

disk **33** září 2010
časopis pro studium scénické tvorby



Obsah

ÚVODEM | 3

SCÉNOLOGIE SLOVA A ZEYEROVA HRA O RADÚZOVI A MAHULENĚ JAROSLAV VOSTRÝ | 8

HLEDÁNÍ VĚCI MAKROPULOS JANA CINDLEROVÁ | 21

KOMEDIANTI NA ČESKÉM JEVIŠTI: VLASTA BURIAN ZUZANA SÍLOVÁ | 31

JIŘÍ HÁLEK V PŮVODNÍCH HRÁCH ČINOHERNÍHO KLUBU 60. LET PETRA HONSOVÁ | 48

HENRY IRVING A ELLEN TERRYOVÁ: HERECÍ PRERAFaelITÉ VIKTORIÁNSKÉ DOBY JAN HYVNAR | 69

SLOVO NA JEVIŠTI A VE FILMU JINDŘICH HONZL | 80

O 'FOTOGRAFOVÁNÍ' ZVUKU A NÁZORECH KOLEM VÁCLAV SYROVÝ | 95

PŘÍSPĚVEK K HLASOVÉ PRÁCI HERCE EDUARDA VOJANA (1853–1920) JAROMÍR KAZDA | 98

METODY SUBJEKTIVNÍHO (PERCEPČNÍHO) POPISU VLASTNOSTÍ HLASU
A POPISOVANÉ PARAMETRY MAREK FRIČ | 107

VYCPANÁ ZVÍŘATA MARKÉTA MACHAČÍKOVÁ | 121

NOVÉ PAŘÍŽSKÉ SCÉNOLOGICKÉ INSPIRACE JAROSLAV VOSTRÝ | 129

BANDÓ TAMASABURÓ A ŽENSKÉ ROLE V DIVADLE KABUKI PETR HOLÝ | 155

SCÉNA SEVERU: DŘEVĚNÍ KONĚ ARCHANGELSKÉ OBLASTI JÚLIUS GAJDOŠ | 160

MILETÍNSKÉ 'OBCOVÁNÍ' ALEXANDR GREGAR | 166

Z MILETÍNA DO HRONOVA JANA CINDLEROVÁ | 170

VZPOMÍNKY NA TROJHLAVÉHO DRAKA EWA CHOJECKA | 174

PŘÍBĚHY SLAVNÝCH ITALSKÝCH VIL LUBOMÍR KONEČNÝ A IVAN P. MUCHKA | 177

JAK UMĚLCI VYNALEZLI LOFTOVÉ BYTY TEREZA ŠEFRNOVÁ | 181

MŮJ NEJLEPŠÍ PŘÍTELI (DRAMOLETO) JIŘÍ ŠÍPEK A BARBORA NOVÁKOVÁ | 184

SUMMARY | 190 — RÉSUMÉ | 192

Fotografie: Divadlo na Vinohradech (s. 23, 27); Klicperovo divadlo Hradec Králové (Bohdan Holomíček: s. 25, 29); Činoherní klub (Miloň Novotný, Miroslav Pokorný, Bohdan Holomíček, Yvona Odrazilová); Hughues Dubois, Michel Urtado & Thierry Ollivier, C. Recoura (s. 140); Studiaphot-DR&A (s. 141, 142); Cosimo Mirco Magliocca; Raphaël Gaillard; Brigitte Enguérand; Christophe Raynaud de Lage; archiv Petra Holého (s. 156, 159); Július Gajdoš (s. 162–165); Ivan Chvatík (s. 179).

Časopis Disk připravuje Ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU pro Centrum základního výzkumu AMU v Praze a MU v Brně. Řídí Jaroslav Vostřý s redakční radou: Jan Cisař, Tamara Čuříková, Wojciech Dudzik, Július Gajdoš, Jan Hynnar, Karel Kerlický, 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 poštovního. Objednávky vyřizuje Nakladatelství KANT – Karel Kerlický, Kladenská 29, 160 00 Praha 6, e-mail kant@kant-books.com.

MK ČR E 16252

ISSN 1213-8665 (AMU)

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

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

V minulém čísle *Disku* psala doktorandka Mgr. Jana Cindlerová (1979) o Tylově *Drahomíře* v ostravském Národním divadle moravskoslezském, kterou režíroval Štěpán Pácl. Jeho inscenace je zřejmě na prvním místě pozoruhodná tím, že se (s dramaturgem Markem Pivovarem) v zásadě vrátil k původnímu Tylovu textu se všemi jeho 'archaismy'. Právě tím se jeho přístup zásadně liší od proslulé inscenace Otomara Krejčí v pražském Národním divadle roku 1960, vycházející z textové úpravy, která Tylův jazyk radikálně zcivilňovala a tím ovšem korigovala jeho básnické vlastnosti racionálním přístupem. Prof. Jaroslav Vostrý (1931) ve studii „Scénologie slova a Zeyerova hra o Radúzovi a Mahuleně“ klade v té souvislosti otázku: Nemohou se příslušné stránky původního výrazu – právě díky své odlišnosti od současných zvyků – stát důležitým prostředkem scénické aktualizace (tj. ozvláštnění) předváděného dění nejenom v Tylově hře?

Řešení, související se vzdáleností současné češtiny od jazyka klasických českých her, se totiž v současném českém divadle dost často spojuje s rezignací na ty kvality těchto textů, které souvisejí s prozodickou rovinou: jako by stačilo brát v potaz jen rovinu sémantickou. Problematika související s odlišností jazyka klasických her od soudobé jazykové normy se tak řeší pod tlakem těch současných scénických (samozřejmě nejenom divadelních) konvencí, jejichž nadvláda způsobila, že jisté básnické kvality jako by současná česká divadelní dramaturgie už nebyla schopná vůbec rozeznat. Vostrý to ukazuje na příkladu Zeyerovy hry *Radúz a Mahulena* v aktuálním prepisu původního textu pro potřeby inscenace této hry v pražském Národním divadle. Na rozboru konkrétních prozodických vlastností Zeyerova textu přitom ozřejmuje, jak se básnické kvality podobných textů vlastně rovnají jejich kvalitám scénickým.

Autor citované studie se přitom vyslovuje i k problematice kánonu české dramatiky. Zeyerova hra by podle Vostrého měla v tomto kánonu – „kdyby u nás, jak to bývá zvykem v normálních národních kulturách, skutečně fungoval“ – určitě svoje místo: „Pravidelně se vrací, a to v nejrůznějších formách, a na jejích osudech lze sledovat nejen bídu i slávu českého divadla, ale i pohyby v české kultuře.“ Jako oprávněný kandidát na zařazení do takového kánonu „představuje i příklad, a to dokonce dvojí: z hlediska dramatického textu je příkladem díla zrovnoprávňujícího prozodickou rovinu s rovinou sémantickou; ze scénického hlediska pak díla důsledně zaměřeného na rozvinutí napsaných slov hereckým mluvním projevem.“ Srovnání s dalšími pohádkovými hrami, tak typickými pro českou dramaturgiu, ukazuje, že jde v případě *Radúze a Mahuleny* „o hru, která obráží jisté trvalejší tendence české dramatiky a divadla, a přesto se z plného ztotožnění s těmito tendencemi (jakoby?) vymyká. Právě to bývá vlastností děl, která patří do kánonu příslušné kultury“.

Ano, „v rámci tohoto vždy znovu ustavovaného kánonu jde o výběr takových her, které právě jako ‘případy’ pomáhají nahmatat uzlové body vývoje: kánon nereprezentuje něco už minulého, ale poukazuje ke střetávání tendencí, které trvají.“ Odtud se také odvíjí výzkum, který s kánonem české dramatiky a jeho proměnami souvisí a který vychází z vědomí, že ony „uzlové body“ obrazy změny i přetrvávající tendence národní mentality v kontextu vývoje západní kultury. Problematikou kánonu české dramatiky se v Ústavu dramatické tvorby a scénické tvorby DAMU spolu s dalšími doktorandkami Lenkou Chválovou a Terezou Marečkovou (viz jejich příspěvky v *Disku* 26, 29, 30 aj.) zabývá už na začátku citovaná Jana Cindlerová. Z řady rozborů her a jejich scénických interpretací, podniknutých v té souvislosti a týkajících se zejména dramatu 1. republiky, tiskneme v tomto čísle její pojednání o Čapkově *Věci Makropulos*, která se – zdá se – nejvíc hodila českým divadlům k připomenutí Čapkova výročí. V souvislosti s různým pojetím hlavní postavy této hry v různých inscenacích se Cindlerová zabývá zejména jejím žánrovým určením: otázka, jde-li skutečně – a o jakou – komedii, se v divadle stává praktickým jevištním problémem, a právě na způsobu jeho praktického řešení v inscenaci závisí její vyznění.

Pokud je v citované Vostrého studii řeč o současných scénických konvencích, jde samozřejmě především o požadavek tzv. přirozenosti chápaný z hlediska převažujícího (televizního) civilismu. Z něj vyplývající časté přehlížení prozodických vlastností textů má samozřejmě neblahé důsledky v zanedbávání těch možností scénování, které souvisejí s úrovní scénické mluvy. Ta samozřejmě nemůže být na žádoucí úrovni v divadelním kontextu, ve kterém slovo na jevišti jako by nebylo tak důležité – a to je bohužel už delší dobu český případ. České divadlo mělo ostatně s problematikou mluveného slova na scéně vždycky potíže (a byly to vždy i potíže s nepsanou normou civilistické ‘přirozenosti’): to ukazuje i studie režiséra a teoretika meziválečného avantgardního divadla Jindřicha Honzla s názvem „Slovo na jevišti a ve filmu“, kterou přes některé její sporné stránky (zastaralé Honzlovy teze o „fotografování zvuku“ opravuje v připojené poznámce prof. Ing. Václav Syrový, CSc.) otiskujeme v tomto čísle *Disku*.

Při veškeré své snaze o uplatnění strukturalistické – a také (stranické) marxistické – ortodoxie měl Honzl (1894–1953) tak silné umělecké cítění, že se v odborných otázkách nakonec dokázal této ortodoxii vymknout. Odtud i jeho jemný smysl pro specifický vztah (materiálního) znaku a významu v divadle a schopnost obojí – při vědomí vzájemné spjatosti – diferencovat: Právě při tomto rozlišování materiální existence a nemateriálního obsahu či mentální provokativnosti (související s rozlišováním prozodické a sémantické roviny) se uplatňuje „osvobozené [básnické] slovo“, o které mu jde, v jejich vzájemném jiskření. Honzlovu studii tiskneme ale také vzhledem k historickým příkladům, které rozebírá. To, co píše o Vojanovi, může si pak čtenář doplnit pomocí materiálově bohaté studie PhDr. Jaromíra Kazdy (1948) „Příspěvek k hlasové práci herce Eduarda Vojana“. Užitečná nejen pro speciální zájemce o tuto problematiku může být také stať RNDr. Marka

Friče (1978), vědeckého pracovníka ve Výzkumném centru hudební akustiky Hudební fakulty AMU a doktoranda na Fakultě elektrotechnické Českého vysokého učení technického: o kolika těchto vlastnostech jako by běžná současná praxe neměla ani ponětí!

Značný počet stran věnujeme i v tomto čísle problematice herectví; vznik a publikaci většiny z nich umožnil grant GAČR *Podoby a způsoby herectví*, jehož řešitelkou je doc. Zuzana Sílová, Ph.D. (1960). Ona sama je také autorkou cyklu článků „Komedianti na českém jevišti“ (viz její studie „Od Svobody k Zakopalovi“ v *Disku* 28, „Dědicové Mošnovi“, kde mluví o L. Veverkovi, Smolíkovi a Baldové, v *Disku* 29, a „Dědicové Šamberkovi“, kde píše o Rolandovi a zejména o S. Rašilovovi, v *Disku* 32): v tomto čísle pojednává o českém „králi komiků“ Vlastovi Burianovi (1891–1962). V souvislosti s typickým burianovským „stavem rozjaření“ a tvůrčím uplatňováním věčného přebytku energie, kterým sám vysvětluje své extemporování, má Burianův ‘případ’ rozhodně co říct nejen k problematice komediantství, ale k tématu ‘zdrojů herectví’ vůbec. Sílová samozřejmě nezapomíná ani na Burianovu komediální slovo tvorbu, která je – v tradici mimu či komedie dell’arte (což je v rozšířeném významu totéž) – svébytným příkladem scénologie slova.

Pokud jde o ‘zdroje herectví’, je důležitý poukaz autorky citovaného článku k proměně a proměnám: u Vlasty Buriana se často konají nejen na úrovni vztahu herec–postava, ale i na rovině samotné postavy, která se vydává nebo je považována za někoho jiného. „Proměna, která se v takovém případě koná – většinou přímo před divákovými očima –, neslouží přitom jen k obehřívání obligátní komediální zápletky postavené na nedorozumění a záměně postav, skrývání totožnosti, případně oddalování odhalení, ani jen k předvádění mimických lazzi a pohybových evolucí či pronášení nepatřičných slovních šmodrchanin tvořících očekávaný arzenál komikovy sebezprezentace. Stává se jedinečnou (protože pokaždé jinak konkrétně prováděnou) příležitostí předvést v jednom těle dvojdomé bytí a poukazuje k prastaré a nejvlastnější funkci mimického umění: konfrontovat zobrazovanou realitu s jejími dalšími podobami či možnostmi a vytvořit tak ještě ‘jiný’ svět...“

V dalším cyklu článků vznikajících v rámci připomenutého grantového projektu se doc. PhDr. Jan Hyvnar, CSc. (1941) věnuje hereckým virtuosům 19. a začátku 20. století (v *Disku* 27 Sáře Bernhardtové a Eleonoře Duseové, v *Disku* 28. V. F. Komissarževské a – po odbočce v čísle 30 věnované herectví polské Reduty – v *Disku* 32 Mounetovi-Sullymu a B. C. Coquelinovi): v tomto čísle je řeč o Henry Irvingovi a Ellen Terryové, kteří se mu jeví jako „herečtí preraphaelité viktoriánské doby“. Líčí jejich hereckou dráhu na pozadí dvou tendencí, tj. linie „Bildregie“ a linie „Wortregie“, z nichž rozvíjel Irving tu první, ale tak, aby se co nejlépe uplatnilo jeho vlastní umění i herectví jeho partnerky E. Terryové. Hyvnar ukazuje jejich místo jak v konfrontaci s předchůdci (zejména představitelem romantického herectví E. Keanem), tak s novými proudy: Irvingův herecký styl kritizovala generace realistů v čele s G. B. Shawem, zatímco E. G. Craig, který

reprezentuje generaci symbolistů, viděl v herectví svého otčima dovršení jisté tradice a náznaky vlastní koncepce dokonalého herce neboli „nadhoutky“.

Doktorandka Mgr. Petra Honsová (1974) přispěla do tohoto čísla studií o Jiřím Hálkovi: z jeho herecké kariéry připomíná zejména postavy, které vytvořil v původních hrách Činoherního klubu 60. let. Samotným rozbořem způsobu, jakým se v tomto divadle uplatňovalo Hálkovo komediální umění, příspěvek Honsově klade a současně zodpovídá jak otázku vztahu hereckých možností a příležitostí (Hálek jich dostával od autorů Ladislava Smočka a Aleny Vostré i od režisérů v zásadě tolik a takové, aby odpovídaly jeho mimořádným schopnostem), tak otázku vztahu herce a konkrétního – ansámblového – divadla, které díky tomu mohl Jiří Hálek spoluvytvořit.

Jmenované studie doplňuje článek Mgr. Petra Holého (1972), 1. tajemníka velvyslanectví České republiky v Japonsku a ředitele českého centra Tokio, doktoranda tokijské Univerzity Waseda, který čtenářům *Disku* představuje nejpozoruhodnějšího herce ženských rolí v současném divadle kabuki a světově proslulého herce-tanečníka Bandó Tamasaburóa.

Časopis *Disk* průběžně sleduje občanské aktivity, které mají co dělat s městem či obcí jako scénou i (sebe)scénováním jako prostředkem vytváření identity místního společenství (připomeňme tu článek režiséra R. Lipuse, Ph.D., s názvem „Scéničnost a identita“ o podobné iniciativě občanů Starého Bohumína v *Disku* 18 i jeho příspěvek „Adamov: identifikace“ o aktivitách výtvarnice Olgy L. Hořavové v *Disku* 28). V rámci tohoto sledování uveřejnili jsme v minulém čísle také příspěvek Ing. Mgr. Denisy Vostré (1966) „Muzeum Štěpánovska: Cesta od zchátralé budovy ke kulturní scéně“. Na něj navazuje v tomto čísle příspěvek Mgr. Alexandra Gregara (1943), který představuje jako scénu svého druhu také východočeský Miletín, pro čtenáře tohoto časopisu zajímavý i tím, že v něm díky několika nadšencům vzniklo Muzeum amatérského divadla. O jeho současném osudu a o sympoziu s názvem Tradice českého ochotnického divadla a amatérské divadlo dneška, které se konalo 1. a 2. srpna (jeho první den proběhl právě v Miletíně a druhý v Hronově, protože symposium tvořilo součást jubilejního 80. ročníku Jiráskův Hronova) pojednává poznámka Jany Cindlerové „Z Miletína do Hronova“.

Pokud jde o další příspěvky z oblasti obecné scénologie, BcA. Markéta Machačíková (1987), od října 2010 studentka 2. ročníku magisterského stupně činoherní dramaturgie DAMU, referuje v článku „Vycpávání zvířat“ o speciálním odvětví scénování, které představuje taxidermie: právě na jejím pozadí lze také hlouběji domýšlet inspiraci, ze které vychází údajně nejlépe placený výtvarný umělec současnosti Damien Hirst.

Vycpaná zvířata se kromě jejich scénování v muzeích stávají součástí domácího prostředí, které si vytvářejí nebo aspoň dotvářejí jejich původní majitelé. I toto domácí prostředí je možné a poučné zkoumat jako scénu sui generis. ‘Měšťanskou scénu’ tohoto druhu představuje například pařížský palác Jacquemart-André, dnes fungující jako mu-

zeum – a proto o něm ve stati s názvem „Nové pařížské scénologické inspirace“ také píše Jaroslav Vostrý. Ze zcela jiného prostředí pak čerpá prof. PhDr. Július Gajdoš, Ph.D. (1951) v článku „Scéna severu: dřevěné koně Archangelské oblasti“: podnět k němu autorovi poskytla návštěva tohoto kraje při příležitosti konference a divadelního festivalu, pořádaných k jubileu ruského spisovatele Fjodora Abramova (1920–1983).

‘Scénologií bydlení’, které se ve svém druhém příspěvku také dotýká Vostrý, se v tomto čísle *Disku* samostatně zabývají dva příspěvky: pojednání „Jak umělci vynalezli loftové byty“ Bc. Terezy Šefrnové (1980; v příštím akademickém roce bude končit magisterské studium teorie a kritiky na DAMU) a poznámka prof. PhDr. Lubomíra Konečného (1946) a PhDr. Ivana P. Muchky (1946), kteří recenzovali knihu Jany Máchalové *Příběhy italských vil* (k vydání ji připravil Ivan Chvatík).

Užili jsme pojmu ‘scénologie bydlení’: J. Vostrý v citovaném článku věnovaném pařížským scénologickým inspiracím píše o ‘scénování životního pobytu’ a jde mu při sledování různých pařížských scén – od divadelní přes ‘domácí’ po tu pouliční – zejména o hraniční prostor, ve kterém se stýká jeviště s hledištěm a kde účastník je zrovna tak objektem jako subjektem scénování. To je ovšem vlastně každé veřejné prostranství, jehož scénologií se v Centru základního výzkumu Akademie múzických umění v Praze a Masarykovy univerzity Brno zabývá Radovan Lipus, autor knihy *Scénologie Ostravy*. Lipuse v tomto rámci zajímají také známá polská kulturní centra (viz jeho články o Gliwicích ve 14., Gdaňsku v 22. a Wroclawi v 23. čísle *Disku*) i slezský region. Zatímco v *Disku* 31 jsme tiskli jeho článek „Slezsko – Trojhlavý [rozumí se polsko-německo-český] drak – Gliwice“, inspirovaný únorovým mezinárodním seminářem na fakultě architektury Slezské polytechniky v Gliwicích, tentokrát uveřejňujeme jeho překlad úvodního příspěvku prof. Ewy Chojecké ze zmíněného semináře s názvem „Vzpomínky na trojhlavého draka“: Slezsko se tu důrazně připomíná jako ‘rozdělená jednotná’ scéna.

V příloze přinášíme dramoleto Jiřího Šípka a Barbory Novákové „Můj nejlepší přítel“, čerpané volně ze života Kláry Schumannové.

red.

Scénologie slova a Zeyerova hra o Radúzovi a Mahuleně

Jaroslav Vostrý

Básnickost a scéničnost

S povahou a možnostmi jazyka Zeyerovy hry má české divadlo potíže. Už povědomí o jejím spojení se Sukovou hudbou odvádí pozornost od hudebních či spíše zvukových a ještě přesněji prozodických vlastností Zeyerova textu: charakter zvukové roviny jako by tu udávala především Sukova – sama o sobě jistě pozoruhodná – hudba. Vlastní Zeyerův činoherní text se tak proměňuje v melodram, pro jehož výpověď je málem určující to, co vlastně Zeyer nenapsal. Úsilí osvobodit Zeyerův text z tohoto sevření je vždycky záslužné. To se týká i posledního uvedení této hry v Národním divadle. Výsledek chvályhodného úsilí je ovšem – vzhledem k tomu, jak se současné české činoherní divadlo vyrovnává s prozodickými vlastnostmi řeči – neobyčejně příznačný: zápas se scénickými podněty Zeyerova textu končí v inscenaci Jana Antonína Pitínského (dramaturgie Lenka Koliňová Havlíková) opět užitím hudby jako takové, samozřejmě speciálně zkomponované a proti Sukově hudbě svou povahou blízké současnému hudebnímu povědomí zejména mladších generací, tj. proti původní podobě ‘bližší dnešku’, a tedy jakoby schopnější přitáhnout zejména mladé a mladší obecenstvo.

Text *Radúze a Mahuleny* je v porovnání s naprostou většinou her provozovaných dnes na českých jevištích – ba dokonce můžeme říct ve srovnání s normou či aspoň konvencí současné české jevištní mluvy – právě svými prozodickými vlastnostmi (totožnými se scénickými možnostmi tohoto textu) zcela výjimečný. Ocitá se vlastně v rozporu s tím, na čem většina ostatních textů z hlediska povahy řeči stojí; dokonce se dá říct, že v příkrém rozporu. To, na čem stojí, není samozřejmě nic jiného než proslulá nepsaná, ale tím tvrději – a v době televizních seriálů a televizního i esemeskového jazykového vyjadřování vůbec – v Česku vyžadovaná norma: vyžadovaná ovšem ani ne tak divadelními diváky jako samotnými divadelníky. Jde o ten proslulý požadavek *přirozenosti*, o kterém jako o nepříteli scénických možností řeči mluvil už Jindřich Honzl, jehož studii „Slovo na jevišti a ve filmu“ v tomto čísle *Disku* otiskujeme. Jde o ten diktát pouze *takzvané* přirozenosti, jíž se ve skutečnosti rozumí spíš civilnost než-li nedbalost mluvy; ten diktát, který pro nekulturního vnímatele činí operní projev něčím těžko pochopitelným na pozadí toho, že v běžném dorozumívacím styku se přece nezpívá.

Střetnutí nuancovanějšího úsilí o výraz s normou tzv. přirozenosti rovná se vlastně zápasu poezie s prózou. Takový zápas jeví se ovšem v českém dnešku,

opřem jakoby zcela o pragmatické hledisko materiálního prospěchu a paradigma tvrdého sebeprosazování, jako předem prohraný. Není samozřejmě účelem této stati zjišťovat širší a hlubší společenské souvislosti současného nízkého či aspoň nižšího statusu poezie v českém životě. Stojí ovšem za to vyslovit aspoň jisté podezření: že totiž – vzato z hlediska vztahu mentality ke kvalitě běžného života a subjektivní spokojenosti příslušníků českého společenství – byla šťastnější vždycky období, kdy to s postavením poezie (a taky samozřejmě s prosperitou české lyriky v literatuře) i ve scénickém umění bylo takřkajíc zásadně lepší.¹ Možná to byl – vedle respektování současné normy přirozenosti v rámci dobového českého scénického umění – právě i ohled na zmíněnou ‘pragmaticčnost’ současné české mentality a odpovídající reálný a realistický přístup potenciálního obecnstva, co vedlo tvůrce inscenace ND k rozhodnutí motivovat (čili učinit přijatelným) užití ‘nepřirozeného’ Zeyerova jazyka v dnešních scénických podmínkách někdy pomocí demonstrování recitování u pulců s položeným a čteným textem a jindy tím, že se tento text zazpívá.²

Takové pojetí hraničí na některých místech – v daném případě spíš nechtě – s parodií (i záměrné parodování je obligátní způsob, kterým se v Česku, a dokonce podle jisté silné tradice, vyrovnáváme s tím, co se vymyká tomu pouze běžnému, a právě proto jakoby přirozenému). Ale i když se popsáním způsobem obecnstvu umožní přece jen se aspoň dotknout hranic poezie, skutečné scénické kvality Zeyerova textu zůstávají v inscenaci – nevyužité. ‘Scénické’ rovná se přitom v tomto případě ‘básnické’ (pozor: to je teze, ze které celá tato stať vychází): Zeyerova řeč je, viděno ze scénologického hlediska, totiž opakem knižního vyjadřování. I když historická vzdálenost stavu češtiny, ze kterého Zeyer vycházel, od jejího současného stavu může právě dojem jisté ‘knižnosti’ Zeyerovy hry vyvolávat. Způsob, jakým je možné tento falešný dojem vyvrátit, je právě využití přirozené scéničnosti Zeyerova slovního vyjadřování: toto využití zcela samozřejmě vychází z toho, že slovo u něho – jak se snad na následujícím rozboru jasně ukáže – souvisí se svým orálním základem. K tomuto základu se jakoby knižní Zeyer uvědoměle vrací: řečové vyjadřování je u něho, jak ještě uvidíme, cítěno vlastně ‘herecky’; tj. nevzniká ve styku mysli s papírem, ale je pocíťováno a myšleño tělesně a spolěhá na to, že bude realizováno herecky, a to nejenom mlouvou, resp. mlouvou nejen ve smyslu deklamace jako pouhého přednesu, ale takovou, která vychází z celkového (tělesného) prožitku.

1 Není to ovšem jen český případ: viz referát Wiljana van den Akkera s názvem „Přestaneme číst poezii?“ věnovaný postavení poezie v rámci tzv. kreativního sektoru a jeho perspektiv na konferenci pořádané Utrechtskou univerzitou v březnu t.r. a věnované výzkumu podnikání v kultuře: podal o ní zprávu v minulém čísle *Disku* Július Gajdoš v článku „Kreativní průmysly: Rozvoj kultury, nebo nová tržní totalita?“ (o citovaném referátu se zmiňuje na s. 16).

2 Pokud jde o skutečný či domnělý zájem diváků, něco snad může vypovědět i spontánní ohlas, jaký měly u mladého obecnstva divadla DISK takové tituly, jaké v sezoně 2009/10 představovala Ondruchova inscenace *Markéta, dcera Lazarova* podle Vančury, v níž takovou roli hraje a u publika vzbuzovalo takový ohlas básnické slovo, či Ibsenův *Peer Gynt*, v němž má slovo také tak vysoké místo v hierarchii divadelních prostředků: v inscenaci Adama Ruta je to slovo rozvinuté opravdu scénicky, vzhledem k předloze nepochybně adekvátním způsobem, a proto svobodně. Potěšil v těchto případech ovšem nejenom ohlas u obecnstva, ale i samotný zájem režisérů a dramaturgů/dramaturgyň nejmladší generace o takové texty: byl by ovšem nemyslitelný bez jaksi samozřejmě scénického citění slova. Toto citění ve vrcholné míře prokázal také Štěpán Pácl svým smělym pojetím Tylovy *Drahomíry* v ostravském Národním divadle moravskoslezském: o jeho inscenaci (a také o rozdílu scénického uchopení Tylova jazyka proti způsobu, jakým se s ním vyrovnalo proslulé uvedení Krejčovo z roku 1960, směřující ke zcivilnění, a tedy i k jistému ‘zracionálnění’) psala v minulém čísle *Disku* Jana Cindlerová a také v závěru tohoto článku o ní bude ještě řeč.

Všechno začíná tím, že prozodická rovina slov a jejich kontextu je u Zeyera stejně důležitá jako rovina sémantická, ba ze zásadního hlediska vlastně dokonce důležitější: podmínkou působení těchto slov není jenom to, že jim budeme rozumět, ale že je 'vnitřně hmatově' pocítíme a že je tedy budeme chápat okamžitě, vlastně bez přemýšlení; jinak řečeno, že je budeme plně zažívat a prožívat a právě v tomto zážitku a prožitku je jaksi najednou, okamžitě pochopíme, a to 'duší i tělem'. Je důležité – a také to činí této Zeyerovy hry tak neobyčejně vhodným příkladem při přemýšlení o scénologii slova –, že 'prozodické' se zde nerovná 'veršové': Prozodické vlastnosti má proti dnes tak rozšířenému přesvědčení totiž i próza, a právě proto je tzv. (televizní) civilismus scénické mluvy (někdy ovšem splývající s pouhou nedbalostí) takovým nepřítelem uměleckého vyjadřování. Ostatně, i řeč při nejrůznějších 'reálných' příležitostech bývá z prozodického hlediska daleko zajímavější než tato její civilistická varianta: kolik je tu nuancí, které se v praxi současné české scénické mluvy vůbec nevyskytují! Úsilí o využití podobných nuancí mluvy může ale bránit i její sevření veršem: verš zejména v případě, dáme-li se slepě vést jeho metrickým schématem, ukolébává a strhává svým (pocitovým i myšlenkovým) automatismem. A právě tomuto automatismu se musí vzepřít nejenom herec, ale zejména a především sám básník, chce-li vyjádřit 'to své'. Byl to také skutečný básnický (= scénický) čin, když se Zeyer ve svém *Radúzovi* rozešel s blankversem, tehdy na jevišti díky překladům Shakespeara tak obligátním, a dokonce vůbec s veršem!

Z tohoto hlediska jde o jasné nedorozumění, když dramaturgie činohry Národního divadla přepisuje při přetisku text Zeyerovy hry v programu právě tímto blankversem (a ještě s tolika přesahy!). V dobré vůli zvýraznit básnickost textu, nebo snad dokonce pomoci hercům při jeho jevištním zvládnutí návrhem jistého způsobu členění, vrací se úprava Zeyera k veršovému rozměru, který on sám po *Neklanovi*, kde ho – a dá se říct vcelku s úspěchem – využívá, záměrně opustil. Žádné důsledky této snahy (tj. o prosazení jistého způsobu členění) jsem v jevištním provedení ovšem nepostřehl. Pomáhám-li si tedy v následujícím textu srovnáním původního znění s touto úpravou, nejde mi ani o kritiku současné inscenace Národního divadla, ani o polemiku s touto úpravou samotnou: Byla totiž nepochybně vedena dobrými úmysly, ale odhalila bezděky nepřipravenost české dramaturgie – a to dokonce i té, které jde o obnovu jistých zapomenutých hodnot – rozeznat a využít i nepochybné básnické kvality. To samozřejmě souvisí s obecnějším míněním, kterému tyto kvality připadají z hlediska obecně přijímaných současných českých scénických způsobů neaktuální. Právě takové obecně rozšířené mínění brání rozeznat v těchto básnických kvalitách synonymum eminentně scénických vlastností, bez jejichž pocítění zůstane každé podobné básnické dílo pro dnešní divadlo zamčené na sedm západů; jeho uvedení pak ani nemůže pomoci znovu si uvědomit, kolik scénických možností slova zůstává při uvádění jakékoli kvalitní předlohy v dnešním českém divadle nevyužito.

Vezměme například v mnoha ohledech klíčový Radúzův monolog z Proměny 2. jednání v původním znění (viz vydání ve svazku *Pohádkové drama*, Praha 1999: 138):

„Jen duj, duj, větre, boží silný orle, jen vlasy moje rvi a ber mi dechu, proč měl bys více slitování mít, než mají lidé! [...] Ó úzkost nevýslovná této samoty! Bezedné prázdno zeje nade mnou, závratná hloubka zeje zdola! Nesmírnost prostoru, jaká to hrůza, toť příliš velká tíž pro tvora slabého, jak člověk je, a bez přestání zíratí v tu

velikost, jež jako moře bez břehu se valí na mou malost, to způsobuje posléz šílenství! [...] Ta němota těch neobsáhlých dálek je děsuplnější než bouře řev! Řev posléz umdlí, němota však nikdy...“ Atd. V prepisu dramaturgie ND vypadá citovaná pasáž takto:

*„Ó úzkost nevýslovná této samoty! Bezedné
prázdnost zeje nade mnou, závrtná hloubka
zdola! Můj mozek vyprahlý mi hoří v hlavě
a straší tisícířými mátohami! Némota
těch neobsáhlých dálek je děsuplnější
než bouře řev! Řev posléz umdlí, němota
však nikdy...” atd.*

Zůstaneme-li zatím jenom u toho, co bylo v úpravě přepsáno do nestejně dlouhých řádků – a srovnáme-li to s originálem, který byl v prepisu ND sevřený příslušným veršovým rozměrem –, musíme konstatovat, že neadekvátní zaměření na tento rozměr potlačuje vlastnosti, které Zeyer aktualizoval právě tím, že veršovou formu opustil. Ano, Zeyer napsal tuto básnickou hru nikoli veršem, ale v próze, která má ovšem mimořádně výrazné prozodické kvality. V úpravě máme tedy za prvé co dělat se zněním – díky zdůrazněnému členění, které výpověď chtě nechtě kouskuje – *krátkodechým* proti *dlohodechému* v původní podobě (a víme, jak zásadně důležité je pro jevištní projev, a to nejenom mluvní, způsob dýchání: ne náhodou Alfréd Radok, když chtěl herce odvést od jejich navyklého způsobu zadřenému především ve způsobu mluvy, a to znamená na předním místě v příznačném členění, učil své herce dýchat). Širokodečnost původního textu souvisí ovšem nejtěsnějším způsobem přímo s budováním (dramatického) prostoru, jehož podobu ustavuje. Ano, Zeyerův text buduje prostor nejenom slovy-znaky jako ‘prázdnost’, ‘hloubka’, ‘prostor’ (tj. sémanticky), ale i (prozodicky) výběrem a sledem hlásek: jimi jsou tato slova tvořena a ony dominují příslušné části monologu, kde se výraz vlastního duševního stavu mísí s obrazem kosmického prostoru, v němž se hrdina cítí ztracený. Jde tu samozřejmě o délku samohlásek, kterou Zeyer tak bohatě využívá a která tvoří jakýsi kontrast k jednotvárnému českému přízvuku vždy na první slabice; aktualizace blankversu tuto úlohu délek potlačuje právě ve prospěch českých veršových přízvuků. Přitom jsou kvantitativní tak důležité z hlediska hereckého projevu, a ne náhodou je Roman Tuma tak zdůrazňoval (viz jeho vyjádření obsažené v Honzlově studii). Neobvykle důležitou roli tu hrají ovšem také souhlásky a jejich ‘vnitřně hmatová’ apelativnost: stačí při hlasitém čtení umožnit příslušné působení opakovanému z.³ Ne náhodou právě v téže době, kdy Zeyer psal hru o Radúzovi a Mahuleně, zjišťoval a uvědoměle využíval znělosti či – obecněji – apelativnosti českých souhlásek Eduard Vojan (jak o tom píše vedle Honzla – a podrobněji – i Jaromír Kazda ve studii o Vojanově „hlasové práci“, která je rovněž otištěna v tomto čísle *Disku*): Básnické úsilí se tu stýká s hereckým v úsilí o (scénickou) apelativnost, vyplývající ze zaměření na nejmenší zachytitelné mluvní jednotky, které se stávají jednotkami vytvářejícími smysl na základě smyslového (jedině pomocí smyslového

³ Nejde přitom ani tak nebo jenom o samotnou znělost souhlásek, tzn. o apel na sluch, jako o to, že pomocí zrcadlových neuronů se v nás ‘ozývá’ způsob jejich tvoření ‘v ústech’ mluvího vnitřně hmatového vnímání – samozřejmě v kontextu vnímání slovního jednání v jeho celistvosti. (O zrcadlových neuronech a jejich úloze při vnímání viz Vostrý, J. „Scénické působení a zrcadlové neurony“, in: Vostrý, J. / Silová, Z. *Je dnes ještě možné herecké umění? / Příspěvek ke scénologii herectví*, Praha 2009: 195–222).

vnímání dosažitelného) prožitku.⁴ Užítí zmíněných básnických/scénických prostředků potlačuje přepis Zeyerovy hry v programu Národního divadla programovou výzvou k přednesu blankversu.

Zeyerovi v původním textu jde o mluvní projev prostředkující vztah vlastního stavu hrdiny ke stavu přírody a kosmu, při jehož vytváření hraje zásadní úlohu expirace. Nejde přitom o nic menšího než o samotnou genezi slovní výpovědi z tělesné účasti na situaci; toto tělesné (celotělové) angažmá se v souvislosti se způsobem dýchání projevuje konkrétním postojem, který se v textu neobrazí jinak než slovním výrazem. Z vytyčeného hlediska je důležité pokračování Radúzova monologu po slovech, která jsem naposled citoval:

„Jak strašidelná jesti příroda, když neustále v tvář jí hledíš! Ze všeho vystupují věčné příšery! Když po úmorné noci den se rodí, zdává se mi, že nebe hlubokou se ranou otvírá a svět že zalívá se krví v plamenech!... A vrcholky těch nekonečných lesů, tam dole v propasti u nohou mých, když vítr rozvlní je, podobné jsou jezeru, jež temné, příšerné na skálu moji útočí, by podvrátilo ji... Už cítím, jak se třese, až úzkost toho pádu do prázdna mé chytila útroby... Ó strašná závrat! (Zakryje si oči.) Ach, minulo to zas“ atd.

Tak dramatický prostor vytvářený v textu Radúzova monologu souvisí se situací hrdiny, který se k ní nějakým způsobem doslova staví: jednání hrdiny v situaci (zde úsilí o zvládnutí vystavenosti vůči přírodě a můžeme říct vůči kosmu) se projevuje postojem v doslovném i metaforickém smyslu (mohli bychom říct ve scénické jednotě, v níž je jedno od druhého nerozeznatelné) – postojem realizovaným slovním výrazem. Samozřejmě, máme tu co dělat s patosem, a to s patosem v původním smyslu: v jeho zajetí je hrdina nerozlišitelný od everymana, jehož pocity (za něho) vyjadřuje. Úprava dramaturgie ND nejenže člení citované místo na nestejně dlouhé řádky a takřikajíc bere Radúzově promluvě dech, ale slova „Už cítím, jak se třese, až úzkost toho pádu do prázdna mé chytila útroby... Ó strašná závrat“ příznačně vynechává a rovnou přechází ke stížnosti „nikdo se mnou necítí“ následované útěšným „Přece však... jedno srdce...“ Důsledné stupňování básnické odezvy na situaci tváří v tvář kosmu tedy úprava nepřipouští, a tak (logicky) škrtá místo, kde slova nejpříměji obrazují tělesné pocity a jsou tedy jaksi až polopatisticky scénická. Místo tohoto scénického stupňování souvisejícího s básnickým kosmickým výhledem přepis rychle utíká do normálu (mohli bychom říct od velikosti k tzv. přirozenosti).

Slovo ‘stupňování’ je tu možná klíčové. Mám-li shrnout dosud řečené, musím konstatovat, že citovaná úprava bohužel rezignuje na stupňování scénické apelativnosti mluvního projevu, založené v Zeyerově textu na dechu, a to už vlivem zásadně pozměněného způsobu artikulace. Scénicky tak důležité členění vymezuje a omezuje násilným přistřížením Zeyerova textu podle metrického schématu, a to konkrétně s charakteristickými přesahy, které neadekvátně významově zatěžují slova na konci veršů: i když při mluvní realizaci by herec, který by na takové rozčlenění bral zřetel, hranice veršů patrně zamlžoval, utkvělo by mu třeba neuvědoměle jako (samozřejmě zcela neadekvátní) směrnice ke způ-

4 Důležité je tu, mimochodem, to opakování jistých hlásek, které ukazuje, jak na základě využití nejmenších rozeznatelných jednotek (a právě ty vnitřně hmatově rozeznává a nabízí vnímatelům k prožitku stejně tak básník jako herec) směřuje básnická/scénická výpověď k prožití tématu; toto téma je v rámci diskurzivního myšlení roz- a vykládané a v rámci imaginativního myšlení – navzdory času, který je tomu vyhrazený – je díky tomuto opakování (a tedy vracení téhož v rámci tematického rozvíjení) vnímáme jakoby v jediném okamžiku celé najednou.

sobu celkové realizace smyslu. Herecké ‘překlenování’ přesahu navíc vždycky souvisí se zamlžováním či rozmlžováním hranice mezi veršem a prózou: S vědomím těchto potenciálních důsledků řečeno, citovaná úprava připodobněním k blankversu původní Zeyerův text současně paradoxním způsobem zcivilňuje (blankvers se obecně považuje za veršovaný rozměr údajně příhodný pro drama právě svou nepřilíživou velkou vzdáleností od hovorové řeči, od které se Zeyer ovšem záměrně vzdaluje): rozdělením do veršů, plynoucím z nedostatečného pocítění scénických vlastností Zeyerova slova, se vlastně ruší básnická povaha slovního textu jeho hry.

V konečném důsledku jsme (v úpravě) svědky neblahého posunu od *tělesného* (‘celotělového’) tvůrčího prožitku k pouhému *přednesu*. Tak měla úprava snad hercům usnadnit jejich úkol, ale udělala to paradoxně takovým způsobem, který jim bere příležitost k samostatné tvořivosti pomocí artikulace založené na autentickém hereckém prožitku tvarovaném zevnitř vlastního Zeyerova textu. Ve vlastním provedení nezvyklou ‘formu’ tohoto textu jaksi před divákem omlouvá jeho odhalenou recitací z papíru nebo text vpravuje do podoby písně. V tištěném přepisu brání tvůrčímu hereckému přístupu k textu už neadekvátním zveršováním. Glajchšaltace různých jednotek výpovědi, která vyplývá z tohoto mechanického zveršování, souvisí i s necitlivostí k vývoji Radúzova emocionálního stavu a s jeho proměnami při celkové výstavbě monologu. I ze shora uvedeného příkladu je zřejmé, že upravené znění ke svému neprospěchu nectí původní členění i na této (vyšší) rovině, když přehazuje jednotlivé části monologu v jakési zbytečné polemice s původní Zeyerovou kompozicí, která má pochopitelně dobrý důvod: k úpravě zde – jako tolikrát v podobných případech – vede nevědomost o skutečných kvalitách textu. Je jasné, že taková nevědomost o ‘technických prostředcích’ má potom neblahé důsledky v rovině tématu.

To samozřejmě vynikne, posoudíme-li přeřazení příslušných pasáží Radúzova monologu z hlediska hláskové dominance. V úpravě začíná Radúzův monolog rovnou slovy „Ó úzkost nevýslovná této samoty“ a pokračuje pasáží založenou na dominanci zejména dlouhého *i* („*A nikdo, nikdo se mnou / necítí*“). Odtud díky škrtu rovnou, takříkajíc z jedné vody přechází úprava ke vzpomínce na Mahulenu – aniž by respektovala (z hrdinova i hercova hlediska nutný) přechod, který je totožný s procesem jistého uvolnění a nakonec umožní tuto vzpomínku. Prostřednictvím této vzpomínky pak staví Zeyer v Radúzově monologu proti úzkosti z přírody (která se zde rovná úzkosti z kosmu) jako vrchol zmíněného procesu lásku. U ní se ovšem Radúz v přepisu dramaturgie ND moc nezdrží a pokračuje pasáží, kterou Zeyer tento monolog otevírá a která je založena na dominanci *i*:

*[...] A nikdo, nikdo se mnou
necítí! Přece však... jedno srdce. Jak byla
krásná, bílá jako měsíc a krotká jako pták,
když oči svoje žaluplně ke mně zvedala
a měkkou dlaň, a „Pěj“ mi řekla!... Jen
duj, duj, větře, boží silný orle, jen vlasy
maje rvi a ber mi dechu, proč měl bys
více slitování mít, než mají lidé. Už cítím“ atd.*

Také obraz Mahuleny jako obraz i výraz lásky (související s vlastním tématem hry a chápané tu jako skutečný základ kosmu, ve kterém se člověk bez lásky

cítí ztracený) vytváří Zeyer pomocí výběru hlásek a jejich sledu. Pasáž přeřazená sem úpravou z jiného kontextu a tvořená dominancí *i* surově – a jakoby málem v zárodku – přeruší Radúzovo (u Zeyera vzhledem k tématu adekvátně rozvinuté) vzpomínání, v němž převládá *a* (na kontrastním pozadí *í*, kterému zase tvoří *a* kontrastní pozadí v první, úzkostné části Radúzova monologu, kde se před ním otvírá ‘prázdná’ a ‘závratná hloubka’).⁵ Toto *a* se odlišuje od *i* zásadně nejen větší otevřeností, ale i tónovou výškou, přesněji řečeno větší hloubkou, která tu má také důležitý aspekt tematický: přesněji řečeno, apeluje na přímé pocítění tématu. Můžeme dokonce mluvit o zápasu *i* s *a* v Radúzově monologu, v němž *a* dává pocítit jak ‘prázdná’ budící úzkost, tak lásku, která je schopná toto prázdná vyplnit (zatímco ‘závrat’ je spojená s obojím).

Jistě, dalo by se proti takovému ‘zahhloubávání’ do slovních detailů namítnout, že vložení počátečních vět doprostředka monologu je sporné už z hlediska prosté logiky. Rozbor ‘slovních detailů’ má ukázat, co tuto ‘prostou logiku’ ve skutečnosti zakládá a jak vyplývá z tělesného prožitku, který je pro scénickou logiku rozhodující. Pokud se týká úlohy jednotlivých fonémů, je na místě z obecného hlediska zdůraznit, že při mluvním projevu jde o výsledné znění vydávaného dechového proudu, tedy o znění provázející proměnu vnitřně protikladného prožitku ve výraz. Na tvarování výrazu a na jeho konečné smyslově vnímatelné podobě se podílejí hlasivky, hrtan a mluvidla i všechny potenciální rezonátory. Výraz se nakonec realizuje výběrem fonémů jako konvencionalizovaných jednotek – rozumí se jednotek významu: Tak se ve výsledném znění slovního textu obráží střetnutí sémantické a prozodické roviny, které tvoří paralelu ke střetnutí sdělení a emoce, kultury (kultivovanosti) a spontaneity.

Vedle Radúzova monologu stojí ovšem za to se zastavit také u promluvy Runy, když proklíná Mahulenu. V první delší části Runina maskovaného (Mahulenou a Radúzem přerušovaného) monologu je zásadní obrácení k zemi: „*Ó země, ty jsi matkou též, ty vyslyšíš mě, ty slyšet musíš mě, buď zkáza tobě, zůstaneš-li hluchou!*“ A v prostřední části Runina proklínacího projevu se praví:

„Ať srdce tvoje všechna muka pozná a všechnu úzkost duše tvoje, Mahuleno! Ty žiješ v něm, on v tobě? Nuž, lásku vaši tedy proklínám! Ať zapomene Radúz na tebe, ať ani nezná tě, buď cizí mu, jak cizí jsi teď mně! Ať touhou zmíráš, žalem hyněš, ať strádáš tak, že srdce tvoje, těžké jako kámen, tu jedinou jen touhu bude znát, by ponořilo se do tůně nepaměti! Až život tvůj a všechno myšlení se utrpením velkým zhroutí v neurčitou mdlobu, ať i v tom otupení strašlivém ti zbyde jedno přeče vědomí: Tvá bolest! Žal buď tvým dechem, žal tvým chlebem, žal tvým živlem jediným!“

Dramaturgie ND z této pasáže (pozoruhodné i protipostavením *z* a *ž*) škrťá citovaný Runin vášnivý apel k zemi a souvislá pasáž, kterou jsem citoval z originálu, vypadá (s dalšími škrty) takto:

⁵ V originálu zní příslušná pasáž takto: „*Však přeče, přeče... jedno srdce zná je. Jak byla krásná, bílá jako měsíc a krotká jako pták, když oči svoje žalupné ke mně zvedala a měkkou dlaň a ‘Pij’ mi řekla... ‘Ó netrap se, ty duše moje...’ Tak mi pravila. Ó Mahuleno, hřích lidí zlých je vykoupěn tvým tichým slitováním!... Kéž hlas mám silný toho větru, bych v širý svět to jméno volal, tu všechnu světa ozvěnu bych vzbudil a lesy, hory, sluje, oblaka, vše se mnou volalo by: Mahuleno! Mahuleno! Mahuleno!*“ V úpravě po citovaném textu následuje: „*Cítím / tu úzkost toho pádu do prázdna... Ó ptáci / nebes, kam to letíte? Snad v neznámý / ten kraj, kde spravedlnost přebývá? Ó povězte / tam, jak zde trpím bez viny!*“ A na tuto pasáž uzavírající u Zeyera první úzkostnou část Radúzova monologu navazuje ve stejném verši rovnou zkrácené „*Ó Mahuleno, / hřích lidí cizích je vykoupěn tvým tichým / slitováním!... Mahuleno! Mahuleno! / Mahuleno!*“

*„Ať zapomene Radúz na tebe, ať nezná tě,
buď cizí mu, jak cizí jsi teď mně! Ať touhou
zmíráš, žalem hyneš, ať strádáš tak, že
srdce tvoje, těžké jako kmen, tu jedinou
jen touhu bude znát, by ponořilo se do
tůně nepaměti! Žal buď tvým dechem, žal
tvým chlebem, žal tvým živlem jediným!“*

Přepis sice zachovává Zeyerovu interpunkci, ale použité veršové schéma vyzývá k takovému mluvnickému členění, ve kterém by se čárky proměňovaly jistě spíš v tečky. Platí tu vlastně všechno, co bylo řečeno k Radúzovu monologu, ale zejména – zvláště v poměru ke klíčovým dvěma větám (z nichž úprava zachovává jen jednu) – opět srovnání *dlohodechosti* originálu s *krátkodechostí* přepisu. V této krátkodeché dramaturgické verzi se vše zarovnáva na jedinou úroveň, o kosmickém kontextu Runiny kletby nemluvě (když říká „*Ó země, ty jsi matkou též [...] buď zkáza tobě, zůstaneš-li hluchou*“, země se opravdu chvěje v základech). Zhovorněná způsobovaná intencí úpravy k mechanické deklamaci staví víceméně jednotvárnou intonaci proti expiraci, která se projevuje v původním znění znovu i mimořádně silným důrazem na (třeba v procesu tvorby neuvědomovaný, ale v důsledku ‘záměrný’) výběr hlásek. S tím zcela koresponduje, že ke konci závěrečné pasáže přerušovaného Runina monologu se úloha zuřivého *r* redukuje i škrtem. V originálu říká Runa: „*A rána, kterou chápat nebudeš, ti bude krváceti v srdci, krváceti, až rozum tvůj se zamžije trudem tvým. Ó kletba moje stojí jako Tatry pevně.*“ V úpravě ND se praví: „*[...] A rána, kterou chápat nebudeš, / ti bude krváceti v srdci! Ó kletba moje / stojí jako Tatry pevně. Ty slyšelas ji*“ atd. Nejen sám škrť, ale i jasná dominance intonace, vytvářená blankversem, zásadně omezuje působení tak důležitého prostředku smyslového účinu, jaký představuje u Zeyera úroveň fonémů, a – což je neméně důležité, ne-li důležitější – i úlohu, která je v jeho textu přidělena *expiraci*. Ta má totiž daleko víc než intonace co dělat s výrazem emocí: zatímco expirace je bezprostředněji spjata s výrazovou stránkou, v intonaci je poměr spontánního výrazu a formulovaného sdělení, lépe řečeno (viz daný příklad) poměr roviny expresivní, spojené s bezprostředním apelem na vnitřně hmatové vnímání, a roviny oznamovací, spojené s apelem na rozumovou stránku, daleko vyrovnanější, resp. posunutý směrem k tomu druhému: tj. od výrazu k sdělení.⁶

Do třetice stojí za to uvést Mahulenin monolog ze závěru Proměny 3. jednání:

„Sama... Ve mně soumrak, mrtvo, chlad... Což jsem to já a to vše se stalo mně?... Je podivné, tvor některý že všeho postrádá. Já nemám otce, matky, sester... ni domova ni střechy... ani rakve! A zdá se mi, že světlo očí mých teď hasne těž, že život uniká... Kdo vlastně zemřel mi? Ach, ano, láska moje... Na zemi ležet, toť to jediné, co se mi ještě chce... Ach, matko země, matko země, ty jsi mi zůstala [...] Ty nejsi jak ti ostatní [...] Po tobě šlapem, a ty, ty s láskou stejnou chováš nás... A teď, teď konejšíš můj hrozný žal a šeptáš mi, jak sladký je to úděl nemyslit a necítit, jak skály, které trčí z hrudi tvé... Co dáváš jim, ten mrtvý, těžký klid, dej mi jej těž, jsemť také dítě tvé... Ó dej mi to, co dáváš trávě zde a stromům svým“ atd.

Ani časté užití tří teček místo teček jasně ukončujících větu, násobené častým opakováním slov a proměňující tak původní znění Mahulenina monologu

⁶ Jen zábavnou podrobnost představuje ze zjištěných rozdílů úpravy a originálu záměna Zeyerova „kamene“ za „kmen“ (viz konotace tohoto výrazu včetně přirovnání ‘srdce jako kámen’).

v jednotný souvislý tok řeči, neodvrátilo dramaturgii ND od mechanického veršového členění, které pro svůj přepis zvolila a který neguje původní zeyerovský vývojový posun od textu postaveného na lumírovském blankversu (v *Neklanovi*) k textu, kde se intonace mohutně vyvažuje expirací, umožňující dramatické poryvy – nepřebírá-li expirace v *Radúzovi a Mahuleně* dokonce zásadně dominantní úlohu. Pokud jde o citovaný Mahulenin monolog, veršová pravidelnost a členění narušující expirační proud – a proměňující básnický výraz paradoxně málem v prozaické sdělení – narušuje v úpravě i původní naléhavost, s níž je tu traktováno téma opuštěnosti uprostřed vesmíru (Mahulena u Zeyera nefunguje jen jako konkrétní postava, ale jako každý opuštěný tvor, což je pro postavy této hry příznačné).

Radúz a Mahulena a kánon české dramatiky

Zeyerova hra o *Radúzovi a Mahuleně* nutí také uvažovat o kánonu české dramatiky. Měla by v něm – kdyby u nás, jak to bývá zvykem v normálních národních kulturách, takový kánon skutečně fungoval – určitě svoje místo: Hra se pravidelně vrací, a to v nejrůznějších formách, a na jejích osudech lze sledovat nejen bídu i slávu českého divadla, ale i pohyby v české kultuře. Charakteristická v tomto smyslu byla i samotná forma, ve které se objevila poprvé na scéně. Naše divadlo a obecně scénování jako by bylo neodmyslitelně spjaté s hudbou: rozvoj českého scénování za dob Prozatímního divadla určovala a základy vyspělého českého novodobého divadla kladla nikoli činohra, ale opera. Nejslavnější díla lumírovců jako by byla spjata dokonce přímo s melodramem: spojení Vrchlického *Hippodamie* s Fibichovou hudbou bylo podobné jako spojení *Radúze a Mahuleny* se Sukem. Aktuálnější pro moderní české činoherní divadlo je ovšem spojení dramatického/scénického slova s ‘hudbou’ coby vlastností tohoto slova samotného a scéničnosti a hudebností resp. múzičností v zásadním smyslu: Bezprostředně je toto spojení v Česku spojeno s tradicí, která v jistém smyslu vrcholí v divadle a chápání scéničnosti u E. F. Buriana. V tomto smyslu ukazuje Zeyerova hra také na existenci jistých vyhraněných tradic a tendencí českého dramatického a scénického umění i kultury vůbec. A taky na zásadní důležitost takové interpretace jednotlivých dramát, která se bez nahlédnutí tohoto jejich kontextu ocitá ve vzduchoprázdnu. Toto vzduchoprázdno jako by pak bylo pro českou dramatiku charakteristické, ačkoli je příznačné pro mentální úroveň těch jejích posuzovatelů i mezi divadelníky, kteří se domnívají, že se v české dramatice vlastně nic pozoruhodného nenajde.

Dá se říct, že *Radúz a Mahulena* coby určitý svérázný, ale přece jen ne úplně ojedinelý ‘případ’ je celou svou inscenační historií přímo důkazem užitečnosti a podstaty samotného kánonu z hlediska výběru děl, která k takovému kánonu patří. Ano, v rámci tohoto vždy znovu ustavovaného kánonu jde o výběr takových her, které právě jako ‘případy’ pomáhají nahmatat uzlové body vývoje: kánon nereprezentuje něco už minulého, ale poukazuje ke střetávání tendencí, které trvají. V daném případě jde tedy o uzlové body české dramatiky, které obražejí změny i přetrvávající tendence národní mentality v kontextu vývoje západní kultury. Představují přitom produkty, které se v rámci tohoto vývoje dají

z jistého hlediska očekávat, a dokonce o něm svědčí. Současně jsou ale nápadné tím, co je činí individuálními a – v rámci příslušné kulturní situace – třeba i polemickými tvůrčími počiny. V případě *Radúze a Mahuleny* jde o hru, která obráží jisté trvalejší tendence české dramatiky a divadla, a přesto se z plného ztotožnění s těmito tendencemi (jakoby?) vymyká. Právě to bývá vlastností děl, která patří do kánonu příslušné kultury. *Radúzem a Mahulenou* pokračuje Zeyer na jedné straně v tradici české báchorky z obrození a ve své době se zařazuje do proudu, který polemizuje s naturalismem. V této rovině souvisí jeho hra s dobovou secesí a symbolismem, ale není jen plodem nějaké dobové nálady: je součástí novoromantického zaujetí a je obecně spjatá s tradicí romantismu, který hledal už ve svých počátcích inspiraci v mytologii a v lidové (orální a přímo zpívané) kultuře. V tomto rámci se ovšem leccím – a dokonce leccím zásadním – liší od Jiráska, Kvapila i Karáska:⁷ Ve jmenovaném seskupení je Jirásek tím, kdo pokračuje v tradici tylovské báchorky, kterou po svém obohacuje, zatímco Kvapil s Karáskem čerpají inspiraci ze soudobých nálad a literární i divadelní módy (viz dobový idol, který představoval Maeterlinck: u nás mu Tille ne náhodou věnoval celou monografii; je na druhé straně asi symptomatičtější, že Stanislavského inscenace *Modrého ptáka* se hraje v moskevském MCHT dodnes). Zeyerova dramatická pohádka patří do lumírovského básnictví (kam patří vedle Vrchlického Sládek i svými překlady Shakespeara), a přesto se mu vymyká: překračuje jeho hranice směrem do hloubky k máchovským kořenům české poezie – včetně metafyzického tázání i eufonie.

Pro tyto vlastnosti patří ze samé své podstaty do české dramatiky, ale přesto v ní působí – tak jako vůbec Zeyer v české literatuře a kultuře – do značné míry (a zejména do příchodu dekadentů a symbolistů) cize: Jako by měla Zeyerova hra blízko spíš k polské dramatice, jejíž moderní národní základy se tolik odlišují od našich tylovských a zcela příznačně se obracejí k národní mytologii a k symbolismu v širokém smyslu slova. Podobně je to ale v *Radúzovi a Mahuleně* (a ne náhodou) i s řečovým projevem: ten se zase pohybuje na hranici veršové organizace, kterou ovšem ve srovnání s předchozím *Neklanem* také zásadním způsobem překračuje. Pokud pak jde o to – jak se zdá – ústřední, tj. o příklon k lidové kultuře, postrádá *Radúz a Mahulena* – zcela typicky pro tuto fázi vývoje českého umění – nějaký výrazný nacionální přízvuk: quasi-konkrétní etnické zakotvení na blízkém Slovensku překračuje svým úvodním poukazem k příbuznosti vybraného pohádkového příběhu „se staroindickou, staroíránskou, skandinávskou, starořeckou a keltskou mytologií“ (jak zdůraznil v doslovu k vydání z roku 1999 Dalibor Tureček). Zeyerova hra tak představuje součást tradice, která pokračuje od Němce a literáta Herdera k Poláku a divadelníku Staniewskému a u nás k E. F. Burianovi (s jeho *Vojnou i Májem*), ale i dál až k Jiřímu Heřmanovi (s jeho inscenací *Her o Marii Bohuslava Martinů*) a Viliamu Dočolomanskému (s jeho jevištní kompozicí čerpající z osudů i osobité scéničnosti Rusínů a nazvanou *Slavi*) – nehledě k J. A. Pitínskému s jeho scénickou inklinací k verši a básnické tradici vůbec, i když pokud jde o jeho inscenace lumírovců, ve zlínské

7 Právě společně s nimi (tj. s Jiráskovou *Lucernou*, Kvapilovou *Princeznou Pampeliškou* a *Snem o říši krásy* Karáska ze Lvovic) ji editoři zařadili do svazku nazvaného *Pohádkové drama*, ze kterého jsem ji také citoval a který vyšel v Praze 1999 v rámci tzv. 'České knihnice': tato edice představuje určitý pokus o praktické čtenářské uplatnění kánonu české literatury.

Vrchlického *Hippodamii* jako by prokázal větší svobodu, ne náhodou související s důvěrnějším přichýlením k předloze.

A když už jde o vlastnosti Zeyerovy hry, které se vymykají jakémusi normálu: Jde o hru, která v protikladu k naprosto převládající většině dnešní dramatické/scénické produkce není postavená na podtextu, ale na slovním textu využívajícím všechny možnosti řečového projevu a v tom smyslu je dnes inspirační i jako výplod bouřlivého vývoje českého básnického jazyka. Jako oprávněný kandidát na zařazení do kánonu českého dramatu tak představuje i příklad, a to dokonce dvojí: z hlediska dramatického textu je příkladem díla zrovnoprávňujícího prozodickou rovinu s rovinou sémantickou; ze scénického hlediska pak díla důsledně zaměřeného na rozvinutí napsaných slov hereckým mluvním projevem. Rozvinutí 'prozodické' roviny (samozřejmě ve spojení s rovinou sémantickou) rozhoduje v tomto případě do značné míry o smyslu výpovědi, a tedy i o tom diváckém rozvinutí slyšeného, viděného a vnitřně hmatově pocívaného, které – za příznivých okolností panujících na obou stranách rampy – může divadelní zážitek proměnit v bytostnou lidskou zkušenost. Obvykle se v souvislosti s *Radúzem a Mahulenou* mluví o jambickém spádu mluvy a Zeyerově blankversu, který přece tvoří i základ rytmické organizace jeho veršované epiky. V tomto kontextu hraje ve skutečnosti zásadní roli utváření dané podoby Zeyerova textu při střetnutí 'vázaného' a 'volného', pravidelného a nepravidelného, předpokladatelného a překvapujícího, předem (nějakým veršovým schématem) určeného a nedourčeného způsobu vyjadřování.⁸ Je jasné, že tu v rámci takového střetnutí, které mluvní realizaci nic neulehčuje, máme co dělat i s dostatečným prostorem pro hereckou tvořivost. Tento prostor pak neoddělitelně souvisí s tím scénickým prostorem, který není jen prostorem jeviště, ale také, a dokonce zejména scénickým prostorem vytvářeným příslušným mluvním gestem; jinak řečeno, tím „motorickým děním“ (Mukařovský), které se realizuje řečí a je verbálním textem projektováno. Jde tu o využití všech potenciálních vlastností (mluvené) řeči, které může veršová organizace nejenom využívat, ale i svazovat, tíhne-li příliš k realizaci apriorního veršového schématu; s ním ostatně nevede boj jenom herec či (u nedramatického textu) recitátor, ale obvykle už i samotný básník: Jde o ten zápas, který se ostatně u každého 'pravidelného' verše projevuje rozdílem mezi abstraktním veršovým metrem a konkrétním rytmem. Z tohoto hlediska jde v *Radúzovi a Mahuleně* o skutečně scénické slovní vyjadřování, tj. o takový řečový projev, který činí příslušný obsah zjevný svým plným zněním, neurčeným osudově nějakým veršovým (rytmickým) schématem, ale všemi prostředky a po-

8 I v rámci snahy o ujasnění místa Zeyerovy hry ve vývoji jazyka českého básnického dramatu nebude snad bez užítka upozornit na postavení lumírovské poezie z hlediska jejího směřování „k pokud možno přesné realizaci metra jazykovým materiálem“, o kterém mluví Mukařovský ve studii „O jazyce básnickém“ (viz *Studie z poetiky*, Praha 1982: 103). „Přesná realizace metra“, pokračuje, „přivozuje však jednotvárnost rytmu, kterou se puchmajerovci snaží různými způsoby, leč bez úspěchu zastříti, kdežto lumírovci téměř o století později zvolí tomu účelu za účinný prostředek intonaci, strhující všechny přehrady a zatlačující rytmus v celkovém dojmu do pozadí.“ A dále: „Jakmile se pak český verš naučil zacházet s intonací, stala se tato jazyková složka častěji předmětem estetické aktualizace; její využití bylo však dále propracováno: jestliže lumírovci potřebovali k vyzdvižení intonace neúměrného násilí i na slabičném skladu slov (viz lumírovské 'zkratky' jako: slední, hled), bylo v dalších školách dosaženo souvislé intonační linie s daleko menším nákladem prostředků, dokonce i bez jakéhokoli přestavení normálního slovosledu (překlady K. Čapka, básně *Nezalvaly*“ (ibid.). Podivuhodné na vlastním Zeyerově vývoji od *Neklana* k *Radúzovi a Mahuleně* musí připadat to, jak se tento básník díky svému scénickému citu (a dalo by se dokonce mluvit o latentním hereckém talentu) dostává pomocí rezignace na pravidelnou veršovou strukturu od intonace spojené s uplatněním blankversu k řečovému projevu využívajícímu expiraci.

stupy řeči počínaje artikulací: Stojí za to si všimat, jak se v ní střetává 'racionální' s 'emocionálním', 'organizované' s 'neorganizovaným', 'přirozené' s ozvláštňeným, sdělované s bezprostředně prožívaným (a nespojeným tedy jen a přímo s významem slov) i obrazné s reálným tělesným prožitkem. Tak tu máme co dělat se spojením duševního a duchovního s tělesným i apelu k pochopení s apelem na pocitění. Artikulace, která představuje pro herce (a tím samozřejmě dnes i pro režiséra) zásadní problém k řešení, je při výstavbě jeho projevu bezprostředně spojená s dechem, který při scénické realizaci tohoto projevu jako diváci 'zrcadlově' vnímáme. I z tohoto hlediska se v Zeyerově hře jedná o divadelní/scénický text, jehož znění se od této artikulace, jejíž klíčové postavení souvisí s úlohou expirace při utváření celistvého hereckého projevu, rozprostírá samozřejmě až ke znění samotných fonémů. A jsou to právě tyto fonémy představující jednotky zakládající nějaký možný smysl, které se způsobem svého spojování na zvukové rovině stávají bezprostředním vyjádřením emocionálních poryvů apelujících přímo na vnitřně hmatové vnímání.

Radúz a Mahulena je hra, která vzhledem ke svým výjimečným scénickým vlastnostem zvlášť nápadným způsobem staví otázku hereckého prožitku a jeho vztahu ke scénickému tvarování, tzn. také otázku vztahu techniky a umění. Máme totiž v jejím případě co dělat s textem, který přímo obráží předpokladatelné prožitky postav a činí otázku, jak Zeyerův slovní text rozvíjet hereckým mluvním (tj. scénickým) projevem, přímo otázkou hercova či hereččina tvůrčího bytí na scéně; v rámci této scénické existence je mluvní výraz neoddělitelný od (nejenom 'slovního') jednání. Nabízí se samozřejmě otázka – a v tom je Zeyerova pohádková hra *Radúz a Mahulena* typická pro klasickou českou dramaturgii –, nakolik jsou příslušné vlastnosti jejího řečového projevu využitelné vzhledem k rozdílu mezi tehdejší a dnešním stavem češtiny: tj. vzhledem k těm vlastnostem Zeyerova vyjadřování, které jako by měl dnešní divák vnímat coby 'nepřirozené' (viz lumírovský slovosled, nemluvě o zkratkách jako „hlubé stíny“ na s. 132 nebo ta „hlubá tmář“ na s. 160 uvedeného vydání, či obojí – zkratka i slovosled najednou – např. ve větě „bud' mi oporou na truchlé pouti teď“ na s. 158 apod.). Je samozřejmě možné a nutné se ptát, do jaké míry tu jde o některé dávno nepoužívané řečové způsoby a do jaké míry jde přitom o výraz v podstatě adekvátní intenzitě prožitků, který se – zrovna tak jako samy tyto prožitky – vymyká dnešní civilistické konvenci. Obojí – řečové způsoby i prožitky, které se v nich odrážejí – se imponujícím způsobem uplatňují i ve vzájemném vyvažování expirace a intonace paralelním vyvažováním přízvuků a kvantit (např. v Mahuleniných monologech ve 3. a 4. jednání včetně toho, kde najdeme i citovanou „hlubou tmář“). Je naléhavě třeba uvážit, nemohou-li se příslušné stránky původního výrazu – právě díky své odlišnosti od současných zvyků – stát důležitým prostředkem scénické aktualizace (tj. ozvláštňení či – podle Andrease Kotteho – akcentace) předváděného dění nejenom v interpretované hře. Tak se podařilo podobných zvláštností jazyka Tylovy *Drahomíry* využít v Páclově ostravské inscenaci premiérované koncem ledna 2010. Až s tímto ohledem a s tímto poučením je možné se rozhodovat, jestli, nakolik a jakým způsobem do původního a dnešnímu obvyklému řečovému projevu tak vzdáleného Zeyerova textu dramaturgicky zasahovat. Takové rozhodování je tím citlivější, že otázky spojené s jazykem hry (slovním textem) nejsou v tomto případě řešitelné pouze pomocí hereckého ('psychologického') prožívání, ale jsou o to víc spjaté se všemi podrobnostmi tvarování hereckého projevu, jehož mluvní stránka bezprostředně souvisí

se samotným způsobem dramatické/scénické existence. Od mluvního projevu se v tomto případě odvíjí všechno ostatní: právě on určuje jak hercův/hereččin (a pak i divákův/divaččin) tělesný pocit, tak způsob, díky němuž se stává existenciálním pocitem v širším a hlubším smyslu. Toto spojení tělesného s duševním a duchovním i citu a pocitu s jejich hereckým vyjadřováním je tím důsažnější, že sémantické a prozodické, tělesné a mentální, obrazné a reálné se v této Zeyerově hře bezprostředně střetává v dramatických uzlových bodech: Právě v těchto bodech se ze slov – se všemi jejich možnostmi a se všemi možnostmi jejich spojování – stávají motivy, které jsou bezprostředním výrazem vyjmenovaných antinomii anebo (lépe) neodmyslitelných dvou stránek skutečnosti, kterou vytvářejí: Stačí si uvědomit, jak se vlastně celá Zeyerova hra točí kolem 'slova' a slova ve smyslu 'jména' ve spojení s uvědoměním a zapomněním a jak tato tematika u něho bezprostředně souvisí s tematikou zápasu života se smrtí a přijetí či nepřijetí samotné existence ve světě jako takové – a samozřejmě zejména s tématem lásky a její bezbranné křehkosti, tedy toho, co Zeyer považuje za podmínku a záruku smyslu i krásy samotné lidské existence (to obojí – smysl a krása – tu ne náhodou znamená vlastně totéž).

Hra o Radúzovi a Mahuleně – věnujeme-li jí ovšem opravdu citlivou pozornost – mimo pochybnost ukazuje, jak je krátkozraké, i když bohužel všeobecně rozšířené, domnění (a je to domnění všeobecně rozšířené zejména mezi divadelníky) o prioritě *dnešního* pohledu (v divadle souvisejícího s dnešním konvenčním způsobem scénování, o dnešním způsobu myšlení, který jako by tu byl povinností, protože údajně spojuje divadlo s dnešním divákem, nemluvě). Jako by měl – tak někdy počínání soudobých inscenátorů působí – dnešní pohled, resp. pohled ovlivněný soudobými předsudky, apriorně vyšší hodnotu či aspoň právo na existenci než pohled či pohledy na svět i na divadlo zakotvené v samotné předloze. Nejde tu jen o morální problém související s všeobecnou a někdy i přímo tragickou absencí úcty ke komukoli a čemukoli, která v současnosti tak často určuje lidské chování. Jde také o problém odborně dramaturgický: Práva dnešního tvůrce (tj. režiséra) jako by měla být jaksi apriorně nadřazena právům autora (a potažmo ovšem i diváka, který je režisérovi podobně vydaný napospas), ačkoli už sám pojem něčích práv je v daném případě velmi problematický a z odborného hlediska vlastně bezcenný. Zatlačuje totiž do pozadí problém, o který skutečně jde: tj. problém využití či nevyužití všech (dramaturgických!) možností – a samozřejmě zejména těch možností, jejichž rozvinutím může dílo právě v dnešní situaci společnosti i samotného divadla co nejsilněji a nejpozitivněji (a tedy možná i nejprovokativněji) působit. Ostatně právě s tímto problémem – totiž s problémem reálných možností textu dožadujících se rozvinutí – je přece spjatá divadelní dramaturgie s její nezastupitelnou povinností předběžné a průběžné interpretace hry z hlediska jejích možností (které musí být ovšem schopná rozeznat); o kritice s její povinností dodatečné interpretace – interpretace nsvázané profesionálními problémy spjatými s uvedením v příslušném divadle – ani nemluvě.

Hledání Věci Makropulos¹

Jana Cindlerová

V nedávné době zažila česká jeviště explozi inscenací *Věci Makropulos*, která zčásti rozmetala názor o nesoučasnosti dramatických děl Karla Čapka. Vlnu zájmu o tuto hru bychom mohli přirovnat k období bezprostředně po jejím prvním uvedení roku 1922 v Divadle na Vinohradech v režii samotného autora. Jistě, máme tu čapkovské výročí a uvolnění autorských práv, které tento fenomén do jisté míry vysvětlují – a je jediné dobře, že si česká divadla na svého světově proslulého dramatika vůbec vzpomněla –, je ovšem pozoruhodné, kolik dramaturgů oslovila právě nyní právě tato Čapkova hra. Na základě zhlédnutých inscenací se nejzajímavějším problémem jeví být otázka jejího žánru. Sám Čapek hovořil o komedii, což vzbuzuje u některých teoretiků pochybnosti; připomeňme si úvahy Pavla Janouška na téma pesimismu či optimismu bratří Čapků a s tím související téma „nepovedenosti“ závěrů jejich děl, jak o nich Janoušek s nadsázkou hovoří (Janoušek 1993: 39). Tento problém Čapek sám předvídal, proto se snažil v předmluvě k prvnímu knižnímu vydání hry ‘pesimistický’ konec své ‘komedie’ obhájit či vysvětlit. *Věc Makropulos* ovšem dokáže mluvit sama za sebe a určit si svůj žánr, jak se to nyní pokusím nastínit.

Připomeňme si tvůrce a instituce, které k jejímu nastudování v nedávné

době přistoupily: Jako první to bylo brněnské HaDivadlo, jehož inscenace však nevstoupila do širšího povědomí především kvůli nízkému počtu repríz; premiéra se konala 7. června 2006 a v režii Ondřeje Elbela ztvárnila hlavní roli Kamila Kalousová. O dva roky později, 27. června 2008, se konala premiéra v libereckém Divadle F. X. Šaldy; zde režisér Vít Vencel obsadil do Emilie Marty alias Eliny Makropulos Markétu Tallerovou. 31. října téhož roku uvedlo poprvé svou inscenaci i Divadlo na Vinohradech, kde v režii Davida Drábka ztělesnila E. M. Daniela Kolářová. Třetí premiéra tohoto příběhu v roce 2008 byla operní: konala se 18. prosince na scéně pražského Národního divadla a inscenaci Janáčkova díla v režii Angličana Christophera Aldena vévodil vynikající expresivní výkon německé sopranistky Gun-Brit Barkmin. Zatím nejmladší inscenaci *Věci Makropulos* představilo Klicperovo divadlo v Hradci Králové 14. března loňského roku, kde si režisérka Věra Herajtová zvolila za protagonistku Kamilu Sedlářovou.

Chceme-li zasadit *Věc Makropulos* do širších inscenačně-historických souvislostí, je třeba zmínit i několik děl starších. V poměrně živé paměti – též díky nedávno vydanému DVD – je především televizní verze s Janou Štěpánkovou v hlavní roli; v jejím základě stojí inscenace Divadla S. K. Neumanna, která měla v režii Karla Pokorného premiéru počátkem roku 1970. Z dalších zaznamenaných historických uvedení připomeňme televizní adaptaci opery režiséra

1 Tato studie je rozšířenou verzí referátu předneseného na sympoziu konaném 8. 4. 2009 ke 120. výročí narození Karla Čapka, které pořádalo Divadlo na Vinohradech ve spolupráci s Ústavem dramatické a scénické tvorby DAMU.

Václava Kašlíka z roku 1966 s Vlastou Fialovou v titulní roli a také rozhlasovou verzi režiséra Jiřího Horčíčky z roku 1975 s tehdy osmačtyřicetiletou Jiřinou Švorcovou; dodejme, že Švorcová hrála Makropulos i o rok později na vinohradském jevišti – v režii tehdejšího ředitele Zdeňka Míky –, což byl jistě dobrý způsob, kterak ‘zaštitit’ Čapka, komunistům vždy nepohodlného. A konečně zmiňme i mladší, přesto již také historické i historicky významné zpracování látky v zatím poslední ostravské inscenaci; premiéra se konala 18. 11. 1995 a režisér Radovan Lipus obsadil do hlavní role tehdy třicetiletou Apolenu Veldovou, která za ni získala nominaci na cenu Thálie. Každé z uvedených jevištních děl nahlédlo postavu E. M. a vyslovilo se k problému dlouhověkosti trochu jinak – a my tak máme nyní před sebou paletu možností, mezi nimi i ty skutečně smysluplné, které zasahují diváka a odhalují dramatickост Čapkovy předlohy. Ale i její meze.

