat, že hraběcí dvojice z něj vychází jako pár s dobrou budoucností. Objeví se však ještě jedna komplikace. Přítel a soudce Marco, když on i celá společnost zjistí, že Savina žije, okamžitě (a v inscenaci znamenitě rozhorleně) upozorní na to, že Paolo se dopustil „předstírání zločinu“, „mystifikace“ a „oklamání veřejného úřadu“, a tak teď, po vyjevení 'ne-vražděné' skutečnosti, začíná opět (a závažně) hrozit Paolovi žalář... Pár se tedy rozhodne společně uprchnout. „Nechci už nikomu skládat účty ze svého života...“, říká Paolo a v emotivní chvílce, kdy zní zvuky 'Savinina pohřbu', dochází k závěrečnému objektu.

Předesíláme, že životní (sebe)scénování můžeme – velmi zjednodušeně řečeno – rozdělit na

- zvýrazňované, akcentované apod. ukazování vlastního originálu či naopak jeho zakrývání (třeba vhodným oděvem zdůrazníme reálně existující přednosti naší postavy) a

- ukazování 'fiktivního vlastního originálu', což znamená, že ukazujeme jednání, jehož prostřednictvím nabízíme druhým sebe v podobě, jací skutečně nejsme, nebo svůj rys, vlastnost atd., které ve skutečnosti ('autenticky') nemáme, ale 'tváříme se', že ano (ukazujeme velkorysost, ačkoliv jsme malicherní; podáváme o sobě klamavou slovní informaci – lžeme apod.). Jde o fikci, iluzi, hru, mystifikaci, předstírání, klam a tak podobně.

Chiarelliho hra (zejména ve své inscenované podobě) obsahuje samozřejmě sebescénování onoho prvního typu. Můžeme ho vidět kupř. v koketních, jisté 'ženské prvky' zvýrazněně ukazujících pohybech některých dámských postav. To, co ale považujeme za klíčové, je předstírání a vytváření iluzí, klamů a mysti-

fikací. Ostatně, ne nadarmo se hra jmenuje *Maska a tvář*.⁶

A v tomto případě je skutečně klíčovou, protože téma vydatně nesoucí postavou hrabě Paolo. Jeho jednání před ostatními (a do jisté míry i před sebou samým) je 'řízeno' jakýmsi 'generalizovaným druhým'.⁷ V mužské kultuře obecně se takový 'generalizovaný chlap' (model chlapského jednání) pojívá jak třeba s užitečnou přímočarostí, tak na druhé straně i s tím, že muž neselhává, zná (pokud možno rázně) řešení problémů atd., a s tím, že není směšný!⁸ V případě Paola je toto paradigma kombinováno patrně

6 Připomeňme si tu jen, že pojem 'tvář' (face) je v sociologických teoriích interakce, ale i ve zkoumání interkulturní komunikace apod. pojmem dobře zabydleným (pro orientaci viz např. [http://en.wikipedia.org/wiki/Face_\(sociological_concept\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Face_(sociological_concept))). Jeden z otců sociologického 'dramatismu', Goffman, sám pojmem maska spíše šetřil (viz např. Goffman 1999, s. 57–8 nebo týž 1967, s. 18), nicméně i tak je jeho teorie interpretována jinými i s užitím pojmu 'the mask': „Jinými slovy, self je maska, kterou si individuuum nasazuje v různých sociálních situacích, ale je to také lidská bytost za maskou, kdo rozhoduje, která maska bude využita“ (Branaman 1997, s. XVIII). Pojem tvář (face) se ale u Goffmana vyskytuje více (viz opět 1967). – V poslední době se v sociálních naukách častěji pracuje s pojmem 'face saving' (nebo saving face) či se starší variantou 'face work'. Tato souloví popisují chování typu 'identity managementu', chování zaměřené proti 'ztrátě reputace', účty druhých nebo na její znovuzískání atd. (viz např. Anderson et al. 2008). Takže jen zcela nepřekvapivě konstatujeme, že co Chiarelli (ale i další autoři či lidská zkušenost vůbec) nabízí, je posléze definováno vědou. A to za použití fakticky stejných pojmů, neboť koncepty odborně psychologického či sociologického nebo scénologického diskursu se nezdírká prolínají s koncepty folkové psychologie etc.

7 Generalizovaný druhý je pojem zavedený psychologem Meadem. „Generalizovaný druhý je – stručně řečeno – soubor nějakých společenských instrukcí regulujících společensky očekávané chování, kterému se učíme již jako děti. Generalizovaný druhý ('příkladně jednání') je tedy jakási pomyslná postava, která má takové a takové vlastnosti a chová se tak a tak. A my se učíme 'hrát jeho roli', tedy jednat tak jako on. Tento model jednání si osvojujeme prostřednictvím nápodob a vlastních transformací chování přebíraného zejm. od konkrétních osob, které nás obklopují (tzv. 'důležitých druhých'). Prvky tohoto modelu necháváme vplynout do běžného rejstříku našeho vlastního jednání, byť ne vždy scénického“ (Valenta, J. „K odstínění reálného a fiktivního v lidském chování 3“, *Disk 28* /červen 2009/: 115).

8 Paolo později (zde v textu viz níže) hovoří o „dohodách s vlastní marnivostí a pýchou“ a o životním programu, který „je sice dokonale logický, ale naprosto neživotný“ (s. 38).

ještě s dalším paradigmatem, generovaným sociální vrstvou či třídou v podobě konvence: hrabě nemůže být směšný... A nebýt směšný, to – jak se zdá – ve společnosti, v níž Paolo žije, značí též 'nebýt podváděný manžel'. „Manžel, který odpustí své ženě nevěru, je směšná figura, stokrát směšná. ... A není nic horšího než být lidem pro smích“ (Paolo, s. 6).⁹

Zkrátka: Paolo se chce 'jevit' („Zabil bych ji. To přeče každý ví, o mně“: s. 4) a zpočátku se také 'jeví' jako onen muž odpovídající nárokům. Jenže Paolo zjevně není bytostí radostně scénující své konvencí požadované 'já'. Jak podle textu, tak ještě zřetelněji v inscenaci, je Paolo zřejmě onen typ člověka, který bychom – s využitím terminologie Erica Berna – mohli nazvat 'špatně adaptovaným dítětem'. Pokud se nic neděje, je vše v pořádku. Paolo¹⁰ 'hraje' mužnou roli a silným a rozhodným hlasem deklaruje připravenost zavraždit nevěrnici. V okamžiku, kdy dojde ke krizi a nevěra se stane součástí děje, Paolo se začíná zmítat. Jedná sice důmyslně, ale v podstatě dosti 'nezrale'...¹¹ Jednat pouze verbálně, tedy redukovane (hovorit o činu) a jednat plně (udělat čin) není totéž („Slova jsou lehká. Zahráváme si se svými idejemi, a tak na sebe bereme spoustu závazků; a když na ně dojde, je moudřejší nic nám nepřipomínat, protože z toho nevyhnutelně vzejdou jenom škody.“ Paolo, s. 38).

A navíc. Podléhal-li Paolo i sebeklamu (a to nepochybně, neboť – s volným odkazem ke Goffmanovi¹² – můžeme říci, že některé masky, které nám pomáhají

9 „Hlavně nebýt směšný“ je, ostatně, také název poznámky o hře, kterou do programu napsal jeden z dramaturgů, R. Cisař.

10 V podání Ondřeje Vetchého.

11 Paolo jeví i známky morální ne-autonomie, tedy – v jeho případě poněkud rigidní – závislosti na hodnotách diktovaných druhými.

12 Zejména k 1. kapitole jeho textu *Všichni hrajeme divadlo*...

zvládat sociální role, nám chtě nechtě a více méně 'přirůstají k obličejí', takže proč by měl být Paolo výjimkou), pak se musí začít bát, aby nebyl směšný sám sobě...

Tento 'strach' patří k oněm existenciálním. Bát se tmy, to může jistě být zničující 'pro někoho', ale bát se o svůj sebeobraz a o ztrátu sebeucty, to je fatální motor mnoha skutků mnoha lidí. A je tomu tak i v případě Paola. V podstatě jde o jistou 'dramatickou koncepci já'. Proti sobě tu stojí potřeba vyrovnaného a pozitivního sebeobrazu každého z nás a na druhé straně permanentní příliv vlivů, které se pokoušejí náš sebeobraz rozviklat a vnést do něj negativní tóny. Přitom tyto vlivy přicházejí jednak 'zvenčí'¹³ a jednak si je úspěšně vyrábíme sami.¹⁴

Udržení role 'ne-směšného', udržení iluze, že aktér odpovídá paradigmatu muže či konvencionálnímu předpisu sociální role takového muže, pak tedy dovádí Paola k projektu další iluze (či klamu). Paolo sice svým jednáním vytváří iluzi ne nepodobnou té divadelní, neboť ukazuje světu přece jen jinou identitu, než je – jak se nakonec ukáže – ta jeho niterná.¹⁵ Ale Paolo není 'na divadle', Paolo žije svůj skutečný život, kde

13 Sedím-li u stolu s několika lidmi a oni se v komunikaci obracejí jen na sebe, mne vynechávajíce, pak jistě mé sebepečení může být dotčeno.

14 Vezměme třeba řidiče, který – chceme-li ho předjet – přidá plyn a snaží se zůstat před námi. Jedeme rychleji než on, nechceme mu svým předjížděním poškodit ego, ale on si to sám tak vyloží a začne jednat. Rozpor je v něm samém. A jsou ještě niternější motivy osobních dramát, avšak v tuto chvíli je již nebudeme předestírat...

15 Ale znovu připomeňme, že zastávaná a chování realizovaná konvence je rovněž součástí Paolova osobnostního rejstříku – evidentně nejde o přiznané hraní a zpočátku nesporně ani o iluzi plně uvědomovanou. Složitost 'zdrojů' sebescénování v nás samých je těžko dešifrovatelná. Možná se Paolo chová jako nějaký 'důležitý druhý' z jeho předchozího života, třeba otec, který tu je de facto ztělesňován v Paolových postojích. Ale možná to není nikdo konkrétní – možná je to vlastní Paolův konstrukt, vnitřní model jeho vlastního jednání, který vznikl skládáním střípků nejrozmanitějších reakcí rodičů, příbuzných, hostů, vrstevníků apod. v množství různých situací a zkušeností...

použití existenciální fikce má – na rozdíl od fikce jevištní – skutečné důsledky.

Čin je sice rázný, o to nic, ale jiný, než onen hrdě deklarovaný mord. Jak víme, Savina, prohlášena za zavražděnou, tajně mizí začít život s jinou identitou... Ještě před odchodem zkusí sice změnit onen princip *‘naše jednání jako realizovaná konvence adresovaná jiným lidem’* na princip *‘naše jednání jako výraz našich vlastních skutečných motivů’* a říká Paolovi: „Sundej si tuhle masku zločince [rozuměj mého vraha – J. V.] a buď upřímný sám k sobě, přečti si svoje vlastní srdce a nebuď otrokem svých slov a svých konvenčních gest!“ (s. 25). Ale ona role ‘zločince’, jako dílčí realizační varianta základní role ne-směšného muže, zatím Paolovi zůstává.

Olbřímí simulakrum,¹⁶ do nějž je zapojený soud, přítel (a – ovšem! – svědce manželky) jako obhájce, ale i veřejnost (a posléze starosta etc.), jen násobí onu ‘schizofrenii’. Dovedeno téměř ad absurdum: přiznat neexistující vraždu, nechat se zavřít s nejistým výsledkem (i když s výhledem a nadějí, že táž společenská konvence, která ho nutí hrát tyto chmurné role ‘ne-směšného’ a klamat, ho ochrání před skutečnou oprátkou), být – ve vlastní režii – osvobozený od činu, který jsem nevykonal atd., to vše nemůže zůstat bez vnitřní psychické odezvy, zejm. u typu osobnosti, jako je Paolo. A tak smutný hrdina grotesky směřuje k tomu, aby se přece jen ocitl na okraji rokle směšnosti, o níž zatím, jak se zdá, chvílemi ví jen jeho podvědomí, ale chvílemi i ‘on sám’: „Aby se lidé vyhnuli [škodám], museli by v sobě najít víc odvahy a zrušit dohody, které uzavřeli s vlastní marnivostí a pýchou, museli by zapomenout, že druhým lhali, aby se pokusili být zbožně upřímní ale-

16 Simulakrum je typ artefaktu ukazujícího nějakou fiktivní skutečnost, která však nemá svůj vzor či předlohu v reálné skutečnosti.

spoň sami k sobě.“¹⁷ A teprve ke konci hry přiznává: „Ach, zamotal jsem se do své vlastní sítě“ (s. 58).

A Paolo se brání. Když mu přátelé po slavném vítězství u soudu a po propuštění oznamují, že na jeho počest se v místním hotelu pořádá veliký banket se znamenitou účastí mnohých, Paolo se rozčílí: „To už přesahuje všechny meze... Nebo mne považují za svého šaška?“ Oni zřejmě ne až tak, i když jsi, milý Paolo, pro lidi hrající podle stejných partů jako ty, jistě skvělým scénickým objektem. Ale ono slovo „šašek“ v tvé promluvě je nepochybně projekcí tvých vlastních podezření o sobě samém...

Nejen Paolo se pohybuje na oné hraně rokle. Bankéř Cirillo Zanotti, který není obeznámený se skutečným stavem věcí¹⁸ (o této postavě bude ještě řeč), Paolovi (po jeho /o/slavném propuštění z temnice) říká: „... jsi slabý.“ – „Já?“ podivuje se Paolo a vzápětí znovu aplikuje paradigma, které řídí jeho jednání: „Po tom, co jsem udělal?“ – „Chybí ti síla,“ říká na to Zanotti. „Chybí ti odvaha překonat strach ze směšnosti. Zabil jsi ze strachu, abys nebyl směšný manžel! A to je ta legrace: do směšnosti upadá vždycky a jedině ten, kdo se jí bojí...“ (s. 43). Proč tomu tak bývá, to už nemusíme analyzovat – bylo to již řečeno.

Znameníť obrat z hlediska přítomnosti iluzivních prvků v tomto příběhu pak nastává, když se vše ‘provalí’ a Paolo má být znovu zatčen, souzen a posléze žalářován, neboť klamání (soudu) je v rozporu se zákonem, tedy v rozporu s další – jinou společenskou konvencí.

17 A dodává psychologicky jasně: „Ale to není nic snadného, zvláště v okamžiku, kdy se vás zmocní nějaká prudká emoce,“ a v reflexi toho, co dnes můžeme označit např. za životní scénáře, pokračuje: „Potom se člověk začne řídit tím, čemu se říká náš životní program, a ten je jako všechny programy, sice dokonale logický, ale naprosto neživotný“ (s. 38).

18 I když v jeho případě by se nebylo co divit, kdyby ho cosi takového napadlo...

Když konečně Paolo odloží 'masku', má být ztrestán... Nu, jistě 'právem' (když dle práva). Ale je to i připomínka, jak věru nelehké je žít ve světě, který jedním hlasem volá na každého z nás 'scénuj se, jinak nebudeš mít cenu', a současně tím druhým hlasem nabádá 'neklam, jinak nebudeš mít cenu'.

Z toho úhlu pohledu viděno pak není nesnadné začít sdílet se 'směšným' (a jistě i odsouzeníhodným) Paolem tuto tíhu života, kterou všichni tak důvěrně známe a jejíž dilemata sice ne s hraběcím statusem a fiktivní vraždou na krku, ale i tak denně žijeme. Přestává být Paolo směšný? A přestává být Paolo směšný jen proto, že jsme směšni všichni?¹⁹

Summa summarum: Paolo hraje, tedy i předvádí scénický obraz ne-směšného (chce se jevit jako ne-směšný), aby dostal 'pod kůži zadřené' konvenci předepisující v principech zobecněný model určitého chování. Této konvenci do jisté míry i sám věří. Tato druhým nabízená Paolova identita je v jistém rozporu s jeho vlastní identitou a nakonec ho přinutí vytvořit rozsáhlý klam, v němž vystřídá další dílčí klamavé role, aby se posléze sám chytil do pastí toho, co je v něm opravdu čestné (bez ohledu na čest jeho manželky), spontánní a opravdové. Cesta ven z této pastí je pak jen v přiznání, ve vyjevení skutečných citů a - v úprku ze světa, kde nutno hrát takovou hru. Ale kam se Paolo asi poděje...?

Jakkoliv je Paolo ústředním nositelem fikční scénovanosti, máme tu ještě další - v konečném důsledku nikoliv okrajové - postavy, které též nabízejí další 'hesla'

19 | toto téma otevírá v jednom z dialogů s Paolem prolikavý glosátor Cirillo Zanotti, který dobře ví, že ho jeho manželka klame. Ví i to, že se svou ženou se oženil 'při plném vědomí', a ví, že je to alternativa celkem běžná. „Jak to, ty nemáš pocit, že jsi směšný,“ ptá se ho Paolo. „Já ne,“ odpovídá Cirillo. „Je nás přece tolik, co jsme na tom stejně. A jakmile je nás hodně, máš pocit... že je to normální! Já jsem normální manžel!...“ uzavírá sice nepřiliš optimisticky, ale realisticky.

do oné na začátku zmíněné encyklopedie scénování, v tomto případě zejména scénování klamavého.²⁰

V Chiarelliho hře jde zhusta o běžné klamy v rovině *nepravdivých verbálních zpráv*, vesměs sloužících k *zakrývání* skutečnosti. Např. když Savina postupně nabízí přítomným pití a obrací se i ke svému milci Lucianovi, s nímž si tyká, říká: „A vy?“ (Použití výrazu není ryzi lež, ale jako klam zakrývá intimní vztah a naopak vytváří iluzi distance obou lidí.) Nebo když Marta, přítelkyně Lucianova, která málem prořekla své podezření o poměru svého nastávajícího a Saviny, čehož se vzápětí zalekla, říká Paolovi na jeho repliku „Vy něco víte, tak mluvte...“, své „Jste na omylu, ne“ (s. 22). (Jde o zakrývání jí známé skutečnosti proto, aby se zabránilo hypotetické akci jednoho z aktérů: Paola.)

Jsou tu ovšem i prvky scénického chování aktérů, které překrytím skutečného stavu, skutečných motivů nepravými, 'iluzorními' motivy vytvářejí podmínky pro jejich další, 'tajné' akce. Např. když Luciano, chystaje se na zálet se Savinou, lže své partnerce Martě. Luciano: „Slíbil jsem Salvucciům, že se u nich zastavím, abych je pozdravil.“ - Marta: „V tuhle hodinu?“ - Luciano: „Oni také bývají vzhůru do čtyř hodin ráno. Hrají karty, tančí...“ Nebo když se Savina obrací k ostatním, aby ospravedlnila předčasný odchod (na dostaveníčko s Lucianem) do své ložnice: „... když udeří jistá hodina, klíží se mi oči.“

Ale ani Paolo se samozřejmě při realizaci svých klenutých plánů neobejde bez základových kamenů podobných lži: „Zabil jsem svou ženu“ (s. 29). To sice zakrývá skutečnost, že ji nezabil, ale současně nastoluje zcela fiktivní rámec pro

20 Scénovat nemusíme vždy jen proto, abychom něco zakryli nebo 'neukázali' pravý stav věci, ale např. též proto, abychom sebe či někoho pobavili, abychom s něčím experimentovali apod.

další skutečné dění. Tady už není zřejmě tak důležité něco zakrýt, jako vytvořit nepravou skutečnost.

A o nic méně tu najdeme různých *simulací a klamavých akcí*, které nejsou uskutečněny pouze slovy. Najdeme tu např. *'klamání tělem'*. V ryzí podobě je to předstíraný spánek bankéře Cirilla Zanottiho, který v okamžiku, kdy vstupuje jeho žena se svým potenciálním milencem, sedí v křesle a začne neprodleně předstírat spánek. Na podobné struně je i Savinin (v inscenaci komický) převlek, krytí obličej tlustými brýlemi a jeho deformace umělým chrupem při jejím opětovném návratu do Paolova domu (Paolo ji nejprve skutečně neidentifikuje).

Byť nepřímou (neboť Savinu jako diváci vidíme prakticky stále jen jako Savinu), přesto je *'ve hře'* i *změna Savinininy identity* v paní de Gréze.

Následují klamy v podobě *spojení slovních lží a 'akcí', resp. fyzického jednání*. Např. Lucianův odchod na návštěvu k Salvucciům. Nezůstane samozřejmě jen u slovního klamu. Luciano skutečně vzápětí odchází, avšak nikoliv na návštěvu zmíněné rodiny, nýbrž do Savinina budoáru.

Je to znovu Luciano, kdo poté, co mu Paolo oznámí nevěru a 'smrt' své ženy, označí Savinu za „zavrženíhodnou“ (s. 30) a sehraje scénu odporu k takové ženské tím, že plivne na její obraz a dupe po něm (přičemž je evidentní,²¹ že tato exprese Lucianovy postavy není autentická, ale je spíše výrazem Lucianova zděšení).

Je to ale i 'manévr' Saviny, která po návratu zpět v jednom okamžiku, kdy Paolo odmítá komunikaci, říká, že bez něj nemůže být a navazuje: „Radši se zabiju, Paolo,“ přičemž vykročí směrem k zábradlí balkonu nad jezerem („jako by chtěla skočit do jezera“ zní režijní poznámka na s. 59).

Dalším typem spojení slovní lži a akce je (ve hře jen zmiňovaná) obhajoba Paola Lucianem u soudu, založená na zostuzení Saviny (citát viz výše). Pomiňme to, že Luciano byl milencem Saviny. Není konečnou vyloučeno, že si Luciano v 'sebeobraně' před nastalou situací mohl sám pro sebe vytvořit iluzi Saviny jako prostopášnice a mohl snad dokonce i tímto způsobem uvěřit vlastním slovům. Pokud ale jde o věcná fakta, musel Luciano vědět, že Savina se nevlácela rozmanitými brlohy (jak tvrdil u soudu). Vytvářel tedy slovy 'virtuální' obraz jiné Saviny. Přitom jeho scénická akce nebyla přímo logicky spojena s těmito promluvy (jako jeho akce při dupání po obraze). Jeho jednání bylo jednáním advokáta u soudu. Bylo scénickým aktem, avšak opravdovým. A tento opravdový akt byl naplněn klamavým slovním obsahem (aniž by přitom navíc Luciano tušil to, co věděl jen Paolo, že celé přelíčení stojí na klamně premise a je de facto fraškou: šlo o fikci na jednom z ostrovů skutečnosti – soud je skutečný – uvnitř celkové fikce Savininý smrti).

Jiným typem takové klamavé 'akce' je – samozřejmě – četnými prostředky (zakrýváním; nesdělováním; předstíráním; fyzickými akcemi; přebíráním problematických sociálních rolí) inscenovaná rozsáhlá iluze, že Savina je mrtvá. Dohromady ji tvoří: utajení jejího odjezdu; její nepřítomnost; Paolovo slovní přiznání k vraždě; následné zakrývání skutečné skutečnosti tím, že o ní nepodává zprávu; jeho přijetí role vězně (z jeho hlediska falešného vězně) uskutečněné především jeho komplexním dlouhodobým jednáním vč. poddání se změně životního prostoru, tedy scény pro hraní jeho role (tady fikční linie velmi podstatně mění celkový způsob jeho života a prostupuje jeho životní skutečností již nejen jako 'prohlášení'); převzetí scénické role souzeného a přechod z role obžalovaného do role 'muže, který obhájil svou čest';

21 Alespoň ve hře Jaromíra Dulavy...

poněkud nepřímou též mohutný ohlas na Paolovo jednání a osvobození v podobě vtíravých dopisů žen, chystaných oslav atd. (v podstatě jde o společenské stvrzení a ocenění oné 'zrůdné' konvence, s níž se Paolo potýká); Paolovo jednání (byť již z hlediska oné role 'manžela zachránivšího si čest' poněkud 'nekonzistentní') po návratu z vězení domů. Posledními záchvěvy dílčích akcí tvořících tuto olbřímí fikci pak byly přechodné a velmi redukováné snahy zakrýt Savininu opětovnou přítomnost, přesněji řečeno 'vytvořit podmínky pro to, aby se nikdo nedověděl, že je zpět'.

Náhodný nálezný mrtvolu, tedy 'záměna', pak znamenitě zapadá do celého simulakra („... takže, já... to jsem definitivně mrtvá?“ ptá se Savina).

A nakonec nám zůstává Cirillo Zanolotti.²² Bankéř a glosátor dění, manžel smířený se zálety i 'návraty' své ženy, neboť – jak jsme již předdeslali, věděl, 'do čeho jde', včetně toho, že on sám je o dvacet let starší než ta, kterou si vzal. V jeho promluvách se – vedle promluv Paolových – nejzřetelněji vyjevuje téma celé hry. A je to také Cirillo, kdo pojmenovává věci jejich skutečnými jmény (jakkoliv i to nakonec může být 'póza' nebo 'hra' cosi zakrývající, avšak jak text tak herecké zpracování mi takovou hypotézu nepotvrzují).

Zanolotti postupně nabízí repliky, které jsou klíčem k pochopení, či snad spíše 'uchopení', nejen 'Paolova případu', ale obecně složitosti životního scénování, klamů a sebeklamů. A nabízí důležité pojmy týkající se životních klamů. Některé z jeho promluv jsme již citovali. Dodejme další a ponechme je bez komentáře.

K Paolovi při rozmluvě o nevěře Zanolottiho ženy (s. 17): „K čemu to předstírání? Víš to přece i ty... ví to kdekdo.“ Opět

k Paolovi: „Ty musíš křičet, abys nebrečel“ (s. 41). „Ne, ale ty... ty jsi zapomněl sám na sebe, zradil jsi sám sebe kvůli svým zásadám“ (s. 42). Cirillo uvažuje, že Paolo měl po návratu z vězení neprodleně odjet, aby se vyhnul 'ovacím', a na Paolovu repliku, že odjet nešlo, říká: „Protože ses potřeboval vrátit sem a ukázat se těm několika přátelům, kteří věděli, co se stalo, a kvůli kterým jsi zabil z obavy, že by nedokázali mlčet o tom nešťastném incidentu...“ (s. 42). „Chybí ti odvaha překonat strach ze směšnosti. Zabil jsi ze strachu, abys nebyl směšný manžel! A to je ta legrace: do směšnosti upadá vždycky a jedině ten, kdo se jí bojí...“ (s. 43). „Začínáš vidět všechnu absurdnost našich konvencí“ (s. 43).

Ale nejen v dialozích s Paolem, i v rozhovoru s vlastní (záletnou) ženou reflektuje složitost upřímného a neupřímného (tedy i skutečného a neskutečného): „Jestli jsi upřímná, tak nemluv“ (s. 64). Nebo když říká o své ženě: „Kdoví, jestli je upřímná, nebo si to o sobě jen myslí“ (s. 65).

Nicméně ani Cirillo jako moudrý muž není prost drobných klamavých manipulací. Jde však o ten typ, jímž se má více méně 'optimalizovat' provoz života. „Já jsem si trochu schrupnul,“ říká, aby zakryl fakt, že leccos 'zajímavého' slyšel a současně vyjádřil (alespoň pro diváka), že 'to' nemíní 'použít' (s. 17). Nebo v situaci, kdy hrozí – po Martině výše zmíněném prořeknutí – nebezpečí, že Luciano bude přistižen v Savinině náruči. Zanolotti si pospíší s tvrzením adresovaným Paolovi, jehož nestabilita mu musí být známá: „Vždyť je to nedorozumění, copak to nechápeš,“ a tak se snaží odvést Paolovu pozornost... Nebo jak odpoví se zálety své manželky obeznámený a realisticky vyrovnaný Zanolotti na její repliku: „Sochař Alamari mě prosil, abych přišla do jeho ateliéru, stát mu modelem ... Jenom hlavu. Dovolíš mi to?“ – „Jakpak by ne! ... Jdi klidně do jeho ateliéru, budeš mu stát modelem a... odpočineš si“ (s. 8).

²² Hraje ho Petr Nárožný.

Jak vidno, Chiarelli nabízí skutečně pestrou škálu forem scénování a sebescénování (sebe-scénovanosti) a je dalším, kdo tak potvrzuje kromobyčejnou důležitost těchto typů jednání v našem životě.

Čehož posledním dokladem budiž Paolovo prohlášení adresované sobě samému, resp. nám divákům: „To na tomhle světě není nic vážného? I hrozné drama se zvrhne ve frašku!? Šašci! ... A kvůli těmhle lidem jsem já... Šašci!“ (s. 35).

Literatura:

- ANDERSON, R. / DREWES, K. / VOLK, S. *A Comparative Study of Face Saving in Relationships in the Contexts of Conflict and Embarrassment* [online] 2008. Dostupný na: http://www.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/2/5/9/2/7/pages259277/p259277-1.php
- BRANAMAN, A. „Goffman's Social Tudory“, in: LEMERT, CH. / BRANAMAN, A. (eds.) *The Goff-*

man Reader“, Malwel: Blackwell Publishing 1997

- CÍSAŘ, R. *Luigi Chiarelli – Maska a tvář*, Činoherní klub 2002 (divadelní program)
- GOFFMAN, E. „On Face-work: An Analysis of Ritual Elements of Social Interaction“, in: (týž) *Interaction Ritual. Essays in Face-to-Face Behavior*, New Brunswick: Transaction Publishers 2005: 5–46
- GOFFMAN, E. *Všichni hrajeme divadlo*, Praha: Nakl. Studia Ypsilon 1999
- CHIARELLI, L. *Maska a tvář*, Praha: DILIA 1986 (přel. Z. Digrin)
- KOLÁŘ, J. *Spíš o lidech než o jejich maskách* [online]. Dostupné z: <http://www.cinoherniklub.cz/rec.php?id=21> (recenze převzatá z *Divadelních novin*)
- SPEER, N. K. / ZACKS, J. / REYNOLDS, J. R. „Human Brain Activity Time-Locked to Narrative Event Boundaries“, *Psychological Science*, vol. 18, nr. 5, 2009: 449–455
- VALENTA, J. „K odstínění reálného a fiktivního v lidském chování“, část 1 (*Disk 26* / prosinec 2008/: 111–131), část 2 (*Disk 27* / březen 2009/: 73–91) a část 3 (*Disk 28* / červen 2009/: 104–121)
- VALENTA, J. „Scénování v situacích 'běžné každodennosti'“, *Disk 30* (prosinec 2009): 59–71

Dotyky života Ilony Chvátlové

Ilona Chvátlová (*1953 Liberec) studovala v letech 1973–1978 výtvarnou výchovu a češtinu na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci; výtvarnou výchovu vyučovala v letech 1978–1993 na střední pedagogické škole a na gymnáziu v Liberci, 1994–2007 pak na Pedagogické fakultě Technické univerzity v Liberci; od roku 2005 působí na katedře textilního designu Textilní fakulty TUL (obory kresba, figurální kresba). V letech ‘reálného socialismu’ bylo pedagogické zaměstnání nutností vedle svobodné výtvarné činnosti, přesto do svých přednášek o dějinách umění Ilona Chvátlová vnesla celé své bytostné zaujetí a našla si vlastní citlivý způsob, jak rozvíjet se studenty jejich tvůrčí možnosti.

Její tvorba se zatím vyvíjela od převážně olejové figurální malby k hlubším cestám do nitra lidské – snad především ženské – duše, inspirována dalekými a intenzivními cestami do pralesů Nové Guineje a do Nepálu – cestami ke zdrojům lidské kultury, které na těchto odlehlých místech ještě žijí v denním světle. Postupně opustila všechny znaky umožňující racionální výklad a vstoupila do důvěrných dialogů s barvou samotnou, objevila sypké pigmenty, umožňující velmi svobodné zacházení, často se barevnými prsty dotýká ručního papíru a při pohledu do jejích obrazů můžeme pak sami v sobě zřetelně cítit její fyzické gesto.

Následující stránky jsou letnou zprávou z posledních dvou výstav Ilony Chvátlové. První proběhla 23. 2.–2. 3. 2010 v *Galerii N* v Jablonci nad Nisou, druhou lze ještě vidět (1. 5.–27. 6. 2010) v Görlitz – Zhořelci, v *Hallenhaus Untermarkt 25*: V členitých zákoutích prázdného gotického domu na zdejší historickém náměstí, který čeká na vnitřní rekonstrukci a mezitím se stal originální uměleckou galerií, jsou momentálně vystavena díla dalších pěti výtvarníků z Německa a Polska (info o celém projektu www.alajacquard.com). Obě výstavy spojuje regionální tradice textilní výroby: jabloneckou uspořádala liberecká Textilní fakulta a expozici v Görlitz ožívá starý „halový dům“ – architektonická zvláštnost města Görlitz a okolí. Kdysi to bylo průjezdní kryté tržiště s látkami, které v ústřední vysoké hale vlály a splývaly z výšek kamenných zábradlí... Na instalacích Ilony Chvátlové v Görlitz je pozoruhodné, jak nechávají promlouvat přímo starobylý dům a jeho prostor, světlo, které do něj vpadá, šrámy a jizvy v jeho masivní hmotě... Díky dílům v něm vystaveným uvědomujeme si dávné ‘scénické’ kvality domu i jeho dnešní proměnlivost: vnáší do něj pohyb a život, chce se říct – živly. A dům-scéna objevuje skrytou dramatickosti instalací Ilony Chvátlové.

V Jablonci pak přišly ke slovu ‘normální’ obrazy, visící spořádaně na zdech, ale i tady Ilona Chvátlová vstoupila do prostoru, dotkla se jeho výšky a světla průsvitnou instalací, která se proměňuje spolu s denním pohybem slunce za okny i s pohybem každého návštěvníka a jejíž jemné struktury v sobě nesou lidský dotek – a život.

red.



„Lidé budují stavení z neživého materiálu, aby ho obýdleli teplem, světlem, pohybem, květinami, nábytkem, textilem, vším, co je součástí jejich každodenního života. Dotýkají se předmětů, dotýkají se i zdi, generace za generací ošlapává až do hlada prahy a schody. Lidské prožívání času přináší rytmické proměny, nádech a výdech, bdění a spánek, narození a smrt, pospolitost a samotu. Domem se rozléhají zvuky, vibrace radosti, smutku, ozve se píseň, hudba. I kdysi neživá hmota ožívá, proměňuje se.

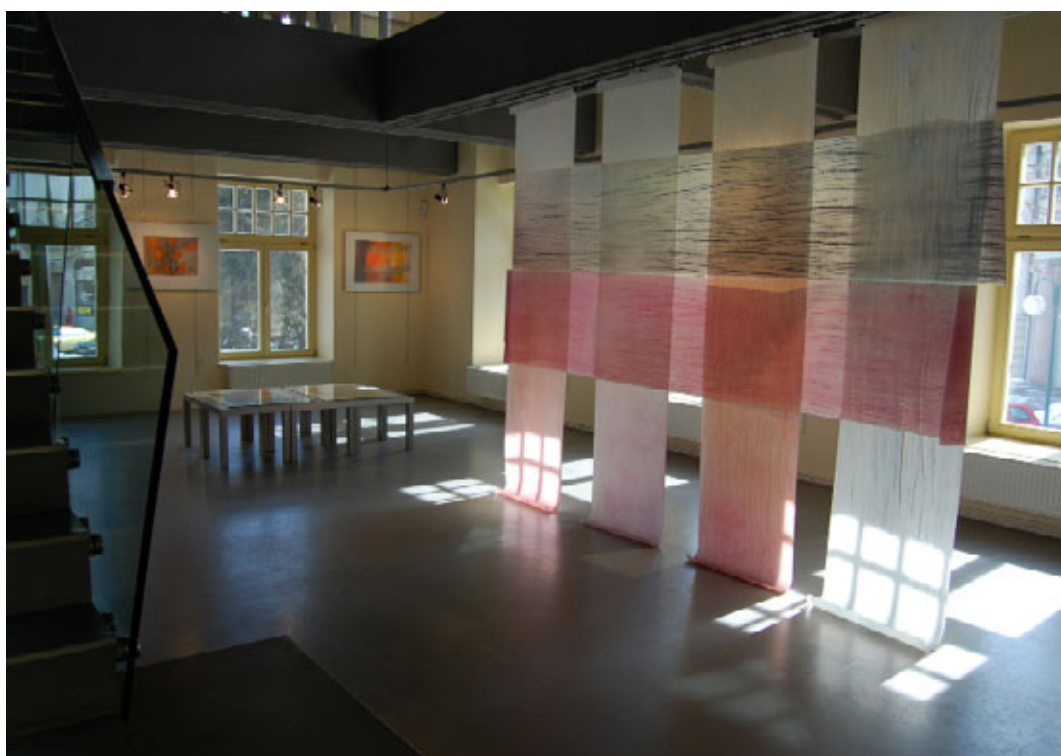
A pak se něco poraní, kus zdi se odloupne, skrz střechu najde si cestu voda, s vodou plísň, rozbije se okno, kouzlo oživení pomine, prostor ztratí barvy, teplo, světlo. Stěny vytvářejí dál vnitřní prostor, dlouho předlouho poté, co lidé dům opustili. Třeba se vrátí, v nějakém nutném okamžiku znovu vstoupí do zapomenutého a zchátralého prostoru. Člověk znovu vkročí do domu, znovu je tu teplý lidský dech, tlukoucí srdce, koloběh životních sil zase vtrhl do chladné, zdánlivě mrtvé a mlčící hmoty.“

Ilona Chválová, česká verze textu pro katalog k výstavě *À la Jacquard*,
část *Künstlerische Positionen* (Umělecké postoje), Görlitz 2010.





Görlitz: „Berührungen des Lebens“ – „Dotyky života“ – kombinovaná technika na transparentním papíře, 2010



Výstava Ilony Chvátkové v Galerii N v Jablonci nad Nisou, 2010



Průhled, kombinovaná technika na ručním papíře, 50,5 × 76, 2008



Popěvek, kombinovaná technika na ručním papíře, 50 × 76, 2010



Z cyklu Reichenau 1, kombinovaná technika na ručním papíře, 37,5 × 25, 2008



Hřejivé teplo, kombinovaná technika na ručním papíře, 56 × 82, 2006



Příboj, kombinovaná technika na ručním papíře, 57 × 80, 2007



Svítání, kombinovaná technika na ručním papíře, 50 × 75, 2008



Rosa, kombinovaná technika na ručním papíře, 52 × 77, 2010



Mihotání, kombinovaná technika na ručním papíře, 50 × 76, 2010



Chvění, kombinovaná technika na ručním papíře, 54 × 82, 2010



Rastry, kombinovaná technika na ručním papíře, 50 × 77, 2010



Očekávání, kombinovaná technika na ručním papíře, 50 × 76, 2010



Zima, kombinovaná technika na ručním papíře, 51 × 76, 2010



Zima, růžová, kombinovaná technika na ručním papíře, 41 × 57, 2006



Písky, kombinovaná technika na ručním papíře, 47,5 × 56,5, 2008

Scénická dimenze v performanci: O divadle a sportu

Kendži Hotta

Lidské chování je běžně vyjádřeno ve formě performance (výkonu, provedení), zatímco korespondující kompetence je postižitelná pouze kvantitativně. To znamená, že ji můžeme podrobit zkouškám a testům, avšak ani ty nezaručují, že kompetenci v její kompletní podobě by bylo možné objektivně posoudit. I když performance se projevuje v různých formách, její paradigmatické typy lze klasifikovat do dvou kategorií: teatrální a sportovní. Teatrální performance vykazuje především individuální charakteristické rysy a je aktivizována v rámci estetizujícího kontextu. Sportovní performance je převážně kolektivního rázu, protože její dominantní funkce je soutěžení mezi dvěma nebo více účastníky, a realizuje se v kontextu normativních pravidel, které je možné překročit jen za cenu trestu. V tom je také patrné, do jaké míry je sportovní performance spřízněna s právními zákony. Jak teatrální neboli dramatická, tak sportovní performance spočívají na základech vysoce symbolických systémů. Aktérem performancí pak nemůže být nikdo jiný než homo symbolicus, jak jej nazývá ve svém magistrálním díle *Philosophie der symbolischen Formen* Ernst Cassirer.

V komplexu překlenujících se anebo protínajících se symbolických systémů člověk odhaduje významy jevů a formuluje podмінky pravdivosti anebo jejího opaku, srov-

nává protikladné sémantické hodnoty a vytváří tak axiologický systém existenciálního smyslu. Tento unikátní pojem smyslu, který do sebe pojímá i význam performance, je možné pochopit jedině v kontextu jisté kultury a prostřednictvím jistého jazyka. Protože schopnost jazykového projevu je nosným elementem bytostné podstaty lidské existence. Jazyk tak – jako veškeré lidské chování, a tudíž i performance a jí odpovídající kompetence – má svůj původ v kognitivním procesu, v síti nejjáhadnějších komunikačních procesů, které sám jazyk dosud neumí pojmenovat. Jakkoliv mnohé oblasti kognitivní mapy jsou člověku ještě neznámé, jazykový projev a kulturní struktury byly dostatečně probádány, nebo aspoň probádány natolik, aby mohly poskytnout odpovědi na některé dílčí otázky, které jsou spjaté s lidskou performancí.

V poslední době se několik vědců znovu pokusilo definovat kognitivní vztah kultury a jazyka. Mezi nimi významné místo zaujímá Čijoko Kobajaši Franková. Pro další výzkum v oblasti kognitivní vědy a její aplikaci na jiné vědní obory vyzdvihuje Franková důležitost Whorfovy hypotézy (2010: 1). Etnolingvista Benjamin Lee Whorf (1897–1941), jehož učení se tradičně označuje jako jazykový relativismus, zdůraznil ve svých pracích, že mateřský jazyk má zásadní význam pro

lidské chápání vnějšího světa. Takže nejen gramatický komplex a lexikon, ale také kultura, v níž jazyk působí jako hlavní komunikační činitel, mají zásadní význam pro lidské vnímání a pochopení skutečnosti (Sebeok 1994: 1161). To ovšem také znamená, že každý jazyk a jemu náležející kultura ovlivňují kognitivní schopnosti každého mluvčího. Jak tvrdí Earley, „uvažování a rozhodování jsou kulturně odlišné, a proto by bylo možné ze stylů uvažování a rozhodování vytvořit kulturní mapu jiných lidí“ (2003: 93).¹

Koncept kulturní mapy lze převést do významového kontextu společenské interakce, v němž lidé žijí, pracují a hrají si (Sanfey 2009: 93). Ovšem pouze za předpokladu, že se všichni podílejí na společném kulturním bohatství a na jeho jazykovém rozvoji. V uměleckém pojetí to potom znamená, že každý umělecký projev v sobě obsahuje nejen univerzální charakteristické rysy, ale také a především idiosynkrasní varianty, které jsou podmíněny jistým jazykovým a kulturním kontextem. A právě tento variabilní kulturní kontext lze považovat za denotující aspekt umělecké typizace, jež přesahuje rámec ideologicko-filozofických a žánrových periodizací. Proto můžeme hovořit o umění jako o etnickém produktu, který má specifické ztvárnění a estetickou náplň, i když vykazuje také univerzální významové rysy (např. japonské umění). Podobně i jiná než umělecká performance vykazuje etnické zvláštnosti (např. fotbal ve sportu), nehledě na to, že v obecné platnosti podléhá univerzálním pravidlům a zákonům.

Whitehead ve své knize *Dobrodružství idejí* (*Adventures of Ideas*) uvádí, že každé „umění je účelovou adaptací zdání k realitě“ (1967: 267) a má pouze jeden cíl: pravdivou krásu (*Truthful Beauty*).² Ponecháme-li problematiku mimetické povahy umění stranou, Whiteheadova myšlenka o adaptaci umě-

lecky ztvárněného zdání k realitě se nezdá představovat nic jiného než proces kognitivního managementu lidského myšlení, které je nutné považovat za jakousi extenzi, prodloužení funkce lidského mozku (Zeki 1998: 73). Protože proces symbolizace je především kognitivní povahy a „estetika, jako všechny ostatní lidské aktivity, se musí podrobit zákonům mozku, jehož aktivity je výsledkem“ (Zeki 1998: 99).³ Jelikož ale „estetická zkušenost je jiný způsob sebedůkazního požitku“, jak Whitehead ve svém pojednání o estetice zdůrazňuje (1968: 60), můžeme transponovat Whiteheadovu myšlenku do sféry kognitivních konceptů, kde požitek a zkušenost požitku má svůj biologický zdroj v mechanismu mozkové amygdaly. To je univerzální, objektivní skutečnost. Avšak záhadou zůstává právě onen idiosynkrasní charakter estetického požitku, tedy požitku individuálního a koncepčně etnického. Právě tuto kognitivní variantu lze těžko postihnout v kvantitativní matici kognitivního výzkumu.

Ve své již klasické přednášce o mozku a jazyku (*Brain and Language*), kterou Roman Jakobson přednesl na Univerzitě New York v roce 1980, autor jako by dal nový podnět k dalšímu výzkumu mapování mozku a fonologie jazyka. Jakobson ve své studii zároveň naznačil, jakou cestou by se mělo ubírat další bádání o vztahu jazyka a kognitivních procesů a také o vztahu kulturních symbolických systémů a metaforizace skutečnosti (1980: 26–27). I když se Jakobson věnoval především výzkumu jazykových univerzálií, uvědomoval si, jak důležitou roli hraje kulturní fenomén v lidském chápání reality. Jakobsonova teze o logických postupech při lidském vnímání skutečnosti vychází z rétorických figur metafor a metonymie (synekdochy). I když se o Osolsobého koncepci ostenze zmiňuje jen letmo, dotýká se ideje ostenzivní komunikace a vysvětluje, že v ní dominantní funkci přejímá metonymie (synekdocha). Zvuk psiho štěkotu, lidského

1 „Reasoning and decision making differ across cultures as well as reasoning and decision styles might be used to develop a cultural map of other people.“

2 „Art is purposeful adaptation of Appearance to Reality.“

3 „Aesthetics, like all other human activities, must obey the rules of the brain of whose activity it is a product.“

zívání a celá škála zvukových signálů směřují do pravé hemisféry mozku, kde jsou významově dekodovány a jejich vizuální představy mohou aktivizovat zrcadlové neurony. Tak je si možné vysvětlit, proč se lidské zívání stává 'nakažlivé' a rovněž tak i psí štěkot pro okolní psy. Metaforické pojetí skutečnosti se naopak dešifruje v levé mozkové hemisféře, kde se nachází komplexní systém neuronové informační sítě.

Pro účel pragmatického přesvědčování (např. ve formě reklamy) se zdá být metaforicko-symbolický kód méně efektivní, protože mozek k jeho zpracování potřebuje více času. Nicméně ve srovnání se synekdochickým kódem je kód metaforicko-symbolický významově méně ambiguošný, čili srozumitelnější. Jakkoli synekdochický výraz zprostředkovává mluvčímu anebo posluchači „přímé poznání skutečnosti“, jak tvrdí Osolsobě (2002: 63), a urychluje přenos informace, jeho častým výsledkem bývá významová ambiguita a občasné nedorozumění. Z toho pak vyplývá, že právě kvůli rychlému přenosu informace metonymická/synekdochická komunikace hraje primární roli v postmoderním kulturním systému. Segment systematizovaného celku (*pars pro toto*) se interpretuje jako reprezentativní konstituent logického celku. Princip *pars pro toto* však v sobě skrývá z hlediska kognitivního jeden závažný problém. Maxwell Bennett a Peter Hacker se pokusili tento problém analyzovat a objasnit ve studii *Neurologie a filozofie. Mozek, mysl a jazyk (Neuroscience and Philosophy. Brain, Mind and Language)*.

Bennett a Hacker argumentují, že „připisovat částem vlastnosti, které lze logicky připisat pouze celku, k němuž patří“, je nesprávné (2007: 131).⁴ Proto oba vědci zaujímají kritický postoj k současnému bádání v oblasti kognitivní vědy a její teoretický podklad nazývají mereologickou chybou (*mereological mistake*). Důvod, který oba vědci uvádějí, je, že současní neurologové a také

mnozí filozofové stále ještě žijí ve stínu Descartesova myšlení a že převládají vlastnosti karteziánské duše na lidský mozek, a tak ponechávají celou nesprávně pojatou strukturu karteziánské koncepce vztahu duše a těla bez kritického komentáře (Bennett a Hacker 2007: 131). Autoři se naopak hlásí k odkazu Aristotelova učení, v němž lidská bytost představuje sjednocenou hmotu a její duše (psýché) je pouze formou těla (Bennett a Hacker 2007: 130). To je i důvod, proč mysl (tj. mozek) nemá být oddělována od těla. Tento holistický pohled na problém kognitivního procesu se rovněž objevuje ve filozofii Wittgensteina, jak podotýká Daniel Robinson (2007: 178). To by pak i vysvětlovalo, proč Whorfova hypotéza o vlivu jazyka a kultury na vnímání vnějšího světa má imanentní souvislost s Wittgensteinovou tezí o jazyku a jeho pragmatické funkci v kontextu performance.

Mereologická chyba, o níž se zmiňují Bennett a Hacker, se dá aplikovat na problém synekdochické komunikace a vůbec metonymické indukce, jak ji pojímali Jakobson a Osolsobě. Rétorické *pars pro toto* představuje logický problém, jehož axiologické důsledky mohou vést k nedorozumění, které může zapříčinit značné zpomalení anebo diskontinuitu komunikačního proudu. Jako příklad se nabízí symbolicky scénované japonské divadlo nó. Divák nezavěšený do japonské symboliky se může domnívat, že borovice znázorněná na scéně je nejspíše částí nějakého lesa anebo zahrady. Avšak divák, který je s japonskou symbolikou obeznámený, nebude v následujícím představení očekávat ani les, ani zahradu, protože zná symbolický kontext, v němž se významový segment (borovice) nachází. Z toho je patrné, jak důležitá je Whorfova hypotéza pro správné dekodování symbolického významu. Pouze kontext japonské kulturní symboliky může divákovi japonského divadla nó upřesnit význam jednotlivého symbolu. Mereologická chyba má tedy svoje opodstatnění i v případě synekdochické/metonymické komunikace, tudíž i v případě scénování.

4 „Ascribing to parts attributes that can be ascribed only to the wholes of which they are parts.“

Při svém výkladu o ostenzi Osol sobě zdůrazňuje, že ostenzivní sdělování se děje pomocí originálu (2002: 35). Proto v ostenzivním sdělování není třeba událost reprezentovat, ale stačí ji pouze prezentovat, ukázat (Osol sobě 2002: 19). Ovšem prezentace je potenciální reprezentace, jak namítá Gadamer (1994: 108). Že tato možnost je úmyslná, je charakteristickým rysem umění, pojatého jako hra (ibid.). Jak praví Osol sobě, „údělem ostenzivního sdělování je metonymičnost“ (2002: 78). Zde je třeba se zamyslet, zda nepropadáme mereologickému omylu. Z hlediska významu, koncipovaného v kontextu kognitivních procesů, je smysl jednotlivosti nedeterminovatelný bez adekvátního paradigmatického obrazu celku. A celek nelze vyjádřit metonymickou figurou. Tak lze dospět k otázce, jestli je ostenzivní sdělování jako logický postup vůbec realizovatelné v kognitivním procesu.

Aniž by se přímo zmiňoval o Whorfovi, Whitehead se ve výše citované studii de facto dotýká problematiky synekdochické inference. Jako důvod uvádí, že lidské vnímání se koncentruje nejprve na celek a jen potom na podrobnosti, na jednotlivosti z celku. Whitehead svoji myšlenku pregnantně rozvedl v následujících větách: „Jsme ohromeni krásou budovy, rozkošností obrazu, znamenitě vyváženou větou. Celek předchází jednotlivostem, podrobnostem“ (1968: 61).⁵ Jinak řečeno, to, co je esteticky vnímáno a významově zaregistrováno, je celek, komplexní dílo, které je vsazeno do kontextuálního rámce vytvořené struktury. Pochopitelně že je možné rekonstruovat celek z jednotlivých částí za předpokladu, že model celku je známý anebo je teoreticky proveditelný. Avšak v tomto případě se z rekonstrukce stává i řešení hádanky a z řešitele sám Sherlock Holmes, jenž z částí rekonstruuje celek záhadného zločinu. Srovnání s detektivem není hyperbolické, jak dokládá Mandelbau-

5 „We are overwhelmed by the beauty of the building, by the delight of the picture, exquisite balance of the sentence. The whole precedes the details.“

mův postřeh: „Četba detektivního románu a pozorování hry je zkušenost, vycházející z téhož modelu: počáteční nejistota se podává závěrečnému úsudku“ (2004: 8).⁶

Závěrečný úsudek, v němž je shrnut obsah a význam ať už detektivního románu, anebo hry (dramatické anebo sportovní), se tak stává zpětnou vazbou celku. Proto je rozuzlení příběhu, obsaženého v performanci, zásadně důležité pro pochopení scénovaného smyslu. Výsledek sportovního zápasu podobně jako výsledek dramatického příběhu se stává rozhodujícím determinantem performančního významu. Takže nelze souhlasit s Grahamovým výrokem, že „hra má význam, který je možné prozkoumat, zatímco ve sportovní hře takový význam neexistuje“ (1997: 21). Ačkoliv příběh je možné kanonizovat, a tudíž apriorně modifikovat anebo normativně kodifikovat jeho význam, lidská kognitivní predispozice objevovat ve všech jevech zárodek novosti podvrací každou jistotu stabilního anebo průběžně prozkoumávaného významu.

Lidé, kteří se ocitli v nejrůznějších situacích, podali svědectví o tom, že člověk má bytostnou potřebu najít dokonce v nejrůznějších případech jakýsi existenciální smysl. Z této potřeby vyvěrá i neutuchající proces symbolizace skutečnosti. V globalizovaném světě postmoderní kultury je člověk mediálně ovlivněný natolik, že touží zvýznamnit nejen sám sebe nebo preferovaného jedince či skupinu (např. fotbalový tým anebo divadelní společnost), ale také přírodní a společenské jevy. Jinak řečeno, komplementárním rysem lidské povahy je označovat skutečnost významovými atributy. Performance jako scénovaná skutečnost není výjimkou. Divák ji podrobuje významové interpretaci, a tak hodnotí její obsah. Ať už se jedná o divadelní hru anebo sportovní utkání, divák musí v každém případě operovat s hodnotovými parametry a významovými schémata,

6 „The experience of reading a detective novel and watching a game follow the same pattern: initial uncertainty yielding to a definite conclusion.“

aby mohl zaregistrovat smysl scénovaného výkonu herce anebo sportovce.

Případná námitka, že estetický pocit při významovém hodnocení sportovního utkání se u diváka nevyskytuje, že chybí – a právě tím se performance divadelní v principu odlišuje od performance sportovní –, je z hlediska kognitivního managementu lidské percepce neopodstatněná. Kognitivní zdroj prožitku je všudypřítomný při vnímání jakékoliv události, takže možnost anebo pravděpodobnost jeho aktivizace je značně vysoká. Argumentovat tak, jak se o to pokusil Graham, že sportovní performance neobsahuje průběžný význam či jazykový substrát, který by mohl poskytnout a akumulovat segmenty průběžného významu, nedostačuje k tomu, aby performance jako komplementární aspekt lidské kompetence byla v kognitivním procesu diferencována podle devíti Múz.

Mandelbaum ve své úvaze o hře (play) naznačuje, do jaké míry jsou teatrální a sportovní performance v angličtině alespoň etymologicky spjaté: „Významné postavení slova ‘hra’ v týmových sportech poukazuje na jejich spřízněnost s dramatem, jehož nejstarší formou je v angličtině hra a jehož účastníci – herci coby aktéři – jsou tradičně nazýváni jako ve sportovních hrách hráči“ (2004: 5).⁷ Etymologický exkurs do jiné jazykové oblasti než anglické by mohl poskytnout další důkazy o tom, do jaké míry se hra ve svém prvotním významu objevuje jak v divadelní, tak sportovní performanci. O tom koneckonců podal zajímavý rozbor Johann Huizinga ve své klasické studii *Homo ludens*. Jde o hru, jejíž pomocí člověk dotváří a zdokonaluje svoje kognitivní schopnosti od dětství a útlého mládí až do vyzrálého věku dospělého člověka. Hra jako komplexní soubor jednotlivých pravidel a uceleného obsahu však postrádá jiný smysl než ten, že je pouze hrou, tedy zábavou, i když didaktického za-

7 „The prominence of the word ‘play’ in team sports reveals their affinity with drama, the oldest form of which is, in English, the play, and the participants of which – the actors – are by tradition (like participants in games) called players.“

měření. A právě ono společensko-didaktické zaměření hry dělá ze hry jako takové vážnou performanci.

Gadamer dobře postřehl, že sport není o nic méně závažný než umění včetně divadelního (Graham 1997: 22), a proto téma sportu nevykázal za oborové hranice humanitního bádání. Schechner dále rozvádí myšlenku hry a jejích scénovaných forem: „Hry, sporty a divadlo jsou přechodné významy, které vyrovnávají a v jistém smyslu prostředkují a spojují hru (+) a rituál (-). V přechodných významech pravidla existují jako spojovací rámce. Některá pravidla přikazují, co se musí dělat, jiná pak říkají, co se dělat nemusí. Mezi spojovacími rámci se nachází svoboda. V praxi to pak znamená, že čím lepší je hráč/herce anebo herečka, tím lépe bude schopný(á) tuto svobodu využít“ (1977: 14).⁸ Svoboda, o které Schechner hovoří, je de facto prostor, ve kterém se realizuje idiosynkrázni aspekt performance, tudíž i její etnická varianta. Univerzální strukturální elementy jsou vždy přítomné, což je opět dáno samou podstatou kognitivního mechanismu. Prostor osobní tvořivosti mezi spontánní hrou a normativním rituálem se tak stává rovnítkem mezi performancí teatrální a sportovní. V jakém rámci je tato tvořivá osobní anebo etnická síla scénovaná, je potom problémem, jehož dimenze přerůstají někdy i sám význam performance v kontextu její úzce vymezené (společenské a jiné) funkce.

Jako konkrétní příklad může posloužit preferenční oblíbenost amerického baseballu ve Spojených státech a záporný postoj Američanů k přednímu evropskému sportu: kopané (fotbalu). Foer ve své knize uvádí, že lidé se skutečnou politickou mocí ve Spojených státech věří, že kopaná je zhoubou tradičního amerického způsobu života.

8 „Games, sports, and theater are ‘middle terms’, balancing and in some sense mediating and combining, play (+) and ritual (-). In the middle terms rules exist as frames. Some rules say what must be done and others what must not be done. Between the frames there is freedom. In fact, the better the player, the more able s/he will be to exploit this freedom.“

Důvodem je prý socialistická povaha evropského fotbalu, která neodpovídá kapitalistickým, soutěživým podmínkám americké demokratické společnosti (2006: 233).⁹ Podobně i v umění byla míra tvořivého prostoru, a dost možná, že ještě je, značně mobilní. V závislosti na ideologických a ekonomických podmínkách se tvořivý umělecký prostor buďto rozšiřoval, nebo zužoval. Historických příkladů z posledních dob je obrovská spousta. Jen namátkou je možné se zmínit o tzv. uměleckých proklamacích socialistického realismu, fašismu apod. Souhrnně tyto ismy představovaly velice těsně znormovaný prostor pro uměleckou tvořivost. V každém případě se jednalo o masově scénovanou performanci, jejímž obsahem byla graduálně maximalizovaná indoktrinace.

Jak zdůrazňuje Vostrý ve své studii o scéničnosti, scénovaný prostor „vybízí ke sledování, jinak řečeno, je zaměřený na nějaké diváky“ (2006: 9). V tomto smyslu jsou jak divadelní, tak sportovní performance sobě rovné. Co se odehrává na jevišti anebo na hřišti, má především upoutat pozornost diváka. Divák je k sledování vskutku vybízen a pramálo záleží na tom, zda se jedná o skutečnou popravu gilotinou, jarmareční produkci, ochotnické divadelní představení anebo show Michaela Jacksona. Z pohledu pragmatické recepce se nejedná o nic víc než o to, aby se aktivizovala spolupráce s divákem, aby se divák naladil na stejnou emocionální frekvenci a tak byl s to jednat, jak se po něm požaduje nebo se od něho očekává. Takže z diváka se stává aktér příběhu s otevřeným koncem.

Ze sémiologického zorného úhlu by se mohlo zdát, že ve všech případech jde o proces ostenzivní komunikace, v níž „ukazují ne kvůli něčemu jinému, ale pouze a jedině pro věc samu“ (Valenta cituje Osolsobého v *Disku* 27: 81). Protože ideologické postuláty, tak jako mnohé vědecké explikace, se

⁹ „People with actual power believe that soccer represents a genuine threat to the American way of life. Because football is democratic, capitalism, whereas soccer is a European socialist sport.“

spíše samy prezentují, než aby reprezentovaly něco jiného, než co jsou samy. Popis vesmírné radiace například nereprezentuje samu vesmírnou radiaci, ale prezentuje pouze sám sebe jako hypotézu anebo experimentální výsledek, názor, který může být jiným popisem korigován. Zatímco výsledné umělecké dílo anebo umělecký výkon podobně jako sportovní utkání již opraveno být nemůže (post factum), protože by došlo k jeho bytostné negaci.

Valentův citát z Osolsobého studie o ostenzi dále pokračuje v příkladech: „...ukázat byt, kde bydlím, nebo svého psa, nebo abych provedl městem...“ (ibid.). Bezpochyby by se našly hlasy, které by vážně pochybovaly o tom, zda uvedené příklady korespondují se skutečným lidským jednáním, které se odvíjí nejen v prostoru theatru mundi, na divadelním jevišti či na sportovním hřišti, ale také v lidském vědomí (mind). Kognitivní management a neuroekonomický výzkum (např. Daniel Kahneman) přesvědčivě dokazují, že lidské jednání je vždy směřováno k něčemu jinému. Člověk jako aktér performanci vytváří (a odtud i komplementární definice *homo faber*, cf. Max Frisch) vždy ve směru objektu – jímž se může stát i on sám –, nikdy ale nevytváří anebo neukazuje něco, protože to je něco čili táž hodnota. Celý koncept výměny hodnot, především hodnot ekonomických i ve formě daru (cf. teorie Marcela Mausea), tj. něco za něco, se nápadně podobá konceptu ostenze. Něco za něco nepředstavuje rovné hodnoty. Rovnici mezi něčím a něčím je možné vyjádřit jako $x + 1 = x - 1$, kde x se rovná nule, čili osobní nezájmovosti, která „ukazuje ne kvůli něčemu jinému“. Naše nerovná rovnice však naznačuje, že jedna strana získá a druhá ztrácí, i když ne podle stejné hodnotové stupnice. Jinými slovy řečeno, za každou ostenzi se vždy skrývá jistý zájem. Tento zájem, ať už rázu osobního anebo kolektivního, je zabudován v kognitivním mechanismu člověka.

Ostenci je možné připustit jako teoretický koncept v absolutním, racionálním světě. Ten však neexistuje. Člověk jedná pouze

v kontextu své emocionální inteligence (cf. teorie Daniela Golemana), kde každé něco je jiné než co a chová se pouze jako segment významového celku, třeba i neязыkové provenience.

Scénická dimenze v performanci vykazuje symbolizující funkci (Vostrý 2006: 18), protože má tendenci metaforizovat skutečnost v omezeném jevištním nebo sportovním prostoru. Herec ani herečka nevystupují coby *pars pro toto* a sportovec a sportovkyně nefungují jako ostentní znaky, jak se domnívá Osolsobě (2002: 21). Sportovec anebo sportovkyně neprezentuje sama sebe, ale reprezentuje něco. To něco je vždy něco jiného než on(a) sám(a): např. národ, lokální zájem a sebezvýznamnění apod. Proto je možné se ptát, zda koncepce ostenze není pouhým zploštěným pojetím skutečnosti, kterému chybí adekvátní hlubinný rozbor, analytický pohled na lidské jednání z úhlu kognitivní metodologie.

Odhalená část nepředstavuje celek, tak jako mozek nepředstavuje lidskou bytost. Metonymie a synekdocha jsou bezpochyby užitečné rétorické nástroje. Otázkou je, do jaké míry jsou rovněž efektivní jako klíčové koncepty ve scénické dimenzi performance.

*Překlad z japonštiny a angličtiny pořídil
J. N. Rostinský (Tokai University, Tokio)*

Literatura:

- BENNET, M. / HACKER, P. *Neuroscience & Philosophy*, New York 2007
EARLEY, P. C. / ANG, S. *Cultural Intelligence*, Stanford 2003
FOER, F. *How Football Explains the World: An Unlikely Theory of Globalization*, London 2006

- FRANK, C. K. *Cultural and Linguistic Influence on Developmental Neural Basis of Theory of Mind*, New York 2010
FRISCH, M. *Homo Faber*, Frankfurt am Main 1957
GADAMER, H.-G. *Truth and Method*, New York 1994
GOLEMAN, D. *Emotional Intelligence*, New York 1995 (český překlad *Emoční inteligence*, Praha 1997)
GRAHAM, G. *Philosophy of the Arts*, London / New York 1997
HUIZINGA, J. *Homo Ludens*, Boston 1995 (český překlad vyšel v Praze 1971)
JAKOBSON, R. *Brain and Language*, New York 1980
MANDELBAUM, M. *The Meaning of Sport*, New York 2004
MAUSSE, M. *Essai sur le don*, Paris, 1950.
OSOLSOBĚ, I. *OstENZE, hra a jazyk*, Brno 2002
ROBINSON, D. „Still Looking: Science and Philosophy in Pursuit of Prince Reason“, in: BENNET, M. / HACKER, P. *Neuroscience & Philosophy*, New York 2007
SANFEY, A. / DORRIS, M. „Games in Humans and Non-human Primates“, in: GLIMCHER, P. W. / CAMERER C. F. / FEHR, E. / POLDRACK, R. A. *Neuroeconomics. Decision Making and the Brain*, Amsterdam / London / New York 2009
SCHECHNER, R. *Performance Theory*, New York 1977
SEBEOK, T. A. (ed.) *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Tom. 2 N–Z, Berlin / New York 1994
VALENTA, J. „K odstínění reálného a fiktivního v lidském chování 2 (důvody a způsoby)“, *Disk 27* (březen 2009)
VOSTRÝ, J. „Scéna a scéničnost v době všeobecné scénovanosti“, *Disk 15* (březen 2006)
WHITEHEAD, A. N. *Adventures of Ideas* [1933], New York 1967 (český překlad *Dobrodružství idejí*, 2000)
WHITEHEAD, A. N. *Mode of Thought* [1938], New York 1968
ZEKI, S. „Art and the Brain“, *Daedalus* Vol. 127, No. 2 / 1998

Scénický prostor kabuki a divadlo Kabuki-za

Petr Holý

Posledním dubnovým dnem roku 2010 ukončila svou 59letou existenci nynější stálá scéna divadla kabuki – divadelní budova Kabuki-za ležící v tokijské čtvrti Ginza, v části odedávna zvané Kobiki-čo (dnes čtvrť Čúó-ku). V historii této v současné době nejnámější divadelní budovy, která se specializuje výhradně na divadlo kabuki, se jedná již o čtvrtou stavbu.

Japonské divadlo kabuki datuje své počátky do přelomu 16. a 17. století, přičemž si dodnes udrželo svou tradiční tvář. Počátky současné divadelní budovy sahají hluboko do historické doby Edo (1603–1868), během jejíž valné většiny bylo Japonsko takřka hermeticky uzavřeno a až na výjimky fyzicky nekomunikovalo s okolním světem. Také díky tomu se na japonském souostroví vytvořila svébytná kultura založená na přesně daných společenských normách. Vznik samotného divadla kabuki historicky řadíme do r. 1603: z toho roku pochází první doložená zmínka o jeho představeních.

Kabuki se během své historie muselo mnohdy potýkat s přísnými cenzurními opatřeními, které ovlivňovaly existenci divadelních budov. První představení se hrála ve vyschlém řečišti (*kawara*), na půdě, která nepodléhala daňové povinnosti. Během 17. století kabuki převzalo jeviště divadla nó, resp. jeho zjednodušenou formu, jež se jako přenosná konstrukce původně používala během

divadelních „výjezdů“, jejichž úkolem bylo shromažďování milodarů pro obnovu buddhistických chrámů nebo šintoistických svatyní (tzv. *kandžin*). Tato dřevěná konstrukce byla obehnána plotem ze svázaného bambusu (tzv. *take jairai*).¹ Původní jevištní prostor postrádal vzhledem k jednoaktovému charakteru her oponu, která by jej dělila od hlediště (s tím se dodnes setkáváme v divadle nó).

Za zakladatelku kabuki je považována žena (přestože dnes hrají veškeré role výhradně muži) jménem Izumo no Okuni. Následovalo ji množství obdivovatelek, které ji napodobovaly, jejich divadelní umění však nezřídka sloužilo k nalákání klientů a k neskrývané prostituci. Proto bylo kabuki žen (nazývané též kabuki kurtizán) v roce 1629 zakázáno a ženám odepřen přístup na jeviště. Nahradili je mladí chlapi zvaní *wakašu* (divadelní produkce mladých adonisů probíhaly souběžně s ženským kabuki), ale také je stihl v roce 1652 – ze stejného důvodu – podobný osud.

Spolu s nástupem herců-mužů po obřadu dospělosti (tzv. *genpuku*) se umění kabuki v 2. pol. 17. stol. začíná rychle rozvíjet – původně hlavně taneční jednoaktovky nabyly na dramatickosti a realistič-

¹ Obrazové svědectví nám podávají např. interiérové zástěny ilustrující motivy kjótské Šidžógawary (*Šidžógawara-zu bjóbu*), kde se první produkce konaly.

nosti a v dalších městech (Ósaka, Edo²) se rozvinuly ve víceaktová jednání (tzv. *cu-zuki kjógen*³), která vyžadovala taženou oponu (tzv. *hikimaku*, r. 1664). Původní jeviště převzaté z divadla nó přestalo vyhovovat potřebám rychle se měnící scénické praxe. Jeviště a část diváckých míst kryla sice lomená střecha *kiricuma hafu* (tu také známe z dnešních jevišť divadla nó), ale většina hlediště, sestávajícího z míst na holé zemi (tzv. *hira doma*), stále zůstávala nekrytá, otevřená volnému nebi.

První stálou a historicky doloženou divadelní budovou sloužící pro produkce kabuki bylo divadlo Saruwaka-za založené v roce 1624 ve čtvrti Nakabaši (v r. 1651 bylo přeneseno do čtvrti Sakai-mači, dnes Ningjó-čo, a přejmenováno na divadlo Nakamura-za⁴). I to však nebylo z větší části kryto střešou a za deštivého počasí se v něm nehrálo. V r. 1723 vydala šógunátní (vojenská) vláda protipožární výnos, podle něhož měla být místa pro divadelní produkci kryta prejzovou střešou (*kawara jane*) a obehnána štukovou zdí (*nurikabe zukuri*). Hrací prostor byl tak obestaven no-

2 Edo bylo poté, co tam v r. 1869 přesídlil tehdy sedmnáctiletý císař Meidži z Kjóta, přejmenováno na Tókjó (česky Tokio, anglicky Tokyo) a stalo se novým, „východním hlavním městem“ Japonska.

3 Výraz *kjógen* (doslova ‘bláznivá slova’) neoznačoval pouze svébytné komické frašky, jimiž jsou dodnes prokládána představení divadla nó, ale také samotné hry nebo představení divadla kabuki. V tomto slova smyslu se s ním můžeme setkat také dnes – např. když se hrají všechna jednání hry kabuki v dopoledním i odpoledním představení (tzv. *tóši kjógen*) nebo když se hovoří o úspěšné (*atari kjógen*) nebo veleúspěšné (*óatari kjógen*) hře. Také dramatik se označuje výrazem *kjógen sakuša*.

4 Divadlo Nakamura-za bylo r. 1842 během reformy Tenpó opět přeneseno do čtvrti Saruwaka-čo a po revoluci Meidži (1868) bylo přejmenováno na divadlo Mijako-za a rovněž používalo název Saruwaka-za. Poté bylo přemístěno do čtvrti Asakusa, resp. její části Torigoe, opět se vrátilo k původnímu názvu Nakamura-za, poté používalo název Torigoe-za. V r. 1893 vyhořelo a zaniklo a jeho tradici symbolicky obnovil až herec Nakamura Kankuró V. (od března r. 2005 je osmnáctým nositelem dědičného rodového jména Nakamura Kanzaburó) v listopadu 2000 v tokijské Asakuse, a to pod názvem Heisei Nakamura-za (Heisei je označení éry vlády současného japonského císaře).

vou architekturou, nicméně jeviště stále vykazovalo tradiční prvky divadla nó (bylo stále kryto lomenou střešou).

V 1. polovině 17. století (historická doba Kjóhó: 1716–1736) došlo k prodloužení pravé strany tzv. hlavního jeviště převzatého z divadla nó (tzv. *hon butai*, původně širokého 3 *kenjy*⁵) a tím k rozšíření hracího prostoru. Délka jeviště tak vzrostla na 6,5 *kenu* (cca 11,8 m) a hloubka z původních 4 na 5 *kenů* (cca 9 m). V historické době Kanbun (1661–1673) se setkáváme s hracím prostorem, který je pro jeviště kabuki dnes neodmyslitelný – mostem *hanamiči*. Nedílnou součástí jevištního prostoru se však stal až v historické době Genroku (1688–1704) a do dnešní podoby se ustálil až kolem roku 1740. V historii sloužil mimo jiné jako místo, kam diváci kladli dary (zvané *hana*) svým oblíbeným hercům. Odtud může pocházet jeho označení. S podobným mostem, po němž přicházejí a odcházejí herci, se setkáváme také v divadle nó (v nó se označuje výrazem *hašigakari*). Most *hanamiči* vede hledištěm ze zadní šatny (*toja*) a ústí v levé polovině jeviště (z pohledu diváka – tzv. *šimote*); je široký cca 1,5 m.

Výrazných změn a technických vylepšení doznal jevištní mechanismus během historické doby Hóreki (1751–1764). V r. 1753 bylo v Ósace představeno velké jevištní propadlo (*seriage*), o 5 let později tamtéž představil dramatik Namiki Šózó jevištní točnu (*mawari butai*), v r. 1759 následuje menší propadlo *suppon* zapuštěné do mostu *hanamiči* ve třech sedminách jeho délky směrem od jeviště. Tomuto místu říkáme také *šiči-san* (v doslovném překladu sedm-tři) a již od historické

5 *Ken* je základní roztečnou jednotkou v japonské architektuře, která původně označovala vzdálenost mezi sloupy (1 *ken* = 6 *šaku* = přibl. 1,818 m). V jevištních komentářích scénářů her kabuki (*daihon*) se setkáváme se zaběhnutou frází *hon butai sangen no aida*, již začíná vlastní dramatický text a která svým významem označuje ‘hlavní’ tříkenové jeviště, aby uvedla detailní popis dekorací.

doby Kjóhó (1716–1736) se stává důležitou hrací plochou pro herecké příchody (*deha*) a odchody (*hikkomi*). Propadlo suppon slouží výhradně k výstupům nadpřirozených bytostí, strašidel nebo duchů.

V roce 1761 došlo k sejmutí lomené střechy nad hlavním jevištěm. Od historické doby An'ei (1772–1781) bylo podle potřeby jeviště rozšiřováno o ještě jeden, přídavný most (tzv. *kari hanamiči*), který vedl v pravé polovině jeviště (z pohledu diváka – tzv. *kamite*). Tím bylo dosaženo dokonalého splynutí jevištního a hledištního prostoru. Na přelomu 18. a 19. století (historické doby Tenmei – Kansei, 1781–1801) měřilo jeviště běžně 7 až 8 kenů (cca 12 m), bylo tedy podstatně větší než původní tříkenové jeviště. V r. 1798 došlo k nové stavbě divadla Nakamura-za a původní jeviště mělo být rozšířeno ještě o 2 keny: proti tomu se však postavili významní herci té doby.

Nesmíme zapomenout na skutečnost, že v historické době Edo byla oficiálně povolena pouze tři divadla (označovaná jako Edo-sanza), která se mohla specializovat na produkce kabuki. V rané době Edo bylo divadel pochopitelně více, ale vzhledem k častým požárům (např. velký požár pojmenovaný podle historické doby Meireki z r. 1657) se jejich počet snížil na čtyři hlavní. Patřilo sem již zmiňované divadlo Nakamura-za (1624–1893), dále Ičimura-za (1634–1932) a Morita-za (1660–1875). Do skupiny hlavních divadel původně patřilo také divadlo Jamamura-za, které však bylo po incidentu Edžima-Ikušima⁶ v r. 1714 zrušeno. Zbylá tři hlavní divadla byla na

základě výnosu velmi přísných reforem Tenpó v letech 1841–1842 přestěhována a soustředěna do oblasti zábavní čtvrti Asakusa. Část Asakusy, kde byla divadla nově vybudována, oficiálně přejmenovali na Saruwaka-čo. Zajímavostí zůstává, že v případě, že se některé z divadel potýkalo s finančními potížemi, bylo těměř okamžitě zastoupeno za tím účelem zřízeným 'náhradním' divadlem (tzv. *hikae jagura*). V r. 1735 tak namísto divadla Morita-za fungovalo Kawarasaki-za, místo Nakamura-za Mijako-za a místo Ičimura-za divadlo Kiri-za. Jednalo se o velmi specifický systém, neboť jinak přísná vláda vycházela vstříc tužbám městského obyvatelstva, u něhož bylo kabuki velmi populární.

Nutno podotknout, že vojenská vláda – Tokugawský šógunát – považovala divadelní produkci a místa s ní spojená za doslova „špatná“ (*akušo*), podobně jako čtvrti prodejné lásky (Asakusa ležela ihned vedle pověstné Jošiwary, nejproslulejší čtvrti rozkoše v Japonsku). Ihned po pádu šógunátu, v prvních letech restaurace Meidži, kdy se Japonsko otevřelo okolnímu světu a začalo vstřebávat západní vlivy, došlo k tzv. hnutí za zlepšení divadla (*engeki kairjó undó*). Jeho hlavními představiteli byli herecké superstar, impresáři a divadelní producenti v jedné osobě – Morita Kanja XII. (1846–1897) a Ičikawa Dandžúro IX. (1838–1903).

V r. 1872 byli impresáři všech tří hlavních divadel povoláni na tokijskou gubernaturu, kde přijali příkaz (tzv. *Tókjófu-rei*) volající po „umravnění“ divadelního jazyka a výjevů na jevišti. Odůvodněním

6 Incident Edžima-Ikušima: Dvorní dáma Edžima (1681–1741), jež byla chráněnkou Gekkóin, fyzické matky 7. šóguna Tokugawy Iemicia, přijala na cestě z návštěvy hrobu 6. šóguna Ienobua pozvání svého krejčího k návštěvě divadla Jamamura-za. Oslnil ji zejména populární herec Ikušima Šingoró (1671–1743), na jehož počest uspořádala Edžima banket. To se okamžitě rozneslo, neboť vztah urozené dvorní dámy a 'pouhého' herce byl nepřipustný. Edžima byla obviněna z nedovolených tajných schůzek a odsouzena k trestu vyhnanství na pustý ostrov (tzv. *ruzai*). Jejímu staršímu bratrovi, který byl ve významném postavení přímého šógunova vazala (tzv. *hatamoto*), byla odeprána jediná důstoj-

ná cesta, jak setřít tuto rodinou hanbu (tzn. sebevraždou *seppuku*), a byl odsouzen k popravě mečem. Po přímluvě Gekkóin byl Edžimě trest zmírněn na vyhnanství do dnešní části prefektury Nagano. Ikušima byl poslán na ostrov Mijakedžima, principál divadla Jamamura-za na ostrov Óšima (souostroví Izu) a divadlo Jamamura-za bylo fakticky zrušeno. Celá kauza dokládá velmi přísné postihy za překročení společenských konvencí v době Edo; domníváme se ovšem, že událost měla politické pozadí a Edžima byla pouze záminkou pro Ten'ein, vdovu po šógunu Ienobuovi, k rozpoutání otevřeného mocenského boje s nepohodlnou sokyní Gekkóin.

byl vzrůstající počet návštěv divadelních představení ze strany vysokých státních úředníků a cizinců. Příkaz divadlům ukládal, aby sloužila jako „nástroj společenského vzdělávání“, dále aby – zejména před letními představeními – předkládala cenzornímu úřadu scénáře ke kontrole, varoval před urážkami císařského majestátu a dokonce upozornil na přílišné lpění na tradiční oddanosti, devótní poslušnosti vůči výše postavenému v obsahu her (přesně to vytykala americká cenzura během americké okupace Japonska /1945–1951/, která chtěla po 2. světové válce kabuki právě pro feudální obsah jeho her zcela zakázat).

I přes mnohá přísná omezení však nový městský výnos vehnal do divadelního světa nový vítr – totiž možnost zakládání nových divadelních produkcí a divadel samotných. Morita Kanja XII. neváhal a ve snaze dostat divadlo z dlouhotrvající tíživé ekonomické situace převedl v r. 1875 management divadla Morita-za na první akciovou společnost podobného druhu v Japonsku. Shromáždil akcionáře a ve snaze ukázat, že Morita-za již není majetkem jedince, přejmenoval ji podle místa, kam ji v r. 1872, následně po zrušení omezení divadelních čtvrtí, přemístil (čtvrť Šintomi-čo) – Šintomi-za. To bylo vůbec poprvé v historii japonského divadla, co divadlo dostalo název podle místa, kde se nacházelo.

Divadlo Šintomi-za v r. 1877 vyhořelo, ale bylo okamžitě postaveno znovu v moderním slohu, navíc vybaveno nevídaným plynovým osvětlením, symbolem moderní doby.⁷ Otevírací ceremoniál se konal 6. a 7. června 1878, zažehnuté plynové lampy přivedly diváky v úžas také tím, že impresária (Kanja XII.), hlavního dramatika (Kawatake Šinšiči III.) a mnohé jiné herce představily v doslova novém světle – všichni byli totiž oblečeni

7 Divadlo Šintomi-za bylo zničeno během velkého zemětřesení Kantó 1. září 1923 a nebylo již obnoveno.



Novinový snímek divadla Kabuki-za – budova z roku 1891

nikoli do tradičních kimon, nýbrž do obleků evropského střihu! Slavnostního zahájení nové divadelní budovy se kromě ministerského předsedy Sandžóa Sanetomiho (1837–1891) a nejvýznamnějších představitelů politického a kulturního života zúčastnil také zahraniční diplomatický sbor. První produkce se hrála od 10. června do 21. července (stálá programová skladba se obvykle uplatňovala po dobu 42 dnů, pak se program měnil); podle čísel, která vedení divadla předložila policejnímu inspektorátu, víme, že první měsíc divadlo navštívilo 40 900 diváků (Ihara 1933: 239).