Věc Makropulos je hra plná tajemství už podle názvu. Hned první jeho význam, který připadne na mysl, vyvolává otázky a respekt: věc ve smyslu soudní kauzy. Hra je opravdu založena na detektivním pátrání, které vyvrcholí soudním stáním – ačkoli se v něm jedná o jinou ‘věc’ než vlastnictví panství Loukov, které se řešilo na počátku. Závěru procesu Gregor vs. Prus se ostatně nedočkáme, ale vlastně ani závěru procesu Makropulos; protne jej Kristinka svým nečekaným činem, kterým jako jakýsi obrácený deus ex machina vpadne do proudící diskuse a vrátí diskutéry z ne-lidských či nad-lidských úvah zpátky na zem. Tajuplně zní také souzvuk hlásek slova ‘Makropulos’ – chladně a hrdě. Je to i tak trochu zaklínadlo, jak to podtrhuje soudní scéna, když se skupina mužů snaží vymámit z opilé zpěvačky její skutečné jméno, zatímco ona stále jen dokolečka opakuje „Elina Makropulos, Elina Makropulos“. A nezapomeňme ani na význam tohoto pří-

jmení, které je tzv. mluvící, jak to měl Čapek v oblibě, a které vytváří představu čehosi velkého, příliš velkého, přebujelého. Křestní jméno pak může odkazovat k Heleně Trojské, která stejně jako Elina Makropulos pocházela z Řecka, a obě jsou i jakýmsi symbolem krásy a věčnosti.

Skládání střípků minulosti probíhá v přítomnosti velmi pomalu, jak tomu u detektivky bývá, a probíhá velmi tajemně. Hlavně na počátku, kdy má divák i ostatní dramatické osoby dosud příliš málo informací, si Čapek zahušťování téměř mefistofelské atmosféry – ve vlastní variantě smlouvy s ďáblem o věčný život – zjevně náležitě vychutnával, a to i s pomocí ‘béčkových’ hororových rekvizit, které ovšem ironicky komentuje; viz například na samém počátku tajemnou faustovskou ‘knihovnu’ čili advokátní kancelář plnou šanonů, nebo na konci hovězí lebku v soudu nad Emilíí. Jedná se vlastně o rekvizity z komedie, které Čapek vsazuje do své ‘soudobé konverzačky’, vzniklé navíc v období expresionismu, jehož stopy lze ve hře rovněž zaznamenat. Je ostatně příznačné, že Čapkova polemika s dlouhověkostí vznikla právě tehdy: v období poválečné moderní společnosti, charakteristické zrychlujícím se tempem a kultem mládí a fyzické krásy.

S Emilíí Marty se setkáváme v jejich 337 letech, což je na lidský život už příliš dlouhá doba: protože člověk „do sta, do sta třiceti let vydrží, ale pak... pak to pozná... pozná, že... A pak v něm umře duše,“ říká sama Emilia. Je to už vlastně živá mrtvola – s vyprahlým nitrem a tělem pomalu stárnoucím: pouhá *věc*, které končí doba trvanlivosti. I o tento význam jistě můžeme – po označení léku či receptu tedy do třetice – obohatit název dramatu a v tomto smyslu lze i ‘Věc Makropulos’ považovat za titulní postavu Čapkovy hry. Emilia se nejvíce ze všeho nudí, vlastně ji už nudí i mít jakoukoli vlastnost: „Omrzí být dobrý, omrzí být

špatný,“ říká. Vše, co se dalo, už prožila a zůstal jí jediný cíl – život opět prodloužit. Emilia po tom však netouží proto, že by opravdu *chtěla žít*, ale že *nechce umřít*; ne protože by měla život čím naplnit či že by v tom dosavadním cosi nestihla a potřebovala z nějakého důvodu ‘ještě chvíli’, ale že se obává něčeho tak „degutantního“ (jak se sama vyjadřuje o Dantonovi s tváří od neštovic), popř. „toxickeho“ (jak označuje proces stárnutí onen profesor Mečnikov, který Čapka údajně ke hře inspiroval), jako je smrt. S tou je jistě vždy náročné se srovnat; paradox spočívá v tom, že běžný smrtelník nechce většinou umřít pro sám život, pro jeho *obsah*, zatímco Emilia se děsí smrti – protože její *forma* je degutantní. Tímto způsobem myšlení se Emilia vzdaluje *člověku* ještě více než samotnou svou nestárnoucí fysis. Je tím cizí a nepřátelská, ve své touze po předlouhém životě paradoxně proti-lidská či ne-lidská. Čapek se jejímu snobismu vysmívá – a současně se tak poměřuje sám se sebou: i on se musel vyrovnávat s nemocí, s jistými ‘degutantnostmi’ vlastního těla, které mu komplikovaly např. milostný život. A současně Emiliin postoj pohledem moralisty kritizuje.

Taková je tedy E. M. – kreatura. A pak je tady druhý důležitý fakt, který Čapek nijak nerozvíjí, přesto jeho zmínění dokáže diváka zarazit. Elina Makropulos je dcerou rudolfínského alchymisty, kterému kdysi posloužila jako pokusný králik k otestování nového léku pro císaře. Dozvídáme se to v soudní scéně, když popisuje svým ‘soudcům’ původ a historii receptu se všemi detaily. V tomto okamžiku totiž nečekaně před divákem vyvstane obraz ženy nikoli ovládající, ale ovládané, a to člověkem z nejbližších. Nelze se ubránit pocitu, že už tehdy byla E. M. vlastně použita jako *věc*, což se zřejmě nedá zapomenout ani za 337 let. Jedná se tu vlastně o další z ‘expressionistických’ či ‘groteskních’ podrobností hry –



Karel Čapek: Věc Makropulos. Divadlo na Vinohradech 2008. Režie David Drábek, dramaturgie Martin Velíšek, scéna Martin Chocholoušek, kostýmy Zuzana Krejzková, hudba Darek Král. Daniela Kolářová (Emilia Marty)

ve smyslu spojování nespojitelného: na jedné straně moderní, cílevědomá, emancipovaná dáma, na straně druhé rudolfínská doba, z níž pochází. A současně zaznamenáváme i vazbu na minulost, jako něco, co trvá a trvá – bez ohledu na moderní dobu, která jako by škrtila vše minulé.

Z předcházejících slov vysvítá zvláštní Emiliina ambivalentnost: nese stopy hrdinky, ale současně jako by tomuto jejímu pojmání sám autor bránil, když ji v poloze hrdinky ironizuje. S dramatickým hrdinou antického typu má Emilia společnou především hybris, která stojí

na počátku jejího daru či prokletí a jejíž následky musí nést, musí se s nimi vyrovnávat, ačkoli jejich původ sama nezapříčinila. Emilia skutečně porušila a porušuje řád a ví to – jeho obnovení ji však nezajímá. Není to tragická hrdinka Euripidova, ale obyčejná, ‘dnešní’ žena, jen zestárlá dlouhým životem v monstrem. Současně však je výjimečná – vymyká se realitě všedního dne svým původem i profesí. Proto k ní hybris vlastně patří. Emilia ovšem nejedná za ‘obec’, jako vždy jedná klasický hrdina, ale za sebe. *Nepoznává* dokonce programově, protože vše už poznala, včetně toho, že „nic nemá smysl“. Ani co bylo, ani co bude. Model Oidipa se u ní uplatňuje jen do určité míry – byl i zde je odhalování minulosti současně cestou vpřed, za poznáním. Tento drsný paradox – opět další ve hře, která se blíží antickému dramatu i svou uzavřenou formou a časovým rozpětím – ještě posiluje skutečnost, že adeptkou na úžasně či děsivě dlouhý život učinil Čapek ženu, ‘nositelku plodnosti’, bytost se zvýšenou emocionalitou a senzitivitou oproti muži, silně spjatou s koloběhem přírody, s přirozeností, s plynutím času. Pomyslení, že taková bytost přežije – a stále znovu přežívá – nejen vlastní milence, ale i děti, a je jí to samým opakováním už úplně jedno, je mrazivá a odporná a evokuje vedle soucitu také otázku: proboha, jak dlouho tady ještě bude?

Emiliin charakter se odráží od jejího okolí, vymezuje se vůči němu, a tyto dvě strany spolu kontrastují hned v několika bodech: kolem Emilie jsou pouze muži (s nenáhodnou výjimkou v podobě Vítkovy mladinké dcery Kristinky), tito muži jsou velmi všední a – což s tím souvisí – v základech jejich charakterů nelze přehlédnout komediální typy. Možná můžeme pro Emiliino okolí použít výraz ‘lidské’, a to s pozitivními i negativními konotacemi, nebo snad ještě lépe výraz ‘lidičkovské’. Srážky ‘proti-lidské’ či ‘ne-lidské’ Emilie a jejího ‘lidičkovského’

okolí samozřejmě nemohou zůstat bez komických i tragických následků. Svou chladnou krásou a tím, že je v ní „něco šíleného“, jak říká mladý Gregor, působí Emilia na všechny včetně Kristinky a se všemi muži má postupně jako na běžícím pásu milostnou či alespoň dráždivou scénu. Až do smrti mladého Prusa, která prolomí oddělené světy komedie a tragédie do další hybris a současně do dalšího paradoxu mrtvého mladíka a nesmrtelné stařeny.

Než si hlouběji povšimneme toho, jak Emiliu představily současné činoherní inscenace, zastavme se ještě na okamžik u televizního záznamu z roku 1970; je totiž pozoruhodné, že v opozici vůči němu spojuje všechna dnešní zjevištní cesta právě opačným směrem, než je psychologicko-realistické pojetí hry a její hlavní postavy. Procítěné ‘protagonistické’ promluvy Jany Štěpánkové budují představu moudré ženy, která mnohé prožila, mnoho trpěla a svou pravdu touží předat ostatním, a podobně procítěným způsobem na ni reagují i ostatní. Herectví všech zúčastněných bylo přitom nepochybně pro potřeby televize do jisté míry zcivilněno i zintimněno, protože se tu ve skutečnosti nejedná o záznam z divadla, ale původně jevištní dílo bylo vsazeno do interiéru a snímáno po způsobu tzv. televizní inscenace. Nejstarší audiovizuální záznam *Věci Makropulos* nám tak uchoval pozoruhodný doklad herectví Jany Štěpánkové v hlavní roli a dalších herců, včetně mladé Daniely Kolářové, v rolích vedlejších; současně však ukazuje, že psychologický realismus hereckého projevu založený na minimalismu a prožívání nedokáže přesvědčivě popojit téma, děj a jeho závěr, takže otázky ohledně jeho ‘povedenosti’ či ‘nepovedenosti’ spíše podporuje.

Jedním z důležitých společných jmenovatelů současných nastudování *Věci Makropulos* je, že všechny určitým způsobem zohledňují komediální principy

**Karel Čapek: Věc Makropulos.
Klicperovo divadlo v Hradci
Králové 2009. Režie Věra
Herajtová, dramaturgie
Magdalena Frydrychová,
výprava Jana Preková, hudba
Vladimír Franz. Kamila
Sedlářová (Emilia Marty)
a Jiří Zapletal (Jaroslav Prus)**



obsažené v textu, jejichž naprosté opomenutí či nezohlednění může zřejmě nalomit celou stavbu inscenace. Dalším z klíčových shodných rysů současných uvedení je pak to, že v nich všech se mnohaletá E. M. za celý svůj dlouhý život nepropočovala k moudrosti, ale k odporu ke všemu lidstvu, se kterým musí koexistovat už tak dlouho a které navíc pořád jenom umírá. Toto řešení je už samo o sobě komediální; připomeňme si v této souvislosti, že Aristoteles vnímá komedii jako „vypodobňování povah horších, ne však jejich nešlechetnosti v úplnosti, nýbrž toho, co je na nich ošklivé; jednou stránkou toho je směšné. Směšnost je totiž cosi jako bezbolestná a neškodná chyba a ohyzdnost, jako např. hned směšná maska je věc ošklivá a neforemná, aniž působí bolest“. Proto „cílem komiků je nastavovat zrcadlo společnosti, aby refletovali její hlouposti a zlovyky (neřesti), v naději, že dojde nakonec k nápravě“ (Aristoteles 1962: 40).

Takové nazírání Čapek uplatňuje, když zkoumá ‘povahopis’ záměrně zveličeného monstra, které prostřednictvím jednotlivých situací ‘stahuje’ dolů, na úroveň ‘každého člověka’. Vnímá tedy Emilii komediálně: takovou, jaká *je*. Nijak ji neidealizuje – ale nechává ostatní, ať si ji idealizují sami. A pak jsou trpce rozčarování. S tím souvisí i další Emiliina vlastnost: k jedincům okolo sebe přistupuje už jen na základě toho, nakolik jsou ochotní či potencionálně schopní pomáhat jí k dosažení jejího cíle. A v tomto bodě se inscenátoři začínají lišit: Hlavní postavu opravdu jakoby nic jiného nestrukturuje, neformuje – není tedy odkud ‘vytáhnout’ jiné její motivace. S touto ‘kontextuální nahotou’ E. M. se každý ze současných tvůrců vyrovnal jiným způsobem, který vypovídá mnohé o směru, jímž se jednotlivé inscenace ubírají jako celek, a nabízí k nim interpretační klíč.

V Divadle na Vinohradech nechal režisér David Drábek doprovázet Emilii

modrým pásovcem, který coby domácí mazlíček může naznačovat, že jeho panička je i ve svém pokročilém věku schopna k někomu cosi víceméně opravdového cítit, jakkoli je tento cit ke zvířecí obłudě bizarní. To ještě podtrhuje a ironicky komentuje fakt, že pásovec na jevišti vinohradského divadla je záležitostí umělohmotnou, tedy opět neživou – stejně jako je lidsky neživá sama jeho panička. V hradeckém Klicperově divadle nechala režisérka Věra Herajtová Emilii doprovázet jakousi exotickou bytostí, zahrnující též později vystupující Čapkovu postavu služky; čistě logickým problémem této bytosti – představující patrně smrt, Emilii stále po boku – je, že ji ostatní postavy nejprve nevidí, a divák ji tudíž vnímá jako postavu symbolickou, avšak později s ní náhle přirozeně komunikují, a divák je tudíž zmatený, když je nečekaně nucen přehodnotit své vnímání. Ještě naposledy si vzpomeňme v této souvislosti na zmiňovaný televizně-divadelní záznam ze 70. let: i zde se režisér (dodejme, že televizní) Jaroslav Dudek pokusil obohatit postavu E. M. o další rozměr jejím doslovným zdvojením – odrazem v zrcadle, které však někdy nezrcadlí Emiliiny aktuální pohyby, což má celou výpověď zřejmě jaksi prohlubovat. A konečně v Šaldově divadle to režisér Vít Vencl risknul a ponechal Emilii ‘jen tak’ – samotnou.

Liberecká *Věc Makropulos* mě ze všech zhlédnutých inscenací oslovila nejvíce, a přitom se vyvarovala veškerých – doslova – ‘prostředků’, které by se snažily ‘zprostředkovat’ pochopení jejího obsahu, a přitom ji ilustrovaly, banalizovaly, zplošťovaly. Inscenace vycházela z textu, a to ostatní jako by přicházelo s sebou. E. M. v podání čtyřiačtyřicetileté Markéty Tallerové je samozřejmě krásná a velmi chladná, ale o to více vyniká zůstatek lásky, co v ní zbyl, když sem tam pronikne chladem na povrch; nebo naopak – od zbytku Emiliiny lásky, scho-

vané kdesi hluboko uvnitř, se drsně odráží její chlad. Jsou to dva okraje jejího citu, mezi kterými se Emilia zoufale pohybuje pomocí ironie a cynismu, jejichž hypertrofovanost si sama uvědomuje, a je to jedna z mála věcí kromě receptu, které ji možná trochu trápí. V závěru – po odhalení ubohosti okolních mužů, kteří dostali do ruky hračku a chvíli si pyšně mysleli, že dokážou tvořit dějiny – pro své okolí Emilia v podstatě mizí, přestává ostatní zajímat, ti ji náhle vlastně vůbec nevnímají. Už není o čem hrát: *věc* shořela a s ní i vztahy mezi postavami, hra skončila. Mezi jejím počátkem a koncem se Emilia protočí v kruhu mužů – a ten ji nakonec stáhne dolů jako vír. Po úchvatné E. M. se slehne země, i když jakási žena s těmito iniciálami svého posledního jména bude nejspíše dále žít svým novým, obyčejným, smrtelným životem. Takový je „konec nesmrtelnosti“.

Vinohradskou E. M. můžeme v jistém smyslu vnímat jako protipól E. M. liberecké. Přestože i ta se nakonec vzdá léku, po němž zprvu tolik baží, něco z ní zůstává v závěru stejné a nezměněné, a přetrvává to i dál. Emilia Marty v podání Daniely Kolářové, nejstarší z makropulovských protagonistek, stojí o patro výše než lidská společnost – a baví se tím. Baví se tím, jak celé své okolí postupně infikuje svou nelidskostí – takže se ve scéně soudu muži opravdu začnou odlidšťovat a proměňovat ve zvířata. V tomto okamžiku však nastává zásadní obrat: jakmile je jako zvířata nahlédne sama Emilia, rozhoduje se dále nežít. Cosi jí na jednu dochází. Raději umře, než aby žila s těmito. I v této inscenaci se tedy Emilia ‘obráť’; ale nejprve obrátí svůj kontext – tím, že jej odlidští –, a *ten* pak obrátí ji: ozve se v ní cosi lidského. Emilia rozehraje hru – a ta ji pak samotnou semele. Zde vlastně nejde o Emilii či Elinu jako charakter, ale o E. M. jako princip, který se nemění. V souladu s tím vytváří



Karel Čapek: *Věc Makropulos*. Divadlo na Vinohradech 2008. Daniela Kolářová a Kristýna Hrdličková

Daniela Kolářová svou postavu jen minimalisticky, s elegancí a klidem nabytým věkem. Všechno, co se jí děje, je jakoby někde dáno. Přistoupíme-li na tento výklad – tedy přijmeme-li skutečnost, že se o Emilii po celou dobu inscenace nic moc nového nedozvíme –, akceptujeme pod tímto zorným úhlem i vyšší věk herečky ztvárňující Emilii, který způsobuje, že vyznání okolních mužů působí někdy do jisté míry nevěrohodně stejně jako její někdejší údajný bouřlivý život. Jako organicky vyplývající pak můžeme vnímat i závěr inscenace: Kristinka sice recept v souladu s textem přijme a ihned nato spálí, ale zřejmě si jej zapamatuje, nebo jej popř. vůbec nespálí (tento moment nebyl pro mne scénicky zcela čitelný), a v závěrečném obraze ji vidíme naposledy – ve scénické aluzi na příchod Emilie –, když vstupuje do stroje času a chystá se odcestovat: v Emiliiných ‘ne-

smrtných’ stopách kráčí dál. Kolářové Emilia nepochybuje; je si sebou zcela jistá a dokáže manipulovat, což zaručuje principu nesmrtelnost. Proto bude taková i dosud něžná a opravdová Kristinka Lucie Štěpánkové, jak naznačuje popsaný závěr.

Hradeckou Emilii představuje režisérka Herajtová na počátku inscenace ve vši její dekadentní mondénní kráse a postupně jí stále ubírá až do grotesknosti: vrcholem odhalení je scéna po noci strávené s Prusem, kdy už před ním Emilia ani neskrývá umělé končetiny, paruky a další propriety vytvářející iluzi jejího dokonalého zevnějšku. Zaplňují jeviště jako krabičku plnou rozbitých panenek a prudce kontrastují s věkem nejmladší ze současných představitelky E. M. Kamily Sedlářové, v tomto okamžiku ovšem stylizované do groteskního zjevu plešaté stařeny energicky se pohybující po jevišti

na kolečkovém křesle. Jedná se o 'humorovou nadsázku', která je divácky velice vděčná, nedomnívám se však, že o 'problému Makropulos' cokoli vypovídá. Naopak, je to snad spíše doklad naprostého nepochopení hry, které zde projevuje inscenační tým, jehož dílo tak působí dojmem vykloubenosti stejně jako ony umělé Emiliiny končetiny.

Hradecký příklad upomíná na důležitou skutečnost: *Věc Makropulos* je z těch dramatických děl, pro jejichž nastudování je jednou ze zcela nezbytných podmínek tzv. ideální představitelka hlavní role. Zde totiž nejde jen o schopnost ztvárnit osudovou ženu, jak se E. M. projevuje v primární poloze, ale také o cosi, co není v moci režiséra a co se herec zřejmě nedokáže ani naučit; co buď má, nebo ne, popř. k čemu se mu podaří dozrát. A spolu s tím dozrát i k procítění role až do morku kostí. V této souvislosti je třeba zmínit další z významných představitelky E. M. Janu Hlaváčovou, která se v roce 1985 – tedy celých třiašedesát let od vzniku hry – stala vůbec první Emilií Marty na jevišti pražského Národního divadla. Hlaváčová nejenže měla potřebné 'vnější' vlastnosti, nádherný zjev, hlas a charisma, ale především měla postavu do hloubi promyšlenou; byla si vědoma toho, že „se tu nabízí mimořádná možnost sdělit velké lidské poselství“ a současně že „Čapek [...] vycházel z obvyklé lidské psychologie, kterou výborně zná a která mu slouží jako odrazový můstek“ (Suchařípová 1997: 115). Inscenace Václava Hudečka vzbudila tehdy velký ohlas, a to zejména díky výkonu Hlaváčové, která byla nejen režisérem, ale i kritikou vnímána jako ideální představitelka E. M. Na základě srovnání dobových recenzí s vlastními zážitky pochází liberecká Emilia z téhož rodu.

Je nasnadě, že styčným bodem všech minulých, současných i budoucích představitelky E. M. bude jakási osudovost či snaha o ni. Právem, protože Emilia jako

skutečná femme fatale má své tajemství, na jehož existenci je její osudovost do značné míry založena. Protože však s odhalováním tohoto tajemství souvisí 'dobrodružnost' hry, je rovněž nezbytné, aby bylo *co* odhalovat a *co vidět*, až se E. M. objeví v celé své pravdě. Tuto skutečnost jsem si silně uvědomila při sledování hradecké inscenace, kdy jsem nabyla dojmu, že Kamila Sedlářová dosud nedozrála k takovému herectví, aby nevytvářela svou roli především pomocí vnějších prostředků. Tento aspekt u nejmladší ze současných protagonistek bychom samozřejmě mohli označit za pouhý nedostatek, časem snad odstranitelný, kdyby se však režisérka nerozhodla právě formou jakéhosi zvnějšího řešení postupné odhalování tajemství v Čapkově hře. Hereččin výkon si lze tedy vysvětlit i jako neblahý důsledek režijní metody, když navíc haldy tělesných částí na jevišti působí i jako nechtěná parodie jejího výkonu, neboť vše je stejně 'vnějškové' a jakoby bez informace, bez poselství.

Jaké je tedy poselství Čapkovy hry? – Nabízí se ono známé: nejde o to, jak dlouho svůj život žijeme, ale jak jej prožíváme, jakým obsahem jeho čas a prostor naplníme. Neboli jde o kvalitu života, nikoli o jeho kvantitu. Tak bývá Čapkovo drama nejčastěji interpretováno; jistě správně, ale bude-li to vše, bude to interpretace zjednodušující. A tomu Čapek sám brání. Jednak totiž na roveň Emilie staví přímo ve hře – skrze vzpomínky starého Hauka – její pravý protiklad: Eugeniu, která si sice na rozdíl od současné E. M. dokázala 'užívat života', ovšem právě ve smyslu rozkošnictví. Ve skutečnosti přitom operní divě protéká život mezi prsty, stejně jako protékal španělské tanečnici a zpěvačce. A za druhé – Emilia by přece neměla být pouhou 'uživatelkou života', protože je to pěvkyně na uměleckém vrcholu, kam se přece musela nějak *dopracovat*. A především tu jde o umění. UMĚNÍ! To přece povyšuje život



Karel Čapek: Věc Makropulos. Klicperovo divadlo v Hradci Králové 2009. Kamila Sedlářová

do úplně jiné dimenze... Čapek opět projevuje velkou ironii na vlastní účet; není totiž bez souvislosti s jeho stále se vracejícími úvahami a pochybnostmi o tom, co je umění a kdo je umělec. Vystává tedy další otázka: Co to znamená – skutečně *žít*, nikoli život pouze ‘užívat’ nebo ‘si užívat’? Umění zřejmě nebude univerzálním prostředkem na řešení tohoto problému.

A další paradox: Čapek sice jednoznačně říká, že život je dobrý právě tak dlouhý, jak je, ale současně úsilí o opak demonstruje bytostí, které o život vůbec nejde, jen se bojí smrti, a zejména si svou dlouhověkost nevybrala, což ji v podstatě vyvazuje z jakékoli zodpovědnosti a činí z ní zejména oběť. Čapkovo stanovisko či *tezi* o kvantitě a kvalitě tedy demonstruje poměrně nedokonale. Dokonce o něm vlastně nic nevypráví – Čapek neukazuje, jak by podle něj vypadaly možnosti lidí, kteří by se pro dlouhověkost dobro-

volně rozhodli. Pouze nám ukazuje několik reprezentantů lidstva, jak tváří v tvář léku tento lék odmítají, ač zprvu navrhuji možnosti jeho využití: Vítek prodloužit život všem, Prus pouze vyvoleným, Hauk zaplatit si několik let rozkoše, Gregor ponechat rozhodnutí na rodině Makropulos, ať už bude jakékoli, Kolenatý je hlavně rád, že je u toho. Pětice rozmanitých milovníků se dojíká vlastní důležitostí při tvoření dějin, aniž by v tomto okamžiku ještě poslouchali, co jim Emilia o krutostech dlouhověkosti vykládá. Přesto nakonec odmítají; tak trochu z furiantství, nebo z jakési řekněme ‘kolektivní zbabělosti’; důvodem jsou možná spíše obavy před tělesným utrpením, které je s účinkováním léku spojeno, než strach z negativních dopadů na lidstvo, o kterém hovoří. Na to, aby se starali o lidstvo, jsou totiž všichni dosti egoisté – podobně jako Emilia. Čapkoví jde ostatně více než

o vyřešení vztahu jednotlivých postav k problému dlouhověkosti o předvedení jejich povah. Závěrečná diskuse mezi monstrem Emilií a sbírkou mužských exemplářů, které se na ni vrhnou jako supi ve scéně inscenovaného soudu, je velmi absurdní. Situaci rozlouskne Kristinka, která je možná silnější či zodpovědnější než ostatní, nebo možná spíše příliš naivní – právě díky svému krátkému životu –, aby dokázala zvážít důsledky léku i svého kroku. Proto recept na dlouhověkost dokáže spálit. Ztvárnění této situace v jednotlivých inscenacích bude zajisté vždy jedním z klíčových momentů jejich interpretace.

K jedinému možnému závěru své hry šel Čapek přes námětové a žánrové skoky tvrdošíjně od začátku – a současně také od začátku tvrdošíjně nazýval svou *Věc Makropulos* komedií; což jsou dvě skutečnosti, které spolu souvisejí. Kohosi napadlo přidávat k tomuto žánrovému označení přívlastek ‘filosofická’ – dejme tomu. *Věc Makropulos* je však především komedií, nikoli filozofií. Není přitom až tak důležité, že Čapek ohlásil svůj záměr v předmluvě ke hře s tím, že měl „v úmyslu říci lidem něco útěšného a optimistického“, ale že tento záměr realizoval samotnou kompozicí hry, která vyrůstá z komediálních základů a do jejíhož středu umístil postavu s ‘antickým’ osudem. Ne náhodou nacházíme v tomto ‘boření mýtů’, v necudném nahlížení velikosti zezadu odkaz k francouzské salonní komedii, tehdy tak rozhojněné na českých jevištích.

Zřejmě každé ze zmíněných inscenací *Věci Makropulos* se svým způsobem podařilo ukázat, nebo dokonce vzbudit v divákovi ten pocit, že – řečeno s Čapkem – „dlouhověkost [...] je stav velmi málo ideální, a dokonce velmi málo žádoucí“;

že člověku štěstí nejspíš nepřinese, protože životu dává smysl právě vědomí jeho ohraničenosti a konečnosti. Koresponduje to s Čapkovým přístupem k životu, s jeho filozofií praktického života, pragmatismem, který kladl důraz na kvalitu žití naplněného neustálou zušlechťující prací pro blaho sebe a tím i celku – a ve *Věci Makropulos* postavil proti tomu do opozice kvantitu života, který je prázdný. Nicméně ‘mizanscéna’ dramatických osob i myšlenek v celku hry je komplikovanější než takto ‘dvoustranná’ a úvahy o nepropracovanosti či ‘účelovosti’ některých postav a tezovitosti díla svědčí spíše o chycení se do některé z pastí, které sám autor ‘na povrchu’ svých dramát – ať už záměrně či nezáměrně – nastražil.

Je jisté, že Čapkově osobnosti a životnímu názoru odpovídá snaha přinášet spíše otázky než odpovědi. Jeho společenská angažovanost mu však současně velela právě ‘pracovat pro blaho celku’ – proto jistě nejprve vymyslel, co chce svou hrou sdělit, jaké zápasy se v ní budou odehrávat a jaké postavy budou představiteli jakých názorů a typů, a teprve poté vyladoval jejich podobu. Současně však dokázal naslouchat tzv. moudrosti dramatu, která má schopnost svého tvůrce od určitého okamžiku práce vést. Současná makropulovská exploze na českých scénách je pak možná pozitivním dokladem toho, že i my dnes umíme – a dokonce i chceme – moudrost dramatu hledat.

Literatura:

- ARISTOTELES. *Poetika*, Praha 1962
ČAPEK, K. *Dramata*, Praha 1994
JANOŠEK, P. *Studie o dramatu*, Praha 1993
SUCHARŇPOVÁ, H. *Jana Hlaváčová. Žena v množném čísle*, Praha 1997
VOSTRÝ, J. *Drama a dnešek*, Praha 1990

Komedianti na českém jevišti: Vlasta Burian

Zuzana Sílová

Vlasta Burian (1891–1962) jeví se Jindřichu Vodákovi v roce 1935 ve studii o kořenech českého komediálního herectví představitelem *syntézy* obou základních typů české komiky, jak je kritik vymezuje na příkladech F. F. Šamberka a Jindřicha Mošny. Díky schopnosti nemilosrdně se vrhat do situací a v nich i na svou postavu s vehemencí perpeta mobile – nikdy neutuchající energie, která tvoří tím, že boří –, díky tomu považuje Vodák Vlastu Buriana za pokračovatele Šamberkova. Ale mimořádnými „všeumělskými schopnostmi“ klauna, který dokáže zpívat operním tenorovým barytonem, hraje na všechny možné hudební nástroje, které stejně jako všechny možné i nemožné zvuky dokáže napodobit, „mluví podle sluchu všemi jazyky světa, anglicky jako španělsky, rusky jako maďarsky, podniká každý krkolomnější tělocvik a sport,“ upomíná na Jindřicha Mošnu.¹ Repertoár povah a postav má však Burian podle Vodáka ještě rozsáhlejší než Mošna – geniální představitel ‘malých lidí’: „Mošna byl by snad mohl hrát jeho zloděje a topiče staty a vojenské burše, ne však velkoknízata a rytmisty, jeho velkopřemyslníky a lordy“ (Vodák 1964: 234–236).

V době, kdy Jindřich Vodák píše tato slova do časopisu *Přestávka Burianova divadla*, je už Vlasta Burian dávno pasován na největšího českého komika. Na rozdíl od svého vrstevníka, výstředního excentrika Ference Futuristy, s nímž si v době svých začátků konkuruje na několika scénách, vykročí z přísně vymezené plochy kabaretního čísla k velkým rolím celovečerního repertoáru. Má svoje divadlo, jehož úspěšné inscenace slaví často ještě větší úspěch v podobě filmů. Jeho klaunský typ a komika jsou už popisovány v řadě studií, z nichž stejně jako z mohutné divácké popularity vyplývá, že se stal vedle Voskovce a Wericha výjimečným dobovým zjevem.

1 Mošnova role, totiž Muchomír Kulíšek z Šamberkovy frašky *Palackého třída 27* (ostatně byla to ještě předtím i autorova role) spolu s ševcem Knejpem z Nestroyova *Lumpácivagabunda* (i v této slavné frašce Mošna s Šamberkem v ústředních rolích „ludráckého trojlístku“ hráli), zahájí v roce 1921 účinkování Vlasty Buriana ve ‘velkém’ resp. ‘pravidelném’ divadelním repertoáru. K Šamberkovi se vrací po dvaceti letech, když v roce 1940 hraje znovu v *Palackého třídě 27* a o rok později Mošnovu roli Bartoloměje Pecky ve slavném *Jedenáctém přikázání*. Na podzim 1943 a v lednu 1944 vystupuje Vlasta Burian v Národním divadle čtyřikrát v jiné slavné Mošnové roli – jako Principál v *Prodané nevěstě*. A touží hrát Harpagona, o čemž svědčí nejen rozhovor s Antonínem Veselým, citovaný o několik stran dále, ale i vzpomínání režiséra Jaroslava Pleskota, který za války jednu dobu Vlastovi Burianovi podle vlastních slov v jeho divadle „dělal jakousi guvernanku“ a přitom se spolu skutečně chystali Molièrova *Lakomce* inscenovat – než začali zkoušet, přišlo září 1944 a s ním stanné právo, při kterém byla všechna česká divadla uzavřena. Rolí Muchomíra Kulíška v *Palackého třídě 27* se konečně Vlasta Burian vrací po válce na jeviště po několikaletém zákazu účinkování – v roce 1950 ho pozvou hostovat do Městského divadla na Kladně.

„Humor není pro mne odvětvím divadelního umění, nýbrž samou podstatou života. Na divadelní kariéru jsem se nikdy ‘odborně’ nepřipravoval,“ svěřil se kdysi Vlasta Burian Antonínu Veselému v knize rozhovorů. „Byla mi nápadná jen skutečnost, že zdržoval-li jsem se mezi svými druhy, co chvíli jsem pozoroval na jejich tváři smích“ (Veselý 1926: 202). Syn krejčího a vášnivého ochotníka, narozený v německo-českém Liberci, putuje s vlastenecky založenými rodiči na počátku minulého století ‘od hranic’ tehdy ještě rakouskouherské země na žižkovskou periferii, odkud se vydá dobýt Velkou Prahu. Brankář Slavoje Žižkov vystupuje za první války s Daliborem Ptákem, který ho doprovází na klavír, po kavárnách a kabaretech s parodistickými a imitátorskými výstupy, statuje ve smíchovské Aréně a ve Vinohradském divadle, kde právě vrcholí Hilarova éra. V tamějším ‘mimickém sboru’ prý jeho přítomnost na zkouškách „vyvolávala jakési pobouření, nedisciplinu, povyk, nevážnost a smích“. Nadměrnou energií se prosazujícího člena sboru Hilar zaměstnal drobnými úlohami, a pak mu poradil, „abych se postavil na vlastní nohy. Tím se mne zbavil a já se sám nalezl“. Hilar pošle Vlastu Buriana za Karlem Hašlerem, který v té době vedle jiných aktivit² řediteluje kabaret Rokoko na Václavském náměstí. Ten ho angažuje s Daliborem Ptákem coby „účinnou náhradu“ za humoristy z Červené sedmy jako parodistu a imitátora. Burian pilně pěstuje své vlohy: „U Hašlera a později při práci na malých jevištích počal jsem vědoměji utvářeti onen proud myslí, který vyvolával v mém okolí smích. Hleděl jsem do života, snažil se viděti co nejširší kruh lidí, typů a situací a zachovati si při tom to, s čím jsem se narodil. Domnívám se, že scénický umělec má vládnouti všemi složkami svého ducha i těla tak, aby mu nic nebylo nemožným. Tak jsem se naučil stříhati ušima, napodobovati zvuky zvířat a přírody: tančiti, skákati, zpívati, hráti fotbal a pískati na prsty. To byl základ. Z něho došel jsem k člověku, neboť konec konců každého člověka lze zachytiti některým z těchto tělesných projevů“ (Veselý 1926: 202–203).

Burianovy začátky v Rokoku popisuje Josef Träger: „Po vstupním čísle ‘Muž s penkalou’ přišel se svou proslulou ‘Operou’, v níž mohl udivovat ekvilibristikou hlasu i odborným napodobením různých hudebních nástrojů a předvedením celého orchestru i s dirigentem. Později přibyly ‘Národy’ a ‘Přípitky’, v nichž vystihl rytmus i melodiku různých cizích řečí s výraznou perziflází jejich mluvčí. Jeho výstupy se totiž neomezovaly jen na zpěv nebo deklamaci, nýbrž byly obohaceny hýřivostí gest, proměnlivostí obličejů a pohyblivostí celého těla, sportem procvičeného“ (Träger 1969: 11). Jan Werich rád přiznává, že vlastní klaunskou kariéru zahájil výstupem na maturitním večírku, při němž se pokoušel Buriana imitovat: „Byl mladý, štíhlý, nosatý. Měl nesmírně špičaté střevice, malou buřinku do čela, nesl velikánský buben, na něm rozžatou svíčku. Kráčel v rytmu pohřebního pochodu, tloukl smutně na buben, z buřinky mu vlál černý fábor. Vracel se z pohřbu své ženy, o čemž měl monolog, který zakončil kupletem“ (Werich 1962: 25).

Všechna tato čísla, mezi něž patřila i ‘dětská’ recitace a řeckořímské zápasy se židli, provozoval Burian ještě „dobrých třicet let“ a řada jejich variací nebo pozůstatků, jak dokládají odborníci i jak se sami můžeme přesvědčit, zůstala zachována v jeho filmech. Dodnes se tedy můžeme těšit z toho, kolik prvků z *výkonu* klauna, objevených a vyzkoušených na pódiu pro pobavení hospodských či

2 Hašler na Vinohradech pohostinsky režíruje Nedbalovu operetu *Vinobraní* (premiéra v listopadu 1916) a současně v ní hraje hlavní roli, vedle toho ovšem vystupuje i v divadle Varieté...



▲ Jindřich Mošna jako krejčovský tovaryš Bartoloměj Kapusta ve Wilkově hře *Nápady*, 1867

► Vlasta Burian v chaplinovském kostýmu v době svých kabaretních začátků (podle Petra Krále, z archivu Anny Istlerové)



kavárenských hostí, je postupně zužitkováno v postavách, situacích a dialozích při hře na jevišti a před kamerou. Tak například ve filmu *Funebrák*, složeném ze dvou hříček (*Už mou milou* a *Srážka vlaků*) spojených postavou pohřebního zřízence Pletichy, můžeme vidět takřka v 'dokumentárním' záznamu³ kabaretní číslo imitace národních zvyků – napodobování totožného s destrukcí a posléze znovuzrozením jazyka v řeči vázané i zpívané, to vše korunované pohybovými evolucionemi hravě ovládajícími a současně parodujícími dervišský tanec, chůzi

³ Historik Pavel Taussig v doprovodném materiálu DVD s tímto filmem upřesňuje, že snímek byl natočen za pouhých šest dní a režisér Karel Lamač nechal na dvě kamery zaznamenávat vždy dvakrát každou scénu a dával přitom Burianovi značnou improvizací volnost, takže film je svým způsobem opravdu dokumentární záznam toho, jak vypadaly některé situace v živém provedení na jevišti.

slona, kankán, čardáš, kozáček i step: „Rizoto pikolo / piano vokolo / kanáre grande / siñore rande / brambory na poli / fóry a gondoly / ó mandolety / santo antó...“ Vysoké tóny přejdou v hvízdavou fistulku, fistulka v houkání vlaku. „Zavřít vokna, tunel!“ zakončí sekvenci komik, kterého současně vnímáme už nejen jako Pletichu: náhle je tu na okamžik skutečný Vlasta Burian, který baví nadšené publikum v kabaretu, jímž de facto jsou svatební hosté ze scény, do které za začátku filmu, o to rázněji, oč vlastně nesmyslněji, jen díky chatrné dějové zámince vstoupila postavička v uniformě zastupující masku ze staré komedie.

Ještě nesmyslněji, ale o to hravěji a bezprostředněji působí pak scénka s přípravou v kanceláři inspektora drah, kde se zčistajasna objeví Burianův Pleticha: Stále v důstojné uniformě pohřebního zřízence, ale s nohou ‘v sádře’, kterou je přitom schopen přednostu kanceláře bleskurychle nakopnout, a se dvěma smetáky v podpaží namísto berlí, vymáhá falešný raněný bolestně za újmu „při té sraženině“ vlaků u Vrňan, jejíž okolnosti se ovšem dozvěděl částečně z novin a částečně od jednoho svatebčana. Vymyšlení historek „jak se mu to vlastně stalo“ je tím neuvěřitelnější, čím víc jim sám jejich autor na místě uvěří. Nyní stejně jako o několik scén dříve, když se Pleticha náhodou ocitne v bytě svatebčanů ve spíži, kde se kradmo, ale s o to větší chutí harlekýnovsky cpe kuřetem a dalšími dobrotami připravenými na hostinu, jsme svědky dalšího ‘čísla’: Pleticha plácá, co mu slina na jazyk přinese, vypráví o churavé kukačce domácího, kterému za ni chodí kukat, což je příležitost hned předvést brilantní zvukové extempore, a při líčení ‘průběhu události’ na principu ze staré frašky „já o voze, ty o koze“ rozvíjí s partnery situaci vzájemných nedorozumění a hru se slovíčky.⁴ Pointa vtípu spočívající v tom, že díky prášilovskému pábení mu nakonec úředníci na pokutách spočítají větší doplatek, než kolik si chtěl sám vymoct, poukazuje k dalšímu ze standardních situačních vzorců spojených s maskou ze staré komedie: plebejské vychytralosti, na niž nakonec doplácí sám její strůjce.

Obě hříčky, z nichž *Funebrák* vychází, byly provozovány v letech 1923 a 1924 v Rokoku. Od prvního výstupu s „národy“ uplynulo sedm let a Vlasta Burian za tu dobu vystřídal řadu kabaretních pódii – mimo jiné vystupoval i v Lucerně a spolupracoval s Červenou sedmou. A už má za sebou i několik let spolupráce s Emilem Arturem Longenem, autorem první z hříček, na nichž je postavený *Funebrák* (*Už mou milou*) a kam bylo vtěleno i kabaretní recitačně-zpěvně-taneční číslo o „zvycích národů“. Longen Buriana ‘přetáhl’ z Červené sedmy do kabaretu Bum, krátce nato transformovaného v Revoluční scénu s mnohem širším dramaturgickým záběrem:⁵ Ve sklepním sálku Adrie na Václavském náměstí se zamě-

4 Ze spojení zájmen „on doň“ se stane jméno rozvedené hned pro celou rodinu („Já jsme Ondoň? – A moje žena Onadoňa a moje děti Dondata...“ Jindy se ze „závitu“ vyklube „housková stařena, totiž zemlbába“, anebo je hrdinovi zavedeno „umělecké dýchání“.

5 Revoluční scéna se vyvinula v „avantgardní divadlo“ z kabaretu Bum velmi rychle, během půl roku, a příčinou bylo podle Jiřího Červeného „příliš mnoho komiků“... Bum založil Longen jako trucopdník proti Červené sedmce, s jejímiž hono- ráři za své působení nebyl spokojen. „Ukázalo se však, že šest komiků pro jeden program je příliš mnoho – teorie humoru žádá střídání vážného s veselým. Šest komiků v programu utluče obecenstvo a utlučou se sami mezi sebou.“ Longen do Bumu vedle Ference Futuristy a dalších „groteskních komiků“ pozval i populárního Karla Nolla – prvního představitele filmového Švejka, pro něhož pak i v Revoluční scéně zdramatizoval Haškův román. Z expresionistického repertoáru uvedl Longen v Revoluční scéně vedle úspěšné dramaturgizace Kischovy *Tonky Šibenice* také Büchnerova *Vojcka*, kterého si rovněž sám zahrál. Ne náhodou se pak o představitelku Tonky a Vojckovy Marie Xenu Longenovou zajímal K. H. Hilar pro Národní divadlo – „Xena tam však nechtěla jít bez Longena a Hilar ji s Longenem nechtěl [...] Tak si Hilar z Longenovy družiny odvedl do Národního jen Sašu Rašilova,“ píše ve vzpomínkách Jiří Červený (Červený 1959: 193–195).

LORD BABBERLEY
Thomas Brandon:
Charleyova teta, Divadlo
Vlasty Buriana 1926



řuje i na celovečerní hry a vedle vlastní tvorby a ‘vážných kusů’ expresionistických autorů uvádí i klasiky staré frašky.

A tak v Nestroyově *Lumpácivagabundovi* v roce 1921 hraje Burian poprvé ‘roli v pravidelné hře’ – tedy postavu s (v jeho případě jistě víceméně) pevným, předem daným textem – ševce Knejsa. Hned poté pak – jak jinak – Šamberkova Muchomíra Kulíška z *Palackého třídy 27*. Střídavě vystupuje v kabaretech, ve Švandově divadle hraje v *Únosu sabinek*, mošnovskou postavu ševce Habršperka ve Stroupežnického *Našich furiantech*, v proslulé *Charleyově tetě* od Thomase Brandona okouzluje v ženském převleku jako Babs – lord Babberley. Koketuje dokonce i s první scénou: V sezoně 1924–1925 třikrát úspěšně hostuje v Národním divadle (v hlavní roli Zavřelova *Boxerského zápasu*, coby Lord Steeple ve francouzské konverzačce *Nezralé ovoce* po boku Anduly Sedláčkové a jako Fadinard v Labichově frašce *Slaměný klobouk*). Jeho počínání na naší první scéně vzbudí mezi některými zdejšími herci nevoli – připomeňme slova Ludvíka Veverky, v té době přecházejícího z Vinohrad do Národního na ‘komický obor’, když srovnává Vlastu Buriana s tehdy velmi proslulým rakouským komikem Pallenbergem,⁶

⁶ Max Pallenberg (1877–1934) začínal jako zpěvák a komik na proslulých vídeňských scénách v Josefstadtu a Na Vídeňce. Po mnichovských Kammerspiele působí v berlínském Deutsches Theater, kam ho pozval Max Reinhardt. V Brechtově *Šestákové* (Žebrácké) *opeře*, která v roce 1928 zahajovala činnost Theater am Schiffbauerdamm, hrál Peachuma a v témže roce titulní roli v Piscatorově inscenaci Haškova *Švejka*. V jeho repertoáru z poloviny 20. let najdeme hry Hofmannstahlovy, Schnitzlerovy, Pirandellovy. – Pirandellovu grotesku *Člověk, zvíře, ctnost* zařazuje v té době na repertoár svého divadla i Vlasta Burian... – Pallenbergova schopnost přestupovat hranice žánrů a nejrůznějších typů scénických prostorů, stejně jako spolupráce s předními německými inscenátory musela být ve své době nejen pro V. B. mohutnou inspirací, v případě Buriana z různých důvodů nevyužitou. Až jeho pozdní spolupráce s Jiřím Frejkou v karlínském vyňhanství na počátku 50. let ukázala Buriana i jako vynikajícího charakterního herce.



◀ **LEMLÍČEK**

Hugo Vavris a Lažanská: Co dokáže Lemlíček, DVB 1930

▶ **FRANTIŠEK PROCHÁZKA**

C. a k. polní maršálek, film podle stejnojmenné hry E. A. Longena, režie Karel Lamač, 1930 (s Jiřím Hronem)

kteřý vystupuje na německých jevištích v činoherním repertoáru, v němž si dovoluje „mistrně extemporovat“: „Burian je stále týž, kdežto Pallenberg je veden zřejmou snahou odlišovat, podává pokaždé figuru jinou, která je sice od autorovy představy vzdálena, ale přece ne tolik, aby nezachovávala rodnou podobu,“ říká Veverka. Rezolutní tvrzení kolegovo neplatí ale vždy – stačí se podívat na Fričův film *Revizor*, jak hraje Vlasta Burian Chlestakova (pravda o nějaký rok později, než svůj soud vyřkl Veverka) – jemně a s půvabem předvádí jelimana využívajícího náhody situace s mazaností bystře se učícího dítěte.

Sám Burian má ve svém extemporování – přidávání a obměňování autorova textu – jasno. Přiznává se, že roli přizpůsobuje obecenstvu: „v zájmu svého obecenstva snažím se z role odstraňovati vše, co by kontaktu s ním překáželo“. Bezelstné přiznání snahy ulehčit publiku zábavu může svědčit o jisté tendenci podbízení, ale Burian si zakládá na tom, že ví, co a jak může říci kterému publiku. „Když hraji ve Stavovském divadle před abonenty, vím, že je mi zdolávatí jistou jejich upjatost. Před svým publikem je mi volno se rozvinouti a považuji pro herce za nejvyšší okamžik, když cítí, že publikum jej vděčně přijímá – v něm byl by schoopen otevřít na scéně své ledví.“ Je tu ale ještě něco, co ho nutí rozvíjet postavu nad rámec předepsaného textu: pocit neuspokojení s rolemi, které hraje, když se mu zdá, „že *text nechává ve mně ladem ještě mnoho pohnutí mysli, jimž dávám výraz právě extemporováním* [kurz Z. S.]. Snažím se ostatně, aby i tyto přebytky mého srdce byly v souhlase s duchem postavy. Jsem přesvědčen, že přidávám si jen takové věci, které by byl autor jistě připsal do svého textu, *kdyby byl tvořil roli aspoň přibližně v takovém stavu rozjaření, v jakém já reprodukuji* [kurz. Z. S.].“

Po zkušenostech s naší první scénou svěřuje se Burian Antonínu Veselému, že sice na trvalý příchod k tzv. velkému divadlu nepomýšlí, „jest však mým snem, abych dokázal, že i můj způsob komiky, mající, jak slyším, v minulosti kořeny v dobách *commedie dell'arte*, může zápasiti i o nejvyšší úkoly, dané komikovi, o Molièra a Shakespeara. Rád bych jednou změřil své schopnosti v klasické roli v nejpřísnější režii. Jsem přesvědčen, že domnělá nevázanost a volnost může



být současně i projevem přísné kázně umělecké, jíž bych se rád podřídil. Kázeň však neznamená řemeslnickou rutinu a akademické herectví, jež často ztrácí jít to hlavní: totiž život“ (viz Veselý 1926: 206).⁷

Přestože na přechod „k velkému divadlu“ nepomýšlel, právě v roce, kdy Antonín Veselý zaznamená jeho názory, otvírá Vlasta Burian své vlastní divadlo. Nejprve sídlí v Adrii na Václavském náměstí (od roku 1925) – tam kde předtím účinkovala Revoluční scéna, poté ve Švandově divadle (od roku 1928), aby se nakonec před Vánoci roku 1930 na více než třináct úspěšných let přestěhovalo do paláce Báňské a hutní společnosti na rohu Lazarské a Vodičkovy ulice. Divadlo Vlasty Buriana zahajuje komedií *To dokáže Le(m)líček*⁸ – úspěšnou adaptací románu Hugo Vavrise *František Lelíček ve službách Sherlocka Holmese*, která se dochovala i ve slavné filmové podobě z roku 1932. Od té doby se také datuje systém

⁷ Možná byl i trochu zklamán, že je přeče jen víc využíván pro pobavení publika, než že by tu šlo o nové herecké příležitosti: s publikem to, jak čtete, není úplně nejsnadnější, část kritiky a kolegů nad ním ohrnuje nos... K těmto dohadům mě vede i minimální ohlas Burianova vystupování na scénách ND v dobovém tisku. Možná byl zklamán tím, že nedošlo ke spolupráci s Hilarem, který mu prý kdysi na Vinohradech slíbil „na shledanou“, ovšem Hilar byl v době Burianova vystupování ve Stavovském a Národním divadle více než rok mimo divadlo – zotavoval se z těžkého infarktu. Právě v době jisté krize mohlo se jevit dramaturgovi Františku Götzovi, který za Hilarovy nemoci spolu s Karlem Dostalem činohru ND spravoval, výhodné pomoci si předpokládaným, ba předem jistým úspěchem u publika – v *Nezralém ovoci* vystupovala s Burianem hvězda salonního repertoáru Andula Sedláčková. Ale připomeňme znovu Hilarovu snahu obrodit komediální herectví angažováním Rašilova a později mladší generace v čele s Ladislavem Peškem, Janem Pivcem, Jiřinou Šejbalovou – ale to už je jiná kapitola.

⁸ Slovník divadel uvádí jméno Lelíček, Joža Götzová a soupis repertoáru V. B. od Jaroslava Lopoura, přístupný na webu, Lemlíček...



převádění úspěšných inscenací Vlasty Buriana na filmové plátno. Zahájil ji právě v roce 1930 první zvukový snímek *C. a K. polní maršálek*, natočený podle stejnojmenné Longenovy hry. Většina nejznámějších Burianových filmů vznikla touto cestou (z třiatváceti čtrnáct). Ostatní scénáře připravované pro velkého komika nezávisle na jeho divadelních produkcích se pak v zápletkách a volbě ústředního hrdiny držely ustáleného modelu. Výjimku v tomto případě tvoří zfilmovaná Gogolova klasická komedie *Revizor*, kterou v divadle Burian neuváděl.

Chlestakova – postavu vycházející z komediálního typu lháře – si tedy na divadle nezahrál, ani Cyrana, po kterém toužil a v němž najdeme rysy jiného prastarého typu, chlubitivého vojáka i jeho dědice capitana z komedie dell'arte. Ale jejich rysy mají všichni Burianovi bázlívní chlubilkové, fanfarónští prášilové a tlučhubové nejrůznějšího společenského zařazení, kteří se vydávají nebo jsou považováni za někoho, kým nejsou: Ve své době nejpopulárnější z nich, vysloužilý setník František Procházka z později zfilmované Longenovy hry *C. a k. polní maršálek*, sní sen o tom být maršálkem polních armád: v uniformě, kterou mu přihraje 'náhoda' situační frašky, neváhá ani na okamžik využít příležitosti, aby si svůj sen splnil a ukázal světu, jak málo jsou doceněny jeho schopnosti;⁹ jindy zase je chudý človíček najatý vydávat se v nebezpečných situacích za portoric-

⁹ „Penzionýrovali nejlepšího vojáka rakouský armády – to jsme byli dva,“ vypočítává na prstech Burianův setník v. v. František Procházka u hospodského stolu, obklopen obdivovateli: „Evžen Savojský, ten umřel, a pak jsem byl já – toho penzionovali – já vám řeknu! Mně scházela jen válka, abych dokázal svoje velitelský schopnosti!“

◀ **POPELEC HADIMRŠKA**
To neznáte Hadimršku, film podle divadelní hry F. Arnolda a A. Bacha Pod dozorem věřitelů, režie Karel Lamač & Mac Frič, 1931 (s Jindřichem Plachtou)

▶ **ANTON ŠPELEC**
Anton Špelec, ostrostřelec, film podle hry E. A. Longena, režie Mac Frič, 1932 (s Růženou Šlemrovou)



kého krále (*Lelíček ve službách Sherlocka Holmese*); kapitána výletního parníku považují za proslulého admirála (*Hrdinný kapitán Korkorán*), nemocničního ošetřovatele za pacienta (*U pokladny stál*), černého pasažéra za přednostu stanice...

Proměna, která se v takovém případě koná – většinou přímo před divákovými očima –, neslouží přitom jen k obehrávání obligátní komediální zápletky postavené na nedorozumění a záměně postav, skrývání totožnosti, případně oddalování odhalení, ani jen k předvádění mimických lazzi a pohybových evolucí či pronášení nepatřičných slovních šmodrchanin tvořících očekávaný arzenál komikovy sebe prezentace. Stává se jedinečnou (protože pokaždé jinak konkrétně prováděnou) příležitostí předvést v jednom těle dvojdomé bytí a poukazuje k prastaré a nejvlastnější funkci mimického umění: konfrontovat zobrazovanou realitu s jejími dalšími podobami či možnostmi a vytvořit tak ještě 'jiný' svět...

Ať už v dvojdomé existenci herec-postava, anebo v rámci tohoto vztahu, když se vydává ještě za někoho dalšího, jeví se Vlasta Burian být živým dokladem takové



◀ **CHLESTAKOV**
Revizor, film podle
komedie N. V. Gogola,
režie Martin Frič, 1933
(s Františkem Hlavatým)

▶ **VINCENC BABOČKA**
Tři vejce do skla, režie
Mac Frič, 1937

proměny, o níž prof. Kotte poznamenává v souvislosti s nejstaršími formami antických divadelních forem – mimu a pantomimu: „Totéž tělo předvádí Herkula i Venuši, muže i ženu, krále i vojáka, mladíka i starce, až by člověk uvěřil, že je v něm obsaženo více osob.’ Stupeň schopnosti proměny pomocí tělesného výrazu vytváří pro diváky měřítko hodnocení...“ (Kotte 2010: 55). Vrcholu v tomto směru dosahuje Vlasta Burian ve filmu *Tři vejce do skla*, kde v jednom příběhu představuje současně tři postavy: ztřeštěného detektiva, ruského aristokrata a mezinárodně hledaného podvodníka. Komediantské herectví je v takových případech nejšťastnějším materiálem i prostředkem předvedení jedinečného kouzla, spočívajícího jen a jen v individuálních dispozicích lidské energie a fantazie, ostrého vidění i hlubokého cítění skutečnosti a současně schopnosti pohybovat se nad touto skutečností...

Komediant Burian se hbitě chápe příležitosti, aby se jeho postava stříhem stala někým jiným, ale současně si neustále udržovala možnost ze svého hlediska hodnotit a komentovat nově vzniklou situaci. Když setník Procházka otevře skříň



a narazí na maršálskou uniformu, uctivě se jí ukloní, pak ji bázně pohladí, aby se nakonec osmělil přiložit si ji k hrudi a zavzdychal slastnou představou. Pak už ho vidíme v uniformě, jak se vznosným gestem upravuje: „Pane, teď jsem feldmaršál, to je radost se podívat! Schneider,“ vystřelí sonorním hlasem. „To je přeci polní maršálek jako boučačka! Já se budu muset jít vokázat Rudimu. Ten až mě uvidí, tak se mu vyvalí voči, že se mu budou muset ustríhnout nůžkami,“ chválí spokojeně svůj vlastní obraz v zrcadle a nonšalantně ho pozdraví. Velitel-sky pak rázuje prázdnou kasárenskou chodbou, která se mění v komediantské pódium: „Rajcdonrvetrnámol, tohle jsou huláni? Tohle je regiment? To je horda splašených guvernanteček!“ stupňuje výstup inspekční prohlídky a rozhlíží se do všech koutů. „Vy jste oficír, pane?! Vy jste tapicír!“ doráží na prázdné chodbě na imaginárního partnera, aby se bleskurychle otočil a pokračoval na opačnou stranu: „A vy taky! Čumíte jako zmrzlá jitrnice v průjezdě!“ Směsici dětské radosti a suverénního peskování provázenou dadaistickými průpovídkami pak začnou střídat drobné úleky, když se konečně objeví někdo, kdo by ho mohl prokouknout: „Hergot, mně už tady z toho začíná bejt horko!“ dochází setníkovi situace, ale to mu nebrání bezelstným smíchem se radovat z úspěchu. Na synovcovo zděšení „vždyť ty jsi v uniformě polního maršálka, který má přijít na inspekci!“ hájí se pohoršeně „no přece mu ji neumažu, nejsem člověče prašivej!“ Na popisovaném výstupu vidíme, jak v těch nejšťastnějších případech Vlasta Burian zcela samozřejmě a přirozeně spojuje umění vytvářet živou, konkrétní postavu s přesnými a promyšlenými konturami – maskou a kostýmem počínaje, o charakteristických



◀ ROZRUCH

U pokladny stál, film podle hry Jiřího Vernerera, režie Karel Lamač, 1939

▶ ŤOPKA

Přednosta stanice, režie Jan Svíták, 1941

detailech v mimice, gestu a řeči nemluvě – s komickým extemporováním na hranici kabaretní exhibice; jak mu jedno plynule přechází v druhé – nebo ani nepřechází, ale obojí existuje současně – při bezpečném citění elementárního, bytostného postoje v konkrétní situaci, kterou jeho postava ‘prožívá’, případně je jí vláčena, nebo ji zase předbíhá do té míry, že sama postava, v níž Burian vězí až po uši, jako by měla čas nejen sama sebe jaksi z boku pozorovat a komentovat, ale ještě přitom své bytí v situaci podle potřeby či chuti roztahovat a smršťovat.

Sen o maršálské kariéře („a ten sen mohla být skutečnost, nebýt toho mého mizerného pánzionýrování, já mohl být přinejmenším feldmaršál nebo major...“) souvisí s touhou po uznání, s potřebou člověka překročit jemu vymezené hranice. Klaunova cesta na komediantské pódium začala kdysi putováním malého rolníka – collona – z vesnice do městské civilizace, jejíž normy překračoval či narušoval bezděky, protože se v nich nevyznal. Plebejská mrštnost a biofilní přizpůsobivost velí malému člověku prosadit se ve velkém, znormovaném světě, s jehož nástrahami ale bude už navždy zápasit. Často tím způsobí zmatek a jeho ‘přízemní’ postoj související s pudem sebezáchovy přitom bude vždy poukazovat na věčnou podmíněnost a možnou proměnlivost hodnot lidské civilizace. To je další téma společné Burianovým postavičkám procházejícím historkami z každodenního života s obligátními fraškovitými zápletkami a situacemi. Postojem ke světu tolik upomínají na harlekýna – původně prostáčka z Bergama, který se snadno dal přemluvit k povážlivým akcím. Patřily k němu podle Karla Kratochvíla prudké pohyby, zvláštní hříčky a bezelstná nemotornost, fyzicky ale prý uměl být harlekýn velice pružným artistou... Harlekýn uhlířem, harlekýn domněle mrtvým, harlekýn lazebníkem, cikánkou, dvorním šaškem... Burian listonošem, účetním revidentem, detektivem, výrobcem hudebních nástrojů, krejčíkem, nadporučíkem, holičem, zařizovačem, ošetřovatelem, potomkem šlechtického rodu, černým pasažérem, profesorem, majitelem půjčovny loděk, amatérským vynálezcem...¹⁰

¹⁰ Kolik takových rolí také třeba v jednom kusu vystřídá i Harlekýnův potomek Kasperl, tedy také český Kašpárek, kterého můžeme pokládat za ještě bližšího a přímějšího předchůdce Burianova komického (anti)hrdiny s jeho proměnami v zástupce nejrůznějších povolání.



Bývají to perfekcionisté posedlí svým povoláním do míry, která profesionalitu mění v potrhlost a nejživější zájem v nekrofilní puntičkářství. Veškerá jejich aktivita obrací situace a děj vzhůru nohama: stačí si vzpomenout na účetního revidenta Popelce Hadimršku, pověřeného udělat pořádek v krachující gramofonové firmě, což v jeho podání vypadá tak, že způsobí ještě větší zmatek. Takové přehánění či překračování míry (v rámci komediální varianty tragické hybris) vede k nejrůznějším srážkám s lidmi i předměty a nakonec málem až k sebezničení – minimálně v rovině profesionální kariéry, jako se to stane uraženému Antonu Špelcovi, pokořenému neudělením slíbené medaile, když za urážku císaře pána je odsouzen do vězení. „Taková vostuda,“ běduje Anton Špelec v hospodě, „tolik lidí na to koukalo,“ a namísto aby spláchl hořkost ze zklamání pivem, jak mu radí kamarád, nejen že se opije „liguérem“, ale kacířským prohlášením „císař pán je vůl“ spustí hospodskou řež: „Až řeknu tři, tak se to začne mazat,“ pronese spokojeně. Podobně totálně rozvrací soudní jednání, když jeho průběh zdržuje dětským vymyšlením výmluv, které by ho z toho dostaly: „Co kdyby se Kačaba zaručil, že si to odsedím u něj doma? – A nešlo by to udělat tak, že bych to doma stokrát opsal? – Amnestie se na mě nevztahuje?“

Jako nejvlastnější komediální postup takové překračování míry umožňuje bez lítosti a sentimentu nad osudem ‘malého člověka’ říci mnohem víc o podstatě lidské bytosti. V dobové atmosféře sotva vstřebaných hrůz první světové války, jíž v umění vévodí dada a expresionismus, jistě není náhoda, že v Burianově

podání se obyčejný člověk jeví často jako neobyčejné monstrum. U Buriana má přitom každá anomálie reálné, chtělo by se napsat 'zdravé' kořeny, k nimž mimochodem odkazuje celková maska – tedy celkový zjev včetně kostýmu, mimiky, gesta a mluvy, jimiž Burian své postavy vybavuje. – Maska, ve které se neztrácí komikova vlastní ('civilní') podlouhlá tvář, s neuvěřitelně živýma kulatýma očima a zvědavě špičatým nosem, i atleticky mrštné tělo reagující na každý podnět¹¹ mohutné energie: cloumá jím až do konečků dlouhých údů s neposednými prsty, vždy připravenými něco rozebrat. Energie, která slovy Jindřicha Vodáka „tvoří tím, že boří“, energie nespoutané a nespoutatelné, vyrazující do světa, proti světu – v takových okamžicích připomínají Burianovy postavičky svézázného dona Quijota (však také Longen svého času jednoho pro Buriana napsal). Ony se však ze všech projevů moderního života, který vyrazí dobývat, *těší*. Neboť slovy Joži Götzové, jejich autor má rád vše, „co se pohybuje hodně ztřeštěně a v čem je jakási *vitalní extáze*“ i v civilu mimo jeviště.¹² Kichotovské hrdinství má však díky Burianově „zběsilé upřímnosti“, s níž předvádí odhodlání obyčejného člověka překročit vlastní hranice – totiž získat uznání a dostat se nahoru –, značně travestovanou podobu: „V tom je ta zápalná látka jeho humoru. Hrdinství naruby“ (Götzová b. d.: 81).

Často to z některých prohlášení kritiků vypadá, jako by slovní projev Burianův byl považován za cosi navíc, na co jako komik vlastně nemá právo, nebo s čím je třeba se u blázna, který na sebe musí pořád upozorňovat, smířit jako s nutným přebytkem sil či odpadem. Slovní projev jako by v jeho případě představoval něco, co nelze *brát vážně*, zatímco pravé umění, které obdivujeme, dřímá v Burianově těle: To je prý nejhodnější nástroj jeho jevištního projevu, v podobě excentrických gest a mimiky. Pohybem hlavy či rukou se prý dokázal nejlépe strefit do postavy... Ale je tomu opravdu tak? Záměrné oddělování herectví postaveného na slově a herectví od slov odpoutaného poukazuje na věčný zápas 'literární' a komediální tradice divadla, který i v případě Burianova umění *probíhá*, aby ve vzácných okamžicích došlo k vzájemnému *spojení*. Právě Burian je živý příklad toho, jak umělé je oddělování slova od těla jako protikladných vyjadřovacích prostředků 'myšlenkových'/'duchovních' a 'tělesných' projevů hereckého umění.

Jako by shora citované Burianovy slovní projevy byly oddělitelné od těla, z jehož útrobu se nezadržitelně derou s takovou intenzitou, že intonace slov, jejich rytmus a tvar či jeho nezapomenutelná zkomolenina se dotýká těch, kdo je jednou zaslechli, přímo vnitřně hmatově – 'vězí v uších', nemůžete je odtamtud dostat, napodobuje je už kolikátá generace. V Burianově provedení je slovo stejně tělesné jako excentrický taneček, gesta rukou či mimické *lazzo*. Už v roce 1925 píše Jindřich Honzl v duchu odpoutaného herectví té doby, že u Buriana „nelze

11 Základ Burianovy masky tvoří uniforma v doslovném i přeneseném smyslu: vedle vojenských a profesionálních uniforem je to většinou černý kabát – frak či žaket – obepínající tělo a buřinka. Upomíná stále na měšťanský 'civil', který se od poloviny 19. století stává rovněž uniformou pro pánské příslušníky nové společenské vrstvy, již jsou zábavné scénické produkce všeho druhu určeny. Že se postupně stala neodmyslitelnou součástí podoby moderních klaunů, potvrzuje shakespearovské přesvědčení o nejvlastnějším poslání herectví: nastavovat zrcadlo přírodě a celé době „jak vypadá a jaká je“. Burianova maska odkazuje na Mošnovy figurky z arén, na něž navazovali úspěšní komici předválečných pražských kabaretů, jako byl Jára Bošek, prý Burianův vzor, a samozřejmě na Chaplina. Modernímu komikovi hůlka (často proměněná v deštník), která ještě u Šamberka fungovala jako elegantní doplněk bonvivána, slouží velmi často jako zbraň – tak pomáhala z neszází dávnému Harlekýnovi jeho plácačka...

12 „Vídáme ho fotografovaného jako hráče kopané, jako žokeje při dostizích, v automobilu při ztřeštěné jízdě, za níž je často pokutován“ (Götzová b. d.: 80).



ATAKDÁLE

Byl jednou jeden král, režie Bořivoj Zeman, 1954 (s Janem Werichem)

zapomenout na hereckou skutečnost slova, neboť jeho recitace a jeho herecké přízvuky jsou jako cirkusová dáma, jež seskočí do manéže po svém nejodvážnějším zachycení hrazdy s cirkusovým graciézním gestem, které podává políbení obecenstvu...“ Způsob, jakým Burian nakládá se slovem, probouzí divákovu fantazii: „Roste-li z něčeho zajímavost divadla, pozornost divákova a jeho dojetí, je to ze vzájemné polarity slova a představy [kurz. Z. S.]. Rozpor je snad komický, snad tragický, ale je vždy plný dojmů a senzací“ (Honzl 1959: 36–37).

„Burianovo vidění skutečnosti, odhalování a sdělování komična bylo prazvláštní. Ačkoliv jeho humor nevyplýval z nějaké konkrétní filozofie, přece to nebyl humor jen tak pro humor,“ napsal v roce 1962 po Burianově smrti Jan Werich. – „Burianův humor byl velice lidský. Vůbec ne primitivní. Vždycky stál na straně utlačovaného, malého človíčka. Jenže jeho malý človíček byl chytrý, i když naivní, statečný, i když nemohoucí, spravedlivý nikoliv podle zákona, nýbrž pudově. Nedělal, pokud si vzpomínám, nikdy politickou satiru. Nebil se za nikoho jmenovitě. Ale nikoho jmenovitě nenapadal. Politickou skutečností se nezabýval, tam mu asi nic nepřipadalo směšné, alespoň ne natolik, aby to zpracoval svým smyslem pro humor. Stačilo, aby věděl, koho má hrát, a postava se narodila před zraky obecenstva. Bleskem ho napadaly improvizace, odlesky zažitých vjemů uložených do podvědomí. Vlasta je však uměl zaznamenat, a v dalším představení je umístil vědomě a přesně na místo, kde ho včera napadly [...] Uměl dělat

legraci i pro brabce v parku. Neuměl jinak žít. On musel, *musel hrát divadlo*“ (Werich 1962: 25–26).

„Jsem z velké části nevinně pohoršlivou skutečností, že se mi obecenstvo směje často dříve, než se objevím na scéně,“ řekl v roce 1925 Vlasta Burian. „Nevím, v čem můj humor spočívá, vím však, že mám rád člověka, že se mi všechno, co není upřímné a živé, zjevuje v groteskní podobě, že bych chtěl svou činností rozšířit trochu jasu, zdraví a přirozenosti v tomto životě. Jsou komikové, jejichž humor pryšší z jakéhosi zklamání, nebo smutku, já se vždy v životě víc radoval a snad něco z této radosti přeskakuje i do hlediště“ (Veselý 1926: 205).

Když Vlastu Buriana v květnu 1945 pro údajnou kolaboraci s Němci poslali do pankrácké věznice, začalo několikaleté martyrium, které návrat na jeviště a před kameru zmírnil, ale nezastavil Burianovo postupné chátrání.¹³ Poté, co „na zkoušku“ v květnu 1950 vystoupil před kladenským hornickým publikem v Městském divadle na Kladně,¹⁴ vezmou ho Jan Werich a Jiří Frejka (sám právě vyhozený z Vinohrad) do karlínského divadla. Vlasta Burian tu poprvé vystoupí v roli Horáce Dardy v *Nebi na zemi* na konci roku 1950 a později ještě v několika inscenacích Jiřího Frejky, Alfréda Radoka a Václava Kašíka.

V Tylově *Paní Marjánce* mu uniforma cyranovsky nešťastně zamilovaného stárnoucího ochránce hlavní hrdinky Sekáčka padla jak za starých časů. „Byl dojemný,“ vzpomíná Jaroslava Adamová, jedna z jeho jevištních partnerek, „nikdy nezapomenu, jak zpíval ‘Nu mlč, starý, mlč! Zatneš zuby, usměješ se, pro sebe si pomyslíš: Vždyť ty nejsi taky jediný, komu štěstí dalo prázdniny... Ono se nakonec ukáže, komu ten hořejší kvartýrmajstr komůrku na zimu přikáže... Jednou budem v stejném šatě u nebeské brány stát. Chod’ si tady v hadrách, zlatě, tam nebudou na to dbát...’ – Ale když si umanul, že někoho na jevišti rozesměje, tak jsme řvali všichni, i publikum.“¹⁵ Druhou velkou rolí, kterou si u Jiřího Frejky Vlasta Burian zahrál, byl sluha Mosquito v Nezvalově přepisu Calderónovy komedie *Schovávaná na schodech*. Recenze Josefa Trägra v *Lidových novinách* je vášnivou obhajobou veškeré karlínské práce z posledních sil bojujícího Frejky¹⁶ i rozpačitě přijímaného Vlasty Buriana. Přes zřejmou tendenčnost, s níž se snaží kritik vyložit Burianovo herectví jako „rodově realistické“, aby vyhověl požadavkům dobové ideologie, poukazuje znovu k linii zlidšťující komiky, kterou navazuje Burian na tradici Jindřicha Mošny a Marie Hübnerové: „Jeho Sekáček z Tylovy hry je hrán v citové tónině bez vši sentimentality [...] A v Nezvalově hře pojednou verše,

13 Konec války a její politické důsledky měly na osud Vlasty Buriana fatální dopad – doslova ze dne na den se z miláčka publika podobně jako z dalších hvězd protektorátní kultury stal štvanec. Podrobně celou situaci popisuje ve své knížce Vladimír Just, který také na závěr cituje Václava Černého z jeho *Pláče koruny české*: „Vlastu Buriana, komika bohem nadaného, jakého jsme neměli od dob Mošnových, vyhodili z divadla i domu, vláčeli leta bídou a hanbou a nakonec ho české scéně vrátili jako stín sebe samého a svého talentu...“ (Just b. d.: 134).

14 „I přesto, že Burian už dávno nebyl ve starosvětsky popleteném a starokomicky patetickém mistru cechu obuvnického Kulíškoví oním erupčním komikem, jemuž je Šamberk spíše odrazovou plochou klaunského ohňostroje pohybových i slovních nápadů, i přesto složil u hornické ‘atestační komise’ zkoušku na výbornou. Sotva se (II. dějství, 5. výstup) ozval za scénou jeho charakteristický hlas a vzápětí se na scéně srazil se svým zetěm Buňkou a Heliodorem Drmolou (prvnímu se ponížene omlouvá, druhému povýšeně laje) – dějovou situaci zabrzdl hromový potlesk. A ten hornický potlesk nepřestával, spíš sílil – navzdory hře, postavě, dramatické situaci. V těch dlouhých, sladkých vteřinách a poslěze i minutách prožíval Burian svou satisfakci. Měl nepochybně co dělat, aby se nezobrazil, jako tehdy u soudu“ (Just b. d.: 132).

15 Osobní vzpomínka J. Adamové: viz rozhovor herečky s autorkou tohoto článku v *Divadelních novinách* z roku 1999.

16 Premiéra se konala 4. června 1952, Frejka v té době píše dopisy na rozloučenou, které se později našly v jeho pozůstatosti, o čtyři měsíce později spáchá sebevraždu.

verše, které patrně nedovolily Burianovi splnit jeho dávný sen zahrát si Cyrana! Jak se nepodivit *uměleckému* [kurz. Z. S.] mládí Burianovu, jeho tvůrčí svěžesti a jeho herecké ctižádosti, která se tu dala do služeb básníku“ (Träger 1952: 4).

Čteme kritikova shovívavá slova a objevuje se nám přítom před očima šibalsky vykulená tvář starého dítěte – královského kumpána Atakdale z filmové pohádky *Byl jednou jeden král* z roku 1954. Jan Werich postavil napsal – stejně jako sám sobě krále Já prvního – Vlastovi Burianovi na tělo včetně drobných lazzi a prostoru pro vlastní malá extempore. Je to poprvé, kdy si ve filmu zahrají spolu, a půvab jejich souhry spočívá v rozehrávání komediantských klaunerií, ve které se proměňují jednotlivé scénky: královská audience, noční výstup o nespavosti, příprava těsta, které jim utíká. Energie ubývá, ale ještě se daří tíži dobově didaktické pohádky proměnit v malá komická čísla. A ještě pořád jsme svědky neustálé proměny postavy v jemně extemporujícího komika a stárnoucího klauna v človíčka, který se náhle v toku scén zastaví s pohledem upřeným kamsi hluboko do sebe. Je to ještě pan král s komořím, nebo Werich s Burianem, ti dva šašci, co zkoumají obsah díže, do níž naházeli vajíčka i se skořápkami? Ten okamžik věčné proměny trvá. A v tom je celé herecké umění, ať jeho představitel kategorizujeme jakkoli.

Literatura:

- ČERNÝ, F. *Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci*, Praha 1978
- GÖTZOVÁ, J. *Profil českých herců. Studie o soudobém českém divadle a herectví*, Praha: S. V. U. Mánes, třetí vydání b. d.
- HONZL, J. „Elementární herec“, in: (týž) *Divadelní a literární podobizny*, Praha 1959
- JUST, V. *Proměny malých scén*, Praha 1984
- JUST, V. *Věc: Vlasta Burian. Rehabilitace krále komiků. (I.)*, Praha: Nakladatelství ROZMLUVY Alexandra Tomského b. d.
- KOTTE, A. *Divadelní věda. Úvod*, Praha 2010
- KRATOCHVÍL, K. *Komedie dell'arte*, Praha 1973
- TRÄGER, J. „Dvojitý svět komický“, in: RUTTE, M. / GÖTZ, F. (red.) *Nové české divadlo IV. 1930–1932. Sborník Dramatického svazu*, Praha 1932
- TRÄGER, J. „Nové vítězství Nezvalovy poezie“, *Literární noviny* č. 32/1952
- TRÄGER, J. „Vládce smíchu z vůle lidu“, in: KRÁL, A. / KRÁL, P. *Vlasta Burian*, Praha 1969
- VODÁK, J. „Naše divadelní komika“, *Přestávka Burianova divadla* č. 2, 1. 10. 1935, přetištěno in: (týž) *Tváře českých herců*, Praha 1967
- WERICH, J. „Šestý smysl“, *Divadlo* 1962, č. 5 květen

Obrazový materiál je citován z těchto zdrojů: Král, A. / Král, P. *Vlasta Burian*, Praha 1969 (s. 33); Götzová, J. *Profil českých herců*, 3. vydání b. d. (s. 35, 36); Pressdata s. r. o. (s. 37–43, 45).