Možnost nové osvětlovací techniky s sebou přinesla významnou změnu v hracím čase – divadelní soirée, která divadlo Šintomi-za dávalo od srpna. Až do té doby bylo obvyklé (a zákonem nařízeno), že hrací den začínal krátce po východu slunce (v 6 hodin ráno) a končil ve 4 hodiny odpoledne. Důvodů bylo několik – kromě chabého osvětlení pomocí voskovic využívalo kabuki přirozeného světla, které na jevištní prostor vedlo pomocí důmyslně konstruovaných okenic, jejichž manipulací se mohla měnit světelná intenzita jeviště přímo během představení. Dalším důvodem byla neustálá obava z možného požáru. Spisovatel, dramatik a především jeden z největších znalců, kritiků a očitých



svědků vývoje moderní historie divadla kabuki Ihara Seiseien (vl. jm. Toširó, 1870–1941) dokládá, že se občas hrálo do desáté hodiny večerní (Ihara 1933: 241), ale tyto praktiky nebyly jistě nikterak v oblibě.

Divadlo Šintomi-za fungovalo jako akciová společnost, avšak produkční moc a odpovědnost zůstávala v rukou impresária, jímž byl stále Morita Kanja XII. Své divadlo začal velmi silně ‘poevropšťovat’, a to zřejmě i díky tomu, že do divadla Šintomi-za začaly proudit návštěvy VIP ze zahraničí a spousta cizinců, kteří v Japonsku pobývali nebo zde obchodovali.⁸ V repertoáru divadla se objevila hra *Peníze přepracovaná* pro kabuki podle stejnojmenné hry Barona Lyttona (1803–1873).⁹ Posílen úspěchem této produkce se Kanja rozhodl pozvat na jeviště kabuki první zahraniční herce, k čemuž skutečně došlo

⁸ Prvním návštěvníkem divadla Šintomi-za z mimojaponských šlechtických kruhů se stal 4. června 1879 princ Albert Vilém Jindřich Pruský. Jedná se o první návštěvu příslušníka zahraniční šlechty v japonském divadle v dějinách. Následoval honkongský konzul (jehož do divadla přivedl významný politik Itó Hirobumi) a v červenci 1879 také Ulysses Simpson Grant, 18. prezident USA.

⁹ Kawatake Šinšiči III. (Takešiba Kinsaku): *Ningen bandži kane no jo no naka* (1879), z anglického originálu *Money* od Barona Edwarda George Bulwer-Lyttona (1840) do japonštiny v r. 1879 přeložil žurnalista, spisovatel, dramatik a zakladatel divadla Kabuki-za Fukuči Ōči. Hra byla jednou z prvních z nového žánru tzv. *zangiri mono*.

v září 1879.¹⁰ Soudobé publikum nicméně hlasovou techniku západních herců nepřijalo, Kanjovy novátorské pokusy skončily naprostým fiaskem a jemu nezbylo než se vrátit k tradičnímu repertoáru.

Kanjovy snahy ovšem přerostly v „hnutí za zlepšení divadla“, jež vyvrcholilo v r. 1886 založením Společnosti za zlepšení divadla (*Engeki kairjó kai*, krátce *Kairjó kai*); jejím předsedou se stal spisovatel a politik Suemacu Kenčó (1855–1920). Členy tvořilo 23 významných představitelů politických a finančních kruhů, včetně samotného ministra zahraničních věcí Japonska Inoue Kaorua, žurnalisty Fukučiho Gen’ičiróa (Ōčiho), na něhož přijde za okamžik řeč, dále vůdčí osobnosti finančních kruhů a podnikatele Šibusawy Eiičiho (1840–1931), finančníka Čiby Kacugoróa (1834–1903), nebo např. politika, pozdějšího premiéra Ókumy Šigenobua (1838–1922), který v r. 1882 založil tokijskou prestižní Univerzitu Waseda.

De facto jediným pamětihodným počinem společnosti Kairjó kai bylo tzv. *tenran-geki* (dosl. ‘divadlo zhlédnuté císařem’ – viz dále). Od 26. do 29. dubna 1887 se v rezidenci ministra Inoueho, ležící v tokijské části Toriizaka, konalo představení něko-

¹⁰ Ve hře Kawatake Šinšičiho III. *Hjórjú kidan seijó kabuki*.

◀ ▶ **Budova divadla
Kabuki-za (v pořadí třetí)
na dobových fotografiích
z roku 1925**



lika her divadla kabuki v čele s *Kandžinčó*¹¹ (česky *Soupis milodarů pro chrám*), což je dodnes populární kus. Vystoupila v něm herecká esa jako zmiňovaný Ičikawa Dandžúró IX., Onoe Kikugoró V. (1844–1903), Ičikawa Sadandži I. (1842–1904), legendární představitel ženských rolí *onnagata* Nakamura Fukusuke IV. (poznávaný jako Nakamura Šikan V. a od r. 1911 pod slavným hereckým jménem Nakamura Utaemon V., 1865–1940) a další.

V lednu r. 1887 se v Inoueho rezidenci konalo představení zahraničních herců, k jehož zhlédnutí byli pozváni rovněž Dandžúró IX., Kikugoró V. a Sadandži I., slavné herecké trio, známé tehdy pod zkratkou DanKikuSa (tvořenou z počá-

tečních znaků jejich jmen). Herci využili situace a přednesli ministru zahraničních věcí, že by se cítili poctěni, kdyby Jeho Císařské Veličenstvo ráčilo zhlédnout také *jejich* představení (v r. 1877 spatřil císař Meidži poprvé představení divadla nó, v r. 1886 poprvé zápas sumó). Inoue po poradě s premiérem Itóem svolil. Aby se vyhnul případným spekulacím a protestům z vládních kruhů nebo dokonce z Úřadu pro císařské záležitosti (*Kunaičó*), pozval císaře na čajový dýchánek uspořádaný při příležitosti otevření slavného čajového altánu Hassóan (známého také pod názvem Okiroku), který Inoue nechal na vlastní náklady přenést z Nary a postavit na zahradě své rezidence v Tokiu.¹² To, že hlavním důvodem pozvání císaře byla nabídka k zhlédnutí

¹¹ Hru *Kandžinčó* přepracoval a do svého repertoáru zařadil herec Ičikawa Dandžúró VII. (1791–1859). Jedná se o adaptaci hry *Ataka* z repertoáru divadla nó. V soudobém divadelním světě šlo skutečně o nevdědný úděl, neboť nebylo vůbec myslitelné, aby se herci kabuki byť jen přiblížili k divadlu nó, požívajícího výsad vojenské šlechty. Je známá příhoda, jak Dandžúró VII. poníženě docházel do rodu Sekioka, který se po generace zabýval šitím kostýmů *šózoku* pro divadlo nó, a doslova tloukl hlavou o zem, než se mu podařilo získat kostým pro hlavní postavu hry *Kandžinčó* – sluhu Benkeie. Dlužno podotknout, že situace se během prvních let doby Meidži obrátila, nó se dostalo na společenskou úroveň kabuki a s pádem vojenské vlády a tím také významného mecenáše mu dokonce, na rozdíl od kabuki, hrozil zákaz. Herci nó přicházeli o 'angažmá' a uchylovali se k nejrůznějším povoláním, což vyhovovalo hercům kabuki, kteří se od nich mohli leccemu příučit, aniž by se museli ponížovat.

¹² Hassóan (také nazývaný Okiroku), Pavilon osmera oken – slavný čajový domek, původně spadající do péče síně Nigacudó přináležící chrámovému komplexu Tódaidži v Naře. Po restauraci Meidži mu kvůli problémům s další údržbou hrozilo zboření. Předtím než ho za pouhých 30 jenů jako dříví určené na ohřev vody mohly zakoupit místní lidové lázně, jej přeplacením o pouhých 5 jenů dostal do péče, a tím zachránil jistý filantrop. Jakmile se o tom dozvěděl Inoue, od starce domek koupil a nechal jej přenést na svou zahradu v Tokiu. Tato příhoda svědčí nejen o absenci památkové péče v historické době Meidži, ale také o tzv. *haibucu kišaku* – hnutí následujícím vydání zákona o oddělení buddhismu a šintoismu (1868), potírajícího buddhistické náboženství, jemuž padlo za obět mnoho buddhistických památek (viz Nakagawa 2010: 158–159).

divadelního představení kabuki, Inoue až do poslední chvíle tajil. Císař pozvání přijal a zhlédl představení 26. dubna.

Produkce se ujal Morita Kanja XII. Je známo, že slavní herci před císařem tře- mou uctivě skláněli hlavy, a odchylovali se tak od přijatých modelů scénického vystupování. Díky nepřírozené poloze ne- byl valný ani jejich hlasový projev. Císař Meidži a císařovna nicméně přijali před- stavení s potěšením. Původně bylo pláno- váno od dvou do pěti hodin odpoledne, pro velký zájem však herci přidávali a cí- sař s průvodem opouštěl bránu Inoueho rezidence až v jedenáct hodin večer. *Ten- rangeki* se tak zapsalo do japonské mo- derní divadelní historie, neboť pro herce mimo jiné znamenalo povýšení jejich stá- vajícího společenského zařazení (para- doxně byli do té doby vedeni v nejnižší společenské vrstvě). Inouemu šlo ovšem především o politické cíle.

Nesmíme zapomenout, že ministr za- hraničních věcí Inoue Kaoru a jeho blízký přítel, premiér vlády Itó Hirobumi (1841–1909), byli vůbec nejvýznamnější postavy společenských dýchánek pro diplomaty a cizince ze Západu. Jejich mekkou byl Rokumeikan, stavba dokončená v ev- ropském stylu r. 1883 (autorem byl brit- ský architekt Josiah Conder, 1852–1920). Rokumeikan měl být branou do Evropy a jeho hlavním úkolem bylo (tak trochu potěmkinovsky) přesvědčit diplomaty o tom, že Japonsko se pyšní zakořeněnou evropskou kulturou. Rokumeikan se stal dějištěm mnoha důležitých politických jednání, ale především tanečních večerů, maškarních bálů a pyšnil se vždy jen tou nejvybranější společností.¹³

Společnost pro zlepšení divadla za- nikla spolu s pádem prvního Itóova kabi- netu v r. 1888, avšak od samého počátku se v ní ozývaly hlasy po novém divadle.

¹³ *Rokumeikan* je rovněž název stejnojmenné slavné hry japonského spisovatele a dramatika Mišimy Jukia, která měla premiéru v listopadu 1956 u příležitosti 20. výročí založení divadla Bungaku-za.

Prvním, kdo tyto hlasy vyslyšel, byl Fu- kuči Gen'ičiró, známější pod jménem Óči (1841–1906), velmi zajímavá postava doby Meidži. Ten v roce 1889 otevřel nové di- vadlo jménem Kabuki-za.¹⁴ Pocházel z Na- gasaki a od r. 1858 žil v Edu, kde byl ve službách vládnoucího rodu Tokugawa. Od 15 let se učil holandštinu, později an- gličtinu a francouzštinu. V r. 1862 se jako tlumočnick vojenské vlády (*cúši*) účastnil tzv. Prvního japonského poselstva do Ev- ropy¹⁵ s úkolem prozkoumat evropskou civilizaci a dohlédnout na ratifikační smlouvy. Hned po pádu tokugawského šógunátu v r. 1868 s přáteli založil první soukromé noviny *Kóko šinbun* (dosl. *No- viny pro širokou veřejnost*). Po jejich zá- kazu¹⁶ se Fukuči stáhl do ústraní, věnoval se překladům z angličtiny, a jakmile vy- dělal nějaké peníze, oddával se radován- kám v Jošiware. V roce 1871 získal místo v nové vládě na ministerstvu financí a do- provodil vice-ambasadora Itóa Hirobu- miho na cestě do USA. Po návratu do Ja-

¹⁴ Zajímavé je pojmenování divadla – výraz *kabuki* nebyl ve své době příliš užíván. Lidově se kabuki říkalo *šibai* (ho- norificky též *ošibai*) – divadlo. Samotný výraz *kabuki* (dnes ve významu *ka* – píseň, *bu* – tanec, *ki* – herecké umění) se také zapisoval několikařím způsobem, k jeho ustálení došlo až po vzniku divadla Kabuki-za.

¹⁵ První japonské poselstvo do Evropy (*Bunkjú ken'ó šī- secu*, First Japanese Embassy to Europe): 21. ledna 1862 vyplulo 40 účastníků mise v čele s Takeuči Jasunorim z Šina- gawského zálivu, 3. dubna dopluli do Marseille, 7. dubna na- vštívili Paříž, od 30. dubna jednali v Londýně (zde se mimo jiné zúčastnili London International Exhibition of Industry and Art), od 13. června pobývali v Holandsku, od 18. čer- vence v Berlíně, od 8. srpna v Petrohradu. Na cestě zpět navštívili litevský Kaunas, od 9. října Portugalsko, odtud se vraceli přes Gibraltar a 30. ledna 1863 dopluli zpět do Japonska. Na jejich cestách je zachytil slavný francouzský fotograf-portrétista, karikaturista, žurnalista, spisovatel a průkopník létání balonem, vzduchoplavec Gaspar-Felix Tournachon (zvaný Nadar, 1820–1910), autor první fotografie ze vzduchu (jednalo se o letecké snímky Paříže). Je zajímavé, že po dlouhých desetiletích izolace Japonska neměl nikdo z vyslanců ani tušení, že již v letech 1613–1620 Hasekura Rokuemon Cunenaga (v soudobých pramenech přepisovaný jako Faxecura Rocuyemon, 1571–1622), vazal Date Masamuneho a lenní pán ze Sendai, vedl diplomatic- kou misi do Vatikánu.

¹⁶ Z důvodu, že v nich uveřejnil článek kritizující císařskou armádu, která vstoupila *obutá* do oratoria svatyně Nikkó.



Současná podoba divadla Kabuki-za

ponska se v r. 1872 jako první tajemník zúčastnil Iwakurovy mise po Evropě a Americe. V r. 1874 se stal prezidentem novin *Tókjó ničiniči šinbun* (dosl. *Každodenní tokijské noviny*). Jako vojenský zpravodaj se účastnil války Seinan, k níž došlo roku 1877.¹⁷ V tom roce se také stal místopředsedou Tokijské hospodářské komory. Vůči probíhajícímu extremistickému hnutí zastával pozici gradualismu, povolného postupu, čímž si získal oblibu u veřejnosti.

Fukuči Óči byl vzdělaný muž, světák a politik. V roce 1887 však všech svých aktivit zanechal, aby se mohl věnovat divadlu a realizovat myšlenku na stavbu

¹⁷ Rod Sacuma z Kjúšú, vedený Saigóem Takamoriem, se ostře postavil proti politice nové vlády v době Meidži. Jako válečnému zpravodaji bylo Fukučimu dokonce umožněno osobně zpravit císaře o válečné situaci a přímo odpovídat na jeho otázky. Vést konverzaci se samotným císařem bylo ve své době něco nevidaného.

a management nové divadelní budovy. S divadlem už měl co dělat i dřív, neboť přeložil Bulwer-Lyttonovu hru *Peníze* a jiné hry evropských autorů, které posloužily jako podklad k adaptacím pro kabuki. Přátelil se s Dandžúróem IX., na svých cestách po Evropě nakoupil mnoho her Shakespeara, R. B. Sheridana i Molièra, při jejichž četbě nabyt předsvědčení, že je třeba japonské tradiční divadlo od základu změnit. Právě pro tento svůj zájem potřeboval novou budovu.

Jako investora získal lichváře Čibu Kacugoróa, který přišel k obrovskému jmění půjčkami na vysoký úrok. Ten už financoval a dotoval několik divadel a tradovalo se o něm, že nedůvěřoval bankovním ústavům a neustále se hrnoucí bankovky ve volném čase žehlil, aby se mu lépe rovnaly. Dnes by spojení bývalého prezidenta veleúspěšných novin, žurnalisty a politika v jedné osobě s lichvářem

působilo jistě skandálně, nicméně právě z tohoto svazku se v r. 1889 zrodilo nové divadlo Kabuki-za.

Bylo otevřeno 21. listopadu 1889 a postaveno na parcele čítající 5131,5 m². Mělo kapacitu 1824 míst (délka jeviště 23,63 m, hloubka 28,96 m, vnější průměr dvojité točny 16,29 m, vnitřní průměr 12,67 m, délka hanamiči cca 18 m, šířka hanamiči 1,52 m). Budova byla dvoupatrová, s opláštěním podle západního vzoru, uvnitř zařízena v minimalisticky čisté japonském slohu z nejlepšího druhu japonského cypřiše *hinoki*, pečlivě vybíraného tak, aby dřevo nehyzdilo suky. To nemělo pouze estetický účel, ale bylo důležité i z akustického hlediska. Také strop tvořila cypřišová prkna kladená tak, aby byla zajištěna co nejlepší akustika.

Divadlo Kabuki-za bylo dostavěno a Fukuči si uvědomil palčivou pravdu, že totiž Kanja XII. měl smluvně vázány všechny hlavní herce (na základě dohody čtyř hlavních divadel, tzv. *Jonza dómei*). Zde nemohly pomoci ani peníze. Jediným, kdo projevil ochotu hrát v divadle Kabuki-za, byl Dandžúró IX. Důvod byl jednoduchý: Dandžúró byl zavázán Čibovi, který půjčil Kanjovi peníze na pokrytí jejich dluhu ve výši 15 500 jenů (dnes by to bylo přibližně 300 milionů jenů). Dandžúró Kanjovi odváděl podstatnou část svých honorářů, ale dluh neubýval, neboť Kanja si podle všeho část dlužné částky 'uléval' pro soukromé potřeby. Potřeboval totiž velké sumy na udržení chodu tehdy neprosperujícího divadla Šintomi-za. Toho si později všiml geniální Čiba. I tak byl Dandžúró na pět let vázán smlouvou vycházející z dohody čtyř.

Dandžúró se těšil podpoře ministra Inoueho, pro kterého bylo nemyslitelné, aby nechal zbankrotovat herce, jehož osobně představil samotnému císaři. Inoue tedy pověřil finančníky Komuro Šinobu a Komacu Saidži, bývalého člena Iwakurovy mise, aby se интересовali ve

věci vyřešení Dandžúróových pasiv. Ti se nakonec dohodli s Čibou, aby Kanjovo divadlo Šintomi-za, které se betzak potácelo v dluzích, koupil. Kanjovi nakonec nezbylo než souhlasit, zrušil podmínky smlouvy čtyř uzavřených s předními herci a ti - v popředí s trojicí DanKikuSa - začali vystupovat v novém divadle Kabuki-za. Čibu to ovšem stálo 20 tisíc jenů (dnes asi 400 milionů). Zajímavé je, že hotovost přinesl zabalenou do sátku *furošiki*, a to v nejmenších, jednojenových bankovkách. Jen přepočítávejte, holenské! Říká se, že však několik bankovek chybělo.

Všichni očekávali, že Kabuki-za bude chrámem nového, převratně reformního divadla. Fukuči však trval na povlovných změnách - záměrně zvolil čistý japonský interiér divadla. UVědomil si, že tolik převratných změn najednou by mohlo nepříznivě ovlivnit tradicionalistické publikum. Věděl přece, že když se Dandžúró IX. věnoval také 'modernímu' pojetí kabuki v realistických hrách *kacureki*, obecnostvo jimi rozhodně nezasáhl: to bylo totiž zvyklé na drastické nebo více méně erotické výjevy, pomsty křivd, létající duchy a bodrý jevištní humor původního kabuki. Fukuči rychle poznal, že nejdůležitější pro dobrý chod divadla je zajistit nejen vynikající herce a zajímavý repertoár, ale jejich využitím hlavně zisk.

Kabuki-za se v první sezoně potýkala s tím, že *nebylo vyprodáno*. Mnoho představení se hrálo 'na ostro', bez zkoušek (dodnes jsou zkoušky na nový program v následujícím měsíci omezeny na 3 až 4 dny, neboť herci se věnují jevištní přípravě takřka od kolébky a hry mají v krvi), na prodej vstupenek mělo také velký vliv, onemocněl-li hlavní herec. V r. 1893 bylo dostavěno nové velké divadlo - Meidži-za. Díky zrušení dohody čtyř odešel navíc Dandžúró IX. na nějaký čas hrát do kjótského divadla Gionkan, jehož donátorem byl podnikatel a zakladatel obří firmy Japonské železnice (*Nippon dentecu*) Takagi

Současná podoba divadla Kabuki-za



Bunpei. Do všeho se vložil ziskuchtivý Kanja XII. a celý provoz se zproblematizoval, a to také tím, že když poslal Dandžúróa do divadla Gion-za, vážně urazil impresária jiného kjótského divadla Minami-za, protože zapomněl na svůj dávný slib.

Podstatné ovšem je, že v divadle Gionkan viděli Dandžúróa IX. tehdy teprve čtrnáctiletí bratři Širai Macudžiró a Ótani Takedžiró (dále bratři Šóčiku), později zakladatelé producentské firmy Šóčiku Co., Ltd., která dodnes provozuje veškerou divadelní činnost kabuki a také film. Oba byli Dandžúróem oslněni natolik, že se rozhodli podnikat v divadle. Kdo by tehdy tušil, že to budou oni, kdo zanedlouho určí osud celého kabuki. Název firmy Šóčiku nese znaky převzaté z jejich jmen – *macu* (pinie) ze jména Macudžiró se totiž čte sinojaponsky *šo* a *take* (bambus) ze jména Takedžiró *čiku*. Základy k pozdější Šóčiku Co., Ltd. byly položeny v r. 1895.

Po odstoupení Čiby z vedení divadla se Kabuki-za propadala do stále větších obtíží. V lednu r. 1897 se dokonce kvůli výměně managementu nehrálo novoroční představení. Úspěch zaznamenalo až únorové představení, kdy byla

Kabuki-za opět vyprodána. Jednalo se o dobu převratných vynálezů: v r. 1893 byl představen Edisonův kinematoskop, o dva roky později kinematograf bratří Lumièrů. V Japonsku byl kinematograf poprvé představen v divadle Kabuki-za 20. července 1895. Někdo navrhl, aby se Kabuki-za využívala také jako biograf, ale proti tomu protestoval Dandžúró IX., který prohlásil, že bude-li se zde promítat, odmítá v Kabuki-ze nadále vystupovat. Prvním 'kinem' se nakonec stalo divadlo Kinkikan, které od r. 1891 stálo v tokijské čtvrti Kanda, ale film (*kacudó šašin*, dosl. 'pohyblivé fotografie') byl jako nové médium hercům kabuki trnem v oku. Paradoxně a pochopitelně to však o mnoho let později byli právě oni, kdo jako superstars zazářili v prvních dílech japonského stříbrného plátna.

21. srpna 1897 umírá Morita Kanja XII. Bylo mu pouhých 52 let. Zanechal po sobě pět dětí. Jeho nejstarší syn, kterého se ujal Kikugoró V., se později stal slavným pod jménem Bandó Micugoró VII. Třetí syn, kterého adoptoval Sadandži, přijal později jméno Morita Kanja XIII. Kanjova dcera Kimie, které se ujal Dandžúró IX., přijala navzdory mužské herecké tradici

v kabuki jméno Bandó Tamasaburó III. a odplula v r. 1904 do Ameriky, aby tam vystupovala v divadelním pavilonu Japonska na Louisiana Purchase Exposition v Saint Louis; potom žila v New Yorku, kde v r. 1905 zemřela. Z rodiny Mority Kanji pochází i dnešní herecká hvězda, představitel ženských rolí Bandó Tamasaburó V.¹⁸ Syna Kanjovy dcery Miki a vnuka Kanji XII., jehož jméno bylo Jošijuki, adoptoval jeho strýc Kanja XIII. Jošijuki převzal rodové jméno Morita Kanja XIV. (1907–1975), oženil se s herečkou ‘nové vlny’ šinpa Mizutani Jaeko (1905–1979) a po rozvodu adoptoval malého Šin’ičiho, dnešního Bandó Tamasaburó V. Na těchto příkladech je názorně vidět, jak je pro herce kabuki důležitá rodinná soudržnost a pevná rodová provázanost.

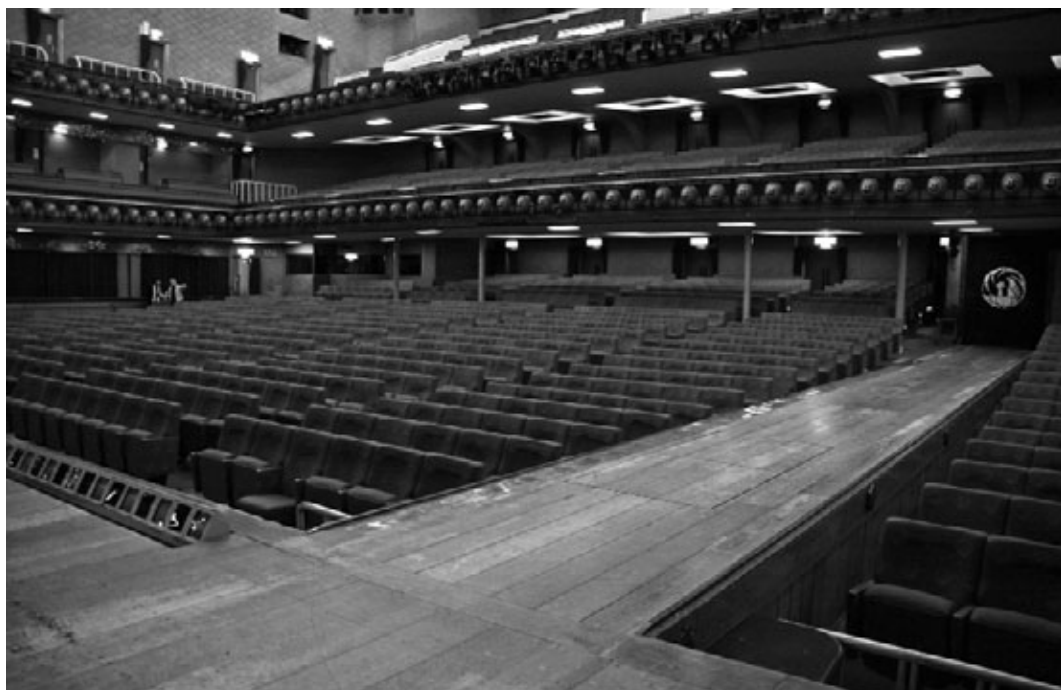
V r. 1900 se do dramatického oddělení Kabuki-zy (*sakuša-beja*) dostává spisovatel Nagai Kafú (1879–1959), žák Fukuči Óčiho, který měl sám za sebou několik desítek vesměs úspěšných her. V r. 1903 stihla kabuki krutá rána – 28. února umírá Kikugoró V. Několik dní před tím, 21. 2., uvádí další výrazný herec své doby Kawakami Otodžiró (1864–1911) Shakespearova *Othella* v divadle Meidži-za. Jeho manželka Sada Jakko¹⁹ (1871–1946) později ztvárnila právě v *Othellovi* první ženskou roli v moderních dějinách japonského divadla. Představení zhlédli nejvýznamnější spisovatelé a akademici své doby – Mori Ógai, Cubouči Šójó (překladatel Shakespeara a zakladatel Divadel-

18 Jemu věnoval Petr Holý samostatný článek, který uveřejníme v *Disku* 33 (pozn. red.).

19 Kawakami Otodžiró a Kawakami Sada Jakko se představili jako první profesionální herci japonského divadla v Evropě a v Americe (1898–1902). Ohlasu dosáhli na Světové výstavě v Paříži r. 1900, dále v pařížském divadle Loie Fuller. V únoru 1902 své umění představili také v Praze a v Brně. Sada Jakko nebyla v tradicionalistickém Japonsku považována za ‘profesionální’ herečku, slávu si vydobyla až účinkováním v *Othellovi*. V r. 1908 si Kawakami Sada Jakko otevřela Císařský ústav pro výchovu hereček (*Teikoku džojú jóseidžo*). Pomohlo jí k tomu zejména nově budované Císařské divadlo.

ního muzea při Univerzitě Waseda v Tokiu), Ozaki Kójó a další. Kawakami udává směr tzv. Pravého divadla (*seigeki*), je reformátorem a přívržencem divadelního hnutí šinpa (dosl. ‘nová vlna’). Otodžiró obdivoval Dandžúróa IX. (dokonce si koupil letní dům v Čigasaki jenom proto, že tam žil Dandžúróa IX.). Poté co několik herců divadla kabuki v novinách otevřeně kritizovalo jeho představení v divadle Meidži-za v červnu 1900, navrhl jim vytvořit společné představení. Nebyl však vyslyšen vzhledem k rozdílnosti hereckého stylu. Ještě před tím Otodžiró navštívil Dandžúróa IX. s nabídkou euro-amerického turné. Dandžúró, který se už necítil dobře, mu nemohl vyhovět, zemřel 13. září 1903. Po jeho smrti oslovil Otodžiró Itóa Hirobumiho, jenž v té době zastával funkci předsedy státní tajné rady (*sūmicuin gičó*), aby Dandžúróa po anglickém vzoru povýšil do šlechtického stavu: marně, něco podobného nemělo precedens; Itó poslal aspoň soustrastný telegram.

O rok později (7. srpna 1904) zemřel poslední z legendární trojice – Sadandži I., který byl impresáriem divadla Meidži-za a nebál se Otodžiróových reformních snah. Předtím 10. února 1904 vypovědělo Japonsko Rusku válku. Mnoho divadel přišlo s válečným repertoárem, ale ukázalo se, že zájem už není takový jako např. v letech 1894–1895, kdy Japonsko válčilo s Čínou. Velká divadla včetně Kabuki-zy a Meidži-zy se začala propadat do finanční krize. Po smrti Fukuči Óčiho (4. ledna 1906) přišel Itó Hirobumi s myšlenkou postavit v Tokiu nový stánek podle evropského vzoru – Císařské divadlo (*Teikoku gekidžó*, otevřeno v březnu 1913). Podnětem k tomu se staly okolnosti kolem předání The Order of the Garter, které císaři Meidži přicestoval předat Princ Arthur, vévoda z Connaughtu a Strathearnu. Navštívil také představení, jež se konalo na císařovu počest v Kabuki-ze, při kterém ale došlo několikrát k elektrickému zkratu,



Současný interiér divadla Kabuki-za – pohled do hlediště přes most hanamiči

byly problémy s tlumočnickem – zkrátka princ Arthur, doprovázený nejvyššími japonskými politiky, nevydržel do konce představení. Právě to přimělo Itóa k rozhodnutí o nutnosti vystavět „národní divadlo“, na něž by se dalo spolehnout.

V listopadu 1909 představil v nově otevřeném divadle Júroku-za²⁰ Ičikawa Sadandži II. (1880–1940) svou hereckou skupinu, jíž stál v čele společně s Osanai Kaoruem²¹ (1881–1928): to bylo japonské

²⁰ Júroku-za bylo vůbec první divadlo evropského typu v Japonsku. Bylo postaveno s kapacitou 900 míst, včetně evropských sedadel. Poprvé v historii japonského divadla bylo v hledišti zakázáno kouřit a občerstvovat se jídlem a pitím (jíst a pít bylo např. v divadle Kabuki-za alespoň do dubna 2010 povoleno), prostor pro kuřáky a jídelna s barem tvořily samostatnou část divadla. Až do svého zániku při velkém zemětřesení Kantó v r. 1923 sloužilo mnoha významným modernistickým divadelním skupinám, počínaje Svobodným divadlem Sadandžiho II. a Osanaie Kaorua.

²¹ Dramatik a divadelní režisér Osanai Kaoru založil v r. 1924 společně s Hidžikatou Jošim tzv. Malé divadlo Cukidži (*Cukidži šógekidžó*), kde mimo jiné uvedl několik her Karla Čapka (např. *RUR* a *Ze života hmyzu*).

Théâtre-Libre, Svobodné divadlo (*Džijú gekidžó*), ve kterém uvedli Ibsenova *Johna Gabriela Borkmana* (do japonštiny jej přeložil spisovatel Mori Ógai). Mezitím rostl vliv sourozenců Šóčiku. Stali se provozovateli mnoha divadel, mezi jinými např. Kjótského Minami-za či loutkového divadla Bunraku-za v Ósace. V r. 1910 koupili tokijské divadlo Šintomi-za, čímž fakticky získali obrovský vliv také v hlavním městě. Tato okolnost, podobně jako blížící se otevření Císařského divadla, byla varovným signálem pro Kabuki-za. Divadla Šintomi-za a Kabuki-za se začala předhánět v bohatosti repertoáru a zvukosti hereckých jmen. V červenci se stalo majetkem bratří Šóčiku další z tokijských divadel – Hongó-za.

Začátkem února téhož roku byla dokončena stavba tokijského Císařského divadla, 10. se konala vernisáž pro VIP hosty. Divadlo bylo na japonské poměry obrovské, inspirované „francouzskou

renesancí“, uvnitř se sloupy z italského mramoru, vyzdobené obrazy, sochami, gobelíny. Jevišťe bylo dlouhé 14,5 m, vysoké 16 m, vybavené orchestřištěm. Most hanamiči bylo možné podle potřeby odstranit. Divadlo mělo kapacitu 1700 míst tvořených kompletně křesly. Kuřárna, foyer, toalety – vše bylo postaveno v evropském stylu. Mezi Kabuki-zou a Císařským divadlem začal boj o diváky.

Do správy bratrů Šóčiku se Kabuki-za dostala v r. 1914. Ještě předtím byla v r. 1911 přestavěna v čistě japonském slohu (tzv. *kjūdenfū*). Tato budova však v roce 1921 kvůli elektrickému zkratu kompletně vyhořela. Během rekonstrukce ji postihla jedna z nejničivějších přírodních katastrof 20. století – velké zemětřesení Kantó (*Kantó daišinsai*) o síle až 8,2 stupně Richterovy stupnice. Nová třípatrová budova byla slavnostně otevřena v prosinci roku 1924 s jevištěm o délce cca 19,69 m, vybavená evropskými sedadly. 25. května 1945 však podlehla bombardování Tokia a Jokohamy americkými letadly. Nová, v pořadí již čtvrtá budova byla otevřena v lednu 1951 pro 2600 diváků, s jevištěm širokým asi 27,27 m o hloubce asi 20,60 m.

Tato zatím poslední budova kabuki do-sloužila po čtrnáctiměsíční sérii tzv. představení na rozloučenou (*sajonara kóen*), samozřejmě zcela vyprodaných. Posledním z nich byla letošní dubnová produkce (*Onagori šigacu ókabuki*), kdy se s diváky rozloučili všichni současní významní herci jednoho z nejsvébytnějších jevištních umění na světě. Divadelní budova, s níž se nyní loučíme, zažila obrodu kabuki po obtížích během americké okupace Japonska v poválečných letech, kdy mu hrozil zánik. Byla svědkem mnoha historických okamžiků, návštěv hlav mnoha států nebo jejich manželek (sám jsem do tohoto divadla – ještě

jako tlumočnick – doprovázel 17. 10. 1999 choť tehdejšího prezidenta ČR Václava Havla Dagmar Havlovou). Zpráva o tom, že se má Kabuki-za zbourat, zasáhla celý japonský kulturní svět včetně herců na sklonku r. 2008. Důvodem, který firma Šóčiku uvedla, je celkový havarijný stav budovy s ohledem na nevyhovující zabezpečení proti zemětřesení. Tento osud bohužel potkal v Japonsku již mnoho historických budov, bez ohledu na jejich architektonické přednosti. Ano, v Evropě bychom to řešili kompletní rekonstrukcí. V Japonsku se – také kvůli neexistenci zákona o památkové péči – rovnou asanuje.

Nová, již pátá budova divadla Kabuki-za má být dostavěna za necelé tři roky. Za divadlem, které má být napodobeninou současné budovy, vyrosté téměř třicetipatrový mrakodrap. Ceny pozemků a využití sebemenší pídě komerčního prostoru si žádají své. Autorem projektu je světoznámý japonský architekt Kuma Kengo. Jisté je, že Tokio na čas přichází o jednu ze svých důležitých kulturních dominant.

Použitá literatura:

- HATTORI, Jukio / TOMITA, Tetsunosuke / HIROSUE, Tamocu a kol. *Kabuki džiten* (Encyklopedie divadla kabuki), Tokio: Heibonša 1983 (1. vydání)
- IHARA, Toširó (Seiseien). *Meidži engeki ši* (Dějiny divadla doby Meidži), Tokio: Waseda daigaku šuppanbu 1933 (1. vydání)
- IHARA, Toširó (Seiseien). *Kabuki nenpjó* (Letopisy divadla kabuki), Tokio: Iwanami šoten 1973 (2. vydání)
- KAWATAKE, Tošio. *Engeki hjakka daidžiten* (Encyklopedie divadla), Tokio: Heibonša 1960 (1. vydání)
- NAKAGAWA, Júsuke. *Kabuki-za monogatari* (Příběh divadla Kabuki-za), Tokio: PHP Kenkyujo 2010 (1. vydání)
- LEITER, S. L. *New Kabuki Encyclopedia*, Westport: Greenwood Press 1997 (1. vydání)

Autor – Autorství – Autorizace (Zpráva ze semináře)

Jednodenní seminář s názvem Autor-Autorství, který se uskutečnil v pátek 26. února 2010 v Eliadově knihovně Divadla Na zábradlí, je zatím poslední z řady setkání pořádaných Ústavem pro studium a výzkum autorského herectví DAMU. Jak v úvodu připomenul Ivan Vyskočil, důvodem tohoto zpoždění byla potřeba věnovat se důkladně jednotlivým dílčím psychosomatickým disciplínám i obtížnost definice samotného autorství. V pojetí katedry autorské tvorby a ústavu jde o sémantické rozšíření jeho běžného chápání o existenciální (neumělecký) význam, vztahující se mnohem více k bytostnému postoji.

Celodenní seminář zahájil Přemysl Rut příspěvkem *Proměna autorství*, ve kterém se věnoval zejména sílící tendenci současné západní kultury – utěci komerčním i snobským vlastnickým nárokům tím, že autorský výkon už nemá podobu 'díla', totiž hmotného, a tedy přisvojitelného 'artefaktu', nýbrž podobu akce, zážitku, konceptu.

Pavel Janoušek v příspěvku *Autorství uměleckého díla a vědeckého textu v době postmoderní* vycházel z pojmenování různosti uměleckého a vědeckého přístupu k popisování skutečnosti. Hlavním tématem mu ale byl vývoj v rámci autorství vědeckého textu, a to zejména v době, kdy roli dominujícího paradigmatu převzalo dekonstruktivní zpochybňování tradičně respektovaných jistot. Upozornil na specifické postavení společenských věd, které na rozdíl od věd přírodních mají podobně jako umění konsensuální, nikoli

korelační charakter. Janoušek se zneklidněním zaznamenal relativizací hodnot v myšlení o umění. Výrazně se podle něj také proměňuje role autora vědeckého textu – „přibližuje se roli, která byla doposud vyhrazena umělcům“. Janoušek zmínil sebe prezentaci ve vědecké práci, kdy status vědce není určován objektivními objevy, ale tím, nakolik dokáže zaujmout a přesvědčit prostřednictvím stylizace své promluvy. Upozornil na „scientistní funkci“ ve vědeckém stylu, jež je analogem funkce estetické v uměleckém díle. Svůj příspěvek uzavřel Janoušek úvahou, „jak je i v uměnovědných textech obtížné najít hranici mezi dílem a simulací, tedy tím, kdy text vyjadřuje živé lidské myšlení a kdy toto myšlení pouze markýruje“. Hodnotu spatřuje tam, kde autor „prodírá se ke své výpovědi skrze dialog s předmětem svého poznání, ale i skrze upřímný dialog se sebou samým“.

Michal Čunderle a Jan Zich ve společném, provokativně pojatém vystoupení s názvem *Dramatik Ivan Vyskočil* podali náhled pojetí autorství u Ivana Vyskočila. Balancující na hraně vážného a karnevalového přístupu, provedli autorovu 'vivisekci' (jak sám Vyskočil v reakci poznamenal) a zkoumali jeho autorství ve třech oblastech – autorství dramatických textů (od text-appealu přes etapu Divadla Na zábradlí až k Nedivadlu), autorství dramatické školy (zde se věnovali především paradoxnímu charakteru Vyskočilovy pedagogické práce, a to na všech úrovních – od společensko-historické situace existence školy v Josefské,

přes kontradikce ukryté v pojetí herecké výchovy na katedře autorské tvorby až po existenciální paradox ukrytý v profilové disciplíně katedry, dialogickým jednáním). Posledním a jistě trochu ožehavým tématem bylo autorství životních dramatických situací, jež ovšem s ohledem na přítomnost Ivana Vyskočila nebyly dále rozváděny. Čunderle a Zich ve svém příspěvku znovu otevřeli téma Vyskočilém tolikrát vzpomínané a akcentované – téma dramatické kultury a tvorby chápané netoliko v uměleckém smyslu jako dílna lidství, sebebřijetí skrze protiklady života i tvorby, ze kterých není možno vystoupit.

Další blok byl věnovaný autorství z pohledu autorského práva. Ve dvou na sebe navazujících příspěvcích vystoupili právníci, kteří z ochrany a správy autorských práv učinili svou profesi: František Vyskočil a Jiří Srstka. František Vyskočil své vystoupení omezil hlavně na téma bezbrannosti autora a zcizitelnosti uměleckého díla, přičemž se soustředil zejména na autorská díla slovesná a dramatická. Pokud František Vyskočil záměrně zjednodušil autorskoprávní problematiku, aby i laičtí posluchači dokázali pochopit podstatu, Jiří Srstka naopak ukázal na to, jak obtížné je v dnešní době autorské dílo definovat. Doložil, jak hned při určování toho, co je či není umění, právo vyklízí pozice uměnovědě, a jak se pod pojmem autorství rozumí v různých státech Evropské unie něco docela jiného. Největší rozdíly však panují mezi kontinentálním a anglosaským pojetím. Zatímco anglosaský přístup se vyhýbá definici autorského díla a zabývá se pouze jeho zneužitelností, zcizitelností, v kontinentálním pojetí vstupuje do hry rovněž osobnostní či morální právo autorovo, což právní stránku věci výrazně komplikuje.

Příspěvek Vladimíra Chrze z Psychologického ústavu AV sice zazněl až před přestávkou, přesto byl koncipován jako

ideální úvodní referát. Vladimír Chrz se v něm zabýval charakteristikou autorství: nejprve analyzoval pojem autorství, jak se traktuje v humanitních a sociálních vědách, posléze se věnoval jednotlivým aspektům: **autorskému dílu, konceptu původnosti, přijímání odpovědnosti, autorství jakožto alternativě i autorství ve smyslu participace.** V úvodním expoé konstatoval posun od modernistického zbožnění autora přes postmoderní „smrt autora“ k současnému pojetí autorství jako autorizace, tj. převzetí odpovědnosti za jednání před společností, a tím ukotvil pojetí autorství na KATaP v kontextu současného společenskovedního diskursu. Poté se věnoval zkoumání autorství v jeho výše zmíněných aspektech. Dílo je pojímáno jako OPUS CONTRA NATURAM, nikoli proti přírodě, ale proti banální přirozenosti, samozřejmosti. Ve shodě s Jungem je možno život chápat rovněž jako alchymické dílo. Tak je také podle Chrze možné pojímat dialogické jednání jako specifický nástroj individuace, druh Jungovy aktivní imaginace. Původnost odhaluje Chrz jako pojem stojící na kontradikci – spojující původnost ve smyslu prvotního, prvobytného a původnost ve smyslu novosti. Upozorňuje na nebezpečí romantického pojetí původnosti jako autentičnosti, spojené s jistým druhem narcismu. Tvořivost přitom nechápe jako potlačení narcismu, ale jako jeho dozrání směrem k přijímání odpovědnosti, což je právě třetí aspekt autorství, který Chrz zkoumá. V kontextu dialogického jednání je přijímání odpovědnosti existencí skrze druhého (sami sebou se stáváme teprve skrze druhé, ale k druhým se dostáváme pouze skrze sebe). Čtvrtým aspektem je alternativa nahlížená jako *denaturalizace*. Být autorský znamená činit alternativu, realizovat nesamozřejmé jako vzdor vůči diklátu nutnosti, banality a samozřejmosti. Posledním zkoumaným aspektem je aspekt participace ve smyslu relativizace

autorství, jeho usouvztažnění. „*Být autor znamená nejen tvořit ‘ze sebe sama’, nýbrž tvořit, být produktivní ve vztahu, na základě účasti na nějakém jiném tvoření,*“ uzavírá Chrz.

Odpolední blok byl vyhrazen spolupracovníkům katedry z jiných pracovišť a doktorandům. Ti reflektovali zejména zkušenosti se zkoumáním využití dialogického jednání v jiných typech škol s odlišným pojetím a filosofií práce. Vlastimil Švec (UTB Zlín) se přihlásil k Vyskočilovu pojetí autorství, které chápe jako trvalou „*tvůrčí aktivitu subjektu směřující k jeho osobnostnímu seberozvoji*“. Dále Švec rozvedl své pojetí autorství vysokoškolského učitele se zřetelem na pedagogický proces. Upozornil na důležitost dvou typů kondice učitele – psychodidaktické a psychosomatické a zdůraznil nutnost neustále psychosomatickou kondici pěstovat.

Doktorandka Eva Blechová si v přehledně strukturovaném příspěvku kladla otázku, kdo je vlastně autorem v dialogickém jednání v situaci, řečeno slovy Ivana Vyskočila „*kdy to s námi a skrze nás hraje*“. Doktorandka dále sledovala tuto tezi poukazem na vývoj chápání lidského jednání od ‘Descartesova omylu’ až po současné názory Timothy Wilsona, Apa Dijksterhuse nebo Dan Wegnera. Doktorandka Milena Matějčíková zhodnotila své zkušenosti s dialogickým jednáním v prostředí pedagogické fakulty, tedy ve zcela jiném kontextu. Poctivě zhodnotila vlastní pe-

dagogický přístup a jeho vývoj. Autorství nejspíše charakterizuje jako druh zralosti a partnerství ve vztahu jak k učiteli, tak ke zkoumanému předmětu, jako schopnost překonat středoškolský modus výuky a učení. Tématem ústavní výchovy se zabýval příspěvek *Autorství v dramaterapii* Stanislava Sudy, který prezentoval kauzu svého svěřence (chlapec s diagnózou poruchy chování – vývoj k nesocializované poruše – a s poruchou obsedantně kompulsivní). Na případu tohoto chlapce líčil zápas o životní situaci těžce poškozenou dětskou duší (matka alkoholická, sama hospitalizovaná) a potvrdil překvapivé možnosti dramaterapie zapojující postupy dialogického jednání. Jiří Weinberger v introspektivně pojatém příspěvku rozvedl své pojetí autorství na základě metafory veslaře, který jede zády k cíli a odhaduje správnost svého kursu na základě vjemů již objeveného, zatímco to, co je skryté, neobjevené, je neustále za jeho zády, tedy mimo dosah jeho momentálního uvědomění.

V semináři Autor-Autorství bylo zkoumané téma nahlíženo z mnoha hledisek, od psychologických, pedagogických přes uměnovědné až k aspektům autorského práva. Vcelku očekávaně dominovaly aspekty zdůrazňující osobnostní a procesualní pojetí autorství jako autorizace a participace, blízké východiskům katedry autorské tvorby a pedagogiky.

Jan Hančil

Kamera a vyprávění příběhů

12. března 2010 se v jičínském biografu Český ráj konala oslava 70. narozenin pozoruhodného dokumentaristy, kamera- mana a dobrodruha Petra Volfa (*Jičín

15. 3. 1940). I když jsme příbuzní a nejsem tedy právě objektivní kritik jeho díla, chci se podělit o silný zážitek z promítání jeho filmů. Protože to byl zážitek

scénologicky velmi zajímavý. K dokumentárním filmům a jejich objektivitě jsem odjakživa nedůvěřivá. Ale tady mě kamera nečekaně vtáhla do svého světa, jako by ten člověk za kamerou (a tím i divák) byl součástí děje. Ten člověk za kamerou nám něco naléhavého vyprávěl.

V letech 1959–1964 vystudoval FAMU a od 1. 5. 1968 se stal kameramanem Krátkého filmu Praha, aby v srpnu téhož roku tohoto povolání maximálně využil a natočil 3000 m 35mm materiálu v pražských ulicích. *Nejlepší záběr byl ten, jak u rozhlasu jede tank po chodníku, já před ním ustupuji a on mi kácí stromy k nohám. Kácel, ale nevystřelil...* Část propašoval do Mnichova (vysíláno v září – říjnu). *Emigrovali jsme tenkrát s přítelem Pavlem Landovským do Německa v domnění, že se tady budou střílet ti, kteří se v srpnu moc namočili. Po třech nedělích jsme se zase vrátili, že se nic neděje. Krabice s naexpozovaným filmem jsme tehdy dávali kdekomu, mysleli jsme, že svět se o té křivdě musí dozvědět. Ti, co je převezli, je potom prodali a prohlásili se za jejich autory, aby to mohli zkasírovat. Část materiálu, na kterém byl záznam ze dnů s výklady popsanými hesly, jsem dal kolegovi režisérovi Františku Lustigovi-Lukášovi, který jej vyvezl do Švédska.¹*

Svým dokumentaristickým zaměřením nebyl Petr Volf normalizačním silám pohodlný a jen obtížně se dostával ke svým vlastním námětům a režii, většinou točil dokumenty o umění a kultuře nebo výukové filmy. V roce 1985 ho Krátkým film poslal na dobrodružnou výpravu na Špicberky (zkušený kameraman byl jedinou zárukou, že se drahý filmový materiál do Čech vrátí a celá akce nebude ztrátová). *Dnešní senátor Mirek Štětina se tehdy zotavoval jako plavčík v Podolí z těžkého úrazu páteře, který utrpěl jako geolog v Afghánistánu, a vymýšlel, jak uspořádat expedici do Afriky. Zá-*

kladnou měla být námořní loď, kterou si půjčíme v Polsku a kde se budou střídat žurnalisté z různých zemí. Zaplatit to měli Rusové, kteří měli na svoji propagaci dolarů dost a Polákům rezavěla celá jejich flotila v přístavech, bojkotovaná po Jaruzelského výjimečném stavu. Skoro to vyšlo... Polská Námořní záchranná služba nabídla loď s posádkou, palivem a stravou za asi 300 dolarů denně, což byla pro nás astronomická suma. Aby získali tu zakázku, nabídli nám, že nás vezmou zadarmo na Špicberky, kam jezdil jejich ledoborec Perkun zásobovat polskou výzkumnou stanicí Akademie věd. Štětina nemohl, tak jsme jeli jen dva, Milan Maryška a já. Krátký film velkoryse souhlasil, nic ho to nestálo, jen materiál a lístky na vlak. Prohlásili jsme, že nepotřebujeme výjezdní doložky, Špicberky jsou mezinárodní a polská loď je polským územím. (Milan by doložku asi nedostal, byl po sérii konfliktů s ředitelem Zelenkou v televizi persona non grata a pracoval jako sanitář na ARO.) Svě legendě jsme věřili do okamžiku, kdy měl Perkun odrazit od břehu a přišlo pasové odbavení. Špicberky jsou sice mezinárodní území, ale pod norskou správou, a emigrovat se tam dalo. Zachránil nás kapitán, který nás napsal na soupisku mužstva, a tak jsme se stali prvními československými filmaři, kteří natáčeli v Arktidě. (Přestrojeni za polské námořníky.) Tak začala moje spolupráce s Jaromírem Štětinou a Milanem Maryškou, která přinesla asi 25 filmů z Arktidy a Sibíře.²

Maminka Petra Volfa, moje prababička Štěpánka Volfová, nám jako malým dětem hodiny a hodiny vyprávěla. O starých časech, zdánlivě prosté historky ze svého mládí, ale v našich očích plně neuvěřitelně pohádkových detailů a napínavých dobrodružství. Přišli jsme ráno a odešli večer, a jen jí viseli na rtech. Dělalala za první republiky vychovatelku v bohatých židovských a šlechtických

1 Cituji z e-mailů, které mi Petr Volf psal.

2 Z Volfova textu k výstavě fotografií Špicberky.

rodinách, sama vypadala jako kněžna a překládala německou poezii. Nejvíc jsme milovali historiku, jak vysvobodila pradědečka z vězení, když ho za války sebralo gestapo... Ústní vyprávění a sdělování se v této rodině pěstovalo od dětství a jeho nenahraditelné kouzlo vstoupilo i do krve Petra Volfa.

Jako bratra mé babičky jsem ho nevidala často, snad dvakrát do roka. Přesto jeho vyprávění, diapositivy a filmy vnesly do mého dětství lákavou vůni dalek a dobrodružství. Schovaná pod stolem ve velké světnici jeho chalupy v Harrachově jsem fascinovaně poslouchala a sledovala mihotavé barevné obrázky z výprav na Sibiř, ze sjíždění Jeniseje, a sama jsem se stávala dobrodruhem, což je choroba nakažlivá a těžce léčitelná. Před rokem se mi příznaky naléhavě vrátily, když jsem zhlédla v Zámecké galerii v Jičíně (18. 4.–24. 5. 2009) výstavu fotografií Špicberky – z archivu Petra Volfa, z expedic 1985–1988. Podivné snové obrazy z jiného světa, hluboké pustiny kamení, nebe a moře s nepatrnými, ale nezapomenutelnými stopami člověka.

Při všech výpravách se pochopitelně pilně fotografovalo. Eastmancolor ušetřený na lepších filmech (jinak jsme točili na ORWO), jsem založil do kazet a rozdával všem, po návratu vybral, nechal na Barandově udělat na účet filmu diapositivы a každý dostal jednu kopii toho, co všichni dohromady nafotografovali, aby mohl manželkám a dětem ukázat, jaký je tatínek dobrodruh a frajer. Brali jsme to jako zápisníček z cest, bez nějakých uměleckých ambicí (ty jsme ukájeli filmem). Po pětadvaceti letech, kdy mi došlo, že se tam už víckrát nepodívám, jsem se k negativům vrátil, abych mohl vnoučatům ukázat... (vůbec o to nestojí). Negativы byly nepoužitelné. Filmový Eastman byl dobrý jen ve srovnání s Orwem, jako fotografický materiál neobstál a ještě zestárl, vybledl, ztratil ostrost, pokud ji někdy měl, a nabral zrno. Doklad o mé minulosti byl mnohem horší

než moje lesklé vzpomínky. Naštěstí existuje digitální technologie, která dokáže historii vyleštit k obrazu dneška. Musel jsem se to všechno naučit, nakoupit zařízení (někteří přátelé říkají, že letět tam a nafotit to na digitál by bylo levnější) a rekonstruovat obrazy k podobě mé představy o Arktidě, jak jsem si ji uchoval v paměti.

Na oslavu a promítání filmů v biografu Český ráj jsem přijela napjatá, jak budou filmy působit po těch letech, bez mého dětského nadšení a na dnešním velkém plátně uvyklém technologickým zázrakům. Oslavenec nejdřív vystoupil před plátno a bez nejmenšího útržku papírku půl hodiny mluvil. Nelze shrnout jeho projev do jedné věty, jeho smysl byl právě v bezprostřednosti, ve strhující řečnické virtuozitě a ve vypravěčském kouzlu. A rázem jsem si vybavila, co mě jako dítě tolik fascinovalo – jeho vypravěčství. Detaily z oka bystrého pozorovatele navlečené na živoucí plynutí příběhu, napínané závrtnými odbočkami a proložené vtipně sehranými dialogickými pasážemi.

Teprve potom začalo promítání. Svět, který Petr Volf točil, už nespíš zcela zmizel, ale jeho filmy do něj stále dovolují vstoupit. Omlouval se, že střihy mají na dnešek pomalé tempo. Jak osvěžující právě v dnešní době! Když se rozstříhá hra herce, herecké umění – a tvorba – tím ztrácí smysl. Kupodivu také krajina, řeka nebo loď hrají v dokumentech Petra Volfa jako živí herci, vyvolávají intenzivní prožitek diváka a potřebují k tomu svůj pohyb, čas i prostor. Technická omezení paradoxně dávala kameře ojedinělou svobodu. V dobrodružných podmínkách, s neustálým nedostatkem metrů materiálu, s cílem zužitkovat každý metr, s kamerou, která vydržela jen chvíli, než se motor přehřál, byl kameraman svobodným tvůrcem filmu.

První film promítaný na oslavě byl o Miloši Václavu Kratochvílovi (z roku 1974). *To byl profesor FAMU, Miloš Forman prohlásil, že to byl jediný člověk, který ho*

něco naučil. V mládí napsal román o rudoľfinské době „Osamělý rváč“. Pamatuji si, že přítel hlavního hrdiny se utopí, najdou ho až v zimě, zamrzlého v ledu, a nesou ten průzračný kus, jako když najdete v kostce ledu mouchu. Brr. Pan profesor, ještě když jeho vášně tály a mrzly jako kusy ledu, si pořídil několik paralelních rodin, a když definitivně zmrzly, zůstala mu jako čestnému muži povinnost je všechny žít. Na to plat univerzitního profesora nestačil, a tak musel pořád psát a psát. To, jak známo, nejde, a tak si zvolil historickou prózu, kde oblékal dějinné události do masa a kostí vymyšlených postav. Krásnou češtinou a ušlechtilým stylem, který bych nazval poněkud uspávacím. Film je starý 36 let a je na něm vidět, jak se od té doby zrychlil rytmus vyprávění. Snad vás potěší vidět člověka, který umí mluvit spatra tak, že to má hlavu a patu. Byl v té době o dva roky mladší, než jsem já dnes. Byl to vzácný muž, moc jsem si ho vážil.³

Jako by nás Miloš Václav Kratochvíl pozval na návštěvu, sedíme proti němu u stolečku na zahrádce vysoko nad řekou Labe, povídá, okolo běhá dítě, pohled pomalu sklouzne na spícího kocoura, na kývání vysokých odkvetlých slézů a na plynoucí vodu, šif. To vše je přítomné i v povídání pana profesora. Stříh přijde opravdu zadlouho, nepřekousne řeč, s hudbou procházíme zaprášeným sešlým domem, kde profesor vyrostl, s ohmatanými detaily...

V dalším filmu (z roku 1988) pohyb tanečnice bez tíže, prožitý kamerou nádherně zevnitř, vypráví příběh půvabné mladičké Gábinky na začátku osudu tanečnice, ne bez naděje a ne bez pádů, a zároveň příběh zralé Kateřiny, řemeslně i výrazově dokonalé, která se s osudem tanečnice loučí – stále ještě mladá, ale s klouby zcela opotřebovanými tou neviditelnou tíží.

³ Cituji z Volfovy rekonstrukce řeči v kině, kterou zpětně sepsal pro jičínskou kroniku.

Film *Být tanečnicí* měl být o děvčeti, které takzvaně ztratí taneční postavu. To znamená, že se z ní stane krásná ženská, která má všechno tam, kde to má mít, ale pro balet je nepoužitelná. Její vlastní krása ji zahubí. Na taneční konzervatoři nápad narazil. Ne, že by se to nestávalo, ale cítili jako svoji chybu, že takovou dívku včas nevyhodili. Náhodou se nejnadanější dívka ročníku, Gábince, která byla centrem filmu, ozval v době natáčení meniskus. Její spolužačka, která ve filmu také vystupuje, Darja Klimentová, je primabalerínou v Londýně, a Gábinka pracuje jako masérka v posilovně. Povšimněte si prosím trikového záběru na konci filmu. Tanečnice Kateřina Franková, hvězda baletu Pavla Šmoka, měla zatančit svůj konec. Pavel řekl: to nejde. To se tancem vyjádřit nedá. Měli jsme z Barrandova půjčenou americkou kameru Mitchell, která chodila pomalu i rychle, dopředu dozadu a udělali jsme to na partituru toho Schönberga, kterou měl Pavel s sebou. Kateřina to skvěle zimprovižovala. Myslím, že se jí podařilo zatančit ty vzestupy a pády tanečnice.

Film o *Starověrcích* [z roku 1989] mám dnes ze všech svých filmů nejradši. Natočili jsme ho s Milanem Maryškou, Mirkem Štětinou a Šimonem Pánkem na mongolské hranici, v autonomní republice Tuva, na malém Jeniseji. Starověrci jsou křesťanská pravoslavná sekta, která odmítla jakousi církevní reformu v 17. století. Šlo o to, jestli se křížovat dvěma nebo třemi prsty a podobně. Odešli na Sibiř, a v Rusku je opravdu kam jít, můžete jít 10 000 kilometrů daleko a nikdo vás tam nikdy nenajde. Mezi Obem a Jenisejem, Jenisejem a Lenou a dále Indigirkou, Kolymou a Tichým oceánem jsou dodnes pásma dlouhá tak 1-2 tisíce kilometrů a 4000 kilometrů široká, kde nežije vůbec nikdo. My jsme je občas viděli z helikoptéry, několik roubených chalupek, ale piloti říkali, není tam paseka, nemůžeme tam přistát. A kdyby přistáli, Starověrci by zahubili. V absolutně čistě přírodě, kde je půl roku mráz 40 stupňů,

*bez kontaktu s jinými lidmi, imunitní systé-
m vybijí v těle všechny bakterie a člověk
ztratí všechnu odolnost. Setkání s kýmkoli
znamená, že během několika dnů umírají
jako Marčani ve Válce světů H. G. Wellse
na rýmu. Ta naše vesnice nebyla tak orto-
doxní, měli elektrinu a motocykly, ale sna-
žili se naivně a čistě žít podle božního pří-
kazu. Bylo to odsouzeno k prohře a o tom je
trochu ten film. Protože tam nebylo tzv. co
točit, je sestaven ze záběrů koníků a telá-
tek, jak jdou večer do stáje, a výroků sta-
řešiny, že tohle je ten pravý svět. Mám tam
jeden oblíbený záběr, jak děti večer zahá-
nějí ovečky do ohrady. Musel jsem pořá-
d šetřit materiálem a do dokumentu se jaký-
koli delší záběr nedostane, ale držel jsem
to snad 60 metrů, motor už mě páčil v ruce,
ale měl jsem pocit, že toto je obsah toho
bukolického příběhu o smíru s přírodou.*

Když jsem sledovala ty záběry koníků
a telátek – a Starověrců, došlo mi, že jsou

na dokument nezvykle vizuálně krásné,
při vší své syrovosti citlivě kompono-
vané. Ve zcela nepředvídatelné změti zví-
řat a dětí nacházel kameraman zcela sa-
mozřejmě rád, jako by byl součástí jejich
pohybu – i života. Volfovo natáčení totiž
vyrůstá z jeho ústního vyprávěčství, z ne-
omylného instinktu odvíjet příběh tady
a teď. Volfova kamera využívá jeho (latent-
ní) herecký smysl, protože vnímá skuteč-
nost tohoto světa vnitřně hmatově a do-
káže se tak na okamžik stát řekou, lodí
nebo dítětem zahánějícím ovečky do
ohrady. Proto se zdá, jako by uhlodl už pře-
dem, co se stane. Žije a dýchá s tím, co točí,
a proto cítí, co se stane dál – a kam zaostřit.
A proto jeho scénické vyprávění může vy-
volat prožitek celého člověka, nejen jeho
rozumu (u dokumentu jde přece o jakési
informace!), ale i jeho emoci a jeho těla.

Lenka Chválová

Muzeum Štěpánovska: cesta od zchátralé budovy ke kulturní scéně

Nevelká jednopatrová budova Muzea Ště-
pánovska, stojící poblíž kostela sv. Bar-
toloměje, je jednou z nejstarších budov
v Trhovém Štěpánově. Původně byla ma-
jetkem rodu Holických ze Šternberka,
který vlastnil Trhový Štěpánov v letech
1596 až 1664, poté však přecházela od
majitele k majiteli. Během druhé svě-
tové války zde měl kožešnictví pan Borek,
později ji vlastnila rodina Pacolova a ro-
dina Kalistova, na přelomu tisíciletí však
již budova delší dobu chátrala. Zdálo se,
že jedinou možností bude dům strhnout.
S takovou myšlenkou se ale rozhodně ne-
mohl ztotožnit místostarosta Trhového
Štěpánova a starosta Sboru dobrovol-

ných hasičů, pan Josef Korn: „Mám rád
staré budovy a tahle je ze 16. století. Cí-
til jsem v ní kouzlo, i když byla zarostlá
stromy, a nechtěl jsem se smířit s myš-
lenkou jen tak ji zbourat, i když se ozý-
valo dost hlasů volajících po její demo-
lici. A protože Trhový Štěpánov nemá
žádnou významnou pamětihodnost –
zámek vyhořel v 18. století –, napadlo
mě, že je to místo jako stvořené pro mu-
zeum. V té době byla kulturním akcím
vyčleněna jen jedna místnost na míst-
ním úřadě, která příležitostně sloužila
jako výstavní sál, a když přijela oficiální
návštěva, nebylo ji v podstatě kam vzít.
I v tomto ohledu se mi zdála myšlenka

vybudování muzea nanejvýš vhodná,“ vzpomíná.

S odstupem deseti let lze říci, že tato myšlenka, která stála na samém počátku dlouhé cesty, byla rozhodně správná, k jejímu prosazení však bylo třeba obrnit se trpělivostí. V první řadě bylo nezbytné najít vhodnou osobu, která by měla dost nadšení a energie a nebála se námahy, jakou vznik takové kulturní instituce obnáší. Zde se však na pana místostarostu usmálo štěstí – v roce 2000 ji našel v bývalé učitelce, paní Jitce Nové, která muzeum do dnešního dne řídí. „Neváhala jsem ani chvíli,“ říká paní Nová. „Bylo ale jasné, že budu potřebovat někoho k sobě – a hned jsem věděla, že to bude můj muž.“

Odvážný plán bylo ale ještě potřeba prosadit v zastupitelstvu – to se napoprvé nepodařilo, dokonce se rozpoutala debata na téma, proč by vlastně v Trhověm Štěpánově mělo být nějaké muzeum. Jenomže ani pan Korn, ani paní Nová se nehodlali vzdát bez boje, jejich představa muzea už začínala nabývat reálných rysů. Nakonec vzniklo neoficiální referendum, během něhož mohli lidé v samoobsluze hodit do krabice lístek se svým názorem na vznik muzea, a v něm hlasy pro vybudování muzea převážily. Když pak tuto myšlenku podpořil svým článkem ve *Zpravodaji Štěpánovska* i potomek někdejších vlastníků budovy, pan hrabě Šternberk, a v zastupitelstvu se za ni postavil pan starosta Josef Tomaides, který zdůraznil význam kultury pro život v obci,¹ bylo vyhráno. Napodruhé tak návrh zbudovat muzeum prošel. Obec poté získala dotaci 500 000 Kč z kraje, aby mohla chátrající budovu koupit od majitelů, zbytek však musela postupně financovat sama.

V dubnu roku 2001 informoval pan místostarosta Korn, že práce na rekon-



strukci muzea byly zahájeny, a přestože domluva s řemeslníky nebyla vždy právě jednoduchá, podařilo se první část přestavby dokončit v roce 2003. Současně již také paní Nová začala se sbíráním předmětů pro stálou expozici muzea. Během poměrně krátké doby získala od občanů Trhového Štěpánova, ale i z okolních obcí darem mnoho předmětů používaných v dřívějších dobách v domácnostech i v dílnách. Ty byly mnohdy v dezolátním stavu, nefunkční a často i pokryté plísní, jak již léta odpočívaly zapomenuté na půdách, ale díky trpělivosti a zlatým rukám pana Bohumila Nového se z nich staly důstojné exponáty pro plánované muzeum. Všechny zúčastněné však čekala na cestě k otevření muzea ještě jedna těžká zkouška – z místního kina, kde se všechny opravené předměty shromažďovaly, jich větší část kdosi ukradl. To bylo vedle pořízení nových věcí třeba vysvětlit jejich původním majitelům a tento nelehký úkol připadl samozřejmě na paní Novou. Ta se pak rozhodla ukládat napříště všechny získané věci už jen ve svém domě – naštěstí tam na ně bylo dost místa.

Muzeum bylo otevřeno na podzim 2004 Vinařskou výstavou spolku vinařů, který založil pan místostarosta Korn. Tato instalace měla původně jen nabídnout místním pěstitelům prostor, kde by se mohli vzájemně pochlubit svými vý-

¹ Trhový Štěpánov byl městem do roku 1954 a je znovu městem od roku 2007. V současné době má 1275 obyvatel.

◀ ▶ Muzeum Štěpánovska –
dům č. 62 v Trhovém
Štěpánově před
rekonstrukcí a jeho dnešní
podoba



sledky, ale když pan starosta Tomaides, jeden z vinařů, ve svém zahajovacím projevu uvedl, že od této chvíle pokládá muzeum za otevřené, stal se 2. říjen 2004 dnem zahájení oficiální činnosti muzea, i když tu byly zatím většinou jen holé bílé stěny. Muzeum se však rychle zaplňovalo získanými předměty, a další výstavy na sebe také nenechaly dlouho čekat – ještě na přelomu října a listopadu se konala výstava výtvarných prací dětí ze základní i z mateřské školy a v prosinci vánoční výstava ručních prací.

Začátky ovšem nebyly vůbec jednoduché – nebylo tu ani umyvadlo, vozila se voda na nádobí i na úklid, netopilo se a na WC se chodilo k sousedům. Zázemí se budovalo postupně, stejně jako postupně přibývalo exponátů, a nezbytné spotřebiče, jako například vysavač, se pořizovaly z dobrovolného vstupného. Dnes jsou v přízemí budovy dvě místnosti, kuchyň a pokoj, vybavené předměty, které naši předkové každodenně používali. A v zaskleném výklenku tu jsou i dva kroje, které paní Nová získala pro muzeum už v roce 2000. V prvním patře jsou pak vystavené předměty, na něž se dnes už trochu pozapomnělo, například valchy, dřevěná pračka, staré žeh-

ličky, potřeby pro truhláře, ševce a mlynáře, sbírky hodin a mlýnků a podobně. Poslední stálý exponát dodal pan Nový do muzea v září 2009.

Nápad pořádat v Muzeu Štěpánovska pravidelně výstavy se ovšem zrodil v hlavě paní ředitelky Nové, která chtěla návštěvníky nejen nalákat do muzea, ale také zajistit, aby se sem rádi vraceli. Už v roce 2004 se vytvořila skupina žen (dnes je jich i s paní ředitelkou šestnáct), která se ve svém volném čase a bez nároku na honorář stará o hladký průběh vernisáží i o chod všech výstav – od instalace exponátů přes vynikající pohoštění, které je součástí každé vernisáže, až po úklid. Zdejší vernisáže přitom rozhodně nelze označit jako komorní záležitost – jde o velkou událost, kterou žije nejen Trhový Štěpánov, ale i široké okolí. Vždy je přítomen starosta, místostarosta i ředitelka školy. Paní ředitelka Nová k tomu dnes hrdě říká: „Lidé se sem naučili chodit na výstavy, chodí sem ze širokého dalekého okolí – ze Štěpánova je jich tak třetina – a co je důležité, vracejí se. Máme tu dnes sedm osm výstav do roka, a vernisáže se tak staly místem setkání přátel, kteří se třeba ani jindy nemají příležitost vidět. Muzeum se navíc

líbí i vystavovatelům, vyhovuje jim, že tu nejsou jen holé zdi, ale že mohou vystavované předměty vhodně začlenit do stálé expozice. Jen jedinkrát si vystavovatel vymínil, že se musí všechny stálé exponáty odstranit, ale nakonec sám připustil, že to byla chyba, výstava působila prázdně. Zkrátka jednou je to muzeum, do něhož všechny vystavované předměty patří. Samozřejmě se s nimi dá hýbat, vždy jde o to najít rovnováhu, která pozvedne jak stálou expozici, tak dílo vystavujícího umělce. Třeba při Vinařské výstavě se sedělo ve staré ložnici a to víno k tomu úžasně padlo.“

A že už se tu vystřídalo výstav! Zpočátku se samozřejmě objevily výstavy týkající se Trhového Štěpánova, v roce 2005 například Naše obec v dokumentech a Naše obec – minulost a současnost, v roce 2006 následovala výstava keramiky, bonsajů či biblí, v roce 2007 třeba Čarovná příroda, výstava kaktusů a paličkových obrázků, v roce 2008 Český smaragd či Přírodní dekorace, za rok 2009 jmenujme alespoň Podpisy slavných a Okno do Japonska s workshopy věnovanými skládankám origami a přípravě suši. Tradiční místo tu už dnes má Vinařská výstava, Velikonoční výstava a samozřejmě Vánoční výstava. A výstavy provázejí také další významné místní události, jako je jarmark nebo pouť. V dnešní době trvají výstavy zpravidla deset až čtrnáct dní a většinou jsou prodejní. Některé z nich jsou přitom vskutku originální – třeba během výstavy extravagantních klobouků Josefiny Pavlík z Německa chodily všechny ženy z muzejního spolku po muzeu výhradně s vybranými modely na hlavách a klobouky si mohli libovolně zkoušet i návštěvníci muzea.

Paní ředitelka Nová pečlivě vede kroniku všech výstav, doplněnou mnoha fotografiemi. Zapisuje ovšem nejen jména vystavovatelů a jejich umělecký obor, ale i zajímavosti, které se během výstavy při-

hodí. Pravidelní návštěvníci tak mají možnost připomenout si, co už zde prožili. I tady je vidět, že nejde o tradiční muzeum, ale spíše o *kulturní scénu*, která je nejenom místem zajímavých výstav, ale zejména i scénou pro pravidelné setkávání a centrem veřejných občanských iniciativ. Ano, ukázalo se, že veřejný život obce vždycky nejužším způsobem související s kulturou potřebuje scénu, jejíž pomocí se nejlepším způsobem scénuje i sama obec.

V prosinci 2009 se Muzeum Štěpánovska zapojilo do projektu UNICEF s názvem Ušijte panenku, zachráníte dítě. Podle daných stížů šijí zájemci panenky, jimž je vystaven rodný list, a ty se pak prodávají za 600 Kč, tedy za cenu, jakou má jedna vakcína proti šesti smrtelným chorobám,² určená dětem v rozvojových zemích. Panenky šijí ženy z muzejního spolku, ale zapojila se i škola a v tuto chvíli se panenky začínají scházet.

Ani u toho nezůstane. Město Trhový Štěpánov získalo na spolkový dům dotaci ve výši 14,3 milionu Kč,³ takže deset let po zahájení rekonstrukce původní budovy se bude konečně moci přikročit k rozsáhlejšímu projektu výstavby zadního traktu se zahradou. Tato část budovy je zatím rekonstruovaná jen částečně, je však velkou nadějí do budoucnosti. Práce jsou plánovány na dva roky, v současné době se chystá výběrové řízení. Předpokládá se, že zde vzniknou prostory pro většinu štěpánovských spolků, ať už oficiálních či neoficiálních⁴ – vinaři získají sklepy, klub matek s dětmi bude mít místnost otevřenou přímo do zahrady, budou tu působit myslivci, včelaři, hasiči i Klub aktivního stáří. Na dvoře budou moci pra-

2 Spalničky, záskrt, černý kašel, tetanus, tuberkulóza, dětská obrna.

3 Jde o dotaci z Regionálního operačního programu regionu soudržnosti NUTS2 Střední Čechy, přesná výše částky je 14 319 817,79 Kč.

4 Celkem jich je v Trhovém Štěpánově asi třicet.

covat sochaři a budou se tu konat i komorní akce, například koncerty dětí ze základní umělecké školy, případně divadelní představení. Plánované kulturní centrum, které bude přirozeným spo-

jením muzea a spolkového domu, bude určitě sloužit širokému okolí a bude důstojnou scénou pro kulturní život v Trhověm Štěpánově.

Denisa Vostrá

Velké divadlo mesta

Vzťah človeka a urbánneho priestoru nie je len pasívnou väzbou obyvateľa na okolie, ktorá je obmedzená na mechanické prepojenie potrieb a jednotlivých funkčných častí priestoru. Miesto života nie je matematickou funkciou, tak ako človek nie je neznámou 'x' dosadenou do tejto funkcie. Naopak, ide o vzťah veľmi dynamický, no predovšetkým interaktívny, nepredvídateľný, nevypočítateľný a neustále sa vyvíjajúci. Človek ako obyvateľ nejakého mesta nie je len prvkom podriaďujúcim sa rôznym dispozíciám, fungujúcim na základe vopred stanovenej štruktúry. Sám je dispozíciou, predpokladom onej štruktúry, alebo, povedané slovníkom teoretika urbanizmu Kevina Lyncha,¹ je súčasťou, ale i tvorcom imagu mesta.

Mesto nie je mestom len vďaka výpočtu formálnych náležitostí. Architektonické riešenie, pomer obytných častí, kancelárskych priestorov, nákupných centier, kultúrne pamiatky, doprava... To všetko je len materiálnym predpokladom jeho existencie. Do života mesto privádza až jeho obyvateľ, alebo návštevník, ktorý náležite dostáva do pohybu inak statické prvky. Hoci architekti a projektanti dávajú mestu a každej jeho súčasťi svoju špecifickú úlohu a význam, čím určujú

ich budúce využitie a vnímanie, záleží ale až na ľuďoch, či ideu prijímú, alebo si priestor podriaďia inak.

V tomto interaktívnom vzťahu sa obyvateľ mesta dá prirovnať k hercovi v divadle, ktorý aktivizuje jednotlivé (inak statické) zložky na scéne. Ako divák potom vystupuje náhodný návštevník, resp. cudzinec, turista. Nehybné a nemenné časti mesta, teda jeho fyzická realita či vizuálny vnem, je Kevinom Lynchom označená ako „všeobecný obraz“. Do popredia ale pri vnímaní urbánneho priestoru vstupuje tzv. mentálny image, ktorý sa utvára v individuálnej myslí vnímateľa a je zmesou spomienok, osobných väzieb a asociácií, ktoré mu tu vyvstávajú.

Čarokrásna stavebná

V Prahe žijem necelý rok a postupne sa mením z onoho diváka na aktéra. Všeobecný obraz tohto mesta sa mi začína vrývať viac a viac do podvedomia a začína ho zastupovať image mentálny. Prahu bez váhania považujem za najkrajšie mesto, aké som doteraz mala možnosť spoznať. Na tému jej krásy by som mohla písať siahodlhé eseje, túto skúsenosť s všeobecným obrazom mesta má ale asi každý aspoň trochu vnímavý človek, ktorý kedy Prahu navštívil.

Keďže chodím do školy, pracujem i bývam v centre Prahy, stalo sa pre mňa miestom, kde trávim absolútnu väčšinu času, a to prevažne ako 'herec'.

¹ Lynch, K. *Obraz města (The Image of the City)*, Praha 2004.

Všedné povinnosti a problémy odsúvajú krásu Prahy na perifériu mojej mysle, sústredím sa na banality každodennosti. A banality každodennosti v centre Prahy vskutku potrebujú veľmi vysokú mieru sústredenia.

Po poslednej prednáške sa ešte chvíľu s holkami porozprávame pred školou, kým dofajčíme našu obligátnu spoločnú cigaretu. Snažím sa spomenúť si, koľko pečiva nám doma ešte zostalo, a ako dlho už máme tie francúzske zemiaky v chladničke. „Hare Krishna...“ preruší moju myšlienkovú niť. Nie, ďakujem, koláčik si neprosím. Odoberám sa smerom na Národní třídu do potravín v My. S ťažkým nákupom idem domov smerom cez Jungmannovo námestie (Nie, bohužiaľ, drobné nemám) na Václavák (Nie, ďakujem, na klobásu nemám chuť). Na Můstku obchádzam početnú skupinu už veľmi nervózne čakajúcich narkomanov, obďaleč sa piati policajti hádajú s bezdomovcom, nech tú ploskačku vyhodí, lebo piť na verejných priestranstvách sa nemôže. Cesta mi trvá neobyčajne dlho, pred sebou mám turistov, ktorí sú rozľahaní cez celý chodník, ale svojim strategickým rozložením pozícií vytvárajú hermetickú zábranu, cez ktorú neprenikne ani muška, a už vôbec nie ja a ešte aj s nákupom. Skupinka náhle zastaví, čo ma veľmi zaskočí a ja nechtiac štuchnem do jedného turistu. Síce táto moja opovážlivosť spôsobí rozhorčenie, zároveň ale aj dočasnú priepustnosť membrány, čo v momente využijem a presúvam sa pred skupinu. Asi ešte dlho trvalo ich rozčúlenie z toho, že kým si oni spokojne dovolenkujú, nejaká neukáznená ženská s nákupom tam do nich vrazí. Boj ale nekončí. Ako v počítačovej hre bleskurýchle prehodnocujem každý svoj krok a úskok, snažím sa odhadnúť aj najbližšie kroky okoloidúcich, aby som zabránila podobnej kolízii. Ani neviem, kedy som prešla okolo svojho milovaného secesného hotelu Evropa. Doma zisťujem, že množstvo pečiva som vskutku neodhadla, nezostane nám na raňajky.

V potravinách, ktoré máme v dome a ktoré prevádzkuje skupina emigrantov, majú iba arabský chlieb. Do My sa vracat' nechcem a do Alberta na Mústku sa vďaka spomínanej nervóznej skupinke ísť bojím. A tak sme bez raňajok.

United colors of beton

‘Divácky’ nie veľmi atraktívne bratislavské sídlisko Petržalka mi bolo domovom 21 rokov. Úplne opačne tu funguje image všeobecný a mentálny. Všeobecným imagom je škaredosť, špina, uniformná a obľudná výstavba. To všetko u náhodných návštevníkov vyvoláva strach, odpor a neistotu. Je to priestor bezpochyby introvertný, neprístupný. O to viac je ale ‘náš’, o to bohatší je pre mňa intímny ‘mentálny image’.

Po poslednej prednáške sa ešte chvíľu s babami porozprávame pred školou, kým dofajčíme našu obligátnu spoločnú cigaretu. Staručký autobus ma dopraví cez Dunaj domov. Rýchlo prebehnem cestu, hoci tu nie je prechod, a idem do Billy. Pokladnička, ktorá tu pracuje už od čias, kedy tu boli potraviny Potraviny, a zotrvala aj ako predavačka v K-Mart, Delvite a dnes dosluhuje ako zamestnankyňa Billy, nezaбудne poznamenať, že som zase vyrástla. Po ceste domov stretnem pár spolužiakov zo základnej školy, Milan študuje medicínu vo Viedni, Roman pedagogickú a prednedávnom sa zasnúbil. Fíha. Na ihrisku zdravím deti svojich rovesníkov z paneláku. So zdesením zisťujem, ako rýchlo sa mení generácia a že namiesto „čau“ ma už mladí oslovujú „dobrý deň teta“. Jedno copaté dievčatko sa rozbehne za mamičkou, Hankou z vedľajšej triedy. Tá sa tu sľní na návšteve u svojej mamy, mojej praktickej doktorky, ktorá mi výhražne povie, že som už tri roky nebola na kontrole, a nakoniec poznamená, že som akosi vyrástla. Vo výťahu suseda automaticky stlačí deviate poschodie, po toľkých rokoch spoločného súžitia už nepadne otázka „Na ktoré idete?“ Doma zisťujem, že už nemám cukor do kávy. Suse-

da odnaproti ochotne presype svoj cukor do mojej dózy, pridáva ešte Fidorku a poznámku, že som zase akosi vyrástla.