Jiří Hálek v původních hrách Činoherního klubu 60. let

Petra Honsová

Na začátku sezony 1962/63 opustil Jiří Hálek (1930) po šesti letech Městské oblastní divadlo v Mladé Boleslavi a stal se členem divadla Paravan, jež pěstovalo intelektuálně jemné kabaretní hry z pera satirika J. R. Picka a pod jednou střechou s Ivanem Vyskočilem holdovalo text-appealům. Do sklepního sálu Reduty, původního sídla Paravanu, tedy přicházel herec, který měl zkušenost s klasickými komediálními texty Molièra i Cervantese (v muzikálové úpravě) i se soudobými hrami Petera Karvaše a Vratislava Blažka, ale i s Čapkovou *Bílou nemocí*, v níž hrál Dr. Galéna.¹ Vlastně zajímavý repertoár s výraznými rolemi, ale puzení za něčím novým, osobitým a generačně vyhraněnějším, třebaže v takzvaně nižším žánru, bylo v tu dobu pro Jiřího Hála daleko silnější. Přitom nemalou zkušenost s kabaretem, či lépe řečeno s žánry, které v přímém kontaktu s divákem vyžadují uvolněnost, věcnost a kritický nadhled, pohotovost a vtip, už měl, protože si stejně jako mnozí jiní v gymnaziálních letech v Divadle radosti (DÍRA) zkoušel s Jiřím Šaškem role obdobné těm, jaké v Osvobozeném divadle hrávali Jiří Voskovec s Janem Werichem.² Jeho působení v Uměleckém vojenském souboru Vítězná křídla pak bylo spojeno zejména s konferováním estrádních programů a po skončení vojenské služby jaksi završeno krátkodobým angažmá v Pražském estrádním divadle Darka Vostřela.

V roce 1964 dostal Paravan nový jevištní prostor Ve Smečkách a Jiřího Hála tam viděl hrát Ladislav Smoček, který v té době připravoval herecké obsazení své dramatické prvotiny *Piknik*. A když pak Smoček s Jaroslavem Vostrým hledali pod záštitou ředitele Státního divadelního studia Miloše Hercíka prostory pro svou plánovanou soustavnější divadelní aktivitu, kterou měl *Piknik* zahájit,

1 Jiří Hálek absolvoval 1953 studium herectví na AMU a následující sezonu hrál v Městském divadle mladých v Ostravě (později Divadlo Petra Bezruče). Po skončení vojenské služby a působení v Pražském estrádním divadle nastoupil v lednu 1957 do Městského oblastního divadla v Mladé Boleslavi, kde zaujal jako Merkucio v Shakespearově *Romeovi a Julii*, Tony v Langrově *Periferii*, profesor Karpíšek v Tuwimově adaptaci operety Franze a Paula von Schönthana *Únos sabinek* a v titulní roli Molièrových *Scapinových šibalství*. K jeho pozoruhodným hereckým postavám patřili Dr. Galén v Čapkově *Bílé nemocí*, kterého si na vlastní přání zahrál na rozloučenou, *Lišák Pedro* v muzikálové úpravě Cervantesovy hry a starý horník Karl Klein v inscenaci *Není jiné cesty*, což byla dramaturgická adaptace románu Eduarda Hončíka *36 pod zemí*. V Mladé Boleslavi si Jiří Hálek také opakovaně vyzkoušel práci režiséra.

2 Role „těch dvou“ Jiří Hálek s Jiřím Šaškem hráli ve hře bratří Kuhnů *Koza je vůl*, v níž uprostřed bytové krize hledali volný byt k nastěhování. Jazzové písničky do ní složili a otextovali Zdeněk Marat a Luboš Pánek. Divadlo radosti působilo v Kotvě na bývalé scéně Ference Futuristy.

nabídl jim Jiří Pick spolupráci v divadelním sále Ve Smečkách. Tato spolupráce (zejména dramaturgická a režijní: Jaroslav Vostrý dramaturgoval a Jan Kačer měl režírovat novou Pickovu hru) měla oživit upadající zájem obecnstva o satirickou produkci Paravanu. Nedospěla už ovšem ke konkrétnímu výsledku, protože Pickovo divadlo bylo koncem sezony 1964/65 zrušeno a v jeho prostorách začal působit Činoherní klub. Do tvořícího se souboru byli z Paravanu angažováni Josef Vondráček a Jiří Hálek, který tedy se Smočkem od podzimu 1964 začal opět zkoušet pravidelný dramatický text, navíc původní a určený k inauguraci nového divadla.

Začátek: Smočkův Piknik

„Jirka Hálek mě okamžitě upoutal svou osobností, tím, co z něj šlo, jaká silná a hlavně zajímavá osobnost z něj vycházela celou tu dobu toho představení. Jeho fyziognomie, jeho nesmírně živý obličej, to bylo přesně to, co jsem potřeboval pro roli Rozdena. On byl obsazený do té role bez jakýchkoli pochyb a váhání a bez jakéhokoli uvažování ještě o někom jiném, protože on úplně dokonale zapadal,“³ vzpomíná Ladislav Smoček na divácký zážitek z Paravanu. *Piknik* měl premiéru 27. února 1965 a stal se první inscenací Činoherního klubu, jehož původní soubor začal v ulici Ve Smečkách působit od sezony 1965/66. Jiří Hálek tu pak hrál třicet sedm let, podílel se celkem na jednačtyřiceti inscenacích a vytvořil padesát hereckých postav.⁴ V 60. letech a na počátku let 70. tu pracoval s filmovými režiséry Jiřím Krejčíkem (v O'Caseyho *Pensionu pro svobodné pány* Pán a Lékař), Jiřím Menzelem (Pan Mikula v Machiavelliho *Mandragoře*) a Evaldem Schormem (Lebezjatnikov v dramatinizaci Dostojevského *Zločinu a trestu*⁵). U Jana Kačera hrál v inscenacích ruské klasiky (Správce chudinského ústavu v Gogolově *Revizorovi*, Simeonov-Piščík v Čechovově *Višňovém sadu*, Berlák v Gorkého *Na dně*). S režisérem Jaroslavem Vostrým spolupracoval v inscenaci *Candida* podle Voltaira (Panglos) a v adaptaci Lenzova *Vychovatele* (Wenzeslaus).⁶ A také ve hře *Na ostří nože*, kterou Jiřímu Hálkovi 'na tělo' napsala v roce 1968 Alena Vostrá – vedle Ladislava Smočka a Pavla Landovského dramatická autorka Činoherního klubu, kde se v 60. letech hrály (počítáme-li i adaptace a dramatinizace, a jak také jinak) hlavně původní texty. Právě s takovou představou vlastně toto divadlo vzniklo: mělo poskytnout a poskytlo prostor mladým a nikdy ještě nehraným autorům a jejich hrám, kterých by se vzhledem k jejich tvaru i obsahu sotva ujalo nějaké tehdejší činoherní divadlo. V původních hrách *Na ostří nože* Aleny Vostré, ve Smočkově *Pikniku*, v jeho aktovkách *Bludiště* a *Podivné odpoledne Dr. Zvonka Burkeho* (1966) a v *Kosmickém jaru* (1970) hrál Jiří Hálek vždy zásadně důležité role. V souvislosti s historickými událostmi měl v 90. letech příležitost se

3 Ladislav Smoček v osobním rozhovoru v r. 2007.

4 Jiří Hálek patřil k nevytíženějším hercům Činoherního klubu. Stejný počet inscenací tu hrál Petr Čepek, v 39 inscenacích hrála Nina Divišková, v 35 Josef Vondráček, v 29 Jiřina Třebická, ve 24 Jiří Kodet atd.

5 Román dramatinizovali Alena a Jaroslav Vostrých.

6 Pod textem scénické verze *Candida* jsou podepsaní Jan Cziviš, Alena Vostrá a Jaroslav Vostrý, autorem adaptace *Vychovatele* byl Jaroslav Vostrý, který obě inscenace režíroval.

ke třem z nich ještě jednou vrátit a se zpožděním si pak zahrát i ve Smočkově *Jednou k ránu* (2000), k jehož premiéře už v sezoně 1972/73 nedošlo vzhledem k postupující normalizaci.⁷

Úvodní Smočkův *Piknik* a způsob, jakým režisér-autor s herci pracoval (vedle hostujících herců Miroslava Macháčka, Vladimíra Brabce a Františka Viceny tu z budoucího souboru Činoherního klubu hrál kromě Jiřího Hála i Jan Kačer)⁸, poskytl budoucímu divadlu, usilujícímu o to, vytvořit své „*Něco z ničeho*“⁹, nepostradatelný základ dalšího fungování, a to i pokud jde o vzájemnou důvěru a srozumění všech zúčastněných. Jiří Hálek v té souvislosti hovoří o zajímavé energii, nebývalé velké chuti do práce a radosti z toho, že se na zkouškách schází spřízněná parta lidí: „*Proto měl asi Činohrák hnedka ze začátku bezvadný nástup, protože ta věc byla čistá, byla poctivá, bylo to vymakané, nebyl tam žádný švindl. V tom představení bylo kupodivu málo trémy na to, že to byla první věc a takové riziko. Každý měl pocit, že se o toho druhého a třetího může opřít. Sešly se tam dobré prvky divadelní s dobrými prvky lidskými. Tak to bylo i později, těch prvních pět, sedm let v Činohráku, ale tady to bylo o to obdivuhodnější, protože jsme se vlastně neznali.*“ Hercovu pozornost si Ladislav Smoček dokázal získat od prvních setkání tím nejpřirozenějším způsobem: „*Text jsme četli velice pozorně. A to, co mě nadchlo a co pro mě bylo nové, bylo to, jak Láda Smoček jako autor a velice dobrý režisér – to bylo vidět na první pohled – znal všechny postavy líp než já svého bráchu. Opravdu intimně, lidsky. A nebránil se diskusi o tom, proč se říká tohle a jak ho to napadlo. To byla opravdu dokonalá spolupráce, kterou jsem do té doby takhle intenzivně nepoznal. Člověk mohl věřit, že to, co říká, opravdu s těmi svými figurami žil. A nebylo v tom to autorské sebevědomí: ‘já jsem to jednou napsal, takhle to je nejlepší’. Ne. On to obhajoval, vysvětloval a najednou už jsme toužili to dělat.*“

Při zkouškách *Pikniku* se ale objevil ještě další podstatný rys budoucího divadla, jenž – je-li možné to tak říct – dal v praxi nový obsah Zichově „technické představě vespolné akce několika herců, krátce *spoluhře*“¹⁰ a to tím, jak budoval od každé jednotlivé postavy společnou souhru – tzv. *ansámblovost* inscenace: „*Teprve tady jsem poznal, že i když ta role nebyla velická nebo efektní, člověk měl pocit, že hraje hlavní roli, protože všemu se věnovala stejná pozornost. Nám to dávalo pocit, že jsme spolutvůrci, což v divadle většinou není. Hodně herců a lidí od kumštu říká, že herectví je jedno z nejnevýhodnějších povolání, že je to ponižující, že se musí hodně poslouchat a málo se do toho může kecat. Ale tímhle Smočkovým chápáním spolupráce a divadla jsem se tohohle naštěstí zbavil a získal pocit, že jsem ‘u toho’, že záleží ‘specielně’ na mně. Tam, aniž by se to proklamovalo, začala růst herecká tradice Činoherního klubu, která byla vždycky v tom, že jsi mu-*

7 Po roce 1972 a nuceném odchodu Jaroslava Vostrého (skončil jako šéf 31. prosince 1972) se výrazně změnila dramaturgie divadla. Z inscenací, v nichž Jiří Hálek vytvořil pozoruhodné herecké postavy, můžeme jmenovat Goldoniho *Poprask na laguně* (Patron Fortunato), Dostojevského *Stryčkův sen* (Kníže K.), Vostrého (Menzelem podepsané) *Tři v tom* (Pandolfo), Zuckmayerova *Hejtmana z Kopníku* (Krejčí Wormser, Ředitel věznice, Nádražák), Horváthovy *Povídky z Vídeňského lesa* (Hierliger Ferdinand), Hrabalova *Něžného barbara* (Malíř), Ůrkényho *Rodinu Tótů* (Major), Fraynovy *Bez roucha* (Selsdon Mowbray), Birinského *Mumraj* (Nikita) ad.

8 Jiří Hálek hrál Rozdena, Miroslav Macháček Smilea, Jan Kačer Burdu, Vladimír Brabec Talla a František Vicena četaře Crackmillera.

9 L. Smoček v knize *Činoherní klub 1965–2005*.

10 Zich 1931: 57.



ROZDEN

Ladislav Smoček: Piknik. Činoherní klub 1965. Režie Ladislav Smoček. Vladimír Brabec (Tall), Jan Kačer (Burda), Miroslav Macháček (Smile). Foto Miloň Novotný

*sel ukázat do sebe. To se nedalo švindlovat, odpočívat, člověk prostě věděl, že je pořád, muselo se hrát furt, i když jsem tam seděl půl hodiny a neměl ani slovo. Tady se to začínalo rodit.*¹¹

V *Pikniku* (s podtitulem *Povídka z pralesa*) šlo Ladislavu Smočkovi o scénické zobrazení lidského chování, konfliktů lidí s lidmi a s prostředím džungle – přírody, jejíž zákonitosti se ho bytostně dotýkají. Jiří Hálek měl mezi pěti americkými vojáky pátrajícími na tichomořském ostrově po nepřátelské japonské hlídce roli toho, kdo je těmi silnějšími vmanipulovaný do situace, v níž se neovládne a začne jednat agresivně. To, co na začátku byla jen Rozdenova nevinná hra dobrá k tomu, aby se uvolnil, se znenadání zadráplu druhému pod kůži. Přitom herec sám byl schopen chápat Rozdena z mnoha úhlů i být jím na jevišti s životní samozřejmostí: taky sympatický a komický, když i v těch nejméně vhodných chvílích bez přestání žvanil o tom, že by se v tu ránu chtěl na pitomou válku vykašlat a konečně ji vyměnit za sen o klidné drogerii, milé ženě, dětech a výletech autem. A taky o zahradě bez jediného křoví nebo stromu, za nímž by mohl někdo číhat! Tenhle jeho neodbytný a přitom reálně nepřítomný svět z něj činil

¹¹ J. Hálek v osobním rozhovoru v r. 2005.

velmi zajímavou a pro diváka zábavnou postavu: mohlo budit úsměv, jak se lehce popíchovali s Macháčkovým Smilem,¹² s jakou naivitou se sám shodil před velitelem, když necítil jeho vážnost, nebo jak zaujatě fabuloval o tom, že se s opeřenými rukama vznese nad ostrov jako superman. Přitom díky empatii, s níž svou postavu chápal a tělem uchopoval, mohl stejně silně vzbouzet v divákovi i soucit a dojetí. V *Pikniku* byla fascinující scéna, v níž si Hálekův Rozden, nenacházející pochopení u ostatních chlapů, probírá svůj existenciální pocit s malým broučkem na prstě:

Rozden (*leží na břiše, sleduje cosi malinkého na své pokrývce; je skloněný*) Kam lezeš? Slyšíš, vole, kam lezeš? To není tráva. To je deka. Armádní chlupatá deka. Chápeš? (*Narovná se. Rozkročený nad broučkem. „Rozkročený měsíc“ nad Rozdenem. Přestože jaksi žertuje, v jeho hlase jsou patrné stopy skleslosti*) A chápeš, co je to Pacifik? Taky ne. To jsou vody, spousty slanejš, vošklivejš vod, nad kterejma svítí měsíc a který děláj na pobřežích (*napodobuje nárazy mořských vln*) pchchchuu – pchchchuu – kluci, poslouchejte, jak umím dělat moře – PCHCHCHUU!

Nikdo ho neposlouchá. Rozden vzdychne [...]

Rozden Hned po válce se ožením s Margot. Budeme mít vlastní drogerii. Třeba i na malým městě! (*Broučkovi*) Víš, co je to drogerie? Když jdeš v létě kolem, tak na chodníku –

Smile Leží pes.

Rozden Na chodníku voní drogerie. A jednou vejdeš a za pultem bude pan Rozden.

Smile Pan Roastbeef.

Rozden (*posvátně*) Pan Rozden bude celý den prodávat, (*otočí se na Smilea*) ale jenom slušným lidem, sprostákům ne, (*otočí se opět*) a večer, než vsedne do vozu, stáhne rolety svého obchodu; chápeš, on každý den vyjma neděle bude stahovat své vlastní rolety –

Smile Dokud nedostane rakovinu.

Rozden (*se utrhne*) Kdo se s tebou baví, Smile? – Seš bledej a odpornej jako smrt! (*Vstane, odčákně broučka a sedá si na svou židli*)¹³

Ve filmu *Piknik*¹⁴ z roku 1967 je scéna, v níž všichni porušili velitelův rozkaz a opili se. Vládne euforie: Hálekův Rozden leží na zemi a řehťá se, sotva popadá dech. I skrz filmové plátno cítíme, jak mohutně mu smích rozechvívá tělo. Baví ho Smile, v uniformě, s holou hlavou a velkým listem v rozkroku vytančil z křoví, brouká lechtivou melodii a dělá ženskou. Oba jsou spokojení, dotkli se normálního světa, ale je to jen iluze a trvá jen okamžik. Rozden pak rozjetý smích zadrží a zavolá: „*Eddie, fakt neblbni, je válka, hihhi.*“ Chtěl by být vážný, ale radostný zážitek je silnější. A pak se situace rychle promění. Když Smile

¹² Miroslav Macháček byl za Smilea nesmírně oceňován. Velkou pozornost jeho herecké postavě věnoval např. Jan Císář v recenzi „Herecký piknik“ v *Divadelních a filmových novinách* 31. 3. 1965. Ve sborníku „Osobnostní herectví a cesta k němu“ (DAMU 2009) o něm píše Jaroslav Vostrý: „přes neměnicí se vlastní vizáž tvořoval se Macháček díky své enormní ‘vnitřně hmatové’ citlivosti vždy v souhlasu ‘se smyslem role a hry’, příp. situace. Tak pomáhal i svým kolegům a kolegyním nebát se vycházet ze sebe natolik a tak, aby výsledek tvořivého procesu znamenal *nalezení sebe sama* v příslušné roli a tím vlastně i *osvobození od sebe.*“

¹³ L. Smoček, *Piknik*, DILIA Praha 1966: 22–24.

¹⁴ Film režíroval Ladislav Smoček společně s Vladimírem Sísem. Ve filmu hrál Talla Josef Somr, Burdu Pavel Landovský, Crackmiller Milan Sandhaus. Jiří Hálek a Miroslav Macháček hráli stejné postavy jako v divadelní inscenaci. Film byl bohužel natáčen za tak nepříznivých technických podmínek, že nekvalitní je jak obraz, tak zvuková stopa. Přesto právě jako svědectví o herecké a režisérské práci má nezanedbatelnou hodnotu.

cynickými řečmi napadne Rozdenovy sny, snadno si ho podmaní podezíravý Tall, který Smileovi nemůže odpustit jeho provokace a viní ho, že v křoví sám zabil četaře. Rozden se ocitá mezi dvěma příkazovateli – násilnickým Tallem a sebelítostivým Burdou, zástupcem velitele. Z Rozdenovy strany je to nebezpečná, ale stále jakoby jen dětsky zlobná, vzteklá hra, když spícím Smileovi uváže opaskem deku kolem hlavy, takže ten nemůže dýchat, divoce ho plácá do obličeje, ohrožuje ho zapálenou cigaretou, ale tak, že slovní výhrůžky jsou mnohem silnější než samotný fyzický atak, a jako vrchol na něj šišlavě zasycí dětskou říkačku. Když Tall vezme na Smilea opravdovou pušku, Rozden se vzpomene, stáhne se stranou a pláče.

V *Pikniku*, dynamickém a herce provokujícím dramatickém textu, mohl Jiří Hálek využít všech zkušeností a dovedností, které do té doby získal. Jana Kačera, který s ním v *Pikniku* hrál, překvapoval „zvláštním do sebe obráceným a málo efektním herectvím“, jež vnímal jako příkladně rozdílné ke stylu Miroslava Macháčka, „velmi expresivnímu a sólistickému, se snahou uplatnit veškerou expresi a sílu“.¹⁵ A pozoruhodné svědectví k Hálkovu Rozdenovi v *Pikniku* podává Josef Abrahám: „Viděl jsem ho tam poprvé v životě. Překvapilo mě, jak ten pán se projevoval civilně. Myslel jsem, že se tam baví s kolegy soukromě (byla to zkouška), ale byl to Smočkův text.“¹⁶

Právě vybavenost k mluvnímu projevu skýtala Jiřímu Hálkovi mnohé možnosti k vytvoření plastického scénického obrazu. Základy získával už ve školních letech na DAMU u bývalých operních pěvců a pěvkyní Národního divadla, u kterých bral i soukromé hodiny. Oceňovaná samozřejmost jeho chování na jevišti, „schopnost slyšet nejtenci a nejjemnější ozvěny života“,¹⁷ pak zajisté pramenila v bytostné múzičnosti, herecké inteligenci i životním nadhledu.¹⁸ Jak asi v závěru hry po všech pŕtčkách a bojích rezonovala v hledišti Rozdenova věta: „Ach, bože! Takový krásný místo. Jako stvořený pro piknik!“

Jistě nejen pro generaci, která v dětství a raném dospívání zažívala válku a k níž patřili Ladislav Smoček i Jiří Hálek, byla inscenace v Činoherním klubu,

15 J. Kačer v osobním rozhovoru v létě 2007.

16 J. Abrahám v knize *Činoherní klub 1965–2005*: 453. Podle J. Vostrého „umožňovalo tuto redukci všeho vnějšího a zdánlivou neefektivnost Hálkova projevu, pro kterou není označení ‘civilismus’ zrovna vhodné, už hercovo vzezření: malá postava s ‘mužnými’ rameny a nápadnými vlasy a zejména výrazným obličejem, schopným tlumočit každé vnitřní hnutí, působila zvláště ve spojení s neobyčejně znělým a výtečně školeným hlasem s mimořádným rozpětím nejenom schopností stupňovat a ubírat intenzitu, ale i nuancovaností výrazu včetně umění okamžitého střihu, což všechno souviselo s mimořádně vyspělou a při veškeré spontánnosti velmi uvědoměle používanou technikou. Toto uvědomělé využívání techniky bylo vlastně druhou stranou nakažlivé radosti z hry; ta vyplývala z možnosti uplatnit neuvěřitelnou energii, jíž byl Hálek doslova nabitý a které takřkajíc nemusel vědomě pomáhat k rozvinutí, protože ji musel naopak krotit: mimořádná Hálkova senzitivita v reakci na podněty se tak zúročovala v projevu vždycky výrazně tvarovaném. Odtud Hálkova schopnost pregnantního tělesného výrazu, při kterém celkový postoj i každé hnutí měly co dělat s ‘držením’ i ve smyslu tvarujícího zadržování energie. Odtud také ‘čitelnost’ Hálkova projevu i při jen jakoby civilním jednání podloženém ovšem nesmírně intenzivním citěním, tzn. ‘vnitřně hmatově’. Tato vlastnost Hálkova herectví intenzivně provokovala ‘zrcadlové neurony’ diváků, kteří jeho projev ‘četli’ také vnitřně hmatově, což je tak důležité zejména v komedii. V naznačeném smyslu je Hálek opakem herce pudového: vysoce intelektuální náhled na postavu u něho vždycky splýval s tělesným citěním této postavy; Hálek o roli na vysoké intelektuální úrovni přemýšlí při jejím tělesném tvarování a jeho herectví se rovná myšlení“ (z osobního rozhovoru).

17 A. Efos, „O třech velrybách“, *Literární noviny* 6. 11. 1965. Životní nadhled souvisel u Hála se zkušeností židovského chlapce v protektorátu Böhmen und Mähren i s hlubokým zklamáním z pouťového vývoje.

18 Jiří Hálek hrál v *Pikniku* do 21. března 1970 (82 repríz). Do obnovené inscenace se v prosinci 1972 kvůli zdravotním problémům se zády už nemohl vrátit. Rozdena pak hrál Jiří Zahajský.

velkým zážitkem. „*Mě úplně zasáhl Smočkův Piknik, inscenace a přesah hereckých projevů. Žádná bariéra mezi hledištěm a jevištěm. Něco tak nečekaného, úderného a krásného, že dodnes na to nemůžu zapomenout,*“¹⁹ napsala Anna Fárová.

Bludiště

Aktovky *Bludiště a Podivné odpoledne Dr. Zvonka Burkeho* se hrály dohromady v jednom večeru poprvé 9. března 1966. *Bludiště* (s podtitulem *Pokus o interview před vchodem*) je studií agresivního chování tupého člověka pověřeného úřední funkcí. Rámec nesmyslně uzavřené situace a fantaskní černý humor jí dávají absurdní ráz. Ladislava Smočka inspirovala k napsání hry návštěva bludiště v Hampton Court na předměstí Londýna. U jeho vchodu prý stál usměvavý pán a rozdával prospekty s mapkami. *Bludiště* pak vzniklo z rozvíjení představy, že podobná atrakce, kam lidé chodí bloudit za peníze, existuje v poúnorovém Československu. Autorem scény a kostýmů byl Luboš Hružka, takže před vchodem do bludiště, který vypadal jako brána do oploceného koncentračního tábora, netečně posedával Hálkův vrátný²⁰ v milicionářské uniformě, navíc o dvě čísla větší.²¹ Postavu muže usilujícího o získání informací o východu z bludiště hrál Josef Vondráček, oblečený v letitém baloňáku, který pamatoval protektorát. Jeho pokus o rozhovor s Hálkovým vrátným ale ztroskotával na tom, co bylo pro vrátného provždy nezměnitelné a nepopiratelné, že tudy, jak říká cedule, lze pouze vstoupit dovnitř, nikoli vyjít ven.

Fyzickým detailům Hálkovy hry věnovala pozornost Helena Suchařípová v článku „Glosy o hereckém kontaktu“ v časopise *Divadlo*: „*Svůj maličký strážní rajon před vchodem má prochozen, prosezen, zabydlen a ověřen, samolibost prokukující ze shůry stvrzené jistoty o sobě samém určuje každý pohyb i krok. Teprve nenadálý návštěvník narušuje zaběhaný rituál prodeje a strážení. Vrátný se aktivizuje. Nadouvá se do majestátní pózy znalce psychologie, zpod skrčeného těla vyplouvají bulvy jako nějaké primitivní ohledavačské nástroje. Dlaně se ujišťují o pevnosti pohmaty po předmětech, paže o síle rozpažením, z něhož vyskakují boдрá gesta. Ústa se vykrajují k údivu, oči se stahují pod oblouky k přesnějšímu odhadu. Do vrátného vstupuje neotřesitelnost, a jen hlas spolu s tváří se láme do četnějších modulací – plačtivě se kalí, urputně trvá na svém, nahněvaně burácí protáhlými temnými vokály. Pouští hrůzu, popouští jí uzdu a rozkošnický, do posledního záhybu masitých lící se zálibně usmívá strachu druhého.*“²² O psychologickém založení postavy a jeho důsledcích se pak dovídáme z recenze Jana Císaře: „*Nic nemůže být pro onoho vrátného horší, než když přijde člověk, který se ptá. Pochyby a úvahy o tom, zda se lidé dostanou z bludiště ven, mu berou půdu pod nohama. Máloco na něj platí – když mu jedna z obětí bludiště zasadí rány klackem do hlavy, vůbec je neregistruje. To všechno patří k jeho práci, k jeho bytí. Učinil se vědomě*

19 A. Fárová v knize *Činoherní klub 1965–2005*: 463.

20 V *Bludišti* Jiří Hálek alternoval s Josefem Somrem.

21 Detaily o kostýmech Luboše Hružky uvádí seznam uložený v archivu ČK.

22 H. Suchařípová, „Glosy o hereckém kontaktu“, *Divadlo* 1966, č. 7.



▲ VRÁTŇY

Ladislav Smoček: Bludiště. Činoherní klub 1966. Režie Ladislav Smoček. Foto Miloň Novotný

▼ VRÁTŇY

Ladislav Smoček: Bludiště. Činoherní klub 1990. Režie Ladislav Smoček. S Josefem Vondráčkem (Muž). Foto Miroslav Pokorný





VRÁTŇY

Ladislav Smoček: Bludiště. Činoherní klub 1966. Režie Ladislav Smoček. S Josefem Vondráčkem (Muž). Foto Miloň Novotný

a záměrně součástí skutečnosti, kterou považuje za jediné možnou – a pevnost jeho rozhodnutí a určitost jeho jednání ho dělá nezranitelným.“²³

Jak dokládají i mnohé zahraniční recenze, v *Bludišti* Činoherního klubu se odrážely evropské dějiny. Různá scénická fakta probouzela v lidech nejrůznější asociace. Na mnichovském zájezdu vrátnému přiřkli původ v „*metafyzické říši Kafkova Zámku*“²⁴ a v jeho vražedném chování spatřovali „*teroristické metody střídající vřelost a ledový chlad*“.²⁵ Na Bienále v Benátkách se psalo o hlídači „*světa za železnou oponou, do kterého lze nevědomky vejít, ale vyjít ven je již velmi problematické, ne-li nemožné*“.²⁶ Ve Švédsku ze hry cítili pesimismus plynoucí „*ze zkušeností se silami, které ohrožují lidskou svobodu*“.²⁷

Zvláštní rozměr vytvářelo Smočkovo propojení reálné roviny s fantastickou: ve vchodu se objevil kostlivec, zahrála kapela, která tu bloudila od slavnostního otevření, vyletěla utržená ruka. Vrátný ji vzal a s výhrůžkou hodil zpátky. Všechny tyto události podporovaly hrozivě groteskní obraz bytosti, která tím, že přijala zcela za svou redukci své lidské aktivity jen na úředně povolený výkon, považuje druhé za pouhý objekt vyžadující příslušné zacházení. Stejně jako v *Pikniku* šlo o agresi pramenící z komplexu méněcennosti. Ladislav Smoček si nesmírně cenil hloubky Hálkova pojetí vrátného nadaného „*ukřivděností a zlobou, tak typickou pro znatelnou část našeho obyvatelstva*“. Jak Hálkův vrátný dokázal sop-
tit, budit v divácích zděšení lepkavými slovy a mrzkým jednáním: „*Já zůstanu skromnej... Ty domejšliví, ty pyšný, co se štítěj a podceňujou, na ty stejně přijde trest!*“ Lidská kreatura, které ujížděl hlas, když zaháněla lidi zpátky do bludiště jako dobytek: „*Tady se nám zasejč někdo vrací! Kšššc!*“ A slabším to zpíval skoro jako alelujá v kostele: „*Zpátky prosím, zpátky! Tady je vchod, a ne východ, prosím. Musíte východem. To je jenom vchod, vám říkám.*“ Když se Vondráčkův muž dal na útěk, vrátného vlčák ho přihnál zpátky. V ten okamžik ukázal Ladislav Smoček na vrátném matoucí tvář planého sentimentu, za který se může schovat cokoli. Ve scénické poznámce stojí „*zkrásní, procítěně a velmi hezky zpívá*“ a Jiří Hálek skutečně zvolna měkkým hlubokým hlasem, doprovázeje se na tahací harmoniku, zazpíval *Už se ten Tálinský rybník nahání* a vzápětí lidovou píseň vyměnil za polofašistický sdružovací povzbuzovák: „*Kamarádi, kamarádi, vy stůjíte hrdou stráž! Jsem tu s vámi, jsem tu s vámi, jsem tu s vámi napořád! Západ slunce, západ slunce v dále krvaví, my kamarádi, my kamarádi, my kamarádi jsme už takoví.*“²⁸

19. června 1972, po devatenácti zahraničních hostováních a 201. repríze, bylo *Bludiště* pod tlakem politických událostí staženo z repertoáru. Revival *Bludiště* měl premiéru v září 1990 už za jiných společenských podmínek, po všech zkušenostech z normalizace ho Jiří Hálek sám pro sebe považuje za cennější.

23 J. Císař, „Nesmysl mezi lidmi“, *Divadelní a filmové noviny* 1965–66, č. 19. Téma dogmatické omezenosti a zaslepeného fanatismu, obřezující jeho životní zkušenost s životem v nacistickém i komunistickém režimu a obsažené v jeho Vrátném jaksi v zárodku, mělo pak příležitost směřovat se rozvinout jaksi na vyšší intelektuální úrovni v Panglosovi z *Candida* a v „učitelské“ variantě tohoto životního postoje ve Wenzeslausovi z *Vychovejtele*.

24 G. S., „Všelijaké Bludiště“ (překlad bez originálu), *Abendzeitung* (Mnichov) 12. 5. 1966.

25 H. Braun, „Böhmische Dörfer“, *Süddeutsche Zeitung* 12. 5. 1966.

26 L. Mamprin, „Venezia ormai va a picco“, *Sipario* 1969, 11.

27 D. H., „Tjekkisk teaterseminar“, *Politiken* (Kodaň) 17. 4. 1967.

28 Zvukový záznam *Bludiště* se zachoval na LP „Pražský Činoherní klub a jeho vynikající inscenace“ (Supraphon, 1968).



Podivné odpoledne Dr. Zvonka Burkeho

Druhá aktovka *Podivné odpoledne Dr. Zvonka Burkeho* má podtitul *Líčená komedie* a vrací se k těm nejpevnějším kořenům mimu. Jiří Hálek v ní hrál ženskou roli, vdovu Outěchovou, jejíž přestárlá dcera se má vdávat, a je tedy na starostlivé matce, aby se jí postarala o bydlení a po dlouhých letech se rozloučila s vděčným podnájemníkem. Starce Dr. Zvonka Burkeho hrál v původním obsazení mladý Vladimír Pucholt.²⁹ Přestože si hra zahrává s nads skutečným, když nechá obživit všechny, které vyděšený „humanista“ Burke zavraždil a nacpal do skříně, drží se v základech realistického způsobu jednání. Právě v jeho rámci vzbuzoval největší komický účín rozdíl mezi věkem Burkeho a Vladimíra Pucholta a rozdíl pohlaví u představitelky paní Outěchové.³⁰ Jiří Hálek v šatovce se zástěrkou, šátkem a příčeskem na hlavě, starých punčochách a sportovních teniskách tu vytvořil parodický obraz omezeného ženství projevujícího vlastně mnohem zákeřněji, než jak je to typické v mužském světě, svou agresivitu ochránářskou a mateřskou. S vědomím toho, že pro Burkeho bude těžké přijmout fakt, že má opustit království, kde chtěl prožít svůj stříbrný podzim, oznamuje mu to s největšími

29 Další role hráli Nina Divišková (Svatava), Václav Kotva (Tichý), Pavel Landovský (Václav Václav).

30 Vostrý 1996: 57.

◀ ▶ BYTNÁ

Smoček: Podivné odpoledne Dr. Zvonka Burkeho. Činoherní klub 1966. Režie Ladislav Smoček. S Ninou Divíškovou (Svatava) a Pavlem Landovským (Václav Václav). Foto Miloň Novotný



možnými oklikami, co vzbuzují další nedorozumění. Proti sobě pak stojí dva jakoby staří lidé, kteří si nikdy neublížili, doslova jako nepřátelé na život a na smrt.

Jiří Hálek o své práci na roli říká: „Snažil jsem se to hrát v podstatě velmi realisticky, v tom jsem viděl tu nadsázku, v té blbině, té líčené komedii. Chtěl jsem – taky se mi to samozřejmě nepovedlo do té míry, co bych si přál –, aby tam byla baba, která má taky svůj osud, svoje starosti a myslí to vlastně upřímně. Upřímně nerada Burkeho vyhazuje z bytu, ale co má dělat, když její zlatá krásná dceruška potřebuje bytík. V tom jsem viděl, že je to efektní. My jsme to hráli dohromady s Bludištěm, takže jsem to vzal jen jako takový komický přívěsek, ale to možná bylo dobře, protože to nebylo zbytečně zatěžkané nějakou, nedejžbůh, tvorbou. A to je právě to...“³¹ V inscenaci

31 J. Hálek v osobním rozhovoru v r. 2006.

Podivného odpoledne se na bázi parodie lidského chování organicky proluly obě roviny, které v sobě hra chová, nízká – přízemní a pudová – s existenciální. Bylo to představení, které bylo smrtelně vážné a současně neuvěřitelně komické.

„V *Podivném odpoledni* souvisejí kořeny díla se schématy komedie dell'arte, ale živí se ve skutečnosti fraškovitou výzbrojí, kterou též používali tvůrci němých grotesek v prvním desetiletí tohoto století,“³² psaly italské noviny při Benátském bienále v roce 1969. Mimických, gestických i mluvních lazzi, ukázek herecké bravury a hravého způsobu vedení dialogu, dokázal Jiří Hálek do svého hereckého projevu zakomponovat to správné množství. Gagy využíval velmi cudně, takže byly nepřehlédnutelné a přitom působily nevtíravě, jako uličnické pozdravy vycházející z upřímného hercova srdce naproti divákovi, který se mohl tiše smát všem těm slepičím hrábnutím nožkou, plačtivým grimasám, za nimiž se skrývá číhavý rentgenový pohled, nepočítaným táčům buchet a mistrovským kouskům s jejich cukrováním, prkennému kmitání kolem stolu, co budí dojem dřevěné loutky. A taky všem těm komickým proměnám hlasu z mollové lítostivosti k hrubosti pavlačové klepny, přes škyty, vzlyky, kokty, třasy a popotahování, včetně nečekaného a naprosto plynulého přechodu od nasládlé vtíravosti k vážné výhrůžce v jediné replice: „A já jsem si hned říkala: a pan Burke, ten dobrák, co má Svatavu tak rád a přeje jí a vodí se dívat na ni kamarády, ten to jistě pochopí. Ten to pochopí nejlíp z nás. Ten ví, co je to obět! Ten to dobře ví!“

Italský recenzent Lazzari, který sledoval inscenace Činoherního klubu od *Pikniku*, zahlédl právě i v *Podivném odpoledni* „trochu ducha kabaretu“³³ a Kenneth Tynan, proslulý anglický kritik a dramaturg londýnského Národního divadla, významenal Jiřího Hála slovy o „brilantním mužském komikovi“.³⁴ Když Činoherní klub obnovil *Podivné odpoledne* Dr. Zvonka Burkeho v roce 1990, z původního obsazení v nové inscenaci hráli pouze Nina Divíšková a Jiří Hálek. Dr. Burkeho od té doby hraje Boleslav Polívka. Václav Königsmark tehdy v recenzi napsal o proměně původního „tragigroteskního absurdního dada“ v „černou veselohru“ využívající pouze toho, co herci už umí. S dodatkem, že „původní razantní, ná-zorné chápání Hálkovy bytné“ je do takového inscenačního pojetí přenosné.³⁵

Smočkově Kosmické jaro

„*Kosmické jaro* jsem psal jako určitou syntézu všeho, o čem jsem přemýšlel až dosud. Jako syntézu těch předešlých her, které ovšem musely předcházet. Představuje mou dosud největší práci, v níž jsem se snad dostal i nejdále v ujasnění a shrnutí životní zkušenosti. [...] Je tvořena jako vícehlasá hudební kompozice, několik hlasů se prolíná v celku, následuje monologický přerýv – hned v dalším obraze – jako sólo určitého nástroje. Připomíná to pocit, s jakým vnímáme svět – formou útržků, náhodných záběrů, ve zdánlivém zmatku, které teprve potom začínáme třídit. Střídají

32 R. Radice, „Due tati unici presentati da Praga“, *Corriere della sera* 24. 9. 1969.

33 A. Lazzari, „Un labirinto di gioco e satira“, *L'Unità* 24. 9. 1969.

34 K. Tynan, „At the Actors' Club...“, *The New Yorker* 1. 4. 1967.

35 V. Königsmark, „Doktor Zvonek Burke a jeho comeback“, *Svět a divadlo* 1991, č. 2.



PEPÝŽ

Ladislav Smoček: Kosmické jaro. Činoherní klub 1970. Režie Ladislav Smoček. Nina Divišková (Paní Hedvika), František Hanus (Dr. Slepíc). Foto Miloň Novotný



PEPÝŽ

Ladislav Smoček: *Kosmické jaro*. Činoherní klub 1995. Režie Ladislav Smoček. S Ninou Divíškovou (Paní Hedvika) a Miroslavem Moravcem (Dr. Slepíc). Foto Bohdan Holomíček

*se tu nálady, nejrůznější postavy, směšné právě tak jako chytré,*³⁶ představoval hru Ladislav Smoček před premiérou (15. března 1970). Dal jí podtitul *Defilé postav s epilogem* a na jeviště přizval jednadvacet herců.³⁷ Setkali se ve starší vile, aby v hale pod stejnojmenným Kupkovým obrazem vykonali spiritualistickou seanci, jež měla napovědět osud krajiny ohrožené nesmyslným vládním plánem vybudování dolů na železnou rudu. Ti lidé se znali jen málo nebo vůbec ne, z jednotlivých hloučků se ozývaly nesouvisející promluvy, útržky rozpačitých vět i samolibých hlasů. Ale středem konverzačního balábile zůstával člověk – z připomínky plynových komor hovor přeskakoval k židovské anekdotě, od hubení mravenců k představě o vycpávání lidí, mluvilo se o státních zájmech a společenském pokroku.

Pepýž Jiřího Háška, „*zavile urputný organizátor spiritistických seancí*“³⁸, putoval mezi skupinkami s rukama založenýma za zády, vědoucně potřásal hlavou

36 B. Štěpánek, „Seance ve známém domě“, *Mladá fronta* 17. 3. 1970.

37 V *Kosmickém jaru* hráli: Zdeněk Martínek, Blažena Holišová, Jiří Krampol, František Hanus, František Vicena, Josef Haukvic, Josef Vondráček, Jana Marková, Josef Somr, Zdeněk Braunschläger, Adolf Minský, Leoš Sučařipa, Jindřich Tuláček, Nina Divíšková, Jiří Hálek, František Husák, Jiřina Třebická, Jiří Kodet, Miloslav Štibich, Marie Minská, Petr Čepěk, Václav Kotva.

38 Vostrý 1998: 195.



PEPÝŽ

Ladislav Smoček: *Kosmické jaro*. Činoherní klub 1970. Režie Ladislav Smoček. Miloslav Štibich (Vacek), František Hanus, Leoš Suchařípa (Pan Mareš) a Josef Somr (Aleš).

a vnucoval přítomným svá 'metafyzická' pozorování: „*Jak řekl kdysi pán domu: Jazykem cítím zuby. [...] Očima vidím svoji ruku. Čí to je? Komu to patří? Čí je to maso? Je to moje vlastnictví to maso? Co to vůbec je? Kde se to na mně vzalo? Kdo mi to propůjčil? Co se to vlastně stalo, že jsem, a když shniju, tak nejsem? Pánové, já se z toho poseru.*“ Jeho jednání poháněla ctižádost. S magickým Kekuleho přístrojem přicházel vyléčit nemocného Pána domu. Už od pohledu vypadal podivně, v kostýmu a masce od Libora Fáry, v nadměrně velkém klobouku, s dlouhodobě 'pěstovanou' vypelichanou bradkou, naditými kapsami výletního sáčka, v širokých pumpkách s holými lýtky.³⁹ Veškeré jeho představy o sobě byly dokonale falešné. Vegetarián, pojídač ptačího zobu a hlasatel mírnosti, se o to víc ježil a sršel, když si ho ostatní dobírali.⁴⁰ Namísto uznávané autority směšná figurka mstící se metáním šlehačkového dortu, která posléze pobíhala po hale s podpálenou zadnicí a skončila usazená mezi hromadou odložených hraček. I na Fárově a Novotného plakátu se choulí jako dotčená lidská hromádka s odvrácenou tváří, která nechce nic vidět ani být viděna.

Atmosféra *Kosmického jara* z roku 1970 byla ve srovnání s dalším repertoárem prý spíš katastrofická než komediální. Přinášela v době rozjitřené úplně

39 Velemanová 2006: 128.

40 P. Grym „Kosmické jaro Ladislava Smočka“, *Lidová demokracie* 18. 3. 1970.

jinou pohromou ekologické téma nemoci krajiny i člověka, které se do takové hloubky na jevištích do té doby neobjevilo.⁴¹ Inscenace z roku 1995 byla v novém kontextu už mnohem srozumitelnější.

Alena Vostrá: Na ostří nože

Podobné postavení v repertoáru Činoherního klubu, jako mělo Smočkovo *Kosmické jaro*, měla o dva roky dříve hra Aleny Vostré *Na ostří nože*,⁴² napsaná pro Jiřího Háleka. Také šlo o text, o němž se dalo říct, že byl zvláštním dramatickým experimentem pronikajícím nezvyklou formou k neobvyklým tématům. V 'realistické grotesce' *Na ostří nože* (s podtitulem *Rêve-verité*) se prolínal reálný svět pana Hrdiny s jeho tíživými sny. Dějištěm byl činžák, kterým se dalo nahlédnout do šesti skromných příbytků. „*Nová hra Aleny Vostré je zvláště zajímavá; doslova v příčném řezu zobrazuje náhodná setkání lidí v malém činžáku a expresivně tlumočí pocity strachu, jež trápí jednoho z těchto lidí – a dělá to pomocí souběžné a mnohvrstevné mizanscény,*“⁴³ psal 1969 do časopisu *Plays and Players* teatrolog českého původu Jarka M. Burian. Autorce i režisérovi inscenace Jaroslavu Vostrému šlo o prožívání malého člověka, o jeho „*city, pocity a myšlenky*“.⁴⁴ Přitom do života pana Hrdiny neustále pronikalo blízké nádraží, projíždějící vlaky rozechvívaly stěny, syčela pára, drážní hlášení překřičelo každý živý lidský hlas. Pana Hrdinu trápily bolesti hlavy a pocit, že mu něco podstatného uniklo a že je navěky mimo. „*Kéž by,*“ byla jeho odpověď na manželčin povzdech: „*Ten barák jednou spadne. Pamatuj si to.*“

Úlevu mu nepřináší ani spánek, ve snu mu žena sype písek na hlavu a on zpívá smutný song o tom, že se nemá rád a sám se sebou že žije inkognito. V bdění se pokusí o sebevraždu, v hlavě mu zůstane třet nuž, ale žije dál. S tím rozdílem, že teď musí skrýt, co si způsobil. Není to lehké, protože černý cylinder a k němu oblek a bílá šála přitahují pozornost celého domu.

„*Klíčové životní gesto údivu, překvapení, zmatku je v Hálkově jemném, ba něžném hereckém podání změkčeno melancholií, nostalgií,*“ píše Zdeněk Hořínek v časopise *Divadlo*: „*Naplnění dojde Hrdinův sen – ve snu. Přednáška profesora Hrdiny: stojí na schodech ve vznosném postoji, pravice na prsou a levice za zády (to už není fotr s prsty zavěšenými na kšandách!), přímý a rozhodný pohled (to už není rozpačitý podivín s klimbající hlavou a vratkou chůzí, který ve své roztržitosti a zasněnosti donesl kýbl uhlí o patro výš!).*“⁴⁵ Jako by ten druhý sen a to, co si pan Hrdina prožil s nožem v hlavě, přece jen k něčemu bylo. „*Měla bys se mnou jednat slušně,*“ slízne to žena a sousedka Nekvindová si od něj vyposlechne

41 Derniéra *Kosmického jara* byla 28. 12. 1972 při 33. repríze.

42 Premiéra se konala 4. 12. 1968 v tomto obsazení: Jiří Hálek (Hrdina), Jiřina Třebická (Paní Hrdinová), Táňa Fischerová (Bibi Hrdinová), Petr Čepek (Kilián), Jiří Hrzán (Pinta), Nina Divišková (Slečna Nekvindová), Josef Vondráček (Doktor Demartini), Věra Galatíková (Gábinka, ve které s ní později alternovala Evelyn Steimarová), Josef Somr (Inženýr Vlado), Petr Skoumal (Dzafar Ajmut).

43 J. M. Burian, „Prague“, *Plays and Players*, May 1969.

44 Vostrý 1996: 129.

45 Z. Hořínek, „Hlava“, *Divadlo*, 1969, č. 2.



◀ ▲ HRDINA

Alena Vostrá: Na ostří nože. Činoherní klub 1968. Režie Jaroslav Vostrý



▲ HRDINA

Alena Vostrá: Na ostří nože. Činoherní klub 1968. S Petrem Čepkem (Kilián) a v pozadí s Josefem Vondráčkem (Doktor Demartini), Táňou Fischerovou (Bibi Hrdinová), Jiřím Hrzánem (Pinta) a Ninou Divíškovou (Slečna Nekvindová). Foto Miloš Novotný

biblický citát o jeho poznání: „Co je nahoře, je jako to, co je dole, a co je dole, je jako to, co je nahoře, aby se naplnily zázraky jedné věci. A ježto všechny věci byly v jednom a pocházejí z jednoho, jsou všechny věci zrozeny v této jedné věci přízpusobením.“

„Bylo to víc než jen tlumočená role, bylo to tlumočení živého člověka, kterého mlýn života postupně rozelel na padří, a nad jeho komickou bolestí se vznášela aura, jež chvílemi působila okouzlejícím způsobem,“⁴⁶ napsal Rolf Døcker v Norsku v roce 1971. Pro polskou kritičku Elybietu Wysińskou byl Hálek Hrdina postavou kafkovské tradice a německý kritik Henning Rischbieter v něm viděl jednoho z potomků tragikomického úředníčka z Gogolova *Pláště*. „Důstojnost, s níž Hálek Hrdina čelí nedůstojným okolnostem, připomene smutný humor klaunů a 'němých' komiků, marně se snažících zachovat i v nejzoufalejších podmínkách zdání, že se nic neděje, že vše je v pořádku. Obyčejný človíček, vytržený z normálních životních vazeb, balancuje na rozhraní tragiky a komiky. Tomu se říká situace 'na ostří nože',“ čteme v recenzi Zdeňka Hořínka a může se nám vybavít Charlie Chaplin a jeho rané zážitky a zkušenosti z music-hallů. Tam se v jednotlivých číslech spojovala anekdota s fyzickou akcí, vznikala drobná hra, skeč o nástrahách života. Jako by *Na ostří nože* bylo jednou velkou anekdotou o muži, který se nezabývá přítěží lhostejného světa, ani když si do hlavy zarazí nůž. Anekdotická hra se slovem a situací v dramatech Aleny Vostré není od kabaretu či možná spíš od původního mimu zase tolik vzdálená, herec na scéně pointuje každý výstup, ale jde hlavně o to, aby se autorčino slovo, základ každé její dramatické situace, proměnilo v tělo. Jiřího Hálek slovní hry i příběhy, které Alena Vostrá vymýšlela a psala, velmi bavily a vášnivě rád se jich účastnil. Scházeli se i později k různým slavnostem slovních hrátek, a nejen to: Jiří Hálek hrál v r. 1983 v jejím komediálním monodramatu „na tělo“ *S ženami je kříž* (pod hlavičkou PKS a v režii Jaroslava Vostrého) a ve filmu *Výbuch bude v pět*, který r. 1984 natočil Josef Pinkava podle dětské knížky Aleny Vostré *Výbuch bude v šest*.⁴⁷ Pokaždé šlo oběma o mimické možnosti rozvíjení slova a příběhu.

Epilog: Smočkovo Jednou k ránu

S původními hrami Aleny Vostré a Ladislava Smočka je pravděpodobně spojeno něco, co se netýká jen Jiřího Hálek, ale všech herců a účastníků vzniku jejich inscenací. Rodí se při něm společný jazyk, do všech detailů srozumitelný právě jen jeho spolutvůrcům. A když se pak dílo daří, vzájemné spolubytí vytváří pevná pouta i posiluje jednotlivce. A může také fungovat jako společná ochrana, jak se ukázalo právě na Činoherním klubu, který za normalizace odolal tlakům, jež ho chtěly rozmetat. Z toho prvotního hereckého ansámblu setrval Jiří Hálek v divadle nejdéle. V roce 2000, už jako hostující herec na penzi, zkoušel s Ladislavem Smočkem roli kočovného důchodce Šlajse v čechovovsly laděné hře *Jednou k ránu* (premiéra 16. března 2000). A už nám nebude připadat jako

46 R. Døcker, „Knivseggen / Gjestespill av Cinoherni Klub, Praha“, *Bergens Tidende* 4. 6. 1971.

47 Časový posun v názvu byl prý nařízen z vyšších míst proto, aby bylo na výbuch vidět.

ŠLAJS

Ladislav Smoček: Jednou k ránu. Činoherní klub 2000. Režie Ladislav Smoček. Foto Yvona Odrazilová



náhoda, že v něm Zdeněk Hořínek viděl „stařeckého, leč nezničitelného správce“, připomínajícího postavu Firse z *Višňového sadu*.⁴⁸

„Tu roli jsem udělal úplně jinak než ty dosavadní: vzpomněl jsem si na záporný rytmus a pomaloučké myšlení: ja-ko... by... by-lo... na... všech-no... spous-ta... ča-su... – Jedna věc, kterou není třeba moc dokazovat, že jsem to dělal rád a nedělal jsem to pro prachy. To jsou věci, o kterých se těžko dá mluvit, protože záleží na stupni zaujatosti a touhy po neustálém vylepšování. Já si myslím – to jsem nevymyslel samo sebou já – za první: herectví se nedá naučit, a za druhé: člověk z toho musí mít

48 Z. Hořínek, „Zkoumání tajemné banality lidských vztahů“, *Lidové noviny* 18. 3. 2000. Ve *Višňovém sadu* Činoherního klubu (premiéra 1969) nehrál Hálek Firse, ale v Simeonovi-Piščíkovi vytvořil neodolatelně komickou postavu ‘malého člověka’ jakoby zcela redukováného na finanční starosti, ze kterých ho – v příkrém kontrastu k majitelům panství – zachránil náhoda.

*radost a musí se neustále snažit, i když se herectví naučit nedá, on se může pořád zlepšovat. Nikdy o sobě nemůže říct, já to umím, já jsem frajer, teď jsem odborník na tlustý vrátný s pistolí u boku. To nejde. Vždycky je to riziko, vždycky nová věc je riziko. Já jsem rád, že jako poslední hru jsem dělal Jednou k ránu, že jsem odešel z tohoto divadla zase ve Smočkově hře, s tím Šlajsem. Taky je to malá figurka, ale krásně napsaná a vděčná. A já jsem se bál, že to nezahraju. Věděl jsem, že se na to těším, ale měl jsem k tomu takovou touhu, abych nebyl zase moc veselej, až moc srandovní, protože tam jsou takové věci, které chytají u diváků,*⁴⁹ komentuje Jiří Hálek svou poslední divadelní roli.

Se Šlajsem se v roce 2002 rozhodl divadelní prkna opustit. Po víc než padesáti letech herecké práce necítil už tolik energie, kolik byl zvyklý svým postavám dávat. A pak, vryla se mu do paměti věta, kterou jako student slýchával na soukromých hodinách zpěvu u Marie Šlechtové-Kohoutkové, zpěvačky Národního divadla: „Chlapče, divák se nesmí dívat na umělcovo umírání.“ Sám ji říká tak, že zaslechnete váženou a ušlechtilou dámu (Babičku z Kovařovicovy opery *Na starém bělidle* z r. 1930) i váhu jeho osobního rozhodnutí. To může pravděpodobně učinit člověk, který měl sen, touhu a krok za krokem za nimi šel a počítal i s tím, že je třeba překonávat překážky. Jako boxer v ringu musí vědět, že bude dostávat rány. S takovou životní výbavou je pak možné krásně hrát Smočkova Šlajse, člověka, který tohle všechno už vidí daleko za sebou a teď má čas fantazírovat o tom, že – kdyby chtěl, uběhne stovku pod deset vteřin.

Literatura

- Činoherní klub 1965–2005, Praha: Brána / Divadelní ústav 2006
HYVNAR, J. *O českém dramatickém herectví 20. století*, Praha: AMU 2008
Osobnostní herectví a cesta k němu, sborník z kolokvia, Praha: AMU 2009
PAVIS, P. *Divadelní slovník*, Praha: Divadelní ústav 2003
VELEMANOVÁ, V. / LAHODA, V. *Libor Fára / Dílo*, Praha: Gallery 2005
VOSTRÝ, J. *Činoherní klub 1965-1972 / Dramaturgie v praxi*, Praha: Divadelní ústav 1996
VOSTRÝ, J. *O hercích a herectví / Osobnost a umění*, Praha: Achát 1998
VOSTRÝ, J. „Herec mezi rolí a vlastní hereckou přítomností“, *Disk* 32 (červen 2010)
ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha: Melantrich 1931

49 J. Hálek v osobním rozhovoru v r. 2005.

Henry Irving a Ellen Terryová: herečtí preraphaelité viktoriánské doby

Jan Hyvnar

Situace v anglickém divadle 19. století byla poněkud jiná než v divadelních kulturách kontinentu, kde tradici vytyčili odlišní dramatičtí autoři (stačí připomenout rozdíl mezi tvorbou Shakespeara a Racina nebo Molièra) a kde divadlo v mnoha zemích mimo Anglii a Francii muselo plnit navíc i funkci národního institutu. Dlouhá vláda královny Viktorie (1837–1901) se jakoby promítla i do stability a konvenčnosti divadelní kultury, která se měnila spíše evolučně a více vzdorovala radikálnějším uměleckým reformám. To znamenalo velký problém pro generaci naturalistů i symbolistů na přelomu 19. a 20. století, kdy o uvádění her H. Ibsena musel tvrdě zápasit G. B. Shaw nebo W. Archer a kdy G. Craig známé vize divadla budoucnosti tvořil nikoli v Anglii, ale v Itálii, Německu nebo Rusku. Ostatně o anglickém herectví tehdy napsal, že tu „herci v 19. století netvořili nikdy nové interpretace svých rolí a pokaždé předváděli staré postupy jen jiným způsobem... A tak se diváci dívali na stále stejného Hamleta, který seděl ve stále stejném křesle a ničím se nelišil od Hamleta předchozího“ (Craig 1957: 213). A pro naše téma o herectví je zajímavé, že tu neexistovala žádná herecká konzervatoř jako ve Francii, chyběla tu tradice hereckých pedagogů a herci se větší-

nou učili přímo v praxi přejímáním postupů a technik od svých starších kolegů.

Větší stabilitě v jistém smyslu nahrával i daleko větší trh pro herecké hvězdy, bereme-li v úvahu také anglicky mluvící Ameriku. Přitom divadlo se líbilo a bylo zbožňováno jako na kontinentě a diváci se hrnuli především na pseudoromantická melodramata a tzv. „dobře udělané hry“ (*well-made plays*) T. W. Robertsona nebo A. W. Pinera. Sentimentální, moralistické a ve formě stále více i realistické tendence těchto her se pak uplatňovaly v dobových úpravách her Shakespeareových a právě kolem inscenací tohoto klasika se také vedly největší polemiky. V herectví se používaly řemeslné manýry: herci hráli stále ve stejných ahistorických kostýmech, hlučně a mohutně deklamovali se sošnými postoji tváří k publiku (tzv. *tragedy face*) a o ansámblu hru se nikdo nezajímal. Představení mívala téměř ‘operní’ kompozici: v popředí zůstával vždy protagonista, tzn. populární herecká hvězda, které ostatní herci měli více méně ‘nahrávat’ k efektním výstupům, jež získávaly charakter ‘árií’. Je potom přirozené, že zvláště monology Shakespeareových her nebyly ani tak součástí hry dramatické postavy jako spíše prezentací virtuózního deklamátora.

V anglickém divadle 19. století snadno najdeme dvojí linii, kterou v Německu nazývali *Bildregie* a *Wortregie*.¹ Při uvádění zvláště Shakespearových her to znamenalo, že mohou být inscenovány buď v bohaté a stále více historizující scénografii, nebo naopak na nějaké prosté pódiové scéně, kde měl hlavní slovo deklamující herec. V prvním případě pak šlo o to, jak upravit Shakespearův text tak, aby mohl být doplněn iluzivními „živými obrazy“, jejichž tvorbu umožňovala stále dokonalejší jevištní technika. Reakcí na to pak byly snahy o věrnost textům, o kterou usiloval především v letech 1843–1879 Samuel Phelps v divadle Sadler's Wells, kde mohli diváci po dlouhé době slyšet a vidět úplné hry svého klasika. Odtud pak vedly snahy až ke „Společnosti alžbětinského jeviště“, kterou založil William Poel v roce 1881 s cílem dopřát Shakespearovi „*takovou formu jeviště, pro jakou konstruoval své hry*“ (Marshall 1964: 32).²

Hlavním představitelem tzv. *Bildregie* byl Charles Kean (1811–1868), syn slavného hereckého virtuosa Edmunda Keana. Jako herec příliš neuspěl, ale stal se skutečným „mistrem podívané“. Založil také nový typ nerepertoárového divadla, tj. nastudoval vždy jedinou inscenaci, s níž pak objížděl Británii a Ameriku (tzv. *long-run* systém). Počet 150 až 200 repríz mu umožňoval dlouhou i náročnou přípravu další inscenace. Jeho éra začala v 50. letech uvedením Byronova *Sardana-pala* a po něm přicházely v Princess's Theatre inscenace Shakespeara: *Romeo a Julie*, *Král Jan*, *Macbeth* a další. Kritici nazývali tento styl „archeologickým realismem“,

1 Tradici *Bildregie* zakládal v období romantismu v berlínských divadlech především L. Tieck a ta poté vrcholila u Meiningenských, zatímco o *Wortregie* šlo Goethovi ve Výmaru a po něm H. Laubemu ve vídeňském Burgtheatru.

2 Zde musíme ale připomenout, že Poelova snaha zapadá do dobových pokusů o reateatralizaci, tj. o návrat k původní formě divadelního prostoru a inscenování. Na začátku 20. století o ni např. usilovali M. Reinhardt, V. Mejerchold nebo J. Copeau.

neboť Kean předváděl na jevišti co nejvěrnější rekonstrukce prostředí her. Spolupracoval s představiteli britské malířské historizující školy, v programech uváděl dlouhé seznamy historiků nebo archeologů a sám dlouho studoval knihy, staré tisky, gobelíny a kresby, aby se divák mohl dozvědět, že „*od nejstarších dob mívaly keltské kmeny obvykle dvoubarevné odění z vlny a sukna*“ (Marshall 1964: 27). Při studiu *Zimní pohádky* byl prý nešťastný, že Čechy neleží na břehu moře, a proto přenesl děj do Bethanie a věrně napodobil i rostliny, které tam viděl na vlastní oči. Zaměstnával na 550 lidí, měl kromě herců celou armádu statistů, strojníků, tanečníků, pěvců a hudebníků. Inscenace byly v podstatě kompozicí živých obrazů s mnoha davovými scénami, průvody apod. V *Macbethovi* se Hekaté vznesla do vzduchu, čarodějnice zmizely v mlze, která se rozptýlila a objevil se pohled na ostrov Ione z ptáčích perspektivy. Není divu, že W. Poel napsal ironicky: „*Vyberte si hru a všimněte si, v jaké zemi se odehrává. Potom tam pošlete výtvarníky, ať si na místě udělají skicy země, ulic, domů, krajiny, lidí a národních krojů. Upozorněte výtvarníky, že musí přesně zachytit zbarvení oblohy, listí, večerních stínů, měsíčního světla i barvu mužských vlasů a barvu očí žen; všechny jmenované detaily jsou totiž důležité pro správné pochopení hry. Potom, když jste získali s velkým vynaložením prostředků, práce i bádání tyto zajímavé informace o zemi, o níž Shakespeare možná nevěděl sám vůbec nic, vrazte všechny získané vědomosti do své inscenace, ať se hodí do kontextu či nikoliv. Můžete se na to odvolat, když přeházíte ve hře text, přepčete jeviště statisty a do hry přidáte písničky a radovánky, nemluvě o nevhodných kostýmech a nepochopených postavách. Jestli ještě potom bude hra srozumitelná a bude držet pohromadě, vděčí za to jen své nezníčitelné životnosti*“ (Marshall 1964: 26).

Z historie víme, že tento způsob pěstoval a k dokonalosti dovedl soubor Mei-

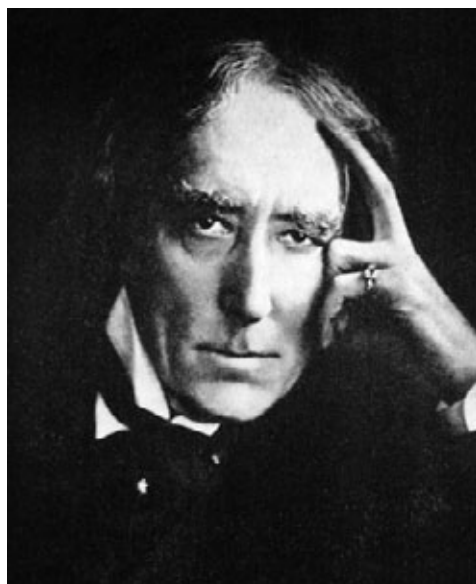
ningenských, který navštívil Londýn až v roce 1881 a někteří historici naznačují, že jeho inscenační styl ovlivnil i Ch. Kean.³ Inscenace Keana i Meiningenských měly přitom společnou vadu, na kterou u nás upozornil J. Neruda při pohostinském vystoupení Meiningenských v Praze: jejich styl se negativně promítal do herectví, které bylo průměrné a záměrně bez výrazných hereckých osobností. Hercova postava musela být součástí „živých obrazů“, jejichž iluzi by herecký protagonista, obracející se k publiku stylem *tragedy face*, narušoval. Proto se tu uplatnili lépe průměrní herci a výrazné herecké osobnosti spíše odcházely.⁴

Výrazné herecké osobnosti anglického divadla utvářely jinou tradici. Opmíneme-li přední osobnost 18. století D. Garricka a jeho následníka Kembla, pak nejznámějším a nejvýznamnějším hereckým virtuosem před H. Irvingem byl v dobách romantismu Edmund Kean (1787–1833). V mládí se nečekaně objevil v roli Shylocka v divadle Drury Lane a jeho úspěch byl grandiózní. Ze dne na den nahradil krasavce Kembla se zvukným hlasem a skvělou i kultivovanou deklamací. Postupně se prosadil v dalších rolích, zvláště ze Shakespeara, např. v Othellovi, Richardovi III., Macbethovi nebo Learovi.⁵ Právě u těchto rolí si vypracoval novou hereckou techniku, která znamenala první krok od 'operního' deklamování směrem k realismu. Např. Keanova monology již nebyly jen rétorickými 'áriemi', ale staly se dramatickým jednáním daného charakteru; text přerušoval Kean dlouhými pauzami a mimickou hrou apod. Jeho romantický styl

3 Viz např. Bab, J. *Das Theater der Gegenwart*, Leipzig 1928.

4 U Meiningenských musel hrát herec dnes postavu hlavní a zítra ve stejné inscenaci sboristu v davu. Není divu, že osobnosti jako L. Barnay nebo J. Kainz zde dlouho nevydržely.

5 Vrcholem jeho herectví byl král Lear z roku 1820, kdy zemřel Jiří III. Do té doby se hra neuváděla, protože Jiří III. se zbláznil a cenzura se obávala narážek.



Henry Irving v roce 1905

se vyznačoval ostrými a prudkými kontrasty mezi klidem a vzrušením, uvolněnými a prudkými pohyby, mluvou na nízkém a vysokém rejstříku. S pomocí těchto ostrých kontrastů pak objevoval nové vlastnosti charakterů a hlubinu jejich vnitřního života, tj. poukazoval na lidskost tam, kde byla postava dosud vnímána jednoznačně jako stereotyp zloducha nebo anděla. Jeho současníci vzpomínali, že prý neuměl deklamovat, a poukazovali i na to, že nebyl jen hercem intuice a romantické rozervanosti, jak se to o něm později tvrdilo, ale na zkouškách si velmi pečlivě připravoval aranžmá pro mluvní projev. Byl ovšem osamělým virtuosem a snaha o ansámblovou hru mu nebyla vlastní. Při studiu role se uzavíral na delší dobu, aby poté vyšel z pokoje zarostlý, zhublý, ale s hotovou rolí. Na jevišti sice reagoval na spoluhráče, ale nikdy mu při souhře nepomáhal a neudělal z něj rovnocenného partnera. Při hře v Londýně i na cestách po Anglii a Americe vydával během každého představení obrovskou energii. Byl synem potulného



Ellen Terryová v roli Ofelie – rytina Edvarda Gordona Craiga, 1898

komedianta a jako první se pustil do zápasu o důstojnost hercovy sociální role ve společnosti, který v jistém smyslu dovršil později H. Irving, když získal šlechtický titul. Svým chováním provokoval anglickou buržoazní společnost, a přesto zůstal i všemi respektovanou hvězdou. Zemřel ve 44 letech a koncem života již vypadal jako unavený stařec.

Po Keanově smrti se v londýnském divadle Covent Garden stal předním hercem William Charles Macready (1793–1873), který také vynikl ve 40. letech v rolích ze Shakespeara, zvláště v Hamletovi, Macbethovi a Learovi. Hrál je ale už jinak: s mnoha charakteristickými detaily daleko „realističtější“ a bez ostrých kontrastů. Postavou vysoký, ztělesňoval tehdejší ideál krásy a opět se vrátil k de-

klamování s různými hlasovými odstíny a s pohyblivou mimikou. Působil také v divadle Drury Lane jako režisér, ale od poloviny 19. století obě tato divadla – Covent Garden a Drury Lane – ztratila původní význam a do popředí se dostalo Keanovo divadlo Princezny a především divadlo Lyceum H. Irvinga.

Henry Irving, vlastním jménem John Henry Brodribb, se narodil v roce 1838 v malém městečku Somersetshire a hrát začal v kočovných společnostech, které objížděly města Anglie, Skotska a Irska. V roce 1856 měl úspěch s rolí prince Oranžského v populárním melodramatu *Richelieu* a postupně se začal objevovat v dalších melodramatech, jejichž autoři dnes upadli do zapomnutí, a to i na jevištích Londýna, např. v roli Rawsona z dalšího melodramatu *Dvě lásky Mary Leighové* nebo Dighy Granta ze hry *Dvě růže*. V roli vraha ze *Snu Eugena Arama* Th. Hoda nadchl amerického manažera Hezekiaha Batemana, který právě založil pro své dcery herečky Kate a Virginii divadlo Lyceum. V roce 1871 umožnil Irvingovi v tomto divadle vystoupit v roli Matyáše ze hry *Zvony* (Lewisova přepisu dramatu *Polský žid* od Erckmanna a Chatriana). Vystoupení mělo velký úspěch a Irving se tak okamžitě stal předním hercem Lycea. Diváky hned napoprvé fascinoval jakousi vnitřní energií. Když spadla opona, nastalo na chvíli ticho: tento moment se po jeho vystoupeních objevoval dosti často. Bylo jasné, že se objevila nová hvězda, kterou si kritika zpočátku zařadila do oboru zločinců nebo zlosynů.

V letech 1878–1902 stál Irving v čele divadla Lyceum a působil zde nejen jako herec, ale i jako režisér. V jistém smyslu přejal styl „archeologického realismu“ Ch. Keana, ale s tím rozdílem, že tolik nehleděl na historickou věrnost a v obraznosti akcentoval více dobovou „prerafaelskou krásu“. Předváděné „živé obrazy“ ovšem představovaly jen pozadí pro

přední herecké virtuosa a těmi v tomto divadle byl jen on sám a později Ellen Terryová. Irving tak vlastně prováděl syntézu divadla „archeologického realismu“ a divadla hereckých hvězd. Proto i on věnoval jako režisér scénografii a kostýmům velkou pozornost a s divadlem Lyceum spolupracovali výborní malíři té doby jako Edward Burne-Jones, Joseph Harker nebo Lawrence Alma-Tadema. Zavedl také plynové osvětlení, zdokonalil práci se světlem a rád tvořil jevištní atmosféry v pološeru. V jeho souboru působilo na 90 kulisáků, 30 osvětlovačů či 15 rekvizitářů.

Ale Lyceum bylo především divadlem Irvinga jako hereckého virtuosa. Počáteční úspěchy získával tedy v rolích populárních melodramat, na která se diváci jen hrnuli. Zpočátku musel také překonávat nedostatky v technice hlasové i mimické, neboť jeho suchý ténbr tenora byl slabší a také jeho pohyb nebyl vždy braný za přirozený. Ale jak tomu bývá u herců s obrovskou „vůli k moci nad sebou“ (vzpomeňme jen na našeho E. Vojana), vypracoval si tělo i hlas na dokonalé nástroje, s jejichž pomocí ovládal a hypnotizoval diváky. Kritici psali zpočátku obdivně o jeho „přítomnosti“ nebo „upřímnosti“ a že „není možné zůstat lhostejným vůči tomu, co je ve hře tohoto herce výraznou stopou jeho individuality“ (Bereton 1908: 72).

Irving se stále vracel k melodramatům, ale pouštěl se i do světové klasiky, např. uvedl Goethova *Fausta*, kde si zahrál Me-fista. Po úspěších v melodramatických rolích přišel ovšem větší úspěch i uznání především v Shakespearovi. V roce 1874 se objevil v Lyceu jako Hamlet, kterého hrál už v provincii. Nyní byli diváci překvapeni, protože hrál mimo obor zloducha a jeho Hamlet navíc neměl nic společného s tradicí. Vystoupil v prostém a elegantním černém kostýmu, vypadal jako bledý princ, který místo tradičních ‘árií’ v pózách a s efektními intonacemi předvedl opravdového člověka, který ne-deklamuje pro diváky, ale mluví k sobě



Henry Irving – rytina Edvarda Gordona Graiga

samému, jako by přemýšlel nahlas a uváděl tak diváky do hlubin vlastní duše. Herec Edward Rassel o tomto Hamletovi řekl, že pokud se až dosud Hamlet předváděl, Irving jej zahrál tak, jako by byl Hamletem on sám.

Irving překonával v Hamletovi navyklé stereotypy, a proto když se dověděl o přízraku Hamletova otce, nehrál zděšení a strach, ale naopak touhu jej vidět. Hamletové před ním bledli jako plátno a vyděšeně couvali, Irving šel za přízrakem jakoby fascinován a diváci stejně fascinováni šli s ním. Asi proto publikum po prvním dějství mlčelo, netleskalo a očekávalo další vývoj známého dramatu. V jistém smyslu použil Irving i techniku kontrastů E. Keana, ale ne tak romanticky teatrálně. Strážlivější divák této pozitivistické viktoriánské doby už nedůvěřoval excesům, ale věřil dramatu Hamleta, který je chvíli pohroužen do sebe a brzy nato upadá do hysterických výkřiků o Hekubě. Ve známé „pasti na myši“ (divadlo na divadle) si diváci ani nevšimli, že postupně



Ellen Terryová

mizí všichni dvořané a zůstává jen Hamlet, král a královna. A tragédie nekončila pohřbem, nezjevil se ani Fortinbras a padla jen prostá věta: Zbytek je mlčení.

O Irvingově Hamletovi se mluvilo po celém Londýně, hrál se více než 200x a před divadlem Lyceum stály fronty na vstupenky. Postupně následovaly další Shakespearovy postavy: málo úspěšný Othello, ale naopak úspěšný Jago, kterého nehrál jen jako stereotyp zloducha, ale ukazoval i jeho lidské stránky, např. touhu po dobrodružství. Poněkud melodramatickým byl Macbeth, kterého hrál jako velikána, jehož zlomí zločin a z Richarda III. opět nedělal jen zloducha, ale ukazoval jeho 'realističtější' rysy - lstivost a vychytralost, jeho umění hrát si s lidmi, ale i to, že jej stále více ovládá neklid. V Learovi použil kontrasty mezi prudkým hněvem a stařeckou slabostí a jeho slavný Shylock opět nebyl jen zlý, ale i hrdý a zraněný stařec, kterého poničil život. Irvingova inscenace dokonce vyvolala polemiku o tom, do jaké míry je možné měnit smysl autorovy hry a jemu samotnému bylo vytýkáno jednak toto 'lidštější' pojetí hlavní postavy, jednak ovšem i škrt

celého závěrečného dějství *Benátského kupce*, v němž už jeho Shylock nevystupoval. Diváci by prý mohli být při tomto závěrečném dějství neklidní při čekání na konec, kdy se Irving chodil děkovat. Irvingův největší kritik G. B. Shaw proto napsal, že „ve skutečně umělecké republice by si sir Henry Irving dávno odpykal své jevištní úpravy na popravišti. Vždyť on hry pouze neosekává, on je úplně kuchá“ (Marshall 1964: 22).

Vzezřením Irving nevypadal jako typický Brit. Měl dlouhé černé vlasy, černé obočí, výrazné oči, podobal se Španělovi nebo Italovi, a proto jej nevlastní syn G. Craig srovnával s italským virtuosem E. Novellim. Na Craigových kresbách je přitom patrné, že Irvingovi dodával i rysy romantické majestátnosti a tajemnosti. V monografii o něm napsal: „Majestátní, tajemný a neuchopitelný, tři vlastnosti, které měl rád až do hrobu“ (Craig 1930: 55). Když pak vzpomínal na jeho výkony na jevišti, používal přirovnání k bouřce. Irving prý uměl vytvořit magickou a hypnotizující atmosféru, v níž bylo něco jako očekávání osudu nebo bouře. „Vy prožíváte vše v tichu a napjati, cítíte, že se děje něco důležitého. Hrom a blesky přijdou až později... Irving byl v tragédii podoben bouři, která se nejprve chystá, a když se rozpoutá, ukáže svou sílu. Předem už o tom víme a se zatajeným dechem tu situaci očekáváme“ (Craig 1930: 25). Jeho umění bylo tedy neopakovatelné. Nebál se patosu a vedle postav zloduchů, sarkastických nebo ironických, vynikl i v postavách důstojných a hrdých. Své role měl vždy připravené do posledního detailu a v jeho hře nebyl jen prožitek situace, ale racionální záměr a intelekt.

Je zajímavé si všimnout, jak zcela odlišně hodnotili Irvingovo herectví G. B. Shaw a E. G. Craig. Shaw patřil ke kritikům viktoriánského herectví a hru Irvinga v době, kdy byl na vrcholu, zařadil mezi „průměrné jevištní hříčky“. Spolu s dalšími vyvolal doslova antiirvingov-



Henry Irving jako Starosta Matyáš ze hry Leopolda Lewise *Zvony*, Divadlo Lyceum 1871

skou kampaň psaním různých pamfletů; vrcholem byl sborník *Módní tragik*, kde mu všichni vytýkali deformace Shakespeara. Shaw jako reprezentant nové generace realistické a naturalistické, která si napsala na štít jméno Ibsenovo, Irvingovi také vytýkal, že neuváděl hry norského dramatika nebo příslušníků jeho generace. V *Kvintesenci ibsenismu* z roku 1891 Shaw psal, že divadlo Irvingovy generace je nekonečně vzdálené současnému životu a jeho herectví je již přežilé, patetické v tragédii a bufonní až vulgární v komedii. Divadelníci této zastaralé generace jsou idealisté, kteří odmítají pravdu, zatímco oni jako realisté ji přijímají jako výzvu. Idealisté jako Irving žijí v otroctví svého estetického idealismu, a tak je musí realisté porazit a zprofanovat to, co považují za svaté. Idealisté také klamou diváky a nutí je k falešným soudům a zástupným prožitkům, zatímco u Ibsena se divákům takto nepochlebuje.