Pre mnohých sa môže zdať nemožné nájsť genia loci v monštróznom panelákovom sídlisku. Ľudia, ktorí na sídlisku nevyrastali a nikdy tu nežili, v ňom vidia iba špinavé a zanedbané paneláky s ušľapanými trávnikmi a ľuďmi, ktorí tu žijú svoje anonymné životy. Bratislavská Petržalka ako najväčšie stredoeurópske sídlisko rezonuje na Slovensku ako synonymum najhoršej stoky hlavného mesta a ľuďom asociuje všetky spoločenské defekty – kriminalitu, domáce násilie, špinu i odcudzenie a mládež, ktorá kvôli stratenému detstvu siaha po drogách a žije v morálnej a spoločenskej slepote. Takéto mechanické a apriórne vnímanie je ale zavádzajúce a absurdné; v Petržalke predsa žijú takí istí ľudia ako kdekoľvek inde na Slovensku a v sociologických prieskumoch si obstojne drží celoslovenský priemer.

Tento introvertný priestor si teda drží odstup voči okolitému svetu, žije vlastným životom, miestni obyvatelia sa s ním ale o to viac identifikujú. Identita Petržalčana je posilnená nielen nezvyčajne vysokým počtom obyvateľov (žije tu takmer každý tretí Bratislavčan), ale aj svojou geografickou polohou. Hranica Slovenska, ktorá bola v minulosti určená Dunajom v bratislavskom úseku, sa po druhej svetovej vojne rozšírila smerom na juh. Historická Bratislava s ostatnými mestskými časťami sa tak rozkladá iba na jednej strane rieky; komunistom sa po vojne otvoril obrovský priestor celého, takmer neobývaného južného brehu. Petržalka je teda od zvyšku mesta oddelená mohutnou riekou, pásmom lužných lesov, sadom s futbalovým štadiónom, rozsiahlym výstaviskom a v súčasnosti už aj nákupným centrom a diaľnicou. Až za týmto všetkým začína sídlisko. Petržalka tak svojou uzavretosťou pôsobí neprístupne až odstrašujúco. Ľudia, ktorí tu nežijú,

sa sem len poťažmo dostanú, nakoľko za ňou už nič nie je; Petržalka uzatvára hranice mesta i štátu, ale pre Bratislavčanov je sama nepriechodnou hranicou.

Pod povrchom industriálnej a odstrašujúcej scenérie komunistického sídliska si Petržalčania ale vytvorili vsutku malebný „mentálny image“. Zvonka sa zdajú mnohé fakty smiešne a absurdné, pre Petržalčanov sú ale neoddeliteľnou súčasťou ich životov a spomienok. Napríklad umelé rameno Dunaja, tzv. Chorvátske rameno, ktoré preteká takmer celou Petržalkou, je plné naviateho odpadu a pretína väčšinu hlavných cestných ťahov. Napriek tomu sa tu v zimných mesiacoch tesná nespočet korčuliarov, v lete zase detí, ktoré krmia kačky a labute, dokonca je tu možné vidieť aj rybárov, ktorí spokojne relaxujú medzi panelákmi a frekventovanými cestami. Ďalšími priestormi na rekreáciu sú tu Draždiak a Matadorka. Draždiak je umelo vytvorené veľké jazero, vtesnané medzi panelákmi, a Matadorka – ako už napovedá názov – je kúpalisko vystavané v areáli továrne na pneumatiky Matador. Ľudia len nechápavo krúčia hlavami, ako môžeme tráviť voľný čas na tak odpudzujúcich miestach, Petržalčania zase nechápu, čo je na nich odpudzujúce. Veď na Matadorke sme sa všetci učili plávať, na Chorvátskom ramene korčuľovať a romantický západ slnka na Draždiaku už mnohokrát posvätil prvé lásky mladých Petržalčanov.

Každý má svoju Prahu

Praha sa postupne otvárala všetkým, čím sa stalo, že je dnes mestom nikoho. Určujúcim prvkom mentálneho obrazu sú tu turizmus a kriminalita, ktoré dnes nezvratne rozkladajú pôvab Stovežatej. Stánky so suvenírmi veselo ponúkajú matriošky či baranice so znakom kosáka a kladiva ako symboly Prahy a Čiech. Turisti v domnienke, že si domov odnášajú časť Prahy, si ale nakoniec na poličke

vystavia predmety, ktorých reálny súvis s Prahou je žiaden či mizivý. Prostredníctvom nevzdelanosti a kultúrnej ignorancie sa tak identita Prahy radikálne mení a vzdalauje svojej podstate.

Popularizácia a komercializácia komunistickej minulosti Československa (ako aj iných kapitol dejín a kultúry) nasvedčuje tomu, ako sa Praha prispôbuje turistickému konzumu. Predajcovia suvenírov, prevádzkovatelia pochybných múzeí či sprostredkovatelia tematizovaných „sightseeing tours“ neponúkajú to, čo by návštevníka najviac uviedlo do dejín a kultúry mesta, ale to, čo sami turisti chcú vnímať ako miestne dejiny a kultúru. Chcú hlavne pobaviť, šokovať, a teda predať. Kultúra tak ustupuje komerčným zámerom, turista je v Prahe pán a diktuje, ako sa tu chce cítiť, aký zážitok si chce odniesť. Je až zarážajúce, ako vlačne sa k tomuto diktátu stavajú kompetentní miestni a ako sa prívetivá extrovertnosť Prahy mení pod vplyvom vidiny zárobku na lascívnu podliezavosť.

Nie menším problémom tu je drogová kriminalita a prostitúcia. Pri obdivo-

vaní krás Prahy človek musí v niektorých lokalitách takmer neustále byť v pozore, čo mu zamedzuje hlbšie vnímanie okoliťého priestoru, či estetický zážitok.

Naopak Petržalka je miestom, ktoré si svoju identitu bez problémov uchováva, nakoľko do nej nikto nezasahuje. Hoci je navonok odpudivá, pre Petržalčanov, ktorým sa na ňu viažu mnohé intímne spomienky a väzby, je naopak veľmi príťažlivá. Petržalka je pre ‘Nepetržalčanov’ hermetický, až klaustrofobický priestor. Uniformná výstavba im pri každej návšteve prináša nepríjemný zážitok zablúdenia, zanedbané a špinavé ulice vzbudzujú odpor a asociujú kriminalitu. Pre miestnych je ale každý panelák výnimočný. Každý prijal Petržalku ako svoj domov inak, každý je na tento priestor naviazaný individuálnou, až intímnou citovou väzbou. Svojím introvertným charakterom preto pre mňa ako domov pôsobí omnoho prívetivejšie a útulnejšie ako extrovertné centrum Prahy, inak najkrajšie miesto, aké som kedy mala možnosť spoznať.

Tatiana Brederová

Protentokrát zbohatnem

(gaunerská komedie se zpěvy a tanci)

Pavel Landovský

Část první

Obraz 1 (Prolog)

Na počátku druhé poloviny osmdesátých let.

Na posteli leží Gába, statnej pětadesátník, prošeďivělé vlasy, do půl těla svlečený. Je noc. Obličej má navícený rudou hvězdou, která svítí odněkud naproti oknem na počest nějakého nejasného úspěchu. Vedle něho leží na půl odkopaný Saša. V pravé půlce jevišťe visí za popruhy padáku v parašutistické anglické kombinéze z kopule ateliéru tentýž Gába, ale o 45 let mladší, a tiše se chechtá. Gába starší, na posteli, si zapálí ručinné cigaretu, rozkašle se, a tak jí zase tiple. Gába mladší, na padáku, se zasměje silněji. Odněkud se ozve pár taktů muziky, která jako by spojovala poctivý dixielend třicátých let s elektronickou hudbou našich časů.

Gába st. No, no, no! Moc se nevyšklebuj! Kouřit jsi začal ty, ještě před ztrátou ideálů. Pamatuješ u starý karantény za pardubickým letišťem? Jak jsme vykradli v Chrudimi trafikou. A to nám bylo rovněž patnáct, kamaráde.

Gába ml. (mlčí, a máme pocit, že se ani nikdy nesmál)

Saša (vztekle v polospánku) Drž zobák, kreténe, aspoň v noci, a zhasni. Spát jsme šli vo půl třetí!

Gába st. (jí odkryje zadek) Prdel máš holka hezcí než duši, a z toho bychom měli vycházet.

Saša (se napůl probere) Kolik je vůbec hodin (sáhne po cigaretě), že svítíš?!

Gába st. Já svítím? Naproti rozsvítili rudou hvězdou, jakoby vyhráli nad Amerikou válku!

Saša (zapaluje si) Tak jim ji zhasni. Ty přeci můžeš všechno, když chceš, Gábíku.

Gába st. Jenomže já nechci! Teda už nechci! Zestárnul jsem a trucuju.

Saša Starej's byl, co tě znám a to už je hezká řádka roků. (Spustí nohy z postele) To jsme toho ale museli včera zase vypít, že už se mi chce znova čůrat. (Vstane, udělá nahá pár kroků, pak se vrátí, vezme si župan, přehodí přes ramena a prohodí) Už mi není sedmnáct, už je mi jednou tolik, takže tady nemůžu poskakovat nahá jako symbol nevinnosti. (Saša odchází do koupelny přesně ve směru visícího parašutisty, který se zasměje a roztáhne nohy, aby mu v rozkroku mohla Saša projít)

Gába ml. Prosím, madame!

Saša pod ním prochází, a my všichni vidíme, že ona sama Gábu mladšího, visícího, ani nevidí ani neslyší. Za scénou se ozve otvírání dveří. Dáma blíje. Pak světlo a zaklení.

Saša (kleje) Hergot, proč to do sebe lejem, když to pak zase ze sebe vylejváme?

Gába st. (ke Gábovi mladšímu) Teda kus ženský to je, Gábo, to zas nám voboum nemůžeš vyčítat, že jsme s ní tak dlouho vydrželi a že by to byla procházka po louce zelený, tak to teda nebyla.

Gába ml. No jóóó, ale stejně...

Gába st. (ho přeruší) Mlč! Víím, co chceš říct: „Jiřinka to nejní.“ (Pokračuje) No, nejní, a co má bejt! (Gába se divoce utrhne na sebe samého) Jak to mohlo dopadnout? Vždyť ta na nás milovala to, co jsme jí o sobě sami nakecali. Dyť ta si do dneška myslí, že ji vo panenství připravil zamilovanej student vysokého učení technického, a ne lump, co vykrádal chaty v Polabí, a když se to provalilo, tak ho chudák máma šoupla k sestře do Prahy, než se na to v malým městě zapomene. Dyť i jméno jsme jí tenkrát řekli falešný a vraceli jsme se každěj den do desíti na neexistující kolej, protože jsme se Jiřince styděli říct, že bydlíme na Židovskejch pecích v papírovým baráku u tetky, která si sem tam vodila domů slušný pány, aby nemusela dělat regulérní kurvu.

Gába ml. (u stropu zanotuje) Lásko, bože, lásko, kde ta luďa béerúúú, na horách nerosteš, v poli ta něsejúúú...

Gába st. No, dobře, tak jsme ji milovali, ať je po tvým... ale potom se nám to už nikdy nestalo!

Gába ml. Jen nekecej...

Gába st. ... no tak stalo, ale stejně to už bylo vždycky něco jinýho.

Gába ml. (si u stropu dlouze vzdychne) ... Jo, jo.

Gába st. Jenom žádnej sentiment, Gibone, nezapomeň, že byla jenom o rok mladší než my a dneska to je rozkydlá baba, která chová přesluhujícího psa a vytlouká od pondělka do pátku ordinace nejruznějších doktorů, aby si vůbec měla s kým popovídat. A to přeci nejní náš styl, Gábo, my přeci musíme...

Gába ml. ... umřít v botách, Gábo!!

Za scénou se ozve zvuk splachovače a na půl spící Saša se vrací.

Saša (*vejde*) Tak jsem v tý koupelně skoro znova usnula. (*Hlavou narazí do mohutných bot visícího parašutisty*). Teda, Gábo, ty seš vážně nějaký vadnej (*vztekle*), cos to tady zase nechal viset za vobludu! (*Práskne sebou do postele, ale hned nato vyletí a vztekle zaječí*) Proč všichni vostatní lidi bydlej v bytech, v domech, ve vilách, v hausbótech, v hotelích nebo na jachtách, jenom my dva musíme bydlet v ateliéru potrhlýhó fotografa.

Gába st. (*chce si zapálit znova cigaretu, ale vzdá to a začne žvejkat nezapálenou sirku*) Nemusíme! ... ale já se stěhovat nebudu!

Saša (*se posadí na posteli s kozama venku a jako způsobná holčička drže odpoví*) Promiň, dědo!

Gába st. (*plive kousky rozkousaných sirek kolem sebe*) ... a napadlo tě vůbec někdy, kde já na to všechno беру. Už ti někdy došlo, kolik utrácíme? Sedumkrát's byla v Americe, bylas v Japonsku, v Austrálii, z každýho roku půlku protrajdáme po Evropě, skříně plný hadrů, zlatem ověšená (*vezme zapalovač a hodí jí ho do klína*) ... oheň vod Cartiera, vila na Slapech, v garáži tvoje kupé a můj medák pětistovka. Barák v Normandii (*uklidní se trochu*), ale vo tom jsme se dohodli, že nikdo neví... a to všechno v zemi, kde se nemůže nikdo ani uprdnout, kde se čeká tři roky na dovolenou v Jugoslávii, a to si eště musí mamina šoustnout s fízlem z pasovky, aby si mohl taťula provětrat kulky na nudistický pláži!

Saša (*věcně*) Seš umělec!

Gába st. (*po chvíli*) Nejsm a nikdy jsem nebyl... Kdo tady fotí přes den, je mladje Škácha... Neboj se, že nevím, že si s ním občas hrkneš (*nakloní se k ní a něžně ji políbí*) ... já tě totiž miluju právě proto!

Saša (*zakryje si prsa dekou*) ...prase perverzní...

Gába st. Ale já tě opravdu miluju.

Saša Kolik je hodin?

Gába st. Jsou 04.30 11. září 1943.

Saša (*živá*) Takový datum nikdy nemohlo bejt. Já jsem se narodila roku 1950 a před tím nebylo nic... Nic! ... rozumíš, co to je nic?

Gába st. A tvrdím snad něco jinýho?

Saša si přetáhne s pečlivostí až rituální polštář přes ušiska a tím to pro ni dnes končí. Spí se a basta! Chvilí je ticho.

Gába st. (*pokračuje*) Tak to vidíš, před tím, než se ona narodila, nebylo nic. Já jsem byl, protože jsem až doteď, ale ty, moje mladší půlka, neexistuješ, protože tenkrát holt nebyla na světě. (*Zapálí si znova cigaretu a znova se rozkašle, potom Gábovi u stropu*) Nechceš to dokouřit? Máš mladší plíce.

A nyní nastane procedura, která se bude ve hře opakovat vícekrát v nejrůznějších obměnách. Nazveme ji „Polibek smrti“: Parašutista Gába se rozhoupe v popruzích, pak rozepne centrální přezku, aby mohl se-

skočit, ale zůstane viset za krk na jednom z popruhů a začne se dusit. Přesto se ale jednou rukou přitáhne, druhou bleskově vyrvе útočný nůž, zavěšený na krku nad samopalem, škrtící popruh přezky a elegantním parakotoulem přistane vsedě u postele.

Gába st. (*pokračuje*) Fuj! Polibek smrti. Tak tohle bys mně nemusel připomínat!

Gába ml. (*jakoby to přeslechl*) Tenkrát jsme přeci nekouřili. Už jsi zapomněl. Ve výcvikovém středisku československé paradesantní jednotky v Anglii jsi toho přeci nechal. Bralo se to tenkrát přeci doopravdy a špatně.

Gába st. (*po chvíli*) Tak vidíš, to se mi úplně vykouřilo z hlavy.

Gába ml. Kouřit si přece začal znova až tady v Praze... (*Odněkud se ozve hudba na způsob variací z Lili Marlén, nasládlé protektorátní zapomenutí*)... když nás tady v tomhle ateliéru starej Burda schoval a já začal na černým trhu šmelit s cigaretama. Pamatuješ, jak nám starej Burda s tím svým věčným pomrkáváním vočíček říkal: „...“

Přímou řeč převezme už v roli starýho Burdy i s pomrkáváním oček Gába starší.

Gába st. (*vyskočí z postele, z věšáku na sebe obleče dvouřadové černé sako a protektorátní klobouk a pomrkávaje očima se na chvíli změní ve starýho fotografa Burdu*) „Gáboooo, musíš si sem tam zapálit. To je přeci blbý, když nabízíš po kavárnách načerno cigarety a sám nekouříš. To by si mohli pasanti myslet, že jim nabízíš nějaké šmejd načerno vypěstovanéj. Nákou domovinu propašovanou ze Slovenska. A my sme vždycinky přeci dodávali prvotřídní zboží, jenom to nejlepší, co nestačilo vykouřit gestapo.“ (*Sundá si klobouk a sedne si opět na postel*) Sakra, kolik to tenkrát stála jedna cigareta? To...

Gába mladší si pomalu mezi řečí svléká parakombinězu a převléká se do protektorátního civilu. Postel mizí ve tmě. Světlo rudé hvězdy se mění v protektorátní předpisové zatemnění.

Gába ml. No, ke konci čtyřačtyřicátýho (1944) už pomalu stovku, jenomže za prachy už se skoro nedávaly, to už byla cena téměř konstantní. Snubní prstýnek se rovnal 10 cigaret.

Gába st. (*nostalgiicky*) S čím vším se to tenkrát se vším nekšeftovalo?

Gába ml. No, to teda hlavně (*Zarazí se*) ... tedy já hlavně ... teda my dva v jedný osobě jsme byli hlavně experti na krádení vojenských knížek, wer-machtákům na dovolený. Za ty se tenkrát platilo výhradně zlatem.

Symfonický orchestr zahraje pár taktů těžké wagnerovské hudby, která se pomalu mění už v protektorátní odrohovačku „Zpíval kos s kosicí fistulí“. Ozve

se hlášení protektorátního rozhlasu ve dvou řečech, česky a německy. Achtung, achtung, die luftzeuge mel-dun... nad říšským územím se nacházejí tři nepřátel-ské svazy letadel... atd. ... Ozve se zvuk paplachové si-rény... Gába starší se rychle obléká, jakoby do krytu, a tím se mění v definitivní podobu starého Burdy, či- perného organizátora všech druhů šmelin, zlodějin a podvodů. Herečka představující Sašu opouští dutou postelí jeviště, protože bude hrát více rolí. Postel vy-padá, jako by v ní spala dál. Gába starší i Saša se do postele během hry ještě několikrát vrátí.

Obraz 2

Na konci roku 1944.

Přestavbu provedou ve zvukové kulise blížícího se le- teckého náletu a ve světle reflektorů míhajících se od- někud od protiletadlové dělostřelecké baterie herci předešlého i tohoto obrazu přesunutím jedněch dveří, reflektoru, věšáku, stolku a židlí, čímž vytvoří jakýsi kout kavárny, ve které sedí tři vojáci wehrmachtu, oči- vidně venkovští burani, kteří jedou na dovolenku z vý- chodní fronty. Jejich pláště a řemeny s bodlama visí na věšáku. Pijou pivolín a hrajou „krabičky“ s krabič- kou zápalek. Fritz Swoboda [Swoborl], Karl-Heinz Fis- cher a Helmut Sieche.

Karl-Heinz Du Swobor! Hast du villeicht noch eine für mich? (Naznačuje kouření cigarety)

Swoborl Scheisse hamma, weil dieses Arschloch aus Cottbus die letzte ausgeraucht hat.

Helmut (spisovně) Ich bin nicht aus Cottbus, sondern aus Dresden mein lieber.

Swoborl Gleich scheisse!

Karl-Heinz (po chvíli) Du Swobor! Du sprichst tschechisch net? Dann geh' fragen, wo die Huren stehen hier!

Vejde vrchní ve fraku.

Vrchní (nezaslechl předešlou větu, takže netuší, proč se po jeho replice vojáci rozeřvou smíchy) Hier bin ich! (Smích) Wünschen sie was noch...

Karl-Heinz (řve smíchy) Die ist nicht ganz ideal, aber zu tytschkerln gut genug.

Swoborl (dobře česky, ale silně ráčkuje – omluvně) Prosili bychom ještě tři piva, pane číšníku, ale kdyby to bylo možné, opravdický pivo a esli by to bylo möglich pár cigaret.

Vrchní (mrkne na cibule vytažené z vesty) Tak to by měglic v tuhle hodinu už nebylo, ale žes to tak hezky česky řek, ty kluku německá, tak bych vám sem moh někoho poslat, že byste si lokli něčeho vostřejšího.

Swoborl Já nejsem wiksdeutsch, pane ober. Já jsem z Wien Florisdorf a tam nás mluví česky... skoro každej.

Vrchní A že seš u wehrmachtu?

Swoborl To víte, co se dá dělat, jsem halt austriják.

Vrchní A tintily vantily máte? (Ukazuje prstama peníze)

Helmut (pochopí) Wir haben Reichsmarks.

Vrchní (Swobodovi) Řekni jim, že spíš takhle hodinky nebo prstýnek.

Swoborl (to smutně pantomimicky přeloží, naznačí prstýnek a hodinky) Das Geld gilt nix.

Helmut (Swobodovi) Sag ihm, dass ich ein par Ohr- ring habe.

Vrchní Jo, vy fasujete u wehrmachtu náušnice... ále vlastně, co je mi po tom, kdes to vzal.

Karl-Heinz (se smíchem Helmutovi, který vybaluje náušnice zabalené do hajzlpapíru) Welche Judin hast du das aus den Ohren abgerisst hast? Gind die mindestens von d'blut geputzt?

Vrchní (pootevře dveře do sousedního lokálu a pokračuje voláním) Pane Gabrieli, mohl byste se sem na vokamžiček vobtěžovat?

Karl-Heinz (nervózně vyskočí a zakřičí) Wen haben Sie angerufen? ... Wen haben Sie angerufen? (Strhne prudce k sobě Swobodu a něco mu vzru- šeně šeptá. Potom si začne oblékat mantl)

Swoborl Sei ruhig! (K vrchnímu) Má strach! Měl se hlásit už předevcírem a nějak mu to nevyšlo.

Gába (který stojí ve dveřích, zaslechl už bystře po- slední větu a vmísí se do hovoru) Sagen Sie ihm dass das klein Problem ist... (Dál pak česky) Kdyby potřeboval lékařské vysvědčení z vojenského laza- retu, že tam ležel třeba tejdén se sračkou, tak se to dá taky za pár šupů zařídit. (Gába pochopí oka- mžitě situaci a budí důvěru)

Swoborl (Karl-Heinzovi) Er hot kzóót, dass du A'bestetigung aus Lazaret kriegen kannst.

Vrchní Hoši by se chtěli trochu rozšoupnout!

Gába A maj recht, ne jenom pořád: „Maul halten und weiter dienen!“ (Kouzelnickou voltou vyloví Gába z kapsy hodinářskou lupu, nasadí si ji do oka a baterkou si svítí na náušnici od Helmuta. Zna- lecky.) No, tak za tohle se zpráskáte všichni tři a ještě vám zbyde zejtra do vlaku.

Karl-Heinz (vytáhne z kapsy zapalovač, škrtně, zhasne a ucedí) Vierundzwanzig karat Gold (ucukne rukou) ... aber brauch' ich dazu „ane hua“ und irtgantener Herberk.

Gába (prohlíží lupou zapalovač, pak Swobodovi) Řekni mu, že se vyspí jak v hotelu Astoria-Wilson a holky tady máme tak lechtivý, že bude rozkoší stříhat palcema vod nohou... ale nejsou holt z vyšší rasy..., ale to už mu překládat nemusíš (nadhodí zapalovač) ... aby si to náhodou nerozmyslel.

Swoborl (se tomu vtipu zasněčeně zachechtá a pak schlíple) Já ovšem mám prd. Pár marek a to je všechno. Vracím se z Vídne od rodiny k trénu a vod srdce řečeno... radši bych se nevracel.

Gába (záhadně) A nutí tě snad někdo? Když seš ne-majetnej, tak budeš jako krajan můj osobní ad-jutant. Fertig. (Z legrace zavelí) Habt acht! Kehrt euch! Maschieren Marsch!... a je to!

*Vojenská kapela začne hrát: „Hailííííííí, Haióóóó, Haila!!“
Vrchní dává všem přednost v otevřených dveřích...*

Všichni i s Gábou pochodují přes forbinu a řízná hudba se pomalu mění v periferní pražský cajdák: „Kdyýýýýž jsem jááááááá šel do Košííííí na mlynááááááááááááá, všúúúúdeéééé býýýýývalo slyšeti plno nááááááááááááá.“

Gába (pokračuje) Pěěěěěěěě!!! Dozpívat. ... Už je deset. ... Za chvíli začnou chodit kontroly.

Obraz 3

Pokračování v ateliéru.

Mezitím se nasvítí nám známý ateliér, který se moc neliší od prvního obrazu. Chybí japonská moderní fototechnika a přibyló pár fotorekvizit z doby protektorátu. Například Hitlerova busta na řeckém podstavci, u které se rádi fotografují němečtí důstojníci. Díry pro prostrkávání fotografovaných hlav jsou tentokrát vedle typických symbolů Německem dobytých měst. Eiffelovka, Vítězný oblouk, Hradčana, Varšava před vybombardováním, Oslo, Amsterdam. Jedno prostrkovadlo je obzvláště pozoruhodný kýč. Pět děr místo ksichtů pěti kolem krku se držících vojáků: Maďar, Japonec, Slovák, Němec a Ital. Po jevišti porůznu posedávají Sisy, Mici a Zorka a kouří cigarety z dlouhých špiček, čímž do-stává ateliér nádech bordelů. Stará domovnice Hadrabová sedí v rohu na šamletí a namáčí si do obrovského kalfasu s bílým kafem chleba a důstojně ho přezývkuje. Za paravánky a prostrkovadly vyčuhuje několik rozložených rozkládacích postelí z té doby.

Mici Byl vod vládního vojska! Moravák náhodou.

Skoro jsem se do něj zamilovala! Jenže... holt... jenže...

Zorka ... jenže... von do tebe ne!

Mici ...Tsss! Chodil za mnou jako pejsek... jenže... jak za mnou furt chodil... tak mě jednou natrapíroval, jak jsem si to rozdávala s jedním feldvéblem vod proviantu z Karlínskejch kasáren... naproti Flórenci v tom parčíku za muzeem... začal na mě rvát: „Ty svině kolaborantská“... a bylo po lásce.

Hadrabová Děvčata, dopijte to kafe, já vopláchnu hrnky, ať to tady nejní cejtít, nebo se těch dar-možroutů nezbavíme, až přijdou, tak budou chtít taky... A pravý kafe z kafe je dneska na rozdávání moc vzácná věc.

Mici Řekněte, holky (chvatem dopijí kafe a ode-vzdává hrnek) ... Co je na tom za kolaborování, když mi ten provianták za to nosil hovězí konzervy a pro fotra doutníky. Z jednoho doutníku fotr nacpal dvacet cigaret, a to už jsou prachy. Tak co je na tom za kolaborování, to mi teda řekněte...

Sisy (od čtení OZVĚN DOMOVA I SVĚTA) ... voni ti to už po válce vysvětlej... esli tě ten tvůj zhrzenej milenec práskne.

Zorka (k Mici) Neboj, holka, já ti dosvědčím, že to bylo regulérně... za doutník a konzervu.

Hadrabová (zaposlouchá se v prostoru s domovním instinktem) Už je slyším... už se hrnou... vidíte to... a já je při tom nechtěla potkat na schodech... dejte sem už konečně ty hrnky a ať tady není ráno svinčík, ať to stačím uklidit, než se vrátí pan Burda z Moravy se slivovicí... v poledne přijdou kundšafti... (Zaposlouchá se) ... Slyšíte je? ... Už jsou nejmní v druhým patře, a to já je nechtěla potkat... panenka Maria, že já se vdycinky takhle zapovídám... Já se schovám ve fotokomoře... (Rozsvěcí rudé světlo ve fotolaboratoři na pravé straně jeviště, kde než zmizí jako dáblice v pekle, stačí ještě vychrlit) ...počkám tam, až budou vevnitř, pak to vezmu přes chodbičku na schodiště, ale ráno jsem tady ve vosum, tak je vypakujte... (Ještě se jednou vrátí i s hrncema) A nepouštějte si je moc k tělu, radši jim to udělejte jen tak rukama, protože voni můžou mít z fronty všelijaký nemoce...

Baba definitivně zmizí v pekelně rudém světle fotokomory. Holky vstanou, začnou sebou všelijak mlít a upravovat se, protože koneckonců, když přijdou chlapi, tak je jedno, jak je na sobě mají mundúr.

Zorka Tý se to radí, babě, když vo ni žádnej chlap už ani nezakopne.

Sisy Ale má pravdu, čarodějnice, přeci si nebudem huntovat figury pro pár cigaret a trochu koňaku.

Zorka Prej když byla stará Hadrabová mladá, tak byla první fotomodelkou starýho Burdy... a prej i milenkou.

Sisy Kecy! Prosim tě, když ta byla mladá, tak nebyl fotoaparát ještě ani vynalezený... něco na něj ví, na holomka... že je i na něj drzá jak štěnice.

Mici Asi něco z minulý války, protože mi jednou říkala, že je tady hausmajstrovou od prvního dne naší nový svobodný republiky... a to bylo v osum-náctým roce.

Sisy Podle mě to byly pornofotky spíš než náák vražda... nebo chmátka.

Z předsíně se ozve Gábův hlas.

Gába (mimo scény) Pšššt! Je noc! Řekni jim, pobočníku, ať si pro mě za mě nechaj na zádech i telata i chlebníky, ale boty ať si sundaj. Dupou jak ježí.

Zorka (ještě v rychlosti, než se všechny tři změní v roztomilost samu a na tvářích se jim uhnízdí výrazy nevinných septimánek) Třeba byl starej Burda namočený už do atentátu na Františka Ferdinanda.

Konec srandy, chlapi vcházejí v plný polní a s botama v rukou.

Zorka (ještě stačí vyprsknout smíchem) Voják bez bot... to je jako ptáček bez kuliček... pardon... ptáček bez vajíček.

Swoborl (přeloží) Ein Soldat ohne Eier, wie ein Vogel ohne Stiefel ist. (A směje se svému vtipu)

Všichni tři vojáci zůstanou přeci jenom stát zaražení a tisknou se k sobě, boty v ruce. Gába přejde ke stolu a vyndá z aktovky dvě lahve koňaku, krabici doutníků, cigarety, sardinky a lahev šampusu.

Mici (zatleská) Meine Damen! Příslušníci branné moci Velkoněmecké říše si vás dovolují pozvat na malé občerstvení. (Spontánně vyhrkne) Ježíši, holky, koukněte, koňak a pravej. Honem skleničky, ať nám to seznamování jde rychlejš.

Mici bleskově vyčaruje ze sekretáře plató se sklenicemi a začne zápasit s lahví.

Helmut (se odtrhne od ostatních) Gestatten Sie! (Vy-táhne kudlu s vývrtkou)

Mici ...oh, wie galant... (Svléká mu mantl)

Sisy (Ve snaze působit jako bordelmamá svléká kabát Karl-Heinzovi) Solche schöner junge Burschi soll sich nicht für seine Muskulatur schämen.

Karl-Heinz (vytáhne prudce z odnášeného mantlu luger s veselou poznámkou) Sicher ist sicher!

Gába (zmerčí luger) ...aber, aber das ist ein Prachtstück.

Karl-Heinz Das Stück habe ich von einem russischen Offizier zum deutschen Besitz zurück gebracht (Nasnačí výstřel a zachechtá se) Trophäe.

Gába Willst du das tauschen für was praktisches?

Karl-Heinz Für was?

Gába (kývne na něj) Komm, ich zeig' dir. (Odvede ho do fotokomory)

Zorka (ke Swobodovi) Und Sie, gnädige Herr?

Swoborl (perfektně česky) Se mnou můžeš holka po vašem, já tu vaši hatmatilku ovládám, jako když bičem praská... (Pak s těžkým německým přízvukem) Česká holka teji mi chubičku.

Zorka (s hrným smutkem) Takže dneska žádný prženění rasy nebude. Co se dá dělat. (Rozchechtá se) Mezitím je nalito a všichni se chápou sklenic. Sisy nasadí do ručního gramofonu „His Master's voice“ desku s písničkou „Tam na stráni je chata malá a v ní jen jedno okénko“.

Sisy Und jetzt meine Helden müsen Sie für ein paar Stunden den Krieg vergessen!

Jen to dořeckne, ozvou se poplachové sirény a z pouličních tlampačů dvojazyčná výzva k odchodu obyvatelstva do krytů.

Hlas z tlampače Pozor, pozor! Achtung, Achtung! Nad říšským územím protektorátu Böhmen und Mähren se nalézají tři silné svazy nepřátelských letadel. Vyzýváme obyvatelstvo, aby se okamžitě uchýlilo do protiletectvých krytů. Opakují: Ich wie-

derhole: Vyzýváme obyvatelstvo, aby se okamžitě uchýlilo... (Detonace výbuchu bomby)

Helmut Ich scheisse auf die Deckung. Licht aus, und gemma weiter. (Začne s Mici dívoce tancovat)

Z rudého jícnu rozsvícené fotokomory vybíhá Gába a zhasíná hlavním vypínačem světlo. Ateliér osvětlují pouze předpisová polozakrytá poziční světla jako v kiněch při představení. Za ním vybíhá Karl-Heinz s vějířem pornografických fotek a rozjásaně huláká na ostatní.

Karl-Heinz Jung und alt zu mir. Endlich weise ich wie man budern soll... mein Luger hab ich für tytschkerln getauscht. (Nabízí fotografie.) Erster Schgang meiner privaten Pornoschule für bumsen!

Swoborl (mu vytrhne pár fotek z ruky) Pocem, teda hele, ale todle teda, todle bysme měli zkusit. (Holky se seběhnou a ječejí, vojáci, každej fotku v ruce, se všelijak kroutějí a snažejí se napodobovat pozice z fotek) Tak u tohodle bych si nejspíš vykroutil krk a kyčle, ale stejně by se mi to nepodařilo, protože takového macka nemám.

Mici (drže ke Gábovi) Pane Gabrieli, to ste vy na tý fotce? (Rozesměje se)

Gába ... No teď už zbejvá jenom se zhoupnout na lustru. (Hodí do sebe koňak)

Vojáci se ve vzniklém přítmí za opilého tančení svlékají do trenýrek. Detonace svržených bomb se stále přibližují.

Gába (huláká) Je libo ještě snímček před smrtí?

(Vleče do popředí panel „Maďar, Japonec, Slovák, Němec a Ital“)

Bombardování sílí a všichni v jakési blouznivé hysterii prostrkují hlavy skrze díry.

Swoborl (prostrkuje Hitlerovu bustu do díry „Němec“) Tak pocem, ty kluku rakouská! ... český kaprál do německý díry!

Holky už jsou v prádle a dunění bomb podmalovávají magneziové blesky fotografa.

Zorka (táhne zpoza panelu Karl-Heinze za ptáka a ječí) Tak napřed povoziš ty mě, boběčku!!

Karl-Heinz Bist du teppert???

Zorka Jen hezky udělej konička a Zorečka se povozi. (Naskočí si na Karla-Heinze, který skutečně padne na všechny čtyři a uhání s ní do pozadí k posteli) Hyjéééééé!!!! Hyjéééééé!!!!

Gába (si skutečně vyskočí na lustr jako na visutou hrazdu a začne se houpat) Ve zdravém těle zdravý duch! Sokol jsem a Sokol budu, černé čizmy nosit budu... (Zpívá)

Detonace sílí a scénu přejíždějí světlometry protiletadlových flaků.

Hadrabová (za scénou) Kolbenka hoří a celá Libeň je v plamenech. (Vtrhne na scénu a překřičí všechno, včetně bombardování) Panenko Maria, Ježíši Kriste, Svatej Tadeášku!!! ... Boží dopuštění...

rozružený lidi polejvaj anglický piloty, co seskočili, benzinem a upalujou je i s padákama... Ježíši, děti, co to děláte, že se nestydíte (*Pokřičuje se*) Sodoma... Gomora... Děti. Děti... (*Gábovi*) ...pane Gabrieli! ... Vy jste se zbláznili??? ... Dyť se ten lustr utrhne... Rohák proti Muzeu dostal plnej zásah... tak se lidi proberte... (*Pobíhá od jedné dvojice ke druhé*) ...pane Gabrieli... neviděl jste tu moji zelenou kabelku, byly v ní potravinové lístky a třicet ko-run... (*Swoborlvi*) Necháš ji, ty dobytku... deš vod ní... že na tebe vezmu smeták... Panenko skákavá, to je konec... (*Napíje se z lahve koňaku*) To je konec... (*Začne sbírat poházené uniformy a oblečení a všechno věší na ramínka, přitom se hrabe v kapsách a ječí*) ... že už tomu pámbu jednou nenakope prdel... že už tomu pámbů jednou nenakope prdel... (*Popadne koště a začne s ním napadat dvojice, ale nikdo si toho nevšímá*) bolševika na vás, ten už vám tohle skotáctví vyžene z hlavy... ani mohamedáni by se takhle nespustili...

Hadrabová pobíhá s koštětem sem a tam, takže dělá dojem, že na koštěti lítá. Detonace a záblesky se stupňují. Baba vyletí na koštěti z jeviště pryč. V pozadí souloží Helmut a Mici tak zuřivě, že odjedou s postelí, která je na kolečkách, ze scény. Z pozadí se ozývá rozjařený hlas Fritze Swobody.

Swoborl Esli teď dostanem plnej zásah, tak aspoň vím, pro co jsem žil a padnul.

Sisy (*v rytmu kopulace*) Já ne-chci do-stat plnej zá-sah, tak si dej po-zor chla-pe. Jééééé... Jééééé. Už je to, už bu-du, už budu... jééééé.

Siréna ohlašuje konec náletu. SVÍTÁ. Nastává ticho přerušované chrápáním tří maniků.

Obraz 4

(Mezihra) V dnešní době.

Gába starší, Gába mladší, později Saša (dutou postelí).

Gába st. (*leží už opět v posteli a Gába mladší se pohupuje na lustru*) Tak vidíš, nebejt války, tak ani nevim, co to je houpat se na lustru.

Gába ml. Je to něco mnohem příjemnějšího, než se houpat na šibenici. A to se nám taky skoro podařilo.

Gába st. Ne! Ne! (*Zakřičí*) Dost! Tak o tomhle ne! Tohle si nech!

Gába ml. (*se směje*) Pročpak?

Gába st. Teď se ti to směje, ale počkej, až si ve slovníku přečteš, co jsou to obsesivní vzpomínky na smrt.

Gába ml. (*na lustru*) Tenkrát mi to nepřišlo. Zopakujem si to, bylo to docela logické. Seděl jsem na stromě. Sedum maniků od Schutzpolizei pročešávalo les. Psa neměli, nezapomeň, psa neměli. My sme neměli v kročně ani patronu, to jsme vystřelili ve Smrdově na zastávce. Jednoho jsem trefil

do břicha, takže všichni měli strach přesně takovej jako my. Proto jsem si nasadil smyčku z řemenu nad kalhoty na krk a druhé konce uvázal na větev nad sebou. (*Co říká, to předvádí na lustru*) Byl to pokr, Gábo, a my měli větší šanci. Nic hrozného. Jenom pojišťovna, abychom se nemuseli dívat, jak nám zaživa vzteky rozšlapou ledviny. Ale stejně si myslím, že mě ten poslední zmerčil.

Gába st. Určitě mě zmerčil, ale šel dál jakoby nic, protože se bál, že do něj naperu jako do prvního kulku, kterou jsem neměl. A v ten moment mi blesko hlavou, že to je boží vodměna za toho Videňáka Swobodu, kterýho jsme vedli na Vysočinu, aby tam počkal, než se celá válka posere úplně... a tohle se nám stalo, skoro nás chytili, když jsme se vraceli.

Gába ml. (*z lustru*) S tím to taky dopadlo.

Gába st. Báječně přeci. Chvilí ho skovávali jihlavský Němci, protože už taky tušili, že bude po válce vo dobrý skutky nouze. Von se v civilních hadrech někdy v únoru protlouk do Vídně, tam se přihlásil Rusům jako zajatec, ty ho poslali na Sibiř a za deset let ve čtyřiapadesátým byl doma jako na koni... Navštívil nás přeci v sedumdesátých letech, byl jsem s ním na Hradčanech na pivě a von mi to celý vyprávěl.

Gába ml. (*se rozchechtá*) Takovýhle věci si pamatuju docela přesně. Jak povídal, že to člověk má všechno brát z ty lepší stránky. Že se na druhý straně v tom zajateckým lágru naučil obstojně rusky a může handlovat na Mexikoplatzu s pašovanou vodkou z ruskejch lodí... (*Gába ml. vezme do jedné ruky volný konec řemenu a připraví se ke skoku z lustru*) A kdyby to bylo bejvalo nevyšlo, tak stačilo jenom skočit. (*Skočí s řemenem kolem krku na jeviště, dutá rána, propadlístě*)

Gába st. (*přidušeně zachroptí, jako by chtěl říci „nééé“, což probudí vedle něho spící Sašu*)

Saša Co je... Co je... Co se děje... (*Sáhne Gábovi na čelo*) Máš úplně studený a opocný čelo. (*Mírně*) Je ti něco?

Gába st. Ne, ne... nic... nic.

Saša (*něžně*) Musíš si dávat pozor, Gábýsku, aby tě to nekleplo.

Gába st. (*obrátil to v žert*) Klepnout mě to může jedině z toho, že ležím celý noce v posteli s ženskou, která věčně spí, spí a spí.

Saša Jo, tak takhle je to s našim seniorem. Ale tomu se dá přeci rychle odpomocet. (*Zamele se pod dekou*) Copak se nám to tam hlásí k životu, co nám to tady vyrostlo za mochomůrku. Tak to se musíme honem, honem, než si to rozmyslí. (*Pod dekou začíná bejt živo*)

Gába ml. (*kterýho už zase nikdo nevidí ani neslyší, vstane po skoku z lustru ze země, pravou rukou si nad hlavou zadrhne prudce řemen od kalhot na krku, le-*

vou rukou zatnutou v pěst udělá mezinárodní falický symbol a jako komentátor pronese) Tak to se stane vždycky, když se smýčka zadrhne.

Zvuková kulisa z postele se zesiluje až do nesnesitelnosti, potom bílé světlo, postel je prázdná.

Obraz 5

První jarní den 21. března 1945.

Sluníčko se dere do ateliéru, příjemně vytopeno. Na scéně Burda a Gába v pracovních pláštích. Z hledišť prostřední uličkou přichází Oberleutnant Morawa v gestapácké parádní uniformě s manželkou a dětmi Sigmundem a Heinrichem v námořnických oblečcích, za nimi pucflek Sepp, v pravé ruce obrovský kufr a na druhé ruce nemluvně Waltraud.

Burda (na jevišti) Gábo! Jakmile se bude mít Herr Morawa k odchodu, tak se okamžitě nabídněš mladé paní, že jí pomůžes s dětma do auta. Von se totiž se mnou baví jenom mezi čtyřma očima.

Gába Jo, pane Burda, samozřejmě, a až se bude vracet, tak si budu zpívat už vod sklepa Horst Wessel Lied, abyste věděli, že du.

Burda Kašpare! (Zvonek)

Gába Du ho pusť.

Na scénu vchází Herr Morawa, bývalý úředník liberecké pojišťovny Süd Wechselseitige, kterému parádní uniforma důstojníka gestapa ne a ne pasovat. Mluví perfektně německy a špatně česky se svou manželkou Dori, která mluví perfektně česky a špatně německy (maloměstská husa), děti mluví s maminkou česky (perfektně) a s otcem německy (perfektně), kojenec Waltraud nemluví vůbec. Pucflek Sepp toho taky moc nenamluví.

Burda Tááák, kommen Sie weiter, Herr Morawa, a jako doma, jako doma. Mladá paní si svlíkne kožíšek.

Dori Mladá paní si kožíšek nechá na sobě na fotografování. (Se smíchem k manželovi) Proč bys mi ho jinak Horst kupoval.

Morawa Vitééé, pane Burda. My toho času tak zbytek nemáme.

Burda Chápu, chápu, už nám to začalo!

Morawa i Sepp sebou cuknou.

Morawa A co jako?

Burda No co by. Jaro je tady! Dneska máme první jarní den.

Morawa Na, sowa! Vidíte, to sem si ani nepovšimnul.

Sigmund Mamí, já chci čůrat.

Heinrich Papi, ich will auch pinkeln.

Dori Mistře, byl byste tak laskav.

Gába Selbstverständlich, gnädige Frau, ich besorge die zwei Spitzbuben. (Odejde s dětmi)

Burda A my to tady zatím zaranžujeme. (Posunuje Morawu s Dori k váze s růžemi)

Morawa Máte novej Regierung. Co vy říkáte?

Burda To víte, živnostník to tak ani moc nekapíruje. Já spíš takhle pár litrů benzínu, abych si moh zajet do Königgraz pro nový desky. Dneska to už do téhle přestárlejš deskáčů jinde nelejou.

Morawa (Seppovi) Stellen Sie den Koffer, geben Sie mir mein Tochterchen und warten Sie im Wagen. Wir sind in eine halbe Stunde fertig. (Poplácá ho po zádech) Abtreten.

Sepp Zum Befehl, Herr Oberleutnant. (Odejde)

Morawa Herr Burda, vy jste, jak se říká nena... nena... nenapravovatelný kšeftsman.

Burda Ale Herr Staatsrat, to nesmíte tak doslova brát, dyť já to mám předělaný na dřevoplyn a mně by jenom stačil Passierschein, že je moje Reise v souladu s říšskými zájmy, aby mě hospodářská kontrola nefilcovala, kdyby se mi po cestě podařilo někde náhodou sehnat pár vajec. (Oba se smějí. Burda během řeči připravuje scénu pro záběr rodné fotografie a rozestavuje reflektory. Pokračuje) A jak byste si představovali snímček. Já si myslím, že milostivá paní by měla sedět.

Gába (vejde a zaslechne „Měla sedět“) ... Pardon...

Burda Ne, jen pojd'te dál, my aranžujeme jenom...

Heinrich Mamí... voni mají v koupelně papouška, kterej říká... Do prrdele, do prrdele.

Sigmund Papi, aber in den Arsch sagt er nicht... Warum?

Morawa (smutně) Jednostranná výchova... (Zadumaně přeloží) Einseitige Erziehung.

Gába (zdvořile) Promiňte, pane Staatsrat, ale německy umí Grüss Gott und Heil Hitler.

Burda (servilně) Takže ho držíme radši od Heydrichády v koupelně. Sicher je sicher.

Morawa Vy jste mi ale pěkněj čtverec, mistře.

Dori ... Čtverák, Horste!!

Burda ... No, chlapi by mohli posedávat u maminky a vy s dovolením Herr Staatsrat ve stoje u téhle čínské vázy... To je kousek, co? ... Ale moc těžká na transport... Za vás bych šoupl panel s Hradčanama a v popředí na beráncí kůžičce Waltraud.

Burda co říká, tak dělá, všelijak manipuluje s rodinou. Gába nastavuje reflektory, zcela profesionální rodina, potom zaleze Burda pod černou plachtu.

Burda ... Pozor. Vyletí ptáček... hehehehe..., vyměníme destičku a eště jednou... Chlapi nehejbat se... Herr Morawa... hlavičku nahoru... ták... vyletí papoušek... pozor... (Blesk z magnezia) a ještě jednou pro sicher... pozor vopice vyletí... cvak a hotovo... Fertig.

Sigmund Vati, Können wir mit Mutti zu dem Vogel gehen, wenn er nicht ausgefliegen ist?

Heinrich Maminko, pojd' s náma za papouškem do koupelny, když von nevyletěl.

Dori Já nevím, jestli se to sluší!

Gába Ale gnädige Frau, vy jste přeci prominentní kundšafti. Vy můžete skoro všechno.

Sigmund Mami, Papi. Můžeme? Könnem wir?

Heinrich Mamí. Papí. Můžeme? Können wir?

Gába Jen se neostýchejte milostivá do koupelny. Tenhle barák navrhoval vídeňský architekt Wagner, tady je i s odpuštěním hajzl secesní skvost. (*Postaví se do dveří jako průvodce v zámku*) Prosím, vážení, vstupujete do soukromého traktu Fotoatelieru Burda and company: Vlevo vidíte dámské kolo... Vpravo pak prosím užovku v lihu... (*Zavře za sebou dveře*)

Burda (*o samotě s Herr Morawou okamžitě přejde k obchodním záležitostem a zatímco Morawa otvírá ohromný kufr, vytahuje ze zamaskovaného trezoru juvelířská plata*) Tak jak jste říkal posledně, Herr Staatsrat, samý lehce přenosný kousky, ale ovšem parádní kolekce.

Morawa Tady by byla ta Leica. (*Podává fotoaparát Leiku*) Nerad se s ní loučím.

Burda ... Ale Herr Morawa, snad vám za těch pár měsíců nepřiřostla k srdci, a potom, co byste s ní dělal, to je profesionální aparát pro našince. (*V ruce plata*) Podívejte se tady vlevo dole ty dvě náušničky, to jsem posledně v kolekci neměl. V každý je 12 briliantků. No a co to váží? Nic. Člověk s tím může utíkat i nahej.

Morawa ... No, utýkat, to je snad termín... no, povezme... übertreiben.

Burda ... Ale, pane Morawa... vždyť jsme tu sami... tak co si budeme...

Morawa (*smutně*) No právě.

Morawa vytahuje z kufru stříbrnou lišku a norkový kožich s našitou židovskou hvězdou.

Burda No tak tohle bych raději ani neviděl. (*Bere nůžky a páře ji pryč*)

Morawa To víte, Registrationsabteilung, samej pedant, ale vy mě znáte, pane Burda, a víte, že já sám nikdy, co jsem nemusel, tak jsem neudělal, a mnohdy i to, co jsem musel... jsem neudělal.

Burda (*počítá a píše do zápisníku*) ... Tak to máme... sedumdesát, sto deset, no... řekněme 60... (*Vytrhne lístek a padá Morawovi*) Souhlasí?

Morawa (*se usmívá*) V postatě jsem spokojený!

Burda A pro ty obrázky si mám poslat kam? (*Kontroluje zbytek kufru*)

Morawa Ve skladu Kuratoria pro mládež máte dva kartony... (*Vytahuje z aktovky složku dokumentů*) Tady je Passierschein, Transportschein... a budete se ptát po nějakým Joudal... vergessen Sie nicht, Herr Joudal.

Burda (*pohrdlivě*) Toho znám jak svý boty. A teď, Herr Oberleutnant, jedna delikátní věc, ale zatím si můžete klidně vybírat. (*Podá mu šperky*) Potřebo-

val bych pár propustek pro svoje hochy... do Pečkárny, myslím ale od zadní vrátnice pro lífranty. Hoší se mi za vámi styděj chodit zepředu, aby nevypadali jako udavači. To víte, kšeft je kšeft, ale dobrá pověst po válce je zase něco jiného.

Morawa Spolehněte se... Chápu... Chápu... a respektuju. (*Zatváří se zkroušeně*) Jenom mě jaksí moc... smutní... Tut mir leid... že moc nevěříte v konečné vítězství velkoněmecké říše.

Burda (*familiérně píchne Morawu prstem do prsou*) Konečný vítězství patří vřdyčinky jenom tomu, co to přežije, a je úplně šuma fuk, na čí straně... vo-statní jsou jenom kecý... a když říkám přežijou, tak tím myslím, že nebudou po válce chcípát hladý.

Morawa Klar. Verstehe ich... und respektiere ich... a právě proto jsem si jaksí podovolil, jak jsme posledně dohovo... dohovo... mluvili spolu (*Vytahuje z aktovky objemný fascikl*) o tom, že bych u vás deponoval určité... povězme... udání vašich lidí... povězme na jiné vaše lidi, které jsem jaksí ze své úřední moci, ale hlavně proti své úřední povinnosti neakceptoval v plné míře... tedy... zkrátka... ..všichni v tomhle fasciklu jsou naživu... a přitom měli skončit v Kobylisích na střelnici...

Burda (*se přeče jenom zarazí*) ... a to jako myslíte, že kdybyste měl potíže, takže abych já jako...

Morawa Přesně tak, pane Burda... Vy ste tam taky...

Burda Ježíšmarjá a já vo ničem ani...

Morawa ... A nejen to... u vás... že ste to fy... jsem vám tam dal na srozuměnou, kdo fás udal... za co... a kdy... Věřím, že za tuhle službičku...

Burda (*stojí jako opařenej*) Takže to jak ste si mě, Herr Oberleutnant, nechal předvolat v triičtyrycátým, tak to nebyla náhoda.

Morawa Tak to nebyla náhoda... správně... to víte, my na wirtschaftliche Abteilung... my sme nemuseli nikoho mlátit a v číslech se stejně správně žádnej Schwachkoprvod tý Polizej nevyzná... takže kurz und gut... Hier haben Sie ihres Leben, Herr Burda... (*Podá mu druhou složku papírů*)

Za scénou se ozve přišerně skřehotavý hlas papouška, který huláká.

Papagei Do prrrdele! Heil Hitler. Do prrrdele! Heil Hitler!!!

Na jeviště se vrítí oba hoší s papouškem v kleci.

Heinrich Vati, hörst du, der Papagei spricht deutsch und tschechisch.

Papagei Grüss dich Gott: Do prrrdele! Heil Hitler! Do prrrdele, Grüss Gott! Heil Hitler!!

Burda (*skočí k radiu a pustí ho na plný pecky*) Ježíšmarjá, to by nám tak ještě scházelo, aby nás někdo udal... Gábo, hoď přes něj deku, ať drží hubu...

Papouškovo vřštění se mísí s Bachovou fugou vysílanou z Berlína v provedení Berlínského symfonického orchestru.

kého orchestru. *Gába dusí dekou papouška. Paní Dori a Herr Morawa dusí rukama řvoucí nezvedence. Papoušek a orchestr přechází v samostatný hudebně komponovaný předěl.*

Obraz 6

(Tamtéž) 30. dubna 1945, pondělí.

Po jevišti nervózně přecházejí Karel, Franta a Honza (herci, kteří představovali trojici německých vojáků). Stará Hadrabová uklízí. Zvuková kulisa: Z pražského protektorátního rozhlasu smuteční hudba za Adolfa Hitlera. „Vůdce padl.“ Německy i česky se ozývá co chvíli hlášení: „Zprávy z hlavního vůdčova stanu budou pokračovat později.“

Hadrabová (skládá skládací posteť a přesouvá stůl s židlemi, přitom si mumlá) Jak může někdo padnout v hlavním stanu... to se mi nák nezdá... To jedině esli se nesmeknul po špatně rozetřeném leštidle na parketách... to tak eště... nebo ho někdo voddělal, co se dere na jeho flek... nebo někdo...

kdo se bojí, aby proti němu nesvědčil... Nejspíš Bormann, to byl takovej fiškus... nebo Göring...

Karel ... Sakra, bábo, mlčte chvilku... situace je na spadnutí... v Brně už všej kolaboranty... Němci jsou nervózní, na každým rohu kontrolujou... Schörner táhne na Prahu... (Honzovi) Puč mi sirky... a Česká národní rada zasedá...

Honza ... Dej mi cigaretu! Včera se prej tady v Praze ustavil nákej ilegální Ústřední národní výbor mládeže...

Karel ... A člověk má poslouchat vaše kecy.

Hlas z rádia „Nezlomná železná vůle německého lidu nedopustí, aby nepřátelé tisícileté říše, zodpovědní za napadení jediného možného pořádku v Evropě, beztréstně ničili a bořili vše, co pracovitý český člověk pod ochranou velkoněmecké říše vybudoval na území protektorátu Böhmen und Mähren.“

Franta To snad nejni pravda... ten hlasatel to musí bejt sebevrah, dyť ho za to za čtrnáct dní musej voběsit... Já to vypnu. (Vypne rádio)

Hadrabová ... Ale nevběsej... bude hlásat dál, jenže něco jinýho... Komunisti ho budou potřebovat jako svědka svýho protinacistickýho vodboje.

Franta A paní Hadrabová, nevíte, kde ten Burda může bejt k zastížení. Pozval si nás na devátou a za chvíli bude málem poledne.

Karel Nejlepší by bylo na všechno se vyprdnout a zmizet se schovat někam na venkov do seníku.

Hadrabová (upjatě) ... Kde je to, nevím, ale říkal, že je to důležitý a že na něj máte počkat...

Honza A víc nic neřek?

Hadrabová ... jo eště řek: (S gustem) „Teď budou ty tři vobejdově teprve čumět, jak se dá přijít k velkejmu penězům.“

Karel (hystericky) K jakejm penězům, když je za chvíli Praha v plamenech.

Hadrabová Vo plamenech neříkal nic... (Upjatě) Ale vím, že když pan Burda řekl k penězům... tak to znamená k penězům. Já jsem si pro jistotu dovláčela do sklepa štrozok a petrolejovej vařič, pro případ, že by se to dobejvání Prahy nějak protáhlo.

Franta To je rozumný... Já myslím, že se na nás Burda nebude zlobit, když mu řekneme ne. To přeci musí pochopit,... že s falešnejma pracovníma knížkama...

Karel (mu skočí do řeči) ... a s držkama profláknutejma po všech pražskejch lokálech, kde se s něčím šmelilo, nebo se něco ztratilo...

Honza (mu skočí do řeči) ... by nám mohlo bejt při osvobozování setsakra horko. Já jsem pro, se stáhnout. Vod Prahy až k Plzni se neděje vůbec nic. Ticho po pěšině a já mám v Davli dědu.

Hadrabová (která si mezitím nalila kalfas kafe) Tak, hoši, kdopak z vás nabídne dámě ke kafičku doutníček? Nebo viržinko?

Tři ruce s krabičkami se natáhnou k Hadrabový.

Honza Vode mě, babi, a řekněte Burdovi, až se vrátí, že sme čekali do jedenácti a víc že nemůžeme.

Ve dveřích se jako duch zjeví starý Burda, v ruce má aktovku, pomrkává očkama. Za ním stojí Gába s objemným rancem.

Burda Ale, co to slyším... co to slyším, mládenci...

člověk se tady stará, aby měli něco do začátku ve svobodný republice a voni nemaj sitzfleisch tady na nás chvilku posečkat.

Honza Hitler padnul!

Burda ... i s Evou Braunovou a rovnou do posteť v bunkru, pěkně do měkkýho.

Hadrabová ... Tak to je voddělal Goebels kvůli propagandě, že německá žena nikdy nevopustí německýho muže. Ani ve smrti!

Karel Hergot, Hadrabová. Nedělejte si šprfouchlata. Tady jde vo vážný věci!!!

Honza Von má pravdu, pane Burda. Teď začnou Němci blbnout. Dyť je znáte. Bez befelu ani ránu... ale teď, když jsou bez fýrera a dlouho žádnej rozumnej befel nedostanou, tak jim to může začít lízt na mozek.

Burda Tak se podívejte, hoši... (Ke Gábovi) Gábo, rozbal mezitím ranec, já pozvednu hochům bojovýho ducha. Tak se podívejte, hoši. Táhnem to spolu vod začátku války. Nikdy jsem vás nenechal ve štychu a to v tom byla Heydrichiáda a to bylo sakra dusno. Honzo, tys nemusel do Reichu na práci a z celýho tvýho komanda se nevrátil ani jeden živej. Do jednoho mrtví... při náletu na fabriku... Franta se tadydle vrátil z totálního nasazení za měsíc s papírama, že tam přišel vo nohu... (Frantovi)

A máš, Franto, vobě nohy? ... Máš!!! Tak bych prosil trochu vděčnosti. A ty, Karle, už's byl za černou porážku v Malý terezínský pevnosti, a když jsme tě odtamtud vyreklamovali jako nepostradatelného odborníka, tak jsi vážil pětatřicet kilo... a podívej se, jak je z tebe cvalík!!! Styďte se, defetisti. Hitler by z vás asi žádnou velkou radost neměl.

Mezitím vybalil Gába z rance kompletní parašutistickou uniformu i s botama, myslivecký hubertus a klobouk se štetkou, anglickou armádní pistolí, bateldress s distinkcemi seržanta a obě anglické čepice.

Gába Musím to nechat trošičku provětrat, nebo budu cejtit, jako by mě v tom vytáhli z rakve.

Karel Kdyby sis to na sebe teď konc voblík a vyšel v tom ven, tak by tě spíš do tý rakve soupli.

Gába No samozřejmě, že si to voblíknu.

Burda *(se uchechtne)* Doufám, žeš moc neztloustnul, jak se ti u mě dobře vede.

Honza Tak tohle, chlapi, snad nemyslíte vážně...

Burda Neboj se, Jeníku, von si přes to Gába natáhne hubertus a klobouk se štetkou. Jako by byl henleinovec.

Franta V tomhle já nejedu. To mě znáte, jak je jsem nervák... to já bych se posral rovnou do šatů.

Hadrabová ... A neměla bych to, pane Burda, panu Gabrielovi trochu přezehlít? Je to celý přezehlý a sou na tom vobtisknutý knoflíky ... aby byl pan Gabriel fešák, když v tom chce jít na rajs.

Karel Tak a ven s tím! VO CO DE? Nebo se seberu a nevidíte mě nikdy dřív, jak na vašem pohřbu.

Burda VO CO DE!!! Tak na tomhle podniku jsem intensivně pracoval tři roky. *(Uvidí Hadrabovou, jak stojí s kombinézou v ruce a poslouchá s otevřenou hubou)* Hadrabová... říkala jste, že dete žehlit... ne že bych vám nevěřil, ale tady hoši by mohli mít nahánáno, že to vykecáte na první pavlači...

Hadrabová No, já, to máte pravdu, já to rači ani nechci slyšet. Lepší nevědět. *(Odšourá se do fotokomory)*

Burda *(opakuje)* INTENSIVNĚ! Tři roky. *(Poklepe na aktovku)* Ale až teprve v posledních dnech jsem koupil dokumenty, podle kterých to všechno můžem rozjet. Je to tady pěkně připravený vod A až do Zet... a každému z vás tři to bez velkého rizika hodí takovejch... no, nepředbíhejme, řekněme tolik, abyste mohli v klidu začít nákou slušnou existenci. Samozřejmě v platnejch penězích budoucího světa.

Franta Ježíšmarjá, pane Burdo, zkracíte to, vždyť sem může každou chvíli přijít nějaký kundšaft.

Burda *(klidně)* Nikdo přijít nemůže, protože máme zavřeno na znamení smutku po padlým vůdci – za příčinou úmrtí se dneska už nevrčí.

Karel No to mě uklidnilo, no, ale pro sichr bych přes Ádu hodil černej flór se smuteční stuhou. Pozůstalí

truchlící jsme přece my – český živnostníci... plačící!

Burda Budeš se divit! Strandičky, strandičky, ale tímhle právě začneme. *(Pokračuje)* Gábo! ... Rozdej jim mundúry! ... A vy tři si to vobklíknete, abych viděl, jestli to nejni přetažený!

Franta, Honza i Karel se mechanicky a udiveně oblékají! Tři černé dlouhé pláště, které vytáhl Gába z rance, a k tomu si nasazují tři černé šoférské čepice.

Karel *(pobaveně)* To mi poser dělohu. *(A rozchechtá se při pohledu na ostatní dva)*

Burda A teď si vemte do rukou tyhle uschlý věnce, postavte se před pozadí Hradčan a já vám udělám snímček na památku historického okamžiku vašeho života.

Chlapi se pobaveně staví před panel, Burda při instalování aparátu vede dále svou.

Burda Franta bude jako vždycky šofér. Karel bude s touhle Leikou fotit Gábu na každém kroku, ať to stojí, co to stojí. Hlavně u plakátovacích zdí a kiosků, kde je datum nějakého koncertu, pak u poličních hodin s novinama s dnešním datem, to potom zvětšíme, vedle německejch oficírů a vojáků, vedle českějch policajtů a četníků a u ausláků všech možnejch kšeftů a trafik. A Honza bude jen tak všude za nima nosit věnce jako maskování, tak, aby byl vidět na každém snímku jako svědek. Dodací listy a věnce máme od pohřební firmy František Sobotka a synové! Fertig.

Franta Pane Burda, vy ste se zbláznil.

Burda Áááááale nezbláznil. Tohle bude „největší Erpressung“ tohodle století a jeho obětí se stane vlastně jenom malá česká loajální svině!!

Karel A co jsme potom my?

Gába *(který byl celou dobu zaměstnán rozbalováním obsahu rance, líně prohodí)* My sme to samý, jenomže nejsme loajální. Nemáme bejt ke komu. Leda sami k sobě. *(Ostře se zasměje)* To už je úděl lotrů.

Burda *(hází si přes hlavu přehoz)* Pozor, připravit se... vyletí... copak nám vyletí... černej havran nám vyletí... *(Magneziový blesk, klapnutí fotoaparátu)* ... Černý havrani z pohřební služby jsou na celým světě stejny... Děkuji vám!!!

Karel Tak vo co de?

Honza Vo co asi? Vo držku.

Franta To už tuším, ale kdyby aspoň nešlo o tu moji.

Burda *(rozloží desky na stole)* Tady je dokumentace hlavních pěti kunšaftů a nákresy jejich rezidencí! Máte na to celej dnešek, naccpěte si to do makovic, potom se to spálí. Tři bydlí ve městě v nóbl činžáčkách, pan velkouzenář v areálu jatek a pan architekt Těžký, stavitel, si postavil vilu, ale u něj sloužila paťatá Růžena a všechno mi popsala. Von vlastně ani žádněj architekt není, ale bejvalej polír,

kteřej zbohatnul po válce prodáváním rakouskejch pozemků. Takže jakýpak výčitky svědomí. U Těžkýho začnete. Tam to bude lehkou.

Karel Pořád mi není jasný, co bude lehkou.

Burda Hned se vám rozjasní. Tak třeba pan Podolek – mlejny a pekárny, co bydlí na Vinohradech. Jeho syn, kterýho nechal za těžký peníze prohlásit za mrtvýho, utek do Anglie a slouží u 311. perutě. Tak přes něj se mu dostanem na kůži.

Franta Teda, pane Burda, esli si myslíte, že budu za pět minut dvanáct, když už frickové balej kufry, žďímat z někojho prachy na to, že jeho kluk je v Anglii u lectva... no to snad nemyslíte vážně. Dyť mě za to za čtrnáct dní zastřeje Rusové.

Karel (se jedovatě chechtá) ... a americkej polní soud prej s sebou vládčí dokonce elektrický křeslo a poháněj ho generátorem na ruční pohon, takže to strašně bolí... jejejejeje.

Gába To je právě náš figl, ne nás, ale Podolka by mohli. Říkám schválně MOHLI zastřelit... Když nás bude udat. A von teda bude, to si pište.

Burda Hoši, hlavní a vlastně jediný riziko nese tajdle Gába. Ale koneckonců je to voják, má s sebou pistoli, samopal, granáty a v límečku ampuli s cyanáli, který doufáme, že za ty tři roky nezvětralo. Vy budete dělat jenom a jenom fotodokumentaci.

Gába Hrajem veliký, několikadenní pokr!

Burda Buď se tomu za pár dní zasmějeme – anebo sme ve velikým ranci. Tak eště jednou – Těžký, Podolek, to už jsem říkal, potom Prokopec – výtahy a mlejnský stroje... bydlí na nábreží... špeditérská firmy Voldán a synové, přes vodu na Smíchově, a nakonec pan velkouzenář a strojní řeznictví Vráblík Holešovice, co bydlí v areálu jatek. No a celej ten trik spočívá v tom, že tajdle Gába objedne jednoho po druhým a všechny požádá vo úkryt, že jako právě skočil padákem a má na ně z Anglie doporučení jako na vlastence. A že by ho některej z těch pěti vopravdu ukryl, vo tom teda silně pochybuju. No a vy budete dělat snímky.

Honza Jako funebráci!

Burda Přesně tak!

Karel A zmáčkne je v šest večer po válce v hospodě U kalicha... (Chechtá se) To je dobrý... To není špatně.

Franta A ani to nejní zas tak riskantní.

Burda Trošku jo... ale to už se netýká vás... To je můj bluf a ten si risknu sám.

Franta (se lekne) A co jako to! Dyť se z těch fotek každej z nich po válce posere a bude cálovat, tak co eště?

Gába Tady pan Burda to totiž domyslel do konce.

Burda (obřadně) Tak pánové, já nechci jenom pár tisícovek nebo zlatý hodinky za mlčení, aby se ne-

zjistilo, že pan ten a ten je zbabělec, protože neschoval parašutistu, to udělal za těch šest let tady skoro celej národ, takže se tomu každej zasměje.

Já chci udělat vopravdicou ránu.

Karel (zlomyslně) Bum!

Honza A jak pak?

Gába Budeš se divit!!!

Franta Takže to bude přeci jenom vo držku!

Burda (pokračuje ztišeným hlasem) Jestli mě můj hráčskej instinkt nemejlí, tak některej z nich a možná všichni do jednoho pudou tajdle Gábu udat na gestapo a pan Morava má už sice sbaleno, ale ještě neodcestoval.

Všichni mlčí, hlavními dveřmi se vplouží do místnosti Hadrabová a za ní naše známá tři děvčata – Mici, Zorka a Sisy.

Hadrabová (tíše) Pane Burda, děvčata jsou tady, jak jste si přál.

Děvčata (zpívají) „Když jaro zaťuká ťuky, ťuky, ťuk... Kukačka zakuká kuky, kuky kuk...“

Opona nebo tma.

Obraz 7

Původní scéna se svítící pěticipou hvězdou. Gába starší leží v posteli pod dekou, takže mu nevidíme do obličeje. Gába mladší sedí zády k obecnstvu pod lustrem, takže mu taky nevidíme do obličeje. Pod dekou je živo. Samozřejmě pod dekou je Gába mladší a zády k obecnstvu sedí Gába starší. Naopak, jak si dívák původně mslí.

Saša (slastně) Tak to bych do tebe, Gábo, už skoro neřekla... Honem to zkusíme eště vobráceně. (Přelézá si na koničku)

Jako hudební doprovod jde z rádia na nočním stolku divoký big beat, kde hvězda dnešních dnů zpívá zrakovanou píseň „Lásko, bože, lásko, kde ťa ľudja berú...“ atd. Potom jako když utne a zpod Saši se z postele vysouká Gába mladší, který si obléká spodky a naopak Gába starší, u kterého si teprve teď všimneme, že je do anglické uniformy trošku tlustej, k němu přistoupí, poplácá ho po holých ramenou se slovy:

Gába st. Děkuji ti, Gábo.

Gába ml. Za málo, Gábo!

Oba se převlékají. Gába starší má pod uniformou pyžamo. Potom si vlezte Gába starší do postele k Saše a Gába mladší se vyhoupne na lustr nebo do padáků.

Saša (která imaginární změnu samozřejmě nemůže postřehnout, se slastně protahuje... Potom) ... a Gábýsku, kolik ti to vlastně bylo, když mi bylo sedmnáct a když jsem tě prvně potkala?

Gába st. ... čtyřicet, dávno pryč... a o potkání nemůže bejt vůbec řeč... Leželas přeci u toho svýho surrealisty nahá v atelieru na gauči, protože ti schoval šaty a prádlo, abys mu nemohla utýct.

Saša (*se rozesměje*) ... a tys mi dal svou košili, já ji přepásala tvouj kravatou a šli sme do Urbanky na šampičku. Tys měl sako na holým těle a vrátnému si šoupnul jen tak pětkilo!

Gába A přitom by úplně stačilo kilo... tenkrát...

Saša ... a to ještě nevíš, že sem tam potom ukradla dva ubrusky a na záchodě sem si z nich uvázala docela slušivý kalhotky, kdyby se mi tam chtěl náhodou nějaký opilec koukat. A jako dneska si pamatuju, že mě tam ten spodní uzlík celou noc příjemně šimral.

Gába st. A pak to byla po celý Praze přes léto veliká móda – starý pánský košile s rozparkama, přepásaný starou kravatou.

Saša Šimral... Šimral... Šimral. (*Usne a spí*)

Gába ml. (*z lustru*) No, vidíš, co jim stačí ke štěstí!

Gába st. ... No... Jenom nezapomeň, že sme si tenkrát stovkama mohli vytapetovat hajzl... To zrovna umřel starej Burda a já z něj na smrtelný posteli na poslední moment vyprosil kód s klíčkem a převedli sme všechny aktiva po tom polírovi z Curychu na svoje konto. Jels tam tenkrát s Čedokem autobusem, pamatuješ, plnej ruksak konzerv, abys nebyl nápadnej.

Gába ml. Chudák Burda, takový prachy měl a už se pro ně zažíva nevypravil.

Gába st. Ale pohřeb sme mu vystrojili jako Rockefellerovi!! Gábo! Ale stejně, jak se i tak zkušený lotr jako Burda moh tak přepočítat s tím věčně podestraným vejtahářem Prokopcem.

Gába ml. (*na lustru*) Do lidí nevidíš. Ty si buď vypočítáš, jako to dělal haličský židi, nebo seš druhej.

Gába st. Druhej, to ještě de. Horší je mrtvej.

Gába ml. (*leze z lustru a přes mundúr si uvazuje podpažní pouzdro s armádní pistolí a na něj obléká hubertus a klobouk se štětkou*) Tak to mi radši toho továrníka Prokopce ani nepřipomínej. Buď rád, že sme to voba přežili.

Gába st. No, koho by napadlo, že pan továrník bude ausgerechnet „za pět minut konec války“ slavit zásnuby svojí jediný dcerušky.

Gába ml. Ženich měl naspěch. (*Ošklivě se zachechtá*) Pan baron Oberleutnant Heinrich von Raibelberg.

Gába st. Slušnej člověk se z něj vyklubal.

Gába ml. Ale až mnohem pozdějc. Při seznámení s ním žádná moc veliká sranda nebyla.

Scéna se zatemňuje.

Přestavba.

1. máj 1945, úterý.

Rádio BBC Volá Londýn. Včera 30. dubna se vzdala v Moravské Ostravě vojska německé branné moci do rukou Prvního ukrajinského frontu. V oblasti Vi-

zovic svádějí části partyzánské brigády Jan Žižka ostré boje s německými jednotkami. Povstání v Přerově bylo krvavě potlačeno. V Praze probíhá ilegální plenární schůze ÚRO. Velení Prvního ukrajinského frontu dostalo směrnice k pražské operaci. Na celém Slovensku se slaví demonstrativně První máj.

V horní půlce jeviště se rozsvítí schodiště secesního měšťanského činžáku, zábradlí končí v mezzaninu filigránskou litinovou koulí. V průčelí dveře do velkého bytu, prosklené barevnými skly zasazenými v olovu. Po schodech připosraně stoupá Honza s Karlem ve funebráckých pláštích a nesou sbalené černé vlajky a obrovské černé tyče. Honza mívá dveře a postaví se stranou. Za nimi stoupá Gába v hubertusu, otočí se kamsi dolů a volá německy přes zábradlí.

Gába ml. Schon gut, Frau Hausmeisterin. Wir brauchen keine Assistenz. Machen Sie ruhig die Tür zu. Aber sofort. (*Někde dole se ozve přibouchnutí dveří a ustrašený dupot. Ticho*)

Honza Zavřž ten dverž, nebo ti tam mrsknou granát, babo.

Gába mladší zazvoní rázně a dlouze na domovní zvoněk. Po chvíli se osvětlí sklo a hlas služky se přes řetěz ptá.

Hlas služky Soukromý sídlo pana továrníka Podolka. Co si račte přát?

Gába ml. Ermöglich Sie uns bitte Zutritt in die Wohnung! Von Ihren Fenstern aus werden schwarze Fahnen auf Halbmast aufgesteckt als Zeichen der Reichstrauer für den gefallenen Führer.

Hlas služky (*zaječí*) Milostpaní, pojdte si k tomu, prosím, sama, ten pán mluví německy.

Dveře se ve vteřině otevrou a v nich Milostpaní – herečka, která hraje Sašu a za ní plešatec s bríškem.

Gába ml. (*opakuje výzvu*) Küss die Hand, gnädige Frau... (*Podává jí jakýsi papír a opakuje česky*)

Mohla byste nás, prosím, vpustit do vašeho bytu, abychom mohli vyvěsit z oken prapory na půl žerdi jako projev říšského smutku nad padlým fýrerem?

Herr Podolek (*vyběhne až na schody*) Aber selbstverständlich, mein Herr!

A servilně pomáhá Honzovi a Karlovi s jejich černými baliky a tyčemi a s dvěma věnci. Jak se cpou do dveří, Gába roztáhne hubertus jako exhibicionista v Rígráku, když se protahuje kolem milostivé paní, a Karel celou scénu vyfotí. Všichni mizí za dveřmi, které se zavrou a stmívají se zároveň se scénou, zatímco se nasvěčuje dolní ateliér.

Intermezzo v ateliéru

Z postele v ateliéru leze starej Burda v podvlíkačkách, svléká si sítku z hlavy a za ním se štrachá stará Hadrabová v natáčkách.

Hadrabová (v *polospánku*) Co je, Burdo, co se děje?
Co nespíš, dyť je noc.

Burda Zlý tušení. Měli volat do půlnoci a sou bezmála čtyry.

Hadrabová Panenko skákává, aby je tak načapali...

Burda Tak toho se bojím nejmní, protože Gába je vostrej hoch a ty pupkatý wehršusáci z domobrany na něj nemaj šanci. Mimo to je mazanej jak vopice. Ale proč nevolali?

Hadrabová Třebas volali. Ale když jsem nahoře, nemůžu bejt dole. Kolikrát jsem vám říkala, abyste si to nechal natáhnout z domovníckýho bytu až semka.

Burda Teď se to bude natahovat. Ale třeba... (*Lišácky se zasměje*) ...sem se v některým z nich přepočítal a von nám vopravdu někdo proti našim plánům milýho Gábu ukryl.

Hadrabová (*u ní se nikdy neví, jestli si dělá blázny nebo to myslí vážně*) No to by byl malér... to by byl pan Gabriel ukrytej až do konce války a kdo by nám voběhnul ty zbejvajcí pracháče. To by byla věčná škoda, když to s tím panem architektem Těžkým tak krásně a lehce proběhlo... Vyhnal pana Gabriela vode dveří jak psa... a ještě za ním křičel, že se stará vo tři rozvedený manželky... Pan Karlík ho přitom fotil... Za hodinu nato... jak si, Burdo, říkal, už byl na gestapu s udáním... Kopii udání ti Herr Morawa slíbil do zítřka... Už jsem si dělala animo, jak se vo válce přestěhuju do tej jeho vily... jak si tam vovetřu literární nebo dokonce kloboučnický salon.

Burda Sakra, Andulo, zastav ten svůj šlejfir... nemůžu se soustředit.

Hadrabová V tom kloboučnickym saloně pár rozto-milejch modistek, který by nebyly cimprlich, kdyby je nějakej ten pan manžel vod našich zákaznic poplácal po prdelce... tak se nám to už všechno pěkně rýsovalo... a voni do teďka nezavolali...

Burda (*skoro zařve*) Tak eště slovo, Ančo, a ...

Hadrabová ... A, a co? Prd! ... Buď rád, že mluvím... protože kdybych mlčela, tak by to bylo vopravdu vošajstlich...! Protože my ženský máme... a to je jedno jestli nám je... náct... cet... nebo... sát, takovej vám zvláštní šestej smysl...nebo vosmej kontinent, že dokud mluvíme... tak... tak... tak... tak... tak...

Hadrabová tak dlouho opakuje tak, tak, dokud se nezve vystřel z pistole. Scéna se potopí do tmy, ale rozsvítí se opět dveře jiného bytu na druhé straně jeviště, ze kterých se vyřítí Honza s Karlem a s černou rozvinutou smuteční vlajkou s dvěma tyčemi, o kterou zakopávají a doslova se skutálejí ze schodů, než se pod nimi definitivně ukryjí. Potom se vyřítí Gába bez hubertusu a bez klobouku, s pistolí v ruce, bere schody

dolů po čtyřech, na odpočívadle při prudké obrátce zachytí podpažním pouzdem o litinovou kouli zábradlí, zůstane viset a vzápětí se objeví ve dveřích poručík wehrmachtu také s pistolí v ruce, ale než stačí vystřelit, vystřelí visící Gába svojí pravděpodobně životní ránu, takže se Oberleutnant von Rabelberg s prostřeleným ramenem přesně skácí do rukou vybihačící rodiny páně Prokopcovy. Potom je chvíli ticho, přerušované pouze houpajícím se Gábou... Po chvíli se v pootevřených dveřích objeví ruka, která vyhodí na chodbu hubertusu a klobouk se štětkou. Odněkud ze suterénu se ozve hlas domovnice.

Hlas domovnice Která partaj to práská dveřma? Že půjdu na gestapo?

Hlas Honzy Nemusíš se vobtěžovat, babo! Za chvíli sou tady sami vod sebe, babo posraná!!!

Na scéně visí na zábradlí Gába ml. s málem kouřící pistolí. Intermezzo končí, ozývá se tlukot Gábova srdce, který přejde do znelky protektorátního hlášení „Volá Londýn“, která nenásilně přechází v Beethovenovu Osudovou a pomalu se ztrácí v nevinné písničce „Tluče bubeníček, tluče na buben a svolává hoši, hoši, pojd'te ven“.

Koláž ranní rozcvičky protektorátního rozhlasu se stanicí BBC „Volá Londýn“. Indiferentní hlasatelé obou rozhlasů!

Rozhlas A hlavně budete-li celý den sedět v kanceláři, potřebujete prokrvit oblast plicních hrotů...

BBC ... byla včera 30. dubna 1945 ustavující schůze České národní rady...

Rozhlas ... vypnout až na špičky... a vydechnout...

BBC ...předsedou zvolen prof. Albert Pražák, místopředsedou Josef Smrkovský (KSČ)...

Rozhlas ... a zadržte dech, ... výpon a rozpojit, ... a zadržet dech... ááá, vydechnout...

BBC Ing. J. Kafka (Revoluční hnutí zemědělců)...

Rozhlas ... a sehneme se jako při okopávání řepy...

BBC J. Kotrba (Sociální demokracie)...

Rozhlas Podpor ležmo za rukama... levou rukou vzpažit...

BBC Dr. Oldřich Machotka (Národní socialistická strana)...

Rozhlas A nyní si klekneme a sepneme ruce jako při modlení ... ááá... pomalu vzpínáme ruce vzhůru, ááá... vydechneme...

BBC V. Schaffer (Čs. strana lidová) ... Česká národní rada má 27 členů.

Rozhlas ... a nyní poklusem na místě, ááá, zrychlujeme... už běžíme tryskem a pořád zrychlujeme... a pořád zrychlujeme...

BBC A generálním tajemníkem byl jednomyslně zvolen zástupce ilegální ústřední rady odborů J. Kubát... jeho jméno nemůžeme zatím zveřejnit, protože rodina se zatím nenalézá v ilegality...

Rozhlas ... a vypnout prsa ... břicho zastrčit...

Hudba hraje V & W „Zhluboka dýchat, zhluboka dýchat, vypnout prsa, břicho zastrčit“ – ale jen krátce, pak je znovu ticho.

Poznámka: Po celou dobu rozhlasové koláže se osvozuje Gába ml. z polibku smrti. Na konec hlášení vstupuje celá zbídačená parta do ateliéru, kde v jeho rohu se otvírají jiné dveře do měšťanského bytu – „Voldán a synové“ – Interiér: předsíň, spíše hala s parožím a vnitřními schody. Po zazvonění vyjde na chodbu mladík s matkou.