Naopak Craig, který sice také patřil k nové umělecké generaci, Irvingovu hru

hájl; v jeho argumentaci přitom nepoznáme, že tento herec byl jeho otčímem. V roce 1930 napsal o Irvingovi knihu, kde ihned v úvodu prohlásil, že nikdy neviděl, neslyšel a nepotkal skvělejšího herce. Připomeňme, že Craig byl v mládí také hercem Lycea, sehrál tu na 40 rolí a měl možnost vidět Irvinga jako divák i jako partner.⁶ Chtěl být zpočátku také velkým hercem jako on, ale postupně si uvědomoval, že se může stát jen „druhým Irvingem“, a proto v roce 1894 z divadla odešel a začal pracovat na inscenačních reformách. V knize o Irvingovi věnoval celou kapitolu mimice a gestice a jeho hru nazval „tancem duchovních sil“. Zvláště v Shakespearových hrách podle něj ovládl vždy vnitřní mohutný a zázračný rytmus a pak roli s velkou energií doslova „zatančil“. Za celé představení neudělal jediný náhodný a zbytečný pohyb. Byl pravdivý, upřímný, ale jinak než v běžném životě,

6 V roce 1894 hrál i Hamleta v kostýmu, který mu věnoval Irving. Nehrál jej ovšem v Lyceu, ale v divadle Olympic.



nalézal a předváděl totiž hrou symboly toho, co život jen poskytuje. Přiblížil se tak ke Craigovu pojetí dokonalého herce, kterého později nazval „nadroutkou“, u níž zásadní roli měl sehrávat vždy umělcův intelekt. „Vidíte, jak pohyb úst řídí mozek a jak tentýž pohyb, jemuž se říká výraz, utváří myšlenku tak určitou, jakou je

kreslířova linka nebo hudební akord? Vidíte ten pomalý pohyb očí a jak se zvětšují? Už tyto dva pohyby tvoří jednu velkou lekci o divadle budoucnosti“ (Craig 2006: 26).

Na druhé straně ovšem Craig konstatuje, že Irving nevytvořil v Lyceu skutečný ansámbl a všechny role podřizoval své vlastní nebo rolím jeho velké partnerky a Craigovy matky E. Terryové. O ostatních hercích prý mluvil jako o „nohách stolu“, které drží hlavní postavu. Od těchto herců-noh nezádal ani žádné tvůrčí přístupy a někdy je dokonce přirovnával i k loutkám. Oceňoval prý zvláště druhořadého herce Johna Archera, kterého bral jako svého asistenta. On sám byl kouzelník a jeho asistent, když se blížil vrcholný efekt, musel stát skrytý v pozadí a jenom přihrávat. Irving tak stále zůstával osamělou hvězdou a virtuosem.

Konstatoval jsem, že Shaw z pozice mladé realistické a naturalistické generace odsoudil Irvinga i jeho divadlo. Co ale spojovalo s Irvingem Craiga? Zde se musíme vrátit ještě jednou k poetice Irvingova divadla. Ve svých přednáškách často zdůrazňoval, že základem jeho umění je krása a pravda je jen součástí této krásy. Tedy opačně než u Shawa a jeho generace, u níž byla základní kategorií pravda zobrazeného života. Shaw-realista se tu střetával s Irvingem-idealistou, který měl mnoho společného s malíři a básníky prerafaelitského hnutí. A dodejme, že také Craig měl blíže k těmto prerafaelitům, jejichž dekorativní umění prosazoval i pěstoval jeho skutečný otec a významný architekt Edward William Godwin.

Ideologem prerafaelitů a jejich společnosti „Bratrstvo“ (H. Hunt, D. G. Rossetti aj.) byl John Ruskin, zvaný také „apoštol krásy“. Prerafaelité se rádi vraceli do středověku, k Dantovi, Miltonovi a k Shakespeareovi, přičemž tento vztah k historii byl dost paradoxní a napovídá hodně o Irvingových inscenacích v Lyceu: umělec musí v díle, které zobrazuje historii, vy-



◀ Ellen Terryová
v roli Lady
Macbeth

▶ Ellen Terryová
jako Volumnie
a Henry Irving
v titulní roli
Shakespearova
Coriolana. Režie
Henry Irving,
Divadlo Lyceum
1901

jádrít sebe, nestarat se o minulé akademická pravidla, studovat fakta, ale ta hodnotit a komponovat tak, jako by se měla stát součástí nějaké dekorace. I v Irvingově poetice tak najdeme tyto rysy prerafaelitů, tj. zjevnou i skrytou divadelnost ve způsobu aranžování fiktivní skutečnosti, estetizující dekorativnost a umě-

lost, eleganci a až extrémní rafinovanost, snahu o syntetičnost umění a zvláště prolnutí reálných detailů a tajemného imaginárního irealismu. Proto měli prerafaelité také vliv na pozdější symbolismus a rovněž i na Craiga. Podíváme-li se na jeho kresby, vidíme tam analogické snahy o estetizující umělost a dekorativnost,

o novou krásu např. v tom, jakou důležitost přikládá symbolizující linii. A když si přečteme jeho úvahy o divadle jako syntéze slova, barvy, linie, tónů a pohybu, vidíme, že prerafaelité s Irvingem a Craig měli mnoho společného. Existoval tedy jakýsi most mezi generací prerafaelitskou a symbolistickou, most nad pravdivou a živelnou řekou současného života v hrách Ibsena nebo Shawa.

V roce 1878 přijal Irving do angažmá Craigovu matku Ellen Terryovou (1847–1928), která s ním v roli Hamleta hrála Ofelii. Od té doby chodili diváci na evropský unikát – na pár či dvojici hereckých virtuosů, kteří spolu sdíleli jeviště i lože. Na jevišti předvedli divákům vedle Hamleta a Ofelie také Romea a Julii, Macbetha a Lady Macbeth, Leara a Kordelii, Benedikta a Beatrici (*Mnoho povyku pro nic*), Shylocka a Porcii nebo Goethova Mefista a Markétku. Tvořili zajímavý kontrast, popisovaný jako – „on je nocí a ona dnem“, on hraje s temným napětím a uzavřeností, ona s životním optimismem a ženskou otevřeností k lásce a mateřství. Craig později napsal, že každý zůstával sebou, ale první housle přece jen hrál Irving.

Terryová pocházela z herecké rodiny, která kočovala po celé Británii a v roce 1862 se usadila v bristolském divadle. Také její sestra Kate byla herečkou, hrála v inscenacích Ch. Keana v divadle Princess's, a pro zajímavost – jejím vnukem byl slavný anglický herec John Gielgud. V Bristolu Ellen poznala budoucího Craigova otce Godwina, s nímž žila v letech 1864–1868 v idylickém vesnickém domku mimo divadlo. Poté došlo k rozchodu a Terryová se vrátila opět k divadlu. S velkým úspěchem hrála Porcii a O. Wilde, který ji později nazýval „our lady of the Lyceum“, jí za tuto roli napsal sonet, v němž oslavil její moudrost v jednotě s krásou. Obdivovali ji – na rozdíl od Irvinga, jehož kritici se dělili na dva tábory – všichni, do-

konce i Shaw, který pro ni psal hru a tvrdil, že každý významný muž konce 19. století musí být zamilovaný do Terryové.

Byla vysoká, štíhlá a secesně krásná, na jevišti s pohledem, který býval i smutný i veselý. Upoutávala ženskostí, něhou, moudrostí i energičností, ale v její hře neexistovaly ostré kontrasty, naopak, byla ztělesněním plynulosti linie. Heroismus a patos jí byly cizí a své role prožívala, v některých podle svědectví dokonce skutečně plakala. I ona dokázala na jevišti ztělesnit prerafaelitskou a symbolistickou krásu linie, harmonie a rytmu. Její syn Craig o ní tvrdil, že hrála jen jedinou roli, tj. sebe sama, a že tvořila velmi snadno, lehce a samozřejmě. V roce 1931 o ní vydal knihu *E. Terryová a tajemství jejího já*, v níž zdůraznil rysy, které její diváci měli tak rádi: sluneční optimismus ve vztahu k životu i divadlu, úsilí o harmonii a ženskost.

Její proslulost byla ovšem založena jen na malém počtu rolí, především ze Shakespeara. V postavě Ofelie vyjádřila osamění, ztrátu víry v lidi a odpor k falešnému prostředí dvora, který ji dožene až k šílenství a smrti. Její Lady Macbeth byla bolestně zamilovaná manželka, připravená spáchat pro lásku i zločin, její Desdemona představovala spojení krásy a něhy s ženskou hrdostí, s níž bránila čistotu lásky k Othellovi. Také její velmi slavná Porcie byla spojením krásy a racionální distance, něhy a smělosti. Zpočátku hrdě a s nadhledem odmítala nápadníky, ale když se zamilovala do Basania, ztrácela sebeovládání a chovala se bláznivě. V roce 1898 odešla z Lycea a s Irvingem naposled hrála v Drury Lane v roce 1903 v *Kupci benátském* – on Shylocka a ona Porcii. Pak si ještě zahrála, ale už s malým úspěchem, v Craigových modernistických režiiích, např. roli Hjordis v *Bojovnících na Helgelandu* H. Ibsena.

Irving i Terryová byli až fanaticky oddaní divadlu. Irving, který se cítil doslova knězem umění a divadlo Lyceum bral jako svatyni, byl v otázkách umění a divadla

naprosto nekompromisní. Jako herec prý vystoupil do takové výšky, že královně Viktorii nezbývalo nic jiného, než aby jej v roce 1895 učinila Sirem. Byl tak prvním hercem, který dosáhl šlechtického titulu. Ale už předtím jej zvali k sobě princ z Walesu a další významní lordové. Slavnými se staly i bankety na jevišti Lycea za účasti anglické smetánky. Irving byl také čestným doktorem několika univerzit a prvním hercem, který přednášel na Harwardu o podstatě hereckého umění. V přednášce se distancoval od Diderotova i Coquelinova herce, jemuž „slyz kanou z mozku“, a za základní principy vyhlásil toto: herec jde od racionálního přístupu k emocionálnímu výrazu, musí znát do detailů motivy jednání postavy, ale detaily se mu musí rozplynout v celkovém pojetí role, musí mít při hře charakteristické „zdvojené vědomí“ a konečně – herec na každé roli pracuje celý život.

Irving měl velký vliv na další vývoj anglického herectví, zvláště v shakespearovských hrách, neboť učil herce hledat vnitřní charakter role, kterou je podle něho nutné do sebe vstřebat a nejen ji představovat. „*V době, kdy většina postav v shakespearovských hrách byla hrána jako jakési typy, téměř šarže, trval na tom, aby se postavy vytvářely znovu, čerstvě, s novými nápady*“ (Marshall 1964: 29). Měl své diváky v Londýně, pak v celé Británii a posléze i v Severní Americe, kde jej spolu s Terryovou diváci milovali a obdivovali víc než v Londýně. Co je ale nutné připomenout: nezajížděl tam již jen sám jako hvězda, aby pak hrál na pozadí místních herců jako Kean nebo Macready (systém tzv. *gueststars*), ale s celým početným souborem, podobně jako jezdili po Evropě Meiningenští.

V roce 1898 začal úpadek divadla Lyceum, které mnozí považovali za „národní divadlo viktoriánské doby“. Nová premiéra *Petra Velikého* skončila neúspěchem, ve stejném roce shořel sklad dekorací. A odešla z divadla i Terryová. Di-

vadlo řídil divadelní syndikát, ale protože špatně hospodařil, v roce 1902 po skončení představení *Kupce benátského*, oznámil Irving divákům, že Lyceum končí. Poté ještě hrál pohostinsky a v říjnu 1905 po představení v Bradfordu nedošel z představení ani do hotelu a na cestě zemřel.

Craig napsal, že s Irvingem skončila éra hereckých hvězd 18. a 19. století. Nebo přesněji: neskončila, ale přestěhovala se postupně do filmu a do televize, protože v kultuře existuje vždy něco jako paměť a ta se neustále vrací. Samo divadlo po Irvingovi pocítovalo potřebu být pravdou i krásou, uměním užitným i uměním autonomním. Začaly reformy realistů i idealistů, reformy realistické i symbolistické. A to znamenalo hledání i spory o nové herectví a nové herecké techniky. V Anglii na přelomu 19. a 20. století prosazoval W. Archer Ibsena i nové herectví, které popisuje v knize *Masks or Faces* (1880): v ní jako prorok věští příchod Stanislavského metody. Craig, prorok z tábora idealistů, věstil poněkud později v Itálii příchod „nadloutky“.

Literatura:

- BAKER, M. *The Rise of the Victorian Actor*, London 1978
- BERETON, A. *The Life of H. Irving*, London 1908
- CRAIG, E. G. *Craig. Historia žycia*, Warszawa 1976
- CRAIG, E. G. *E. Terry and Her Secret Self*, London 1931
- CRAIG, E. G. *H. Irving*, London 1930
- CRAIG, E. G. *Index to the Story of My Days*, New York 1957
- CRAIG, E. G. *O divadelním umění*, Praha 2006
- HUDSON, L. A. *The English Stage 1850–1950*, London 1951
- Istorija zapadajevropejskogo teatra*, T. 5 a 6, Moskva 1970
- MARSHALL, N. „Tři kapitoly o Shakespearovi“, in: *Shakespeare a moderní divadlo*, Praha 1964
- MOČALOVA, L. *H. Irving*, Moskva 1982
- OBRAZCOVA, A. G. *Sintez iskusstv i anglijskaja scena na rubeže 19–20 vekov*, Moskva 1984
- SHAW, G. B. *O drame i teatre*, Moskva 1963

Slovo na jevišti a ve filmu

Jindřich Honzl

Prvá antinomie

Teorie, která bude odvozovat vznik řeči z výkřiku bolesti, strachu nebo radosti, bude v rozporu s teorií, jež ztotožňuje dějiny myšlení a představování s dějinami řeči. Tento rozpor by byl překážkou skutečnému výzkumu divadelního výrazu slovem a řečí, kdybychom si jej přesně neuvědomili. Je to rozpor mezi slovem jako výrazem emoce a mezi slovem jako znakem nějaké skutečnosti nebo představy. Jeviště bylo a je řečištěm, kde se srážejí oba protikladné proudy. Umělecké školy a systémy jsou těmi inženýrskými a dělnickými silami, které budovaly řečiště.

Druhá antinomie

Všechno, co je ve slově na jevišti schopno být nositelem lidského výrazu: síla, přízvuk, intonace, tempo, rytmické odstínění, dloužení či krácení hlásek, slabik a slov, používání různých hlasových rejstříků, zabarvování hlasu – krátce všechny druhy deformací – vše, čím se dobývá slovo k našim smyslům, k naší vnímavosti a naší představivosti, k celé šíři lidské citovosti – vše to bylo osvobozeno současně s osvobozením slova v básni. Uvědomění si všech mohutností slova, tj. uvědomění si slova jako slova a „nikoli jako pouhého reprezentanta pojmenovaného předmětu nebo jako výbuchu emoce“¹ – toto uvědomění se zjevilo poprvé modernímu básnictví a modernímu divadlu s Rimbaudovým výkřikem: „Vymyslí jsem barvu samohlásek! A černí, E bělí, I nach, O modř, U zeleň. Určil jsem tvar a pohyb každé souhlásky s instinktivními rytmy.“

Od té chvíle můžeme mluvit o zvukovém tvaru slovního projevu v básnictví, jež si je zplna vědomo svého materiálu.

S moderní básní a s moderním uměním slovesným nabývá samostatnosti i hercova řeč; jeho slova a slovní výraz nejsou jen služebním elementem pro výklad dramatikovy intriky nebo dramatikovy teze, „slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnější a vnitřní forma nejsou lhostejnou poukázkou na skutečnost“, nejsou jen prostředkem k charakterizaci herecké postavy – ale slova a slovní výraz nabývají samostatnosti a hodnoty svým zvukovým tvarem a svou zvukovou kompozicí.

Způsoby překlenutí protikladů

Klasické drama a klasické divadlo bylo ono, ve kterém bylo všechno řečeno. Všechno, co potřebuje poznat divák, aby se mohl zajímat o hru, a všecko, co potřeboval dramatik, aby mohl rozvinout svůj obraz lidí a dějů. V klasickém divadle jde o nejpřednější a nejdokonalejší reprodukci verše nebo prózy. Krása hercova hlasu (byla pro dokonalého herce podmínkou) se spojovala s dokonalostí výslovnosti a s ušlechtilostí intonace. Tyto vlastnosti vytvářely recitační virtuozitu. Alexandrin, blankvers byl onen stroj, který vlekl člověka. Herecký projev slovní – to byla skutečně shoda s básníkovým slovem; o víc než o tuto shodu nešlo. Hercův hlas, jeho intonace, jeho zabarvení, jeho přízvuk, jeho artikulace – nic nekladlo překážky básnickému slovu. Ale právě proto zůstávala herecká osobnost „pod prahem vědomí“. Mizela skutečnost herce.

Aby vstoupil herec do vnímavosti posluchačovy a divákovy, bylo nutno na něj upozornit. Realismus na něj upozorňuje rozparem mezi básníkem a hercem, mezi slovním textem a jeho uskutečněním na jevišti. Kladou se překážky básníkovu a dramatikovu slovu. Než dojde toto slovo k posluchači a divákovi, je ob-

1 Roman Jakobson: „Co je poezie?“

tíženo hercem všemi deformacemi, jež ukládá herci fyziologie a psychologie jeho postavy, tj. osoby, kterou herec představuje. Tyto deformace ničí ladnost i zvučnost a fonetickou správnost slova. Herecká postava určuje sociální nářečí (podle svého původu), i individuální nářečí (podle svého stavu a založení), svůj takzvaný charakter; slovo je rozrušeno fyzickými i fyziologickými vadami oné postavy, jejími zážitky a emocemi. Slovo je porušeno i samým hercem, jenž už není oním zpěvákem věšů krásného a sytého hlasu klasické hry, ale člověkem s vadami a nedostatky hlasu i těla.

Prvé vjemy živé bytosti jsou vjemy a pocity bolesti. Jsme si vědomi toho, že mluvíme, že artikuluje, že dýcháme teprve tehdy, když nám mluvení, artikulace a dýchání působí bolest. Herec prokazoval svou existenci tím, že vstoupil jako překážka mezi dramatika a obecnost. Herec přestal být prostředníkem, reproduktorem, prostým nástrojem básnických slov a stal se tvůrcem nového slovního výrazu. Byl-li blankvers – jak jsme řekli – stroj, který vlekl člověka, byla pro herce realistická próza vysvobozením a rozbitím toho stroje. Řeč počala si uvědomovat svoje výrazové hodnoty. Herec nerecituje, nepřednáší verše ani monology, ale mluví, šeptá, zatruje, přerušuje se, hlas mu přeskakuje dojetím, polyká slabiky a začíná několikrát svou řeč vzrušením, dýchavičně trhá svou frázi, šišlá, koktá atd. Realistické divadlo staví stejné překážky vnímání obecnosti i ve stavbě svých scén. Drama není již jen rozvojem vášně nebo intriky jedné osoby, kterou můžeme sledovat od počátku až k její katastrofě a rozuzlení, ale drama je širokým proudem neustále přerušovaných scén, přetřazených dialogů, pantomimických samomluv, nedořčených vět, nedokončených situací, nápovědí a zámlk, jeviště je místem, kde se křížují osudy, vášně, zájmy, cíle všech, kdož jen vstoupí a kdo trvá jako překážka, za níž se co chvíli ztrácí osud hlavní postavy.

Dramatický kánon stavebný (stejně tak jako dramatický verš), který vymezoval tragickému hrdinovi a dramatikově postavě cestu, který ohradil vývoj divadelních situací mřížemi stálých a nepřekročitelných konvencí, tento kánon a toto veršování bylo rozbito realistickým

divadlem. Byl zničen stroj, který odklapával a měřil rytmus pětistopého jambu, je v sutinách kamenná hradba, která bránila pohledu na skutečnost.

Člověk dobývá na jevišti své svobody.

A přece lze říci, že poslední generace hereček, která se dovedla ztotožnit se svými básníky, byla generace Duseové, Komissarževské, Kvapilové – stejně jako to byla generace herců Antoinových, Brahmových a Stanislavského. Realistické divadlo, Moskevské umělecké divadlo bylo z posledních velkých organismů, který prošel krizemi rozkolu mezi slovem básníka a výrazem herce s iluzí, že učinil vše, aby překonal tento rozkol. MCHT jej překonával nejen velkým talentem svých Moskvínů, Artěmů, Kačalovů, Knipper-Čechových, Savických, Rajeckých a ostatních, ale překonával jej také záměrným úsilím, jež neznalo dost velkých obětí. Týral a bičoval se ve své touze po magii onoho předpodstatnění, jímž herec ztrácí svůj obraz a – jako onen *pražský student*, který prodal svůj obraz v zrcadle – potkává sebe, tj. svého dvojníka za rohem ulice v žebrákově, nebo v sešlém inteligentu z noční noclehárny, nebo v starém sluhovi opuštěného šlechtického domu. Draze dobytá kouzla a čáry, jimiž se soužil Stanislavskij ve sklepích starých domů, do nichž se dával zavírat, aby pomohl své proměně v slizkého a hnusného Lakomce, psychické trýzně, jimiž se bičuje Kvapilová (stopy ran se rdí na stránkách jejího deníku), aby pronikla až k podstatě postav svých realistických úloh – za ty se platilo nervovými otřesy a psychickým i tělesným zdravím. Někdy nebylo už možno ukrýt ty tlumené krize z „proměn“ a „předpodstatnění“ – z těch procesů, jimiž se překonával rozpor slova a herce, slovního materiálu a slovního výrazu. Nervové krize a snad i sebevraždy (Komissarževská) jsou těžkými oběťmi tohoto rozporu, jenž se nesmí projevit, má-li být zachována jednota básníka a interpreta.

My, kdož jsme byli vychováni v představě, že divadelní realismus byl umělecký výraz, v němž nemá místo imaginace (Zola), i v představě, že všechny realistické herecké metody jsou ve své podstatě i ve svém záměru jen zobrazení, zrcadlení, fotografie, imitace skutečnosti – i my, kdož

jsme mohli srovnávat realismus Moskevského uměleckého divadla s realismem Schmoranze nebo s civilistickým realismem našich divadel – my jsme se přece naučili rozeznávat v různých realismech natolik, že můžeme říci, který z nich byl „výrazem“ a který z nich byl bezvýraznou uměleckou konvencí. Který z těch realismů měl autentičnost vynálezu a který byl bez fantazie a bez vynalézavosti. I mezi těmito realismy bylo možno poznat, který z nich *přetvářel skutečnost* silou umělecké invence a silou tvorby.

S úžasem se dovidáme od zakladatele ruského hereckého realismu (K. S. Stanislavského), „že neumí kopírovat“, že neumí imitovat a napodobit ani lidi, ani herce. „Tato zvláštní schopnost mi chyběla.“ (K. S. Stanislavskij: *Můj Život v umění*)

Rozpor se projevuje

Ta realistická metoda, jejímž cílem bylo ztotožnit se s rolí, tato metoda nemohla projevit jinak svou existenci než tím, že ukázala na hluboký rozpor skutečnosti a jejího znaku nebo náhražky, rozpor, jenž byl v té intenzitě neznámý předešlým generacím. Čím silnější je touha po skutečnosti a po jejím nejuvěrnějším obraze, tím hlubší a tragičtější je rozčarování z nemožnosti dosáhnout této shody se skutečností.²

Rozpomeneme se na tento rozpor, když si uvědomíme, že právě to divadlo, které dosahovalo nejvyšší měrou věrnosti, podobnosti a ztotožnění s postavami – to divadlo, které nemělo jiné tížádsti, než uskutečnit co nejuplněji a nejuvěrněji autorovu představu a prožít jeho text, ztotožnit se s ním a s jeho představou, prožít a dosáhnout dramatického básníka ve všem, co mu slovo nedovolovalo projevit – právě toto realistické divadlo Stanislavského a Němiroviče-Dančenka se ocitá v hlubokém neporozumění se svým autorem. My, kdož jsme

byli uneseni reprodukcí *Višňového sadu* Moskevskými a kdož říkáme, že oni jsou jedinými a hlavními představiteli Čechova, ani snad nevíme, s jakým rozčarováním odpovídal Čechov na provedení své hry. V dopise své ženě Knipper-Čechovové z 10. března 1904 odmítá celou inscenaci jako zásadně chybnou: „Němirovič i Alexejev (Stanislavskij) nevidí v mé hře to, co jsem napsal. Jsem hotov se vsadit, že oba nepročetli ani jedenkrát hru s plným porozuměním.“ Čechov psal *Višňový sad* jako lehkou komedii, *vaudeville*, *místem dokonce farci*, a Stanislavskij s Dančenkem tvrdošíjně oznamují na cedulích a hrají – *drama*. Čechovu je naprosto nepřijatelné, že 4. jednání, „které má trvat maximálně 20 minut, se hraje 40 minut. Jedno mohu říci,“ dokládá Anton Pavlovič, „zkazil mi hru Stanislavskij.“

Aby klasický autor napsal *vaudeville* nebo dokonce *farc* – a aby tato farce byla hrána jako drama, to přece nebylo možné. „Ztotožnění s postavou“, „prožití postav“ a autorových úmyslů bylo dovedeno realistickým divadlem až do té krajnosti, kde se herecká prožití a domýšlení obracejí v protiklad svého záměru – kde odporují autorovi.

Vědomí zvukové samostatnosti slova – Vojan

Velké herecké individuality, stejně jako hlavní herecké školy, mají vlastní tvárné prostředky, mají své osobité deformace výslovnosti a novou organizaci zvukového tvaru divadelní řeči. Novost Vojanova hlasového a slovného výrazu byla ve vedení hlasu, v jeho rejstříkování, v rytmicke a dynamice slova, v jeho artikulaci a zvláštním zřeteli k českým souhláskám. Myslím, že si byl Vojan vědom (nebo že byl přiveden k vědomí) toho, že zvětšuje a zvýrazňuje české souhlásky, přidává na intenzitě a na přízvuku hlavně jim. Vypracovával expresivnost některých hlásek k neobyčejné zvučnosti. Jest známo Vojanovo *rrr*. Ale je si třeba připomenout, jak byly jím důrazně vyslovovány *retná* a *zuboretná* *explosiva*. A s jakou přesností a úsilím bylo artikulováno *koncové c, k* a ostatní (*jak? proč?* znělo u Vojana, jako kdyby se *jak? a proč?* psalo se staročeským jermem na konci).

2 Hana Kvapilová v dopise Růžně Svobodové: „Moje Máša nabývala nějaké hrozné moci... Jako velká, prudká voda se hnala a zaplavovala všechno... Mám už teď do ruda vyplakané oči, nesmím se opovážit zkoušet, protože bych snad hořem nedohrála. Tak mě čtvrtý akt zmáhá... To místo, kde se ptá Máša starého doktora, zda ho *také matka milovala*, mě už nadobro zhroutí... nějaké cizí vzdálené bolesti a radosti se mi derou srdcem jako jarní vody... a moje fyzická bytost se chvěje těmi cizími vlnami a churaví jimi...“

Vojan mířil tím směrem, který je logický a nutný pro zvukovou formaci české řeči.³ Výraznost českého přízvuku byla Vojanem rozšiřována ve smyslu souhláskové zvučnosti.⁴

Hudebnost řeči je nesena podle názoru mnohých hlavně nebo jediné samohláskami. Je to názor, který vznikl snad z požadavků operních textů. Pro hudebníka a komponistu operních árií je jedinou hudební a zpěvnou řečí itaština pro své pravidelné rozdělení vokálů a konsonant. Ale básník a herec nekomponuje jako hudebník. Jde mu o bohatství zvukových útvarů řeči, v nichž zvukově hrají souhlásky velmi účinnou roli.⁵ Na samohláskách lze uplatnit sílu, zvučnost a barvu přirozeného hlasového fondu. Na nich se rozvíjí intonační spád mluvy. Ale pro skutečnou zvukovou (nikoli melodicky hudební) výraznost českého slova mají význam hlavně souhlásky. Tuto zvukovou účinnost českých souhlásek Vojan uplatňoval a rozvíjel často i na úkor „nedotknutelné“ české kvantity. Vyslovoval dlouhé slabiky kratěji než připouštěl normál korektní výslovnosti. Uvolňoval cestu zvučnosti přes „nezvučnost“ svého slabikového krácení tím, že osvobozoval expresivnost zvučných souhlásek, vytvářel skutečně nové útvary zvukové.

Na Vojanovu artikulaci měla vliv i neposlední míře i technika jeho herectví. Byla to snaha a úsilí o zřetelnost a slyšitelnost slova. Vojan dělil proto slova na slabiky – trhal je. Otevřené, dlouhé slabiky krátil a kvantitu nahrazoval pauzou po dlouhé slabice. Zavřené

slabiky (se souhláskami na konci) a zvláště ty, které končily explosivními hláskami: d, d', t, t', b, p, g, k, nebo zvučnými sykavkami či plynnými souhláskami, vyslovoval s velikým úsilím. Proto byl jeho šepot zcela dobře slyšitelným. Kdybychom se snažili přepsat a naznačit graficky jeho výslovnost i rozdělení nebo spojování slabik a slov, dopadlo by to asi takhle:

Tedľ – zima našich tram – potľ – – v nadľ – herr – ne – se leto – změnila – – tím slunľ – cem – z Yorku!

Vojanova slova se zdála být přetížena hláskovými překážkami, každé slovo vymáhalo svou zvláštní a osobitou energii pro svoje vyslovení. Zázitek, který proměňoval realistickému herci slovo v materiál deformací, jež ničily zřetelnost a jasnost slova šepláním, polykáním slabik, dechovými přerывy, nebo potlačovaly slovo neartikulovaným emocionálním výkřikem – tento zázitek způsoboval naopak ve Vojanově reprodukci, že hláska nabývala neobyčejné zvučnosti, jako by právě na jejím ostrém zvukovém tvaru se zavěšoval výraz emoce. Slova tím nabývala neobvyklé závažnosti, jakoby mnohovýznamnosti a tajemnosti. Vojan neměl onoho lehkého a nedbalého hovoru herců, onoho nepozorovatelného přízvuku a intonace náladového zpěvu, o nějž se tolik snažil realismus. Tím byl už Vojan – rozvíjející své umění právě v dobách rozkvětu realismu – vyvrcholením a zároveň popřením této divadelní éry a školy. Mířil za stavbou slovných – ale i strofických – celků, za novou zvukovou organizací. Zvukově stavebným projevem byla jeho kompozice hlasových rejstříků v určitých scénách. Vojan odkrýval od scény ke scéně svůj hlas, jako by zdvihal před ním nesčetné opony nebo závoje, kryjící jeho nové a nové barvy a intenzity. Skutečně úzký Vojanův hlas nabýval tak neobyčejné šíře a působil dojmem velikého hlasového fondu. Rozvrhoval přesně svůj šepot i hlasitý hovor a exponoval veškerou sílu svého hlasu, svůj křik, na dvou či třech místech hry. Tímto různým rejstříkováním byly jeho výstupy děleny jako strofy nebo jako věty hudební skladby, jež nesou předpis svého tempa a intenzity. To vše mířilo proti realistické improvizaci, spontaneitě, lehkosti a nenásilnosti. Vojanova řeč měla zřejmý znak

3 „Čeština... nepřipouští minima kvantitativních rozdílů uvnitř slova za expresivními cíli... český přízvuk vyvolává dloužení toliko souhlásky, poněvadž kvantitativní rozdíly českých samohlásek jako rozdíly fonologické jsou nedotknutelný.“ (Roman Jakobson: *Základy českého verše*)

4 Ostatně jsou vokály posuzovány chybně, když se prohlašují za jediné nositele zvučnosti. Německá *Bühnenaussprache* Th. Siebs vypočítává takto *zvučné* hlásky: Reine Stimm-laute, z. B. a, e, i, o, u, ə, d. h. die Laute, die man gewöhnlich Vokale nennt; man muß aber hierzu auch r, l, m, n, ŋ, rechnen.

Vedle málo zvučných „Geräusch-laute“ rozeznává Siebs ještě „Stimmhafte Geräusch-laute, z. B. b, d, g, als Verschluss-laute; w, f, f', j, als Reibelaute“.

5 Hudebnost verše nebo prózy je kvalita zvuková, vytvořená seskupením hlásek podle určitých pravidel, chápáných intuitivně (Jan Mukařovský: „Máchův Máj“). Při hudebnosti nejde o sled výšek jako při melodii, nýbrž o *sled zvuků* hledíc k jejich barvitosti (O. Zich: „O typech básnických“, *Čas. pro moderní filol. a liter. r.* 1917).

úsilí, práce, sjednocujícího záměru, jenž držel v záměrné působivosti její zvukový výraz. Vojanovo herectví bylo tedy násilím na českém jazyce, osobitý výraz herecký, který nově organizoval zvukové tvary řeči.

Hilar a jeho škola

„Recitují-li verše, vždy vyzdvihují délky a krátkosti a dokonce poněkud přeháním kvantitativní poměry, poněvadž je to, tuším, jediný způsob přitlumení únavnou jednotvárností českého nepohyblivého přízvuku. Vojan naopak tlumil kvantitativní rozdíly, zdůrazňoval přízvuk.“ *Roman Tuma. Podle zápisu R. Jakobsona.*

Protiklad Hilarovy školy a jeho expresionismu, v němž byl Roman Tuma nejdůležitějším a nejdůslednějším umělcem slovního výrazu, jeví se nám ve vývoji hereckého a recitačního umění jako úsilí za zvukovou a slovní stylizací. Hlavní znak této stylizace – jako každé stylizace – jest její rytmický zřetel. Rytmus stojí nejvýše v režisérově a hercově záměru, a režisér i herec stylizovaného divadla jej oceňují nejvíce. Jemu mohou být obětovány přízvuk i kvantita.⁶ Stylizovaná, metrická řeč zase ožívá v nejlepších Hilarových inscenacích: *Cid*, *Penthesilea*, *Nebožská komedie*, *Svitání*. Rytmické zřetele jsou osou, na niž se zaměřují a k níž se stylizují celé scény, jednání a hry. Zvláštní rytmické předznamenání má v *Romeu a Julií* scéna Romea, Mercutia a Benvolia, tj. scéna hovoru a vtipu, který přeletuje a odráží se jako výměny nápadů a básnických obrazů; nové rytmické předznamenání měla scéna karnevalová jako průplety různých rytmických útvarů; kontrastními rytmickými vzruchy jest dynamizována scéna pod balkonem – a nakonec andante sostenuto se uzavírá scéna Juliiny smrti a hudebníků.

To, čím vytvářelo realistické divadlo charakter – zabarvením hlasu a intonačním spádem mluvy – to bylo nahrazeno v Hilarově expresionismu rytmickým členěním řeči, rytmickými

motivy postav. Ostrými rytmickými údery jest charakterizován král z *Cida*, rytmickou fanfárou Cid nebo jeho otec Diego. Stejně mají i postavy z Verhaerenova *Svitání* charakteristické rytmické a tempové předznamenání.

Rytmické stylizování jest také Hilarovým odkazem a základem Hilarova vlivu na naše divadla. Podle ostře rytmizovaných scén poznáme ty české režiséry a české herce, kteří žijí ze základů Hilarovy tradice a jeho expresionismu.

Realistické divadlo a impresionistické režie Kvapilovy dosahují dojmových účinků melodickou intonací řeči – oním zvláštním zpěvním spádem mluvy, který dědily po H. Kvapilové české herečky, dokud je neovládl vliv režisérů Hilarovy školy. Hilarova intonace je mnohem lineárnější; stejné výškové polohy tónu řeči trvají přes celé fráze a strofy, nebo se souvisle zdvihají či klesají – nerozvlňují (jako to činilo realistické divadlo) každé slovo nebo každou větu. Příímý, skoro monotónní spád řeči byl pro Hilara základem, na nějž zavěšoval své rytmické stavby. Jeho nejvěrnější herci (Vávra, Kohout) vyznačovali se zřetelně intonační lineárností, která by se musila jevit realistické tradici jako bezvýrazná, monotónní řeč.

To, oč ochuzoval Hilarův expresionismus intonační výrazové bohatství slova a řeči – to nahrazoval dynamickými rozdíly a dynamickým vzruchem. Pro Vojana byly rozdíly hlasových intenzit emocionálním výrazem a vycházely přímo ze síly dojmu. Pro Vojana je vrchol vzruchu a emocionálního vzrůstání Janošikova ve větě pod šibenicí: Když jste si mne upekli, tak si mne i sněžte. Tento dojmový vrchol zvětšuje herecky Vojan i nejvyšším nasazením hlasové síly – křikem. Hlasová intenzita a její změny nejsou pro hilarovský expresionismus měrou emocionálního vzruchu – jsou spíše způsobem, jak navázat dialog, který komponuje Hilar jako styk dynamických kontrastů, jimiž nabývají postavy silnější plastičnosti.

Po známém petrohradském revolučním provedení *Svitání* Mejercholdem přivádí i Hilar Verhaerenovo dílo na vinohradské jeviště jako svůj příspěvek k diskusi o „kolektivním dramate“.
Svitání rozšiřuje zvukový slovní výraz o dynamičnost sborového slova a projevu. Sboru Hila-

6 „Neshody přízvuku slovného a metrického, třeba jsou oficiální prosodii zavrhovány, obohacují rytmus, rozmnožují jeho tvárnost. Klade-li recitátor v takových případech přízvuk tam, kde toho vyžaduje metrum, je to násilí na jazyce, ale toto násilí je ospravedlněno, prospívá-li výraznosti verše.“ K. H. Hilar v zápise Romana Jakobsona.

rovu chybí mnoho na intonačním a rytmickém zvládnutí sborového slova, ale silou zvuku (křik, pískání, hluky) rozšiřuje se v expressionismu jevištní zvukový výraz.

Hilarovy deformace a jeho *násilí* na českém jazyce byly jiného druhu než realistické deformace. Byly proto pociťovány jako nepřirozenost, zatím co deformace realistického šepání, trhání slov a slabik, emocionální mizení slova za neartikulovaným výkřikem, vzdechem nebo smíchem, byly pro kritiku i obecenstvo přirozeným mluvením. Kritika, jež později vynášela Hilara a byla jeho oporou (Ot. Fischer, Jaroslav Hilbert), nestačila při Hilarových počátcích a při vystoupeních jeho protagonistů odsuzovat a vytýkat násilí na českém jazyce a hlavně na pretížné kvantitě.

České slovo vstupuje Hilarovou zvukovou stylizací do ostrého rozporu mezi zvukovým tvarem a významovou správností. Zvukový tvar se více a více osamostatňuje a vzdaluje od slova jako označení věci, tj. od jeho smyslu. V realismu jevištním mohly jen hercovy dojmy, tj. vnitřní psychické proudy zdvihat a bouřit zvukovou hladinu slova. Hilarův stylizační expressionismus – rozvineme-li příměr o vlnách, hladině a proudech – nerozvlňuje hladinu zvuku přírodními a přirozenými psychickými dojmy a bouřemi dojmů. Zdvihá zvuk v umělých vodotryscích a rytmické útvary jsou oněmi umělými fontánami, vodopády, bazény a potůčky, kudy je hnán a čerpán proud slov. Výraznost zvuková tu dospěla k rozvíti zvukového dekorativismu.

Proměny přirozenosti

Molière jako Antoine, Shakespeare jako Craig, J. K. Tyl jako K. Čapek žádali od herce přirozenost. Z protikladů jejich přirozeností objeví se nám nutný přívlastek všech těchto různých škol: jejich *nepřirozenost*. Nepřirozenost, kterou můžeme ještě dnes obdivovat na molièrovských představeních Comédie-Française, v jejích menuetových veselostech – stejně jako uslyšíme ještě dnes nepřirozenou výslovnost těch herců, kteří zdělili konvence realistického a naturalistického divadla. Ti – jdouce za realistickou přirozeností – vyhledávají všechny vady řeči a výslovnosti, které vytvořila nejen skutečnost,

ale které byly vynalezeny na jevišti v dobách, kdy se chtěl herec přiblížit k jazyku zběžnému, nedbalému, argotickému, vulgárnímu – k řeči zatížené fyziologickými vadami nemocných, starých nebo nervově rozvrácených lidí. To byli hrdinové realistického divadla. Postavíme-li proti vynálezům realistického divadla přirozenost takové recitační kadence moissiovské, nebo zvukový výbuch Romana Tuma – vybavíme si za tím některé protiklady přirozenosti slova a řeči. Namítnete-li, že uvedené příklady jsou příklady krajností uměleckých směrů a ismů, že každý německý impresionistický herec nemluvil tak jako Alexander Moissi a každý expresionistický herec nedělil s takovou měrou délku a krátkost slabiky, nedynamizoval rytmus slabik a zpěv výkřiků jako Roman Tuma – pak vám musím namítnout, že ta prostřednost, ve které se domníváte vidět řád a cíl umění, ona zlatá míra průměru, neplatí v umění a nikdy ve skutečném umění neplatila. Buď jde o umělecké dílo – nebo o ně nejde. To, co je po Baudelairovi jen spleen nebo bizarnost nebo opojení, vyjádřeno konvenčními patvary napodobitelů – není umění, ani báseň. To, co zbývá z expresionistického divadla v dnešním mladém divadle, je jeho škodou a slabostí. Ještě důrazněji lze říci o herectví, které ještě dnes šíší nebo blekotá, že je odpadem bývalého umění.

Považujeme-li přirozenost za hodnotu, jejíž cena je trvalá a věčná, nevidíme-li jejího pohybu a její změny, nevidíme-li, že na pozadí přirozenosti vzniká ocenění nepřirozenosti, které se stává znovu přirozeností dalšímu uměleckému vývoji – nedostaneme se nikdy z kleští protikladů a nikdy nebudeme moci říci, v čem spočívá skutečná přirozenost umění a jevištní řeči. Nenajdeme nikdy stanovisko, ze kterého bychom mohli posuzovat herecké řemeslo, nebudeme právi době ani kvalitám umění. Myslím, že právě s tímto nevíce vývojovým a nedialektickým stanoviskem je vždycky u nás vyslovováno heslo *přirozenosti jevištní řeči*. Postřehy, důvody i požadavky se vesměs ztrácejí v profesorském didaktizování herce a jeviště, ve vytýkání chyb živým hercům a ve vynášení Vojana a Hübnarové, v patetickém volání po stylu, kultuře a ryzí češtině. Četl jsem vývody režisérů, kteří

chválili to, co mluví *proti* jejich vlastní práci, proti tomu, čím jejich dílo vyniká a co přinesli opravdu nového. Jde o to, abychom se dovedli podívat na věc divadelní češtiny alespoň historicky, abychom se nedomnívali, že tvořivost Vojanova, herectví Bittnerovo nebo Puldovo nezanechalo vývojových předpokladů. Dříve než se odvážíme didaktizovat živé herce, je nutno, aby byla vyšetřena historická úloha hereckých individualit. Zatím však byl netvořivý předpis jedinou formou soudu a odsouzení.

Proti názoru o *souhrnu krás a čistoty básnického jazyka*, jenž je jednou provždy dán v díle některého oficiálního poety – existuje definice poetické řeči jako *jazyka zaměřeného na výraz*, jenž se mění lidmi, dobou i školami. Hledající *pohyb básnického výrazu*, dotýkáme se teprve skutečných základů kultury jazyka a poezie. Obdobně se to má s výrazem hereckým.

Jedním z mála článků, které mluvily alespoň konkrétně o řeči na jevišti, byla glosa K. Čapka v *Novém českém divadle 1918–26*. Vědomí *hry slova* odlišuje autorovo stanovisko od profesorských brusičů. Řeč jevištní je pro K. Čapka otázkou *smíšení* požadavků umělé teatrálnosti a přirozenosti. „Ty dva požadavky je těžko spojit,“ říká K. Čapek. Lze je spojit jen tím, že je přestaneme *spojovat*. Že otázku přirozenosti postavíme docela jinak. Že přirozenost jevištní řeči nebudeme vidět odtaziť od herce určité doby, určité školy, od výrazu jedinečné herecké individuality. Přirozenost Vojanovu najdeme nikoli v tom, jak dovedl *spojit* požadavky přirozenosti a teatrálnosti, ale jakou tvořivou schopností dovedl nahradit konvenci minulého výrazu novým zvukovým výrazem. Okamžik tvoření, odvaha nového vidění a slyšení se nepodobá nikdy spojování několika předpisů. V něm nepomůže gramatika ani fonetika. Tady je odkázán tvůrce vždy jen na sebe.

Jevištní řeč považuji za tvorbu. U nás – jak se zdá – se za tvorbu nepovažuje. Kritizuje se jako hodnota obecná a neproměnná. To, co dělal a dělá např. prof. Weingart ve své stati z knihy *Spisovná čeština a jazyková kultura*, je protichůdné všemu funkcionálnímu, historickému, dialektickému – a umělecky kritickému stanovisku k řeči a ke slovnímu výrazu.

Prof. Weingart, jako kdyby nebyl poučen o funkci argotu a slovních deformací, se diví, že *někteří herci pak na argotu zakládají převážnou část svého „komického“ účinku*, při čemž pan profesor takový komický účinek pokládá za méněcenný a označuje jej ironickými uvozovkami. Je třeba upozornit, že fonetický slovní humor je skoro jen deformací, jako je deformací tvaru a podrobnosti každá karikatura. Ale prof. Weingart nařizuje, že všechny tyto vulgarismy třeba potírat všude, kde má funkci spisovný jazyk. Na jevišti – i u VI. Buriana, i u Voskovce a Wericha – má funkci spisovný jazyk, ovšem že nikoli jako předpis komického účinku, ale právě jako pozadí té komiky, která si poslouží fonetickými deformacemi slova.

Ale nebyli bychom spravedliví k této straně posuzovatelů české řeči jevištní, kdybychom současně neřekli, že s nepřesným stanoviskem kritiky a vědy fonetické spolupracuje svorně české jeviště, herec a režisér. Jak je možné chtít od kritika, aby jeho posouzení jevištní řeči mělo stanoviska kulturní, tj. aby bylo ovládáno vědomím vývojových protikladů, jež teprve tvoří proud skutečné kultury jazykové, když ani české jeviště kulturních hodnot nevytváří ani nepředstihuje. Ani ve stati prof. Weingarta, ani v žádném z ostatních článků o kultuře slova na jevišti není náznak takového kulturního hlediska, protože také české herectví je vedeno jistotami *krásy, lahodnosti a jasnosti* ve své praxi. Vývojových rozdílů je si vědom právě tak málo herec a režisér jako kritik a vědec. Ale přece myslím, že místo Vojanovo, úsilí českého expresionismu, sborové recitace Dědrasboru, i noví pokračovatelé – svědčí pro primát praxe před teorií, že v těchto případech herec i režisér dříve a intuitivně chápe vývojová a kulturní stanoviska jazykové kultury, osvobozená z pout normativní estetiky a konvenční praxe.

Abych dokazoval, že průměr českého herectví a režisérství je úměrný průměru nepokrokové české kritiky, musil bych opakovat tak četné výtky, kterých si český herec zasloužil od svých posuzovatelů uměleckých i vědeckých. Ale mně nejde o jednotlivosti a chyby obecného průměru, mám na zřeteli neporozumění a přehmaty, kterými výčet chyb chce usměrňovat tvo-

řivost umělců jevištních – kde stanoviska průměru a normy nesprávně zasahují do funkce jevištní řeči a jejího vývoje. Obracím se proti té absolutní přirozenosti, kterou žádají nejen jistí vědci čeští, ale která mylí i dramatiky a jevištní umělce (K. Čapek: ... *teatrální projev... vypadá tak přirozeně, bezděčně a přímo zběžně...*). Česká jevištní řeč nemá své přirozenosti, protože nemá ani svého protikladu – své nepřirozenosti, protože nemá své kultury.

Přirozenost není naturalistický detail ve výslovnosti městského nebo venkovského e.

Přirozenost není ani libozvučná kadence.

Přirozenost není *bezděčnost* K. Čapka.

Přirozenost není solidní míra vystavená v muzeu znamenitostí, kde je zachována pro věčné časy, aby si její rozměry mohl každý bezpečně odměřit. Přirozenost je souhlas, se kterým se herecké slovo organizuje v celku, je cesta, po níž básník jde bezpečně k živému a proměnlivému divákovi nitru. Ale ani tento celek, dramatická báseň – není nic trvalého, i tento celek zůstává organismem jen potud, pokud se jeho slova a obrazy nerozpadly stářím konvence, pokud je může spolu spojovat nitro vnímajícího, pokud právě budí svou revolucionizující novostí posluchačovy dojmy. Tam, kde se rozpadávají živá pouta obrazů a slov – kde se trhají i pouta jeviště a diváků – tam nastává neodvratně smrt přirozenosti.

Dělíme-li nějak živé divadlo od mrtvého, jde mezi nimi hranice právě tudy, kde dynamičnost, hudební intonace i rytmický akcent přechází z normálu spisovného mluvení k řeči alogicky výrazné a emotivně přeorganizované.

Křik i šepot – zpěv i koktání – úprk slov i vteřinové pauzy jsou zjevy herecké přirozenosti.

Nepřirozeností zdá se mi normalizovanost hereckého mluvení, automatismus, který nabízí posluchačům pohodlnou konvenci přízvuků i melodické vlny, aby se bez fonetických překážek dostal k uvědomění i k emoci posluchačově.

Orchestrace slovního výrazu

Divadelní slovo a divadelní recitace žije v realismu i v expresionismu stále na těch jistotách, že herec je tím dokonalejší, čím lépe *prožívá* nebo *chápe* svou roli a čím zřetelněji vloží znaky psy-

chy hrané postavy do svého slova, čím více citových záchrů a volních záměrů postavy se projeví ve slově a v gestu. Herec pokládá svou úlohu za úkol, kterým se má vyloučit hraná postava posluchači a divákovi. Ot. Zich dává tomuto názoru vědecký a autoritativní výklad ve své *Estetice dramatického umění* tím, že tvrdí, že „herec musí mluvit tak, jako by mluva jeho dramatické postavy byla následkem duševního stavu jejího“. Tedy citové nebo snahové uchvácení jest tu, hle slova a mluva, „jež se z něho rodí“.

Zrození slov z emocionálního uchvácení, exterritorializace citového a volního uchvácení slovy má být rozhodujícím znakem hercova projevu a jeho dokonalosti. Slova, která se *rodí z citového a volního uchvácení*, jsou pro české divadlo a pro českou estetiku cílem hereckého výrazu.

Do té doby nebylo možno přivést herce a jeviště k rozvíjení zvukové stránky slovního projevu, dokud nepoznalo jeviště a herec, že se *slova rodí v ústech*.

Dokud tu nebylo vědomí hlasové práce, dechové a artikulační výkonnosti, potud nebylo ani vědomí samostatnosti zvukového tvaru a zvukového organismu.

To, co jsme s přítelem Zorou podnikli s Dědrasborem (Dělnickým dramatickým sborem), bylo důkazem, že lze vzít slovo recitátorovi i herci a že lze učinit zvukový tvar slova předmětem pracovního výkonu prostých dělníků, aby slova nabyla dojmové působivosti a dávala vznik *citovému a volnímu uchvácení*. Čili provedli jsme důkaz o převrácené platnosti Zichova soudu. Slovní projev není výsledkem volního a citového uchvácení herce – ale záměrný slovní projev má být takový, aby působil volní a citové uchvácení posluchače.

Objektivizování zvukové úlohy slova a samostatnost jeho zvukového tvaru dospívala tím ve vývoji recitačního umění svého dalšího stadia. Dědrasbor rozšiřuje zvukové prostředky slova orchestrálně násobenými hlasy a hudebně kompozičním jejich vedením. Dědrasbor nebyl sborovým mluvením z takového Hilarova *Svítání*. Byl symfonickou orchestrací různých barevných a různě vysokých hlasů. Vedl je tak, že

některé tvořily rytmický element, jenž byl základem osnovou pro jiné hlasy, jež nesly melodii slova a fráze. Různé hlasové druhy a rejstříky, spojení ženských hlasů s mužskými vytvářely barevné kontrasty a paralely – násobením hlasové bylo základem pro efekty síly a pro dynamické rozvolnění. Při tom všem nešlo o zpívané, ale *mluvené* slovo.

Rozvrh nebo plán recitace Dědrasboru měl tedy vzhled orchestrální partitury, v němž sóla i tutti, rytmus, melodie, intenzity a barvy hrály samostatnou zvukovou úlohu.

Sborová reprodukce vyžadovala rytmické přesnosti délek, určitosti v melodickém spádu, souhlasnosti dynamických vln, a proto vyžadovala i notového zápisu pro časově přesně rozvržené trvání, výšku a sílu. Vyžadovala také přesného nacvičení, dokonalého zmechanizování dechové a hlasové práce sborových recitátorů. Tím vším byl veden Dědrasbor ke zvukové organizaci, jež má přesné vědomí své samostatnosti i výrazové svobody. Recitace a produkce Dědrasboru byly v Čechách prvými činy hudebně organizovaného zvukového výrazu hlasem, slovem a řečí.

Praxe českého divadla

Dělíme-li nějak živé a mrtvé divadlo, jde mez mezi nimi právě tudy, kde staré výrazové organismy odumírají; tam se znečišťuje čirý a útočný proud kdysi živého pramene konvencemi. Ze stárlá pomalost širokého proudu absorbují i způsoby jiných výrazových metod nebo škol starších i mladších. Konvenčnost tohoto výrazu je nyní ochotně přijímána, neboť kdysi útočné tvary ztratily svou neobvyklost a překvapivost. Řeč odumírající výrazové školy se pocituje jako přirozená mluva, ačkoli lze v ní najít deformace ne jednoho, ale mnohých způsobů.

Zvu čtenáře na jedno představení *Snu noci svatojanské* (volím úmyslně minulé a skoro již zapomenuté představení), aby poslechl systémy zvukového výrazu. (Nejde mi o kritiku, posouzení či dokonce odsouzení herců, jde mi spíš o vedení, o režiséra a způsob, jak je pěstována řeč a zvukový slovní výraz na našich scénách.)

Mně se zdá *nepřirozeným* vytrvale zvolněný rytmus řeči Titanie, která – jako automat – dis-

ponuje jen jedinou rytmickou vlnou, jediným časovým rozměrem, za který odřiká stopu nebo verš, a bez ohledu k ostatním hercům i k situaci mluví svůj blankvers stejně volně. Je to starý typ divadelní svůdnice, kterou předepsaly v její vláčné a lísavé řeči předešlé divadelní školy a individuality. *Nepřirozenou* je pro mne i ta zautomatizovaná melodická vlna, která zpívá přízvučnou slabiku příliš vysoko a nepřívučně dává hluboko vpadat. Tak nezní český přízvuk a automaticnost stálého opakování téhož přízvučného schématu brání i jeho působivosti. Tento jamb Titanie vytváří vytrvale stejnou stylizaci a dekoraci věty.

Titanie: „A teď mu jděte hezky úctu vzdát.“

Naznačíme-li přízvučnou intonaci linií – vypadne výraz takto:

A teď / mu jděte hezky úctu vzdát!



a vytrvale zní dál:

Ať chceš či nechceš / mne nesmíš opustit



A miluji tě / proto nechtěj jít



Ty jsi tak moudrý jako spanilý



Oh, té snadnosti, s jakou herečka vyhovuje materiálu jambického verše a současně s tím i smyslu vět! Ani jediného přechínu proti správnému českému přízvuku a správnému překladatelskému metru! Ani jedině úchyly od lísavé rozvolněné melodie svůdné Titanie. Dokonalé zautomatizování charakteru, přízvuku i intonace.

Vedle této Titanie připouští režisérské vedení i zcela odlišný, ba protichůdný recitační tvar, jenž je výrazem jiné školy a jiné metody. Neboť zvýrazňuje-li Titanie melodicky přízvuky slova jambů a rozvíjí verš v typických volných dekorativních vlnách – její druh Oberon je jakoby od zcela jiného režiséra a jiné školy. Je totiž svou

metodou veden k tomu, aby proti intonačním vlnám slovních přízvuků stavěl zvukové *roviny*, monótonní *polohy* svého hlasu. Jestliže Titanie 'vykládá' obecenstvu svou roli tím, že respektuje v přízvuku i v pauze dramatickou vazbu (A miluji tě – proto nechť jít), nebo logicky zdvihne slovo podle větného smyslu (Ať chceš či nechceš – mne *nesmíš* opustit) – Oberon hledá nikoli přízvuky slov a pojmů, nebo nevykládá obecenstvu svými pauzami dramatickou vazbu – ale zpřizvučňuje a odděluje od sebe věty a slova jako *afektivní celky*. Oč Titanie mluví pomaleji, aby mohla vyhovět přízvuku každého slova – o to je Oberon prudším a hledí v širokém dechu zahrnout dojmový celek. Mluví skoro bez caesur a bez slovních předělů. Jen výdechové vlny, které spadají mezi fráze různého dojmového přízvuku, rozdělují jeho prudkou a souvislou řeč, jakoby nedělenou gramaticky ani logicky.

Jest zřejmé, že tento Oberon postavil proti gramatickému a logickému výkladu Shakespeara Titanie svůj výklad afektivní. Proti intonačním a melodickým přízvukům Titanie volí Oberon přízvuky, které vyřazují celé části vět, nebo často celé úseky řeči, jiným hlasovým rejstříkem nebo jiným zbarvením hlasu. „*Já viděl však – kam Amorův šíp pad*“ nebo: „*A dříve – než jí kouzlo s očí sejmu, což mohu opět jinou bylinou, musí mi vydat toho jinocha.*“ A nad těmito jakoby monótonními a nerozvlněnými přízvuky dává Oberon náhle vybuchovat slovům, která jsou přízvukem zbavována citového zdůraznění, protože jsou zbavována souvislosti s ostatní frází: „*Až ten květ budu mít, vyčkám, až bude Titanie spát.*“

Pravím, že nekritizuji ani neodsuzuji herce – naopak. (Oberon, jak se mi zdá, je si velmi přesně vědom svého záměru a principu své zvukové organizace.) Jde mi jen o to, abych ukázal, jak nesourodé recitační metody trvají v jednom režisérském díle, a že je jich tu málem tolik, kolik je tu herců. Tak na příklad tato Helena vyniká tím, že proti ostatním hercům přenáší zpěvnost své veršové recitace na dlouhé slabiky, zvýrazňuje kvantitu a zdelšuje zvláště samohlásky koncové; role řemeslnické vynikají proti zvukové stylizaci takovým padáním, šišláním, koktáním a drmoláním, že tomu režisérsky

znetvořenému Lvu už není rozumět ani jediného slova, ba nelze poznat někdy ani hlásku.

Nejde o deformace – ale z krátkého rozboru je zřejmo, že tyto deformace byly zbytkem nebo úpadkem konvencí, které se potýkaly s tím, co měl některý herec ve svém projevu záměrného a zvukově nového, že byly nánosem různých útvarů a sporem různých záměrů, že byly úpadkem a odumíráním vědomé a záměrné práce.

Krajní opozice

Vzdálenost, která rozdělovala antinomii slova jako označení skutečnosti od slova jako zvukového tvaru, se zvětšila do nedohledna revolucí moderního umění. Futuristické „osvobození slova“, futuristické básně a divadelní syntézy přetrhávají – pokud jde o slovní výraz – ty řetězy, jimiž je slovo poutáno ke skutečnosti, k významu a k logice větného celku. Zvuk slova, jeho grafický přepis, se stávají zcela autonomními nositeli výrazu.

Výraz, který se ztrácel v passéistickém básnictví a divadle v konvenci slov, jež neměla už dojmových ani představových účinků, protože ztratila svou názornost, svou bezprostřednost, svou neobvyklost, svou metaforičnost, tento výraz hledá svou primární působivost tím, že se snaží o nejtěsnější přimknutí k slovnímu materiálu, ke zvuku, slovnímu tvaru i k nástroji řeči. Nové básnictví a nová fonetika hledí proniknout všemi směry za omezené hranice zvukového výrazu, rozpomíná se na Rimbauda, na jeho „nové hvězdy, nová těla a nová slova“. Básnický výraz vynalézá nové zvuky. Přepisuje dojmy zvukovými paralelami a vyjadřuje je novými hlasy a hláskami, novou grafickou úpravou. Před futuristickou revolucí vidí za futurismus Apollinaire ve své básni *Vítězství*:

Ó ústa člověk pátrá po nové řeči

...

Leč umiňme si mluvit

Pohybujme jazykem

Trubme jako postilion

Chceme nové zvuky nové zvuky nové zvuky

Chceme souhlásky bez samohlásek

Souhlásky které těžce prdí

Imitujte bručení káčí

*Nechť prská dlouhý nosový zvuk
 Mlaskejte jazykem
 Poslužte si hluchým chlamstáním toho
 kdo nezpůsobně jí
 Dušené vrzání chrchle poskytuje rovněž
 krásnou souhlásku
 Rozmanité labiální krkání rozezvučí vaše
 rozhovory polnicemi
 Uvykněte si kručeti podle libosti
 Jaké písmeno těžké jako zvonů znění v našich
 vzpomínkách
 Poslouchejte moře
 Vítězství především bude
 Viděti dobře do dálky
 Všechno viděti
 Zblízká
 A aby vše mělo nové jméno*

(Přel. K. Teige)

Futurismus miluje onomatopoeie. Těmito novými zvukovými útvary nahrazuje slova; onomatopoeie zastupují věci, představy i duševní stavy.

„Osvobozená slova... tvoří výrazné seskupení pomocí řeči a nářečí neužívaných, znetvořených a vynalezených slov, hlasů a skřeků zvířat, hukotu motorů... odvážné zavedení onomatopoeických akordů, aby bylo možno vyjádřit všechny barevné zvuky: hluky moderního života“ (Marinetti: *Osvobozená slova*).

Slova básnická, vznešená a krásná slova ztratila svou skutečnost. Futurismus chce vyjádřit skutečnost názorněji, smyslověji, bezprostředněji a rychleji. Dojmové proniknutí skutečnosti, „lyrismus hmoty“, je možný onomatopojí!

„Sykavé napodobení sssiiii, jež naznačuje sykot vlečné lodi na Meuse, jest následováno zvukem fiiiiii fiiiiii značícím ozvěnu s druhého břehu. A tak tyto dvě napodobeniny přírodních zvuků mně ušetřily popis šířky řeky, který jest určen kontrastem souhlásek s a f“ (Marinetti).

Onomatopoeia zastupuje skutečnost jako slovo; jest také znakem. Proti slovní sešlosti má však výhodu, že jest nová, působivá, nemá tvrdost znaku a jeho pojmovou konvenci, jest smyslově názorná. Okamžitá sluchová představa básníka volí vždy novou onomatopoi. Je tedy – jak říkal Marinetti – „novým názorem a citem pro věci“ nebo „lyrickým proniknutím hmoty“.

Futuristická onomatopoeia nás však „neosvobodila“ od starých antinomií znaku a skutečnosti. V onomatopoeické poezii a recitaci trvá táž antinomie skutečnosti a slovního výrazu, který ji má zastupovat; toto futuristické řešení nás přivádí k primitivnějším vztahům mezi skutečností a námi, onomatopoeia je prostým, skoro animální odrazem jemu v naší představě a v našich mluvidlech. Tento hmotný či animální vztah se zvláště líbil futurismu a Marinetti. Jemu zvláště lichočila ta primárnost, která „nás vrhala zpět do řad papoušků“ (K. Teige).

Futurismus, který byl takto upoután na nový zvukový přepis věcí, „nitra i vesmíru“, má však velký význam v oblasti recitační techniky. Futuristické manifesty – futuristické texty – a jeho divadla nebyly jen literaturou a písmem. Futurismus demonstroval svými přednáškami, výkřiky, slovy. Futurističtí básníci italští (Marinetti, Cangiullo atd.) i ruští jsou nejlepšími recitátory svých básní a skutečnými umělci zvuku. Všechny stránky slovního výrazu rozvíjejí futuristi v osnově svých osvobozených slov, nevázaných významovými a gramatickými pouty. Francesco Cangiullo předpisuje nový recitační výraz futuristických básní do notové osnovy proto, aby čtenář nebo přednášeč znal

- „1. přesnou gradaci (současně muzikální i pitoreskní) všech slov a všech onomatopojí,
2. stupně poloh a perspektivy vyvolaných krajín,
3. dynamickou arabesku tvořenou všemi skrytými rytmy lyrismu,
4. spojení poezie s hudbou“ (F. T. Marinetti).

Notový zápis futuristické básně připomíná notový zápis Dědrasboru z roku 1920.

Futuristická revoluce onomatopoeiemi, „neužívanými, znetvořenými a vynalezenými slovy“ nerozešla se s logikou ani gramatikou docela. Spojení vynalezeného slova se skutečností trvá a zastupuje jako nový zvukový znak nějakou skutečnost, ať jest jí aeroplánový motor, nebo výstřely mitrailleusy, nebo palčivost slunce. Dokonalé rozdělení slova od skutečnosti a tím i dokonalé osvobození zvukového tvaru řeči se stalo dadaismem a ruským Zaumem.

Úplné odpoutání slova od skutečnosti vytváří dokonalou svobodu pro hlásky a jejich seskupování. Dává možnost umělých slov. Zaum

a jeho vynálezci jsou současně vynálezci nových jazyků, nových gramatik. Poezie a divadlo Ilji Zdaněviče se vyjadřuje jen foneticky, tj. vyhledává pro lyrické stavy ve své poezii i pro své dramatické postavy zvukové a rytmické stavby, jež jsou jejich přímými výrazy. Zdaněvičova hra *Lidantju faram* (Lidantiu maják) má osoby, z nichž každá je charakterizována zvukově. „Pevný Duch“, jenž jest ve Zdaněvičově hře jakousi vyšší mocí, která určuje a vládne, používá pro svá slova jen souhlásek bez hlásek. Pět všedních žen, které chtějí na malíři Lidantovi portrét, který by se věrně podobal zemřelé osobě (mrtvé dívce), jsou vyznačeny rozdílně podle svých úloh. „První žena, která jest poddajná a prchavá, nemluví než v samohláskách. Druhá nepoužívá než zubné hlásky. Třetí mluví úderem jazyka a rtů. Čtvrtá těžkými a tvrdými zvuky, pátá zcela zvířecky a hromově. Lidantiu mluví zvučnou ruštinou. Jeho nepřítel – passéistický malíř věrných portrétů a současně hasič – mísí neustále sliny do svých slov.

Portréty, které malíři namalují, ožijou a mluví také. Portrét podobný svému vzoru mluví stylizovanou ruštinou, portrét, který se nepodobá osobě, jež mu byla vzorem, mluví tvrdými, těžkými slovy s hojností hlásek ž, š, k.“

Na principu Ilji Zdaněviče (Iliadz) byly v Praze provedeny Osvobozeným divadlem scény, v nichž byla jediným prostředkem výrazu abeceda, odříkávaná místo slov a vět.

Stejně jako Zaum, komponuje německý dadaista Kurt Schwitters hlásky a souhlásky do zvukových, rytmických, melodických, dynamic- kých útvarů, jež nejsou futuristickými onomatopoiemi ani slovy. Je to přímý, lyrický, recitační výraz, hudebně komponovaný jako nástrojová hudba.

Dada a Zaum oddělili zcela slovo od skutečnosti: Nikoli slova, ale „myšlenky se rodí v ústech“, protože slova přestala myslet. Umění dospělo ke krajnosti protikladu skutečnosti a slova. Řeč odpoutaná od skutečnosti se stává čirým zvukem a organizuje se tedy také docela jako zvuk, jako hudební skladba. Tím bylo vykonáno vše, co mohlo přivést k platnosti protiklad mezi formou a obsahem slova. Uvědomění onoho protikladu dospělo své krajnosti a bu-

doucímu vývoji nemůže jít než o to, najít nad tímto dialektickým protikladem onu jednotu, která spojuje v okamžiku recitační tvorby, plní bohatstvím představ i dojmů se záračnou šíří zvukové formy.

Vzdálená spojení

„Proč je zapotřebí pointovati, že znak nesplyvá s předmětem? – Proto, že vedle bezprostředního vědomí totožnosti mezi znakem a předmětem (A je A₁) je nutné bezprostřední povědomí nedostatku totožnosti (A není A₁); tato antinomie je nezbytná, neboť bez protimluvu není pohybu pojmů, není pohybu znaků, vztah mezi pojmem a znakem se automatizuje, zastavuje se dění, povědomí reality odumírá“ (R. Jakobson: „Co je poezie?“).

Bez pohybu vztahu mezi znakem a představou, mezi tvarem a významem, bez vzájemné přitažlivosti dvou pólů, jimiž jsou zvuk slova a slovem označená skutečnost – není také dojmů. Neboť naše emoce vznikají jenom jako jiskry těch elektrických proudů a přitažlivostí, jež se soustřeďují jednak kolem skutečnosti a za druhé kolem slova jako zvukového znaku. Čím má tato polarita větší magnetické pole, tím jsou také naše dojmy svěžejší, mocnější a zářivější. Neboť jde o to, aby zvukový tvar slova přitahoval představy o skutečnostech z nejbzdálenějších asociací a z nejbzdálenějších krajů našich vzpomínek. Zvukový tvar slova nás musí uvádět do stavu ‘vidění’. Umělcova „pravda se začne teprve v té chvíli, kdy spisovatel vezme dva předměty rozdílné a stanoví jejich vztah... Či nebyla z toho hlediska na cestě umění sama příroda, která mi často umožnila poznat krásu... combrayského poledne teprve v hlaholení combrayských zvonů, doncierská rána teprve za škytání našeho vodního radiátoru“ (Marcel Proust: *Čas znovu nalezený*). Umění, jehož cílem jest emocionální uchvácení, nemůže existovat než nad protikladem té formy, jíž jest pro náš případ zvuk slova jako znak, a toho obsahu, jímž jest skutečnost slovem označená; nemůže existovat než jako pohyb a neustálá změna mezi oběma.

Moderní umění, které prošlo školou zcela rozloučených protikladů, jejichž hra tvoří základní podmínky umělecké tvorby, má všechny

předpoklady, aby se stalo vědomým výrazem osvobozené fantazie, osvobozeného citu a svobodné touhy člověka.

Fotografovaný obraz slova

Film má, pokud jde o mluvenou řeč, jednu velkou výhodu proti divadlu.

Pracuje fotografickým obrazem zvuku.

Lidský hlas a naturální zvuk je filmovou reprodukcí deformován, protože film *nezachycuje* tóny těch kmitočtů, na které *nejsou* laděny zvukové aparatury nebo které unikají fotografickým možností zvukového páska. Zvuky *ztrácejí* tím někdy svou barvu stejně, jako ztrácí barvu fotografie. Zvuk je závislý na *zaostření* aparatur, zvláště starých, které někdy obsáhnou jen několik set kmitočtových druhů zvukových, zatím co náš sluch je *laděn* na tóny od 16 do 10 000 kmitočtů. *Barevnost* hlasu a zvuku leží však právě v tónech a zvucích *příliš vysokých* nebo *příliš nízkých*, ve zvucích, jež unikají normálnímu ladění přijímací nebo reprodukční zvukové aparatury.

Proto nepoznáváme hercův hlas ve zvukovém filmu podle jeho barvy, *nýbrž podle jeho pohybu: podle melodizace a rytmizace věty, podle členění hlásek a slov a podle hercovy individuální výrazové metody*. Film tedy *zobrazuje* slovo a větu tím, co mají nejvýznamnějšího.

Intenzitu hlasové produkce filmové určuje zvuková páska, která zaznamenává hustotou černi a šedi intenzitu zvuku. Dovedeme si představit, že velmi omezená stupnice fotografické šedi je velmi úzká vzhledem k neobsáhlé šíři intenzit naturálních zvuků. Naproti tomu můžeme libovolně měnit a zvětšovat *intenzitu reprodukováného hlasu*, takže zvukový obraz tichého vzdechu nebo zašeptání *může ohlušovat* posluchače, nepřestáváje být stále *obrazem nejtíšího* projevu hlasového.

Další transformační předpoklad jest úplné *oddělení zvukové a obrazové reprodukce*, jejichž jediným poutem zůstává *současnost* dvou samostatně pracujících strojů. Ovšem i tato současnost je velmi volná a index její přesnosti je malý.

Tyto předpoklady by mohly vést k neobyčejným a zázračným synekdochám, metonymiím

a metaforám zvukovým. Vedou naopak v současném filmu k nejnaivnějšímu iluzionismu.

Proti divadlu, které pracuje jen se skutečným hlasem hereckým, měl a má film veliké možnosti umělých vynálezů. Transformační proces měl tu neobyčejně svobodnou cestu, neboť v předpokladu filmové práce byl spor dvou plánů, *obrazového a zvukového*, jejichž svoboda a nezávislost na sobě byla téměř úplná. Mimo tuto svobodu je tu ještě trvalý spor *obrazu zvukového a skutečnosti*, již zvukový obraz zastupuje; je tu dána možnost dialektického vztahu mezi slovem a jeho obrazem, možnost toho, aby toto slovo bylo znova a znova, novými a novými prostředky vytrháváno ze všední souvislosti a uváděno do vztahů zvukové nad-reality. Všechny přednosti nebo chyby *osvětlení*, všechny vynálezy nebo konvence *záběru*, všechny přesnosti nebo nedostatky fotografie (negativního i pozitivního procesu) mohou spolupracovat i ve fotografii obrazu slova.

Aby bylo transformačních prostředků fotografovaného slova využito – a před tím ještě: aby byly poznány – bylo potřeba, aby se film odvážil toho, čeho se divadlo zřídka odvažovalo, nebo čeho se nemohlo odvážit. Rozpojení a osvobození těch organických souvislostí, z nichž zvukový film vytváří souvislosti mechanické. Jedině jejich uvolněním lze je dokonale poznat a poznané ovládnout. Jde tu o odloučení a osamostatnění prvků vytvářejících ve zvukovém filmu komplex: slovo.

Myslím, že v tomto osvobozování slova ve filmu a v pokusech o novou kompozici řeči jsme se daleko nedostali, ba že ustupujeme více a více k naivnímu iluzionismu, který je nadšen dokonalou synchronností obrazu a zvuku a věrností fotografovaného slova. Slovo dnešního filmu chce zastupovat beze zbytku slovo mluvícího člověka. Touto nejnaivnější iluzí jsou docela ovládnuti tvůrcové filmu a dovedli ji vnutit i divákovi a posluchači. Nejsme si vědomi komponentů, skládajících zvukový obraz, a místo abychom se snažili o jejich prozkoumání, usilujeme všemi možnými i nemožnými způsoby ukrýt a zastřít spor. (Zoufalé pokusy při dodatečných synchronizacích němeého obrazu a dezolátní výsledky při dubbingu, při pře-

vedení zvukového filmu do cizojazyčné verze.) Naproti tomu není tu ani laboratorní ani experimentální práce, jež by se nespokojovala s tímto iluzionismem.

Zdivadelněním filmových her dospěli jsme tam, že si film volí vždy nejkratší a nejpohodlnější cestu, aby něco sdělil s filmovým divákem a posluchačem; zvukový film ubíjí fotogeničnost obrazu očí, tváře, rtů. Němý obraz se *sděloval* s divákem prostředky nepřímými, ale tím výraznějšími, neboť tyto nepřímé cesty, plné oklik a bludišť, jsou cestami objevů, zázračných náleží – jsou cestami emotivity a poezie.

Náhodou se nám stávalo, že jsme poznali před filmy, mluvenými řečí, které jsme nerozuměli, že *porozumění* je někdy překážkou *pocítění*. Všechna emotivnost filmu *Amok* zmizela proto, že slova mluvících exotů a cizinců dubbing překládal do češtiny. Vzpomínám na dojem reportážního snímku podkarpatoruského rabbiho, řečníčího se zdviženým prstem pravé i levé ruky. Vybavuji si uchvácení z tanečního zpěvu z filmu *Ostrov démonů*. Naproti tomu neodvážil se ani režisér dnešních filmů vyjadřovat erotické vzplanutí slovy *jak tě miluji*, nechce-li riskovat, aby obecenstvo nevybuchlo ve smích. Tyto slovní konvence ztratily jakoukoli emotivitu.

Výzkum prostředků, kterým prošlo malířství v kubismu a divadlo v konstruktivismu, nepodniká a nemůže podnikat filmový tvůrce – jednak proto, že k tomu nemá příležitosti ani prostředků, a také proto, že tu jde o zásadní skepsi k filmu. Skepse je odůvodněna tím, že film opravdu nic nepřináší k tomu, aby byly poznány zdroje inspirace, z nichž se rodí slovní výraz, neboť film je vázán podmínkami své výroby na mechanismy a na spousty cizích zásahů, které se snaží odvést inspiraci a tvořivost do oblasti racionalizovaných schémat a konvenčních prostředků výrazu. Tím spíše, že filmový úspěch je přímo vázán na tyto zracionalizované konvence filmového kýče, má-li být vyráběn. Dokud si bude filmová estetika i filmová produkce zahrazovat cesty, které vedou k poznání a objevu protikladu mezi filmovým mechanismem a člověkem, jehož výrazu má film sloužit, pokud se neurčí povaha filmového materiálu tak, aby jeho zákonitosti mohly být

prostředkem lidské svobody, potud bude film otrokem svých konvencí.

Revoluce řeči a společnosti

Výrazové osvobození slova nemůže být dílem jedné umělecké školy, nebo dílem jediného divadelního směru. Slovo a řeč je výrazem člověka a změnit slovo nebo řeč znamená změnit člověka i společnost. Rimbaudovy výkřiky: nové květy, nové hvězdy, nová těla, nové řeči – jsou také zoufalým voláním o pomoc v té společnosti, jejíž květy jsou otráveny, jejíž hvězdy nelze vidět z temna dílen, vězení a blázinců, jejíž těla jsou otroky a nástroji umrtvujících a ničivých sil a jejíž slova vyvrcholují v označení peněz. Do té doby, než bude lze lidem zřít skutečné květy, skutečné hvězdy, skutečná těla a skutečné řeči, budou všechny básníkovy nové hvězdy jenom erupcí tvořivosti, která se vyplývá v kouři či popelu Hamletových „slov, slov, slov“.

Jestliže evropská laboratorní umělecká práce jest omezena na vynálezy slovního výrazu, který zůstává v oblasti toho individuálního lyrismu, jenž je vzdálen společnosti jako celku, protože je cizí formám jejího spoutaného a znetvořeného života – jest ruský a sovětský východ od prvních revolučních dnů jevištěm a místem pro sblížení řeči a života, řeči a poezie, poněvadž jest tam řeč životního boje i řeč poezie výrazem osvobození, výrazem touhy po svobodě i výrazem svobodného činu – výrazem revoluce. Verše Majakovského – jeho výzvy, útoky, oslavy, jeho veřejné meetingy, na nichž recitoval své verše – obsahují stejné množství životního lyrismu jako výzva a útok Leninův, jako řeč jeho první revoluční vyhlášky, začínající skutečně vznešenou básnickou apostrofou: *Všem, všem, všem*.