Honza Dobrý večer! Volali jsme už odpoledne.

Trauer-aus-schuss!

Mladík Co to je? Tomu nerozumím. A takhle v noci.

Honza Tak tedy jinak, abychom nebyli jako vlezlý vši.

Smuteční výbor pro důstojné uctění památky našeho fýrera. Vzbudte pana otce. Jestli se nemýlím, jste ten jeden syn z firmy „Voldán a synové“?

Voldánová Manžel je těžce nemocen. Je upoután na lůžko.

Karel Jen ho vzbudte. Uvidíte, že bude rád.

Mezitím dojde do patra Gába v kabátu a klobouku se štetkou.

Gába Paní Voldánová, rozená Faktorová? (*Paní zapalá po dechu*) Pozdravuje vás Ládk Faktor s Maruškou z Londýna.

Voldánová (*padne na dveře, udělá se jí nevolno, po chvíli k synovi*) Běž, Jiří, okamžitě inform..., běž vzbudit... běž říct tátovi, že tady jsou... (*K naší trojici*) Kdo jste? (*Zaječí*)

Gába Přátelé. (*Sundá si klobouk se štetkou*)

Voldánová ... a tyhle dva?

Honza My dva jsme doprovod, tedy přátelský doprovod. Že bysme aspoň ty tyče s praporem schovali do haly? Schovali do haly, to je skoro ve verších, milostivá paní. (*Cpe se dovnitř a smete s sebou milostivou*)

Voldánová ... ale prosím, samozřejmě!

Vejde a rozsvítí v hale, v nastalém světle vyfotí Karel Gába, který zapózuje ve dveřích s roztaženým hubertusem. Dveře se zavřou, ale okamžitě se zase otevrou, a starej Voldán v županu a v pyžamu vystrčí kokos na chodbu a zkontroluje schodiště. Pak je definitivní tma. Symfonický orchestr s vokálem hrdinného tenora hraje pár taktů „Čtyři páry bílejších koní a ty nikdo nedohoní...“ atd. Hřmění orchestru přechází do sólového pískání stejné melodie, kterou píská veršusák před vrátníci jatek v Holešovicích. Zvuk zastavujícího auta na dřevoplyn a pruh světla z reflektorů zhasne. Kroky. Je noc a z hlediště se blíží Gába a černí vlajkonosiči.

Karel Brej večír, strejdo. Tohle tady máme vyvěsit. Vy ste asi slyšel proč!?

Vrátnej Stát!

Honza A my snad lítáme, či co?

Vrátnej Papíry! Pasířsajni! Kenkarty!

Karel (*stejným tónem jako vrátnej*) Kartu z píchacích hodin. Zavolat šéfa! Stav přítomných v závodě!

A úsměv na rtech, vy chloubou protektorátu!

Vrátneho vlčák zavrčí.

Karel A to platí i pro to psisko!

Vrátnej Co já můžu, mládenčí, to ať si rozhodne Vráblik, teda šéf. Eště svítí. Má tam nějakou sešlost.

Honza Tak to ho radši zavolejte telefonem dolů, aby mu to nebylo painklích před hostama.

Vrátnej A vy ste jako co?

Karel Ausšus pro smuteční výzdobu budov.

Vrátnej odejde k telefonu a z otevřených dveří vrátnice se ozývá hlas z rozhlasu.

Hlasatel V těsném semknutí s říšskou brannou mocí truchlí celá Evropa od atlantického valu až po ruské východní stepi nad náhlým hrdinným skonem našeho vůdce a přítele českého národa Adolfa Hitlera.

Honza Já ti dám ruský stepi. V Brně tancujou odzemek a v Bratislavě čardáš.

Hlasatel Admirál Dönitz jako nástupce padlého vůdce nedopustí, aby perfidní židovskobolševická seskupení jakýmkoliv způsobem využila vzniklé situace k defetistickým náladám... Vůdčův nástupce admirál Dönitz se také zabýval situací v českých zemích při jednáních se zastupujícím říšským protektorem K. H. Frankem...

Honza Co ten se do toho sere? A jedná s admirálem.

Jakoby Čechy byly na břehu mořským.

Vrátnej (*vyleze před závoru*) Už jde!

Honza Helejte, nebylo by tam někde zapomenutý kilo drštěk? Polívku už jsem neměl, ani nepamatuju.

Na druhé straně jeviště stojí nasvícený Gába a k němu přistupuje velkouzenář Vráblík s napřaženou pravíci „Heil Hitler“. Gába rozpíná hubertus. Hudba hraje na plný pecky „Die Fahne hoch...“ Černé fábrory vlají po obou stranách závory. Světlo v sále.

Přestávka

Po celou dobu přestávky běží ze všech divadelních reproduktorů rozhlasová koláž průběhu revolučních dnů – máj 1945.

„Londýn: Ilegální schůze ÚRO.“

„1. 5. 1945 První ukrajinský front: směrnice pro pražskou operaci.

Osvobození Púchova, Ilavy, Lubnice. Československé jednotky překročily Váh pod úpatím Javorníků.“
Hudba hraje „Javorník, Javorník, cez Javorník chodník, keď sa mi, milá, vdáš...“

„2.–3. 5. 1945 Generální stávka dílen ČSD v Nymburce. Dönitzův kabinet jedná s K. H. Frankem.“

„4. 5. 1945 Rozkaz velení Prvního ukrajinského frontu k Pražské operaci. Partyzáni osvobodili Vsetín.“
„5. 5. 1945 Výbuch pražského povstání. Povstání partyzánů na Českomoravské vysočině. Podbrdsko – pomoc bojující Praze. Povstání v Třešti krvavě potlačeno. Přebírání moci Národními výbory: Jindřichův Hradec, Klatovy, Rokycany, Domažlice, Žebrák, Chotkov, Dašice. Nacisté vypálili Javoříčko. V Praze vyrostlo 1600 barikád. Vojska SS zahájila ofenzívu proti Praze.“
„6. 5. 1945 Česká národní rada vyjednává s K. H. Frankem o německé kapitulaci. Rusové postupují od Drážďan.“

Část druhá – Kasírujeme, hoši!!!

Obraz 1

Scéna tatáž, pouze některé pomocné fotografické kulisy se změnily. Místo Hitlera – Stalin, místo Háchy – Beneš. Namísto průvlekových hlav „Němec, Slovák, Ital...“ je veselý džíp zpredu a v něm: „Američan, Angličan, Rus, Francouz a na kapotě Čechoslovák“. Před celé jeviště jakoby se ve zvuku roztáhla obrovská harmonika písní: „Když do Prahy rudá vojska vjela, na Letné zaduněla děla, tu sovětští vojáci, gardisté a kozáci...“ Na stole ve světle reflektorů sedí s jednou zkroucenou a druhou nataženou nohou Rus s harmonikou a ztrnulým výrazem. Po straně ateliéru (celé jeviště) stojí ještě asi tak pět Rusů s harmonikami a slečnami ve frontě na fotografování.

Burda A až řeknu... Jak se nazýváješ?

Rus Nikolaj.

Burda Až řeknu Nikolaj, tak pomalu začneš... načínáješ... kozáček pomalu... ale pomalu... panimáješ... pomalu... Mám tam dvěstěpadesátinu, tak ať nejseš rozmazanej. (Pod černým hadrem) Nikolaji! Rus pomalu přehodí nohy, ztratí rovnováhu, spadne ze stolu na prdel. Všichni se smějí. Rus leze zpátky a celá scéna se opakuje.

Hadrabová (tahá za rukáv Burdu, který je schovaný pod loktuší) Burdo, sou tady nahý nóbl pánové, a chtěj s tebou mluvit, ale nemyslím, že jsou suverénní. Spíš při zdi.

Burda Udělejte jim, Hadrabová, kafe do šálků. Kafe, říkám, žádnou cikorku a moc mi je nevystrašte. Já to tady sofort dodělám a až za posledním osvoboditelem zapadnou dveře, tak mi je sem naser-vírujte.

Hadrabová Jo, tři se znaj a čtvrtěj se k nim nehlásí.

Burda To je jedno, všechny čtyři najednou! (Mluví k Rusům) Takže, rebjáta, uděláme si společnej snímček... kolektivnaja fotografia... pěkně molodci roztáhnout harmoniky a děvčátka roztáhnou... tentokrát tlamičky k úsměvu. (Během kecání nacpe

Burda tři staty v ruských uniformách do makety džípu a kolem rozestavuje další vojáky se slečnama, jak mluví, dělá snímčky. A potom rozdává slečnám lístečky se slovy) Slechny vám to za tři dny vyzvednou a jestli vás werwolfové nepostřílejí, budete mít na Prahu památku. (Vezme jednoho Rusa za ruku) Co to máš za hodinky? Schoffhauserky, podívejme! Nechceš za ně láhev slivovice?

Obchod je na místě uzavřen a Burda vypakuje kuchařky z ateliéru a odchází s nima. V protiproudu strká Hadrabová čtyři nervózní pány do ateliéru a posazuje je i s šálky kávy zády do hlediště a ze třech židlí, před obrovské plátno, na které se později budou promítat epidiascopy, čtvrtý si sedne do sofa.

Hadrabová Pánové, kdyby bylo libo něco ostřejšího ke kávě? Pan Burda jenom vypakuje zákazníky a hned se vám věnuje. Koňáček, whisky nebo lavórovici? U nás máme všechno. Nebo bylo-li by po chuti sardinky, čokoládu nebo i uheráček by tady byl.

Těžký (se představí) Architekt Těžký. Já bych prosil frtana a je jedno čeho, ale raději většího než menšího a ještě jedno kafe! Samozřejmě nechci nic zadarmo.

Hadrabová No, to se samo sebou rozumí, že se budete revanžovat. Nejsme žádný magnáti.

Burda (se žene zpět) Hned jsem u vás, pánové. (Dává do sefů peníze, vytahuje černé desky, zakryje pupkem kombinaci čísel a otočí se k pánům. Dělá blbýho) Tak co to bude, pánové? Snímek na pasport do Jižní Ameriky nebo společná fotografie podnikového vedení: „Těžký, Vráblík, Voldán, Prokopec“?

Vráblík Já nevím, jak ostatní pánové, ale já jsem tady kvůli dopisu, který jsem obdržel včera a který byl odeslán... (Hledá datum)

Burda Poštou to nešlo, pane Vráblík. Razítko nehledejte. Je tam jenom známka, počmáraná tužkou, jak si to zákazník přál. Aby bylo jasno, já o tom moc nevím. Mám vám jenom promítnout pár zvětšenin a zkontrolovat totožnost. Dejte mi ty svoje pozvánky. Pan XY přijde během půl hodinky a jestli chcete vědět, co se děje venku a kolikátýho je, tak je 17. května 1945 a právě se vracejí jednotky Československého armádního sboru pod vedením armádního generála Ludvíka Svobody. (Pouští rádio, které jásá a překřikuje jej) Já jsem jenom slyšel, pane Prokopec, že jste šťastně provdal céru s outěžkem. Šťastně proto, že ženich přežil svatební noc jenom s prostřeleným ramenem a teď leží na Františku a je o něj dobře postaráno.

Prokopec A vy máte být kdo, jestli se mohu zeptat.

Burda (zapíná epidiascopy) Živnostník, pane továrníku, jenom živnostník, a když už jsme u toho, tak nám v tomhle baráku nejedí vejťah od třičtyřcátýho a vidíte sám, kolik to je schodů od sklepa

pod střechem. Tak jsem si myslel, že když máte tu to-
várnou na „výtahy a mlýnský stroje“, že byste něja-
kej ten lift pro nás moh přednostně zorganizovat,
protože mlejnský stroj nepotřebujeme. O ten by
měl zájem pan Podolek, co tu byl včera. Určitě se
s ním ještě setkáte, vlastní „mlýny a velkopekárný“.

Burda *zasune do stroje první fotku a zhasne. Na plátně
2×3 m se objeví vchod do Pečkárný, se stráží SS po
obou stranách vchodu.*

Vráblík *(tiše zakvílí v předtuše nejhoršího)* To snad
nééé!

Burda To je Pečkárna, jestli se nemejlím, a vedle je
plakátovací sloup, kterej zve na Prodanou nevěstu
na čtvrtýho května do německý opery. Vidíte to
„Verkaufte Braut“ den 4. Mai 1945. *(Zasune další
snímek)* A tady máme pana architekta, jak hovoří
s českým strážníkem! *(K Těžkému)* Copak jste se
ho ptal, pane architekto? Esli si nemůžete vzpome-
nout, tak já vám to povím. Že prej kde je na hlavní
poště výdej balíků ze zahraničí?

Těžký A co je na tom?

Burda Vůbec nic, jenom že nám to potvrdil... *(Vy-
mění snímek)* ... áááá tady už vás máme za pět mi-
nut, jak postáváte s vojákem před Pečkárnou.

Těžký To přece není zakázané.

Burda To nikdo netvrdí. Jenže vy ste za necelejch vo-
sum minut vlezl dovnitř.

Těžký Co má tohle znamenat! *(Zařve jako tur)*

Burda Pane architektke, neřvěte nám tady. Každou
chvilí nějaký sovětskej důstojník může přijít pro fo-
tečku a pak vandalórování v magacínu nemáme my
živnostníci rádi.

Voldán Pane architektke, pán má pravdu. Už jsme
taky zhruba pochopili, o co asi vlastně půjde.

Vráblík A nedělejte to aspoň nám horší, my máme
přeci taky právo zaujmout stanovisko.

Těžký Vy jste od FBI nebo od CIC?

Burda Depak, já sem vod Chrudimí po matce a od
Berouna po dědovi. Tátu jsem jaktěživo neměl, no,
asi měl, ale nepoznal.

Vráblík Zachovejte klid, pane architektke. Já jsem hlu-
boce přesvědčen, že se nakonec dohodneme.

Voldán Já bych byl taky pro dohodu. Doba je těžká.

Burda *(vymění fotku za stejnou, ale s vystrašeně
se rozhlížejícím chlapem – Podolek. Vsune další
fotku)* Tohle se vás netýká, to si jenom pan velko-
pekař nasazuje brejle proti slunci a dívá se na ho-
dinky... áááale tohle! *(Vsune obrázek, jak pan Vráb-
lík zdraví zdviženou pravicí post před vchodem na
gestapo)*

Voldán Tedy jestli se jedná jenom o návštěvu ge-
stapa, tak tam jsem musel nosit každý týden pa-
píry ke schválení stěhování obyvatel Prahy. Němci
si potrpěli na pořádek.

Burda Samozřejmě, že se jednalo jenom o pořádek.

To byste jim u lidového soudu lehce zodpověděl,
ale ten pán, co si u mě objednal sledování s foto-
dokumentací, má nějaký protokoly z podatelny ge-
stapa a ten by mohl dokonce vod toho, jak ste říkal
CIC bejt, protože má anglickou uniformu i s čepicí.

Těžký Tak kolik?

Burda Jak to kolik, co kolik? Copak prodávám na
trhu ředkvičky? Já dělám svoji práci a mám na ni li-
cenci, jestli vám to něco říká. *(Vsune další fotku. Tu,
kde je s Podolkovou v pozadí z profilu Gába s roz-
taženým hubertusem jako exhibicionista)* Tak to-
hle je z uměleckýho hlediska vopravdu ten nejzda-
řilejší snímek, na to, jak málo tam bylo světla.
Škoda, že se vás to ani jednoho netýká. Je to jedna
paní továrníková.

*Gába je na fotce tak dobře k poznání, že to všem třem
dojde.*

Hadrabová *(Vejde, spíš strčí sosák bez zaklepání)*

Pane Burda, telefon...! Volá vás Gab... totiž pan
Lah... Dyt vy dobře víte, kdo vás volá.

*Burda nechá epidiaskop epidiaskopem, fotka trčí do
tmy jako prdel ze vrat, a odchází dveřmi do fotoko-
mory k telefonu. Tři delikventi osíří, všichni vyskočí,
jako když páchne do vosího hnízda, a řítí se blíž ke
zvětšenině.*

Těžký To je on, ten byl u mě, a já blbec myslel, že je
to nacistická provokace. Jak jsem mohl jenom tak-
hle nalítnout? Já jim to nadiktoval do protokolu
slovo od slova a přiznal jsem se k převodům aktiv
do Saarbrückenské banky.

Vráblík Já jsem Curyšskou banku zatajil, to může být
ještě horší.

Voldán Já v tom lítám jenom se Slovenskem a s ma-
darskou pojišťovací společností, to víte, stěhovák.

Těžký Pánové, zdržte se, prosím, emocí, nedomní-
vám se, že by se jednalo o jednoduchou kauzu.
Myslím, že jsme v rukou profesionálů a že v tom
bude zájem nějaké rozvědky, je nabílední. Teď jde
jenom o to, jestli anglické, německé nebo ruské,
což by bylo nejhorší.

Vráblík S těma bych se aspoň domluvil. Sloužil jsem
v ruskejch legiích.

Voldán Nejlepší by bylo, kdyby se to dalo vyřešit pra-
chama, nebo brilijantikama. Špionážní centrály,
tomu nerozumím.

Burda *(který již delší dobu stojí v přítmí ateliéru
opřen o dveře)* Všechno slyším, pánové, a je to
samá voda, samá voda. Zapomněli jste, že nejlépe
informovaná rozvědka byla, jest a vždycky bude
československá plukovníka Moravce, a s tou si to
přece nechcete rozházet. *(Pánové poslušně used-
nou do židlí)* Volal vás řídicí důstojník a omlouvá se,
že už dneska nepříjde. A když vás bude ještě zají-

mat maličkost, že na Velitelství československé západní armády došel koncept dekretu prezidenta republiky o správě majetku Němců, Maďarů, zrádců a kolaborantů a jeho případných následných konfiskacích. Takže o tom všem přemýšlejte, pan poručík Gabriel se ozve sem. Zatím máte domácí vězení. Pro příště si připravte vlastní konstruktivní nápady, jak se z těch sraček vyhrabete. Zítra je neděle, takže vás očekáváme už od 9.00 hodin a na 11.00 si můžete přiojednat své tajemníky, notáře, prokuristy nebo sekretářky, ale není to nutné. K převodu postací vaše podpisy a firemní razítka, která laskavě vezmete každopádně s sebou. Kancelářskou techniku dodáme sami. Dobrou noc, pánové.

Když pánové opouštějí ateliér, v protiproudu se cpou naši známí Rusové s harmonikami a děvčaty.

První Rus Ty, tavišič, fotoatelier. My dajom časy, no, i ty dajoš vódočky. Po vašemu... my dadim godinky a ty dadiš chlast. Jesli by bylo možno stakančiky, my zděs s báryšňami papjom.

Burda Jen si popíjete v parku.

Druhý Rus Gospodin fotočka, ja blagodarju i prašú vas, za asvabóžděníje my vypjom zděs. (*Cpe mu do ruky zrcadlovku Rolleiflex*) Butýlku vódky, my zděs vypjom.

Burda Žádný takový, dejte hodinky... Já dám kořalku, vožerte se na dvorku.

Třetí Rus V nízu, pĕred damom... sehr gefehrlich... vojennaja policija, pjannych pod rastrel padvódat. I zděs děvočki, krovatki, čo vy skaziťe, ... ja prašú vas navĕrna ... něvazmóžna tak srazu nagana patjanuť. (*Tváří se nebezpečně*)

Zorka Pane Burda, to jsou docela slušný kluci. Tenhle je učitel z Charkova, žádněj Rus, Ukrajinec je to.

Mici A podívejte se, ten můj: „Sinĕgláznyj molodĕc“ – to taky není žádněj Kalmyk propuštěnej z kriminálu. Pane Burda, pěkně prosím, smutně koukám.

Burda Co za to?

Sisy Ale, pane Burda, dyť vy víte, že nepřidete zkrátka. (*Dá mu pusinku na ucho*)

Burda (*kapituluje*) Takže mi z toho zase pro změnu uděláte ruskej bordel. (*Pustí gramfon s ruskou romancí, a potom k Rusům*) Ale v šest hodin vypadnete... v našem dómě jest zákon, že vchod zapreščon.

První Rus Góspodin Burda, vypit' němnožko so mnoj, na družbu... adin stakan, tolko adin. Já patĕrjal vsjo: ženú, dětĕj, atcá i máť, dědušku ubili pĕred majimi glazámi... no, pašli, vypjom.

Druhý Rus (*začne tklivou píseň na harmoniku, která jako by konvertovala ke gramofonu – zkrátka muzikant jak noha. Nad očekávání se Rusové propíjejí spíše do smutku*) Porfirij!!! Jichal kazak na vinoňku!!!

První Rus (*sinĕgláznyj molodĕc*)

Jichal kazak za vinoňkuú
praščál svaju divčinooňku
/: praščau, mileňka, čornobrivĕva
ja idu v čužu storononĕnku:/
Daj že divčina chustinúú
Može ja u boju zahýynú
/: Čornyje noči zakryjut oči
lehče u magyly spočinu:/
Dala divčina chustínúú
kazak u boju zahýynú
/: Čornyje noči pokryli oči
kazak u moglyly spočinul:/

Bĕhem tklivĕ písnĕ přeci jenom Třetí Rus dotáhl Zorku do postele, kde se s ní muchluje.

Burda (*je na měkko, žertuje a ukazuje prstem*) On něljubit pĕseňky?

První Rus Dúmajĕťe, Burčik? Začem by něljubil. Ljubit. No, on ljubit jevrejskije bolje našich. (*Zasmĕje se*) On Jevrej. Tak užĕ eto v žizni prichadit. No sevódnĕja subbota, dlja náve prázdnik.

Mici Pane Burda, nechte nás tady samotný, my se nějak před váma žinýrjeme je polechtat na slabínách.

Burda No jo, já vím, ale napřed vám k tomu pustím jednu svou zamilovanou. (*Jde ke gramofonu a zakládá desku*)

Melodie „Uđi, uđi...“ Bĕhem melodie Burda zvolna odchází a je vidĕť, že je sentimentální jako každý gau-ner, ať už ze středních nebo vyšších sfĕr. Zvolna se sešĕří a Mici se Sisy se pomalu svlékají a zároveň pomáhají svým ruským amantům z jejich potupných necivilních obleků. Po každé holince se ozve rána jako z děla, rubáška nejde přes hlavu, onuce jaksi k sexu nepatří, ale celý porevoluční striptýz jako by začínal novou epochu, protože ani element ženství, ani agresivní strana neví, co se z toho všeho může vyvrbit. Ale scĕna spíš připomíná balet nového rozplozování po čase hrůzy a zabíjení. Nikomu nevadí, že šaty i prádlo jsou všelijaké, že chudej ruskej erár není právě oblečením pro sexuální idoly pozdějších let. Sladká a falešná melodie pomalu ukolíbá všechno do klidu, který je koneknců to jediný, proč se to všechno děje.

Obraz 2

Rusové už jsou pryč a už sní v kasárnách své sny. Nahé holky se ráno (neděle 20. kvĕtna 1945) oblékají přímo do slušivých kostýmků úřednic a rozkládají k různým stolkům židle, přesunují sofa na sezení a vybalují psací stroje, zavoní kafičko a vchází z rozhrnutého závĕsu ze svojí postele Burda, později z fotokomory Gába, který nese pĕť objemných tlustopisů.

Burda Dobré jitro, tak se mi to líbí! Kafičko voní, všude uklizino a po nějakejch sviňačinkách ani

stopy. (*Volá do světlíku*) Hadrabová, můžou si připsat, kafe vařit nemusej, máme sekretářky.

Gába (*vchází se spisy*) Tak, pane Burda, tak tohle jsem nečekal ani ve snu. Mám kompletní papíry účastníka odboje. Převzal jsem na velitelství i svoji listinu pohřešovaného. Potkal jsem tam jednoho z jihlavských partyzánů, jak jsme transportovali toho Swobodu do Vídně, takže jsem aktivní účastník akcí na Vysočině, ve svazku zesnulého kapitána Cempere. Jméno zkomolili. Představte si přepis z azbuky do latinky C-e-m-p-e-r = S-e-t-r-e-č. Kdo by to byl řek? A hlavně mám kopii obsahu Benešova dekretu ze včerejška o trestání nacistických zločinců a jejich pomahačů, a zejtra vyjde další. Z podnikatelského rejstříku protektorátních firem mám tohleto. Teď je můžem zmáčknout, až z nich budou lítat cucky. Ne pár tisícovek, ale přímo podíly na majetku, protože voni všichni do jednoho převáděli aktiva přes Německo do Švýcarska a Lichtenštejnska. Voldán dělal to samý, jenže přes Maďarsko. Hezkej kus práce, za pátek a sobotu, není-liž pravda?

Burda Jeliž! Jenom, aby nám to nepřerostlo přes hlavu. Jak se jedná o velký banky, tak se taky jedná o velký svinstvo, a na to my nejsme, my malí gau-neři, zařízení.

Gába Zapomněl jste, že jsem se v Anglii obstojně naučil anglicky a němčina je můj druhý jazyk. Zejtra, nejpozdějc pozítří, dostanem služební džíp a volnej průjezd Německem a Rakouskem. Pojedu Linec, Salzburg a na Chimmsee je vedle Bertechsgadenu hlavní velitelství americký armády, tam vyložím nějakýho cibršpiona od Američanů a cesta přes Německo až na švýcarský hranice je celá pod americkou kontrolou. A já jsem na Bodamským jezeře, stačí civilní oblek a půjčený civilní auto a Švýcarsko s Lichtenštejnskem je moje.

Burda A nejni to trošku u kejhák, ta cesta, myslím? Všude samej werwolf. V Rakousku je neodzbrojená kozácká jednotka, která byla na straně Němců a tuší průser. Já nevím, nevím, chlapče.

Gába Jezdí se v kolonách, pane Burda. To znamená v každým větším městě se spojeneckým velením se čeká na kolonu ve směru, kam jedete, a já mám času dost. Jenom když budu mít plný moci vod těch pěti výtečnicků.

Burda (*do dveří koupelny*) Tak už byste mohly, dámy, toho šlechtění nechat! A nastoupit k psacím strojm.

Děvčata (*unisono*) Jenom se dočešeme!

Gába A možná, že s sebou vezmu Mici. Byla v nějakým francouzským penzionátě, než se dala k padlejmu andělu. Francouzština se hodí. Je to jazyk diplomacie.

Burda Ježíšmarjá, Gábo! Magnát ve vobleku, s fárem a se sekretářkou a ještě k tomu v Curychu. No, tomu říkám kariéra.

Gába Teď je máme v ruce za praskání, ale pozdějc jsem budem držet jako dojný krávy za defraudace státního a národního majetku.

Burda A co když to tady vyhrajou komunisti? Tak co potom?

Gába Tím spíš musím jet. Ve Švýcarsku to nevyhrajou nikdy.

Mici, Sisy a Zorka vcházejí.

Mici Pane Burda, nám to tak sluší, že by do nás nikdo neřek, co sme zač.

Gába A co vás nutí, abyste to na sebe vykecávaly?

Burda Ste dámy jako každá jiná. Už bible praví: „Nenalezneš stopy hada v trávě, jakož pak nenalezneš stopy mužů v ženách“.

Burda dává během repliky na lustr mikrofon a druhý konec kabelu s prodlužovákem a se sluchátky hází do světlíku.

Gába Mici, ty mluvíš francouzsky, ne?

Ze světlíku se ozve zazvonění a posléze hlas Hadrabové.

Hadrabová (*mimo scénu*) Už je tady první!

Burda Tak ho pusťte nahoru!

Mici Francouzsky mluvím slušně... (*Zasměje se*)

Slušně říkám proto, že kromě „merde“ neumím žádný sprostý slovo... (*Hihňá se*)

Gába No, mně by se v tomhle případě vo žádný moc sprostý slova ani nejednalo.

Mici Byla jsem v Grenoblu v penzionátě skoro tři roky. *Zaklepání a vchází Voldán s Hadrabovou v zádech.*

Voldán Uctívá poklona.

Gába Dobrý den, posadte se, prosím! (*Ukazuje na sofa*)

Voldán Jak si přejete! Děkuji! (*Bledý, nervózní a rozpačitý*)

Hadrabová Ježíši Kriste, děvčata, vám to sluší. Hotový manekýnky z časopisů pro lepší dámy.

Burda Hadrabová, nechaj nás o samotě a Zorka se Sisy vám můžou dělat společnost. Vemte je k vám do parádního pokoje a tam bavte ty pány, co přijdou později. Tady máte lahvičku koňaku do kafe. (*Všichni tři vypadnou*)

Gába (*k Mici*) Slečno Michaelo, ke stroji, prosím!

Mici Prosím, pane poručíku.

Gába Nadporučíku... když už... Od včerejška... pane nadporučíku, Michalko!

Mici Prosím, pane nadporučíku!

Gába (*si sedne proti Voldánovi, hodí si ležerně nohu přes nohu*) ...tak co s tím budem dělat, pane Voldán?

Voldán Já vás zapřisahám, pane... pane... pane...

Gába Gabriel, George Gabriel, prosím, nadporučík RAF, paradesantní jednotky 311. perutě... prozatím, protože tak jednoduché to přece jenom nebude.

Voldán (*se naprosto zesere*) Já vás ujišťuji, pane nadporučíku... Já vás zapřísahám, že jsem se domníval, že je to nacistická provokace, na poslední chvíli...

Gába (*přeruší ho*) No to jste se domníval zcela správně, to je logické... Ale mě by spíš zajímalo, proč, proč jste se to domníval?

Voldán Nerozumím. Jak to, proč?

Gába No, uvažujte logicky. Proč jste se domníval, že právě vás nacistická tajná policie chtěla vyprovokovat.

Voldán Myslíte, že nějaká finanční...

Gába Nejen to. Myslím, že nějaké (*vystřelí nazdařbůh*) špionážní...

Voldán Ježíšmarjá, ta mrcha Canaris.

Gába (*teď zase pro změnu znervózní on, vstane, potlačí vzrušení a se znovunabytým klidem*) Udělejte zápis, Michaelo! (*K Voldánovi*) No, vidíte, jsem rád, že jste přišel k rozumu, diktujte výpověď přímo do stroje. Kdy jste byl kontaktován?

Voldán Kontaktován... pane nadporučíku, vždyť to se jednalo o prachobyčejnou zakázku, jakých jsem měl habaděj.

Gába (*uvědomuje si vlastní moc, která mu spadla z nebes*) ... Kdy jste byl kontaktován? ... Tak zněla otázka.

Voldán Byl jsem předvolán, tedy ústně mi bylo sděleno, abych se dostavil do úřadu zastupujícího říšského protektora.

Gába Kdy?

Voldán Ježíšmarja, kdy! Kdy to bylo? Bylo jaro, a už bylo po Stalingradu... Bylo mi zakázáno vést jakoukoliv písemnou dokumentaci.

Gába To my víme.

Voldán Šmankote, tak vy to víte!

Gába Já jenom zkusím, jestli jste přeci jenom nějaké záznam o celé akci nepožíval.

Voldán (*ztratí nervy*) A pomohlo by mi to?

Gába To víte, že by vám to pomohlo.

Voldán (*úplně nahníčku*) No, snad ... u našeho dědy...

Gába Kde?

Voldán V Úpici. Děda z manželčiny strany.

Gába Co jste tam schoval?

Voldán No snad nějaké celní deklarace, jel jsem tenkrát... Tedy moji chlapci jeli... Tenkrát přes čtvery hranice: rumunskou, maďarskou, slovenskou a protektorátní a bylo toho na tři měbláky.

Gába Vidíte, jak to z vás hezky leze. (*K Mici*) Máte to všechno?

Mici Mám, pane nadporučíku.

Gába (*diktuje sám*) Neodevzdal po splnění úkolu celní deklarace, čímž zatajil...

Voldán Můj ty Bože... to byly naše deklarace, psané

na firmu... ty parchanti nám nedali ani sebemenší papíreček... nazpaměť se museli moji kluci naučit jména a adresy kontaktních osob...

Gába Ale to my víme, to je normální konspirace...

Voldán Co jste to řekl? Proboha! Konspirace... ještě toho trochu...

Gába Tak moment, abysme se v tom vyznali, tak od Adama... (*Vezme Voldána za klopy*)

Voldán Od Adama mám všechny obleky, prosím. Šiju u něho už od... před válkou...

Gába Podívejte, pane Voldán, jestli si tu ze mě nepřestanete dělat srandu, tak byste taky mohli na starý kolena začít šít u profesora Jiráska a to je chirurg, jestli to nevíte! ... (*Zasměje se svému vtípu*) No nic ve zlým.

Voldán Normální zakázka to byla. Jenže za podivnejch okolností... Ten pan major, ke kterému mě předvedli... už od vchodu se mnou běhali dva... tak ten major se mi představil s úsměvem jako major Berger z Canarisovy služebny a že by potřebovali přepravit dva až tři vozy tiskovin z Konstance do Norimberka, přesně stanovenou trasou a civilními vozy. Platili předem, ve tvrdejch, žádný říšský marky, a já to deponoval... To musím taky říct kde?

Gába To musíte hlavně, nadiktovat „kde“!

Voldán V Budapešti, u pobočky Basilejské kreditní, ta jediná byla na aktiva a převody.

Gába Máte to s sebou?

Voldán Ano, prosím, dovolil jsem si jen z vlastní iniciativy... (*Vytahuje listiny*)

Gába Dejte to sem... Já to porovnam s našimi podklady. (*Vytahuje nějaké papíry, do kterých s předstíranou horlivostí kouká*) Myslel jsem si, že máte „Kosmos Curych“, podle nás...

Voldán Kosmos Curych mám prosím taky. Já se vám musím k něčemu přiznat. Ono by to stejně vyšlo najevo. My se totiž s panem architektem...

Gába ... Těžkým, velmi důvěrně známe... to my velmi důvěrně víme.

Voldán To jenom tady jsme se k sobě nehlásili. Ale jinak jsme byli oba ryze české firmy... Můj nejsilnější stěhovák byl nějaký zápasník Fišl, Žid... a toho jsem držel pod jménem Rolínek až do loňského roku, než utek do lesů, ten vám to dosvědčí, ten na mě nedá dopustit.

Burda (*dělá celou dobu „zlýho“ za zády vyšetřovance. Přejde ke světlíku*) Paní Hadrabová, jestli už přišel pan architekt, tak může nahoru! Je očekáván!

Hadrabová (*mimo scénu*) Ano, rozumím, pan architekt nahoru!

Mici hraje roli sekretářky po celou dobu velmi přesvědčivě.

Gába Podívejte, pane Voldán, já vám poskytnu jednu

službičku, nechám vás promluvit s panem architektem mimo protokol, ale ovšem že ne o samotě, to si nenechám přeci ujit...

Burda Jenom tak mimo protokol, pane Voldán, a to ste si myslel, že vám to projde. Dyť to byla tisíciletá říše, jak Göbels tvrdil...

Voldán Prosim vás, vždyť to tak musel dělat každej, bez toho se nedal provoz podniku udržet.

Burda (*ostře*) Znal se pan architekt Těžký důvěrně ještě s někým z vaší pětičky?

Voldán ...Zajisté, co vím s panem Prokopcem, stavěl mu montážní halu.

Burda (*ke Gábovi*) A ten zase důvěrně s panem Podolkem... Kruh se nám uzavírá.

Gába Neboli smýčka se pomalu zatahuje.

Voldán Prosim vás, o smýčkách nemluvte, ani v žertu... Vždyť my jsme ochotni spolupracovat při zpětných převodech veškerého...

Gába ...nakradeného majetku... jen se vyjadřujte přesně, pane Voldán.

Ozve se zaklepání.

Gába Moment! (*K Voldánovi*) Necháme vás o samotě. (*K Mici*) Nechte toho, Michalko, jdeme do archivu. (*Směrem ke dveřím*) Dále!!!

Těžký (*se vplouží dovnitř a jeho suverenita je ta tam*) Uctivost!

Burda (*se k němu žene s napřaženou rukou*) Vítám vás, pane architektke! A protože se nejedná o nic jiného než o přátelské vysvětlení na úrovni zpravodajské služby, necháme vás s panem Voldánem o samotě. Prosim!

Gába (*vezme pět fasciklů, rukou naznačí Mici, aby nechala papíry ve stroji a na stolku, a usměje se na oba provinilce*) Prosim, udělejte si pohodlí!

Všichni tři odejdou dveřmi, kterými přišel architekt Těžký.

Voldán (*po chvíli*) Nedalo se nic jiného dělat, věděli, že se známe a věděli o švýcarské „Kosmos – Curych“.

Architekt Těžký těžce usedne a složí hlavu do dlaní.

Těžký Proboha, co jste jim vykecal!

Voldán Pšššt... (*Dá si ukazovák na pusy*) Nic, co by předem nevěděli.

Těžký Takže všechno.

Voldán Asi tak.

Těžký To mě natřes, jezule! (*„Jezule natřes mě“ je výraz žižkovskejch kasařů ze soudniček Františka Němce*)

Voldán Pane architektke, nedělejte ze sebe zase boha všemohoucího a nevytahujte se na mě. Myslíte si, že bysme vůbec přežili, když mají ty naše pitomý udání v ruce. Takhle třeba přijdem o všechno, ale naše děti můžou začít znova.

Těžký Já děti nemám. Já bych raději o všechno nepřišel. Já mu půjdu na ruku... A co on je podle vás zač?

Voldán Zpravodajskej důstojník? Možná špion?

Možná dubí špion? Co je přesně, to nevím, ale vím, co není, není komunista a nedělá to zadarmo. Na to já mám čuch. Je chytrej a s chytrejma se dohodneš vždycky.

Těžký Padlo tady ještě nějaký český jméno?

Voldán Mluvili o tom, žes stavěl Prokopcovi montážní halu, když převáděl výrobu na armádní dodávky lafet ke kanonům.

Těžký To jsem musel. Jako musel on začít vyrábět ty lafety. Ještě si pamatuju, jak si dělal srandu, že to dělá proto, aby bylo dost lafet na pohřbívání nacistických pohlavářů. Srandičky, srandičky...

Voldán A v tý souvislosti taky padlo jméno Podolek – mlýny a pekárny. Že se jako s Prokopcem dobře znali... Já si myslím, že to není náhoda, že to všechno má souvislosti. Mluvil si s někým?

Těžký Jenom s Prokopcem, ale není s ním řeč. Ten se rozsypal, protože u něj prostřelili ruku nějakýmu von od wehrmachtu, co se zasnuoval ten večer, co přišli, s jeho dcerou a chudák Prokopec neví vůbec, jak toho von udrží v český nemocnici, než se to všechno trochu uklidní... Já se mrknu, co tam zapisujou...

Voldán (*roztaženými rukama brání psací stroj jako pivot při basketu*) Blázníš, co když tady mají periskop!!!

Těžký Na co periskop?

Voldán ...Aby viděli, co děláme.

Těžký ...Nebo jestli nás ne... ne to... (*Ukazuje ukazovákama na svoje uši a přitom naznačuje grimasou mlavení*)

Ozve se zaklepání na dveře, oba se leknou, až si sednou.

Gába Můžeme dál? Přišli za váma vaši přátelé! (*Otočí se ke schodišti*)

Voldán Prosim, prosim, samo sebou... Doma jste tady vy a ne my.

Otevírají se dveře. Do místnosti vchází Gába, Burda, Mici a tři muži s páskami přes oči, kteří zůstanou stát dosti vystrašeně.

Gába (*Burdovi*) Pane asistente, sundejte jim ty pásky s očí. Copak si tady chceme hrát na slepou bábu? Proč to děláte? Víte, že tyhle metody nesnáším.

Burda (*omluvně*) Máme přece na schodech hroznej brajgl a pak jsou tam ty hromady těch... No co sem přivezli odpoledne, tak jsem si myslel, že by bylo lepší... aby se třeba pánům neudělalo zle, jsem myslel...

Když Burda během řeči sundá nové trojici pásky z očí, poznáme, že zmíněné intermezzo udělalo svoje. Pánové jsou naklepaný jako řízky.

Burda Jestli vás to vyděsilo, tak se omlouvám.

Gába (*sedne si na stůl a dá nohu přes nohu*) Posadte se pánové a omluvte nás, on tady pan kolega si občas hraje na letní skautský tábor... On četl do vysokého věku foglarovky, a to s člověkem už udělá svý.

Tak abychom začali z opačného konce. Jaké potíže máte vy?

Všichni mlčí.

Gába Tak tedy jinak... Pan Podolek má nějaké nedorozumění s odbory...

Podolek Pakáží je to. Chtějí, abych bez státního souhlasu mlel a pekl z německých nedotknutelných zásob pro ruský kasárna, ale to já nemůžu, to by museli ten německý zákon napřed zrušit a zásoby převést pod ruskou vojenskou správu. Jinak to nejde. Jenomže těmhle dělníckým zabeďněncům nysvětlíte nic. Ty viděj jenom mouku a zrní. Pánbůh nás před nima ochraňuj...

Gába Michalko, máte to?

Mici Ano, pane, nadporučíku.

Gába Připíšte to jako žádost o výjimku ze zákona, vynechte ty dělnický zabeďněnce, já to panu Podolkovi podepíšu za vojenskou kontrolní správu, on si s tím zajde mým jménem na hospodářskou vojenskou správu a oni mu to buď povolí nebo zapečetěj, ale na každé pád vod těch odborů bude pokoj...

Prokopec (*šouchne do Podolka*) Lepší by bylo zapečetit. To jste z obliga. Do skladů se vždycky nějakou tou dírou dostanete... Co říkáte?