V sovětském revolučním Rusku sjednocuje se tak tehdejší západním uměním neřešitelný rozpor mezi zvukovým tvarem a obsahem slova. Revoluce aktivizuje současně i tvary revolučního umění, jež jest na Západě jen protestem, výsměchem nebo útokem na společenský základ a společenské *moci*.

Ruský futurismus, divadlo Mejercholdovo a celé *revoluční* sovětské divadlo jest postaveno již na novou společenskou bázi, již jeví se protiklad západního umění v novém významu. Slovo

revolučního básníka a herce není již zvukovou dekorací, není již abstraktní hudební skladbou, odpoutanou od všeho významu, ale slovo jest – činem, revoluční akcí. Jest projevem a hybnou silou života. Jest jeho zbraní i radostí. Jest výrazem skutečně osvobozeného člověka.

Fantomy

Rozdělíme-li slovo a představu – vznikají ze slov fantomatické loutky, které mají zdání života, ačkoli jsou mrtvé. Tato fantomatická popřává zvukovým znakům volnosti a oživuje mrtvé figury slov novým životem – jsme-li uvedeni ve stav ‘vidění’ (tj. básnického slyšení). Jde o to, aby slovo bylo stejně věcí a skutečností, jako je divadelní věc stůl, strom nebo okno. Aby se stalo nositelem poetické myšlenky, tj. poetické proměnlivosti. Aby se stalo ‘objektem’, tj. věcí, na niž může naše fantazie provést všechny procesy svých spojení a výkladů. Aby podrželo své mámivé a měnlivé funkce.

Zatím bylo slovo na jevišti stejně dobře a stejně špatně používáno, jako byl dobře či špatně použit herec, dekorace nebo nábytek. Výraz slovní není v jasném zvuku, v ortofonické správnosti, v rytmické členitosti a dynamickém odstínění – ale výraz je jenom v možnosti nových vztahů – v proměnlivém vztahu zvukového tvaru slova k jeho významové stránce.

Na divadle je slovo majetkem básníka, ještě lépe, majetkem poezie. Nebo dramatická slovního výrazu? Dramatická zdůrazňuje zase ty změny protikladů mezi osobami, věcmi, poměry, situacemi, které dávají vznik pohybu osob, změnám věcí, poměrů a situací. Dramatická je pohyb v pravém slova smyslu. Zvukový tvar slova – recitace herecká – má vytvářet spojení zázračná, nebyvalá a překvapivá. Neboť slovo na jevišti může být vyšinuto – jako každá jevištní věc, která hraje – ze své stálé a nehybné polohy, z konvenčního vztahu k ostatním věcem. Slova mají potkávat na jevišti své nové významy – nejen v představě – ale ve scénické

skutečnosti. (Od Marinettiho syntéz – až k Bretonovým a Nezvalovým hrám se snaží jevištní slovo o tuto svobodu.) Je třeba navozovat i pro slova stav ‘vidění’. Posluchač musí vnímat tak, aby viděl a slyšel všechny skutečnosti, významy, vzpomínky, dojmy, jež může mít jevištní slovo, pohybující se na ohnivé ose polárních jiskřivých protikladů, na rozmezí života a smrti, lásky a nenávisti, touhy a odporu, radosti a slz.

Každá průměrná herecká recitace nebo recitace stylizovaná ničí všechny možnosti iracionálního a skutečně divadelního, dramatického ‘slyšení’. Tato recitace vysvětluje text, nebo zkrášluje jeho obsah, místo toho, aby k němu vstupovala do nebezpečných a protikladových vztahů. Normální recitace klade všechny přízvuky tam, kde podle gramatického, logického a psychologického úsudku mají být – odůvodňuje zvukové formace racionalisticky, bere možnost všem jejich fantazijním a iracionálním výkladům. Básníková recitace dává všem svobodu slovům, jejich zvukům, i jejich posluchači.

Přirozenost našeho divadelního názoru a našeho divadelního výrazu nemůže být než úsilím za plnou svobodu toho básnického projevu, jenž je osudem i štěstím člověka i lidstva. Dát slovo básníkovi a vytvořit plnost zážitku, to je naplnit slovo intenzitou života a představu – dát slovo básníkovi nikoli ve smyslu toho prožití, které chtěl realismus, ale ve smyslu toho svobodného projevu touhy a lásky, jenž je básnickým projevem člověka. Být výrazem a subjektivní odpovědí na unešení revolucí a skutečností, být takovým básnickým projevem, v němž se sjednocují protiklady obsahu a formy, produkce a reprodukce, herce a diváka, protože tímto slovem mluví básník, mluví každý svobodně rozvitý a žijící člověk.

*Sláva a bída divadel,
vydala Družstevní práce, Praha 1937
(rukopis z roku 1936)*

© Jindřich Honzl – dědicové c/o DILIA, 1937

O 'fotografování' zvuku a názorech kolem

Václav Srový

Ve studii Jindřicha Honzla „Slovo na jevišti a ve filmu“ z roku 1937 nalezneme krátkou, nicméně pro akustika a 'zvukového' pedagoga nepřehlédnutelnou kapitolu 'Fotografovaný obraz slova', která už po prvním letném pročtení zaujme 'klíčovými' slovy i celými frázemi přímo volajícími po aktualizaci, upřesnění či uvedení na pravou míru. Jsou to jenom odborné archaismy a v dobové stylizaci nepřesné výroky zasahující do akustiky a zvukové techniky, nebo úroveň aktuálních znalostí o zvuku či spíše názorů a postojů ke zvukové stránce mluvené řeči? Opakovaná četba článku nás ale postupně od pouhých revizionistických tendencí odvrací a mnohem více provokuje k zamyšlení, co se vlastně v názorech na zvuk a jeho technologie, resp. v názorech na vztah techniky a umění, od dob Honzlových změnilo.

Fotografovaný obraz zvuku, jinak řečeno optický záznam zvuku, představoval tehdy, i když převážně jenom v podobě úzkého proužku na celuloidovém filmovém pásu, jedinou uchovatelnou grafickou interpretací zvuku, kde bylo možno skutečně zvuk 'vidět' a při troše zkušeností v hrubých rysech interpretovat jeho základní (subjektivní) vlastnosti - výšku, hlasitost a barvu. Můžeme dokonce tvrdit, že tento záznam mimo jiné také jako první naplnil odvěkou snahu přenést zvuk do smyslově pohodlnější, ale

hlavně objektivnější vizuální trvalé podoby. Vedle úzké filmové zvukové stopy už tehdy existovaly na podobném principu také hudební nástroje s fotoelektrickými generátory tónů. Současné grafické možnosti interpretace zvuku v počítačových stanicích pro jeho záznam a zpracování nám proto mohou připadat jako pouhá technická inovace.

Honzla však nezaujal optický záznam zvuku a jeho možnosti (z dnešního pohledu stále aktuální a přesvědčivé), jako především jeho nedostatky a tím způsobené deformace vnímané barvy zvuku. Honzl logicky připisuje tuto deformaci frekvenčnímu omezení optického záznamu a v ní nalézá příčinu naší neschopnosti „nepoznat hercův hlas ve zvukovém filmu podle jeho barvy, *nýbrž podle jeho pohybu: podle melodizace a rytimizace věty*“. Lze to považovat za dobové tvrzení, nebo se za ním skrývají obecné zákonitosti vjemu zvuku?

Ve skutečnosti optický záznam vykazuje naprosto dostatečný frekvenční rozsah (cca 30 Hz - 10 kHz) vzhledem k frekvenčním vlastnostem lidského hlasu a spolehlivě postihuje formantové oblasti jak vokálů, tak konsonantů. Problém deformace vnímané barvy hlasu mohli bychom spíše hledat mimo optický záznam, a to ve vlastnostech akusticko-elektrického a elektro-akustického převodu, tj. v mikrofonu a reproduktoru,

event. v ostatních částech elektroakustického řetězce. Ani v těchto případech by ale lineární i nelineární zkreslení celého optického záznamu a reprodukce zvuku nemohlo zapříčinit nerozpoznatelnost herce podle barvy jeho hlasu. Můžeme se domnívat, že Honzlova kritika nepravděpodobně ani tak z konkrétních technických nedostatků tehdejšího zvukového záznamu, jako spíše z dobového nepochopení zvukového záznamu jako nového autonomního vyjadřovacího, stylizačního či obecně tvůrčího prostředku.

Honzl spojuje zvukový záznam se záznamem obrazu a v podstatě v něm hledá paralelu k jevištnímu hereckému projevu podobně, jako bychom mohli hledat společné a rozdílné mezi hudební nahrávkou a 'živým' koncertem. Pokud připustíme, že mezi hudební interpretací 'pro nahrávku' a 'pro publikum koncertního sálu' existuje jenom velmi málo objektivních rozdílů, pak z čistě zvukového hlediska jenom těžko nalezneme shodu v herecké interpretaci 'pro kameru a pochopitelně mikrofon nad ní' a pro 'publikum divadla'. Také Honzlova determinace barvy, přesněji 'barevnosti' zvuku, a tedy i hlasu, příliš preferuje statickou interpretaci, a to ještě v mylných představách důležitosti tónů *příliš vysokých* nebo *příliš nízkých*, a odděluje barvu od *pohybu*, tzn. od přirozené závislosti na čase. Honzl v intencích dobových poznatků také nezahrnuje pod obecné chápání barvy zvuku její vyšší celky, jako jsou melodie, rytmus a samozřejmě i výraz. Stejně tak použití až příliš deterministicky chápaného pojmu 'barva zvuku' vázícího se k její Helmholtzově absolutní a relativní teorii není příliš na místě. V takovém případě hudebníci podobný terminologický problém obcházejí výrazy typu 'témbr', 'charakter zvuku' či dokonce 'kvalita zvuku', aby se vyhnuli představě, že barva zvuku se 'rovná' frekvenčnímu spektru, tj. pouhému vztahu mezi intenzitou a pořadím či frekvencí harmonických tónů.

Honzlovi nelze ovšem v žádném případě tuto 'psychoakustickou' formulační nepřesnost vytýkat, n-rozměrné pojetí vjemu barvy zvuku se totiž v moderní psychoakustice objevuje až v průběhu druhé poloviny 20. století. Naopak, Honzl si je vědom zásadního rozdílu v manipulaci s intenzitou, resp. s hlasitostí zvuku mezi akustickým a elektroakusticky zpracovaným zvukem, resp. hlasem. Odvolává se na malou dynamiku optického záznamu ve srovnání s dynamickým rozsahem přirozených zvuků a současně upozorňuje na možnost libovolné manipulace s intenzitou, resp. hlasitostí zvuku, např. elektroakusticky zesíleným tichým vzdechem nebo zašepťáním, které „*může ohlušovat posluchače*“. V tomto případě se před námi otevírá problematika úrovně hlasitosti zvuku, konkrétně hlasu ve vztahu k jeho výrazu.

Přestože s elektroakustickou regulací hlasitosti často spojujeme negativně chápanou prezentaci hudby i zpěvního hlasu (např. u rockové hudby), musíme současně připustit, že na pouhý fenomén hlasitosti si sami často zjednodušujeme hodnocení podstatně komplexnější zvukové kvality. Hlasitost nejčastěji spojujeme s energetickou dostatečností zvukového zdroje a jeho schopností zvládnout jak nepříznivé podmínky šíření zvuku a jeho zpětné kontroly v uzavřených (i neuzavřených) prostorách, tak též jeho prosazení se vůči ostatním zvukovým zdrojům. Akustické vlastnosti prostoru hudebního určení bezesporu ovlivňují hudební interpretaci, právě tak jako obdobné vlastnosti divadel přispívají svým podílem k volbě interpretace slova. Tam, kde se herec neslyší, tak v první řadě zvyšuje hlasitost svého projevu a současně zužuje jeho dynamický rozsah. Tím ale také omezuje své výrazové prostředky. K podobné situaci může dojít i za akusticky příznivých podmínek, např. při interpretaci melodramu za doprovodu symfonického orchestru.

Použití elektroakustického zesílení hercova hlasu je v tomto případě, a pochopitelně i v řadě dalších případů, nejenom odůvodněné, ale současně otevírá nové výrazové možnosti. Honzl zde určitě nemíní fyzické *ohlušení posluchače*, ale to co bychom mohli nazvat 'výrazovou lupou či zoomem' hlasového projevu, a to nejenom ve filmovém, ale zejména v rozhlasovém herectví, obecně řečeno v 'herectví na mikrofon'.

Honzl poté otevírá vzájemný vztah obrazu a zvuku a začíná protipólem reálného postavení zvuku vůči obrazu, a to *oddělením zvukové a obrazové reprodukce*. Tento obrazově zvukový kontrast však nepojímá jako výrazný prostředek zvukové dramaturgie audiovizuálního díla, ale jako způsob úplného osvobození zvuku, konkrétně pak slova od obrazu. Vychází též z trvalého sporu zvukového obrazu, tj. záznamu slova a skutečnosti, kterou záznam zastupuje, a klade důraz na stále větší stupeň stylizace jako *zvukovou nadrealitu*. Poněkud naivně, i přes své filmové režijní zkušenosti, pak Honzl ztotožňuje techniku obrazu s technikou zvuku a doslova zarputile sleduje naprosté osamostatnění slova od obrazu, které považuje za jediný proces jeho poznávání a ovládnutí. Z dnešního pohledu nám toto vyhraněné stanovisko může připadat téměř jako nepochopení, ani ne tak současného, ale hlavně budoucího postavení záznamu, zpracování a reprodukce zvuku (tedy i lidského hlasu) v úloze nového autonomního tvůrčího prostředku mezilidské komunikace. Ostatně obdob-

nou situaci mohli bychom nalézt na poli elektronických hudebních nástrojů, u kterých se v téže době začíná prosazovat více komerční než ryze tvůrčí uplatnění, pramenící z technického opojení, nikoliv z umělecké inspirace.

Zde někde se rodí budoucí schizofrenie úlohy, postavení a využití techniky a technologie v umění, její přetrvávající zbožňování a proklínání současně. Honzlova kritika dokonalé synchronnosti zvuku a obrazu jako *naivního iluzionismu* a až téměř nostalgická připomínka německého filmu z dnešního pohledu tuto situaci doslova anticipuje. Můžeme až nabýt dojmu, že u Honzla postupně zdokonalující se zvukový film vyvolával spíše zklamání než nadšení, a to v předpokladatelné budoucí převaze hromadné audiovizuální zábavy na úkor ryziho umění, které si představoval ve zcela jiné poloze. Nebo dokonce spatřoval Honzl ve filmu nebezpečnou konkurenci divadlu? A jak by se potom postavil ke slovu a zvuku v televizi?

Závěrem si musíme v intencích zjevných i skrytých Honzlových názorů na úlohu techniky v umění položit ještě jednu otázku: Proč v celém článku nenacházíme ani jedinou zmínku rozhlasového herectví, o kterém v souvislosti s původní rozhlasovou hrou můžeme přece hovořit už od sklonku 20. let? Bylo by přece nanejvýš zajímavé znát jeho tehdejší postoj k rozhlasovému zvuku jako takovému a k autonomnímu zvukovému záznamu, a to nejenom mluveného slova. Byl by to postoj opět dobově tendenční, nebo naopak nadčasový?

Příspěvek k hlasové práci herce Eduarda Vojana (1853–1920)

Jaromír Kazda

„Bylo mi asi čtrnáct let, když v Brodě hostoval Eduard Vojan. Tatínek nás tehdy všechny sebral, dost se tomu divím, a jeli jsme všichni i s maminkou žebříňákem do divadla. Dávali Hamleta. Bylo to něco úžasného. Scéna neutrální, skoro prázdná, světelné efekty žádné, na jevišti jen herec a jeho umění. Vojan měl hlas spíš slabý, jakoby zastřený, trochu sípavý, ale nesmírně sugestivní. Přísně ovládal pohyb, stačilo pak, aby udělal jediné gesto, zasáhl přesně a silně. Tu noc jsem nemohl usnout.“
(Zrzavý 1971: 24)

„Přítel Kovařovic, který náležel povždy k největším ctitelům Vojanova umění, říkával, že ho bolí v krku, slyší-li Vojana chvilí mluvit. Jaké vůle je prý k tomu třeba *ten* hlas *tak* zvládnouti. A Kovařovic jistě hlasům rozuměl dobře.“
(Schmoranz 1930: 23)

„Vojan se vřezával svým hlasem do sluchu svých diváků.“
(Josef Träger na přednášce)

„Proti tomu přišel člověk, který mluvil takto (šeptá): Vyslovoval dokonale každý akcent na slabice. Umíte si představit, co z tohoto experimentátora dělala tehdejší divadelní veřejnost. Ten člověk prožil martyrium mlácení, dokud nezestarla všechna generace kolem něho a dokud se vedle něho nezačali řadit herci, kteří začali chápat, že v jeho technice není žádný formalismus, žádná věc, která by byla jen z jeho nedostatku, nýbrž že je to tvoření nových výrazových prostředků. Pochopitelně dnes, když Štěpánek vyjde na jeviště a zachraptí, neptáme se: Kde jsi nechal hlas? Díváme se na něco jiného. Prosil bych moc divadelní teoretiky, kteří se snad trochu pamatují na genia v našem českém divadle Eduarda Vojana, aby přestali s povrchem jeho masky, která byla geniální, ale která nebyla to jediné, co nám přinesl.“
(E. F. Burian na divadelním festivalu a semináři D 34, Praha 1959: 63–64)¹

Eduard Vojan nastoupil do Národního divadla roku 1888, kdy tu oslňoval největší český krasořečník staré gardy, Jakub Seifert, který měl libozvučný, pěvecky školený baryton vždy příjemného tónu a vzornou vokalizaci v duchu Durdíkovy nedocenené knihy *Kallilogie čili O výslovnosti* (1873).

Felix Vondruška později napsal: „Seifert a Vojan! Perioda lesních rohů přestávala a počínala fáze houslových citů.“² A housle mohou hrát třeba i disonantně. Estetické stylizace není třeba, když jde o vystupňovaný účinek. Podle Evy Vrchlické bylo Vojanovým heslem „Všechno ven!“ a „Raději přehrát, než nedohrát!“ Když po Vrchlické chtěl větší intenzitu pláče a ona se bránila, že to víc nejde, odpověděl s úsměvem: „Herec musí začít právě tam, kde už to nejde.“³

Základní polohu Vojanova hlasu vidíme v notách Pickovy hudby k *Faustovi*, kde jsou dvě Mefistovy písně – Píseň o bleše a Serenáda – napsané právě pro Vojana. První z nich má rozsah c 1 – d 2, druhá e 1 – d 2.⁴

1 Jde o přepis nahrávky s imitací, která se bohužel ztratila.

2 Vondruška b. r.: 19.

3 Vrchlická 1946: 19.

4 Pickova partitura scénické hudby ke Goethově *Faustu* je v Českém muzeu hudby, Praha 1, pod signaturou XXXI A 1.



a - ne - bo za - čal mlu - vit tím - hle způ - so - bem až na - ho - ře



Ty ru - ce z mé - ho hr - dla pryč!



Pa - hlen!

Notový přepis imitací mluvy Eduarda Vojana pořídil Jiří Šlupka Svěrák

Leoš Janáček si v programu k Vrchlického hře *Knížata* zapsal nápěvek slov „moc silný vzduch“ patřící Vojanovu Boleslavovi. První dvě slabiky jsou notovány jako f 1, zbylé dvě jako c 1. Akcent byl na slovech „moc“ a „vzduch“. Původní text ale zní: „jen když vzduch máme opět čistší“ (III/2), takže lze předpokládat, že si herec text upravil.⁵

Podle Rudolfa Deyla staršího „Vojanův vysoký zastřený baryton stoupal v afektu do výše tenorových tónů, které se třepily, ale měly zvláštní účinnost.“⁶ Podle Emy Švandové-Kadlecové cvičil Vojan na dovolené v Alpách svůj hlas burácením do údolí, aby zvýšil jeho dynamiku a měl také kontrolu pomocí ozvěny. Doma cvičil podle Josefa Zory rozsah a artikulaci až do šepotu.⁷

Podle Deyla ve Vojanově podání „Například zavolání Hamletovo po usvědčení královraha: ‘Horatio’ – čtyři vokály, zvýšené vždy o tercii – jaký to byl nepopsatelný zvuk, jenž zvlnil hlediště děsem!“⁸

Eva Vrchlická, která u Vojana absolvovala několik hereckých lekcí včetně hlasových cvičení, popsala v jeho civilní řeči snadný oktávový skok nahoru.⁹ V Peškově nahané imitaci Vojana je náznak jeho exponované výšky na větě „anebo začal mluvit tímhle způsobem až nahoře!“ (forte) a na Hamletově výkřiku při srážce s Laertem na Ofeliině pohřbu „Ty ruce z mého hrdla pryč!“¹⁰ Blízko této imitace je Deylův náznak Vojanova výkřiku „Pahlen!“ ve scéně před vraždou cara (z Merežkovského *Smrti cara Pavla I.*)¹¹

5 Viz Kazda J. „Janáčkovovo svědectví o českých hercích“, *Hudební věda* č. 4, 1978: 335.

6 Deyl 1953: 150.

7 Zorovo nahané svědectví v mém archivu. Zora byl nejen herec a recitátor spjatý s naší avantgardou, ale později i mistr zvukař na Barrandově.

8 Deyl 1953: 150.

9 Vrchlická 1946: 8–12.

10 Nahrávka v mém archivu.

11 Viz předešlou poznámku.

Když Vojan jako Hamlet naznačil Prvnímu herci, který monolog by od něj rád slyšel, nasadil – jako deklamátoři staré školy – hluboký sytý baryton, po kterém najednou zase promluvil v tenorové poloze: „Tak to není, ale Pyrrhem to začíná.“ Zorův nahraný náznak potvrzuje Vodákova výtku: „V první scéně s herci bylo by snad dobře přednášet veršovaný úryvek zapamatované deklamacce méně pateticky, ve shodě s pozdějším poučováním Hamletovým.“ Některé role mluvil Vojan takto zvučným barytonem celé (např. Žižku, Gera nebo Jánošíka), ale podle Zorova svědectví se jednou v kanceláři u ředitele Schmoranze tak překřikl, že pak nemohl na začátku *Macbetha* zvolenou hlubokou polohu nasadit.

Vojan byl prvním českým Hamletem, který monology neříkal na rampě čelem do publika jako naučenou básničku, nýbrž vsedě (byl proto přirovnán záhřebskou kritikou k Rodinově soše *Myslitele*) a jako myšlení nahlas, které jako by vznikalo teprve před divákem. Zorou nahraná imitace začátku monologu Být či nebýt ukazuje jako prostředek ke zvýšení napětí obecenstva ztišení, delší pauzu mezi prvními dvěma slovy ve větě: „... neb (...) o-z-broit se proti moří bídy“ a na konci zpomalení a rozložení slova: „... a ukončit ji vz—p-o-u-rou?“

V balkonové scéně *Cyryna z Bergeraku*, kde Seifert hlaholil a okouzloval Roxanu i publikum melodickým přednesem veršů, Vojan mluvil tiše, třebaže vroucně, aby Roxana Cyryna nepoznala (hraje přece v té chvíli vlastně Kristiána), a stejně tlumený tón použil pak jen jednou v závěru hry, když předstírá, že čte Kristiánův list, říká ho zpaměti a Roxana si všimne: „A kterak můžete to číst, když je tma?“ načez si uvědomí: „Ten hlas, již vzpomínám, jsem kdys již uslyšela!“ Tento přednes Kristiánova dopisu, k jehož autorství se tak Cyrano bezděky přizná, mám nahraný v imitaci Jana Porta. Je v něm kromě vroucnosti účtování se životem i bolest raněného, škrcená v hrdle, aby Roxanu nevyděsil. Vyšší polohy, v jaké byl podle Porta tento text přednesen, bylo ex post dosaženo technickou úpravou za cenu mírného zrychlení nahrávky ve zvukovém studiu.

V některých pasážích (např. v Cyranově monologu o gaskoňských kadetech) užíval Vojan specifické rytmizace – sekání po slabikách, jakou naznačil ve 3. sloce na desce z roku 1949 Zdeněk Štěpánek. Štěpánkův záměr vzdát na tomto místě hold slavnému předchůdci (vynikne zvláště ve srovnání s nahrávkou téhož monologu v gradovaném přednesu Eduarda Kohouta) potvrzují nahrané ukázky s Emilií Hráskou, Hermínou Vojtovou či Karlem Svolským (v mém archivu).

Zcela novým prvkem byla detailní práce s podtextem i u nejkratších slov. Podle svědectví Emilie Hráské bylo každé Cyranovo „Ach“ ve scéně s Roxanou (II/6) jiné. V té souvislosti bych rád zmínil, že jestliže třeba herci u Stanislavského cvičili různé podtexty na násobilce (na relativně delším promluvovém úseku), Vojan cvičil totéž na jednotlivých hláskách abecedy – tedy nejmenším zvukovém prvku. Proto když pak potřeboval emocionálně zvýraznit celé slovo, měl na to potřebnou průpravu. Podle Deyla např. trojí zvolání „Jessiko!“ když Shylock v Shakespearově *Kupci benátském* objeví dceřin útěk, navíc se šperky a penězi, bylo u Vojana „nejprve pátravé, pak vzteklé a konečně zoufalé.“¹²

Soubojovou baladu v *Cyranovi z Bergeraku* Vojan, jak dokládá Vodákova výtka, zprvu recitoval přímo při šermu, což vadilo místy srozumitelnosti. Naproti tomu šerm se Smrtí a dalšími imaginárními nepřáteli v závěru poznamenalo už ve Vojanově podání horečné třeštění. Deyl píše: „Kterak vylíčit zavytí, s nímž

12 Deyl 1953: 150.



▲ Eduard Vojan v Lotharově Králi Harlekýnovi



► Eduard Vojan jako Mefistofeles v Goethově Faustovi

Vojan vzkřikl: „Ó lidská hlouposti!“¹³ Vojanovy fotografie v této scéně Štěpánka inspirovaly v inscenaci Národního divadla z roku 1949, jak dokládá deska a televizní záznam závěru hry. Když Štěpánek interpretoval tutéž scénu na filmovém dokumentu *Eduard Vojan* (1953), ubral zjevně na melodii a dynamických kontrastech (potlačil slyšitelný nádech, místy až extatickou zběsilost aj.). Přiznal se tehdy také konečně k tomu, že Vojana viděl v mládí v Rakovníku v *Kupci benátském* až do scény s Tubalem – tedy převážnou většinu představení.

Jan Bor charakterizuje Vojanovu mluvu na scéně takto: „V jeho jevištní artikulaci stává se konsonant dramatickým a vokál lyrickým elementem slova: souhlásky jsou nositelkami barvy, dynamiky a povahokresby, kdežto samohlásky vyjadřují citový obsah a melodii řeči.“¹⁴ Příklady pro to lze v nahraných imitacích najít třeba v kňučivém roztřepení koncovky *e* na konci věty „Ty mne mučíš, Tu-ba-le!“ (Shylock v *Kupci benátském* v Portově imitaci) nebo v Zorově imitaci

¹³ Deyl 1953: 226.

¹⁴ Bor 1907: 78.

závěru role Johna Gabriela Borkmana (Ibsen): „Ledová ruka sevřela mi srdce. Nebyla to ruka ledová, byla to ruka ko-vo-vá...“ (Poslední vokál se mění skoro v „é“, když Borkman dostává kolaps a sveze se k zemi.)

Vojan osobitě řešil setrvalý problém českých herců, co s jednotvárností přízvuku na první slabiku. Josef Jiří Kolár, vůdčí romantický tragéd, který po francouzsku ráčkoval a byl tudíž mimo tehdejší fonetickou normu (viz výklad výslovnosti *r* v Jungmannově *Česko-německém slovníku*) ignoroval podle vlastního svědectví vítězství přízvučné prosodie nad časoměrnou a snažil se češtinu přiblížit evropským jazykům s pohyblivým přízvukem.¹⁵ Herci budilovské školy jako Deyl, Vydra st., Karen či Kohout často protahovali dlouhé samohlásky, a tím se snažili řeč na scéně melodizovat. Podle jednoho z nejlepších svých imitátorů, Hilarova protagonisty Romana Tummy, „Vojan naopak tlumil kvantitativní rozdíly, zdůrazňoval přízvuk“.¹⁶ Místy mluvil staccatově a členil řeč po slabikách, takže se říkalo, že seká věty. Výsledkem byla rytmizace a výrazné vyslovování koncovek prováděné rázem. Honzl to zachytil na vstupním monologu Richarda III., kde pauzy vyznačil pomlčkou a rázy na konci slov staroslovanským ‘jer’.¹⁷

Právě díky pečlivé výslovnosti a intenzitě mohl Vojan mluvit i v pianissimu, srozumitelném až na druhé galerii. Kvapil vytvořil pro nebývalé ztlumení herecké mluvy předpoklady tím, že ve výpravě často užíval umělého stropu jako rezonanční desky, aby zvuk neunikal do provaziště. Ladislav Pešek měl na mysli Kvapila, když řekl: „Kulatý stolek, na něm lampička. U stolku si šeptem povídají žena a muž. To je Ibsen.“ O závěru inscenace *Johna Gabriela Borkmana*, kde byla Vojanovi nezapomenutelnou partnerkou Hübnerová, píše Vodák okouzleně: „To, co zde mluví Vojan do stříbrného šera – neslyšeli jsme ještě v Národním divadle něčeho takového! Borkman miluje hudbu, rudu představoval si zpívající v hlubinách země: jeho umírání u Vojana proměňuje se skutečně v hudbu a zpěv linoucí se tesknými, slabounkými, a přece tolik lichotnými zvuky. ‘Miluji, miluji, miluji vás.’ Vesmír zdá se šumět tou křehkou, vroucí a marnou písní zanikající do prázdných dálav.“¹⁸

V artikulaci souhlásek Vojan vycházel z německých teoretiků, kteří si všimli, že při určitých emocích se některé souhlásky zvýrazní.¹⁹ Vojan užíval podle kritiků pamětníků i imitátorů takto zvýrazněného předního „rrr“, jako řada jeho kolegů a následovníků, zvláště hilarovských. Představitel záporných postav a významný Vojanův předchůdce Jiří Bittner, který měl německé herecké školení, podle Vrchlického „své ničemy a lotry, padouchy a syčáky sípal a syčel způsobem nenapodobitelným“.²⁰ Také Vojan experimentoval s příznakovou funkcí souhlásek, jak dokazuje vedle kritiků cenné Zorovo svědectví: „Ten vojanismus záležel v tom: umět vykouzlit rozbouřené jezero nebo úžasné půlnoční ticho – to bylo tišší než ticho. To dociloval shlukem souhlásek a teď do toho přišla nějaká sykavka,

15 Kolár, J. J. „Slovo o deklamaci“, in: *Besedník* 11, 1862.

16 Jakobson 1926: 14.

17 Honzl 1956: 203. Záznam ověřuje nahraná imitace MUDr. J. Procházky.

18 Vodák 1944: 96.

19 Bor 1907: 75. – Vojan měl v knihovně mj. Hermanna, Oberländera, Windse, Palleského, Guttmana, Grubeho a Hagemanna.

20 Novák 1944: 26.

césury. Když bylo třeba, on zaskřípěl v hlase a ono vám to nevadilo, protože už vás na to předem připravil.“²¹

Vojan měl z lékařského hlediska úplný a pravidelný chrup.²² Měl tedy pro přesnou výslovnost ty nejlepší předpoklady. Evu Vrchlickou učil etudy způsobem, jaký popsal už slavný německý herec Iffland, který kdysi na počátku 19. století hostoval i v Praze a ovlivnil dialektický přístup k záporným postavám u Tylových herců.²³ Aby aktivizoval při hlasovém cvičení vnější mluvidla, vkládal Vojan Vrchlické do skousnutých zubů tužku.²⁴ Tato metoda připomíná německé učebnice jevištní řeči, kde se doporučuje mluvit s korkovou zátkou ve stisknutých zubech (samozřejmě aniž by se přitom překousla).²⁵

Otokar Fischer se zmiňuje o sípavém, skoro neslyšném pláči v soudní scéně Vojanova Shylocka v Shakespearově *Kupci benátském*.²⁶ Zora nazývá tento pláč chrchláním a předvádí ho v nahrané imitaci. Týž dyšný pláč užívá Štěpánkův Shylock ve scéně s Tubalem, nahrané na desce.

Vladimíru Müllerovi vděčíme za podrobný popis celého Vojanova výkonu v roli Shylocka.²⁷ Právě díky němu se můžeme pokusit rozřešit spor pamětníků o Vojanově odchodu ze scény. Podle Schmoranze a Tilleho odcházel Vojanův Shylock od soudu nezlomený, se vztyčenou hlavou.²⁸ Podle Deyla a Hilarovy kritiky to však byl zlomený člověk, na němž bylo znát, že je u konce svých sil.²⁹ Divák si mohl domyslet, že skončí infarktem nebo sebevraždou. Kdo má tedy pravdu?

Müller líčí závěr Vojanovy kreace detailně: „Vtipy, jež mu adresuje Gratiano, se Vojana nedotýkají. Postava dřív hrdě vzpřímená, opět se nahrbí, oči civí do prázdna, obličejové svaly povolily. Vše, co odpovídá, je pronášeno hlasem zastřeným, po rozsudku, jsa tázán, je-li spokojen, říká chraptivě: ‘Jsem spokojen’, ruka tápe po prsou, dostává se ke krku, uvolňuje šat, vidíte vnitřní zápas, cítíte, že Shylock se přemáhá, aby nepadl. Skvělá mimická scéna. Odchod doleva, potácivě, hlavu v dlaních.“³⁰

A jak viděla Vojanův odchod jeho partnerka Leopolda Dostalová, která ho jako Portie měla celou soudní scénu na očích? „Nezapomenutelný Shylock – zarytý finanční velmož a ubohý štvanec; jeho scéna odchodu od soudu, jak se celý schoulil do sebe, zdušeně vzlykal, zase se výhruzně a nenávisně vztyčil, aby pak zničeně tichým a tápavým krokem odešel, ta scéna, dusná a mrazivá, žije.“³¹ Podle výpovědi Arny Pekárkové, Vojanovy Portie za hostování, jí Vojan zakázal při zkoušce mluvit v soudní scéně mužským hlasem (chtěla tak doplnit Portiin

21 Nahrávka s J. Zorou v mém archivu.

22 Odlitek chrupu byl ve Vojanově pozůstalosti.

23 O Ifflandově mimické průpravě viz *Topičův sb.*, IV, 1916–17: 565.

24 Vrchlická 1946: 13. Monolog Prvního herce z *Hamleta* nahrála Vrchlická roku 1968 v rozhlasu jako osmdesátiletá (DF 7023/1).

25 Hey 1900.

26 Fischer, O. in: Konečná a kol. 1984: 142.

27 Müller, V. „Vojanův Shylock“, in: *Národní divadlo* 8, 1930/31, 4. 19: 2–7.

28 Schmoranz 1930: 52; Tille 1935: 247.

29 Deyl 1953: 248; Hilar, K. H. in: *Divadlo* (Kavkovo) VIII, 1909 (5. 11.), č. 2: 46.

30 Müller 1930/31: 7.

31 Dostalová, L. „Že herec, zmizevší ze scény...“, *Divadlo XXVI*, 1940 (11. 5.), č. 7: 157.

převlek za právníka). Když se vzápětí opozdila s narážkou, zvolal: „Tak vykřikla, nebo ho tady rrozkrájím na kusy!“³² (Z Peškova vyprávění známe i tiché režijní pokyny Vojana partnerce přímo při představení.) Podle Zory končila soudní scéna v *Kupci benátském* ledovým tichem, ani herci nesměli vůbec nic dělat, aby bylo vše soustředěno jen na Vojanův odchod.³³

Proti starší generaci, která měla pěvecké školení hlasu a učila se mluvit melodramy při klavíru, přinášel Vojan a mnozí z jeho kolegů jako novinku práci s témbrem. Témbra pomáhal charakterizovat věk, postavení a povahu postavy či její zdravotní stav a momentální emoci. Jakou touhu po absolutnu dovedl Vojan vložit podle náznaku F. Kovářika do Valdštejnovy teskně snivé věty u okna: „Hvězdy ne-kla-mou!“ (Dodejme před to: Na rozdíl od lidské pakáže...)

Bor o Vojanovi píše: „Všechny své postavy rozlišuje hlasem, jehož pružná poddajnost vytvořila proti zasmušilému, klidnému a hlubokému hlasu Žižkovu romanticky barevný, renaissančně smyslný a svěží hlas Cyranův, a dovedla naznačiti odstíny mezi mluvou Hocha, Goringa, Relskiho, Zloděje a Hoška, ačkoliv tito všichni, jako moderní typy vzdělané společenské vrstvy, vyrůstají ze společné základny a kryjí se téměř identickou formou výrazu. [...] Avšak i zvuky nečláňované, zejména jeho smích, jsou hodny povšimnutí. Variability svého smíchu docíluje Vojan střídáním hlasového rejstříku, rozmanitým tempem kadence a délkou opakujících se césur ve tvoření tónu. Obyčejně jej tvoří dle vzorce retardujícího decrescenda, jednou nebo několikrát opakovaného. Zajímavost je, že v případech okamžitého přechodu z komiky do situace vážné smích jeho podléhá vlivu setrvačnosti úžasně bystře přírodě odpozorované, a neutíná současně s vnitřním přechodem zvukový tón, nýbrž dříve pauzou a mimicky zachycuje změnu nálady.“³⁴

Ve Vojanově době nemohl ještě konkurovat divadlu němý film, o rozhlasu a televizi nemluvě. Lidé proto chodili do divadla s nadšením, zejména studenti na galerii. Tam bylo Vojanovo věrné publikum, které čekalo, až se prosadí. Vojan se ale (viz předvedení v televizních *Úsměvech Ladislava Peška*) zásadně neklaněl. Přijímal hold diváků vzpřímený. Jsou z historek známé příklady, kdy vybočil z role, aby skandalizoval rušící divačku („Huso!“), nebo při nevhodné reakci publika, když se mimo Prahu vymklo z jeho vlivu, odešel s nadávkou z jeviště. Hájil tak úctu k herecké tvorbě.

Uměl v případě potřeby imitovat kolegy – třeba Želenského (baryton s nosovým přízvukem) nebo za hostování u kočovné společnosti mladého Eduarda Kohouta v Lotharově hře *Král Harlekýn*, která by stála za znovuuvedení (připomíná trochu O’Neillova *Velkého boha Browna*).

Kontrastu mezi Vojanovým suchým řezavým hlasem s ostrými sykvkami a sytými alty představitelky andělů či barytonem Boha, halasícího z místnosti nad lustrem Národního divadla, bylo Kvapilem použito při prologu *Fausta* (1911). Pod hvězdným půlkruhovým horizontem seděl na skále Vojanův atleticky štíhlý Mefisto jen v přiléhavém trikotu, v póze Antokolského stejnojmenné sochy.

Role Zlého ducha v chrámové scéně alternovala Leopolda Dostalová (= Markétčino svědomí) nebo Jaroslav Hurt (= Mefisto). Ten ve Vojanově kostýmu hrál

32 Televizní medailon ostravské herečky Arny Pekárkové.

33 Zorova vzpomínka nahraná v mém archivu.

34 Bor 1907: 78.

Zvětšený detail očí
Eduarda Vojana



tehdy ďábla na skále v němém filmu *Stavitel chrámu* (1919). Vojanův kostým nosil rovněž Mefisto v opeře, tj. Vilém Zítek, kterého Vojan, jak dokládají fotografie, inspiroval především mimicky a gesticky (říkali mu „Vojan opery“).

V té době hrál u Reinhardta Mefista Werner Krauss, který se nemohl s Vojanem vzhledem ani pojetím v této roli měřit. Jiný Reinhardtův herec, Paul Wegener, se byl Vojana dovolit, zda by si směl některé z jeho nápadů v Mefistu vypůjčit. To bylo jistě vzácné uznání autorských práv, a Vojan proto rád svolil.

Karel Čapek marně Vojana přemlouval, aby natočil na němý film skvělou obličejovou klauniádu ve scéně Mefista se žákem ve Faustovi, kterou zachytila fotografie: ďábel se tu půlkou tváře obrácenou k žákovi pokouší zůstat vážným učencem, za něhož se vydává. Odvrácená tvář se však nemůže ubránit záchvatům smíchu, které se množí, až se konečně Mefisto se slovy „Jsem suchého teď tónu syt, / na čerta musím teď zase hrát!“ naplno poddá bujaré infernální veselosti.³⁵

Toto pojetí Vojanův někdejší kolega Přemysl Pražský zprostředkoval později Vladimíru Šmeralovi, když ten vytvořil Mefista v jeho rozhlasové inscenaci *Fausta* z roku 1959. Šmeral ještě víc popustil Mefistovi uzdu v komediantsky rozverně parafrázi *Fausta* českých lidových loutkářů, nahrané v rozhlase (též deska) v režii Josefa Henkeho.

Německá kritika Vojana stejně jako kritika v Bělehradě či Záhřebu při jediném zahraničním hostování radila právem k předním hercům Evropy. Na Vojanově pohřbu, zachyceném filmovým dokumentem 3. 6. 1920, kráčel Prahou v průvodu prezident T. G. Masaryk a nechyběli ani další přední představitelé státu a kulturního života. Když se Jaroslav Kvapil setkal ve 20. letech v Městském divadle na Královských Vinohradech s mladým Zdeňkem Štěpánkem, který hlasově i vnitřními dispozicemi v mnohém Vojana připomínal, snažil se ho s ostatními režiséry vést tak, aby se stal jeho důstojným pokračovatelem. Vždyť Štěpánek podobně jako Vojan v sobě šťastně spojoval intelekt, emociionalitu i sex-appeal, což je kombinace, kterou mají pouze velcí herci. Také on měl dar vyvolat napětí jen pouhou scénickou přítomností nebo přechodem přes jeviště. Dovedl k sobě rázem připoutat veškerou pozornost diváků a zejména v Shakespeareovi či adaptacích Dostojevského ukázat i nejskrytější hlubiny lidské duše. Hlas mu přitom byl od šepotu po skřek nebo velitelské zahřmění zcela poslušným a tvárným nástrojem. Vojana vedl jeho původní hlasový handicap

³⁵ Slovní rozbor scény se žákem viz Vrchlická 1946: 26; nahraná vzpomínka Deylova v mém archívu (Deyl hrál žáka).

k usilovnému celoživotnímu tréninku a výrazovému hledání, které nahradilo libozvuk nekonečným množstvím účinných výrazových prostředků a odstínů.

Hilarovy sympatie k Vojanovu tvůrčímu úsilí nezůstaly neopětovány: podle Karenových *Episod* stál též Vojan při Hilarově střetu s vinohradským zpěvoherním souborem na Hilarově straně a litoval, že není mladší. Mohly by takové dvě individuality spolupracovat? Jsem přesvědčený, že ano. Hilar byl natolik schopný režisér a měl k Vojanovi takovou úctu, že by ho byl nechal volně tvořit a přizpůsobil se jeho koncepci. Hilarův protagonista Roman Tuma byl údajně dalším Vojanovým soukromým žákem (vedle Vladimíra Šimáčka, se kterým Vojan nastudoval Francka v *Maryše*). Tuma byl nejen vynikajícím hercem a recitátorem, nýbrž i imitátorem. Když předváděl Vojana, nekarikoval ho a dával zhasnout v hledišti. Iluze byla prý téměř dokonalá.³⁶ Na Vojanově pohřbu Hilar plakal. Nastoupil v Národním divadle až roku 1921, a tak jim nebylo souzeno zkusit pracovat spolu.

Literatura:

- BOR, J. *Eduard Vojan*, Praha 1907
DEYL, R. *Vojan zblízka*, Praha 1953
Divadelní festival a seminář D 34 (sb.), SČDU, Praha 1959
DOSTALOVÁ, L. „Že herec, zmizeví ze scény...“, *Divadlo XXVI*, 1940 (11. 5.), č. 7
HEY, J. *Die Kunst der Sprache*, 1. vyd., Mainz 1900
HILAR, K. H. „Kritika Kupce benátského“, *Divadlo* (Kavkovo) VIII, 1909, č. 2
HONZL, J. „Slovo na jevišti a ve filmu“, in: (týž) *K novému významu umění*, Praha 1956
„Ifflandova mimická průprava“, *Topičův sb.*, IV, 1916–17: 565
JAKOBSON, R. *Základy českého verše*, Praha 1926
KAZDA, J. „Janáčkovovo svědectví o českých hercích“, *Hudební věda*, 15, 1978, č. 4
KOLÁR, J. J. „Slovo o deklamaci“, *Besedník II*, Praha 1862
KONEČNÁ, H. a kol. *Čtení o Národním divadle*, Praha 1984
MÜLLER, V. „Vojanův Shylock“, *Národní divadlo*, 8, 1930/31, č. 19: 2–7
NOVÁK, L. *Stará garda Národního divadla. Činohra-opera-balet*, Praha 1944
SCHMORANZ, G. *Eduard Vojan*, Praha 1930
TILLE, V. *Dějiny Národního divadla V. Činohra Národního divadla od roku 1900 do převratu*, Praha 1935
TUMA, R. „Řeč u Vojanova hrobu“, *Divadlo*, 5, 1925 (22. 6.), č. 4: 2–3
VODÁK, J. *Eduard Vojan*, Praha 1944
VONDRUŠKA, F. *Eduard Vojan. Jeho život a dílo*, Praha b. r.
VRCHLICKÁ, E. *Cestou necestou*, Praha 1946
ZRZAVÝ, J. *Jan Zrzavý vzpomíná*, Praha 1971

36 Tumův vřelý vztah k Vojanovi dokládá jeho „Řeč u Vojanova hrobu“, *Divadlo*, 5, 1925, č. 4 (22. 6.): 2–3.

Metody subjektivního (percepčního) popisu vlastností hlasu a popisované parametry¹

Marek Frič

Popis hlasu a subjektivní hodnocení hlasové kvality se stále těší velké pozornosti odborníků z různých oborů. Za účelem sumarizace poznatků o hodnocení kvalitativních vlastností hlasu byly zpracovány dostupné zdroje literatury zabývající se popisem a postupy hodnocení hlasu. Citované postupy je možné – vzhledem na typizaci hlasů, kterých se jednotlivé postupy týkají – rozdělit na postupy používané k hodnocení patologických hlasů (resp. hlasů podrobujících se rehabilitaci) a postupy použité při popisu profesionálního hlasu (resp. uměleckého hlasu v užším smyslu). Doposud však nebyl stanoven obecný způsob hodnocení kvalitativních vlastností hlasu, který by slučoval všechny typy hlasu a jeho užití. Není možné předpokládat, že takový univerzální postup existuje, ale je pravděpodobné, že existuje typologie hlasových dovedností a postup jejich hodnocení, která by propojovala jak hlasy patologické, tak hlasy umělecké.

Úvod

V současné době můžeme registrovat řadu odborných disciplín, které z různých hledisek

¹ Práce vznikla ve Výzkumném centru hudební akustiky Hudební fakulty Akademie múzických umění v Praze.

a různými způsoby popisují vlastnosti lidského hlasu. Poznání z těchto disciplín využívá a zároveň rozvíjí nový vědní obor – **vokologie** (vocology), obor zkoumající lidský hlas s ohledem na možnosti zlepšení jeho schopností a využití (van Mersbergen M. et al. 2001; Wikipedia 2009). Vokologie svým rozsahem a zájmem sdružuje odborníky z oblasti akustiky, hlasové edukace a terapie, medicíny (foniatrie a laryngologie), fonetiky, řečové patologie a její terapie (logopedy). Všechny uvedené disciplíny popisují kvalitativní vlastnosti hlasu vlastním způsobem, který vychází z možností a metod používaných v konkrétních disciplínách. Tento článek se pokouší o kompaktnější pohled, který sdružuje většinu pohledů s hlavním důrazem na akustické vlastnosti hlasu a základní psychoakustické postupy subjektivního hodnocení hlasu.

Proč se zabývat různými způsoby hodnocení vlastností hlasu?

Percepční hodnocení vlastností hlasu je společnou a základní metodou popisu vlastností hlasu všech uvedených disciplín. Každý obor sleduje jiné parametry hlasu s ohledem na oblast svého zájmu, používá vlastní terminologii, dokonce i definuje různé druhy vlastností

hlasu svým způsobem, často jinak než ostatní obory. Uvedený multioborový přístup pak vytváří následující sadu problémů v obecném přístupu k hodnocení vlastností hlasu (Car-
ding et al. 2000):

- nedostatek standardního setu dobře definovaných termínů;
- různé deskriptivní termíny popisující různé hlasové charakteristiky;
- různé původy terminologie: estetické; fyziologické; akustické; personální;
- některé termíny jsou relativně přesně definované (např. na základě akustických a/ nebo fyziologických podmínek), jiné termíny jsou jen neurčité.

Proto se autor tohoto článku domnívá, že je vhodné snažit se sumarizovat poznatky různých vokologických disciplín, hledat jejich průnik, ale také podtrhnout jejich specifičnost a odlišnost, a na základě uvedeného následně navrhnout univerzálnější pohled na percepční hodnocení vlastností hlasu (respektive percepčních vlastností souvisejících s tvorbou hlasu). Univerzálnější pohled na vlastnosti hlasu by pak umožňoval:

- dostatečný přehled popisovaných vlastností hlasu;
- identifikovat komponenty, které charakterizují vlastnosti hlasu;
- sjednotit a přiblížit se k univerzálnímu způsobu hodnocení vlastností hlasu;
- definovat způsob hodnocení jednotlivých vlastností;
- hledat vztahy mezi definovanými vlastnostmi hlasu a jinými měřícími (hodnotícími) metodami;
- možnost univerzálnějšího pohledu na příčiny vzniku jednotlivých vlastností hlasu;
- možnost komunikace mezi jednotlivými obory a intervenčními odborníky v oblasti hlasové edukace nebo terapie.

Obecnější a dobře definovaný způsob hodnocení vlastností hlasu by pak pomohl různým vokologickým odbornostem lépe definovat práci s hlasem (intervenční plánování) a následně objektivizovat sledování rozvoje (monitoring)

vlastností hlasu v průběhu jeho intervence (např. při výuce nebo terapeutickém výkonu).

1 Hlas

Jako většina termínů v rámci mezioborového přístupu, tak i samotná definice pojmu hlas je v odborné literatuře popisována různým způsobem v závislosti na postupech a metodách používaných v jednotlivých oborech. V užším slova smyslu je za hlas považován zvuk, který se vytváří kmitáním hlasivek a následně modifikuje akustickými vlastnostmi vokálního traktu; za hlas se tedy primárně považují zvuky znělých hlásek. Obecněji je možné za hlas považovat všechny zvuky vytvářené na podkladě hrtanu, tedy i zvuky zahrnující méně znělou fonaci (až po šepot nebo afonii), obsahující více turbulentního šumu, nebo zvuky na podkladě nepravidelného kmitání struktur hrtanu, typické pro poruchy hlasu, ale i pro specifické etnické pěvecké nebo mluvní techniky.

Je nutné podotknout, že z hlediska mezilidské komunikace je asi těžké oddělit hlas jako její nezávislou kategorii, a není tedy možné ani samostatné vyčlenění hodnocení obecných vlastností hlasu, nezávislé na jiných složkách mezilidské komunikace, konkrétně akustické podoby řeči.² Vzhledem k tomu považuje autor za vhodnější mluvit v obecnějším kontextu o **hlasových projevech** než o hlase samostatně, protože hlasové projevy kromě barvy hlasu (hlasového tónu) nesou i akustické informace dešifrované jako verbální, prozodické, expresivní i extralingvistické.

² Z lingvistického hlediska má řeč několik úrovní. Kromě **lingvistické roviny**, která nese sémantické informace zakódované jako gramatické a fonologické jednotky (dá se říct, že je to informace reprezentovaná 'textem' řeči), obsahuje řeč právě informace výrazněji spojené s vlastnostmi hlasu. **Paralingvistická rovina** obsahuje nelingvistické a neverbální informace, tedy informace o emočním stavu a postoji mluvčího. Typickým znakem paralingvistických informací je menší míra strukturační a segmentování, její percepce je založena více na relativních změnách (fluktuacích) než na absolutní hodnotě akustických parametrů. **Extralingvistická rovina** identifikuje mluvčího: jeho pohlaví, věk, hlas, tedy charakterizuje mluvčího z fyzického a psychologického hlediska.

2 Barva a kvalita hlasu

Barva zvuku se uvádí v anglické literatuře jako 'timbre' (témbr), ale vlastnosti hlasu se v literatuře psané anglicky nejčastěji popisují jako 'voice quality' (hlasová kvalita), jejíž český překlad může ale mít víc významů. Vzhledem k tomu je proto vhodné odlišit český význam slova **kvalita**, pojímaný jako *celková kvalita*, od anglické 'voice quality' pojímané jako *specifická část kvalitativních vlastností hlasu*. Tímto způsobem se anglický termín 'voice quality' prolíná s českým pojmenováním **barva hlasu**.

Termín barva hlasu je typickým příkladem nejednotnosti výkladu v různých přístupech, proto autor přináší obecný pohled vycházející z akustické definice **barvy zvuku**, která by měla být ekvivalentem barvy zvuku hlasového projevu. *Barva zvuku* je ta vlastnost zvuku, která odlišuje dva zvuky (hlasové projevy) se stejnou výškou, hlasitostí a časovým průběhem (Melka 2005). Tak je barva zvuku definována systematicky, tedy s ohledem na teoretické odlišení barvy zvuku od jiných základních vlastností zvuku (výška, hlasitost, délka, resp. časový průběh). Uvedenou definici barvy zvuku je možné aplikovat na vlastnosti hlasu jenom při stabilních hlasových projevech (v praxi se týká prodloužené fonace znělých hlásek), a proto takto definovaná barva hlasu seskupuje je-
nom stacionární vlastnosti hlasu nezávislé na výšce, hlasitosti a délce (resp. časovém průběhu).

Prakticky je však jen málo hlasových projevů, které by splňovaly uvedené podmínky konstantní hlasitosti, výšky atd., proto je nutné doplnit, že proti stacionárním vlastnostem stojí specifická skupina percepčních vlastností hlasu představující **nestacionární – dynamické vlastnosti hlasu**, které jsou odvozeny z časově proměnných vlastností: změn výšky, hlasitosti, ale i samotných stacionárních vlastností hlasu. Tyto vlastnosti mají výrazný vliv na vjem kvalitativních vlastností hlasu a někdy se považují za charakteristické rysy barvy hlasu. K těmto vlastnostem patří prozodické vlastnosti (melodie, dynamika, dikce a jiné), nebo specifické vlastnosti jako *vibrato* apod.

Pokud se tedy díváme na barvu hlasu jako na stacionární akustické vlastnosti hlasu, odlišující dva hlasové projevy stejné výšky, časové délky a hlasitosti, je možné rozdělit tyto vlastnosti minimálně do dvou kategorií (Sundberg 1994): první je **fonetická**, podle které se navzájem odlišují různé *fonémy* (zjednodušeně hlavně vokály) a označuje se ve vokologické literatuře jako 'vowel quality', ztotožňuje se tedy s **informační** složkou barvy hlasu (fonetickou informací). Druhá kategorie představuje tu složku barvy hlasu, která od sebe odlišuje dva mluvčí a označuje se jako 'personal voice quality', tedy **identifikační** složka barvy hlasu.³

Uvedeným způsobem je pak možné uvažovat ještě o dalších stacionárních složkách barvy hlasu. Dva stejné vokály pronesené jedním subjektem se mohou odlišovat v míře a zapojení různých druhů **rezonance hlasu, artikulační pozice** a kvality ve smyslu **patologického poškození hlasu**, tedy různým zastoupením nečistot, nepravidelností nebo šumových složek v hlase (ve foniatrické literatuře se označuje právě jako porušená „kvalita hlasu“).

Neoddělitelnou součástí barvy hlasu je i **fonetická nastavení, resp. způsob vibrace hlasivek při tvorbě hlasu, označovaný jako vibrační mód hlasivek, resp. hlasový rejstřík.**⁴

Z uvedeného vyplývá, že výsledná barva hlasu vzniká na základě kombinace různých funkčních složek tvorby hlasu (fonace, artiklace, rezonance), které závisejí na nastavení a funkci různých struktur vokálního systému (Laver 1991):

1) Nastavení a způsob vibrací hrtanových struktur (hlasivek), které/ý ovlivňuje:

3 Identifikační – personální složka barvy hlasu se velmi často ztotožňuje s barvou hlasu (Ternstrom 2005) a často se popisuje právě jako 'voice timbre'; podle akustické definice barvy zvuku představuje ale jenom součást barvy zvuku hlasu.

4 Dle různých definic je možné vibrační mód samostatně (Henrich 2006; Hollien 1972) nebo ve spojitosti se specifickou barvou hlasu resp. rezonancí (Sakakibara 2003 in Henrich 2006) považovat za **hlasový rejstřík**. Je však nutné podotknout, že jiné definice hlasového rejstříku rozlišují rejstříky hlavně na základě percepčních vlastností (Titze 2000). Proto je nutno separátně rozlišovat **vibrační vlastnosti a percepční vlastnosti** hlasových rejstříků.

a) *základní fonační typy* (modál, falzet, šepot, 'creak, vocal fry'); b) *kombinaci základních typů fonace* (např. šeptaný falzet atd.) a c) *celkové svalové napětí* (tenzní a laxní). Uvedené nastavení ovlivňuje jak vibrační mód hlasivek (resp. hlasový rejstřík), tak se podílí na případné patologické poruše kmitání hlasivek.

2) Nastavení vokálního traktu, které závisí na typu zapojení, velikosti a tvaru dutin vokálního traktu, a tím ovlivňuje a) *artikulační nastavení a pozici hlásek* a b) *rezonanční vlastnosti hlasu*. Uvedené nastavení pak ovlivňuje informační i identifikační složku barvy hlasu.

3 Přístupy k hodnocení vlastností hlasu

Následující kapitoly shrnují teze vokologické literatury podle různých pohledů na kvalitativní vlastnosti hlasu, které lze seskupit do celků:

- posuzování kvality hlasu ve smyslu porušené kvality a hodnocení a popis patologických kvalitativních parametrů – používá se hlavně v medicínských a terapeutických přístupech;
- porovnávání různých hlasových parametrů u hlasových profesionálů, popis parametrů specifického (uměleckého) použití hlasu.

3.1 Postupy používané v medicíně a hlasové terapii

Patologický hlas se od zdravého hlasu odlišuje svou zhoršenou kvalitou (tj. změnou celkové kvality), která je posunuta směrem k patologickým vlastnostem hlasu a je popisována vlastnostmi jako: chraptivost, chraplavost, dyšnost, přemáhání, ztráta znělosti, ztráta hlasu, tenze hlasu a jiné. Z fyziologického hlediska je kmitání hlasivek porušené (mechanicky nebo funkčně) a prezentuje se hlavně jako **nepravidelné kmitání hlasivek** a/nebo **nedovření hlasívkové štěrbin** a vznik **turbulentního proudění** vzduchu. Z percepčního hlediska

není již hlas vnímaný jako **čistý**, ale s různým druhem a prezentací **složek šumu** a poruchami pravidelnosti kmitání hlasivek. Jiným druhem poruchy hlasu je **změna rezonance** hlasu. Tato oblast hraničí s poruchami řeči a výslovnosti, proto je řešena, a tedy i popisována hlavně řečovými terapeuti (logopedy).

3.1.1 Standardizované postupy subjektivního popisu kvalitativních vlastností patologického hlasu

Doposud pravděpodobně největšího pokroku v oblasti subjektivního popisu a postupu hodnocení kvalitativních vlastností hlasu bylo dosaženo v medicínské literatuře při popisu patologických vlastností hlasu, v jehož rámci se vyvinulo a používá několik subjektivních škál hodnocení. I když subjektivní popis vlastností hlasu vykazuje typické chyby subjektivních hodnocení, ukazuje se jeho vysoká reliabilita (spolehlivost a přesnost) a praktické využití. Uvedené metody hodnocení hlasu jsou určeny pro objektivní hodnocení hlasu (lékařem, posuzovatelem) nebo pro subjektivní samohodnocení (vyšetřovaným).

Pro hodnocení poruch hlasu z medicínského hlediska byla navržena metodika **Unie evropských foniatrů** (UEP 1978), rozlišující 7 stupňů poruchy hlasu: 0) normální hlas, 1) zastřený hlas, 2) mírná dysfonie, 3) středně těžká dysfonie, 4) těžká dysfonie, 5) afonie, 6) ztráta hlasu po úrazu nebo laryngektomii. Metodika UEP slouží k posouzení míry poruchy, ale nerozlišuje různé druhy patologie hlasu, jenom jejich celkový projev.

Různé druhy patologie hlasu se pokusil rozlišit Isshiki, který na kvalitativní popis subjektivního vnímání různým způsobem porušených hlasových projevů uplatnil statistickou metodu faktorové analýzy (publikovanou v Hirano 1981). Nalezené 4 faktory, jejichž kombinacemi lze popsat velkou většinu hlasových poruch, se staly základem od té doby používané metodiky pro kvalitativní hodnocení patologických hlasů v měřítkách **GRBAS** (škály 'Grade, Roughness, Breathiness, Asthenicity, Strain', viz dále). Následně byly škály

GRBAS doplněny o charakteristiku *I* – **Instability** (Dejonckere et al. 1996).

Toto rozšířené škálování **G(I)RBAS** je doposud nepoužívanější v klinickém hodnocení kvalitativních vlastností hlasu v odborné literatuře (nejvíce v Japonsku a USA, postupně se uplatňuje i v Evropě). Bylo zjištěno, že hodnocení *G*, *R*, *B* není ovlivněno lingvistickým záměm, ale hodnocení *A* a *S* se odlišuje u různých jazykových skupin (Yamaguchi et al. 2003) a u hodnotitelů v Evropě má nejnižší reliabilitu a shodu.

Vzhledem k uvedenému byl v německé literatuře navržen zúžený **system RBH**, založený jenom na třech percepčních dimenzích '**roughness, breathiness, hoarseness**' (Ptok et al. 2006).

Všechny parametry **G(I)RBAS** jsou hodnoceny stupni: 0 – norma, 1 – mírné postižení, 2 – středně těžké postižení, 3 – velmi těžké postižení. V praxi se ale užívá i půlstupňové rozlišení (0; 0,5; 1; atd.). Hodnocení se provádí jak pro řečový projev, tak i pro samostatné vokály.

Z konsensuálního setkání odborníků (podporovaného 'American Speech-Language-Hearing Association a Department of Communication Science and Disorder'), které se konalo v červnu 2002 v Pittsburgu a dále se zabývalo metodikou pro klinické hodnocení hlasové kvality, vzešel rozšířený protokol hodnocení hlasu **CAPE-V ('Consensus Auditory-Perceptual Evaluation of Voice')** s popisem a instrukcemi k provádění. Hodnoceny jsou: '**Grade, Roughness, Breathiness, Strain, Pitch, Loudness**' (viz dále). V protokolu jsou ještě další dvě volná místa pro posouzení dvou předem neurčených parametrů, které mají sloužit pro bližší specifický popis výrazných atributů změněné kvality hlasu, jakož i místo pro popis poruchy rezonance a přídatných vlastností hodnotitelných nějakými přívláskty, např. afonický hlas (ASHA 3rd Division 2002; Kempster et al. 2009). Všechny uvedené atributy jsou hodnoceny vizuálně-analogovou stupnicí (VAS) na 10 cm dlouhé úsečce, kde jsou pod úsečkou naznačeny oblasti mírné, střední a výrazné poruchy (její hraniční body popsány nejsou), a samotné hodnocení se provádí vyznačením

stupně jednotlivých parametrů vzhledem k této stupnici. Každá hodnocená vlastnost je dále ohodnocena vzhledem k četnosti (resp. frekvenci) uvedeného příznaku jako stabilní (*consistent*) nebo občasná (*intermittent*).

Evropská laryngologická společnost (ELS) doporučila ještě komplexnější protokol pro funkční hodnocení hlasové patologie. Tento protokol (popsaný in Dejonckere et al. 2001) se snaží propojit příčiny (tedy kmitání hlasivek) s objektivními i subjektivními charakterizacemi hlasu. Definuje základní vyšetření a postup hodnocení porušené kvality (patologie) hlasu v oblastech: 1) percepčního hodnocení hlasu; 2) videostroboskopického vyšetření; 3) akustických měření; 4) vyšetření aerodynamických vlastností + efektivity hlasu ('*efficiency*'); a 5) subjektivního hodnocení pacientem.

V protokolu jsou též definovány pojmy: '**dysphonia**' (dysfonie – porucha hlasu) – jakákoli vnímaná porucha hlasu, tedy odchylky zahrnující poruchy výšky, hlasitosti, jakož i tónu (timbre) nebo rytmiky, či prozodických vlastností; '**hoarseness**' (volně přeloženo jako ochraptělost) – porucha hlasové kvality (také v závorce uveden tón) s výjimkou poruch výšky, hlasitosti a rytmických vlastností (s výškou hlasu jsou spojeny specifické poruchy, například mutační poruchy hlasu nebo transexualita); '**rhinofonie**' – výrazná rezonance nosních dutin (nazální) představuje specifickou abnormalitu rezonance hlasu a má být uváděna separátně – rozlišují se 2 typy: otevřená (aperta) a uzavřená (clausa); '**tremor**' je charakteristický temporální rys hlasu, proto se také doporučuje jeho separátní hodnocení.

Percepční hodnocení dle *ELS* se navrhuje provádět na vlastnostech: 1) '**severity of hoarseness**' – opět celkový stupeň poruchy hlasu (obdoba UEP 1978 a G); 2) '**breathiness**' (dýšnost) – popsána jako: slyšitelný vjem unikání (*leakage*) turbulentního vzduchu přes nedostatečný (*insufficient*) uzávěr glottis, může obsahovat krátké afonické momenty (obdoba B); 3) '**roughness**' nebo '**harshness**' (lze společně přeložit jako chraplavost) – slyšitelný vjem nepravidelných glotických pulzů, abnormální fluktuace F0 (odpovídá R), nebo

separátně vnímané akustické pulzy (jako při vocal fry), zahrnující diplofonii a přeskok rejstříků (register break). Pro všechny uvedené vlastnosti se doporučuje hodnocení pomocí čtyřstupňové škály jako u GRBAS, nebo 10 cm VAS škál.

3.1.2 Specifické přístupy k hodnocení vlastností patologického hlasu

Předcházející protokoly jsou navrženy pro hodnocení charakteristických příznaků poruch hlasu vyšetřujícím. Jiný protokol '**Buffalo III Voice Abuse Profile**' hodnotí způsob a stupeň nevhodného používání, resp. zneužívání (abuse) hlasu, hlavně u dětí (Webb et al. 2004). Hodnotí se frekvence (četnost) hlasových zlovyků a přemáhání hlasu v 12 kategoriích, každá v 5 stupních závažnosti (od normální až po velmi těžkou). Hodnocené vlastnosti (dle Carding et al. 2000): *hrtanový tón* (typ fonace), *výška hlasu*, *hlasitost*, *nazální rezonance*, *orální rezonance*, *dechová opora*, *svaly*, *zneužívání hlasu* (vocal abuse), *rychlost*, *řečová úzkost* (speech anxiety), *srozumitelnost*, a *celkové hodnocení*. Za příznaky zneužívání hlasu se považuje: křik, hlasitá mluva, nadměrné mluvení, hlasitý šepot, nepřírozené přemáhání hlasu, výbušná vokalizace, náhlé glotické ataky, použití ingesivní fonace, manévry čištění hrdla (odkašlávání a kašel), mluvení v hluku (CDE 2009).

Dalším způsobem hodnocení kvality hlasu je protokol **VHI (Voice handicap index)**. Hodnocení provádí sám subjekt (samohodnocení), protokol je odvozený od nových trendů zjišťování kvality života.

Subjekt hodnotí svůj hlas a jeho obtíže v 30 otázkách utříděných do 3 kategorií (fyzická část, funkční část a emoční část). Všechny otázky subjekt zodpovídá na pětistupňové subjektivní škále četnosti výskytu uvedeného problému svého hlasu (nikdy, téměř nikdy, někdy, téměř vždy, vždy). Standardní a oficiální česká verze VHI protokolu je uvedena in Švec et al. 2009.

Vzájemné porovnání škály CAPE-V se škálou GRBAS hodnocení poruchy hlasu, a samo-

hodnotící škály (VHI) ukazuje dobrou shodu GRBAS a CAPE-V, kdy CAPE-V lépe odlišuje menší stupně poruchy hlasu. Horší, ale přece významná je korelace GRBAS a CAPE-V s VHI (Karnell et al. 2007).

3.1.3 Fonetický přístup k hodnocení vlastností hlasu

Na základě práce fonetika J. Lavra (Laver 1991) vznikl protokol **Vocal Profile Analysis Scheme (VPAS)**, uvedený např. in Shewell 2009. Tento přístup hodnotí komplexněji vlastnosti mluvního projevu (řeči), tedy popisuje kromě fonační složky hlasu i složky artikulační, prozodickou a jiné.

Protokol hodnotí: A) **vlastnosti vokálního traktu** ve směru funkce a nastavení: 1) *rtů*; 2) *dolní čelisti*; polohy 3) *špičky* a 4) *těla jazyka*; 5) nastavení *hltanu*; 6) funkci *velofaryngeálního uzávěru* a 7) *polohu hrtanu*. B) **Svalového napětí (tenzi)**: 8) svalů *vokálního traktu* a 9) svalů *hrtanu*. C) **Fonační funkce**: 10) *fonační mód* (modál, falzet, 'creaky voice'); 11) *frikční složku hrtanu* (šepot); 12) *nepravidelné kmitání hlasivek* (chrapot, tremor). D) **Prozodické vlastnosti** jsou hodnoceny zvláště pro 13) *výšku* a 14) *hlasitost*, kdy je hodnocena zvláště průměrná hodnota, rozsah a variabilita. E) **Časová organizace** zahrnuje: 15) *kontinuitu* a 16) *rychlost promluvy*. F) **Jiné vlastnosti** jsou: 17) *dechová opora* a 18) *diplofonie*.

Uvedené vlastnosti jsou hodnoceny buď jako neutrální (normální), nebo jako porušené v šestistupňové škále poškození nebo prezentace, resp. narušené funkce.

3.1.4 Voice skills perceptual profile (VSPP)

Tento protokol uvedený in Shewell 2009 zahrnuje celkové hodnocení nejenom vlastností hlasu, ale také hodnocení jiných vlastností subjektu spojených s tvorbou hlasu, tzv. hlasových dovedností ('skills'). Uvedený protokol hodnotí vždy ve 3 bodových škálách (0 – bez známek obtíží; 1 – středně významné obtíže; 2 – výrazné potíže) osm základních dovedností souvisejících s následujícími fenomény:

- 1) **tělo** (hodnotí se postoj a pohyb, svalová tenze; nevhodné použití vokálního traktu; celková fyzicko-emoční tenze);
- 2) **dech** („umístění“ dechu [*placing*]); kontrola a výdrž dechu; schopnost udržet dechovou oporu při mluvě);
- 3) **vokální trakt** (popis: pohybu a tenze rtů; otevření/zavření nebo extrémny pohybu spodní čelisti; pohyb a tenze jazyka; slyšitelné otevření/uzávěr měkkého patra; slyšitelné zúžení hltanu; pozice a tenze hrtanu a svalová tenze a slyšitelné nádechy);
- 4) **fonace** (hodnocení chraptivosti – drsnosti); dyšné hlasové kvality; hodnocení ‘creaky’ – pulzní skřípavé hlasové kvality; popis hlasové výdrže);
- 5) **rezonance** (vyváženost hlavové/ústní/hrudní rezonance);
- 6) **výška hlasu** (vlastnosti výšky hlasu vzhledem k věku a pohlaví: střední/průměrná výška hlasu; rozsah hlasu; variabilita intonace);
- 7) **hlasitost** (vlastnosti hlasitosti: celková hlasitost; variace hlasitosti; hodnocení síly hlasu při gradaci hlasitosti a volání);
- 8) **artikulace** (čistota výslovnosti souhlásek; vokálů; tempo řeči; použití pauz; plynulost řeči; rytmus).

3.2 Sumarizace hodnocených parametrů u patologického hlasu

Parametry, na kterých je posuzována patologická odchylka od normálního zdravého hlasu, je možno sumarizovat následovně:

Celkový stupeň poruchy hlasu – používáno označení: **Grade (G)**, někdy též **Hoarseness** nebo **Pathology of voice** (použito v: UEP, G(I)RBAS, CAPE-V, ELS). Žádný z následujících parametrů poruchy hlasu nesmí převyšovat hodnocení celkové poruchy hlasu.

Další čtyři faktory, pomocí nichž lze popsat vnímání (percepce) většiny poruch:

- **Hlasová drsnost** – používá se označení: **Roughness (R)**, stupeň chraptivosti (chraptotu) nebo poruchy periodicity hlasu (použito v: G(I)RBAS, RBH, CAPE-V, ELS). Škála R

reprezentuje psychoakustický vjem nepravidelností vibrací hlasivek (glottis). Odpovídá nepravidelným fluktuacím v základní frekvenci a/nebo amplitudy hlasivkového zdroje zvuku (Titze 1994). Fyziologické nálezy spojené s tímto vjemem obsahují měkké a opuchnuté hlasivky a asymetrii hmoty a napětí hlasivek.

Typy hlasové drsnosti: diplofonie, bifonie, ventrikulární hlas, register break a jiné.

- **Dyšnost** – používáno označení: **Breathiness (B)**, stupeň zastoupení dyšnosti v hlase nebo dyšného šelestu (použito v: G(I)RBAS, RBH, ELS). Škála B reprezentuje psychoakustický vjem vyvolaný unikáním vzduchu (air leakae) přes glottis. Neúplný uzávěr glottis vede k vysokému glotickému proudění vzduchu a tvorbě turbulencí.
- **Hlasová slabost** – používáno označení: **Asthenicity (A)**, stupeň hlasové slabosti (použito v: G(I)RBAS). Škála A popisuje slabost nebo nedostatek síly v hlase. Je spojena se slabou intenzitou hlasového projevu a nedostatkem vyšších harmonických složek. Fyziologicky může být hypofunkce hlasu spojena například se ztenčenou tloušťkou hlasivek.

- **Hlasové napětí** – používáno označení: **Strain (S)**, stupeň hlasového napětí, přemáhání hlasu nebo hyperfunkce (použito v: G(I)RBAS, CAPE-V, ELS). Škála S reprezentuje psychoakustický vjem hyperfunkční fonace. Je spojena s abnormálně vysokou základní frekvencí, šumem ve vyšších frekvenčních pásmech a/nebo bohatostí vyšších harmonických složek. Škála S vystihuje míru napětí (ztvrdnutí) hlasivek (spasticita) a zvýšení hmoty hlasivek (hlasová hyperfunkce).

Nestabilita – používá se označení **Instability (I)** – popisuje nepravidelnost a nestabilitu hlasové kvality.

Abnormalita výšky a hlasitosti: posuzují se odchylky od normálního hlasu pro osobu stejného věku, pohlaví a kulturního zázemí (myšleno etnika), přičemž povaha (příčina) odchylky od normy má být popsána zvlášť.

Zneužívání hlasu: křik, hlasitá mluva, nadměrné mluvení, hlasitý šepot, nepřirozené

přemáhání hlasu, výbušná vokalizace, náhlé glotické ataky, použití ingesivní fonace, odkašlávání a kašel, mluvení v hluku.

Poruchy **artikulace**, **rezonance** (např. hypernazalita), **tempa** a **prozodických vlastností**.

Způsob **nasazení a vysazení hlasu**: typy hlasových začátků.

Typy **fonačního nastavení** nebo rejstříku a jejich přechodů (*register break*).

Management dechu: rozložení a výdrž dechu, dechová opora.

4 Postupy používané při popisu profesionálního hlasu

Termín **hlasový profesionál** se s postupem času vyvíjí a v dnešní době v jeho nejširším významu zahrnuje skupinu lidí, kteří nezbytně potřebují svůj hlas k výkonu své profese. Proti předcházejícímu pojetí (užší význam slova), kdy se k hlasovým profesionálům přiřazovali hlavně umělecké profese (zpěváků a herců), se v dnešní době mezi hlasové profesionály řadí např. i učitelé, obchodní zástupci nebo manažeři (Veldová 2005).

V hodnocení patologického hlasu se objevují **nové dimenze vlastností hlasu** v rámci hodnocení hlasu hlasových profesionálů, resp. uměleckého projevu. Výzkum v oblasti hlasu hlasových profesionálů se dělí na oblasti: 1) popisu kvalitativních vlastností uměleckého hlasu a 2) edukaci, rehabilitaci a prevenci poruch hlasu u profesionálních uživatelů hlasu (*professional voice users*).

Vědecké práce v oblasti akustiky a popisu uměleckého hlasu se věnují hlavně „umělecké rezonanci“ hlasu, která je popisována termíny ‘sonority’ (znělost), ‘ringing voice’ (zvonivý hlas), ‘resonant voice’, ‘covered’, ‘supported voice’ (opřený hlas) a všeobecně je spojována s dominancí vyšších formantů⁵ (pěvecký formant,

⁵ *Formant* je lokální maximum v přenosové funkci vokálního traktu, spektrální oblast s nahromaděním akustické energie.

actor's – speaker's formant). Z tohoto důvodu jsou i postupy popisu vlastností uměleckého hlasu vztahovány k specifické požadované kvalitě hlasu.

Pokusů o vytvoření standardních postupů pro hodnocení kvalitativních (barvotvorných) vlastností uměleckého hlasu a přednesu bylo publikováno několik, ale vzhledem ke komplexnosti problematiky nebyl prozatím všeobecně uznán žádný standard. V následujících kapitolách budou shrnuty poznatky o subjektivním popisu kvalitativních vlastností profesionálního mluvního hlasu a operního zpěvu.

4.1 Subjektivní popis kvalitativních vlastností pěveckého hlasu a projevu

Profesionální hlas se od hlasu běžné populace odlišuje hlavně školením, tedy trénováním specifických hlasových dovedností s cílem: ovládnutí specifických kvalitativních vlastností hlasu, větší hlasové výdrže, zvětšení efektivity a rozsahu hlasu atd. i celkovou péčí o udržení těchto vlastností v průběhu celého profesionálního působení. Proto je zjevné, že profesionální resp. umělecké používání hlasu bude vyžadovat vyšší a specifické nároky na jeho uživatele.

Tyto specifické požadavky vyplývají hlavně z požadavků estetických (vzhledem k uměleckému žánru), ale i funkčních. Z hlediska percepčního hodnocení bude takové specifické používání hlasu vytvářet nové dimenze hodnocených vlastností a kritérií.

Další, vyšší úroveň používání hlasu jako uměleckého prostředku vyžaduje schopnost jeho uživatele využívat hlasové dovednosti s cílem umělecké interpretace. Jde tu o úplně odlišnou kategorii v posuzování ‘kvality’ uměleckého projevu a její podrobnější pojednání přesahuje rámec tohoto článku. Proto se dále budeme zabývat jen obecnějšími, hlavně akustickými vlastnostmi profesionálního hlasu.

Studie Ekholm et al. 1998 rozlišuje 4 základní percepční kritéria hodnocení kvality *operního pěveckého hlasu*: 1) **‘appropriate**

vibrato' (přiměřené vibrato)⁶ – přiměřený způsob modulace výšky a/nebo hlasitosti; 2) '**color/warmth'** (barva/teplo) – odpovídá tmavšímu zabarvení hlasu, snížení hrtnanu, snížení polohy střední frekvence vokálních formantů, vyvážení vokální energie vokálního a zpěváckého formantu; 3) '**resonance/ring'** (rezonance/zvonivá kvalita) – spojeno se zesílením zpěváckého formantu;⁷ 4) '**clarity/focus'** (srozumitelnost/soustředění) – odpovídá rozložení šumu ve spektru.

Jiná snaha o vytvoření obdobného nástroje pro subjektivní hodnocení kvality *operního pěveckého hlasu* je shrnuta ve studii Oates et al. 2006, která doporučuje postup pro popis vlastností operního hlasu a jejich hodnocení nazvaný '**Auditory-Perceptual Instrument for Operatic Singing Voice'**. Tento protokol používá pro hodnocení vizuálně analogovou škálu rozdělenou do deseti rovnoměrných intervalů s označením koncových bodů jako špatný (*poor*) a výborný (*excellent*). Podle protokolu mají být hodnoceny vlastnosti: 1) **celkové provedení** (*overall vocal performance*) – vlastně celkové hodnocení estetických a technických kvalit zpěvního hlasu; 2) **přiměřené vibrato** – pravidelné a jemné zvlnění frekvence tónu hlasu; 3) **rezonanční vyvážení** (*resonance balance*) – vhodné vyvážení tmavé a světlé barvy hlasu; 4) **zvonivost** (*ring*) – jas, třpyt hlasu; 5) **přesnost intonace**; 6) **vedení dechu**; 7) **rovnoměrnost hlasu v celém rozsahu** (*evenness throughout the range*) – schopnost volného zpěvu v celém tónovém a dynamickém rozsahu bez nevhodné změny hlasové kvality; 8) **napětí hlasu** (*strain*) – kvalitativní vlastnost hlasu, která vytváří dojem nadměrné hlasové námahy.

Na základě výrazně obsírnější studie popisu kvality operního pěveckého hlasu (Garnier et al. 2008) byla publikována práce Henrich et al. 2008, která popisuje hodnocení hlasových vlast-

6 Tj. přiměřená frekvence modulace (5–7 Hz) a amplituda modulace (cca 5 %); důležitým psychoakustickým faktorem je i čas nástupu vibrata, pokud je časové zpoždění nástupu vibrata delší než 0,5 s, výrazně klesá jeho kvalitativní ohodnocení.

7 Frekvenční pásmo zpěváckého formantu je nezávislé na typu vokálu, ale závislé na STAB klasifikaci hlasu.

ností ze tří percepčních pohledů, zahrnující jak kvalitativní percepční vlastnosti hlasu, tak vlastnosti dechu a uměleckého způsobu provedení:

1) Percepce hlasového gesta a hlasové techniky ('perception of vocal gesture or vocal technique'):

a) dynamika nádechu a výdechu ('dynamics of inhalation and exhalation')

- i) způsob nádechu: *slyšitelný* (dyšný, znělý); *tichý*;
- ii) dynamika nádechu charakterizována dechovými pauzami: *časné, občasně*;
- iii) management dechu: *časté nádechy, vzdálené nádechy* (vzhledem k celkové muzikální frázi);

b) dynamika vibrací hlasivek ('vibratory dynamic')

- i) nasazení a vysazení hlasu ('attack, end sound'):
 - (a) *tichý, dyšný*, náhlý kontakt hlasivek ('*glottal*');
 - (b) *stoupavý, klesavý 'glide'* ('*upward, downward glide*') na začátku, nebo konci fonace;
 - (c) *s fonací typu M0*,⁸ počáteční nebo koncová část fonace s mechanismem kmitání hlasivek M0;
- ii) laryngální mechanismus:
 - (a) *stejný / rozdílný*;
 - (b) *kontrolovaný / nekontrolovaný přechod mechanismů*;
- iii) přesnost intonace a rytmus v souladu s dynamikou;
- iv) melodické propojení: '*legato, staccato, portamento*';

c) vibrato

- i) modulační frekvence: *pomalá, rychlá*;
- ii) rozsah změny amplitudy a frekvence: *malý ('restaired')*, *velký ('ample')*, *příliš rychlý ('tremolo')*, *pomalý a velký ('quiver')*;
- iii) kontrola vibrata v průběhu fráze: *dobrá, zlá*;

8 M0 – způsob kmitání hlasivek tzv. pulzním způsobem (v pulzním rejstříku) střídání period hlasivkových pulzů s ne stejnou délkou periody a kvalitou pulzu, obvykle v hluboké poloze hlasu, také spojováno s diplofonií a chraptěm.

d) umístění zdroje ('source location, placement')

- i) přední ('forward') / zadní ('backward');
- ii) v hlavě ('head') / laryngální ('laryngeal') / v hrdle ('pharyngeal') / v nose ('nasal');
- iii) nazalita: zadní / přední ('twang');
- iv) dyšný ('breathy') / tenzní ('pressed, tense');
- v) 'open / covered';
- vi) zpěvní ('closer to sinnging') / mluvní ('closer to speech');

e) percepce zvuku ('perception of sound')

a. fonetické hledisko ('phonetic aspects')

- i) segmentální úroveň:
 - (a) identifikace a kontrast vokálů;
 - (b) kontrola a výslovnost konsonantů;
- ii) suprasegmentální úroveň: *akcent, frázová srozumitelnost;*

b. barva zvuku

- i) zvonivost;
- ii) rozložení spektrální energie: *vyvážené / nevyvážené;*
- iii) *homogenita / nehomogenita* vzhledem k hudební frázi;
- iv) *tmavost / světlost;*

c. hlasitost a výška

- i) výška hlasu: *vysoká / nízká;*
- ii) hlasitost: *slabá / silná;*
- iii) efektivita;
- iv) hlasové úsilí: *vyvážené / nevyvážené* vzhledem k hlasitosti;
- v) přítomnost zpěvického formantu.

2) Percepce provedení – k tomuto pohledu nebyla uveřejněna bližší specifikace.

4.2 Subjektivní popis kvalitativních vlastností mluvního hlasu a projevu

V oblasti hodnocení profesionálního mluvního hlasu byla publikována studie Bele 2007, která nabízí hodnocení pomocí grafických (visual-analog) škál (v 10 a 20 cm délce) vlastností hlasu: *výška, rozsah hlasu, 'sonority', variace hlasitosti, čistota artikulace, dyšnost, 'hyperfunctional/pressed voice production',*

'hypofunctional/lax voice production', 'vocal fry/creaky voice production' (občasně, na konci fonace), *'roughness', 'weak phonation at phrase ending', nestabilita výšky, 'soft glottal attack', 'ringing voice quality', celková kvalita hlasu.*

Pomocí uvedeného schématu se zkoumal mužský mluvní projev ve dvou hlasitostech (normální a hlasitá). Následně byly faktorovou analýzou určeny hlavní faktory hodnocení kvalitativních vlastností mluvního hlasu, které v největší míře sytí dané parametry. Pro normální hlasitost:

1) Celková kvalita hlasu (overall voice quality)

2) Faktor „variability a znělosti“ (variation and sonority):

- a) variace hlasitosti ('variation in loudness');
- b) znělost ('sonority');
- c) rozsah výšky hlasu ('pitch range');
- d) čistota artikulace ('clarity of articulation');
- e) zvonivá barva hlasu ('ringing voice quality').

3) Faktor „nepravidelností“ (irregularity):

- a) projev 'vocal fry/creaky' v hlase;
- b) chraptivost ('roughness').

4) Faktor „šumu“ (degree of noise):

- a) jemné nasazení hlasu ('soft glottal attack');
- b) dyšnost ('breathiness');
- c) tlačená tvorba hlasu ('hyperfunctional/pressed voice production').

5) Faktor „hlasového úsilí“ ('voice effort):

- a) výška hlasu ('pitch').

6) Nezatříděné parametry:

- a) laxní tvorba hlasu ('hypofunctional/ lax voice production');
- b) zeslabení ('weak') fonace na konci fráze;
- c) nestabilita výšky hlasu.

Pro hodnocení hlasitého mluvního hlasu byly nalezeny faktory: 1) **variabilita a znělost**; 2) **stupeň šumu**; 3) **zvonivá kvalita** a 4) **hlasové úsilí**.

5 Diskuse

Hlas jako nástroj mezilidské komunikace není ani z hlediska hodnocení jeho akustických vlastností možné oddělit od širšího lingvistického kontextu. Primární funkcí hlasu je nesení řečové informace, která je právě díky akustickým vlastnostem hlasu podkladem pro para- a extra-lingvistické složky. A proto z obecnějšího hlediska je lepší místo o hodnocení **hlasu** mluvit o percepčním hodnocení **hlasových projevů**. V odborné literatuře bylo publikováno několik způsobů takového hodnocení, které je možné rozdělit na přístupy využívané v medicíně a hlasové terapii, nebo na přístupy hodnocení vlastností profesionálního hlasového projevu. Čistě medicínské postupy hodnotí patologické vlastnosti a porovnávací studie ukazují dostatečnou reliabilitu a validitu uvedených postupů. Tyto postupy však není možné považovat za univerzální postupy hodnocení vlastností hlasových projevů. I z terapeutického hlediska se ukazuje, že za tímto účelem je vhodné k přesnější diagnóze příčin poruch hlasu začlenit i vlastnosti vycházející z lingvistických postupů a hodnotit kromě akustických vlastností i funkce systémů souvisejících s tvorbou hlasu (VSPP), tedy kromě „kvality“ hlasu hodnotit i funkce dýchání, artiklace a celého těla (hlavně svalových tenzí). Podobným způsobem se přistupuje k hodnocení vlastností profesionálního hlasového projevu, i když komplexní přístup doposud nenabízí přesnou definici standardů.

Uvedené „komplexní“ vlastnosti jsou však již mimo dosah akustického výzkumu, i když není pochyb o jejich vlivu na hlasový projev. Proto autor tohoto článku nabízí sumarizaci hodnocených vlastností a vzhledem k jeho akustickému zaměření se pokusí je rozdělit na akustické vlastnosti a jiné. Autor také navrhuje možný psychoakustický pohled na akustické vlastnosti hlasových projevů a primárně je rozděluje na vlastnosti stacionárních (kva-zi-stacionárních) hlasových projevů, tedy vlastnosti pravděpodobně nejvíce spjaté s barvou hlasu (dle akustické definice), a vlastnosti nestacionárních hlasových projevů. Tyto nestacio-

nární vlastnosti pravděpodobně lépe charakterizují hlas právě v širším lingvistickém pojetí a umožňují sledovat hlasové projevy související s řečí, tedy bližší uměleckým nebo profesionálním dovednostem. Tato studie také nepřináší normativní pohled, je prací čistě teoretickou, ale uvedeným způsobem nabídnutý 'Hlasový percepční protokol' bude v následující práci autora dále zkoumán z praktického, aplikačního, ale i normativního hlediska.

5.1 Hlasový percepční protokol

K **stacionárním vlastnostem** hlasových projevů je podle autora možné přiřadit vlastnosti týkající se nejmenších segmentů⁹ hlasových projevů, tedy vlastnosti, které zůstávají kva-zi-stacionární i v průběhu těchto segmentů. Svou definicí se nejvíce přibližují vlastnosti barva hlasu (dle definice barva zvuku) s ohledem na dodržení stacionarity výšky, hlasitosti a délky mikrosegmentu. Mezi takové vlastnosti (kromě vzpomenuých **výšky, hlasitosti a délky**) je pak možné zařadit i vlastnosti týkající se stabilní prezentace poruchy hlasu (**drsnost, dyšnost**), vlastnosti týkající se stabilní **artiklace** (definice fonému a odchylky od normativní resp. požadované artiklace) a **rezonance** (popis specifické nebo patologické rezonance), **typu fonace** (resp. hlasového vibračního rejstříku). Uvedené vlastnosti je pak možné hodnotit s ohledem na jejich **normalitu** (vzhledem k pohlaví, věku a jiným vlastnostem subjektu) nebo **specifičnost** (vzhledem k způsobu užití hlasu), proto může být hodnocení absolutní, nebo relativní.¹⁰

Další skupinu stacionárních vlastností, kombinující fonaci, artiklaci a rezonanci, můžeme nazvat **vlastnosti celkového témburu: tma-vost, ostrost** apod. Z vlastností profesionálního (uměleckého) hlasu ke stacionárním patří

9 Z hlediska řečové segmentace tvoří nejmenší jednotku řeči foném – obdoba písmena psané prezentace řeči.

10 Například hodnocení výšky hlasu může být absolutní, tedy s ohledem na celou populaci, nebo relativní s ohledem na jedince stejného věku, pohlaví a etnika.

specifické vlastnosti rezonance jako **znělost**, **zvonivý hlas**, **kovovost**, **opřený hlas** aj.

Ostatní vlastnosti hlasového projevu je možné přiřadit k **nestacionárním vlastnostem**, protože k jejich ohodnocení dospíváme na základě pozorování delších segmentů, nebo na základě hodnocení změny některé skupiny vlastností. Do této skupiny budou patřit vlastnosti **dynamické**, **rozsahové**, nebo vlastnosti **stability** stacionárních vlastností (tedy např. rozsah výšky, dynamika hlasitosti, stabilita artikulace, či rezonance nebo fonace atd., proto je taky možné hodnocení normality nebo specifičnosti).

K nestacionárním vlastnostem budou také patřit vlastnosti hlasových projevů vycházející z časových změn. Primárně je možné sem zařadit **prozodické vlastnosti** (*melodiky a intonace, dynamiku hlasitosti*), ale také vlastnosti týkající se **změny fonačního nastavení** (*nasazení /voice onset/ a vysazení hlasu /offset/*), **rytmiky**, **vázanosti**, **artikulace vyšších celků**, **srozumitelnosti**, **celkové rezonance** a její **vyváženosti**, ale také některé neakustické vlastnosti, např. způsob **managementu dechu** a **hlasové volnosti** či vlastnosti **hlasových zlovyků** (zneužívání hlasu).

Nebyly zařazeny vlastnosti, které pravděpodobně patří do obou skupin, tj. mezi stacionární i nestacionární, jako např. **hlasové napětí** nebo **astenie**, které se mohou týkat svalových tenzí (hrtanu, vokálního traktu, nebo větší skupiny svalů), a to jak mikrosegmentů, tak celkových suprasegmentálních částí.¹¹

6 Závěr

Tento příspěvek měl za cíl shrnout poznatky o různých způsobech hodnocení kvalitativních vlastností hlasových projevů. Byly uvedeny některé způsoby subjektivního popisu a hod-

¹¹ Pravděpodobně proto jsou ještě výrazně diskutovány s ohledem na sociální a etnické difference vnímání uvedených vlastností.

nocení vlastností hlasu používané v klinické praxi jako standardizované protokoly, podle kterých je doporučeno organizacemi sdružujícími odborníky v oblastech prevence, diagnostiky a rehabilitace hlasu hodnotit hlas tak, aby výsledky byly obecněji interpretovatelné. Tyto klinické protokoly se vyvíjejí již řadu let a je možné pozorovat, že následující protokoly navazují na protokoly předchozí. Rozvoj a doplňování takových protokolů postupně prochází klinickými studii a jednotlivé vlastnosti jsou zkoumány v návaznosti na měřitelné (akustické a fyziologické) parametry hlasu. Na základě nových poznatků jsou klinické protokoly postupně doplňovány nejen s ohledem na hodnocení převážně patologických vlastností hlasu, ale také s ohledem na jiné vlastnosti a parametry související s hlasovou produkcí (jako např. postoj, dech, artikulace), v protokolu VSPP nazvané jako hlasové dovednosti (voice skills). Celkově můžeme uzavřít, že klinické protokoly se věnují především vlastnostem hlasu, které jsou rozpoznány jako patologické, respektive potenciálně související s nesprávnou tvorbou hlasu, a tedy potencionálně patologické.

V oblasti subjektivního popisu vlastností profesionálního hlasu, respektive uměleckého hlasu, nejsou doposud standardizované žádné protokoly. Je nutno doplnit, že ani způsoby popisu uměleckého hlasu uvedené v tomto příspěvku nevyčerpávají všechny hodnotitelné vlastnosti uměleckého hlasu a pravděpodobně taky není možné obsáhnout všechny možné vlastnosti hlasu nebo uměleckého hlasového projevu. Variabilita uměleckého hlasu je příliš velká. Na rozdíl od popisu patologie hlasu nejsou umělecká kritéria přesně definovatelná, protože závisí na kulturních, lingvistických a estetických pravidlech, a jsou tedy národnostně, ale i stylově specifická. Samotné užití hlasu jako uměleckého prostředku je výrazně podřízeno kritériím použitého hlasového stylu (mluvního, pěveckého, resp. různých stylů zpěvu) a není možné předpokládat, že různé styly budou mít všechna estetická kritéria stejná. Je ale možné předpokládat, že existují některá kritéria hodnocení, resp. popisu vlastností umělec-

kého hlasu, která vycházejí ze základních hlasových dovedností.

Výzkumné centrum hudební akustiky se primárně zabývá hodnocením vztahu akustických vlastností a barvy hudebních zvuků. Specifickou částí hudebních zvuků je i lidský hlas. Výzkumné centrum si proto v oblasti lidského hlasu vytyčilo cíle spojené s hodnocením lidského hlasu jako „hudebního nástroje“. Primárním cílem bylo zjištění a kompletace různých postupů popisu a hodnocení vlastností hlasu.

Protokoly klinického hodnocení hlasových vlastností hledají základní parametry a metody pro odlišení patologické a normální populace, naopak postupy hodnocení používané pro umělecký hlas popisují vlastnosti uměleckého hlasu, což je vzhledem k předchozí skupině hlas významně odlišný – nadnormativní. Uvedené postupy však neukazují, jakým způsobem nahlížet na hlas komplexně. Nepropojují uvedené způsoby hodnocení a nezkoumají, jestli se popsané dimenze mohou překrývat, nebo se naopak vylučují v aplikaci na kompletní skupinu hlasů. Neodpovídají tedy na otázky, jestli a do jaké míry se například patologické hlasy odlišují v hodnocení „nadnormativních vlastností hlasu“ vůči hlasovým profesionálům, jestli se patologické a umělecké dimenze navzájem vylučují a vytvářejí vlastní postupy hodnocení hlasu, nebo se překrývají, a je tedy nutné hledat společné postupy průniku patologického, normálního, ale i nadnormativního – uměleckého hlasu.

Autor tohoto článku poskytuje nový náhled na sumarizaci vlastností hlasových projevů a dělí je na základě délky potřebného hodnoceného segmentu na stacionární a nestacionární. Následně bude toto dělení ověřeno pomocí psychoakustických výzkumných postupů na vzorcích jak patologických, tak profesionálních hlasových projevů.

Autor tohoto příspěvku si uvědomuje, že nemohl obsáhnout všechny přístupy k uvedenému problému, proto také vyzývá čtenáře k možným komentářům.

Lidský hlas zůstává vzhledem ke své různorodosti a jako specifická součást duševního projevu člověka z akustického hlediska stále

velkou neznámou. Výzkumné centrum hudební akustiky se pokouší proniknout do oblasti akustiky hlasu a svou práci se snaží pomoci při řešení problémů souvisejících s hlasem a jeho kvalitativními vlastnostmi. Bez aktivní pomoci praktických odborníků v oblasti hlasové komunikace a edukace však jeho cíle nemohou být nikdy reálně naplněny.

Poděkování

Tento příspěvek byl realizovaný za podpory Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy České republiky v rámci řešení projektu 1M0531 „Výzkumné centrum hudební akustiky“.

Literatura:

- ASHA 3RD DIVISION (2002) „Consensus Auditory-Perceptual Evaluation of Voice (CAPE-V)“, <http://www.asha.org/NR/rdonlyres/C6E5F616-972F-445A-AA40-7936BB49FCE3/0/D3CAPEVprocedures.pdf>
- BELE, I. V. „Dimensionality in voice quality“, *J. Voice*, 21, (3), 2007: 257–272
- CARDING, P. / CARLSON, E. / EPSTEIN, R. / MATHIESON, L. / SHEWELL, C. „Formal perceptual evaluation of voice quality in the United Kingdom“, *Logoped. Phoniatr. Vocol.*, 25, (3), 2000: 133–138
- CDE (2009) „Oral/motor, rate, and voice normative information“, <http://www.cde.state.co.us/cdesped/download/pdf/sl-5-App-E.pdf>
- DEJONCKERE, P. H. / BRADLEY, P. / CLEMENTE, P. / CORNUT, G. / CREVIER-BUCHMAN, L. / FRIEDRICH, G. / VAN DE HEYNING, P. / REMACLE, M. / WOISARD, V. „A basic protocol for functional assessment of voice pathology, especially for investigating the efficacy of (phonosurgical) treatments and evaluating new assessment techniques. Guideline elaborated by the Committee on Phoniatics of the European Laryngological Society (ELS)“, *Eur. Arch. Otorhinolaryngol*, 258 (2), 2001: 77–82
- DEJONCKERE, P. H. / REMACLE, M. / FRESNEL-ELBAZ, E. / WOISARD, V. / CREVIER-BUCHMAN, L. / MILLET, B. „Differentiated perceptual evaluation of pathological voice quality: reliability

- and correlations with acoustic measurements“, *Rev. Laryngol. Otol. Rhinol.* (Bord.), 117 (3), 1996: (Abs.)
- EKHOLM, E. / PAPAGIANNIS, G. C. / CHAGNON, F. P. „Relating objective measurements to expert evaluation of voice quality in Western classical singing: critical perceptual parameters“, *J. Voice*, 12 (2), 1998: 182–196
- GARNIER, M. / HENRICH, N. / CASTELLENGO, M. / SOTIROPOULOS, D. / DUBOIS, D. „Characterisation of Voice Quality in Western Lyrical Singing: from Teachers' Judgements to Acoustic Descriptions“, *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 1 (2), 2008: 62–91
- HENRICH, N. „Mirroring the voice from Garcia to the present day: Some insights into singing voice registers“, *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 31 (1): 3–14
- HENRICH, N. / BEZARD, P. / GARNIER, M. / GUERIN, Ch. / PILLOT, C. / QUATTROCCHI, S. / ROUBEAU, B. / TERK, B. „Towards a Common Terminology to Describe Voice Quality in Western Lyrical Singing: Contribution of a Multidisciplinary Research Group“, *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 2 (1, 2), 2008: 71–93
- HIRANO, M. *Psychoacoustic evaluation of voice: GRBAS scale for evaluating the hoarse voice*, Vienna Springer 1981
- HOLLIEN, H. *On Vocal Registers*, 1972
- KARNELL, M. P. / MELTON, S. D. / CHILDES, J. M. / COLEMAN, T. C. / DAILEY, S. A. / HOFFMAN, H. T. „Reliability of clinician-based (GRBAS and CAPE-V) and patient-based (V-RQOL and IPVI) documentation of voice disorders“, *J. Voice*, 21, (5), 2007: (Abs.)
- KEMPSTER, G. B. / GERRATT, B. R. / VERDOLINI, A. K. / BARKMEIER-KRAEMER, J. / HILLMAN, R. E. „Consensus auditory-perceptual evaluation of voice: development of a standardized clinical protocol“, *Am. J. Speech Lang Pathol.*, 18, (2), 2009: 124–132
- LAVIER, J. *The gift of speech*, Edinburgh University Press 1991
- MELKA, A. *Základy experimentální psychoakustiky*, Akademie múzických umění v Praze 2005
- OATES, J. M. / BAIN, B. / DAVIS, P. / CHAPMAN, J. / KENNY, D. „Development of an auditory-perceptual rating instrument for the operatic singing voice“, *J. Voice*, 20 (1), 2006: 71–81
- PTOK, M. / SCHWEMMLE, C. / IVEN, C. / JESSEN, M. / NAWKA, T. [„On the auditory evaluation of voice quality“], *HNO*, 54, (10), 2006: (Abs.)
- SHEWELL, Ch. *Voice Work: Art and Science in Changing Voices*, Wiley-Blackwell 2009
- ŠVEC, J. G. / LEJSKA, M. / FRISTOVÁ, J. / ZÁBROD-SKÝ, M. / DRŠATA, J. / KRÁL, P. „Česká verze dotazníku Voice Handicap Index pro kvantitativní hodnocení hlasových potíží vnímaných pacientem“, *Otorinolaryngologie a Foniatrie*, 58, (3), 2009: 132–139
- TERNSTROM, S. „Does the acoustic waveform mirror the voice?“, *Logoped. Phoniatr. Vocol.*, 30 (3–4), 2005: 100–107
- TITZE, I. R. *Workshop on Acoustic Voice Analysis*, 1994
- UEP (Union of the European Phoniaticians). *Recommendation for the Assessment of the Voice Disorders*, 1978
- VAN MERSBERGEN M. / OSTREM, J. / TITZE, I. R. „Preparation of the speech-language pathologist specializing in voice: an educational survey“, *J. Voice*, 15 (2), 2001: 237–250
- VELDOVÁ, Z. „Možnosti léčby hlasových profesionálů v ambulantní praxi“, *Interní Med.*, 7 (11), 2005: 496–498
- WEBB, A. L. / CARDING, P. N. / DEARY, I. J. / MAC-KENZIE, K. / STEEN, N. / WILSON, J. A. „The reliability of three perceptual evaluation scales for dysphonia“, *Eur. Arch. Otorhinolaryngol.*, 261 (8), 2004: 429–434
- WIKIPEDIA (2009) „Vocology“, <http://en.wikipedia.org/wiki/Vocology>
- YAMAGUCHI, H. / SHRIVASTAV, R. / ANDREWS, M. L. / NIIMI, S. „A comparison of voice quality ratings made by Japanese and American listeners using the GRBAS scale“, *Folia Phoniatr. Logop.*, 55 (3), 2003: 147–157

Vycpaná zvířata

Dnešní podoby taxidermie a Damien Hirst

Markéta Machačíková

*Tyhle věci, protože jsou falešné,
jsou nekonečně mnohokrát blíž pravdě.*

Charles Baudelaire

Co je taxidermie

Asi první, co si člověk vybaví, když se řekne *taxidermie*, jsou expozice vycpaných zvířat ve *starých*, tradičních přírodovědných muzeích. Za vitrínami tam stojí naaranžované exponáty, jejichž vybledlé a vypelichané kožíšky upomínají na živá zvířata někdy už jen vzdáleně. Skelnými očičky pošilhávají po návštěvnicích. Někdy je možné cítit podivný pach staroby; směs formalínu, naftalínu, nebo nějakého jiného konzervačního či ochranného prostředku. A nad vším se pak vznáší podivná sépiová aura zašlých časů.

Mohlo by se zdát, že je dnes taxidermie již pouze záležitostí minulosti a že zajímá jen úzkou skupinu nadšenců (např. lovce, kteří stále poněkud okázale lpí na vystavování svých trofejí). Opak je pravdou. Taxidermie právě dnes – po všech voláních za práva zvířat a humánnost – zažívá rozkvet, zejména co se týká popularity, módnosti, rozsahu a ceny, kterou jsou za konzervovaná zvířata lidé schopni zaplatit (obr. 1).

Slovo taxidermie pochází z řečtiny a znamená *třídění* či *úpravu kůží* (*taxis* – třídít, uspořádat, upravit; *derma* – kůže). Tato disciplína v sobě podivným způsobem spojuje přírodu, vědu a umění.

Materiálem taxidermie je mrtvé zvíře nebo část jeho tělesných pozůstatků (kůže, kosti apod.). Spíše v minimální míře se pracuje také s lidskými ostatky.¹

Tělo se různými způsoby preparuje a konzervuje, aby v zásadě nepodléhalo rozkladu. Dříve po určité době exponát *odešel* a již ho nebylo možné zachránit, dnes už existují takové techniky zpracování, které rozklad prakticky znemožňují. Samozřejmě také dochází k revizi a *opravám* starších exponátů (nejstarším dosud přeživším exponátem je krokodýl, který se od roku 1623 nachází v St. Gallen ve Švýcarsku; dnes je součástí expozice místního přírodovědného muzea). V základě se ke konzervaci biologického materiálu přistupuje dvěma cestami – mokrou a suchou. Mokrý způsob se využívá k uchování celých těl včetně vnitřností a k zajištění jejich přirozenějšího vzhledu: tělo živočicha se ukládá do alkoholu, formalínu (pufrovaný roztok formaldehydu) nebo do jiných vhodných

¹ Když pomineme balzamování mrtvých těl z náboženských nebo jiných rituálních důvodů, jejichž výsledky nejsou primárně určeny k vystavení (např. egyptské mumie), lidská taxidermie je spíše ojedinělá. Nemůžeme ale nezapomenout tělo Vladimíra Iljiče Lenina vystavené v mauzoleu na moskevském Rudém náměstí. Velmi diskutovanou se pak nedávno stala výstava *Bodies*, jejíž jedna část byla k vidění i v Česku. Ta zachycuje lidi v každodenních činnostech, přičemž jsou odkryty jejich tělesné systémy (svaly, kosti, vnitřnosti). Zásadní otázkou samozřejmě je etická stránka věci – kde vzali autoři výstavy své *dobrovolníky*? Britský výtvarník Damien Hirst naproti tomu použil pro své dílo *For the Love of God* (2007) – lebku posázenou diamanty, skutečnou lidskou lebku z 19. století, u které se na původ či legalitu nikdo ptát nebude.



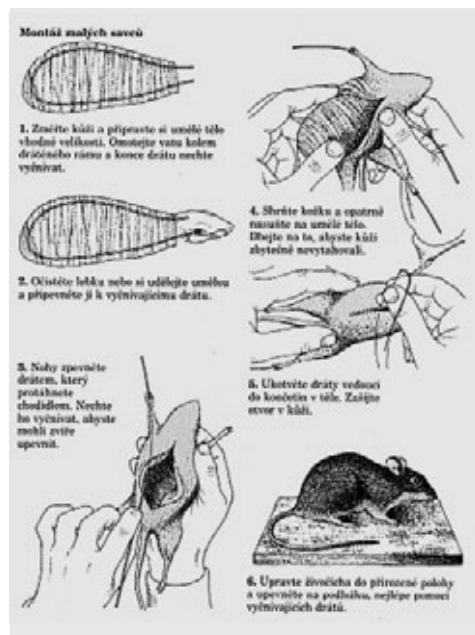
Obr. 1 Slavný a velmi módní obchod vycpanými zvířaty od roku 1831 – Deyrolle, Rue du bac 46 v Paříži

médií. Častější a i v minulosti oblíbenější je suchá cesta, která pracuje především s kůžemi a kostmi, a kromě typického vycpávání zahrnuje také výrobu tzv. koberečků nebo trofejí² (obr. 2).

Taxidermista během konzervace tvaruje a upravuje zvíře do podoby, kterou zamýšlí. Musí samozřejmě počítat s přirozeným vzhledem a vlastnostmi zvířete, avšak má také relativně velkou volnost. Tvoří akci zvířete, jeho postoj, volí detaily, barvy apod. Ve většině případů jde také o vytváření celé scény pro vznikající objekt včetně prostředí, do kterého je zasazen, a s ohledem na umístění v prostoru, pro nějž je určen.

Vlastně by se svým způsobem dalo říct, že taxidermista tvoří sochu z mrtvého těla

² Taxidermisty se většinou stávali koželuzi. Slovní výrazy *vycpané zvíře*, *vycpávat*, *vycpavač* se rozšířily až na začátku 19. století, kdy oproti samotným kůžím znatelně vzrostla poptávka po zvířatech vycpávaných bavlou a z taxidermie se stalo samostatné odvětví.



Obr. 2 Jak si vycpat zvíře. Ukázka z knihy *Amatérský přírodovědec*

zvířete a dalších materiálů, které používá běžný výtvarník. Zvíře je však natolik specifický materiál, že tento způsob zacházení s ním pochopitelně vyvolává rozporuplné reakce. Pro vznik taxidermického objektu muselo zemřít zvíře. To už v zásadě předestírá dvě základní témata, která bude dílo obsahovat: moc a nadřazenost člověka nad zvířetem a přirozeně také – a zejména – smrt. Někdy se v souvislosti s taxidermií mluví právě o *umění smrti*.

Je to paradoxní, protože taxidermie se v mnoha případech snaží o *oživení* či *zachování* zvířete, potažmo přírody a přirozeného. Zvíře je mrtvé, vycpáním však získává určitou nesmrtelnost. Setrvává ve své smrti.

Žánry taxidermie

Taxidermie se člení do tzv. *žánrů*, většinou podle toho, k jakému účelu je ten



◀ Obr. 3 1599: První obrázek raně moderní kolekce; první strana pojednání o přírodní historii od neapolského lékárníka Ferrante Imperateho

▲ Obr. 4 Kotě s osmi nohama a dvěma ocasy od známého viktoriánského taxidermisty Waltera Pottera

který objekt určen. Přitom se tyto žánry mohou v konkrétních pracích prolínat (a nezdírkakdy tomu tak je).

Prvním samostatným žánrem, který již prakticky zanikl, ale který zároveň stál na počátku rozkvětu taxidermie, souvisel se snahou zachytit a uchovat něco výjimečného, zázračného, něco, s čím se lidé dříve nesetkali.

Tak se začali různými pokusy konzervovat nově objevení podivní tvorové (v současnosti již běžně známá zvířata). Jeden z prvních doložených případů spadá do roku 1260. Španělský král Alfons X. tehdy dostal od egyptského sultána darem krokodýla. Když zvíře zemřelo, nechali jej vysušit a pověsit nad portál katedrály v Seville, kterému se od té doby říká *Ještěřčí portál*. Dnes portál zdobí dřevěná replika, protože ani mrtvý krokodýl nepřežil tak dlouho.

Později začaly vznikat tzv. *kabinety kuriozit* (*Wunderkammern*). V nich většinou majetní nadšenci shromažďovali různé, pro návštěvníky neuvěřitelné exponáty mořských a exotických zvířat především z Afriky a Blízkého východu. Začali navíc jednotlivé objekty skládat a řadit k sobě tak, aby usměrnili zrak návštěvníků a aby na ně zvířata působila co nejzajímavěji (obr. 3).

Z podobných důvodů jako 'divy' se začaly konzervovat také nejruznější anomálie: zvířata, která se narodila se dvěma hlavami, větším počtem končetin, bez končetin apod. Jedním slovem: zrudý. Zvláště oblíbený byl tento žánr ve viktoriánské Anglii, kdy bylo možné se na anomální zvířata (a lidi) jít podívat do oblodárií, ale dokonce je též ve vycpané podobě vlastnit (obr. 4).

Současní taxidermisté se tímto žánrem zabývají spíše okrajově. Zejména exotická zvířata již dnes nikoho neudiví; tento žánr je vlastně mrtev. A anomálie ztrácejí moment šokujícího překvapení.

Postupně se od pouhého obdivu posunula taxidermie k praktickému využití. Stala se prostředkem zkoumání těl živočichů, a to jak před konzervací (pitva, preparace), tak především po ní. Exponáty určené ke studiu stále nalezáme v tradičních přírodovědných muzeích, která začala vznikat v každém větším městě, a ve školách. Na rozdíl od *divů*, jejichž aranžmá se snaží diváka zaujmout, zde se klade důraz především na věrohodnost a věrnost živému zvířeti a na detaily jeho přirozeného života a prostředí. Cílem je zvíře studovat a poučit se o něm.

Nelze se nezamyslet nad významem tohoto druhu taxidermie a jeho udržování

v době, kdy jsou všechna zvířata (kromě snad některých vyhynulých) a jejich život zachyceny na fotografiích, v dokumentárních filmech, a je daleko snazší než kdy dřív se s nimi setkat a sledovat je ve volné přírodě nebo v zoologické zahradě. Navíc dnešní stav těchto exponátů je mnohdy dost žalostný.

Velké odvětví taxidermie tvoří od nepaměti lovecké trofeje. Lov byl nutností, později se z něj stal i sport, avšak vždy k němu neodmyslitelně patřila trofej z kořisti jako důkaz lovcovy síly a úspěšnosti. Vzpomeňme např. na všechna jelení paroží, medvědy nebo kůže z divočáků na šlechtických sídlech.

Specifický druh lovu (či obětního rituálu?) kvete také stále jako svérázný sport ve Španělsku v podobě býčích zápasů. I *corrida* produkuje trofeje. Např. v baru v madridské aréně Torre del Oro visí na stěnách nad hlavami hostů legendy býčích zápasů – vycpané hlavy nejzvířevějších býků (naštěstí se nic takového nedělá s toreadory), které navozují atmosféru *corridy* i mimo samotnou arénu.

Obyčejný člověk – pokud není zrovna myslivec³ – může mít dnes ale kvůli kratochvíli lovu problém se zákony. Proto se často lovci spokojí s již uloveným a vycpaným zvířetem staršího data (např. ve starožitnictvích; populární je to zejména v USA). Existují však nejrůznější taxidermické společnosti, jejichž stránky lze snadno vyhledat na internetu, které svým klientům zaručují buďto *čerstvé* zvíře (druh dle vlastního výběru od medvědů po leopardy), nebo dokonce zážitek z lovu (za jejich asistence) s následným zpracováním zvířete do trofeje (podoba dle vlastního přání: kobereček, kombinace se dřevem, vycpanina).

Divadelní taxidermií se někdy nazývá žánr, který se snaží o zachycení celé scény

s detaily či jednoho dramatického okamžiku (např. šelma číhá na svou oběť, skáče na ni apod.). Tento žánr se plně rozvinul a stal se velmi módním zejména na začátku 19. století ve Francii. Nejenže se ujal v expoziční muzejní, umělecké i domácí praxi, ale dokonce se začal využívat i v představení svého druhu určeném divákům – v dioramatu.⁴

Principem představení je živý či spíše v našem případě *mrtvý* obraz, který mimozáscénou exponátu (vyhynulé nebo ještě žijící, ne však živé zvíře; nebo historická či fiktivní osobnost v podobě herce či modelu) uvádí diváka do konkrétní situace. Většina takových zvířecích předvedení je realizována v měřítku jedna ku jedné a snaží se zvíře a jeho přirozené prostředí rekonstruovat co nejděleji. Proto se za model vkládá dvojrozměrný obraz (dnes fotografie) scenerie, který se proměňuje např. za pomoci světla (zepředu i zezadu), nebo se jinými prostředky (barvami, texturami, reálnými detaily a rekvizitami) výtvarník snaží o trojrozměrné doplnění obrazu.

Krátká představení dioramat se větší skládala z několika po sobě následujících obrazů. Jedním z výrazných tvůrců dioramat byl výtvarník, malíř, dekorátor a vynálezce daguerrotypie Louis Daguerre. Dioramata pokládal za zábavné divadelní rozptýlení.

Populárním odvětvím divadelního žánru taxidermie je antropomorfizace zvířat. Zvířata jsou stylizována do lidské podoby, postoje, akce, oblečena do lidsky působících oděvů a zasazena do typicky lidského prostředí se všemi detaily. Je to shledáváno zábavným. Obzvláště oblíbené byly tyto výjevy v 19. století v Anglii. Dnes se objevují řidčeji, často v dost pokleslých podobách. Nejoblíbenější jsou tyto *scény* s veverkami a králíky (obr. 5).

³ Stále se pořádají myslivecké výstavy nových trofejí. Jednu můžete každoročně navštívit např. v Lysé nad Labem. Nese velmi morbidně poetický název *Natura viva*.

⁴ Diorama přirozeně nevzniklo na taxidermickém základě a vycpaná zvířata byla jen jedním z mnohých žánrů; daleko častější byly např. inscenace slavných bitev. Nicméně se v dalším textu dioramatu věnujeme v kontextu taxidermie.



◀ Obr. 5 Sam Sanfillippo, Squirrel Suicide

▲ Obr. 6 Jedna vitrínka ze série Iris Schieferstein Life Can Be So Nice

Někdy se také stávalo, že taxidermisté podváděli a třeba ve snaze o senzaci vytvořili zvířata, která neexistují. Dávali dohromady zvířata podle popisů přírodovědců a cestovatelů, aby přiblížili, jak může toto nové zvíře vypadat. Bezděčně tak někdy značně zkreslili představu ostatních lidí o dotyčném zvířeti. Proto se tomuto žánru někdy říká *špatná taxidermie*. Příkladem takové lži je rozšířený mýtus severoamerického folkloru *jackalope*, který se drží dodnes a hojně se objevuje v námětech taxidermistů. Jedná se o *hrůzostrašného* tvora – králíka s antilopími rohy či jelením paroží a bažantím ocasem.

Úpravou existujících zvířat taxidermisté zhmotňují mytická zvířata (např. jednorožce) nebo skládají z několika různých zvířat nová (dnes už spíše pro zábavu). Tímto žánrem se v současnosti zabývá německá výtvarnice Iris Schieferstein (obr. 6) nebo Francouzka Maïssa Toulet, která vytváří jakési skleněné vitrínky – *poetické* kabinetů kuriozit, v nichž kombinuje zvířata se zvířaty, rostlinami, sklem, látkami, nitěmi a jinými materiály a předměty. Američanka Elaine Bradford zase pracuje s vlnou všech barev; jednotlivé vycpané exponáty obháčkovává

a obplétá nebo je vlnou třeba spojuje dohromady a vytváří nová zvířata.

„Zoufale hledám domácího mazlíčka. Nejlépe kočku nebo psa. Zvíře už musí být mrtvé.“ Tak začíná výzva jednoho amatérského taxidermisty na internetu: hledá materiál pro své dílo na nějakou soutěž. Vycpávání domácích mazlíčků se stalo hitem posledních let (i u nás).⁵ Existují firmy, které chápou váš smutek nad odchodem *člena vaší rodiny* na onen svět a které vám chtějí pomoci jej na *tomto* světě přesto ještě zachovat. Nechcete ho pohřbit ani zpopelnit? Může zůstat s vámi! Napořád. Dokonce se s ním můžete stále mazlit a mluvit k němu! Bude vypadat jako živý!

Kromě mazlíčků se nechávají konzervovat i některá vysloveně památná zvířata, která jsou většinou k vidění v muzeu: poslední poštovní holub, americký poštovní pes, který procestoval svět, první psi ve vesmíru atd.

„Viktoriánská taxidermie se zabývala hlavně vědeckým zkoumáním a studiem přírody. Dnes vkládáme příběh, emoce

⁵ Nedávno se zpráva o možnosti nechat si specializovaně vycpat svého mazlíčka objevila v médiích. Jako příklad toho, že to bylo a je *úplně normální*, posloužil mimo jiné příklad hradu Bítova, na němž se nachází sbírka padesáti loveckých psů, které choval a po smrti nechal vycpat baron Jiří Haas.



◀ Obr. 7 Moderní bytový design – Sebastian Errazuriz, Duck Lamp



▲ Obr. 8 Čelenka z holubích křídel od Reida Pepparda

a vtíp do prostoru každodenního života,“ píše se v jednom článku o současné taxidermii. Žánr, který je v poslední době na největším vzestupu a sám sebe považuje za skutečné umění, se uplatňuje v designu: bytů, domů, nábytku a doplňků, a samozřejmě v módě.

Trochu usedlejší variantou je mít v domě pár *obyčejných* loveckých trofejí, předložku před krbem či kostru postavenou v obýváku. Designéři-umělci ale přicházejí s daleko bizarnějšími nápady a inovacemi a zvířecí těla zakomponovávají do nábytku a vybavení. Výjimkou nejsou třeba kachní lampa (obr. 7), prádelní koš z kozy (i s hlavou a nožkami), židle s pávem, jehož peří přechází v látku potahu. Podobné výstřednosti si začínají vybírat také společnosti jako dekorace svých kanceláří a obchodů. Lidé mají snahu šokovat a odlišit se, vytvořit si co nejzajímavější prostor.

I módní doplňky a šperky se řídí heslem: čím skandálnější, tím lepší. Nizozemská umělkyně Tinkebell si udělala kabelku z vlastní kočky a svému yorkšírovi po smrti přidělala podvozek s kolečky

a provázek, aby za ní jezdil jako hračka. Britský výtvarník Reid Peppard zase sbírá myši, holuby, vrabce a netopýry – prostě vše, co mu přinese mrtvé jeho kočka. Pak z nich vyrábí náhrdelníky, manžetové knoflíčky, motýlky, čelenky atd. (obr. 8). Iris Schieferstein se pro změnu zaměřila na boty – z ježka, hada, boty, které vypadají jako koňská nebo kravská kopyta (a jsou to koňská a kravská kopyta).

Damien Hirst (a) Zlaté tele

Nejvýraznějším současným, mezinárodně uznávaným umělcem, který se zabývá taxidermií, je Damien Hirst. Britský výtvarník a *installation artist*,⁶ člen skupiny zvané Young British Artists, proslul především svou provokativní tvorbou – instalacemi a performancemi s mrtvými a živými zvířaty.

⁶ Instalační umění je druhem *site-specific*; trojrozměrné práce jsou navrženy tak, aby změnilly vnímání určitého prostoru, většinou interiéru.

Damien Hirst se narodil 7. června 1965 v Bristolu. V letech 1986–1989 studoval umění na Goldsmith's College na University of London. Současně také pracoval v márnici. Ani po vystudování školy si nebyl úplně jistý, jestli se má ve svém umění zaměřit spíše na malbu, nebo na sochařství.

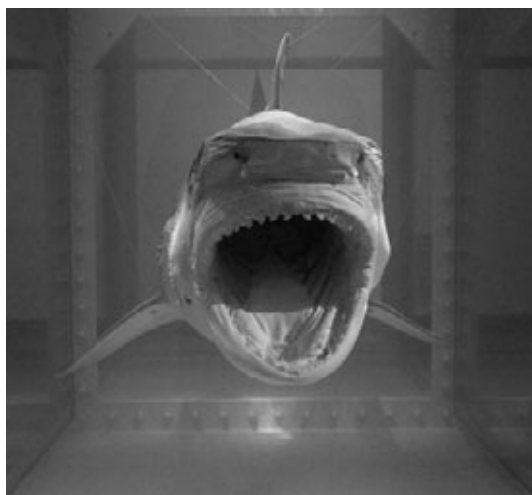
Jeho prvním výrazným počinem byla výstava *Freeze* v roce 1988, kterou uspořádal v londýnských docích. Na výstavu se přišel podívat i známý sběratel Charles Saatchi, který se nadlouho stal jeho galeristou a nabídl mu, že zaplatí jakékoli jeho realizace. (V roce 2003 se nakonec rozešli.)

V roce 1991 měl v Londýně první samostatnou výstavu, na níž realizoval instalaci *In Love and Out of Love*. Vypustil do prostoru galerie tropické motýly, kteří vytvářeli na bílých plátnech barevné proměnlivé obrazce, a poté uhnuli. Z mrtvých těl motýlů pak vytvořil samostatné obrazy.

Výrazná je také jeho instalace *A Thousand Years*, která se skládá ze dvou spojených vitrín. V jedné z nich je hnijjící hlava krávy a ve druhé líheň much. Mouchy přelétají mezi oběma vitrínami a živí se rozkládajícím se masem, postupně umírají, ale stále se rodí další a další.

Následujícím Hirstovým velkým počinem byla instalace *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (obr. 9) – žralok tygří naložený v nádrži s formaldehydem, který má připomenout atmosféru přírodovědných muzeí a zážitky, které si z nich lidé odnášejí. Za tuto instalaci získal nominaci na prestižní Turnerovu cenu.

Na dlouhou dobu se zaměřil především na instalace těl zvířat v nádržích. Téměř vždy zvířata upravuje, např. maluje; v jeho tvorbě se objevují také anomálie (např. tele s pěti nohama) či mytologické bytosti (např. jednorožec, zlaté tele). Nebo rád ukazuje různé řezy jejich těly, což mu mokrá konzervační cesta umožňuje (např. rozřezané prase, ovci s hlavou mimo tělo).



Obr. 9 Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*

Důležitá pro něj byla účast na Benátském bienále v roce 1993, na němž vystavil instalaci *Mother and Child*, která představuje podélný řez krávou, která má v břiše tele.

Přiznává, že se ve svých instalacích inspiroval obrazy svého oblíbeného vzoru, britského malíře Francise Bacona a jejich expresivitou.

Svémi instalacemi a jejich pověstí (hlavně tou negativní – např. v New Yorku mu odmítli vystavit některé z hnijjících exponátů) se mu daří vyvolávat rozruch a velmi silné emoce. Díky nim se stal nejbohatším britským výtvarným umělcem. Na podzim roku 2008 nasadil do dražby v aukční síni Sotheby's 223 objektů a stal se prvním umělcem od jejího založení v roce 1774, který dražil své dílo bez prostřednictví galerie. Dražba mu vynesla 111 milionů liber; jen za instalaci *Golden Calf* – tele s rohy a kopyty pozlacenými osmnáctikarátovým zlatem (obr. 10) dostal téměř 11 milionů liber. Jen jeho podpis má v současnosti hodnotu téměř dvou tisíc liber.

Na podzim minulého roku uspořádal výstavu svých velkoformátových maleb *No Love Lost*, která znamenala velký propadák



Obr. 10 Damien Hirst,
Golden Calf

v očích kritiky i návštěvníků. Zazněla také slova, že císař je nahý a že si toho snad konečně všichni všimli. A že už tedy za něj snad nikdo nezaplátí tak přemrštěné ceny.

Hirstovy zvířecí instalace jsou bezpochyby velmi působivé a děsivé. V zásadních bodech se jeho práce neliší od prací jiných umělců, kteří používají taxidermii jako výrazový prostředek, ani technikou, ani tématy. Možná jsou *jeho zvířata* v něčem expresivnější a dramatictější. Rozhodně jsou pojata v daleko větším měřítku s daleko většími ambicemi.

Otázkou samozřejmě je, zda je Damien Hirst geniální umělec nebo spíš průměr, který vsadil ve správnou dobu na správnou věc a je chytrým reklamním agentem (v reklamním odvětví mimochodem pracuje také). Nebo se v něm snoubí obojí? Možná jeho talent spočívá právě v téhle nejistotě, kterou vzbuzuje. A v tom, že dokázal udělat ze svého *Zlatého telete* skutečné zlaté tele.

„Taxidermie je dnes přijatelnější. V zásadě je to nechutná věc, ale teď je to *cool*,“ píše ve svém článku *Cool, Dead and Stuffed* o současném boomu taxidermie reportérka Melissa Milgrom. Proč lidi tak *lákají* tyto „vzrušující nové objekty“ a setkání s nimi považují za „intimní setkání“? Je

to potřeba iluze přírody u městského člověka? Toto bizarní a pokleslé umění šokuje a baví. Ale ve srovnání s generací viktoriánských kabinetistů, které následují, to stále více působí tak, že si chtějí ušpinit ruce krví, protože to je ještě přímější zkušenost. Ač se to může zdát trochu přehnané, fascinace těmito exponáty možná také souvisí s jejich touhou po vlastním krásném a nestárnoucím a neměnicím se zevnějšku.

Název práce – *Vycpaná zvířata* – se může zdát nepřesný, protože taxidermie má přirozeně více podob, o kterých byla řeč, a používá mnohem více způsobů zpracování a konzervace zvířat. Toto slovní spojení zní vcelku banálně. Ve vztahu ke konkrétnímu objektu, který můžeme vnímat *všemi smysly*, pak působí absurdně. *Vycpané zvíře* v sobě obsahuje základní a zásadní paradox taxidermie, který musí vyvolávat rozporuplné pocity snad v každém člověku: Trvání smrti.

Obrazový materiál je citován z těchto zdrojů:
www.deyrolle.com (1); Durrelovi, G. a L. *Amatérský přírodovědec*, Praha: Nakladatelství Slovart 1997 (2); e-ciencia.com (3); sideshowworld.com (4); www.flickr.com (5, 7); www.ravishingbeasts.com (6); www.skelerope.com (8); www.design-crisis.com (9); www.artinfo.com (10).

Nové pařížské scénologické inspirace¹

Jaroslav Vostrý

Na ulici jako na scéně

Se scénou životů obyvatel nějakého konkrétního ne zrovna turisticky zatíženého místa v současné Paříži je to jako víceméně s každým místem velkoměstského veřejného provozu v dnešním světě: scénický ruch tu zásadně souvisí s prodejními/nákupními příležitostmi a příležitostmi k relaxaci v kavárnách a brasseriích. Mimořádné množství příležitostí ke shromažďování v takových zařízeních tu tvoří svéráznou zónu 'na hranici': jejich návštěvníci v nich zaujímají postavení 'hledáči' objektu i diváckého subjektu zejména díky vysunutí stolového zařízení na ulici; tak to bylo i v Daguerrově ulici tvořící pěší zónu pár kroků od místa, kde jsem bydlel. Postavení hostů brasserií a podobných zařízení se z hlediska poměru mezi aktérským a diváckým zaměřením přece jen nedá srovnávat s postavením účastníků dění na vlastní ulici. Ačkoli zejména zóna se stolky vysunutými do ulice tvoří nesporně součást této komunikace a lze ji kvalifikovat coby jeviště, nestává se – a není pochopitelně ani žádoucí, aby se stala – skutečným dějištěm: tj. scénou coby prostorem vždy do určité míry zcela nepředvídatelného dění či přímo událostí; od tohoto dění si hosté ovšem nepřicházejí do brasserií nebo kaváren jen odpočinout (a tím k němu načerpat nové síly), ale také se jím pokochat. Dalo by se v té souvislosti mluvit i o tradici flâneurství: původně znamená zejména zevlování a v baudelairovském pojetí se mění ve zkoumavé a do příslušné míry dandyovsky distancované zažívání velkoměsta; flâneur se pak stává někým, kdo pozoruje a současně sám budí (a chce budít) pozornost. Flâneurství v rozšířeném smyslu se postupem času proměnilo z něčeho provokativního v cosi samozřejmého, co si však stále zachovává jistou podobnost s pobýváním na scéně v postavení privilegovaných diváků pařížského divadla 18. století, jejichž vyhnání činil Diderot jednou z podmínek žádoucího rozvinutí toho, o čem z hlediska scénologie mluvíme jako o specifickém scénování. Z téhož hlediska bychom mohli – kromě ne tak řídkých případů, v jejichž rámci je pozornost hostů kaváren upřena nikoli na partnera u stolku, ale víceméně výlučně na pouliční dění – pokládat tyto hosty za součást 'kulis'. Kdyby ovšem nebylo toho přímého spojení popisované venkovní kavárenské

¹ Adjektivum 'nové' se v daném případě vztahuje nejen k novosti popisovaných zážitků, ale má poukázat i ke stejným způsobem nazvané stati, kterou jsme se Zuzanou Sílovou uveřejnili v *Disku* 21 (září 2007): 17–49. To samozřejmě nebyl zdaleka jediný článek v *Disku* věnovaný pařížskému scénickému (a zejména ovšem divadelnímu) dění; z těch, které vyšly v posledních třech letech, stojí za to upozornit aspoň na příspěvky Jitky Pelechové v *Disku* 23 a 26 a na stat Štěpána Pácla v *Disku* 28.

zóny s ulicí: důležitá se tu jeví právě absence přesné a přísné ohraničenosti nějakého vnitřního – tedy do příslušné míry intimního – prostoru, a veřejného a veřejně sledovatelného pouličního dění, do jehož prostoru i kavárností hosté přece patří. Toho jsou si ovšem namnoze (stejně jako např. lidé v Lucemburské zahradě, kteří sem přišli mezi ostatní třeba i samotní s knížkou) také vědomi, což je pak činí dokonce uvědomělými účastníky společné scény – a společně sdíleného života. Tedy té velkoměstské a speciálně pařížské scény, na níž se jednotlivci a jejich skupiny v rolích aktérů a diváků nejenom střídají, ale vzhledem ke svému umístění na hranici spojují.

Právě pobyt na „nepříliš významných místech“ a poznání jejich okolí dovoluje ze scénologického hlediska důležité srovnání Paříže (a podobných světově „vykřičených“ míst) jako *scény pro turisty* a jako *scény pro život místních obyvatel*; tj. srovnání víceméně plánovitě budovaného obrazu a scéničnosti každodenní existence; v prvním případě funguje Paříž i coby projekční plocha jistých očekávání zejména zahraničních návštěvníků, kteří si vytvořili nějaký její obraz už předem vzhledem k frekvenci příslušných – také reklamních – ‘předobrazů’. Rozdíl mezi takovým obrazem a každodenní žitou realitou není v případě Paříže jako stále přirozeně fungujícího velkoměsta a kulturního i politického centra – na rozdíl například od Benátek – nijak frapantní. I když právě Paříž patří k městům, která nefungují jen jako přirozená místa k životu, ale i jako obraz s příslušnou symbolickou mocí: Jako taková poukazuje k jistým tradicím západní kultury a díky historickému významu Francie a vlastním osudům a jejich materiálním svědectvím viditelně ztělesňuje historii i současnost či jeden z možných způsobů současné existence moderního (západního) světa. Pokud jde o rozdíl mezi zážitkem živé scény každodenního života a zážitkem místa jako scény nejenom přizpůsobené turistice, ale i obecně kulturně (symbolicky) „zatížené“ (tj. scény v užším smyslu jistého obrazu), jde vlastně o rozdíl mezi bezprostředně žitým prostorem a obrazem jako dvěma rovinami, které jsou v našem životě stále – tzn. do jisté míry i všude – přítomné. Na obou těchto rovinách vlastně fungujeme nebo aspoň můžeme fungovat v každém okamžiku coby aktéři i coby diváci, i když míra obojího (tj. aktérství a diváctví) bývá různá. Druhá rovina (jejímž krajním případem je pozice turisty) znamená vždy jisté vytržení nejen z obvyklého koloběhu obstarávání, ale i z času s ním spojeného: Právě vzhledem k možnosti (a zhusta i nutnosti) zastavení tohoto účelového času (či prostě možnosti a nutnosti občasného přechodu z jedné do druhé roviny) se nakonec každé místo může stát a stává z pouhé kulisy plnohodnotným obrazem i ve smyslu obsahu estetického zážitku – ať už ho vnímáme ve slabší nebo silnější spojitosti s jistým příběhem. Silnější či slabší spojení s příběhem (a to jak ‘vlastním’ příběhem jistého místa, tak s příběhem našeho individuálního vnitřního života) pak naznačuje, že ani v tomto případě nejde o úplné vymknutí z času, ale o trvání v čase, a to právě o trvání v čase příběhu, který si v případě svobodného estetického zážitku – nezávislého na obraze připraveném k použití pro turisty – i jako pouzí diváci a dokonce právě jako pouzí diváci sami dotváříme.

Musée du quai Branly: scéna a kultura

Vytváření těchto jednotlivých obrazů se ovšem děje vždycky v závislosti na předpokladech, vzhledem ke kterým funguje obrazotvornost vytvářející základ pro-



Musée du quai Branly

žívání – a v jeho rámci jak vnímání, tak aktivního scénování – lidského světa v rámci dané kultury. O této problematice se lze hodně dovědět v etnologicky zaměřeném Musée du quai Branly. Toto muzeum samo je už svou – samozřejmě i vnitřní a dokonce hlavně vnitřní – architekturou (pozoruhodné dílo Jeana Nouvela) výtečným dokladem pozitivního využití současných možností scénování. Působivým vyjádřením ideje tohoto muzea je i nově představená výtvarná instalace Charlese Sandisona *The River* (2010): je založena na promítání 16 597 svítících jmen a názvů souvisejících s vybudováním a obsahem muzejních kolekcí. Jména těch, kteří se podíleli na shromáždění představených sbírek, i geografické názvy se tu promítají na podlahu otevřeného koridoru. Jde o ne zas tak krátkou cestu, po které se návštěvník blíží k vlastním expozicím jednotlivých kultur (Oceánie, Asie, Afriky a Amerik): jména a názvy promítané na hladkém betonu vytvářejí přitom obrazem fiktivních odlesků na pomyslné hladině jakoby skutečnou řeku, ve kterou se tato cesta díky Sandisonově instalaci proměnila. Architektonický/scénický přístup ke sbírkám (ne náhodou se dnes také na francouzských školách architektury mluví o scénologii) symbolizoval a symbolizuje – i svým vinoucím se tvarem – cestu za prožitkem poznání, které nám teď jako řeka proudí vstříc. Na jejím konci procházíme ztemnělým ‘tunelem’, za nímž se teprve rozbíhají další různě se větvící cesty, z nichž každá představuje jednu z expozic. I díky tomuto ‘tunelu’ evokuje přístup k těmto expozicím cestu z temnoty či aspoň přítmi nevědomosti a nechápavosti – jak také jinak ve světovém centru osvícenských tradic! – ke světlu. Ano, máme tu co dělat s cestou za



poznáním, které je ovšem v tomto případě neoddělitelné od smyslových dojmů přispívajících k bezprostřednímu prožití vystavených exponátů, a tedy i příslušných kultur „přírodních národů“ či původních mimoevropských etnik. Právě takové bezprostřední prožití – umožněné v daném případě důmyslnou inscenací doplňující vystavené exponáty filmovými výjevů z příslušných prostředí a založené na přirozené scéničnosti exponátů i natočených výjevů – je ostatně, jak dobře víme, podmínkou každého skutečného (hlubšího) poznání.

Důležitou součástí aktivit Musée du quai Branly jsou příležitostně výstavy, kterých tu probíhá vždy několik. Jedna z nich se (do 18. července) věnovala současnému lidovému umění menšinového národa Adivasi představujícího jednu z indických minorit; nazývala se *Autres Maîtres de l'Inde – Créations contemporaines des Adivasi*. Tato výstava byla zajímavá už vzhledem k tomu, že předváděla vlastně typický dnešní příklad vzájemného působení různých tradic a vlivů – včetně současného západního masového umění: výsledkem je pak vždy pozoruhodný kříženec současného (sebe)scénování konkrétního etnika v globalizovaném světě, ve kterém stále přitahuje pozornost to, co se v rámci takového (sebe)scénování jeví jako tak trochu exoticky individuální, ba (autorsky) svérázné. Hlavním předmětem mého zájmu byla ovšem výjimečná výstava *La Fabrique des images (Visions du monde et formes de la représentation)*. Jejím komisařem (jak se píše v propagačním textu muzea) „nebyl nikdo jiný než“ Philippe Descola, žák Lévi-Strausse (*directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales*, který má od roku 2000 také katedru antropologie přírody na Collège de France a na rozdíl od svého učitele připouští oddělování přírody a kul-

◀◀ Maska tlingit, představující ducha medvěda a tři duchy vydry pochází z Aljašky, 1867, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology at Harvard University

◀ Maska kwakiutl, Britská Kolumbie (Kanada), 19. století, Musée du quai Branly, Paříž. Foto Hughues Dubois

► Dívka v kostýmu pro obřad přijetí jména má obličej zdobený drcenými vaječnými skořápkami tyrkysové barvy, Xikrin, Kayapo, Brazílie



tury jen na teoretické rovině, kde ovšem sehrálo to rozlišování důležitou úlohu při rozvíjení přírodních i humanitních věd). Descolou koncipovaná velkoryse rozlehlá výstava předvedla na 150 vzácných exponátech čtyři typy imaginace: S podtitulem „Le monde est animé [tj. oživený]“ tu byl představený *animismus* (s antropomorfsky vnímanou přírodou oživenou duchy), podtitul „Le Monde est objectif“ uváděl naturalismus (založený na lidském vědomí odlišnosti od nehumánního světa a typický pro západní myšlení od renesance s jejím ojedinělým modelem uměleckého zobrazování), podtitulem „Le monde est subdivisé [rozdělený]“ byl charakterizovaný totemismus (založený na ztotožnění různých společenství s přírodními fenomény a demonstrováný na příkladech získaných od Aboriginů) a podtitulem „Le monde est enchevêtré [propletený]“ analogismus (opřený o vědomí odlišností elementů umožňujících jejich imaginativní spojování a rozšířený na různých místech); šlo tedy o expozici, jejíž myšlenkový základ tvořila Descolova experimentace, kterou popisuje ve studii nazvané stejně jako



samotná výstava (tedy „La Fabrique des Images“) a uveřejněné v časopise *Anthropologie et Société*, vol. 30, No 3, 2006: 167–182.

Stojí za to věnovat se Descolově koncepci v některém z příštích čísel *Disku* speciálně. Prozatím budiž k jeho interpretaci jednotlivých způsobů „vidění světa a reprezentace“ podotknuto s příslušným zjednodušením navíc aspoň to, že v rámci *animismu* jsou přírodní fenomény včetně jednotlivých zvířat nahlíženy, jako by měly duši podobnou lidské, a člověka tedy v tomto světě různých těl s podobnou duší charakterizuje morální kontinuita s přírodou při fyzické diskontinuitě; v rámci *naturalistického* pojetí nehmotný svět nemá duši, kterou má jenom člověk, jehož spojení s ostatním světem vyznačuje morální diskontinuita při fyzické kontinuitě; *totemismus* předpokládá spřízněnost odlišných skupin obyvatel kosmu s jistými zvířaty nebo rostlinami i při odlišnosti jejich forem a vychází tedy z morální i fyzické kontinuity člověka s přírodou; v rámci *analogismu* máme naproti tomu co dělat s jejich morální i fyzickou diskontinuitou, dovolující právě vzhledem k tomu srovnání včetně makrokosmu s mikrokosmem, o možnosti (také groteskního) spojování jakoby nespojitelného nemluvě. Jest-

◀◀ v, *Lichvář a jeho žena*, Flandry, 1514, Musée du Louvre, Paříž

◀ Samuel Van Hoogstraten, *Pantofle*, Halandsko, 1658, Musée du Louvre

▶ Gerard Ter Borch, *Hodina čtení*, Halandsko, asi 1652, Musée du Louvre

▲ A. P. Elkin, *Aborigen s tělem pomalovaným vzorem rarrk*, Austrálie, konec 19. stol., Musée du quai Branly



liže dědictví posledně jmenovaného způsobu „vidění a reprezentace“ můžeme i v Paříži sledovat například v památkách středověkého umění, s dědictvím animismu tu bylo možné se v červenci 2010 setkat i v divadle při představení Aristofanových *Ptáků*: tuto inscenaci zařadila do svého repertoáru Comédie-Française letos na jaře, a to v překladu, úpravě a režii Alfredo Ariase. Mimochodem, herci Comédie-Française předvádějí v této inscenaci – řečeno sportovním slovníkem – svůj komediální standard; mezi nejúspěšnější repertoárová čísla tohoto divadla se přes akklamované narážky, které může přirozeně ocenit spíš domácí divák než cizinec, tato inscenační verze Aristofanových *Ptáků* patrně nezapíše. Ale když už jsme u těch zvířecích podob lidského konání a zvířecích masek či ‘přírodních’ stylizací, jejichž pomocí získával člověk kdysi sílu (ducha) zpodobovaných zjevů nebo se bránil jejímu možnému zlému působení – než se proměnily v pouhé ozdobné motivy nebo se v kombinaci s analogismem staly materiálem bajek – nabízí se ještě otázka: Nehrál při výběru citovaného divadelního titulu jistou úlohu i příklad atraktivit ‘zvířecí stylizace’ zdejší tak úspěšné Wilsonovy inscenace La Fontainových bajek?

Pokud jde o vazbu původního nespécifického scénování umožňujícího bezprostřední prožitek spojitosti s přírodou a evropského moderního umění, poskytovala dost podnětů k úvahám i další příležitostná výstava muzea na quai Branly. Myslím výstavu nazvanou *Fleuve Congo – Arts d’Afrique central*, kterou tvořila vlastně expozice masek a způsobů ‘maskování’; šlo o středoafriké příklady produkce masek ve smyslu vytváření (scénického) obrazu zejména člověka: jejich bohatý výběr poskytoval dost materiálu k rozšíření i prohloubení představy o vývoji masky a maskování od masky coby součásti rituálu



► Irvala, malba s motivem želvy, ostrov Croker, Austrálie, Musée du quai Branly. Foto Michel Urtado, Thierry Ollivier



a předmětu s magickou funkcí k tomu, co lze pokládat za sochařství a co má vztah k plastickému zobrazování/scénování (včetně hereckého) obecně. Musée du quai Branly vůbec disponuje obrovskou kolekcí masek ze všech oblastí života 'přírodních národů' (jen pro zajímavost budiž podotknuto, že publikace *Masks. Masterpieces from the musée du quai Branly* řadí jejich ukázky, následující po úvodní stati s názvem „Masks: Beauty of the Spirits“, podle jednotlivých oblastí s podtituly „Oceania: the Art of the Ephemeral“, „Asia: the Art of Drama“, „Africa: the Art of Mediation“, „The Americas: the Art of Parody“). Tato obrovská sbírka, jejíž studium je si v Paříži možné doplnit při návštěvě Musée national des arts asiatique Guimet, představuje vůbec zásobnici podnětů k dalšímu promýšlení problematiky scénování s jeho mnohostrannými funkcemi a přechody



**Kobylky, iluminace
v Komentáři
k Apokalypse od
Beata de Liébana,
rukopis ze Saint
Severu malovaný
Stephaniem
Garsiou Placidem
pro opata Řehoře
Montanera, 11. stol.,
Bibliothèque
National de France,
Paříž**

od nespécifického ke specifickému (tj. k umění v moderním smyslu) včetně přechodu od rituální masky k sochařství a divadelní masce v jejím vztahu k masce karnevalové a v celé rozloze jejích možných funkcí od zviditelňování podstaty k ukrývání. Je přitom jasné, že u masky nikdy nejde jen o působení navenek, tj. na diváky, ale také o působení této masky na jejího nositele, který se jejím ‘nasazením’, i když ne vždycky (např. nikoli u čínských masek nuo), sám proměňuje, a to v mnoha případech dokonce i v někoho úplně jiného včetně – v rámci animismu – proměny lovce v lovené zvíře, které může lovec tímto způsobem ‘pochopit’ (což nemá tak daleko k hereckému předvádění dramatické osoby); nebo se maskou vizualizuje něco, co by jinak – třeba ve smyslu nehmotného ducha – zůstalo smyslově neuchopitelné.



P. H. Emerson, Sklizeň ječmene, z knihy *Pictures of East Anglian Life*, 1888

Descolova koncepce a moderní umění

Vyvrcholení i krizi evropské „naturalistické“ imaginace představuje v Paříži ovšem Musée d'Orsay, kde se momentálně opravují prostory vyhrazené normálně impresionistickému a postimpresionistickému malířství. Tato okolnost si vynutila novou instalaci v přízemí: přesun poskytuje některé nové pohledy na toto umění a podněcuje pochopitelně i k úvahám o vlivu způsobu scénování na vnímání vystavených artefaktů související s proměnou těchto artefaktů v muzejní exponáty s jejich novým kontextem.² Zážitek z nové instalace impresionistického a postimpresionistického umění stálo za to spojit se studiem aspoň některých děl předcházejícího francouzského malířství 19. století: tak jsem měl příležitost ověřit si zejména některé myšlenky týkající se jisté obdoby Manetova malířství a Čechovova dramatického díla, zejména pokud se týká tématu lidského míjení.

Ojedinelou scénologickou inspiraci přinesla ovšem výstava *Photography Not Art* (Fotografie, ne umění) představující dílo P. H. Emersona (1852–1936) takříkajíc na vzdálenost mezi dvěma jeho nejdůležitějšími knihami: *Life and Landscape on the Norfolk Broads* z roku 1886, reprodukující Emersonovy fotografické práce o lidech a přírodě ve východní Anglii, která tehdy představovala něco jako drsný ráj netknutý překotnou průmyslovou civilizací, a posledním svazkem *Marsh Leaves* z roku 1895. Zatímco první soubor, který lze považovat

² Úvahám na toto téma se nebylo možné vyhnout ani na pozoruhodné výstavě *Edvard Munch ou „l'anti-cri“* v Pinacothèque de Paris na náměstí Madeleine, kde chyběl nejen *Křik*, ale i některá další 'vykřičená' díla, protože Munchův vývoj se tu záměrně mapoval prostřednictvím obrazů pocházejících pouze ze soukromých sbírek: 'jiný' pohled na Muncha jaksi mimo jeho 'kanonizovanou podobu' tak ovšem vzbuzoval i jisté pochybnosti, a to tím spíše, že ve Francii bylo Munchovo dílo v takovém rozpětí představeno poprvé (výstava byla také vzhledem k velkému zájmu prodloužena, takže místo 18. července skončila až 8. srpna).



▲ P. H. Emerson,
Ústí řeky Ash, z knihy
*The Compleat Angler
or the Contemplative
Man's Recreation*,
1890

► P. H. Emerson,
Trhání leknínů,
z knihy *Life and
Landscape on the
Norfolk Broads*, 1886



za Emersonův manifest naturalismu a jehož vědomě zvoleným duchovním patronem byl Jean-François Millet (1814–1875), ovlivnily optické teorie Hermanna von Helmholtz, v druhém případě jde o Emersona jako jednoho ze zakladatelů piktorialismu (se kterým se sám Emerson ovšem nikdy neidentifikoval): duchovním patronem fotografických 'skic', které tato kniha zaznamenala a druhá část výstavy představila a které poznamenal vliv heliogravury – vzpomeňme na Karla Václava Klíče a vývoj jeho vynálezu až k rotačnímu hlubotisku –, byl impresionista James Abbott McNeill Whistler (1830–1901) a jeho prostřednictvím i přímo japonští mistři.

Toto napětí mezi dvěma soubory fotografií jako protilehlými póly, z nichž jeden tvoří ideál 'nefalšovaného' záznamu reality a druhý záměrné přetvoření



Musée Jacquemart-André, Paříž – průčelí paláce od architekta Henriho Patenta, hlavní vchod z nádvoří

této reality v umělecké dílo, má samozřejmě co dělat s různě se vynořujícími – byť sebedůrazněji odmítanými – pochybnostmi o uměleckých kvalitách artefaktu docíleného pomocí techniky. Tyto pochybnosti stimulovaly nejenom Emersonův vývoj, ale míří i k dnešním otázkám podněcovaným dalším vývojem technických médií: k otázkám, mezi nimiž rozhodně není tou nejméně aktuální zásadní problém vztahu mezi životní realitou a jejím scénováním. I z příkladu Emersonových fotografií je jasné, že jde nakonec v každém případě o problematiku obrazu. S ní je pak spojená i další otázka: kolik prostoru dostává při vytváření tohoto obrazu (díky tomu, co je v rámci samotného vyobrazení vynecháno a co je základem fenoménu, kterému Japonci říkají *ma*) samotný vnímatel.

O různých vazbách k různým způsobům a projevům imaginace, jak je utřídil Descola, se dá uvažovat v Musée national d'art moderne (le Centre Pompidou), kde je možné zhlédnout novou instalaci – novou samozřejmě a hlavně z hlediska výběru exponátů a jejich seřazení – stálé kolekce umění období 1905–1960 s plánovanou dobou trvání od 17. března 2010 do 12. února 2011. Nové uspořádání se na rozdíl od bezprostředně předcházejícího³ vlastně vrací ke způsobu představujícímu jednotlivé směry a tendence. Tyto směry se většinou zásadně rozcházejí s novověkou evropskou „naturalistickou“ tradicí a jsou nezřídka inspirované imaginací přírodních národů, kterou tu představily tehdejší světové výstavy

³ Také jsme o něm se Zuzanou Sílovou psali v citovaném článku: viz *Disk 21* (září 2007): 25.



Musée Jacquemart-André – zimní zahrada a proslulé velké schodiště ve stylu druhého císařství

(1889 se konala v Paříži a 1897 například v Bruselu, což bylo důležité pro En-sora) i muzejní sbírky (1882 bylo založeno Musée d'ethnographique du Tracadéro). Současná instalace moderního umění z uvedeného období věnuje rozsáhlejší plochu např. třem fázím surrealismu (kolik tu pod Descolovým vlivem objevíme spojitosti s jeho „analogismem“!) a z jednotlivých umělců například Kupkovi či Rouaultovi. Nová verze stálé sbírky věnované umění této éry tak poskytuje opět dost materiálu k úvahám o souvislosti scénování historie a příběhu či příběhů, jichž může existovat víc, a mohou mít přitom stejné oprávnění už vzhledem k nezbytnosti jejich vzájemné korekce.

Z výstav v Centre Pompidou byla tentokrát nejpozoruhodnější Freudova (*Lucian Freud, L'atelier*): Ne náhodou se nikoli jen v jedné recenzi této výstavy velkého současného umělce – a vyšlo těch recenzí vzhledem k mimořádnému významu jeho díla v evropském kulturním tisku opravdu hodně – objevilo upozornění na citát, který nemohli pořadatelé opominout. Šlo o umělcův výrok, že by se portrét neměl jen podobat portrétovanému, ale sám také měl být jako portrétovaný „z masa a krve“: tak jako by se na této výstavě, spolu s virtuózně (naturalisticky) zachycenou přírodou, nabízela jako exponáty spíše než malby opravdu samotná těla (a to těla, která už něco zažila, jak se také vyjádřil jeden recenzent). Právě díky tomu byla tato výstava osmaosmdesátiletého Luciana Freuda (do 19. července) také provokativním příspěvkem k diskusi o vztahu umění a reality, resp. reality a jejího obrazu v době nadvlády médií, která pod egidou pouhého



Musée Jacquemart-André – kuřácký salon

(‘objektivního’) záznamu nabízejí většinou její nikoli přirozeně scénickou, ale účelově (a to třeba i jenom pro zábavu) scénovanou podobu. Na jisté surovosti prezentace této tělesné reality nemohlo vůbec nic změnit přiznání ‘zapeklitého naturalisty’ Freuda k inspiraci malířsky scénickými formulami starého umění: na otázku, jde-li tedy skutečně o to „maso a krev“, nebo nakonec přece stejně jen o (pouhý) umělecký produkt, není přece jiná odpověď, než že toto ‘reálné’ maso a krev je – v případě obrazu – vždycky až výsledkem umění. To ostatně vyplývalo i z Emersonových ‘naturalistických’ fotografií ze souboru *Life and Landscape on the Norfolk Broads*, jejichž ‘záznam’ se stal (fotografickým) obrazem nakonec pochopitelně díky kompozici vycházející z volby a uchopení scénické situace: kompozice zveřejňuje napětí jednotlivých prvků, z nichž se tato situace skládá a díky níž drží (ano, můžeme mluvit právě o vzájemné pozici vyfotografovaných postav a předmětů jako držení); ve výsledném napětí – myslím napětí samotného obrazu – je jen těžko odlišitelné napětí samotných zobrazených prvků od způsobu jejich zachycení, při němž hraje takovou úlohu fotografovo vnitřně hmatové vnímání.