Gába Když už radíte, pane Prokopec, tak vy prejadváivate dceru a ženicha máte Na Františku v nemocnici... a nemá právě nejspolehlivější papíry na tu prostřelenou ruku. Tak tohle vám neprostřeleným rukoudáním slibují vyřídít osobně ještě dnes odpoledne i s převozem a platnejma papírma do důstojnickýho lazaretu Pod Petřínem. Tam je to nóbl. A co se týče těch dvě stě šedesátí skoro hotovejch lafet, tak o co se taková samochodná lafeta liší od buldozéro nebo pásáku? I na to by se daly sehnat zakázky, kdyby se chtělo... A tady pan Těžký bude mít práce spousty i bez našeho požeňhání. Jde jenom o to, jakou. Jestli jako architekt nebo jako polír anebo dokonce, bůhměnetrestej, jako vobyčejnej zedník. To už záleží na něm. Všechny tři profese ovládá brilantně.

Burda Pane nadporučíku, vynechal jste pana Vráblíka.

Vráblík ...Já nikoho z těch pánů dohromady ani pořádně neznám. Jenom letmo z nějakýho sezení... protek... tedy (*opraví se*) hospodářské rady Čech a Moravy od Bienerta, kde jsme se párkrát potkali.

Voldán (*rozený práškač, shodí Vráblíka*) ... a několikrát vožrali...

Vráblík To snad není, nebude a nebylo zakázaný nikdy, pane Voldán...

Burda To záleží na tom, s kým se objekt ožíral, ožírání a bude ožírat... není-liž pravda?

Vráblík (*jenom cukne hlavou a je klid*) Já to tušil, já to věděl a přitom jsem byl celou okupaci tak vopratnej. Děkuju vám, pane Voldán!!!

Gába To je vděk, pane Voldán, co říkáte... Tak a teď přistoupím ke konečnému řešení vaší otázky. (*K Burdovi*) Pane Burda... děvčata, tedy sekretářky na sál.

Burda (*jde ke světlíku a křikne*) Zorinka a Sonička k psacím strojům.

Gába Teďka tady všichni pod instruktážním vedením pana Voldána, kterého tímto jmenuji naším generálním tajemníkem, pěkně vyhotoví plné moci s podpisovými právy pro vaše zahraniční peněžní ústavy. Papíry s hlavičkou a razítkama jste si jistě nezapomněli. To jsem vám nařídil.

Všichni vstanou a obouruč drží své aktovky takřka v předpažených rukou. Vchází Sisy a Zorka, sedají si k dalším dvěma strojům a k nim přisedá první trojice. Vráblík zůstává sedět v sofa a Voldán se ujme, přecházením od stroje ke stroji, své nové funkce.

Vráblík Já v žádných zahraničních centrálách žádný prachy neuil.

Burda (*si k němu sedá a bere ho kolem ramen*) Ale to my víme, pane velkouzenáři a strojní řezníku, vy to všechno budete financovat pod naším dozorem v hotových penězích, naturáliích a pozornostech všeho druhu. Ve svém zámečku v Plasech u Plzně máte přeci dost žrádla, chlastu i s trezorem zazděným ve sklepě, plným zlatých drobností, který jsou dneska tak žádaný jako úpl... pozornosti.

Vráblík Ten trezor není vůbec zazděnej, jestli chcete vědět...

Burda Tím líp... Nebo chcete, abychom uvědomili ruskou jednotku o možné kořisti, je to na hranicích americkýho sektoru, tam by se takovej malej loupežnej nájezd našich východních osvoboditelů lehce zapomenul.

Vráblík To je sprostý... Vy... (*Zarazí se*)

Burda Vyděrači... ste chtěl říct? (*Velmi ostře*) Já vás taky můžu vzít za flígr, vyvlíct vás před barák a zařvat: „To je von, křeček a kolaborant...“ a von se určitě nachomejtně nákej jako vy, jenže z RG... z rabovacích gard, jak se říká, a ten s váma udělá krátkej proces. To chcete? A nebo mi dáte klíče od zámečku a klíčky od trezoru pěkně s úsměvem a s poděkováním.

Voldán Pane Vráblík, nedělejte potíže! ... Nebo... nebo... nebo řeknu...

Burda Co řeknete, pane Voldán?

Voldán Nebo řeknu ostatním a ty už vám nějakej odpor vyženou z hlavy.

Burda Tak ste to slyšel, jste sám... ale můžete se stát členem souručenství, tedy ne národního, nýbrž obchodního. (*Připne si pod nemoderní sako Gábovo podpažní pouzdro s pistolí a pískne jako na psa*) Půjdeme se projít, pane Vráblík!

Vráblík Co, projít...? Jak projít...? Kam projít...? Já jsem to tak nemyslel.

Burda Ale to já vím, že ne. Já vás jenom doprovodím, aby se vám nic nestalo. A abyste mi dal doma s sebou dopis pro vašeho zahradníka v Plasech, aby mě pustil do sklepa a do trezoru.

Zbývající čtyři výtečníci samozřejmě dělají, jako by nic neslyšeli. Jsou to koneckonců přeci jenom Češi jako poleno. Burda odchází s Vráblíkem a Gába se rozvaluje na sofa, zapaluje si cigaretu a po chvíli říká.

Gába Nás to těší, že jsme Češi... (*K ostatním*) Kdyby si chtěl někdo z vás zapálit, tak cigaret je tu habaděj... americejch.

Stroje jeden po druhém příjemně klapou, Voldán pobíhá od jednoho k druhému, pánové vytahují z aktovky listiny a bouchají razítkama.

Píseň Já šetřím, já si střádám do prasátka, až tam bude padesátka celá.

Potom ti k tvému svátku, na památku koupím, milá, v loterii los.

[: Na to se těším, už řadu let, musí mít číslo tři sta třiatřicet, tři tisíce tři sta třiatřicet :]

Klepání strojů kulminuje a slábne, scéna se zatmívá.

Část třetí

Obraz 1

Loučení.

Na levé straně scény stojí Helmut von Rabelberg v košili a v kalhotách od uniformy, levou ruku má v drátěné dlaze, takže vypadá jako při říšském pozdravu opačnou rukou, nebo jako že chce hodit kamenem. Stará Hadrabová páře ve švu kabát uniformy poručíka wehrmachtu a mladá Nina Prokopcová se chce na prostřelenou ruku pověsit. Na druhé straně scény stojí Gába v parádní uniformě nadporučíka RAF a uprostřed stojí inteligentní podplukovník sovětské armády a pan Prokopec s manželkou v uctivé vzdálenosti.

Hadrabová Vohněte se trochu, ať vám ten rukáv můžu přetáhnout přes ten pahejl, nebo mi po tý cestě ještě nastydnete a to je horší než průstřel.

Nina Helmut, komm zurück, Du darfst nicht ums Leben kommen!!!! Ich liebe dich!!! (*Přetahuje se s Hadrabovou o Helmuta, snaží se jej líbat, ale ruka je překážkou pro všechno*) Ich liebe dich, für alle Zeiten.

Helmut Ich liebe dich auch, Nina.

Ruský pplk. Aňji ljubjatsja.

Gába Asi se maj vopravdu rádi.

Ruský pplk. V takich parach něvjerjátno.

Nina Věřím na věčnou lásku, Helmute.

Hadrabová Hergot, vohni tu pravou ruku, nebo pojedeš bez kabátu. A chlap bez kabátu je chlap bez budoucnosti. Tak se pohni, neřáde.

Prokopec Chlapče, drž se, pan Gabriel je tvůj spasitel.

Ruský pplk. Ja předal plennika i možna otjechat.

Prokopcová Řekněte, pane důstojníku, brát si

Němce v tuto dobu, to je kus odvahy, co říkáte?!
Odněkud se ozve koláž z Lili Marlén a Valčíku na rozloučenou.

Ruský pplk. U meňja jest žená kitajskaja, no, majó imja jest Vadim Issakovič Silberštejn. Tak uže v žizni prichaditsja.

Gába Pane Prokopec, takhle to bude nejlepší. Když nám ho vydali, tak ho vezmu do lazaretu k Američanům, tam nebude tak dlouho.

Prokopec Jak se vám to podařilo?

Gába Mám svoje styky... (*Polohlasem do ucha*) A vaše peníze...

Prokopec Začínám tomu rozumět!!!

Gába Nová doba chce nové přístupy. Vidíte to, teď ste moh s vostříhanou hlavou dohola a s háknkrajcem na zádech vodklízet barikády a bouračky a místo toho doprovázíte dcerce, která bude šlechtičnou von Rabelberg, toho Helmuta, kterýho vám vezu k Američanům. Mimochodem, nebylo to la-ciný, Rusové ho nechtěli vydat. Nebejt tady toho továřišča Silberštejna, tak nevím, nevím.

Prokopec Bez obav, pane nadporučíku. Jakmile bude můj podnik zase šlapat...

Gába (*ho přeruší*) Chtěl ste říct NÁŠ podnik! Věřím, že ste se jenom přerek.

Prokopec Samozřejmě, že NÁŠ podnik, ale já budu předsedou správní rady.

Gába Proč ne?! Odjíždíme na Západ!

Přicházejí pánové Voldán, Vráblík, Podolek, Těžký s květinami, děvčaty s úsměvy a Míci s kufrem se usměje na Rabelberga, ale ten neopětuje – asi je opravdu zamilovaný.

Obraz 2

Rok 1948.

Už do loučení z minulého obrazu se ozývá dusot okovaných bot. Scéna jako by potemněla a z rádia se ozývá skandování: „Gottwald na hrad, Zápotocký do vlády...“ Po scéně pobíhá starý Burda v podvlikačkách a Hadrabová v županu.

Hadrabová Burdo, tak teď jsem zvědavá, jak se z tohohle dostaneme.

Burda Hadrabová, trochu to tady zřackujte, volal Gába, že všichni akcionáři „Fotokorporejšnu“ ať se sejdou tady a on sám že přijde, až zjistí nejdůležitější... Já jdu rychle telefonovat.

Hadrabová Pane Burda, proberte se, dyť už máte přes dva roky telefon!!!

Burda ... Na to já si holt už nezvyknu nikdy!!! (*Bere štítivě telefon*) No a zase nemám číslo...

Hadrabová ... A na koho...?

Burda ... Na koho...? Na Vráblíka... Už nemám v lednici ani kousek ničeho a lidi dneska pohnou zadnici

jenom za žrádlo, horší než za Němců... Potřebujem nový auta, a to, co se děje venku, vypadá na to, že si buď' pospíšíme, nebo budou auta pro soukromníky zakázaný.

Hadrabová ... 377452...

Burda Co to melete, babo?!

Hadrabová Chtěl ste číslo na Vráblíka... Ne?

Burda Jo, jak to je? (*Vytáčí po Hadrabce*) 3... 77... 4... 5... 2... Kdo si to má pamatovat?! Vráblíkovice? Pan Vráblík? Esli ste eště nešel, tak se stavte ve kšeftě. Potřebuju na poukaz asi pět kilo svíčkový, vepřový na řízky – asi šest kilo, dále dršťky... ale ne knihu... tak asi tři kila... potom vepřovou panenku... asi po dvou kilech... a netahejte se s tím nahoru, nechte to u Hadrabový dole, je vodevráno... Co tomu říkáte, těm komunistům, to je co? ... Taky si myslím... Von už Gába něco vymyslí, aby to tolik nebolelo... Tak zlomte vaz...

Do ateliéru doslova naběhnou Podolek, Těžký, Prokopec a Voldán.

Podolek Praha se nedá projet. Všude je ta verbež s puškama! A na Staroměstským řeční ten komunistickéj Gottwald. Stojej na balkonu s tou celou sebrankou.

Burda Však on už Gába něco vymyslí...

Prokopec Ráno mi volali z fabriky, že se na nádvoří ozbrojujou milice...

Burda Na to Gába taky něco vymyslí...

Voldán Co mi můžou...? Ať si klidně ty čtyry starý kraknsy vezmou, ty stejně poslouchaj jenom moje kluky, jak do nich sedne blbec, tak se rozpadnou. A blbci jsou to všici.

Z rádia se ozývá: „I kdybychom padli všici, vstanou noví bojovníci“.

Voldán Vidíte, tady to máte.

Burda Von už Gába na něco přide.

Těžký Už od včera u sebe nosím pas a k noze leu-koplastí přilepených deset tisíc dolarů. (*Ukazuje nohu*)

Burda Von vám Gába poradí, co s nima.

Těžký Mám rozestavěný tři vilky a od dvou mi utekli majitelé bez zaplacení do Anglie a teď mi ještě určitě ty rozestavěný vilky zabavěj.

Burda (*stereotypně*) Gába už to vyřeší.

Najednou se bez zaklepání rozlínou dveře a vletí dovnitř Gába v modrákách, s puškou na úplně novým řemenu a s páskou lidových milicí na rukávu. Všichni zůstanou jako solné sloupy.

Gába Co je, co se děje? ... (*Všimne si, že všichni čučí na označení Lidových milicí a pušku*) Tak tohohle si nevsímejte. To mně vrazili u Prokopce na nádvoří, prej soudruhu: „Jdeš s náma, nebo proti nám“?! Tak co sem měl říct? Ale ono se v tom dneska po Praze aspoň dobře potuluje, sem mě vodvez mod-

rej nákladák z Kolbenky. (*Hrábne po telefonu a vytočí číslo*) ... Soudruha Krmelce... To seš ty, ... tak koukni... pan továrník Prokopec odjel včera i s paní do Německa za dcerou... vodkad' volám...? Z nádraží, byl jsem si to ověřit... že je zrádce... No, a co sis myslíš? ... Jo, dělnický třídy... To taky... Původem prej byl zedník... Tak čest... Jo, a večír přidu na výbor pozdějc... Čest. (*K Prokopcovi*) To je pěkněj průser, tomus utek vo vlásek. Šel jsem tě varovat a mále mě zvolili náčelníkem. Nějakěj nádeník začal řvát: „To je soudruh z fotolaboratoře, to je taky dělník a přitom mu to myslí.“ Tak jsem jim na kecal, že už jsem na ústředí a že k nim přidu večer na výbor... Ty pušky sou úplně nový, kde to ty hovada berou... Vypadá to na německý reparace do SSSR. Ták a teď' k věci. Kde je Vráblík?

Burda Ten se zdržel. Objednal jsem u něj nějaký maso.

Gába Dobrý, ten tu stejně zůstane jako pan Podolek. Mlýny a pekárny už má stejně znárodněný, tak co?! Přestane bejt ředitelem a pude do penze a my mu ji trochu vylepšíme. Taktěž pan Voldán, vám je pětasedesát a ste stěhovák, to je vlastně taky dělník, takže vy vstoupíte do KSČ a je po prdeli. Pan Prokopec, jak sem řek, už je v Německu. Tady sem vám přines pas a pár tisícovek z trezoru ve fabrice. Do začátku vám uvolníme náky pasiva na otevření... čeho? No, něčeho. To uvidíte, co vám zeťák nabídne. Zavolejte manželce a nejlepší bude, když pojedete do Plzně autem, tam ho nechte i s podepsanou prodejní smlouvou na tadyhle Burdu a dál z Plzně vlakem. Takže, šťastnou cestu. My se ozvem!

Prokopec poslouchá jako omámeněj. Jde k telefonu a tiše se domlouvá se ženou.

Gába (*k Těžkýmu*) Pane architektke, a pro vás to vidím jako pro pana Prokopce, snad jenom nemusíte tak spěchat... Firmu máte malou, na ty dojde pozdějc. Zkuste prodát, co můžete, třeba pod cenou. Co není dostavěný, prodát jak to je, a prachy sem, zkusíme je vobrátit v řeznictví. Sedláky zatím nikdo moc nekontroluje. A lidi žerou jako zjednaný. Všechny peníze dostanete samozřejmě v Německu z centrálního konta naší společnosti. Já zůstanu asi u těch milicí. Jsem holt na ty uniformy. A teď' vyvěším na střechu červeněj prápor.

Leze do kopule, spouští jako roletu provazovej žebřík ve vikýři, leze nahoru, vyvěšuje prapor a padá zavěšeněj pod kolenem na konci žebříku. – Čtvrtý políbek smrti.

Burda letí pro štafle, všichni pomáhají a vyplétají z provazového žebříku figurínu milicionáře, protože Gába se už obléká do kombinézy a zavěšuje se do padákových popruhů jako na začátku. Hudba hraje píseň jako „Vyhrňme si rukávy...“, „Šel Frantík kolem zahrádky...“, Alexandrovi...“, „Zítřka se bude tančit všude...“

Gába mladší visí od stropu jako na začátku hry.

Gába st. *(vyndá si cigaretu, zapálí, rozkašle se a cigaretu udusí)* Já snad přestanu kouřit!

Gába ml. Stojí to ještě za to? Dyť nám už skoro táhne na sedumdesát.

Saša Tak přestaň, ale hlavně už spi. Tys mě vzbudil. *(Obřad se opakuje, vyleze nahý, po třech krocích se vrací pro župan)* Jdu se vyčůrat, když už's mě vzbudil... Kolik je hodin...? V kolik sme šli spát? *(Projde Gábovi mladšímu pod nohama)* Co je to tu za hadry? *(Zmizí)*

Gába ml. *(od stropu)* Uteklo to! V osmašedesátým...

Gába st. To mně nebylo eště ani padesát. To sem byl eště jura. Vidíš a málem to byl jedinej převrat, co sem nepřežil. A taková to byla pohoda. Pražský jaro. Milicionáři pochodovali s legionárema.

Gába ml. Pochodoval si s řezníkem Vráblíkem, vidíš, je mu třiadvadesát a je tady furt. Kdykoliv jdu kolem tý velký masny na Smíchově, tak ho tam vidím, jak tam vzadu voplenduje a radí řezníkům. To je ale kořínek.

Gába st. Vidíš a mohl viset v pětačtyřicátým na lucerně.

Gába ml. Tak si to zapiš do zповědního zrcadla, mezi dobrý skutky.

Gába st. Máš pravdu. Já byl vlastně dobrodinec, když se to tak vezme. Dyť voni lidi se vo sebe neuměj postarat...

Gába ml. ... To musí přijít nějakěj schopnej...

Gába st. ... Nebo všeho schopnej...

Gába ml. ... Jedinec, kterej to za pár lidí veme do ruky...

Gába st. ... A klape to... a šlape to...

Ozve se spláchnutí, Saša se vrací z hajzlu.

Saša No, prosím, vzbudí mě to a teď to spí jako špa-lek. *(Zavrtá se do peřin a za chvíli už spí)*

Gába st. *(tiše vstane)* Zkusím to nějak rozdejchat. A pak tam jednu špinku dostanu bez kašláni.

Chodí po místnosti a zhluboka deýchá, pak si sedne, jen tak v županu k oknu, do světla rudé hvězdy a zapálí si.

Gába st. To je rozkoš.

Gába ml. Jak to asi dopadlo s tou malou Mary

z toho pubu na Low street, když jsme odlítali na akci, tak tu noc před tím nám říkala, že to nedostala. Možná že mám syna nebo dceru? Ačkoliv jsem se informoval po válce... Hospoda dostala plnej zásah...

Gába st. ... Fuj, ta čeština... Nedostala... Dostala...

Gába ml. Lepší nevědět, jak říkala stará Hadra-bová...

Zvonek telefonu.

Gába st. Máš telefon!

Gába ml. Za mě tady ještě nebyl, byl u domovnice, tak si ho vezmi sám.

Gába st. *(bere telefon a chvíli poslouchá)* Ježíši, co to melete, pane Vráblík? Jaký studenti, koho mlátěj policajti?

Saša *(se probudí)* Kterej kretén to volá v pět ráno?!

Gába st. Máme si pustit Svobodnou Evropu. Hlásej, že u nás probíhají dneska na Mezinárodní den studentstva srážky s policií.

Saša Dávám si polštář přes uši, ale stejně do toho telefonu neřvi jako kráva. *(Polštář si dá přes hlavu a klid)*

Gába ml. *(seskočí z padáku)* Jdu tam!

Gába st. Ty můžeš, tobě je dvacet, ale vem si s sebou svoje vlastní tělo. Pro mě už to nejní. *(Pouští rádio Svobodná Evropa.)*

Rádío *(ranní hlášení ze dne 18. listopadu 1989)*

„Včera večer kolem 20.00 hodiny došlo ke střetu čela studentského průvodu...“ *(Kompletní hlášení stanice SE ze dne 18. 11. 1989 – získat originál hlášení)*

Gába st. Tak, tohle už bude bez nás. Jak říkáme: **LEPŠÍ NEVĚDĚT!!!**

Konec

Diváci odcházejí za zvuků koncertního provedení písně „Čechy krásné, Čechy mé...“

Protentokrát zbohatnem © Pavel Landovský
c/o Aura-Pont s.r.o. Praha

We open this issue of *Disk* with the essay by prof. PhDr. Július Gajdoš Ph.D. (1951) called "Creative Industries: Development of Culture or New Market Totalitarianism?" The author notices the current tendency that has been already given an official confirmation: Europe starts to focus on socio-economic potential of culture and art. This may immediately invoke suspicion if it is another step to all-embracing domination of a market. Does the new market reality that has successfully dominated technical media want to control so-called high art or spontaneous civic cultural initiative? Is it possible for these activities – Ing. Mgr. Denisa Vostrá (1966) writes about them in her article "Štěpánovsko Museum: A Journey From a Shabby Building to Cultural Scene" – to get oriented on local self-staging in order to profit from tourism? Tatiana Brederová, 1987, an MgA student of theory and criticism at DAMU deals with the topic how this explicit market orientation has changed Prague. She comes from Petržalka, Bratislava and she provides us with a personal testimonial; she – inspired by Kevin Lynch – uses practical distinction of a general and mental image of a city when she views an urban scene; the second mental image draws from the experience of an inhabitant and visitor.

Civil element that stands behind the mentioned cultural initiatives will – as Gajdoš says – be thankful for financial contribution from the market at first but later it will be relieved of its spontaneity and independence in this moment. On the other hand, such effort of high official institutions for artists and cultural professionals can be really encouraging; it seems that even economics-oriented clerks start to realize (potential and condition-dependent) importance and power of art and culture. Translation of this issue

into an official language can blur – and 'bureocratize' – the important term 'creative'. It naturally has an influence on the subject of the official concern itself: the result may be the change of the original for something completely different we can work with even when it clashes with the original intention. Therefore the research of these issues (that are parallel in certain points of scening and self-staging) is important as well and the initiative of the Utrecht School of the Arts and its cooperation with other universities focused on this issue is very pleasant: its result was the First International Research Seminar on Cultural Entrepreneurship that took place in May; J. Gajdoš took part in it and writes a report about it in his essay. Concerning the issue of financing and institutionalization of artistic and theatre activities, the essay by PhD student Pavel Bár (1983) can contribute to comparison of various systems – the essay is called "Operetta Revolution?" and speaks about Czech operetta situation after 1945. Another contribution is called "Kabuki Scenic Space and Kabuki-za Theatre"; its author is Mgr. Petr Holý (1972), the First Secretary of the Czech Embassy in Japan, the director of Czech Centre Tokyo and the PhD student of the Waseda University in Tokyo.

Andreas Kotte's *Theaterwissenschaft (Eine Einführung)* was translated into Czech and published in the *Disk* edition as we mentioned in the previous issue. Prof. Jaroslav Vostrý (1931) dealt with the basic term of its concept – 'scenic event' – in his essay. In this issue, he deals with Kotte's concept of acting viewed in connection with contemporary tendencies of its perception in the contribution called "An Actor Between a Role and Their Respective Physical Presence". If we are to say it in words used in this magazine, Kotte speaks about transition from perception of

actor's performance as a text to its perception as an ongoing event. "Immediate presence" that is significant during acting production and its perception in theatre is reserved for the actor's performance in front of a camera. Vostrý uses these arguments as the former director of the Činoherní klub (Drama Club) theatre; its acting represented the turn 'from a sign to a body' in the 1960s in a very significant way: it is not a coincidence that production of the Činoherní klub was so closely connected with Czech 'new film wave'. He applies his direct experience with working with actors in the Činoherní klub when he advocates this concept of *creative acting living*: such living draws from the situation of a dramatic person and equals the experience of the creative process; Vostrý means creation of some *dramatic character* that is essentially different from a mere *role performance*. This is also how actor's performance differs from scenic performances 'in real life': whereas a sociologically perceived role represents a summary of demands and a set of corresponding conventions in behaviour, a modern actor needs liberty and his/her creation defies a mere agreement with conventionalized manners.

The study by doc. PhDr. Jan Hyvnar, CSc. (1941) called "Les monsters sacrés" is dedicated to acting as well as doc. MgA. Zuzana Sílová's PhD (1960) essay: the second one is a part of the cycle of treatises drawing from the research of forms and contributions of modern acting to Czech theatre. Whereas the preceding contributions called "Comedians On the Czech Stage" had the subtitles 'From Svoboda to Zakopal' (in *Disk* 28) and 'Mošna's heirs' (in *Disk* 29) – Ludvík Veverka, František Smolík and Zdeňka Baldová – the author deals with František Ferdinand Šamberk, František Roland and Saša Rašilov this time: these are

people who were, according to Vodák, “insensitively armoured against any traditional holiness” like Šamberk and others (we will speak about them in future). Hynar’s study is a part of a cycle “from history of European acting”: whereas his previous parts were dedicated to two virtuosic actresses from the turn of the 19th and 20th century (Sarah Bernhardt and Eleonora Duse in *Disk 27* and V. F. Komissarzhevskaya in *Disk 28*), then there was a discursion about Polish Reduta (in *Disk 31*) and French acting virtuosos followed. He spoke mainly about Mounet-Sully and B. C. Coquelin. The author also deals with Coquelin’s theoretical opinions about acting – Coquelin was also the first character of *Cyrano de Bergerac*.

This issue also offers two studies about general scenology. The first of them was written by doc. PhDr. Josef Valenta, CSc. (1954) who works at the department of pedagogy at the Faculty of Arts, Charles University; the author of the second one is Kenji Hotta (1984), a PhD student from the Tokai University in Tokyo. In his text “Mask and Face”, J. Valenta relates to the series of the previous articles about non-specific scenicity, i.e. scenicity in everyday behaviour and performance (see *Disk 26–28* and 30). However, this time he draws from a reflection of live self-staging included in this dramatic text or its stage interpretation. Chiarelli’s grotesque *Mask and Face* is also a “stage encyclopaedia of important principles of such scening”. The analy-

sis refers not only to the leitmotif of complexity of using and keeping a social mask of the “man of honour” (and its incongruity with real living) when a wife is unfaithful. We can also find a number of ‘subtler’ auto-stylizations, lies, cheats etc that replenish the image of human ability to change the reality of life to performance on a stage almost in every moment.

In the time of general staging, there is a problem how to view two seemingly different types of performances (theatre and sport from the point of view of pragmatic interpretation. Kenji Hotta tries to find interference points between sport and theatre in a cognitive nature of actors: homo ludens (Huizinga) and homo symbolicus (Cassirer) and other definitions of a person represent only complementary semantic segments of one complex cognitive complex: a person (includes the masculine and feminine gender). A person who is determined not only by his/her mother tongue and culture but also by universal cognitive abilities (biological determinants) does not proceed in interpretation of reality as well as in artistic or sport performance as an unconcerned agent. This is the reason why we need to ask if the concept of ostensive communication defined by I. Osolsobě is acceptable in the world where general staging demands synchronization and activation of various symbolic systems and cognitive attitudes, rational and emotional performance where a synecdochic

concept pars pro toto is not able to involve semantic complexity of a unit. Scenic dimension in a performance is de facto a definition of a meaning because it is able to affect the importance of a performance in its content and paradigmatic character.

Mgr. Jana Cindlerová (1979) used a quotation from *Bloody Christening or Drahomíra and Her Sons* in the subtitle of her essay about Pácl’s staging of Tyl’s text in the Moravian Silesian National Theatre in Ostrava; this staging draws attention because of the return to the original version of the play: is it a signal of greater attention to prosodic qualities of the drama language in Czech theatre? Doc. MgrA. Jan Hančil (1962), the Dean of DAMU, speaks about a one-day seminar called “Author – Authorship – Authorization” that took place in February this year in Eliade Library at the Theatre on the Balustrade and represents the last meeting organized by the Institute for the Research and Study of Authorial Acting: it is a semantic extension of authorship with existential (non-artistic) significance that is more linked to an essential attitude. The question of narration and narrative in connection with scening as seen with Petr Volf’s documentaries is described by MgrA. Lenka Chválová (1979).

We publish Pavel Landovský’s play *We Will Get Rich This Time* in the supplement of this issue.

Translation Eliška Hulcová

Nous ouvrons ce numéro du *Disk* avec l'étude de Július Gajdoš (1951) „Les industries de la création: essor de la culture, ou bien nouveau totalitarisme du marché?“ L'auteur considère la tendance actuelle qui a déjà reçu une confirmation officielle: l'Europe commence à s'orienter vers le potentiel économique de la culture et de l'art. Cela peut naturellement faire naître le soupçon qu'il s'agit d'un nouveau pas vers la domination dévorante du marché. Ce nouveau totalitarisme du marché, qui règne déjà sur les médias techniques, ne cherche-t-il pas à avoir sous son contrôle ce qu'on appelle l'Art et aussi les initiatives culturelles spontanées du citoyen? De telles activités – sur lesquelles écrit Denisa Vostrá (1966) dans l'article „Le musée de Štěpánovsko: le chemin d'un bâtiment vétuste vers la scène culturelle“ – ne semblent-elles pas s'orienter vers une mise en scène de soi locale tirant profit de l'activité touristique? Comment cette nette orientation du marché a changé et change par exemple Prague, Tatiana Brederová (1987), étudiante de maîtrise à DAMU (théorie et critique), en donne un témoignage personnel. Elle vient de la cité Petržalka de Bratislava et s'appuie, dans son regard sur la ville – inspiré de Kevin Lynch – sur l'utile distinction de l'image commune et de l'image mentale de la ville: cette dernière provient bien sûr de l'expérience de l'habitant et du visiteur.

‘L'élément citoyen’, qui est derrière les initiatives culturelles évoquées, sera d'abord peut-être – comme dit Gajdoš – reconnaissant de l'apport financier du marché, mais en même temps sera privé de sa spontanéité et de son indépendance. D'un autre côté, de tels efforts des grandes institutions officielles pour les artistes et les agents culturels peuvent être vraiment stimulants: il semble que les agents économiques commencent à prendre conscience

de l'importance (toujours potentielle et sous certaines conditions) et de la force de l'art et de la culture. La traduction de cette problématique dans la langue bureaucratique peut certes troubler – et ‚bureaucratiser’ la notion si importante de ‚créatif’. Cela a naturellement toujours une influence sur l'objet même traité par les bureaux: le résultat peut être une transformation de l'objet original en quelque chose de tout autre que l'on peut ensuite traiter de façon contraire à l'origine. L'étude effective de cette problématique en est d'autant plus importante (rejoignant dans une certaine mesure la problématique de la mise en scène et de la mise en scène de soi). En ce sens, l'initiative de l'Ecole supérieure d'art d'Utrecht est tout à fait la bienvenue, ainsi que sa collaboration avec d'autres écoles supérieures orientées comme elle: le résultat en fut au mois de mars le Premier séminaire international sur l'étude des affaires dans la culture (The First International Research Seminar on Cultural Entrepreneurship), auquel J. Gajdoš a participé et dont il nous rend compte dans son article. Pour ce qui est du problème du financement et de l'institutionnalisation des activités artistiques et en particulier théâtrales, peuvent servir à la comparaison des différents systèmes l'étude du doctorant Pavel Bár (1983) „Révolution dans l'opérette“, qui traite de la situation de l'opérette tchèque après 1945, de même que la contribution „L'espace scénique kabuki et le théâtre Kabuki-za“: son auteur est Petr Holý (1972), premier secrétaire de l'Ambassade tchèque au Japon et directeur du Centre tchèque de Tokyo, doctorant de l'université Waseda de Tokyo. En liaison avec la parution de la traduction tchèque du livre d'Andreas Kotte *Theaterwissenschaft (Eine Einführung)* aux éditions *Disk*, le professeur Jaroslav Vostrý(1931) a déjà accordé

attention dans le dernier numéro à la notion fondamentale de sa conception, à savoir ‘l'événement scénique’. Dans ce numéro, il se penche, dans l'étude „L'acteur entre le rôle et sa propre présence corporelle“, sur la conception qu'a Kotte de l'art du comédien envisagé en liaison avec la façon dont les tendances contemporaines le perçoivent. Usant du vocabulaire utilisé dans cette revue, Kotte aussi parle du passage de la perception du jeu de l'acteur comme *texte* à sa perception comme événement se passant directement. Cette ‚présence directe’ dont il s'agit dans la production de l'acteur et dans sa perception au théâtre, Vostrý la réclame bien sûr aussi pour le jeu de l'acteur devant la caméra. Il argumente en tant qu'ancien chef du théâtre Činoherní klub dont le jeu de l'acteur a représenté dans l'histoire du théâtre tchèque des années 60 le changement le plus radical, à savoir le passage ‚du signe au corps’: ce n'est pas un hasard si les productions du Činoherní klub sont étroitement liées à la ‚nouvelle vague cinématographique’ tchèque. Il fait valoir ses expériences directes avec le travail des acteurs du Činoherní klub, quand il impose sa conception du vécu *créatif* de l'acteur: ce vécu provient de la situation de la personne dramatique, mais il revient au vécu du processus de création; Vostrý a en tête la création du *personnage acteur*, laquelle est fondamentalement différente de la simple *prestation dans le rôle*. En cela la façon dans laquelle l'acteur ou l'actrice s'expriment, se différencie des expressions scéniques ‚dans la vie’: alors que dans celle-ci le rôle sociologiquement conçu représente la synthèse d'exigences et au niveau du comportement l'ensemble des conventions respectives, l'acteur moderne a besoin de liberté et son acte créateur se rebelle contre la simple admission de moyens conventionnalisés.

L'art du comédien fait aussi l'objet dans ce numéro du *Disk* des études de Jan Hyvnar (1941) „Les monstres sacrés“ et de Zuzana Síllová (1960): l'étude de cette dernière entre dans le cycle des communications provenant de la recherche des formes et des apports pour le théâtre tchèque des comédiens-baladins. Tandis que les contributions précédentes intitulées „Les comédiens sur la scène tchèque“ avaient pour sous-titre d'abord (dans le *Disk* 28) „De Svoboda à Zakopal“, puis (dans le *Disk* 29), „Les héritiers de Mošna“ - il s'agissait de Ludvík Veverka, František Smolík et Zdeňka Baldová - l'auteure se consacre cette fois d'abord à František Ferdinand Šamberk, puis à František Roland et à Saša Rašilov: cad. à ceux qui, comme Šamberk et d'autres (dont on parlera ailleurs), étaient, d'après Vodák „blindés jusqu'à l'insensibilité contre tout caractère sacré traditionnel“. L'étude de Hyvnar fait aussi partie de ce cycle „Sur l'histoire de l'art dramatique européen“: tandis que les deux parties précédentes étaient consacrées à deux actrices virtuoses au tournant du 19ème et 20ème siècle (dans le *Disk* 27 Sarah Bernhard et Eleonore Duse et dans le *Disk* 28 V. F. Komissarjevskaja), après quelques détours vers les acteurs de la Redoute polonaise (dans le *Disk* 31), le tour est venu des acteurs virtuoses français. Il s'agit en particulier de Mounet-Sully et de B. C. Coquelin. Pour ce dernier, qui a le premier incarné le personnage de Cyrano de Bergerac, l'auteur de l'étude présente ses idées théoriques sur l'art du comédien.

Pour ce qui est de la scénologie à proprement parler, ce numéro contient deux études. La première de Josef Valenta (1954), dont le lieu d'activité principal est la chaire de pédagogie de la Faculté des lettres de l'Université Charles; la seconde étude est de Kenji Hotta (1984) doctorant à l'université Tokai à Tokyo. Dans le texte „Masques et visages“, J. Valenta poursuit librement la série d'articles concernant

la scénicité non-spécifique, à savoir la scénicité dans les comportements de tous les jours (voir les *Disk* 26–28 et 30). Cette fois, il part de la réflexion sur la mise en scène de soi dans la vie contenue dans le texte dramatique, et dans sa mise en forme sur la scène. La farce de Chiarelli *Masques et visages* est dans ce cas une véritable „encyclopédie scénique des principes importants d'une telle mise en scène“. L'analyse renvoie notamment au motif directeur qui est la difficulté de maintenir le masque social pour „l'homme d'honneur“ (et son désaccord avec ce qu'il vit réellement) dans le cas où l'épouse est infidèle. Nous trouvons là toute une série de petites autostylisations, de mensonges, de tromperies etc., qui complètent l'image de la capacité humaine de faire passer à tout instant la réalité de la vie pour un spectacle sur la scène.

A l'époque du mettre en scène général, le problème se pose de la façon de considérer du point de vue de l'interprétation pragmatique deux sortes de performances apparemment aussi différentes que les performances théâtrales et sportive. Kenji Hotta tente de trouver des points de contacts entre le sport et le théâtre dans le caractère cognitif des acteurs: homo ludens (Huizinga), ou homo symbolicus (Cassirer) ainsi que d'autres définitions de l'être humain représentent seulement des segments complémentaires importants d'un tout cognitif complexe: l'être humain en tant que tel (qui comporte le genre féminin comme le genre masculin). L'être humain, qui n'est pas déterminé seulement par sa langue maternelle et sa culture propre, mais aussi par ses capacités cognitives universelles (les déterminants biologiques) n'agit pas dans l'interprétation de la réalité et que ce soit donc dans la performance artistique ou sportive, en tant qu'acteur désintéressé. C'est pourquoi il est nécessaire de se demander si la conception de la communication ostensible, comme l'a définie I. Osolsobé, est acceptable dans le monde où le

mettre en scène général, par principe, demande la synchronisation et l'activation de systèmes symboliques et de postures cognitives divers, ainsi que du comportement rationnel et émotionnel, où la conception synecdotique *pars pro toto* n'est pas à même d'appréhender la complexité sémantique du tout. La dimension scénique dans la performance est de facto la dimension du sens, parce que c'est seulement dans sa constitution, dans son caractère paradigmatique qu'il est possible d'appréhender le sens global même de la performance.

Jana Cindlerová (1979) dans son article intitulé d'après la pièce „Baptême sanglant ou bien Drahomíra et ses enfants“, traite de la mise en scène de Pácl de ce texte de Tyl au Théâtre national d'Ostrava; cette mise en scène attire l'attention sur le retour au texte original de la pièce: serait-ce le signal d'une attention plus grande aux qualités prosodiques de la langue dramatique dans le théâtre tchèque? Jan Hančil (1962), doyen de DAMU, fait le compte-rendu du séminaire d'une journée intitulée „Auteur, la qualité d'auteur et l'autorisation“, qui a eu lieu en février de cette année à la bibliothèque Eliade au théâtre Na zábradlí et constitue la dernière rencontre de la série organisée par l'Institut pour l'étude et la recherche sur le jeu dramatique d'auteur à DAMU: il s'agit de la conception de la chaire de création d'auteur et de l'Institut de l'élargissement sémantique du sens commun de la qualité d'auteur au sens existentiel (non artistique) se rapportant beaucoup plus à la position de l'être. Lenka Chvátlová (1979) soulève dans son article la question du récit et de l'art du récit en liaison avec la mise en scène, comme le pratique Petr Volf dans ses films documentaires.

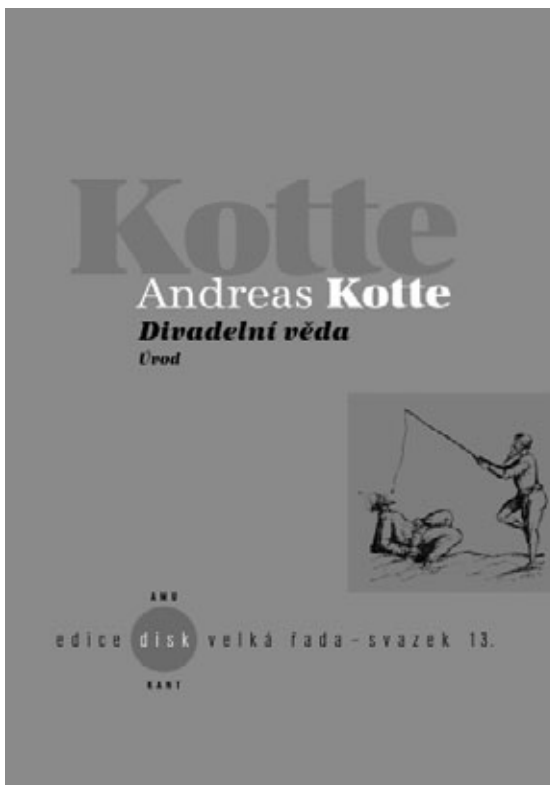
En annexe de ce numéro, nous publions la pièce de Pavel Landovský *Protentokrát zbohatnem* (Pour cette fois, nous allons être riches).

Traduction
Vladimíra et Jean-Pierre Vaddé

Andreas Kotte
Divadelní věda. Úvod

Přeložila Jana Slouková

Edice Disk velká řada – svazek 13.



Na počátku této knihy nestály teoretické elaboráty, ale konkrétní otázky: Jak z životního procesu vystupují situace a výjevy, které vyústí v divadlo, a jak se v něm znovu ztrácejí? Co se označovalo a označuje pojmem divadlo? Jaký je vztah divadla k médiím? Zkušenosti z divadelní praxe konfrontuje švýcarský teatrolog profesor Andreas Kotte s impulzy ze seminářů, které vede na bernské univerzitě, a tak vzniká jeden z možných, jak sám zdůrazňuje, úvodů do problémů historie a teorie divadla.

Připravil Ústav dramatické a scénické tvorby DAMU. Vydalo Nakladatelství KANT – Karl Kerlický pro Akademii múzických umění v Praze; 1. vydání, Praha 2010; ISBN 978-80-7437-019-9 (KANT); objednávky přijímá kant@kant-books.com.