Scénologie na Montmartru

Kostel sv. Petra na Montmartru (Église St-Pierre-de-Montmartre) pochází v původní podobě z 12. století; v původním v podstatě zachovaném neozdobném románském či raně gotickém interiéru tu jsou umístěny bronzové desky od

Tommasa Gismondioho (1906–2003) s křížovou cestou a světlo sem dopadá vitrailemi Maxe Ingrandy (uvádí se, že jsou tu od roku 1953, datum instalace Gismondioho desek jsem nenašel): tak tento chrám upozorňuje na ambivalentní vztah křesťanství k obrazům a zobrazování. Odpovídající zápas o status zobrazování i samotnou jeho oprávněnost, který se vedl ve vývoji křesťanství a kterým znovu začínalo každé hnutí usilující o jeho reformu, nemůžeme oddělovat od boje ikonoklasmu s ikonofilii, který se projevuje v samotném (a zejména moderním) umění a dadaismem rozhodně nekončí. Pochybnosti související se zobrazováním se pochopitelně – a mnohdy v zesílené míře – týkaly také scénování a měly co dělat i se zásadní odlišností křesťanského a ‘pohanského’ rituálu; projevovaly se zejména v dlouhodobém odmítavém vztahu církve k divadlu. Důležitou roli ve vztahu křesťanství k zobrazování a scénování sehrál jistě konflikt křesťanství s animismem (a v rámci původního křesťanského chápání odpovídajících pohanských zvyků s idolatrií a fetišismem) a vůbec křesťanské oddělení přírody a kultury. Jde tu v zásadě o takové pojetí, podle kterého může nakonec přírodní fenomén (a ostatně i artefakt) fungovat jako obraz božského, ale nesmí být sám zbožštěn (což se v moderní době tak často děje i s původci příslušných artefaktů, o scénických umělcích nemluvě). V souvislostech této problematiky bylo poučné sledovat krásnou mši v kostele sv. Petra z hlediska, jakou úlohu hraje v křesťanské liturgii hudba a zejména a hlavně ovšem slovo: v tomto smyslu představuje mše včetně eucharistie – která se zakládá na příznačném spojení obrazu coby zhmotněného symbolu s příběhem – nepochybně významnou látku k přemýšlení o vztahu abstraktního a konkrétního, diskurzivního a imaginativního, hmotného či zhmotněného a duchovního, smyslově vnímaného a jeho smyslu v rámci scénického působení. Toto scénické působení zde má pouze prostředkující úlohu; pouhým prostředníkem je především ten, který slouží mši a pouze tlumočí a vykládá boží slovo, ale neztělesňuje je – na rozdíl od herce, který právě vzhledem k tomuto ztělesňování představ obecnstva se z pouhého prostředníka může a leckdy i chce stát a zejména v dnešní době nejednou sám stává idolem. Podobný status mohou získat a získávají bez ohledu na původní sémantické jádro svého názvu i média, i když od nich nikdo nechce, aby mu obstarávala styk s nějakou vyšší pravdou, ale aby mu poskytovala jakýsi obraz o tom, co se děje „doma a ve světě“, a to pokud možno příliš nezkreslený ani (obecně) ideologicky, ani (z hlediska konkrétních případů) účelově a ve prospěch těch, kteří tato média – i zadáváním reklam – ovládají.

Samotný turistický ruch na Montmartru a jeho obsluha si opět vynucovaly spíš pouštění nad výčitkami adresovanými komerční umělosti podobných atrakcí. V takové atrakce se dnes mění provoz na místech s pozoruhodnými příběhy, jejichž současné jakoby vzpomínkové komerční scénování vychází jako každá (a tedy i komerční) estetizace z hry. Mám na mysli hru fenoménů, zviditelněných samozřejmě v příslušné úpravě, ke kterým dané místo svým příběhem poukazuje jako k nějaké možnosti atraktivního prožívání života (na Montmartru – řekněme – tvořivě bohémského): kromě bližší obhlídky či dokonce prohlídky bizarní chrámové stavby Sacré Coeur a jedinečné vyhlídky na Paříž tak návštěva Montmartru představuje možnost aspoň chvilkového pobytu na místě podněcujícím i nepřilíživě vyvinutou obrazotvornost. Jde o místo, kde jako by každý návštěvník mohl být na nějaký čas účastníkem divadla připomínajícího epochu, která přestože zmizela v nenávratnu, dává o sobě vědět i z proslulých malířských

pláten tušených za místem jejich přirozeného původu, za místem představujícím ve vztahu k Paříži vlastně vyvýšené divadelní pódium.

Scénování životního pobytu

K problematice spojitosti záměrně scénovaného reálného prostředí s odpovídajícím způsobem prožívání poukazuje jak románský St-Pierre-Montmatre (kde jde samozřejmě o prožitek náboženské víry, kterému slouží chrámová architektura i vybavení), tak turistické divadlo samotného dnešního Montmartru založené na připomínání někdejší malířské bohémy. Materiál ke studiu této spojitosti způsobu prožívání života a scénování vlastního prostředí v rámci vývoje civilizovaného lidského pobytu poskytuje Musée des arts décoratifs s velkolepou sbírkou příkladů francouzského a zejména pařížského scénování tohoto pobytu v prostoru vlastních lidských sídel i bytů. Vývoj tohoto scénování – často totožného se scénováním vlastní moci a bohatství, o různě se projevujícím duchu doby či daného společenství nemluvě – vypovídá ve zdejším přehledu od gotiky do současnosti hodně i k tématu vztahu soukromého a veřejného, který je pro scénologii konstitutivní. Z množství jednotlivých scénologických motivů se v pravou chvíli samozřejmě vynoří zrcadlo jako nezbytná součást intimních i veřejných prostorů ve světě, kde se pozoruje (stává svým vlastním divákem) nejen jednotlivce, ale – například v plesovém sále – celá společnost; a to včetně případů, kdy se na sebe jednotlivce dívá jako na součást scény, která na něj jako na diváka působí tím silněji, že se sám cítí jejím aktérem. O věčné lidské potřebě sledovat scénu a scény a formovat své vlastní představy podle hotových scénických obrazů svědčí i přítomnost různých scénických výjevů ve výzdobě ať na nábytku, na porcelánu či na nástěnných obrazech a gobelínech. Jestliže pro dnešní dobu se stala charakteristická změť všech možných scén nejrůznějšího druhu a původu šířených prostřednictvím různých médií, pro minulé doby je příznačné opakování stále stejných motivů, ať jsou čerpány z bible nebo z antické mytologie či později z měšťanského života v jeho archetypických okamžicích a projevech. I v tomto případě jde ovšem jako u dnešních živě napodobovaných scén v typických kulisách (například westernových i obecně filmových) zhusta o scénování fiktivních světů, ve kterých by si příslušníci příslušného společenství aspoň nějaký čas přáli žít (vzpomeňme jen na pastorální prostředí s jeho zakotvením v představě nějakého původního ráje a s uplatněním například ve versailleském Malém Trianonu Marie Antoinetty): v tom rámci vždycky šlo a jde také o způsoby (*mores*), které mohou poskytovat divákům takových scén ne-li přímo závazné vzory chování, tedy aspoň příklady stylizace doslova uskutečnitelné aspoň v rámci hry, například na divadelním jevišti.

Výtečný příklad scénování vlastního prostředí na pomezí intimního a veřejného představuje Musée Jacquemart-André, kde najdeme scénologickou inspiraci nejenom při prohlídce skvělé umělecké sbírky a na tematických výstavách střídajících se zhruba dvakrát ročně,⁴ ale především v samotném paláci. Jeho

⁴ Letošní jarní – a nápadně hojně navštěvovaná – výstava s lákavým (a jak se ukázalo spíš reklamně nadneseným) titulem *Du Greco à Dalí*, která představovala jistě úctyhodnou kolekci jihoamerického milionáře Péreze Simóna, se hodnotou exponátů nerovnála některým dřívějším (z nich jsme v *Disku 23* recenzovali skvělou výstavu čínských masek nuo).

terasa se zvedá nad úrovní bulváru Haussman, a tak jej odděluje od pouličního dění, zatímco vlastní vstup z vnitřní strany má opravdu něco ze starořecké skene s orchestrou. Toto reprezentativní měšťanské sídlo z období druhého císařství si dal – kde jinde než v blízkosti nově budované módní čtvrti Monceau – postavit bohatý pan Édouard André: oficiální inaugurace představující významnou společenskou událost se konala roku 1876. Vysoce společensky postavený muž z vlivné protestantské bankéřské rodiny se mohl značnou část svého života spolu se svou manželkou Nélie Jacquemart, původně malířkou, věnovat hlavně cestám po Evropě s cílem doplňovat svou velkolepou sbírku. Jedna její část je výsledkem vášnivého zájmu o francouzské 18. století (nechybí v ní Boucher, Chardin ani Fragonard, nemluvě o Greuzovi či Falconnetovi) a další obsahují vynikající díla velkých nizozemských malířů (Franz Hals, van Dyck, Rembrandt, nemluvě o Ruysdaelovi) a mimořádně cenný soubor představující italskou renesanci (kde vedle Uccellova *Svatého Jiřího a draka* nechybí Mantegna mj. s *Ecce Homo*, Giovanni Bellini ani Botticelli nebo Carpaccio). Můžeme také obdivovat vzácné kusy nábytku, ale především tu ovšem máme příležitost sledovat celkové scénování vlastního domácího životního prostředí na hranici soukromí a veřejné reprezentace, odpovídající místu majitele ve společnosti poslední třetiny 19. století, jež se zde scházela. To všechno dohromady představuje soubor způsobů scénování, ke kterým patří obrazy a busty jak samy o sobě, tak jako součást jednotlivých scén totožných s místnostmi příslušného určení; to všechno dohromady pak vytváří celek, který sloužil svým majitelům jako prostředek sebescénování: v jeho rámci ale nešlo a dodneška nejde jen o nějaké doklady bohatství, ale především o zhmotnění ideálu i ukázkou skutečné úrovně života. Máme tu tedy co dělat i se svědectvím o tom, jak se puzení k (sebe)scénování vždy stávalo stimulem rozvoje kultury a jak a čím se na tomto rozvoji ve Francii podílela velká buržoazie. A to i jako zprostředkovatel přechodu kulturní iniciativy od šlechty k měšťanstvu: ani ve vztahu k 18. století tu rozhodně nešlo o pouhé napodobování. I přejímání příslušných prvků souviselo s významným úsilím zachovat to, co představitelům vysoké měšťanské vrstvy připadalo jako žádoucí součást obecné kultury.⁵

A divadlo?

A jak se v kontextu všech zmíněných scénických fenoménů jeví divadlo? Viděl jsem celkem pět představení, všechna v Comédii-Française. Zatímco inscenaci

⁵ Když už byla v předposlední větě právě skončeného odstavce zmínka o puzení k (sebe)scénování, stojí snad za to pokázat na takový jeho projev, jakým je zájem o 'módní trendy' i módní tvorbu: ne náhodou byly a zřejmě do konce srpna dál budou takové fronty před Petit Palais, kde se koná *L'exposition événement Yves Saint Laurent*, která se samozřejmě stala takovou atrakcí i vzhledem k proslulosti právě tohoto módního tvůrce; mimochodem, český zájemce se o něm doví víc z článku Jany Máchalové na blog.aktualne (<http://blog.aktualne.cz/blogy/jana-machalova.php>). Jistě by bylo možné uvažovat i v souvislosti s touto výstavou 'klasika' o dnešním rozpětí módní tvorby od návrhů uplatnitelných v konfekci a zásadně ovlivňujících dobové trendy sebescénování k modelům, které jako by překračovaly hranice 'pouhého' užitého umění už nebo dokonce jenom svou extravagantností (a také na tom základě považovat o možných hranicích mezi účelovou komerční produkcí a uměním v době, která takové hranice většinou neuznává): právě v konfrontaci s dílem Y.S.L. by se ukázalo, že druhý jmenovaný případ se může týkat i specificky scénických kostýmních návrhů výtvarníků a výtvarnic, kteří si v nich hrají na 'módní tvůrce'. Proti nim by stálo za to postavit návrhy divadelních kostýmů od skutečných tvůrců módy, ke kterým jistě patří Christian Lacroix, jehož kostýmy významně spoluvytvářejí koncepci *Cyranu* v Podalydésově režii (samozřejmě také Y.S.L. byl autorem nepřehlédnutelných 'kostýmních výprav').



**P.-A. Caron de Beaumarchais:
Figarova svatba. Comédie-Française
2007–2010. Režie Christophe Rauck**

◀ **Laurent Stocker (Figaro) a Michel
Vuillermoz (Hrabě)**

▶ **Elsa Lepoivre (Hraběnka),
Christian Hecq (Hrabě), Laurent
Stocker (Figaro) a Anne Kessler
(Zuzanka). Foto Cosimo Mirco
Magliocca**

Krále Ubu je možné charakterizovat zhruba stejným způsobem jako Aristofanovy *Ptáky*, zhlédnout znovu Beaumarchaisovu *Figarovu svatbu* v režii Christopha Raucka bylo veliké potěšení. I toto (třetí) zhlédnutí jen potvrdilo všechno, co jsme se Zuzanou Sílovou o této inscenaci z roku 2007 už napsali.⁶ Dovolilo ovšem všimnout si ještě podrobněji 'klasicistického' řádu komediálně rozpoutané inscenace poukazující tímto způsobem k syntéze francouzských divadelních tradic, resp. k rozvíjení dvojí tradice samotné Comédie-Française: racionalistická mizanscena, vždy přesná a s jasně vyznačenými přechody po jasně určených trasách tu pomáhá komediálnímu rozehrávání držet tvar, takže výsledkem je vždy obraz, který má vedle výmluvnosti výtvarně scénický půvab. Divácké vnímání je usměrňované i tím, že v konverzačních pasážích, když někdo něco říká, ostatní se nehýbou; to je zvláště důležité v okamžicích, kdy se někdo třetí stává při dialogu dalších dvou divákem spolu s námi v hledišti. V tomto smyslu by se vlastně dalo mluvit o jakési (tradiční) klasicistní variantě komedie dell'arte, kdyby nebylo jasné, že ani původní komedie dell'arte neměla nic společného s permanentní 'rozpohybovaností' vyznačující spíš nedostatek profesionality: ano, základem je tu držení a jde při něm o (vzájemné) postoje herců, které jsou tvořené a vytvářené jako výsledek napětí mezi jednotlivými elementy situace a pomáhají v tomto napětí držet společně herce a diváky, a díky tomu i udržovat inscenaci při každé repríze na nejvyšší 'energetické' úrovni. To je důležité i z hlediska udržování úrovně alternací: jestli jsme po zhlédnutí dvou repríz srovnávali Hraběte Michela Vuillermoze s Christianem Hecqem, který nastudo-

⁶ Viz Vostrý, J. / Sílová, Z. *Je dnes ještě možné herecké umění?* KANT / AMU, Praha 2009: 112–116.



val tuto postavu později, a konstatovali u toho druhého až funèsovskou rtuřovitost, mohli jsme se při dalším zhlédnutí přesvědčit, že se vlastně 'zklidnil': to jeho výkonu nijak neubralo na zábavnosti, ale určitě ho prohloubilo, a to právě díky teď už suverénně (v napětí) udržované a spíš zadržované než vybuchující energii. Hecqovy výstupy se zkrátka staly ještě přirozenější součástí ansámlové souhry, ve které má nejen každý herec, ale každý jeho pohyb své místo: jde tu o výsledek stylotvorného/tvárného úsilí, zásadně odlišný od jakékoli pseudoautentické civilistické 'nenucenosti'. Ano, i skutečně přirozený či autentický se může jevit pouze projev umělecky tvarovaný, který jako takový není výsledkem režiséřského diktátu, ale spolupráce režiséra se svobodně tvořícím hercem. Úchvatným dokladem se ukázal opět zdokonalený (a bezesporu v komediálních rámci tříděně motivovaný) výstup Hecqova Hraběte a Figara před oponou. Od skvělého výstupu stejného Figara a Hraběte v podání M. Vuillermoze se lišil dokonalým využitím možností skýtaných novou dvojicí hereckých individualit: včetně vynalézavých refrénů v mizanscéně šlo o dokonalý příklad pevného tvaru vyplývajícího ze svobodného uplatnění svérázných hereckých energií v rámci ansámlového divadla, v němž má každý příležitost uplatnit individuální tvořivost, ze které režisér vychází. Možnost znovu zažít umění monologu, jak jím udivuje vůbec obdivuhodný Figaro Laurenta Stockera, pak pomohla ještě hlouběji pocítit dosah a rozsah toho, čemu se říká scénická artikulace a co se zdaleka netýká jen 'vyslovování', ale zásadního členění výstupu z hlediska vztahu k temporytmu celkového tělesného projevu. Umožnila také prostě se znovu nechat unést dokonalým využitím prozodických možností textu, vycházejících vstříc hlasové připravenosti, a především tvůrčí inteligencí spojující scénický smysl



Edmond Rostand: *Cyrano de Bergerac*. Comédie-Française 2006–2010. Režie Denis Podalydès, scéna Éric Ruf

▲ Cukrárna u Ragueneaua. Foto Raphaël Gaillard

► Arras – v popředí Michel Vuillermoz (Cyrano) a Éric Ruf (Kristián). Foto Raphaël Gaillard

►► Scéna v divadle. Foto Brigitte Enguérand

a dramatické cítění herce, který učinil tento text před našima očima opět beze zbytku svým. O spojení scénického smyslu s dramatickým (a právě s poukazem k artikulaci v obecném smyslu) tu nemluvím náhodou: týká se celé inscenace plně využívající možností Beaumarchaisova textu, který jako je na jedné straně výsledkem tradice komedie dell'arte (s jejími komediálními typy), ukazuje na druhé straně k *dramatickým* možnostem měšťanské činohry (s jejím střetnutím individuálního se vždy problematickými vnějšími podmínkami i vnitřními předpoklady k dorozumění): na příkladu popisované inscenace se zdá, že může tyto dramatické možnosti ke svému prospěchu – soudě i podle bouřlivého ohlasu obecenstva – stále využívat i současné divadlo (jestli to ovšem umí!).

Doslova mohutným dojmem pak na mě zapůsobilo střeďeční odpolední představení Rostandova *Cyrana*, jehož současnou inscenaci v Comédie-Française jsme se Zuzanou Sílovou viděli poprvé brzy po její premiéře v květnu 2006 a po tomto prvním zhlédnutí o ní také referovali.⁷ Ovace obecenstva na konci

7 Upravenou verzi této recenze jsme také zařadili do knihy citované v předešlé poznámce na s. 105–108.



představení odpovídaly tomu, čím dnes tento Cyrano slavné pařížské scény (na které se koncem července dočkal celkově tisící reprízy, zatímco sama tato Podalydésova inscenace se hrála už 200x) opravdu je: totiž jedním z největších úspěchů za celou dobu její existence (což nevyplývá jen ze součtu cen, které za ni divadlo a jeho představitelé dostali). V průběhu čtyř let stále lepší inscenace, která se těší mimořádnému zájmu obecnosti přes její odvysílanou televizní prezentaci (zachycenou i na DVD), klade za těchto okolností přímo otázku zdrojů síly divadla, jehož je oslavou a se kterým se jeho obecnost při této příležitosti doslova ztotožňuje. Na daném příkladu se ukazuje, že magická působivost divadla se uplatňuje tak mohutně právě tehdy, je-li to 'jen' divadlo, tj. vytváří-li proti realitě, kterou nepředstírá, jinou skutečnost, která je jakoby beze zbytku dílem těch, kteří vytvářejí jen pouhý obraz; ovšem takový obraz, do něhož se promítají jejich skutečné myšlenky, touhy a představy a zejména umění související s energií, která dovede opravdu jakoby z ničeho stvořit svět: z takového divadelního světa se do toho skutečného divákům sice hned po představení nechce, ale jako by si pro zmáhání jeho nároků odnesli z tohoto ne zrovna realistického obrazu něco, co představuje zcela specifickou lidskou zkušenost. Vuillermozův, Rostandův a Podalydesův Cyrano, na začátku představení jakoby oživlá součást divadelního fundusu (včetně kostýmu, který jen v jeho případě je divadelně dobový), v průběhu celého představení vyrostl totiž před našima očima v obraz touhy, která byť se rovná energii nezbytné k jejímu uskutečnění, se nakonec – v rovině fiktivního děje – sice nenaplní v souhlasu se svým skutečným předmětem, ale jaksí cestou rozdává a nakonec po sobě zanechá cosi krásného, za co divák na konci každého představení děkuje o to srdečněji, že mu divadlo aspoň na chvíli pomohlo objevit v divadelním fundusu zasutý i kus jeho srdce, a dalo mu aspoň na vzácnou chvíli příležitost se za jeho poryvy tak úplně nestydět. Ano, jde tu o uchvácení, které nekoná-li se v divadle, je určitě – a někdy i smrtelně – nebezpečné, a když si ve skutečnosti chceme posvítit na jeho reálný obsah baterkou praktického rozumu, dopadá to obvykle všelijak. Divadlo jako by ale kupodivu i dnes dovedlo v lidské duši objevovat vedle temných zákoutí také to, co jiskří: musí to být ovšem divadlo, které nepředstírá, že je něčím jiným než divadlem, protože si uvědomuje vlastní cenu, a to tím víc, že se provozuje pokud jde o spotřebu energie takřikajíc na hranici možného (to se týká samozřejmě zejména hlavního představitele, ale zdaleka nejenom jeho) i s krajní obětavostí vyplývající z povědomí o vznešenosti služby ansámblovému divadlu (a to se týká samozřejmě všech vynikajících herců, z nichž každý hraje s obrovskou ukázněností, vyžadovanou často velmi náročnou davovou mizanscénou, třeba i několik malých rolí). Ano, naivní otázka, jestli je takový fenomén jako Cyrano 'vůbec možný', není vlastně zas tak naivní, protože se rovná otázce, je-li možné takové divadlo. A samozřejmě je-li možná taková skutečně důsledná divadelní interpretace, která je – jako sám cyranovský fenomén – opakem každé kalkulované spekulace; v rámci takové interpretace souvisí pak zcela přirozeně vědomí toho, že jde 'jen' o divadlo, nikoli s lacinou skepsí, ale s entuziasmem, bez kterého je skutečně živé divadlo nemyslitelné. A jde přitom právě o ten druh entuziasmu, který Vuillermozovi dovoluje ve scéně zdržování, které umožní dokončení svatebního obřadu, aby ukázal, kde kdy a jak může i musí v opravdovém divadle opravdu definitivně zmizet hranice mezi hrdinou s komickým znetvořením a dojemně ušlechtilým komediantem. Pro Vuillermozův herecký přístup je charakteristické, že jeho projev v této scéně



A. P. Čechov:
Tři sestry.
Comédie-Française
2010. Režie Alain
Françon, scéna
Jacques Gabel,
kostýmy Patrice
Cauchetier.
1. jednání – Éric Ruf
(Solenyj) a Michel
Vuillermoz (Veršinin)
Foto Christophe
Raynaud de Lage

je na hony vzdálený jakémukoli komediantskému exhibicionismu, stejně jako v ostatních případech nejde o žádné virtuózně zvládnuté árie s obvyklou dávkou sebescénování, ale o jednání, ke kterému daná dramatická situace nutí Cyrana z Bergeraku, jak si ho představují Michel Vuillermoz s Denisem Podalydèsem.

Předcházející obecná charakteristika toho, čemu můžeme říkat duch inscenace v případě *Cyrana*, se vlastně vztahuje i na poslední premiéru Comédie-Française, tj. na Čechovovy *Tři sestry* v překladu André Markowicze a Françoise Morvan, režii Alaina Françona a scénografii Jacquese Gabela; zcela 'dobové' kostýmy navrhl Patrice Cauchetier, autorem světelné partitury je Joël Hourbeigt a hudbu napsala Marie-Jeanne Séréro. 'Dobovost' kostýmů je v souladu s 'realistickou' scénou; ta může poukazovat ke snaze o věrnost prostředí zejména v prvním a druhém dějství, tj. pokud jde o salon s verandou, který ovšem představuje i rozložením nábytku především výborně členěný prostor umožňující proměnlivost mizanscény a slovy zatím přímo nevyjádřený stav a vývoj vztahů (včetně vztahu Máši a Veršinina). Společný pokoj Iriny a Olgy, které Nataša sestěhovala, vypovídá svou svíravou trojúhelníkovou dispozicí s paravány, za kterými si obě sestry hledí zachovat soukromí, už hlavně o proměně jejich postavení v otcovském domě. Z tohoto domu se jako poslední ve čtvrtém (exteriérovém) jednání – vlevo s domem



inspirovaným Simovovým návrhem scény toho dějství pro Stanislavského inscenaci z roku 1901 – stěhuje Irina, která tu na začátku aktu ‘sedí na kufrech’. Tak důsledně rýsuje režisér dějovou linii i v jednotlivých situacích stimulujících jemně a přitom z hlediska fabule dostatečně názorně budované mizanscény, které podněcují jednání herců, z něhož v rámci zpětné vazby vyrůstají, a tak dávají prostor k projevu nezatěžkanému divadelní psychologii: díky tomu se pak v neúprosném proudu výtečně mluvené konverzace (on opravdu stojí za divadelní ztělesnění nejen Čechovův podtext, ale i text!) či věcného jednání odkrývá nejen všechna tragikomická nesouhlasnost míjejících se záměrů a tužeb, ale na příslušných místech i duševní raněnost postav. Ta nás pak na pozadí jejich většinou velmi kultivovaného chování tím víc zasáhne: viz výstup zoufalé Iriny ve 3. dějství, které je vůbec hluboce působivým obrazem ženských osudů, a to včetně nekarikované a vlastně milé, i když ve své mstivé zakomplexovanosti a paničkovské přizemnosti tak těžko snesitelné Nataši. Její projev se tak i v tomto dějství a při nejnehoráznějších tvrzeních zakládá na jakoby žádoucím způsobu chování, zatímco jemná Irina se při svém zoufalém výstupu dokonce zcela nevychovaně vrhá na zem.

Je nutné říct, že režisér Alain Françon (1946, od roku 1971 postupně ředitel Centre dramatique de Lyon, Centre dramatique national de Savoie a Théâtre national de la Colline, který v Comédii režíroval například už roku 1998 *Višňový sad*, za jehož inscenaci v Théâtre national de la Colline z března 2009 dostal téhož roku od Syndikátu kritiků Velkou cenu za divadlo a v roce 2010 ‘Molièra’) obsazoval skvěle a pomohl také publiku uvidět herce a herečky, kteří a které si je získali už v předešlých i zde popisovaných inscenacích (a které znají samozřejmě z filmu a z televize), tak, jak je poznalo i jak je ještě nemělo možnost spatřit: Michela Robina (komicky senilního Brid’oisona z *Figarovy svatby* i krále Venceslase a představitele dalších postav z *Krále Ubu*, narozeného 1930) coby beznadějně úslušného hluchého Feraponta; Érica Rufa (nešťastně šťastně zamilovaného Kristiána i scénografa *Cyрана* a jinak například jemného Mesu marně

A. P. Čechov: *Tři sestry*.
Comédie-Française 2010

◀ Florence Viala (Olga),
Michel Vuillermoz,
Georgie Scalliet (Irina)
a Elsa Lepoivre (Máša).
Foto Christophe
Raynaud de Lage

▶ Guillaume Gallienne
(Andrej), Laurent
Stocker (Tuzenbach),
Adrien Gamba-Contard
(Fedotík) a Helène
Surgère (Anfissa). Foto
Christophe Raynaud
de Lage



bojujícího v Claudelově *Poledním údělu*⁸ s milostnou vášní; nar. 1969) jako elegantně zavlého Soleného, nečekaně skvěle imitujícího slepici; Bruna Rafaelliho (jaksi uvědoměle starostlivého Dorantova sluhu a důvěrníka z Corneillova *Lháře*; nar. 1950) v Čebutykinovi, jehož zhrzená pasivní usedlost není schopná zakrýt aspoň dohořívající oheň zápasu chtěného cynismu rezignovaného člověka se špatným svědomím; skvělého Figara Laurenta Stockera (nar. 1973) jako příliš obyčejně neobyčejného důstojníčka Tuzenbacha s upřímným srdcem; Michela Vuillermoze (Cyрана a Hraběte z *Figarovy svatby*; nar. 1962) jako pořád mužsky působivého, ne zrovna šťastného plukovníka Veršinina, který jako by se přes svou milou snahu splynout s prostředím nikam nevešel – a ovšem tři sestry: z nich citově hluboce zranitelnou uzavřenou krasavicí Mášu představovala Elsa Lepoivre (tedy Hraběnka z *Figarovy svatby* a před časem „při vši vznosné kráse a majestátní důstojnosti tak bezprostřední“ infantka Uracca z Corneillova *Cida* nebo vždy znovu zklamávaná, ale nerezignující Elianta z Molièrova *Misanropa*;⁹ její herecké začátky byly mimochodem spojené s Ninou z Čechovova *Racka* v roce 1994); nejstarší srdečně vstřícnou Olgu s její zapíranou touhou po lásce hrála Florence Viala (jinak například milá a poslušná dcera bavorského krále, ochotná vzít si kvůli státnímu zájmu i nemilovaného muže v Mussetově *Fantasiovi*, a také prodavačka, kadet, muzikant a sestra Marta ze *Cyрана*; začala svou hereckou dráhu v roce 1987); v Irině s jejím strmým vývojem od nadšeného dívčího mláďete k předčasně rezignované opuštěné ženě se představila obdivuhodně herecky zralá „benjamine de la troupe“ Georgia Scalliet. Tu jsem předtím ovšem ještě v ničem neviděl stejně jako Gillese Davida (nar. 1956): ten hraje Kulygina

⁸ O inscenaci této Claudelovy hry v Comédii-Française jsme se Zuzanou Sílovou psali v článku z *Disku* 21 na s. 39–41.

⁹ Také o dvou posledně jmenovaných inscenacích píšeme se Zuzanou Sílovou v knize citované v předcházejících poznámkách na s. 94–96 a 101; to se týká také vzápětí jmenovaného *Fantasia* a už dříve zmíněného *Lháře*: viz s. 109–112 a 93–94.

jako v poslušné pedagogické službě na místním gymnáziu jaksi intelektuálně ošoupaného, i když stále zamilovaného podváděného Mášina manžela, který se snaží dovést svou i Mášinu nešťastnou situaci k normálu dobromyšlně přihloupným vtipkovaním. Vedle tří sester je pak třeba si představit jak Natašu Coraly Zahonero s jejím velmi dívčím vzezřením (o které už byla řeč a která svou hereckou kariéru začínala Shakespearovou Julií roku 1986), tak zcela mimořádně herecky 'objektivně' jevištně existujícího všestranně frustrovaného chlapeckého Andreje, kterého hraje Guillaume Galliene (1972): adjektivum 'objektivně' při charakteristice Gallienova projevu vyplynulo z toho, že právě na jeho postavě jsem si v jistém okamžiku uvědomil, jak se toto herecky-režijní pojetí vymyká jakémukoli racionálně motivovanému hodnocení 'v rovině reality' a jak vlastně všichni herci a všechny herečky své postavy při zachování všech jejich komických rysů nejen - na jedné straně - nekarikují, ale - z druhé strany - zase ani nenastrkují divákům přímo před nos ve snaze probouzet k nim zcela 'reálný' okamžitý soucit a vzbuzovat zcela 'reálné' okamžité dojetí.

Srovnám-li toto pojetí *Tří sester* v Comédii-Française s herecky-režijním uchopením Čechovova *Strýčka Váni* a *Racka* v úchvatných inscenacích loni zemřelého velkého německého režiséra Jürgena Gosche, které jako by vycházely z naprostého psychologického ztotožnění herců a hereček s postavami, vnucuje se samozřejmě myšlenka na německou a francouzskou divadelní i obecně uměleckou tradici. Ta německá je založena na zadírajícím se výrazu s jeho apelem na vnitřně hmatové vnímání, zatímco ta francouzská na vždy tak trochu 'klasicistně' vyváženém obrazu. Ano, jde tu o problém estetické distance, která nechybí ani v jednom případě: V pařížských *Třech sestřích* ji zajišťuje jakoby naturalistická dobová zařazenost, umisťující zřetelně pocíťovaný oheň emocí od diváků na takovou vzdálenost, aby je zcela nespálil, ale dovoloval jim i myslet - i když tu samozřejmě nejde o diskurzivní, ale imaginativní myšlení. V obou Čechovech, které hraje berlínský Deutsches Theater, obstarává tuto distanci odhalená divadelnost hracího prostoru, v němž jsou navíc všechny postavy většinou (jako herci, i když někdy vlastně i jako postavy) stále přítomné. Ve srovnání s oběma citovanými přístupy připadají česká polistopadová pojetí Čechova - a ostatně nejenom Čechova - často příliš karikaturně hrubá, ba někdy i vulgární: to ale nutně vyplývá ze současné české inklinace k racionálnímu ba cynickému hodnocení čehokoliv, díky kterému je ovšem možné - a to je ostatně skrytým účelem této inklinace - si tolik věcí sám u sebe a tolik podnětů k přemýšlení vůbec nepřipustit. Je docela logické, že tento sklon se pak projevuje u všeho současného českého scénování a sebescénování, srovnáme-li je s tím pařížským.

Obrazový materiál je citován z těchto publikací: *Musée du quai Branly. Museum guide*, Paris 2006 (s. 131); *La Fabrique des images. Vision du monde et formes de la représentation sous la direction de Philippe Descola*, katalog výstavy Musée du quai Branly, Paris 2010 (s. 132-137); *La Fabrique des images*, hors-série des *Connaissances des Arts*, Paris: SFPA 2010 (s. 132, 136); Mrázková, D. (edit.) *Co je fotografie*, katalog výstavy ke 150. výročí objevu fotografie, Praha: Videopress 1999 (s. 138); P.&D. Colnaghi & Co. Ltd. *Photography: the first eighty years*, London 1976 (s. 139); Frizot, M. (edit.) *A New History of Photography*, Köln: Könemann 1998 (s. 139); *Jacquemart-André museum. Guide book*, Culturespaces and EPCOM 1997 (s. 140-142); Comédie-Française 2010 (s. 146-149, 151-153).

Bandó Tamasaburó a ženské role v divadle kabuki

Kdybych měl jmenovitě označit nejkrásnější zjev mezi nejvýraznějšími představiteli moderní historie ženských rolí (on-nagata) v japonském tradičním divadle kabuki, jistě bych se příliš nespletl, kdybych vyslovil jméno Bandó Tamasaburó V.¹ Narodil se 25. dubna 1950 v Tokiu jako poslední z pěti dětí majitele tradiční restaurace (*ryôtei*) v tokijské čtvrti Ócuka pod vlastním jménem Juhara Šin'iči a šestého dne šestého měsíce roku, kdy dosáhl šestých narozenin, se stal tzv. *hejago* – domácím žákem herce kabuki Mority Kanji XIV. (1907–1975); ten jej poté ve 14 letech adoptoval (podobné adopce bývají v hereckých rodinách bez mužských potomků běžné). První ženou Mority Kanji byla hvězda japonské činohry Mizutani Jaeko I. (1905–1979), po rozvodu se oženil s uznávanou mistryní japonského tance jménem Fudžima Kanšie, jež se stala nevládní 'matkou' a vychovatelkou Šin'ičiho. Ten v prosinci roku 1957 debutoval v divadle Toyoko Hall v dětské roli (*kojaku*) chlapce Kotaróa ve hře *Chrámová škola*² pod hereckým jménem Bandó Kinodži.

Svou hvězdnou kariéru zahájil Bandó Tamasaburó, který k dnešnímu dni ztvárnil přes 200 různých žen, rolemi princezny Širanuihime ve hře *Činsecu jumi harizuki* (Mišima Jukio, Národní divadlo v Tokiu,

listopad 1969) a princezny Sakurahime ve hře *Sakurahime Azuma bunšó* (Curuja Nanboku, divadlo Šinbaši Enbudžó, Tokio, červen 1975). Dramatik Curuja Nanboku (1755–1829) napsal svou velkolepou hru o lásce mnicha Seigena k mladému novici Širagikuovi (jenž se po dobrovolné sebevraždě z lásky převtělí do princezny Sakurahime, a ta se opět setká se Seigenem) ve svých 63 letech. Roli princezny Sakurahime Nanboku vytvořil pro herce Iwai Hanširóa V., roli Seigena pro Ičikawu Dandžúróa VII. Oba tehdy tvořili známou hereckou dvojici, nicméně Hanširóovi bylo již 42 let a lze se domnívat, že měl daleko do mladosti a krásy Tamasaburóa. Tamasaburó se poprvé ujal role Širagikumaru ve svých sedmnácti letech (Národní divadlo Tokio), kdy ještě neměl po mutaci usazený hlas, obě role pak bravurně zahrál ve svých 25 letech (divadlo Šinbaši enbudžó, Tokio – za asistence odborníka na kabuki, vědce Gundži Masakacua), což je ideální věk, vycházíme-li ze skutečného stáří představovaných rolí.³

Začátky Tamasaburóovy herecké dráhy nebyly nikterak lehké. V roce a půl prodělal dětskou obrnu, která postihla a zanechala následky zejména na jeho pravé Achillově šlase.⁴ Další velkou překážkou byl jeho 'neherecký' původ – kabuki sám

1 Všechna japonská osobní jména ponechávám v japonském úzu, tj. první příjmení, a převedena do české transkripce, vyjma místních jmen nebo názvů divadel, které jsou mezinárodně používány v anglickém přepisu.

2 Pro představení jednání *Chrámová škola* ze hry *Zrcadlo umění Sugawarova krasopisu* (*Sugawara dendžu tenarai kagami*), 30. 9. 2009, divadlo DISK, Praha, přeložil z japonského originálu do češtiny Petr Holý.

3 Viz Gundži Masakacu, Sató Hidejo, *Sakurahime Azuma bunšó – Kataoka Takao, Bandó Tamasaburó*, Óbunša, Tokio 1985.

4 V článku „Gendai no šózó“ (Současný portrét) autorky Šimazaki Kjóko, uveřejněném 12. 5. 1997 v časopise *Asahi Shimbun Weekly AERA*, uvádí Tamasaburóův osobní trenér, že nohy Tamasaburóa si nezadají s nohami atletů a že právě díky vynikající kondici svalstva na nohou může Tamasaburó 'normálně' chodit a pohybovat se po jevištní ploše a v životě vůbec.



Bandó Tamasaburó jako princezna Širanuihime ve hře Mišimy Jukia Činsecu jumi harizuki v tokijském divadle Kabuki-za, prosinec 2002

poprvé viděl až ve svých pěti letech (okouz-
lil ho hvězdný představitel ženských rolí
Nakamura Utaemon VI.) – v kabuki je ne-
měnným zvykem, že hlavní role se dědí
podobně jako samotné herecké povolání
z otce na syna. Nepřehlédnutelnou nevý-
hodou byl jeho na tehdejší japoenské
poměry vysoký tělesný vzrůst (173 cm),
dlouhé ruce a nohy, malý obličej. Nesčí-
slněkrát si musel vyslechnout, že svou
výškou kazí rovnováhu na jevišti. Při prv-
ních výstupech se někteří diváci dokonce
jeho nezvyklé výšce smáli. Tamasaburó
vyhledal fotografie herců 'vyššího vzrůstu'
a s jejich pomocí studoval, jak pracovat se
svým tělem, aby vypadal menší. *Musel být
menší.* Toho herci onnagata dosahují znač-
ným pokrčením nohou a ohnutím v kyč-
lích i spuštěním ramen, záměrně tedy *de-
formují* své tělo. Zátěž, kterou tím na tělo
vyvíjejí, je značná. Tamasaburó od svých

dvaceti let používá služeb osobního tre-
néra a maséra, a to po každém odehra-
ném dni. Po masáži chodí okamžitě spát
a vyhýbá se i pozdějším telefonátům,
aby si zachoval hlas. Jak sám říká, vždy
myslí pouze na následující den a na di-
váky. Herecké pózy, postoj a také styl ob-
lékání jevištního kostýmu, jímž je v ka-
buki výhradně kimono, studoval mimo
jiné podle obrazů krasavic slavných ma-
lířů Torii Kijonagy (1752–1815) nebo Take-
hisy Jumedžiho (1884–1934). Nakonec se
mu podařilo – díky přísnému způsobu ži-
vota a neustálé snaze o sebezdokonalo-
vání, pryčtící ze zdravotních problémů
v dětství – z nedostatků udělat přednosti.

Tamasaburó byl od útlého věku ná-
chylný k nemocem a učit se tradičnímu ja-
ponskému tanci začal také z toho důvodu,
že by to mohlo mít blahodárný vliv na jeho
chatrné zdraví. Od malička žil, jak sám
říká v dokumentárním cyklu japonské te-
levize NHK *Professional* (díl věnovaný Ta-
masaburóovi se vysílal 15. 1. 2008), s po-
citem, že jeho tělo není dispozičně silné,
aby mohlo ustát nápor herecké práce. Ta-
nec si nicméně velmi oblíbil a svým talen-
tem nadchl Moritu Kanju a jeho manželku.
Jako pátá generace se stal nositelem ro-
dového jména Bandó Tamasaburó. V pat-
nácti letech prodělal operaci pravé Achil-
lovy šlachy. Poté, co se v devatenácti letech
stal prostřednictvím Mišimovy princezny
Širanuihime hvězdou, následovaly dlouhé
měsíce herecké práce bez přestávky –Ta-
masaburó uvádí, že do svých čtyřia dva-
ceti let neměl volno třicet měsíců za se-
bou, z pracovního stresu přestal přijímat
potravu a tak tak, že se udržel na nohou.
Začal přemýšlet o tom, co by se s ním
stalo, kdyby nemohl tančit a vystupovat
na jevišti. Ve čtyřia dvaceti byl oficiálně
zapsán do matriky Moritů a přijal jejich
příjmení. Po třicítce se začal sám věno-
vat choreografii a dokonce filmové režii.

Do teenagerového věku a několika let
po dovršení dospělosti (tuto hranici v Ja-
ponsku tvoří 20. narozeniny) Tamasabu-

róovi stačilo, aby se nalíčil (herci kabuki se líčí výhradně sami) a oblékl do jevištního kostýmu; neměl, jak sám říká, „potřebu o tom přemýšlet: jednoho dne po mých třicátých narozeninách jsem však přišel na to, že mé tělo, druhdy hubené a nevýrazného genderu, zbytnělo a obrostlo svalstvem – začal se ve mně objevovat muž. Právě v tom okamžiku jsem začal pomýšlet, jakým pracovním procesem vytvořit ‘ženu’. To mě do té doby nikdy nenapadlo. Byl jsem – ať jsem chtěl nebo ne – přinucen si příchodem mužského těla uvědomit, že jsem biologicky mužem. Myslím si, že právě tehdy jsem dospěl a konečně jsem poznal, co vlastně znamená být onnagata. Uvědomil jsem si skutečnost, že jsem vlastně nikdy nenahlížel na okolní svět ženskýmá očima. Podobně jako spisovatel psaním vytváří své ženské postavy, já vždy tvořím dílo jménem onnagata. I kdybych zahrál stovky žen, nemám než citění a vědomí muže. Nezáleží na tom, budu-li milovat ženu nebo muže. Jisté je pouze to, že v tom i onom případě nejsem žena.“⁵

Po smrti jednoho z největších představitelů onnagata 20. století, herce Nakamury Utaemona VI. (1917–2001), převzal Tamasaburó několik jeho stěžejních rolí – bravurně ztvárnil např. kurtizánu jménem Akoja ze hry *Dannoura kabuto gunki*. Akoja je předvedena k výslechu a musí ukázat, jak hraje na japonskou ceteru *koto*, třístrunný *šamisen* a konečně čínské housle *kokjú*. Jediným hercem kabuki v současnosti, který je schopen mistrně hrát na všechny tyto nástroje, je Tamasaburó. Další rolí, kde je možné studovat Tamasaburóovu dovednost, je kurtizána Jacuhaši ze hry *Kagocurube sato no eizame*. Scéna, kdy Jacuhaši coby *oiran* (kurtizána nejvyššího stupně) oděná do parádního brokátového kostýmu prošívaného zlatem, vpředu umocněného obrovským pásem, projde ozdobnou chůzí

na vysokých černě lakovaných dřevácích v *procesí nevěstek*⁶ kolem Džirózaemona, aby se na něho vyzývavě ohlédla pronikavými očima, patří mezi nejznámější v současném repertoáru divadla kabuki, a to právě díky nadpozemsky éterické a uhrančivé jevištní kráse Tamasaburóa. Z dalších rolí připomeňme tu, která Tamasaburóa uvedla do síně slávy a pro mnohé je dodnes nezapomenutelná: je to role princezny Širanuihime ze hry *Činsecu jumi harizuki*, která v zimním výjevu, oblečena do červeného kimona s jelení kožešinou kolem ramen, nechává mučit jednoho z protivníků seříznutými bambusovými kolíky a sama přitom se zjevným potěšením hraje na *koto*. Dalšími jeho velkými rolemi (tzv. *atarijaku*) jsou např. paní Šizuka ze hry *Jošicune a tisíc sakur* (*Jošicune senbonzakura*), kurtizána Agemaki ze hry *Sukeroku*, tanečnice Hanako z tanečního kusu *Kjó kanoko musume dódžódži* a mnohé další.

Tamasaburó už dávno překročil hranice Japonska, a to nejen jako herec kabuki, když se účastnil několika turné po USA nebo po Evropě (Brusel, Paříž, Drážďany, býv. Východní Berlín, Vídeň, Londýn). V roce 1988 vytvořil za doprovodu violoncellisty Yo-Yo Ma tanec na Ravelovo *Klavírní trio*, s Yo-Yo Ma spolupracoval také v r. 1995 ve svém tanečním vystoupení na Bachovu 5. *violoncellovou suitu*, jež ve snímku *Struggle for Hope* (*Kibó he no kutó*), oceněném mj. hlavní cenou na festivalu IMZ Dance Screen 1996 ve Francii, zachytil kanadský režisér Niv Fichman (nar. 1958 v Izraeli). V prosinci 1988 tančil v choreografii Maurice Bějarta v představení *Kurozuka* (spolu s Patricíkem Dupontem, Tokyo Ballet a Bějart Ballet Lausanne), v květnu 1994 vystoupil

⁶ Podrobněji viz „Jošiwara, japonské město milování – jeho původ, minulost i přítomnost“. Sestavil a zpracoval MUDr. H. Záruba (in: *Zahrada Priapova, populární ilustrovaná sbírka monografií a dokumentů k otázce pohlavní*, vedou a vydávají MUDr. H. Záruba a St. K. Neumann, svazek III., nakladatel Ladislav Šotek, Praha 1927).

v Tokiu s Mauricem Bějartem, Virginií Lommelovou a Bějart Ballet Lausanne v představení *Král Lear – Smrt Korděliina*. V Bějartově choreografii Tamasaburó tančil také s Jorge Donnem (*Dóždžóždži*, 1988 a *Death for Life*, 1991).

Několik rolí vytvořil Tamasaburó i v činohře a ve filmu. Překvapil pojetím *Nastasji* ve stejnojmenné divadelní hře a filmu režiséra Andrzeje Wajdy na motivy Dostojevského *Idiota*. Wajdova *Nastasja Filipovna* měla polskou premiéru 15. 4. 1977 v krakovském divadle Teatr Stary. Spolupráce Tamasaburóa s Wajdou začala v roce 1981, kdy jej Wajda během své návštěvy Kjóta viděl v *Dámě s kaméliemi*. Premiéra Wajdovy inscenace, v níž se Tamasaburó představil japonskému divadelnímu publiku v dvojroli *Nastasji Filipovny* a knížete Myškina, se konala 1. 3. 1989. Filmovou verzi *Nastasja* Andrzej Wajda natočil v roce 1994. V září 1993 si Tamasaburó zahrál *Elizabeth*⁷ španělského dramatika Francisco Orse a režisérky Nurie Espert v *Saison Theatre* na tokijské Ginze. Zazářil také coby *Madame de Sade* ve stejnojmenné hře Mišimy Jukia. Ve filmu jej můžeme vidět např. v dvojroli dívky Juri a princezny Širajukihime ve filmu *Rybník démona (Jasagaike)*, rež. Šinoda Masahiro, 1979), hrál a hovořil (spolu s tanečníkem butó Óno Kazuem, tanečnicí Takehara Han, herečkou Sugimura Haruko, profesionální gejšou Cutakijokomacu Asadží aj.) v „dokumentární fikci – fiktivním dokumentu“ švýcarského režiséra Daniela Schmida (1941–2006) *Das Geschriebene Gesicht (Kakareta kao)*, 1995). Zásluhy má i v oblasti režie: *Romeo a Julie* (1986), *Najotake*⁸ (Kató Mičio, 1988), *Černá ještěrka (Kuroto-*

kage, Edogawa Ranpo/Mišima Jukio, 1988), *Hacienda Mořského boha (Kaidžin bessó)*, Izumi Kjóka, 1994), režíroval i filmy *Operační sál (Gekašicu)*, Izumi Kjóka, 1992), *Snová žena*⁹ (*Jume no onna*, Nagai Kafú, 1993) a *Vyprávění z hradní věže*¹⁰ (*Tenšu monogatari*, Izumi Kjóka, 1995), kde si také zahrál dvojroli – princeznu Tomihime a stařenu Šitanagauba (Dlouhojazykou). Ve spolupráci se světoznámou skupinou japonských bubeníků Kodó v roce 2003 účinkoval v projektu *Kodo One Earth Tour Special*, který pod názvem *Kodo Meets Tamasaburó* ve speciálu zaznamenala japonská televize NHK. Spolupráce s Kodó vyústila v roce 2006 v hudebně-taneční představení *Amaterasu*. Své ojedinělé taneční umění shrnul v 6 discích DVD (25 tanečních vystoupení, celková délka činí 9 hodin).

Jedním z posledních velkých projektů Bandó Tamasaburóa je bezpochyby *Pavilon pivoňek (Mu-tan tching)* pochází z roku 1598) dramatika Tchang Sien-cua (1550–1616) vzdělaneckého divadla kchun-čchü.¹¹ Tamasaburó ztvárnil Tu Li-niang, jednu z nejpůvabnějších hrdinek typu *tan* (představitel ženských rolí v čínském divadle – podobných rolí *onagata* v kabuki). Zajímavá není pouze skutečnost, že Tamasaburó se jako Japonec zhostil jedné z nejpropracovanějších her čínského divadla a že se musel naučit repliky a libozvučný zpěv ve specifickém, snově jemném kchun-šangském dialektu (Kchun-šan, kde se zrodilo divadlo kchun-čchü, je městečko v provincii Ťiang-su), ale bezesporu hlavně fakt, že se po dlouhé době od čínské kulturní revoluce, která pod zástěrkou „ideové ob-

7 Podrobněji viz Bowers, F. „Tamasaburo in Elizabeth“, *Asian Theatre Journal*, Vol. 15, No. 2 (Autumn, 1998), pp. 270–274.

8 Autorem kostýmů a jevištní výpravy je známý japonský grafický designér a autor postav mnoha anime a digitálních her, např. *Vampire Hunter D* nebo světoznámé hry *Final Fantasy*, Amano Jošitaka (nar. 1952). Je také autorem jevištní výpravy a kostýmů k Tamasaburóově *Haciendě Mořského boha* (1994, Nissei Theatre) a vytvořil scénografii k jeho *Jang Kuej-fej* (1996, divadlo Kabuki-za).

9 Do češtiny přeložil Petr Holý s Denisou Vostrou. Kafú, N. *Snová žena*, Vyšehrad, Praha 2000. Tamasaburóův film *Snová žena* inspiroval Petra Holého k překladu Kafúovy předlohy do češtiny.

10 Do češtiny přeložil Petr Holý s Denisou Vostrou (nepublikováno).

11 Podrobněji viz „Tchang Sien-cu a jeho Pavilón pivoňek“, in: Kalvodová, D. *Čínské divadlo*, Panorama, Praha 1992.

Bandó Tamasaburó jako tanečnice Hanako ve hře Kjó kanoko musume dódzódži, divadlo Kabuki-za, leden 2003



rody jevištního umění“ vymýtila mužské herce-představitel ženských rolí *tan*, jako jeden z prvních, třebaže Nečičnan, pokusil o návrat k čínské divadelní tradici. Za své snahy a mimořádné umění byl v čínském tisku označen jako „japonský Mei Lan-fang“,¹² přestože se našly kritické hlasy poukazující na příliš nízkou tóninu jeho hlasu a nedokonalou výslovnost. Sám Tamasaburó však od začátku

¹² Mei Lan-fang (1894–1961) – nejslavnější představitel ženských rolí *tan* v čínském metropolitním divadle ťing-si v 20. století. Poté, co jej již v Číně viděli Ruth St. Denis nebo Ted Shawn, přicestoval se svým ansámblem Pekingské opery r. 1930 na půlroční turné po Spojených státech severoamerických a byl přijímán s veškerou vážností – mezi jeho obdivovatele patřili např. režiséři David Belasco, Cecile B. De

projektu zdůrazňoval, že jazykem nikdy nemůže – jako Nečičnan – dosáhnout kvalit čínských hereček. Nespolečnicoval s čínským teritoriem poprvé – v roce 1996 se inspiroval rolí sličné krásky (*chua-tan*) a dvorní společnice tchangského císaře Ming-chuanga ze hry *Milostnice opilá vínem* (*Cuej-tiou*), jejíž jméno Jang Kuej-fej (japonsky Jókichi, 719–756) zná každý, kdo se v Číně i Japonsku zajímá o divadlo.

Mille nebo herci Pickfordová, Fairbanks či Chaplin. V r. 1935 navštívil Mei na pozvání Celostátní společnosti pro kulturní styky se zahraničím (VOKS) Moskvu a Leningrad, aby oslnil Stanislavského, Němiroviče-Dančenka, Mejercholda i Ejzenštejna. Japonsko Mei navštívil celkem třikrát: v roce 1911, 1924 a 1956. Přátelili se s ním např. herci kabuki Ičikawa Sadandži II. a Morita Kanja XIII. (Tamasaburóův děd).

Právě Jang Kuej-fej nebo mladá služtička Tu Li-niang z *Pavilónu pivoňek* patřily k rolím, na nichž si Mei Lan-fang zakládal především a které z tohoto herce učinily hvězdu. Slavná je věta filmového herce Leslie Čanga (1956–2003), představitel hlavní role inspirované postavou Mei Lan-fanga ve filmu *Sbohem, má konkubíno* (*Pa-wang Pie-ti*, rež. Čcheng Kchai-ke, 1993), poté, co navštívil Tamasaburóovo představení v Tokiu: „*Tu roli jste měl hrát vy!*“

Tamasaburóův divadelní život letos čítá plných 54 let herecké práce. Má přesně stanovená pravidla a zvyky. Pokud hraje Tamasaburó v Tokiu, do divadla Kabuki-za¹³ odjíždí vždy hodinu

¹³ Osud současné divadelní budovy Kabuki-za byl zpečetěn v květnu 2010, kdy započala asanace, aby udělala místo novému divadlu Kabuki-za zasazenému do premis moderní výškové budovy společnosti Shochiku Co., Ltd., která kabuki

a půl před začátkem představení. V průměru odehraje 500 představení ročně. Neplatí u něj, že kvantita je na úkor kvality, právě naopak. Tamasaburóovým cílem je dosáhnout „nevědomé krásy“ (*mušiki no bi*), jíž se vyznačuje květina, která „přece také nerozkvetla účelně, ve snaze se někomu zalíbit“.¹⁴

Petr Holý

spravuje. Autorem projektu je známý japonský architekt Kuma Kengo a nové divadlo má být slavnostně otevřeno v roce 2013. Podrobněji viz Holý, P. „Scénický prostor kabuki a divadlo Kabuki-za“, *Disk 32* (červen 2010): 136–148.

¹⁴ Pro ty, kteří nesehnali lístek na Tamasaburóova vyprodaná představení, připravila společnost Shochiku Co., Ltd., dárek v podobě záznamu několika jeho jevištních vystoupení nejnovější technologií SONY Hi-vision, a to v projektu CINEMA KABUKI (<http://www.sony.jp/cinema-kabuki>). Oficiální internetová stránka Bandó Tamasaburóa je <http://www.tamasaburo.co.jp>.

Scéna severu: dřevění koně Archangelské oblasti

Archangelsk je podivuhodné město. Kontroverzní dojmy z první návštěvy před pěti lety ve mně přetrvávají dodnes. Marné pokusy obnovit a dostavět to, co tam stálo před revolucí, jsem shledával na různých místech, snad nejčastěji v centru města. Tehdejší nedostatek peněz a zřejmě i skepse z nových poměrů či zklamání z očekávání darů od soukromých sponzorů ponechala stavby, většinou sakrální, svému osudu. Tyčily se jako novodobé ruiny ze současných bílých cihel a vyvolávaly dohady, jaký konečný tvar nebo přímo osud je jim určen. A také ‘průvanové vchody’, jak jsem si je pro sebe pojmenoval, patřily k nesmazatelným dojmům. Vchody do obytných panelových domů měly totiž vytrhané dveře. Při jedné z návštěv známého výtvarníka jsme se přebrodili chodbou odpadků, než

jsme se s finskými kolegy dostali ke dveřím bytu: na rozdíl od těch chybějících vchodových byly oplechované a vybavené systémem bezpečnostních zámků. Odemkání tak působilo, jako bychom vcházeli do trezoru, ale jenom na okamžik, protože překročení prahu vše změnilo: ocitli jsme se v útulném a prostorném domově. A ještě jedna příhoda mi zůstala v paměti. Když jsme se zeptali taxikáře na restauraci, kterou nám doporučili v hotelu, vřele se nabídl, že nás odveze. Po sto metrech jízdy zastavil přímo před ní a požadoval sto dolarů. Dodnes nevím, jak mě po tolika letech pasivní znalosti jazyka mohla napadnout v ruštině sice frekventovaná, ale pro mě zcela mimořádná věta: ‘Eto šutka?’ – To je vtip!?! Taxikář neochotně přisvědčil a změnil cenu na sto rublů. Do smíchu nám tehdy nebylo, ale to bylo před

pěti lety. Dnes se tomu zasměju rád. O to víc, že Archangelsk doznal změny. Novodobé ruiny zmizely, vchody do paneláků dostaly dveře, sakrální stavby jsou dokončené v klasickém ruském dřevěném stylu a s taxikáři jsem naštěstí neudělal žádnou novou zkušenost. Co jsem napsal o své minulé návštěvě, nebylo ovšem to hlavní, čím na mě už tehdy Archangelsk zapůsobil. Odmyslím-li si, že na veřejných prostranstvích jsem se ne vždy setkával s běžnou lidskou ohleduplností, byl to jakýsi utajený genius místa, který mě postupně ovládl. Chování v dopravních prostředcích či prodejnách přičítám spíše pozůstatkům systému než skutečným dispozicím místních obyvatel ke komunikaci. Bez všech těch prodíracích manévřů by se totiž tehdejší sovětský občan k zboží denní spotřeby jednodušeji nedostal. Nebudu se tu věnovat dlouhé historii města, i když zvlášť působení Petra Velikého, který má na nábreží řeky sochu v životní velikosti, by jistě stálo za mimořádnou pozornost. To bych pak ale nemohl obejít ani protipól, hrůzovládu komunistické éry, protože Archangelská oblast byla také součástí sítě koncentračních táborů označovaných zkráceným názvem Gulag.

Nejvíce mě zasáhlo působení celé té velké environmentální scény, do které město jednoduše patří, dokonce si ho nelze ani lépe vymyslet. Vždy ale v určitém kontrastu. Souznívá s prostorem, nabíjí vnitřním klidem vnějšího prostředí, okouzluje severskou drsností, ale šokuje nesourodostí a nekonceptností staveb, městskými komunikacemi, způsobem dopravy a všudypřítomným prachem, který zalézá pod kůži, jako by představoval poslední zbytky rozpadu bývalého velikášství totality. Lenin je toho snad posledním němým svědkem: Obrovská socha se zdviženou pravicí se neúnavně pokouší odpoutat od země a uletět kamsi ke hvězdám. Nahoře nejsou rudé hvězdy, a tak tu Lenin ateista – navzdory změně – trčí uprostřed náměstí, přinucený

přihlížet síle všemocného trhu a raně kapitalistickým vrtochům. Archangelsk je velká dramatická scéna severu, nechtěně scénovaná jizvami minulého režimu.

Hned u řeky Dviny, protékající kolem města, je ale vše jiné. V polovině května se den prodlužoval a noc se pomalu ztrácela kdesi za obzorem. Nečekaných třicet tři stupňů nad nulou vylákalo obyvatele k řece a v tom rozlehlém prostoru všude kolem znělo slovo 'žarko' (horko) vyslovované s radostným pocitem, že zima je definitivně pryč. A pod tou radostí z očekávaných bílých nocí i nečekaného léta, ze všeho dobrého i zlého, co to s sebou přináší, jsem cítil ne tak jasně vyjádřený, ale přece jen rozeznatelný postoj: Byl to respekt k přírodě, který jsem poznal u severanů ve Finsku a ve Švédsku, takový, který nepotřebuje podporovat žádnou ekologickou ideologii, aby přirozeně existoval, a který se zřejmě nepodařilo zničit ani komunistům; snad jenom na chvíli utlumit. Jde o postoj vyplývající ze zkušenosti, která se stala přesvědčením, že příroda je vždy silnější. A kdo tomu nevěří, ať v těchto místech jednou přezimuje.

Na této kontrastické scéně severu, při příležitosti devadesátého výročí narození ruského spisovatele Fjodora Abramova (1920–1983), probíhal festival zaměřený na Abramovovu tvorbu, jehož součástí byla i konference, na kterou jsem byl pozván.

Abramov se nenarodil v Archangelsku, ale mnohem jihovýchodněji, v malé vsi Verkola, kam vlastně ani cesty nevedou. Tedy vedou, ale nejsou vždy sjízdné, snadněji v horkém létě, i když je třeba počítat s různými překážkami, které příroda tady tak snadno a možná i ráda staví do cesty. Milovníka severu takové pozvání vždy potěší, také proto, že se nejedná o běžnou konferenci – právě díky návštěvě Abramovova rodiště a jeho okolí. Dostalo se mi možnosti vstoupit do posvátného prostoru nasyceného žalem

vysídlelců, utrpením a smrtí vězňů, osudem novodobých otroků a krutostí tehdejších vládců. Na tomto místě dožíval svá poslední léta jeden z představitelů ruské vesnické prózy, tehdy ještě nazývané sovětská.

Z Archangelska do Verkoly jsme jeli nejdřív vlakem. Pokud jsem se v úvodu poněkud příkře zmínil o nedostatku běžné lidské ohleduplnosti na veřejnosti, ve vlaku to bylo jinak. Přeplněný otevřený vagon s lehátkovými prýčnými působil přesně opačně než prostor města. Kromě nevrle průvodkyně, která rozdávala prostěradla a udržovala horkou vodu na čaj, cestující se k sobě chovali velmi mile a pozorně. Bylo příjemné sledovat, s jakým taktem a přiměřeným zájmem si neznámí lidé mezi sebou povídali nebo ve skupince poslouchali povídky předčitatele. Ani já jsem neušel jejich pozornosti, zvlášť když ve mně rozeznali cizince. Byli ohleduplně zvědaví a s povděkem oceňovali moje rozhodnutí navštívit tuto oblast, kde se cizinec objevuje velice zřídka. Po sedmihodinové jízdě vlakem jsme vystoupili na konečné. Na nádraží městečka Karpogory opravdu končí koleje. V rekonstruované dřevěnici jsme si večer dali 'baňu' (ruský název pro saunu) a ráno vedla jedna z našich prvních cest do knihovny nazvané po Fjodoru Abramovovi. Za účasti místních 'načalnikov i načalnic' jsme zasadili alej budoucích stromů a prohlédli si 'dřevěné koně': řezbářské ozdoby zakončující krovy na střechách dřevěných domů; pak jsme diskutovali u čaje a zhlédli představení tří monodramat – dramatizací Abramovových povídek. Tři účinkující – herečky z Novgorodského divadla, které doprovázel jejich režisér – byli součástí našeho sedmičlenného putujícího týmu. Malý mikrobús, schopný zdolávat cesty necesty a bez zaváhání překonávat prohlubně a výmoly, nás přesně podle plánu dopravil do Verkoly. Samotné putování ale pro mě bylo v tomto případě stejně



▲ Dřevěný kůň – typická místní ozdoba střech dřevěných domů

► Rodinný dům Abramovů ve Verkole

ovdůležitě jako cíl. Baudelairovo přesvědčení, že *skutečný poutník jde, aby šel*, mi bylo v tomto případě 'vnitřně hmatově' bližší než kdykoliv předtím. Ocitnul jsem se v prostoru, kde nejenom končila železnice, ale i běžná cesta. Tak si to představte: mikrobús dorazí k řece a po nějaké cestě najednou ani stopy. Vypadalo to, že po jarním tání zmizela kdesi pod Piněgou. V meandru řeky se však objevil remorkér, který před sebou tlačil pontonovou plošinu. Najeli jsme na ni, pluli několik kilometrů proti proudu, než jsme uviděli cestu, která pokračovala. To se přece může přihodit jenom tam, kde na každém kroku vládne síla přírody. Místní, vědomi si toho, že příští rok se může cesta zase posunout či trochu vybočit, to vnímají jako přirozenou součást proměny. A pak: plavit se po řece, tomu se žádá – ani hedvábná – cesta nevyrovná.

Ve vesnicích žijí stálí obyvatelé, ale většina z nich, zvlášť mladší, se stěhuje na zimu do měst: do Archangelska, ale i do Petrohradu, zatímco dřevěnici po rodičích užívají jako letní 'daču'. O dovolené nebo při delším volnu loví ryby, sbírají houby a lesní plody. Bohatství místní flóry a fauny jim umožňuje vytvářet si vhodné 'doplňkové' zásoby na zimu. Vesnice jsou to hrdé, staleté dřevěné domy obrovské, s uzavřeným krytým dvorem



kvůli ochraně před větrem a zimní nepohodou: období, kdy teplota dosahuje i minus padesáti pěti stupňů Celsia, nejsou nijak mimořádná. Jediné stavby z (bílých) cihel, které jsem tam spatřil, byla rozbořená stavení bývalých kolchozů. Kdysi vstupní brány pýchy, dnes symboly pádu.

Kontakty mobilními telefony zřejmě i tady fungují, protože ve vesnicích, které jsme navštívili, na nás byli *zemljaki* – zdejší rodáci – ‘vždy připraveni’: Víтали nás před domem zpěvem místních lidových písní, chlebem a solí. Zvlášť chléb byl nezapomenutelný. Ve vesnici Verkola stojí dům, ve kterém Abramov prožil poslední léta, včetně muzea připomínajícího jeho tvorbu. Pro třicet místních obyvatel to byla událost: náboženský obřad u hrobu spisovatele a divadelní představení v kulturním domě.

Fjodor Abramov se narodil hned po revoluci. Svůj život tak prožil v sovětském Rusku, proto v jeho díle najdeme vedle skvělého vyprávění včetně lyrických popisů přírody i pasáže poplatné bývalému režimu. Bez těchto ústupků by se jistě nestal členem Svazu sovětských spisovatelů

a o postavení, jakého se mu v tehdejšímu režimu dostalo, by nemohl ani snít. Zaměření na severskou přírodu, vesnici a život *zemljaků* ho do jisté míry uchránilo před přílišnou ideologizací, i když zcela se jí vyhnout nedokázal. Při setkání a diskusích v Karpogorach, které také byly součástí konference, se například mluvilo o způsobech, jakým svá díla představoval. Karpogorská knihovna byla místem, kde Abramov předčítal veřejnosti, co napsal, a v diskusi mu pak přítomní ‘zástupci lidu’ doporučovali opravy, změny, jiný způsob vývoje postav v příslušném ideologickém duchu. Těžko posoudit, nakolik tyto připomínky bral vážně. Mluvilo se především o jeho velkém románu *Bratřja i sjostry*¹ (1958).

Stěžejním bodem konference, konané se vší oficiálností v Oblastní knihovně v Archangelsku, byla ale jeho dramatická tvorba. Jednalo se spíš o uvádění dramatizací, na ruských scénách poměrně oblíbených, neboť Abramov napsal jenom

¹ Román *Bratřja a sjostry* u nás vyšel pod názvem *Válečný chléb* v překladu Olgy Maškové v roce 1961.



Vesnice u řeky Piněgy

jedno drama: *Odin bog dlja vsech* (Jeden bůh pro všechny, 1962). Mimořádné oblibě se těšily a těší jeho povídky a novely označované jako elegická próza. Z nich divadelně nejfrekventovanější se staly tři povídky: *Dřevění koně* (1972), *Pelageja* (1969) a *Alka* (1971). Zvýšený zájem o jejich uvádění na scéně zřejmě ovlivnil Jurij Ljubimov, když v sedmdesátých letech minulého století uvedl ve spolupráci s autorem v Divadle na Tagance inscenaci *Dřevění koně*, vlastně dramaturgickou adaptaci dvou povídek *Vasilisa Milentjevna* a *Pelageja*.² Pamětníci tohoto představení – mezi nimi i náš souputník na cestě do Verkoly, režisér Novgorodského divadla Vsevolod Kulagin – se toto představení pokusili na konferenci evokovat. Organizátorům se podařilo získat fotografie z Ljubimovovy inscenace, z nichž se dalo rozeznat a vyložit režijní pojetí založené na niterných výpovědích představitelk ženských postav a na ansámblové souhře.

² Obě tyto povídky vyšly u nás knižně pod názvem *Dřevění koně* v překladu Jaroslava Šandy v roce 1978.

Dřevění koně se jedinkrát objevili na jevišti i u nás: Dramaturgické Divadlo na Tagance uvedlo Divadlo bratří Mrštíků (dnes Městské divadlo v Brně) v překladu Jarmily Mikuláškové a režii Pravoše Nebeského v roce 1981. Nakolik šlo o svobodnou dramaturgickou volbu vyprovokovanou samotným titulem, nebo o tehdejší povinnost uvádět sovětský repertoár (v programu k představení je také uvedeno „nastudováno k 64. výročí VŘSR a k Měsíci československého přátelství“), které dramaturgie divadel využívaly aspoň k tomu, že vybíraly tituly s velkými příležitostmi pro dámskou část souboru (a těch je vždy pomálu), z dochovaných archívních materiálů dnes těžko určíme. Převážně na herecké výkony se také zaměřují recenze: zvláště vysoko hodnotí Jiřinu Prokšovou jako hlavní představitelku Vasilisy Milentjevny, jinak zdůrazňují mravoučný záměr, s jistým kritickým odstínem: je totiž dobré respektovat tradici, ale je nebezpečné na ní ulpívat. Přitom právě toto předloha nijak neproklamuje... Najdeme tu spíše narážky na životní a lid-



Rozlehlost sibiřské krajiny kolem vesnice Verkola

skou situaci tehdejší doby, na mužské ulpívání na životních stereotypch a na sílu žen, které nesly břímě života po mužích, kteří zmizeli ve válce. Kritika 'buržoazních přežitků' v myslích venkovanů vyznívá v původním textu jako hospodské tlachání, řeči o zlobě a brzké smrti kapitalismu připomínají dnešní bulvár a působí spíš jako parodie... Ani v rekapitulaci osudu dvou starých žen není kritika přesná. To, v čem zůstává i dnes text o osudech dvou starých žen pro divadlo zajímavý, jsou svízelné situace, v nichž se ocitají: jak si mají vybrat ze dvou stejně špatných možností? Každým dalším rozhodnutím se dostávají do stále neřešitelnější situace. Jde totiž o schopnost unést následky vlastních předešlých činů a o sílu charakteru. V případě Vasilisy Milentjevny je to síla hrdinky proměnit způsob života ve vesnici, kam se provdala. Proti tomu Pelagejina touha po kariéřním postupu v druhém příběhu vyznívá v rámci malých vesnických poměrů malicherně a komicky: Život jako věčné shromažďování majetku pro dceru, který ve smrti odmítá

jako veteš a smetí, vyznívá nakonec jako hořká metafora... Dramaturgickou obhajobu představení jako „odvážného experimentu ‘divadla slova’“³ lze si s odstupem času vyložit i jako zdůvodnění, proč inscenace narativní předlohy zůstala v rovině jakéhosi pásma, kde hlavní postava promlouvá a ostatní jí dělají křoví. Ostatně i pro Ljubimova byl takový způsob inscenování poměrně charakteristický. Nejpůsobivější pak podle recenzenta *Svobodného slova* bylo scénografické řešení Karla Zmrzlého, díky němuž dřevění koně – trámy zakončené vyřezanými ozdobami, které se tyčily nad scénou – vybíhají do publika a vtahují diváky do příběhu.⁴

Dřevění koně jsou na střeších dřevěných domů v Archangelské oblasti dosud. Nevybíhají ani neskáčou, ale trvají na magické scéně pro drsné příběhy.

Július Gajdoš

3 Program k představení Fjodor Abramov: *Dřevění koně*. Divadlo bratří Mrštíků v Brně, sezona 1981/82, Brno.

4 *Svobodné slovo* 2. 12. 1981, pod značkou TY.

Miletínské 'obcování'

„Veřejný život obce souvisí vždy s kulturou, a svou kulturní scénou se obec sama o sobě vždy scénuje,“ připomíná Denisa Vostrá v *Disku* 32, v příspěvku o občanských aktivitách v Trhovém Štěpánově (v kontextu se záchranou historické budovy rekonstruované na Muzeum Štěpánovska). Podobných plánů, které přispívají ke kultivaci obcí či měst a zároveň také k revitalizaci občanského prostoru – znovuuplatněním jejich společenské funkce, nikoliv jen dnes častým komerčním využitím, pokud je rovnou nezbourají – najdeme za posledních dvacet let celou řadu.

Např. v roce 2002 vzniklo v Hartmanicích na Šumavě občanské sdružení Památník Hartmanice, kterému se díky mecenášství a finanční podpoře státu i ze zahraničí podařilo rekonstruovat a společensky oživit hartmanickou synagogu, do té doby zcela devastovanou. Nový památník připomíná soužití Židů, Němců a Čechů. Úsilí tohoto občanského sdružení mělo značný mediální ohlas, budova byla, i díky úspěšné rekonstrukci, prohlášena v roce 2006 národní kulturní památkou a v obci, v níž se rozvíjí cestovní ruch, je skvělým turistickým cílem. Podobně jako v Trhovém Štěpánově je součástí společenského života místa, v němž navíc došlo k tzv. ztrátě historické paměti. Původní německé obyvatelstvo tu bylo po 2. světové válce 'nahrazeno' a noví obyvatelé ani po čtyřiceti letech totality se s místem kulturně nesžili, ostatně jako v jiných místech bývalých Sudet...¹

Podobným způsobem vzniká v současné době v malebné východočeské obci Miletíně víceúčelový dům. Po dlouhá desetiletí to byla ruina. Dlouho patřila mi-

nisterstvu financí, celníkům, kteří mají v Miletíně moderní školicí a rekreační středisko. Z domu na náměstí chtěli před lety udělat 'celnické' muzeum a prodejnu věcí zrekvírovaných při celních prohlídkách. Po dlouhém úsilí barabiznu získala obec – 'za korunu' – s podmínkou, že bude objekt sloužit nekomerčním účelům. Za ministra kultury Pavla Dostála uvažovali místní 'prokulturní' občané, že s podporou ministerstva vybudují z té bídy knihovnu, galerii či infocentrum – Miletín leží na dobrých turistických trasách. Zastupitelstvo preferovalo zdravotní středisko. Dnes – za podpory regionálního operačního programu NUTS II Severovýchod – k rekonstrukci konečně došlo, dokonce se chýlí ke konci. Občanům by nový *obecní dům* měl sloužit od roku 2011. Na náměstí vznikne nejen infocentrum, ale v přízemí také společenská místnost pro setkávání občanů, obecní knihovna a čítárna s internetem pro veřejnost, v podkroví výstavní síň, dvě klubovny a víceúčelová místnost pro spolkovou činnost...

Rekonstrukce určitě oživí centrum Miletína, malého východočeského městečka (asi 900 obyvatel), které nemůžete minout, jedete-li odkudkoli. Z jihu od Hořic, ze západu od lázní Běláhoř či ze svahů bájně Zvičiny nebo ze severu od Dvora Králové. Náměstí je lemováno hradbou stromů jako okopírovaných z obrazů Karla Chaby. Magický střed městečka nepostrádá intimitu maloměstského výrazu ani monumentalitu historických souvislostí. Sochařská výzdoba náměstí je bohatá, jsme přece uprostřed Hořicka, kraje známého sochařskou tradicí využívající zdejší pískovec. A tak tu stojí obligátní Mariánský sloup, socha Neposkvrněného početí Panny Marie, připisovaná Braunovi,² pořízená nákla-

¹ Přítom do roku 1945 představoval náboženský a společenský život v dosahu podobných synagog i občanskou společnost, občanskou scénu, místo, které čerpalo energii z nejrůznějších každodenních jevů a pořádků i díky svátečním událostem a rituálům (viz www.hartmanice.cz).

² Immaculata byla vztyčena v roce 1735, v době, kdy Matyáš Braun ještě pracoval v Kuksu pro hraběte Šporka.

dem měšťanů, tedy z dobrovolných příspěvků, jak zní nápis na vysokém korintském sloupu. Na místě někdejší kašny je dnes socha sv. Jiří z dílny bratří Černých v Hořicích (z r. 1892). A hned v jejím sousedství shlížející z vysokého podstavce s reliéfními výjevy zobrazujícími Svatební košili a Záhořovo lože z Erbenovy *Kytice* sám její autor – miletínský rodák.³ Pohled básníka jako by protínal legendární cukrárnu, kterou už v r. 1820 založil shodou okolností také rod Erbenů (přišel sem po třicetileté válce). V zádech má slavný básník ‘konkurenční’ cukrárnu, Laušmanovu. Obě vyrábějí ‘pravé’ miletínské modlitbičky, perníkové zákusky v podobě modlitební knížky kapesního formátu, které vymyslel kolem roku 1864 právě perníkář Josef Erben. Po básníkově levé ruce spatříte půvabnou secesní stavbu s různými pruhy na fasádě, s náznakem věže ve štítu (s hodinami) a nápisem „Sousedský dům“ – hospoda, malý pivovar, sál s jevištěm místního ochotnického divadelního spolku – dům skutečně „sousedský“. Podobně nazvaný v Čechách nenajdete.⁴

Náměstí je tak vlastně jakýmsi obrazem místních tradic. Je poctou osobnosti slavného rodáka, ale i stále živou připomínkou podnikavosti měšťanů a sousedského ‘obcování’. I dnes naplňuje princip občanského fóra antické tradice.⁵

3 Pomník je dílem ak. sochaře Jindřicha Říhy z roku 1901.

4 Sousedský dům vznikl péčí měšťanů (obce) na obecním pozemku už před požárem r. 1846, který v podstatě celé městečko zničil. Už v roce 1818 byl na místě toho dnešního postaven „dům z tvrdého materiálu“, aby „po všechny časy zůstal majetkem občanů“. Nacházel se v něm městský archiv a úřad až do roku 1907 (proto též název Radnice). Po požáru byl znovu postaven. V domě už od r. 1818 byl také hostinec a místnosti divadelních ochotníků, od roku 1867 divadelního spolku Erben, a také spolkové místnosti S. K. M. (Sportovního klubu Miletín) a Občanské Besedy. Po přestavbě (1912) ochotníci uzavřeli s obcí smlouvu o bezplatném využívání prostor, což trvá do dnešních dnů.

5 Přestože Erben po studiích v Miletíně moc nepobyl (zajímal se spíše o Žebrák, odkud pocházela jeho manželka), věrní občané miletínští si jej s láskou připomínají, pečují mj. o jeho rodný dům s malou expozicí. Lásky k rodákovi ovšem nebyla nikdy jen lokální záležitost, odhalení básníkovy pa-

Na náměstí se odehrával společenský život od počátku 19. století, už před katastrofickým požárem v roce 1846. Především život spolkový: v roce 1827 je doloženo ochotnické divadlo, v roce 1865 veřejná knihovna, v roce 1882 Sbor dobrovolných hasičů, roku 1887 Občanská záložna. Od roku 1884 působí v Miletíně Občanská beseda, Sokol (1897), v roce 1905 přibyl Okrašlovací spolek, později Orel (1920) a v roce 1925 Sportovní klub. Na přelomu 19. a 20. stol. měl Miletín kolem 2500 obyvatel, všichni se scházeli v Sousedském domě...

V Miletíně i dnes žijí z Erbenových modlitbiček a básníkovy odkazu. Poblíž náměstí najdeme básníkův rodný domek (se skromnou muzejní expozicí), právě letos otevřeli i osmikilometrovou procházkovou trasu ‘po básníkových stopách’, skoro sedmdesát let se tu konal Erbenův Miletín, přehlídka nejrůznějších kulturních akcí. Erbenův divadelní Miletín letos oslaví patnácté výročí, vždy na podzim hostí řadu představení souborů z celé republiky a téměř deset let se tu pořádá krajská přehlídka venkovských amatérských divadel, Miletínské divadelní jaro. To je však pouze část miletínské ‘občanské scény’, dnešní městečko už jen vzpomíná na svou minulost, která je prosycena množstvím dramatických událostí, slávy i pohrom.⁶

mětní desky na rodném domě se v květnu 1899 zúčastnili i spisovatelé Jaroslav Vrchlický, Alois Jirásek, Ignát Hermann a Karel Václav Rais (viz www.hlavati.cz).

6 Ve 12. století tu byl jakýsi „lovčí“ hrad vévody Vladislava, název místo získalo po domnělém rytíři Milotovi. Patřil rádu německých rytířů, kteří sem přivedli německé osadníky, ti právě založili prostor náměstí. Po husitských válkách připadl Miletín české šlechtě, pak na dlouhou dobu Valdštejnům, do konce 17. století. Městečku se nevyhnuly morové rány ani drancování švédského vojska za třicetileté války, poté sem ale přibylí noví osadníci z okolí, mj. právě rodiny Erbenů. Zažilo selské bouře a požáry, nejděsivější v roce 1846, kdy Miletín shořel zcela. Potom už byl obraz obce naprosto jiný – jeho předchozí podoba zmizela a známe jen tu současnou, po svém vzkríšení z popela je vymalována na historické opone místního ochotnického divadla. Ve městě se začal rozvíjet průmysl, byť se po chalupách ještě provozovalo tkalcovství a perlařství, po tragickém požáru vyrostl lihovar, lidé našli práci v textilní továrně (www.hlavati.cz).

K turistickým pozoruhodnostem, navazujícím na historii obce, patří ještě Klášterní sklepy poblíž kostela Zvěstování Panny Marie,⁷ které připomínají komendu řádu německých rytířů, sklepení snad již z 13. století s hlubokou dvacetimetrovou studnou je vytesané v pískovcové skále. Od 18. století byly v Miletíně i lázně⁸ – městečko leží v lázeňském prostředí, nedaleko jsou lázně Bělohrad, Velichovky...

Všechny předchozí historické odbočky hrají roli v současné scénologii místa, v jeho dnešní společenské magii, která bublá pod zdánlivě klidnou hladinou venkovského městečka, menšího než mnohé vesnice. Náměstí jako siločáry protínají občanské aktivity, které i přes nepřízeň doby (ztráta průmyslového potenciálu a nezaměstnanost, odliv místních do okolí) neztratily nic z původních hodnot. I dnes tu můžeme napočítat patnáct spolků, občanských sdružení. Od rybářů, potápěčů, skautů, motoristů, milovníků přírody až po Klub přátel K. J. Erbena či divadelní soubor Erben. Většinou míří do Sousedského domu.

Zbývá poslední charakteristická dominanta Miletína – zámek,⁹ stojící poně-

7 Obraz Miletína by nebyl úplný bez zmínky o církevních dějinách. Kromě řádu německých rytířů tu působili i faráři podobojí, když se Miletína zmocnil husitský vůdce Diviš Bořek z Miletínka. Centrem rozsáhlé farnosti je filiální kostel Zvěstování Panny Marie. Na místě kaple z poloviny 13. století, na gotických základech, vyrostla postupně mnohokrát přebudovaná stavba s bohatou vnitřní (secesní) výzdobou (A. Cechner, 1899).

8 Založila je Marie Anna hraběnka z Magni, provdaná z Kolovrat, později z Marzinu. Zmiňuje se o nich ve svém popisu z roku 1752 Jan Altenberger, doktor lékařství v Trutnově, který je „v rozličných nemocích za velmi prospěšné doporučuje neb voda, ze skály se proudící, obsahuje v sobě částky skalice, soli, síry, ledku a pryskyřice“. V kapli u lázní se nachází socha sv. Jana Nepomuckého, o níž tvrdil Josef Petera Třebihošský (spolužák K. H. Máchy na pražské filozofické fakultě a přítel K. J. Erbena), že je nejvěrnější Máchovou podobou. Mácha při své krkonošské pouti svého přítele Peteru v Třebihošti navštívil a na jeho statku č. 52 s ním „na zahradě probděl krásnou letní noc, nechťteje ulehnouti“ (viz www.hlavati.cz).

9 Z původního hradu či tvrze jej upravil Jiří z Valdštejna. Jeho nejmladší syn, Bartoloměj z Valdštejna, byl po dlouhé době prvním v Miletíně sídlícím pánem (1596–1617). Po Valdštejnech přišli Oppersdorferové a další šlechtici, od

kud stranou turistického zájmu. Až do nedávné doby. Od roku 2006 je v něm jedinečná ‘instituce’, Muzeum českého amatérského divadla. Když v roce 2002 místní divadelníci slavili 175. výročí svého spolku Erben, zcela náhodou se sešli někteří lidé ve správný čas na správném místě, konkrétně dr. Jiří Valenta, pracovník pražské Artamy,¹⁰ a starosta obce Miloslav Hýbner. K výročí připravili Miletínští rozsáhlou výstavu dokumentů, archiválií a exponátů, k nimž patřila i památná malovaná opona ze Sousedského domu. V Praze tehdy vznikala péčí dr. Jiřího Valenty a dr. Vítězslavy Šrámkové mimořádný projekt, dějiny českého amatérského divadla, čítající ve výsledku na dva tisíce stran v publikacích Cesty českého amatérského divadla, Bibliografii a Místopisu českého amatérského divadla.

Dr. Valenta na tento první impuls vzpomíná: „Lidské vztahy a malé město – to provázelo a provází celé budování miletínského muzea. Uprostřed práce na místopisu jsme šli po každém zdroji z míst, kde se věnují historii ochotnického divadla. A při jubileu miletínského spolku tam zorganizovali výstavu o dějinách místního ochotnického divadla, sice velmi amatérskou, ale s dokumenty od r. 1827 až po současnost. V Miletíně pracoval divadelní soubor, po letech znovu obrozený Slávkem Hýbnerem, který byl nejen iniciátorem výstavy, ale zároveň předsedou a režisérem spolku – a taky starostou obce. Výstava byla ohromující. Jen mimochodem jsem vyslovil, že by bylo škoda to jen tak uložit. Za čtrnáct dní jsem měl z Mile-

nich zámek později získali bohatí měšťané. V r. 1915 koupili miletínský velkostatek včetně lázní i zámku manželé Šimáčkoví (Nakladatelství Šimáček), po jejich smrti v r. 1941 vše zdědila jejich dcera Marie Stýblová, a tak se na Miletíně objevila rodina Stýblů (pražský palác Alfa). Jejich poslední potomek, syn herce Václava Stýbla a rovněž herec Ondřej, získal majetek v restituci po roce 1998; po r. 1948 mj. v zámku sídlilo místní JZD...

10 Artama, útvar Národního informačního a poradenského střediska, příspěvkové organizace ministerstva kultury, který se zabývá mj. podporou neprofesionálního umění.

tína zprávu, že majitel zámku, pan Ondřej Stýblo, je ochoten dát muzeu k dispozici celé přízemí! Rodina Stýblů – stará ochotnická miletínská rodina, Václav Stýblo byl hercem na Kladně, hercem byl i jeho syn Ondřej... Do vínku jsme dostali rozkopené přízemí a sami mohli navrhnout, jak by mělo muzeum vypadat. Stavební úpravy se vlekly, ale alespoň jsme se mohli věnovat koncepci, vznikla velká sběratelská akce, která muzeu zajistila spoustu materiálů, získali jsme i řadu výpůjček, třeba i z Národního muzea. Máme např. celou zachovanou ochotnickou knihovnu z Libáně, i s původní ‘almarou’, legendárního slona z historické vysoké inscenace Cesty kolem světa (z přelomu 19. a 20. st.), různé stroje na vítr, bouři a krupobití, maketu ‘hořícího’ Národního divadla, jeviště venkovského divadla, spoustu dokumentačního materiálu, fotografií, obrazů, rekvizit, kostýmů, scénografických návrhů, také množství filmových a DVD záznamů. Expozice zahrnují počátky lidového divadelnictví u nás, divadlo národního obrození, rozmach ochotnického divadla na přelomu 19. a 20. století i mimořádnou úlohu amatérského divadla v době normalizace – divadla svítícího do tmy, až po amatérské divadlo dneška. Unikátem je miletínská divadelní opona, kulturní památka,¹¹ památkově chráněná je i další opona, Přemysl Oráč, z roku 1921; v průběhu budování expozic muzea jsme si uvědomili, jaký půvab mají opony českých divadel a divadelních sálů, a tak jsme uspořádali soubor reprodukcí padesáti opon do putovní výstavy a nabídli ji pořadatelům festivalů, přehlídek a nejrůznějším kulturním zařízením.

Důležitá pro vznik muzea bylo, že pan Hýbner byl v té době starostou. Iničiátoři měli až megalomanské představy a doufali, že muzeum vybudují najednou, na klíč. Ale ukázalo se, co to všechno obnáší,

sháněly se finance, granty z ministerstva kultury, z kraje, z Nadace Via, bylo třeba platit náklady na vybavení a výrobu... Na začátku stáli pouze dva tři nadšenci, financování šlo přes divadelní soubor. Majitel zámku Ondřej Stýblo se stal významným mecenášem, investoval do kompletních stavebních úprav a financuje dodnes i veškeré provozní náklady, elektro, vodu, teplo, a to na dobré slovo aristokrata...“

Do průběhu příprav muzea zasáhly v roce 2006 i místní volby. Starosta Hýbner přestal být starostou. A tak se místní politika a s ní související místní střety promítly i do budování muzea, kontakty se spolkem se ztížily. Aby mohlo muzeum dále existovat, založili ‘prvotní’ nadšenci občanské sdružení a vyzvali ochotníky v celé republice, aby se stali jeho členy.¹² Miletínské Muzeum amatérského divadla se tak stalo v podstatě soukromou institucí, opírající se o nadšení jednotlivců. Sice s jistou podporou v místě a také od amatérských divadelníků z řady míst republiky, spíše ovšem podporou formální. Přitom by si zasloužilo vstřícnější pozornost, jeho idea je jistě významnější než třeba u muzea kuriozit či automobilových veteránů. Samozřejmě že může najít uplatnění i na ‘turistické trase’ a jeho zapojení do místní nabídky cestovního ruchu se předpokládá. Jeho úloha dokumentační a sbírkotvorná zatím není doceněna. Sdružení pokračuje v budování muzea a shání usilovně další prostředky. Expozice jsou dopracovány až do současnosti, včetně soudobého „dokumentačního a studijního“ oddělení.

Toto mimořádné, jistě unikátní a ‘soukromé muzeum’ oživuje samozřejmě také miletínský občanský prostor. Ale zároveň nabízí širší veřejnosti poznání určité části občanské společnosti, která kontinuálně spojuje minulost a současnost – odkazem na význam spolkového života, ‘občanské scény’, připomíná i její

11 Opona má rozměry 325x615 cm, je dílem Josefa Koláře (1867), zvětšena a doplněna v r. 1934 (malíř Tůma z Hořic).

12 Viz www.miletin.amaterskedivadlo.cz/sdruzeni.

proměny v průběhu 20. století, které přispěly spíše k negativním společenským procesům a přinesly ztrátu občanské soudržnosti – ‘sousedskou’ scénu vyprázdnily. Na příkladu Miletína lze potvrdit, že však existují silná tradiční pouta, jejichž materiálem je historická zkušenost, podvědomé vnímání místa i jakýsi generovaný genius loci, který je přítomen v paměti i v chování jednotlivců i skupin. Nový „spolkový dům“, tradiční Sousedský

dům na náměstí i Muzeum amatérského divadla na zámku vytváří v Miletíně příležitost pro mnohé občanské aktivity, kterých se mohou chopit jak místní, tak ti, kteří Miletín navštíví. Přijedete-li tam, zkuste nasát atmosféru toho městečka. Najdete ji i v Muzeu amatérského divadla, ostatně jeden bývalý kantor (a starosta) tam dělá průvodce a muzeum vám otevře na požádání...

Alexandr Gregar

Z Miletína do Hronova

Ve dnech 1. a 2. srpna se uskutečnilo sympozium s názvem Tradice českého ochotnického divadla a amatérské divadlo dneška, akce nemající u nás příliš mnoho obdob. Proběhla jako součást jubilejního 80. ročníku Festivalu evropského amatérského divadla Jiráskův Hronov, a v Hronově se konala i její druhá část; ta první proběhla v asi 50 km vzdáleném Miletíně. Událost to byla zajímavá a stálo za to se jí zúčastnit už jen pro její unikátnost, když navíc hned několik ‘proměnných’ bylo obsazeno natolik nečekaně, překvapivě, zvláště, riskantně či nedomyšleně, že snad ani opakování mít nemůže. Celé setkání se neslo v příjemné a přátelské atmosféře – snad až příliš příjemné a přátelské na to, jak zásadní otázky se ukrývaly pod jejím povrchem. V průběhu konference začaly ovšem prosakovat, a to rozhodně nikoli k její škodě.

Proč se první část konala v Miletíně, městečku umístěném dosti neprakticky z pohledu vzdálenějších účastníků, kteří tak museli dorazit do Hronova již o den dříve, aby mohli v neděli ráno využít speciálního autobusu, nakonec zejménho prázdnotou, protože si každý z nahlášených cestujících nakonec zařídil dopravu

jinak? Důvod byl významný a zvláštní ohledy si nepochybně zasloužil: Právě v Miletíně přece vzniklo první české – a podle všeho i evropské – Muzeum amatérského divadla (o jeho vzniku i současném stavu píše v tomto čísle *Disku* Alexandr Gregar v článku „Miletínské ‘obcování’“). Pokud jde o průběh konference, po uvítání zahraničních účastníků z evropských institucí zabývajících se amatérským divadlem a také delegace ministerstva kultury přednesl vytríbeným stylem patřičně vzletný, reprezentativní úvodní projev František Laurin, vynikající moderátor obou konferenčních dnů. Vystřídal jej Jiří Valenta, spiritus agens obou projektů – konference i muzea –, který také o nich obou podal základní informace. Třetí předsedající osobností, která spolu s pány Valentou a Laurinem usedla v čele konferenčního sálu miletínské radnice, byla ředitelka NIPOS (Národní informační a poradenské středisko pro kulturu zřízené Ministerstvem kultury ČR k 1. 1. 1991) Lenka Lázňovská, která ve své zdravotní situaci označila v souladu s institucí, kterou zastupuje, fenomén amatérského divadla za součást české kulturní ‘imidž’.

Předposlední příspěvek dopolední, zahajovací částí zazněl z úst zástupkyně mezinárodní organizace AITA/IATA (Association Internationale du Théâtre Amateur/International Amateur Theatre Association), která zdůraznila unikátnost muzea ve světovém měřítku a výhodnost tohoto způsobu předávání minulosti příštím generacím. Až příliš jednoduchá a nepatřičně rozjásaná řeč, jejíž informační chudost ještě vynikla překladem do češtiny, ačkoli se překladatelce dařilo zvyšovat její formální úroveň, byla vystřídána velmi pozoruhodným projevem Milana Uhdeho, který dopolední část konference jako slavnostní host uzavřel.

Svůj příspěvek Milan Uhde uvedl jako „osobní vyznání, které si nečiní nárok na objektivitu“, protože se považuje „za zájemce, nikoli znalce“. Hovořil o svých ochotnických počátcích v divadle poezie v 60. letech a také o ohlase na Jiráskově Hronově, které si divadlo získalo; ovšem především v tom smyslu, že se zde (na rozdíl od vlastní brněnské divácké základny, kde se tzv. Ixka stala fenoménem) nesetkala snaha o kritické zobrazení sporných jevů společnosti s pochopením. Ochotníci o podobnou reflexi nestáli – v kontextu klasických her, tradičně amatéry nastudovávaných, považovali ‘poetický’, obsahově i výrazově zcela odlišný projev za pouze dočasný, módní úkaz a odmítli jej. – Dnes Uhde shledává u amatérských souborů ostré vymezení se vůči nešvarům společnosti, na které, zhusta pomocí vlastních scénářů, živě reagují. Zmínil i nelítostného Otomara Krejčů: ten po sametové revoluci kritizoval nejúspěšnější soudobé amatérské soubory a současně vytyčil požadavek dokonalé profesionality jako základního prostředku svobodné tvorby.¹ Pro mnohé účastníky konference byla nejen tato in-

formace v Uhdeho projevu nová a překvapující (pro ostatní možná nijak zvlášť příjemná) a spolu s řečnickovým způsobem přednesu, který postupně nabýval až manifestačního charakteru, rozčíslá dosavadní poklidnou atmosféru, nejlépe snad popsateľnou jako ‘to jsme rádi, že jsme se tu sešli, my všichni, co fandíme amatérskému divadlu, tak se tu poplácáme po zádech a ujistíme se, že jsme na jedné lodi, a při nejhorším nás spojí nějaký ten společný nepřítel’. Uhdeho projev byl akční, mluva ostrá, rétorika vytříbená. Poté však řečník konferenci opustil a až do jejího konce se na ní neukázal. Totéž platí o delegaci zahraniční i ministerské. Ostatní se odebrali na oběd do jediné místní restaurace a cosi možná rozdmýchaného se tak dokonale uhasilo. Byl to ojedinělý výboj, který nic nezpůsobil, možná však rozšířil mantinely budoucího ‘hracího prostoru’.

Odpolední část zahájily tři exkurze: do podzemních chodeb vybudovaných řádem německých rytířů jako součást jejich kláštera, z něž dodnes existuje pouze věž, nečekaně a téměř ‘recesisticky’ se tyčící několik metrů před branou místního kostela, dále do rodného domku K. J. Erbena a konečně do miletínského Muzea amatérského divadla. Každá z těchto památek či turistických atraktivit má pozoruhodnou historii a všechny vznikly díky ‘amatérské’, dobrovolné a nehonorované činnosti místních obyvatel: zasypané podzemí před šesti lety odkryli, vyhořelý dům znovu postavili, muzeum vybudovali téměř z ničeho. Otázkou je, jaký má třeba smysl kamenný dům, ve kterém není nic z toho, co bylo dříve v tom dřevěném (zatímco ke svému překvapení nalézáme např. kolébku, kabelku či vějíř ve studentském pokoji Karla Jaromíra), nebo muzeum bez odborného zázemí, bez zájmu ostatních místních obyvatel a dokonce bez depozitáře; muzeum, o jehož ‘pravidelném provozu’ a kulturním zakotvení na mapě obce nesvědčí ani jeho finanční možnosti, ani frekvence návštěv, ani absence

1 Šlo patrně o Krejčovu kritiku „amatérismu“ adresovanou studiovým divadlům na festivalu mladých divadelníků v Hradci Králové v r. 1988, jejichž představitelé z Hadivadla a Divadla na provázku tehdy na místě Krejčovi bojovně oponovali.

starosty či jiného obecního představitele na konferenci, nebo alespoň zasláná zdravice, jak tomu u podobných příležitostí – i mnohem menšího významu – bývá.

Byl to sám spiritus agens Jiří Valenta, nadšený organizátor sympozia i muzea, „poslední žijící buditel“, jak jej označil Jan Císař dalšího dne ve své řeči, kdo o kladech a záporech muzea a jeho tvorby, lépe řečeno o sváru ideálů a reality, hovořil ve své zprávě coby první přispěvatel odpovědní části. Svými slovy způsobil účastníkům konference, právě se navrátilším z prohlídky, nečekaně tvrdý náraz. Hovořil o nenaplněné snaze, aby se muzeum stalo věcí všech ochotníků, o „nezávidě-níhodné situaci únavy“, ve které se instituce nyní nachází, o pouze formálním členství mnohých skupin či jednotlivců v občanském sdružení, o tom, že není v silách sdružení nastalou situaci zvládnout. Valentův depresivní příspěvek, tak emocionálně odlišný od autorovy uvítací řeči, byl zakončen konstatováním, že první muzeum amatérského divadla je na světě; jen je třeba řešit, kam s ním a kudy vede cesta dál. Třeba jen jak dosáhnout toho, aby bylo zahrnuto do trasy nově vzniklé turistické stezky, mladší než samo muzeum, neboli aby se etablovalo na společensko-kulturní mapě nejen své lokality, ale i české kultury. Další otázkou je (bez ohledu na obdiv, který k tvůrcům muzea musí každý člověk znalý kontextu pocítit), zda má na to ve své stávající podobě vůbec nárok.

Po referátu Sylvie Pracné z divadelního oddělení Slezského zemského muzea v Opavě, který autorka věnovala dokumentaci pramenů českého neprofesionálního divadla a dalším aktivitám na svém profesionálně-divadelním pracovišti, promluvil zástupce Univerzity Palackého v Olomouci Jiří Štefanides. Ve svém příspěvku se věnoval metodologickým otázkám dalšího výzkumu dějin moravskoslezského ochotnického divadla a přednesl i podnětnou výzvu k vybudování ‘úplných’ dějin divadla – nerozděle-

ných na divadlo profesionální a neprofesionální – na určitém vymezeném území. V následné diskusi zprvu spíše akademického charakteru zazněl pak návrh zcela zásadní vzhledem k dominantnímu tématu konference, jak se v jejím průběhu začalo ozřejmovat: Alexandr Gregar uvedl několik konkrétních možností budoucnosti miletínského muzea, z nichž nejpodstatnější a vskutku principiální byl návrh, aby se stalo součástí NIPOS-ARTAMA² a sloužilo tak jako paměťová instituce činnosti, kterou se právě NIPOS-ARTAMA zabývá. Přítomná ředitelka uvedené instituce reagovala mlčením.

Přestože projevy a zdravice prvního konferenčního dne naznačily cesty, jakými se bude symposium ubírat, a rovněž odpovídaly předdeslaným, možná až příliš široce vymezeným programovým blokům, mohl v leckom zůstat po jeho závěru dojem rozporuplnosti. Ten nijak nerozptýlilo ani večerní festivalové představení v Jiráskově divadle *Jelizaveta Bam*, na něž organizátoři věnovali účastníkům konference vstupenky. Inscenace podle Daniila Charmse nastudovaná dvěma spolupracujícími pražskými soubory Antonín D. S. a Krvík Totr byla totiž právě tak ambiciózní a právě tak neprofesionální (v pejorativním smyslu), a přitom v některých směrech natolik pozoruhodná (pro mě především hudebně), že působila ve svém celku dojmem téže rozporuplnosti jako konference, kde zazněly kvalitativně snad až příliš odlišné příspěvky; ve smyslu výběru materiálu, způsobu jeho zpracování, míře nadšenectví a odbornosti či možnosti zobecnění závěrů, ale i skutečně ve smyslu ‘úrovně’.

Byla to podle očekávání problematika miletínského muzea, která vyplynula jako hlavní téma sympozia; zprvu na úkor celého většinového ‘zbytku’ fe-

2 ARTAMA [art-ama] je odborný útvar NIPOS pro „neprofesionální umělecké aktivity dospělých a estetické aktivity dětí a mládeže“.

noménu amatérského divadla, který se na tuto problematiku jaksi zcvrkl – byl zčásti plánován; avšak později začalo muzeum fungovat ve vztahu k amatérskému divadlu jako symbol, který umožňuje nazřít v jakémsi zobecnění problémy českého amatérského divadla jako celku. Pondělní část konference byla totiž nejen mnohem delší a objektivně bohatší (na počet mluvčích i publika), ale i pestřejší pokud jde o témata, a osvěžující, protože obsahovala několik příspěvků založených na prezentaci a bilanci vlastní kontinuální ‘divadelnické’ činnosti většiny řečníků.

První referát druhého konferenčního dne přednesl Stanislav Bohadlo z Univerzity Hradec Králové, známý muzikolog a resuscitátor tradice barokního divadla na Kuksu, který pohovořil o dávných aktivitách hraběte Šporka, o jejich objevení a zkoumání a také o vlastním budování a realizaci festivalu barokního divadla, každoročně pořádaného a již velmi dobře etablovaného pod názvem *Theatrum Kuks*. Téma jeho spolupráce s divadelním spolkem zaměřeným na uvádění barokních her jej spojilo s následujícím řečníkem z Akademie věd ČR a současně z katedry české literatury na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, který podobným způsobem ‘spolupracuje’ se svými studenty: oba usilují o probuzení zájmu o staré texty a za základ tohoto zájmu i pochopení starých textů považují jejich „oživení“, jak o něm hovořil Tomáš Havelka. Ten oživil se svými studentkami např. Kocmánková vulgární intermedia, moralitu *Zrcadlo masopustu*, ale i Mikovcovu *Záhubu rodu přemyslovského*. V závěru svého pozoruhodného příspěvku Tomáš Havelka zdůraznil, že tato činnost – vysoce oceněná mj. Alexandrem Stichem, jak řečník s patřičnou pýchou uvedl – není obrácena ven, k publiku, ale dovnitř, k poznání kultury, a je tedy ryze (sebe)vzdělávacího charakteru.

S Havelkovým příspěvkem v průběhu pondělního dopoledne dobře korespon-

dovaly další dva referáty, a všechny dohromady tak poskytly zajímavý přehled o možnostech ‘aplikovaného divadla’ v České republice. Roman Černík z ateliéru dramatické výchovy na Pedagogické fakultě Západočeské univerzity v Plzni se zamýšlel nad přínosem dramatické výchovy pro budoucí pedagogy a přihlásil se v této souvislosti k tradici obrozenských učitelů. Eva Brhelová z ateliéru Divadlo a výchova na brněnské JAMU pak podala detailní zprávu o způsobu studia dramatické výchovy na této škole, kde neustálé revidování a reflektování stávajících osnov vede k velké dynamičnosti i náročnosti studia, a tím také ke zvyšující se erudovanosti a následně uplatnitelnosti absolventů; tento proces dokonce vyústil v nedávné době ve změnu názvu oboru.

Dalšími dvěma odborníky reflektujícími svou práci, která je však z pochopitelných důvodů obecně v širším povědomí, byli Milan Strotzer, šéfredaktor časopisu *Amatérská scéna* a programový ředitel Jiráskova Hronova, a Vítězslava Šrámková, vedoucí projektu *Dějiny českého amatérského divadla*, jejíž ‘výstupy’ přelomového charakteru jsou rovněž dobře známé: zásadním způsobem se podílela na vzniku publikací *Cesty českého amatérského divadla*, *Bibliografie českého amatérského divadla*, *Místopis českého amatérského divadla*, *Malované opony* (momentálně v tisku) a také projektu *Databáze českého amatérského divadla*.

Referát Tatiány Lazorčákové z olomoucké Univerzity Palackého, věnovaný proměnám divadelního prostoru a jeho významu pro charakter vzájemného setkání herců s diváky, pak vlastně založil historickou tematickou linii konference – a zůstal v ní téměř osamocen. V jeho závěru položila autorka provokativní otázku, zda nenastal čas k redefinování pojmu ‘amatérské divadlo’ – a podobně jako Alexandr Gregar předchozího dne tak řála do živého. Její hozenou rukavici zvedli prostřednictvím svých příspěvků opět

Alexandr Gregar a také Jan Císař, který jako všeobecně uznávaný guru českého amatérského divadla dopolední část druhého dne konference slavnostně završil.

Alexandru Gregarovi, předsedovi Volného sdružení východočeských divadelníků, se na základě terminologického rozlišení pojmů 'divadelní spolek' a 'divadelní soubor' podařilo postihnout některé aktuální problémy českého amatérského divadla s jejich historickými souvislostmi i možnostmi řešení a jisté zdánlivě parciální rysy funkčně zobecnit. Jan Císař ve své řeči nejprve ocenil přednesené příspěvky, z nichž podle něj každý stanovil několik zajímavých otázek a žádal by si delší rozpravu, a v návaznosti na některé z nich pak hovořil i o „jiných aspektech“ amatérského divadla, než je jen dobré představení. (S doplněním: „To je prosím sebekritika, co tu provádím.“) Ve svém moudrém a vtipném vystoupení, které v auditoriu vyvolalo několikrát salvu smíchu, se pak dotkl i jednoho zásadního problému týkajícího se jak tvůrců divadla amatérského, tak profesionálního a jeho adeptů, které Císař díky svému odborně-zájmovému rozptylu může dobře srovnávat: je jím neznalost historie a nezájem o ni – nezájem o minulost, o kořeny, o příčiny, omyly i o to dobré.

Pondělní odpolední část patřila výsledkům úzce zaměřených výzkumů či praxe jednotlivých přednášejících: scenograf Petr Kolínský hovořil o specifičnosti tvorby pro amatéry, s nimiž dlouhodobě spolupracuje, doktorandka divadelní vědy na Univerzitě Karlově Julie Kočí o romském divadle, které je přirozeně amatérské, a absolventka příbuzného oboru na Univerzitě Palackého v Olomouci Adéla Doudová o historii ochotnického divadla v městě Hronově, které představila s velkou důkladností a na vysoké rétorické úrovni. Z tematického bloku se vymykala terminologicko-geografická úvaha ředitelky NIPOS Lenky Lázňovské nad obsahem pojmů 'amatérský' a 'neprofesionální' u nás a v okolním zahraničí.

Takový byl průběh miletínsko-hronovské konference, pro jejíž podrobnější obraz doporučuji zájemcům obrátit se do příslušných periodik. Specifický kontext vyplývající ze setkání amatérského s odborným – a to ve více smyslech či na více úrovních – přinesl nejen pozoruhodný zážitek, ale i živou inspiraci. Nejen pro oblast divadla amatérského či neamatérského, ale pro Divadlo – jako takové, jako obraz života na všech úrovních, kterými se samo projevuje i na kterých se o něm hovoří.

Jana Cindlerová

Vzpomínky na trojhlavého draka

(Dědictví architektury meziválečného dvacetiletí ze současné perspektivy)

V Disku 31 jsme v poznámce „Slezsko – Trojhlavý drak – Gliwice“¹ již čtenáře informovali o výstavě a na ni navazující mezinárodní konferenci s názvem Trojhlavý drak, která se v Gliwicích uskutečnila na počátku letošního roku.

S úvodním zamyšlením, které zde publikujeme, vystoupila na této konferenci profesorka Ewa Chojecka, dlouholetá vedoucí Ústavu dějin umění na Slezské univerzitě v Katovicích, členka Polské akademie věd. Tématem jejího příspěvku byly otázky proměny vnímání identity regionu a jeho obyvatel, sledované prizmatem mezivá-

1 Disk 31 (březen 2010): 118–121.

lečného architektonického dědictví, jež v této části Evropy znamená průnik minimálně tří kultur – tří hlav onoho pomyslného draka: německé, polské a české. Dotýká se tak aktuálně problematiky, která je v rámci zkoumání nespécifické scénologie veřejného prostoru průběžně reflektována i v Disku.

Radovan Lipus

Účastníci našeho setkání mají před sebou nevelkou pozvánku s poněkud nezvyklou mapou. Podívejme se na ni: na pozadí třech kontrastních barevných ploch: modré, červené a žluté, vyznačujících tři státy v místě, kde se stýkají, se nachází černá plocha s nepravidelnými, roztřepenými okraji. Vnitřkem probíhají sotva postřehnutelné tenoučké bílé linie vyznačující hranice. Mezi tím tu a tam září bílé tečky anonymních měst.

Tímto způsobem se prostor Horního Slezska, byť stále zůstává mapou, stává specifickým abstraktním obrazem. Víme, že každá zeměpisná mapa dokáže působit jako sugestivní obrazové médium. Znaky v ní obsažené nám zpřítomňují krajinu. Mapa však kromě informací přísně geografických obsahuje určitá poselství, vábení, dokonce skryté ideově propagandistické složky. Takové zobrazení a jeho poselství má proniknout do naší paměti jako něco, co nazýváme „mentální mapou“.²

Mapy obsahují obvykle velice mnoho, někdy dokonce přemíru, informací. Tvoří předem naprogramovaný, záměrný informační konstrukt, stále se vnucující svému vnímateli.³

Naše mapa je toho všeho protikladem. Mlčí. Teprve čeká na vyplnění obsahem: skutečně je zde prezentovaná černá oblast

2 Piotr Piotrowski, „Drang nach Westen. The Visual Rhetoric of Polish Western Politics in the 1930“, in: *Visuelle Erinnerungskulturen und Geschichtskonstruktionen in Deutschland und Polen 1800 bis 1939. Wizualne konstrukcje historii i pamięci historycznej w Niemczech i w Polsce 1800–1939*, red. Robert Born, Adam S. Labuda, Beate Stortkuhl, Warszawa 2006: 465–480.

3 Piotrowski, o.c. 467–469, 473–476.

něčím na způsob *terra incognita*? Jednotlivá černá barevnost sugeruje, že je to navzdory naskrz probíhajícímu hranicím homogenní prostor. Vzniká tu nedoslovená formule, klade otázky skrze záhadnost mlčení. Čím je ten mlčící prostor vyplněný, se nedovíme. Vyprávět o tom má ohlášené sympozium, výstava i filmové projekce.

Dostáváme se k aktuální diskusi o vizuálních konstruktech historie a historické paměti, jejichž výsledkem byla mimo jiné polsko-německá setkání historiků a konzervátorů umění v Berlíně a Darmstadtu v letech 2004 a 2006 a z nich vyplývající závěry.⁴

Tématem našeho setkání je meziválečná hornoslezská architektura, nahlížená zde ze dvou úhlů – prvním jsou výstupy respektovaných vědeckých publikací, druhým fotografie a film. Právě tímto způsobem se architektonické dílo stává obrazovým poselstvím a podléhá jeho pravidlům. Otázky, které v nás v souvislosti s tím vyvolává, se týkají faktu, jak je přijímána tato vizualizace architektonických děl, jež jsou předmětem našeho zájmu? Jak funguje onen soubor ve vnímání a současném společenském povědomí? Nakolik spoluvytváří naši kolektivní ikonosféru, vycházejí přitom z dědictví ‘tamté epochy’?

Zmíněná ‘mlčící mapa’ nabízí aluze na meziválečné politické rozdělení velice diskrétním způsobem. A přece to česko-polsko-německé rozdělení bylo tenkrát nasyceno mocným politickým konfliktem. Tehdejší současníci by celou věc prezentovali nepochybně zcela jinak než my dnes: jako ‘žhavou hranici’, takto vnímanou všemi. Neboť přece právě tady žila paměť plebiscitních dramát, mytologie polského západního pohraničí, těšínský konflikt, německá hora sv. Anny jako bastion

4 *Visuelle Erinnerungskulturen und Geschichtskonstruktionen in Deutschland und Polen seit 1939. Wizualne konstrukcje historii i pamięci historycznej w Niemczech i w Polsce po 1939*, red. Dieter Bingen, Peter Oliver Loew, Dietmar Popp, Warszawa 2009, passim.

odporu, zkrátka střet politických zájmů a národních mýtů. Nacionalistický antagonismus narůstající zde od konce 19. století dosáhl v meziválečné době svého apogea.

Dějinné události oněch dob se staly uzavřenou kapitolou, předmětem kritické vědecké analýzy. Byla splněna nezbytná podmínka pro přijetí nesnadného úkolu asimilace a akulturace historického dědictví tohoto území. Pokud bychom totiž chtěli měřit jeho kvalitu pouze národními měřítky – narazíme nepochybně na bariéru ‘cizího’ a selžeme.

Při pohledu z naší perspektivy vnímáme nové aspekty akulturace historického dědictví na původních slezských územích patřících Výmarské republice: těch spojených vláken expresionismu, dialogu s historií Dominika Böhma,⁵ avantgardy Ericha Mendelsohna⁶ a rovněž významných, byť nerealizovaných projektů metropolitního trojměstí Bytom-Zabrze-Gliwice⁷, možná předchůdců podobných projektů naší současnosti? Česká perspektiva se otevírá zase nevšedností avantgardy mezinárodního stylu ve znamení Bauhausu, vyrůstající z podloží tradic vídeňské školy.⁸

Zatímco kulturní dědictví současného autonomního Slezského vojevodství⁹ se soustředí do několika vrstev – historizující tradice (budova Vojevodského úřadu

5 Ewa Chojcka, „Kościół św. Józefa w Zabrze na tle krajobrazu artystycznego Górnego Śląska okresu międzywojnia“, in: *Sztuka Górnego Śląska na przecięciu dróg europejskich i regionalnych. Materiały w seminarium Sztuki Górnośląskiej i regionalnych. 14.–15. listopad 1997 w Katowicach*, red. Ewa Chojcka, Katowice 1999: 169–201.

6 Leszek Jodliński, *Dom Jedwabiu Weichmanna w Gliwicach – nieznané dzieło Ericha Mendelsohna*, Gliwice 1994.

7 Barbara Szczyпка-Gwiazda, „Pomiędzy praktyką a utopią. Trójmiasto Bytom-Zabrze-Gliwice jako przykład koncepcji miasta przemysłowego czasu Republiki Weimarskiej“, *Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, nr. 2164, Katowice 2003.

8 Barbara Szczyпка-Gwiazda, „Wiedeńska tradycja i awangarda nowoczesności na Śląsku Czeskim (1918–1938)“, in: *Sztuka Górnego Śląska od średniowiecza do końca XX wieku*, red. Ewa Chojcka, Katowice 2009: 383–394.

9 Vojevodství = samosprávný územní celek současné Polské republiky, ekvivalent našeho kraje (pozn. překladatele).

v Katowicích, Zámek ve Wisle), klasicizující moderny a ‘amerikánského’ funkcionalismu.¹⁰ Patří sem samozřejmě také dramatické příběhy politické rivality dvou kulturních institucí: bytomského Oberschlesisches Museum a Muzea Slaskiego v Katowicích.¹¹

Není zde v tuto chvíli prostor pro podrobnou analýzu české, německé a polské modernistické architektury. Nyní jde o něco jiného: o pokus celostně definovat krajinu hornoslezské kultury vyjádřenou prostřednictvím meziválečné architektonické substance. Tato krajina je různorodá a plná vnitřního napětí, z pohledu středo-evropských standardů evidentně *periferní*, přitom však paradoxně *není provinční*.

Popsané dědictví, nesoucí v sobě stopy dávných politických konfliktů a soupeření, dnes znovu čtené, již osvobozené od propagandistických obsahů let dvacátých a třicátých, promlouvá kvalitou své umělecké formy. V tomto smyslu odkazuje naše ‘mlčící mapa’, zdá se šťastně, na současné vnímání hornoslezského regionu, jenž má všechny předpoklady stát se kulturně konzistentním územím.

Otázka, na kterou bychom si měli nyní odpovědět, spočívá v tom, budeme-li meziválečnou architektonickou substancí chápat redukovane pouze ve funkci historického dokumentu, nebo z ní učiníme dynamický prvek spoluvytvářející naši současnost. Ta záležitost bude vyžadovat další uvažování.

Jinými slovy, zda meziválečná architektura obsahuje předpoklady, aby mohla sloužit tvorbě toho, co nazýváme *lieux de memoire* – místy paměti, a může být nástrojem krystalizace kolektivních vzpomínek a formování regionální identity navzdory rozdělení a bariérám vyzna-

10 Waldemar Odorowski, *Architektura Katowic w latach międzywojennych 1922–1939*, Katowice 1994.

11 Andrzej Ryszykiewicz, „Muzeum Śląskie w Katowicach“, in: *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, w październiku 1980*, red. Anna Marczak, Warszawa 1982: 327–346.

čených státně-národními hranicemi. Zda můžeme očekávat, že se zde nalezne místo pro vše, co označujeme jako evropskou pamět, s vědomím společných hodnot, současně však s přijetím faktu existence vnitřních napětí a konfliktogenních protikladů?

Diskuse na tato témata se dnes uskutečňuje nejen v humanitních vědeckých kruzích, ale – a možná především – ve vysoce emocionálním veřejném mediálním prostoru.

V naší části Evropy je třeba přitom mít na zřeteli, že ono zkoumané dvacetiletí odděluje od naší současnosti nejen druhá světová válka, ale navíc poválečné půlstoletí poznamenané změnou politických reálií, přesuny hranic a především totalitní politickou historií, v níž vládla oficiální formule dějinné *nepaměti* a kde byly direktivně určeny a cenzorsky prosazovány oblasti témat s jejich interpretací. V této souvislosti probíhá právě v Evropě proces odkrývání 20. století, v němž mytologizace historických procesů jde ruku v ruce s ideovými spory a vznikem nových tabuizovaných oblastí. V čem tedy spočívá naše účast v současném diskurzu kolem tohoto 'trojhlavého draka'?

Ptáme se, jestli může sloužit obnově kulturní kontinuity hornoslezského re-

gionu, oné kontinuity přervané v uplynulém století, a zda může přispět ke vtělení jeho obrazu do širšího, středoevropského kontextu. Jestli se může stát faktorem nepřímo přispívajícím k národnímu smíření, onomu smíření, jaké v západní Evropě započalo po skončení druhé světové války v polovině 20. století. V naší části světa se uskutečňuje s půlstoletým zpožděním způsobným železnou oponou a popravdě řečeno, nachází se teprve v počáteční fázi.

Na závěr ještě jedna poznámka: existuje naléhavá potřeba dodat dědictví hornoslezské architektury meziválečného dvacetiletí značku a prestižnější statut větší kulturní autority. Efektivní cestou je zapsání významných děl na seznam světového kulturního dědictví UNESCO. Domnívám se, že disponujeme objekty splňujícími nároky této mezinárodní instituce. Prezidentský zámek ve Wisle je nepochybně jedním z nich.¹² Předkládám tuto možnost podpory meziválečné architektury v Horním Slezsku k úvaze.

Ewa Chojecka

Z polštiny přeložil Radovan Lipus

¹² Zámek ve Wisle – více viz *Disk* 31: 119–120 (pozn. překladatele).

Příběhy slavných italských vil

(O stejnojmenné knize Jany Máchalové, kterou k vydání připravil a fotografie opatřil Ivan Chvatík; vychází v nakladatelství KANT – Karel Kerlický)

Fenoménu italské vily nebyla dosud u nás věnována patřičná pozornost. Zatímco zpřístupněné české a moravské hrady a zámky, popřípadě francouzské zámky v povodí řek Loiru a Loiry, eventuálně anglické *country houses* patří v naší společnosti mezi velmi oblíbené a knihy o nich vycházejí prakticky ne-

ustále, o italských vilách neví naše populace skoro nic. Tuto spíše tragikomickou než komickou situaci může dokreslit patrně téměř jediná publikace v češtině nazvaná *400 let benátských vil (1404–1797)* od Martina Kubelíka, vydaná v r. 1993, která má pouhých 55 stran! Publikace tehdy doprovodila putovní fotografickou

výstavu, ke které se na Pražském hradě, kde se konala, ovšem prodávala jako katalog kniha Antonia Canovy *Ville venete* (cca 300 stran) – ta však tehdy (ani později) nebyla do češtiny přeložena. Přitom objekty, jako je renesanční jihočeská Kratochvíle, nebo barokní Troja či Buchlovice, je třeba řadit právě pod termín vily, i když vzhledem ke specifickému vývoji u nás tento stavební typ hraničí s pojmem letohrádek, který vznikl překladem pojmu používaného tehdy v celé střední Evropě, totiž *Lusthaus*. Nedávná výstava na Pražském hradě připomněla, že jedním z hlavních prototypů pro náš nejkrásnější letohrádek – Belveder – byla medicejská vila v Poggio a Caiano. ‘Asymetrie’ české situace je o to pozoruhodnější, že pod slovem vila se u nás téměř výlučně chápe typ stavby, který je vázaný na celkem vnější okolnost, že v 19. a 20. století si bohatá buržoazie a vyšší společenské vrstvy stavěly domy se zahradami na okrajích měst v rámci urbánního rozvoje; slovem vila tak bylo možné pojmenovat prakticky jakýkoliv stavební útvar, který měl s původním významem slova v dějinách evropské civilizace jen málo společného a případné podobnosti byly nepodstatné. Nejen v českém jazykovém úzu je ovšem pojem vila zjednodušován, ba opomíjen – smutná je skutečnost, jak málo se o tomto fenoménu diskutuje mezi užší odbornou veřejností i v populárněvědecké literatuře.

V záplavě knih o italských vilách, které plní regály evropských knihkupectví, převládají samozřejmě publikace obrazové, s minimem vysvětlujícího textu. O to zajímavější a náročnější je přístup autorky a editora knihy *Příběhy slavných italských vil*, kteří využívají bohatého ilustračního materiálu k názornějšímu a snadnějšímu pochopení textu, který je v knize primární:

„Na rozdíl od starších vil v Mugellu, jako jsou *Il Trebbio a Cafaggiolo*, které vyhlížejí jako pevnosti, vyzařuje z vily Medici ve Fiesole jednoduchost, lehkost, ačkoliv



▲ Domenico Ghirlandaio, Vila Medici ve Fiesole na fresce v kostele Santa Maria Novella ve Florencii (1485)

► Vila Medici ve Fiesole. Vybudována v polovině 15. století. Zadavatel: Giovanni de' Medici, syn Cosima il Vecchio. Architekt: Michelozzo di Bartolomeo nebo Leone Battista Alberti. Foto Ivan Chvatík

si tak rafinovaně pohrává s asymetrií. Zakomponování vily do náročného terénu vyžadovalo zkušeného architekta, který výrazně čerpal poznatky z antického stavitelství. Terasovité zahrady obklopující vilu jsou dokladem nového přístupu renesančního člověka ke světu, v němž je příroda vnímána jako malebný a harmonický celek. Stačí se podívat na fresku zobrazující krajinu v údolí řeky Arno od Benozzo Gozzoliho v paláci Medici ve Florencii.

Pozemky v okolí vil v Mugellu sloužily k potěšení těla. Pěstovaly se na nich zemědělské plodiny, v lesích se pořádaly hony. Právě odtud přicházela na hodovní stoly v období florentských slavností a svateb příslušníků rodu Medici zvěřina, zelenina i ovoce. Naproti tomu zahrady ve Fiesole, plné okrasných stromů a květin, měly rozradostnit duši. Potomci Cosima il Vecchio byli zcela v zajištění umění a filosofie. Cosimo nechal stavět svá venkovská sídla přibližně v třicátých letech 15. století. Palagio di Fiesole, zvané též Belcanto, jak se původně nazývalo místo, kde se tato renesanční vila nachází, je zmíněno v medicejské korespondenci již kolem roku 1458. Giorgio Vasari



ve své knize *Životy umělců* tvrdí, že stavba je dílem architekta Michelozza, oblíbence Cosima. Archivní bádání z posledních let a především doktorská disertace současné majitelky vily, Donaty Mazzini, připisují autorství této ‘renesanční múzy’ samotnému Leonu Battistovi Albertimu. Odpovídal by tomu již na první pohled od Michelozza odlišný ‘rukopis’ autora.

Na výstavbu fiesolského sídla dohlížel Cosimův mladší syn Giovanni (1421–63), který na rozdíl od otce nebyl pouze mecenáš a znalec umění, ale zároveň i přítel umělců. Historikové se tomuto muži z řady Medici věnovali jen okrajově, pozornost na sebe strhl jeho bratr Piero il Gottoso, Cosimův nástupce. Existuje jen jediná monografie o Giovannim, kterou sepsal Vittorio Rossi v roce 1893. Líčí ho jako velkého znalce umění, dychtivě se zajímajícího o architekturu, a vášnivého sběratele antických památek. Neopomijí podtrhnout diplomatické nadání tohoto muže, které potvrzuje jeho korespondence s významnými kultur-

ními a politickými představiteli Milána, Florencie, Říma či Neapole. Ačkoliv historici tvrdí, že nebyl výrazně zapojen do společenského dění, nelze pominout, že od roku 1455 řídil medicejskou banku. Účastnil se také symposií platónské akademie, kterou ve vile Careggi založil jeho otec. Významný platónský filosof Marsilio Ficino ho nepokládal jen za syna zakladatele této instituce, ale za vzdělaného muže, který byl podle jeho tvrzení „duší i tělem“ této akademie.

Giovanni se důvěrně znal s výraznými osobnostmi tehdejší doby, s milánským vévodou Franceskem Sforzou, kardinálem Pietrem Barbo i básníkem Angelem Polizianem. V jednom z dochovaných dopisů, které Giovannimu napsal Alberti, ho architekt oslovuje ‘můj velký příteli’. V době, kdy Cosimo il Vecchio umírá (1464), je jeho syn Giovanni již rok po smrti a druhý syn Piero il Gottoso přežije svého otce o pouhých pět let. Úkol ‘pečovat o město a vládu’ vezme na sebe ve svých jednadvaceti letech legendární Lorenzo il Magnifico, Pierův syn.

Tento rozhodný a neústupný mladý muž učinil z vily ve Fiesole další významné centrum platónské akademie. Filozofové, vědci i umělci pokládali toto místo za daleko modernější a pohodlnější než vilu v Careggi. 'Bílá múza' vstupuje do literatury díky Angelu Polizianovi a Cristoforu Landinovi. V roce 1485 ji na požádání Giovanniho Tornabuonih, Lorenzova strýce, zachytil Domenico Ghirlandaio na fresce vysoko u stropu v kostele Santa Maria Novella ve Florencii.

Geometrickou eleganci vily zaznamenal na sklonku 15. století malíř Biagio d'Antonio na fresce v římské Accademii di San Luca. Berlínské státní muzeum má ve sbírkách obraz Zvěstování ze stejného období od Antonia a Piera Pollaiolových, který zobrazuje údolí řeky Arno, jak bylo vidět z okna vily.

Archivní soupis předmětů nalézajících se ve vile z roku 1482 vypovídá možná o prostředí a životě doby exaktněji. Lorenzo il Magnifico miloval vzácné předměty a při získávání drahocenností nehleděl na cenu. Vážil si umělců a na rozdíl od svých předků nepokládal umění za podřadnější činnost. 'Michelangelo jedl vždy u jeho stolu společně s rodinou a Lorenzo s ním zacházel s velkou vážností,' píše Giorgio Vasari.

Antičtí autoři rozlišovali řadu odstínů pojmu vila, přičemž na straně jedné stojí objekt na venkově jako centrum zemědělského podnikání (*villa rustica*) a na straně druhé městská a příměstská vila typologicky příbuzná městskému paláci (*villa urbana, villa suburbana*). Renaissance – „znovuobjevení světa a člověka“, „znovuzrození antiky“ – využila stavební typ vily jako jednoho z paradigmat představy vývoje evropské civilizace a jeho kontinuity. Velkou zásluhu na tom měli zejména hlavní teoretici architektury období humanismu – Leone Battista Alberti a Andrea Palladio. Palladiův význam přitom není jen 'kvantitativní' – byl autorem téměř tří desítek vil, z nichž většina byla i realizována –, ale spočívá spíše v jeho schopnosti cítit se a přetlumočit základní vlastnosti antické vily, jak je zformulo-

val Vitruvius. Přitom nešlo jen o vnější vzhled, vycházející z antických sloupových řádů, ale zejména o vnitřní strukturu domu – s Palladiem začíná v evropské architektuře mimo jiné *enfilada*, tj. optické zřetězování prostor a zejména závazná podoba 'bytové jednotky' appartementu.

Palladio přebírá od Vitruvia základní 'triádu' pojmů, kterými lze vymezit kvalitní architekturu vůbec – *firmitas, utilitas, venustas* – a tyto pojmy staví do určité polarity, která mimo jiné právě odpovídá 'dynamice' vily: Pojem, který Palladio pozoruhodně rozvinul, bylo *compartimento*, tedy rozplánování vnitřních prostor tak, aby byla budova pohodlná. Aby se tedy dosáhlo jedné z vlastností Vitruviovy triády, bylo třeba provozní prostory oddělit od obytných a tyto zase dělit podle určitého pořádku na „*stanza grande, mediocre e piccola, e tutte l'una a canto a l'altra, onde possano scambievolmente servirsi*“. Malé prostory se pak ještě dále dělily a vznikaly *camerino*, ekvivalent francouzského a severského kabinetu, který je možno použít např. jako studiolo či knihovnu. Antropomorfní přístup Palladiův požaduje různorodost prostor jako analogii k různorodosti článků lidského těla: „*Così tutto il corpo dell'edificio habbia in se una certa convenienza di membri, che lo rendo tutto bello, e gratioso*.“ – Jsme zde u počátků dispozičního řešení evropských paláců a zámků, které se později nejvíce ujalo ve francouzské verzi jako *corps de logis*. Skutečně epochální inovací v dějinách architektury je pak formulace apartmá, které známe z pozdější francouzské teorie jako *antichambre, chambre et cabinet* – tedy základní obytná jednotka evropského barokního zámku: „*alcune stanze: le quali noi possiamo chiamare Anticamera, Camera e Postcamera, per esser una dietro altra*“ (1570, Libro II, s. 43).

Pokud vyjdeme z předpokladu, že již samotné téma italské vily je určitým hraničním pojmem, zvláště uvědomíme-li si jeho rozpětí od Hadriánovy vily v Ti-

voli až po Vilu Malaparte na Capri (na opačném konci ostrova než je proslulá Tiberiova vila), pak za hraniční – v dobrem slova smyslu – lze označit i postup autorky a editora *Příběhů slavných italských vil*, který využívá více přístupů – uměleckohistorického, estetického, architektonicko-typologického, kulturně historického, literárně vědného ad. Určité proplouvání mezi Skyllou a Charybdou jistě pro autory představovala otázka výběru objektů, zodpovědné volby mezi stovkami hodnotných příkladů Terrafermy, Toskánska, Latia a Campanie. Výběr je reprezentativní i pestrý zároveň. Nejedná se přitom ani o monografii kompletně zpracovávající architekturu vil a jejich výzdobu, ani o lakonicky

stručný bedekr. Schopnosti, s jakou se autorka a editor orientují v obecné rovině zvoleného tématu i ve významu Palladiovy teorie a praxe konkrétně, je třeba si vážit: z odborného hlediska jde o dobře informovaný text, který vypráví čtivé a přitažlivé příběhy evropské historie. A za zvláště prospěšný nápad považují zařazení předmluv od dvou předních historiků a teoretiků architektury – prof. Dalibora Veselého (University of Cambridge) a prof. Jiřího Kroupy (Masarykova univerzita v Brně). Oba texty, ačkoliv případně stručné, dodávají knize široký ideový kontext a výraznou mezinárodní dimenzi.

**Lubomír Konečný
a Ivan Prokop Muchka**

Jak umělci vynalezli loftové byty

Historie obydlování továren začíná v šedesátých letech v Americe. Tendence je dvojitá. Jednu zastávají květinové děti (hnutí hippies), které se na nové vlně vzpoury s vidinou neomezené svobody rozhodnou žít komunitním stylem, pro který si vyberou opuštěnou průmyslovou čtvrť v New Yorku, Soho. Žily v jednom velkém továrním prostoru, bez nároku na soukromí zajištěné dělicími stěnami, na něž jsme zvyklí. Byla to odlišná a zároveň i velmi levná varianta bydlení, scéna, která plně vyhovovala jejich tehdejšímu cítění. Snaze o komunitní sdružování doslova odpovídají rozlehlé prostory nedělené zdmi. Neboť zde se vše sdílí s druhými a soukromí nemá v této filozofii místo. Tento způsob života se společným bydlením se stal inspiračním zdrojem pro pozdější squatery (u nás můžeme uvést jako příklad Ladronku či libeňskou vilu Miladu).

Druhou tendenci představuje revolucionář a provokatér Andy Warhol. Svůj ateliér a domov v jednom si vytvořil na místě, kterému se rovněž jako v případě Soho všichni ostatní vyhýbali, na 47. východní ulici Manhattanu. Jatka v neoblíbeném koutě, prostory bývalého masokombinátu a sklady, to vše pod jednou střechou, mezi výhrůžně se tvářícími továrními zdmi, posloužilo Warholovi jako byt i filmový ateliér a stalo se místem setkávání mnoha umělců: chodívali sem na vyhlášené warholovské večírky Bob Dylan, John Graham, John Chamberlain či jedna z Warholových múz Isabelle Collin Dufresne, známá jako Ultra Violet a další a další... Ale nešlo jen o mejdany a merendy. Přednostně to byl přece ateliér. Zde vznikaly Warholovy filmy, například Kiss (1963) či Salvador Dalí (1966), jeho obrazy či reklamní návrhy. Kromě toho či přitom se rozlehlé prostory bývalé

továrny hodily některým umělcům shromážděným kolem Warhola – tak jako jemu samotnému – k lacinému, a přece atraktivnímu bydlení.

Je ovšem jasné, že to nebyla tíživá finanční situace uměleckých přistěhovalců těchto končin, co spojilo příběh Jatek 47 a Soho, ve kterém jde – nejobecněji vzato – o to, že se k obývání i umělecké činnosti využívají takové prostory, které nebyly původně k bydlení určeny a které by si ostatní lidé jako scénu svých životů těžko dovedli představit. Mohutné schopnosti sebescenování Andyho Warhola, potřebě neustálého upoutávání pozornosti k vlastní osobě musela bizarnost zvoleného místa 'k práci i k životu' naopak ideálně konvenovat. Zatímco v případě hippies znamenalo takové vybočení z normálu protest proti establishmentu, díky Warholovi se stalo novým módním trendem.

Jak skupinky hippies usídlené v Soho, tak i Andy Warhol ve Factory našli v továrnách velmi lacinou a přitom bohémsky atraktivní variantu bydlení, komunikace a tvorby, vlastně nejlepší možnou scénu svých životů. Na začátku byla snaha nalézt potenciálně mnohoúčelové místo, které je cenově dostupné, vymyká se původní podobou i pojetím normálu a poutá pozornost. Dalším důvodem by mohla být snaha o polidštění míst, ze kterých život zmizel. Lidskou práci naplněné továrny po zrušení výroby jako by zmrtvěly. Opuštěné budovy se staly 'outsidery' civilizace. Vyzařoval z nich stejný vnitřní pocit jako z oněch umělců, kteří se s nimi spojili proto, aby je polidštili, oživili a sami v nich mohli přežít. Dalo by se to snad interpretovat i tak, že životem a tvorbou na těchto místech došlo k aktivnímu protestu proti vyřazování ze společenského života těch, kdo momentálně nejsou pro společnost plnohodnotně tržně využitelní. Byli tedy avant-gardní nikoliv jen v uměleckém smyslu slova. Ukázali cestu, která se ovšem stala tržně velmi výhodně využitelnou.

Obecné vnímání opuštěných továren se proměnilo: staly se součástí nového příběhu. Tyto výsostně nebytové prostory, které jako by nemohly poskytovat žádnou tvůrčí inspiraci, díky umělcům, kteří v nich nejen tvořili, ale i žili – a velmi neobyčejný život, který nemohl uniknout pozornosti médií – dostaly najednou auru, jež z nich učinila jakési komerčně využitelné poutní místo a výzvu k napodobení. Šlo o nový životní styl, který se stal rázem módní. Realitní investoři obrážejí staré továrny, protože tuší, že se před nimi nachází lukrativní příležitost. Jak by ne? Vždyť přestavět starou továrnu na kanceláře, loftové byty, ateliéry či veřejné scénické prostory je nejen lákavé, ale i záslužné, a dnes již na denním pořádku.

Možnost života v loftu, tj. v původně nebytových prostorech, z nichž se nejdříve začaly k bydlení využívat půdy (*loft* znamená prvotně přece půdu), než se objevila možnost využít bývalé továrenské prostředí, dala impuls ke zcela novému způsobu přemýšlení o bydlení, které se okamžitě rozšířilo. A tak na nás dnes realitní společnosti nabídky na bydlení tohoto typu přímo chrlí – jen ceny se poněkud změnily. A touha realitních společností po vyšším obratu vede ještě dál. Staví se nové domy projektované tak, aby *uměle napodobovaly* – imitovaly – styl loftových bytů (např. hamburské Hafen City či loftové 'paneláky' v pražských Holešovicích). Takové stavby pak už většinou postrádají původní industriální prvky. Ty jsou nahrazeny moderními materiály, například plastem. Základem zůstávají jen veliká okna a patrový otevřený prostor s galerií.

Můžeme sledovat několik typů bydlení, které možná i nevědomě kopírují citované příklady. Nápad na přestavbu původně půdních prostor v bytové jednotky dnes už nikoho neoslňuje svou originalitou. Naopak působí zcela nově tendence, která vede k přetváření prostorů garáží. Garáž v domě je totiž také obvykle ještě pořád levnější než samotný byt a její přestavbou

na loftový byt získáme jedinečný prostor za třetinovou cenu. Jedinou, i když pro někoho možná znatelnou nevýhodou je, že vzhledem k přidaným obrovským proskleným plochám vzniká u kolemjdoucích dojem, že majitel či nájemník takového bytu bydlí ve výloze nějakého obchodu. V přízemí přece jenom neočekáváme byt, který by se tak otevřeně nabízel pohledům druhých. Tuto nesnáž lze ale velmi pohodlně vyřešit v případech, kdy má dům vnitřní dvůr. Pak je možné venkovní zdi uzavřít před vnějšími pohledy a prosklenou galerii zbudovat opačným směrem. Vzhledem k tomu, že je tento trend velmi oblíbený v dnešní Paříži a sem tam se začíná objevovat už i u nás,¹ můžeme se ho v nejbližších letech snadno dočkat v podobě další masové módní vlny. Půdní prostory vhodné k přestavbě totiž nejsou nekonečné a navíc, jejich ceny stoupají.

Andy Warhol v bývalé továrně především tvořil a nikoli jenom bydlel. Mladý architekt Jan Mach, který se účastnil i 12. bienále architektury v Benátkách, má se svými kolegy ateliér Mjölkl v Liberci, který je přestavěnou tovární kotelnou. Sám ale žije v bytě s oddělenými pokoji. Dostí známé je holešovické Centrum DOX v Poupětově ulici, které chce ve svých prostorách „poskytnout platformu pro dialog mezi místní a mezinárodní uměleckou scénou. Rozvíjet výměnu a přesahy mezi různými uměleckými odvětvími a obory, od malířství a sochařství k fotografii, designu, architektuře, filmu, videu či novým médiím. Vytvořit prostředí, jež umožňuje střetávání, rozvíjení a inspiraci rozdílných pohledů.“² Hned o ulici dál jsou takřka nové televizní ateliéry opět v bývalých továrních prostorách a v ulici před

nimi vznikla v pražských Holešovicích La Fabrika, která má továrnu přímo v názvu. Stejně jako Meet Factory, mezinárodní centrum současného umění, sídlící na Praze 5. I stará čistírna vod v Papírenské ulici v Praze 6 našla své nové smysluplné využití přeměnou na Ekotechnické muzeum. Takovýchto příkladů bychom našli mnohem více. Hrozbou pro provozovatele těchto prostor je historický fakt, že jakmile se v prvně zmíněných ‘továrnách’ začaly zvedat nájmy, umělci se z nich roztékli a prostory se staly příležitostí ke komerčnímu využití či turistickou atrakcí.³

Předestřený styl bydlení se stal módním. Svou komerčností se dnes už zvláště neliší od proslulého podnikatelského baroka. Na původní hlubokou myšlenku zlidšťování nehostinných prostor uměleckou prací se už trochu pozapomnělo. Tak se vytratila i poezie těchto prostor a dochází k situacím, jakou popisuje herečka Monika Zoubková, manželka současného uměleckého šéfa činohry Národního divadla: „Bydlení v loftu je dobré pro svobodný pár. S malým dítětem se to změní v bydlení na indiánské stezce – neustále se plížíte a používáte znakovou řeč, abyste ho neprobudili. V televizi si můžete pustit jen němý film s titulky. Ale zase se nemůžete hádat.“⁴

I zde se ukazuje, že scéna není totéž, co kulisy, ale má co dělat i s tím, co se v těchto kulisách děje, a že životní stylizace nemůže být úspěšná, nespojí-li s životní náplní. Na druhé straně nás i příklad loftových bytů přesvědčuje, na kolik dnes nejen životní styl, ale i životní náplň souvisí s dobovým příkazem atraktivního scénování a sebescénování.

Tereza Šefrnová

1 Například nedávno dostavěný projekt „Cornlofts Šaldova“ z roku 2002. Jde o moderní rezidenční komplex vzniklý přeměnou bývalé lisovny a rafinérie řepkového oleje, která byla dříve mylně považována za sýpku. Celostěnné bílé skleněné desky zde podle slov reálného makléře především umocňují dojem bezpečí a privátního prostoru.

2 <http://www.doxprague.org/cs/about>.

3 Ostatně už dnes si mladá divadelní skupina nemůže zaplatit prostory pražské La Fabriky, aby tu mohla uvést svou inscenaci, protože na jejich pronájem ‘nedosáhne’.

4 Odpověď na otázku: Proč jsme utekli z loftového bytu? Citace přejata z rozhovoru: <http://revue.idnes.cz>.

Můj nejlepší příteli

(dramo leto, volně ze života Kláry Schumannové)

Jiří Šípek, Barbora Nováková

Osoby:

Klára Schumannová

Josefína, její studentka a pomocnice v domácnosti

Místnost se stolkem a vázou, psacím stolem, třemi krabicemi dopisů; dále tam jsou dvě křesla, pohovka. V pozadí je klavír, otočený klaviaturou od nás. Jedny dveře vedou do vedlejší místnosti; druhé dveře vedou do předsíně, kde jsou ještě jiné místnosti a bytové dveře. Mezi jednotlivými akty je chvíle šero a hraje klavír. Jak hudba doznívá, tak se scéna osvětluje.

I.

Je slyšet skřípění kol kočáru a nějaké hlasy, snad na ulici. Potom ještě bouchání dveří a po chvíli vběhne Josefína s náručí květů. Píská si nějaký motiv, patrně z nějaké skladby, která ten večer zněla na koncertu. Za ní vejde Klára v tmavých šatech. Sundává si klobouk z hlavy.

Josefína Paní Kláro, to byl koncert! Hrála jste jako bohyň, opravdu. A těch květů, co vám nosili.

Pojďte si odpočinout. Musíte ale být unavená po takovém výkonu.

Klára Nepiskej! Kolikrát jsem ti to říkala? No... teď honem vázu, Josefíno. A vodu do ní! Růže potřebují hodně pít. To je krása. A jak voní. Jsem úplně omámená. Kam staviš tu vázu? Dávej přece pozor! A ty růže musíme upravit. Takhle přece! Au... a píchají. No ano... růže. Od toho mají trny. Ale ty moje prsty...

Starostlivě si prohmatává klouby na prstech, protře-pává je.

Josefína (rovná růže na stole, upravuje je) Tak. Ale asi se do vázy všechny nevejdou. Budeme muset nějaké dát pryč.

Klára Jak to dát pryč? Kam pryč?

Josefína Ale jedna růže anebo deset růží, to je pořád stejná krása, ne? Dobře, necháme je tady všechny. Máte radost, že? Jé... a je tady mezi nimi dopis, psaníčko.

Klára Ukaž! (Jde s dopisem stranou, otevírá ho a čte)

Josefína Od pana Johannese, že? No jistě, pan Johannes. (Běží pro vázu a džbán s vodou) Růže potřebují pít. A vy byste zase potřebovala víc jíst a spát, to vám řeknu. Ale krásné jsou, jen co je pravda. Dal si s tím pan Johannes práci. Copak

vám tím asi chce říct? (Chichotá se trochu potutelně) Odepíšete mu hned?

Klára Nebuď hubatá. A pro tebe je to pan Brahms! Utři ten stůl, Josefíno, je tu mokro. Nezapomínej na pořádek!

Josefína Ano, paní Kláro, ano, ano... dělám tady všelicos... i jako vaše žačka. (Je v tom cítit trochu ironie a nelibosti)

Klára (sedá si do křesla tak, aby viděla na růže) No však je dobře, Josefíno. Jsem ráda, že mi pomáháš v domácnosti. Je toho na mě teď nějak moc. Nestáčila bych na všechno. Koncerty, domácnost, děti... Je toho tolik. A musím se pořád učit, má milá. Bojím se, že jednoho dne... že najednou zapomenu.

Josefína Co zapomenete? Já myslím, že toho zase není tolik. Děti? Jsou vlastně velké a tady u vás jsou stejně jen jako na návštěvě. Vaření a domácnost? Ale vždyť vy skoro nejíte! Nemám něco připravit?

Klára Ne, nemám hlad, děkuji.

Josefína Až si říkám, jak to můžete vydržet. To věčné cvičení, hraní, cestování po koncertech. Jednoho dne zapomenete, to ano, ale že vůbec žijete. Já mám, paní Kláro, hudbu moc ráda. Však proto jsem taky tady, ne? Ale nenajím se jí. Ani se od ní neohřeju.

Klára Ohřeješ, Josefíno, ohřeješ, jen poslouchej. (Vstane a jde si sednout ke klavíru a hraje) Slyšíš, cítíš? (Po chvíli přestane hrát) V hudbě je všechno, i to naše teplo. Já když hraju, tak žiju. To rozkvétám jako ty růžičky. Bože, jak jsou krásné. (Jde k růžím a zamyšleně a opatrně je hladí)

II.

Klára sedí u stolu, před sebou hromádku dopisů a tři krabice. Josefína rovná noty na klavíru a poklízí místnost. Zvědavě pokukuje po Kláře.

Josefína Sedáváte, paní Kláro, nad těmi dopisy celé hodiny. Copak tam můžete pořád číst? Už to dávno musíte znát nazpaměť. K čemu je to dobré? Jen vás utápí ve smutku.

Klára Co to říkáš? V žádném smutku se neutápím! A vůbec... dopisy. Je v nich přece kus mého života. On tak snadno a rychle proklouzává mezi prsty. Ani si to člověk neuvědomuje. A s nimi si můžu připomenout tolik krásných chvil. (Zamyšleně a s citem rukou prochází, vlastně hladí dopisy na stole)

Josefina No to mi tedy promiňte. Ale to byste nad těmi dopisy tak často neplakala. Nemyslete si, já to přece poznám. Máte po tom čtení oči celé zarudlé.

Klára To je jen únavou. Mám už svůj věk. Jsem přece už starší žena. Zlobí mě a bolí klouby. Jen aby poslouchaly. A taky je to z not. Jsou tak malé a...

Josefina Z not to není. Nehrajete z not skoro nikdy, všechno se to učíte nazpaměť. Ale proč? Každý hraje z not. Každý to tak to dělá. To přece není žádná ostuda. I maestro Liszt má před sebou noty... a jak hraje!

Klára O tom mi nemluv! Že on se nestydí. Dělá z toho rovnou komedii! Jak se předvádí, skoro u toho tancuje! A všichni... skoro všichni jsou z něho celí bez sebe. To je pořád maestro sem, maestro tam. To není poctivé! Tahle virtuózní show... jak ji předvádějí Thalbert a Liszt... je mi protivná!

Josefina Ale jak on umí...

Klára Umí, umí... Umí i jiní a nemusí dělat takové opičky! Ženy skoro omdlévají, když on hraje. Hanba!

Josefina No však už mlčím o něm. Ale noty taky má! Proč byste nemohla vy? Takhle si to cpát do hlavy... Já bych bez not hrát nemohla, to ne. Možná když jsem sama, tak ano, ale na koncertě, před lidmi. Brr... ta hrůza, že bych najednou nevěděla, jak dál. To by byl můj konec.

Klára Ne! To je slabost. A taky podvod. Však nemysli...

Josefina No to si právě myslím... že bych tam najednou zůstala tuhá jak špalek.

Klára Taky to na mě někdy přijde. Já se, děvče, bojím, že zapomenu skladbu, kterou hraju. Že budu hrát a najednou... najednou budu mít v hlavě prázdnou. *(Sedá ke klavíru a hraje kousky melodií)* Ale jinak to nejde! Hudba musí znít z duše, a ne z kusu papíru.

Josefina Kus papíru... Stejně jako ty dopisy. To je taky jenom kus papíru. To písmenka už skoro dávno vybledla. Ale já teď půjdu udělat trochu silného čaje, ano? *(Odbíhá, Klára hraje. Po chvíli se Josefina vrací s podnosem a dvěma šálky)* Vzala jsem si svůj šálek sem k vám. Nevadí vám to? *(Klára vrtí hlavou a potom chvíli přemýšlí)*

Klára Josefino, ty jsi nikdy nedostala žádný dopis od někoho... kdo ti je blízky? Ne?

Josefina No... taky jsem dostala jednou takové psaníčko. Tuze krásné. Někam jsem ho potom založila. Už nevím. Ale vím, co chcete říct. Že jsem moc mladá a nevážím si toho. Kolikrát jsem to už slyšela. Ale já myslím, paní Kláro, že se má žít, a ne se jen přehrabovat v dopisech a vzpomínkách.

Klára Josefino!

Josefina Promiňte, nechtěla jsem... *(Chvilí mlčí a pak prudce)* ale vždyť je to pravda! Máte těch dopisů tři

velké škatule. Ne, nemyslete si, nesáhla jsem na ně. Máte na nich cedulky. Tam na té jedné...

Klára ...je napsáno „Otec“, na druhé „Robert“ a...

Josefina A to „J“ na té třetí... Pročpak tam nenapíšete také celé jméno... Johannes? *(Josefina se zatočí a vzdychne)* On je takový šaramantní pán, to jo! A jak je krásný! Takový... takový vznešený, že? A jaký má úžasný rukopis! Obloučky... jako v jeho notách. *(A pískáním naznačuje legato)*

Klára Josefino, nepiskej zase už!

Josefina Však už mlčím, paní. Ale všimla jsem si hned.

Klára *(vzdychne)* Ale no tak!

Josefina A nemyslete, já vím, jak krásně vás oslovuje. Má nejlepší přítelkyně... Že on vás miluje?

Klára *(skrývá si tvář do dlaní, překonává patrně nějakou vnitřní krizi, napětí, potom si odkašle a přechází do rozhodnosti)* Já... já přece... to ne! *(Jako by potřebovala chvilku na zklidnění)* Láska, moje milá, je především posvátná práce. A taky disciplína. Právě kvůli lásce se musíme namáhat a pracovat. Pustá sentimentalita člověka hubí. Johannes? Tedy... maestro Brahms? *(Opět překonává vnitřní napětí)* Je... tak... tak vzácný, ušlechtilý.

Josefina Odpusťte... já nechtěla. Ale... vy ho milujete také, že, paní? To každý přece vidí. Sama jste říkala, jaké má obavy o vaše zdraví.

Klára *(nemůže vydržet napětí a přechází po místnosti, upravuje detaily na stole)* No ano. Říká... že mám dost peněz na to, abych rozumněji pečovala o sebe a své zdraví. Ale to je nátlak! Já musím vědět, co je správné! A s dětmi to prý příliš neumím. Copak on ví, co to je, být matka? Sám děti nemá! Bůh chtěl, abych byla také matka, a já svým povinností vždy dostojím. Ale nemysli si, rodina, to je také poslání. Podobně jako hudba. Přivedla jsem na svět sedm dětí jako tónů. Vidíš, Josefino, tu podobnost? Hudba... rodina... a zase hudba. To je ta pravá láska.

Josefina Už jste zase tak přísná. *(Sedne si na židli do přímé pozice)* A pan Johannes to tak jistě nemyslel, když říkal...

Klára Myslel, nemyslel... Nikoho nemůžu... ani nesmím milovat tak jako Roberta!

Josefina *(skoro vyskočí)* Smíte, nesmíte... hmm... ale přece vždycky, když člověk miluje, tak je to právě ta jediná a největší láska. A nemůže ji s ničím srovnávat. Nemyslete! A vy jste přece vždycky a pro každého byla tou nejlepší přítelkyní. Vždycky!

Klára To ne! Ne, ne, ne... já... on... já... mám rodinu, povinnosti, musím pracovat, jsem už... stará. Co by tomu řekli...? Josefino, už o tom nemluv! A teď jdi pryč. Chci být sama. *(Josefina odejde. Klára si utírá oči, mne si klouby na rukách, potom bere dopis ze stolku, přistupuje s ním k oknu, čte)*

Mušský hlas „Dobrý večer a políbení na čelo, má

nejlepší přítelkyně.“ *(Klára dopis zase pečlivě skládá a ukládá ho do krabičky)*

III.

Josefina hraje na klavír, Klára sedí u stolku, mírně se usmívá.

Klára Dobře, dobře, Josefino. Ale ne tak zhurta!

Jemně! Musí to mít myšlenku i cit. Nespěchej s tím. Není kam. Není kam.

Josefina je to hodně těžké, paní Kláro. A vy na tom vždycky najdete nějakou mušku.

Klára Pusť mě na chvíli ke klavíru. *(Klára usedá za klavír a preluduje kousky melodií)* Tónům musíš naslouchat, pečovat o ně, aby jim bylo spolu dobře. Nesmí jich být ani moc, ani málo.

Josefina He, he... příliš mnoho not pane Mozarte, příliš mnoho not!

Klára Mozarta nech být. To byl taky génius. *(Klára hraje)* Tóny jsou vlastně jako bylinky. Musí to být ty správné a musí spolu vycházet, jinak vedou odblížit. A musí znít *(Klára zesílí do fortissima)*, aby to slyšela celá naše bytost. Uši k hudbě rozhodně nestačí. Je to vlastně stejné jako se slovy v naší řeči.

Josefina A hudba se stala tělem... *(Klára opět uvolňuje místo u klavíru Josefině.)*

Klára Ano, Josefino. Přesně tak... přesně tak to je. *(Mlčí, přechází po místnosti, jako by něco domýšlela)* Hraj! Ale nespěchej. Poslouchej!

Josefina Jakpak to hrával pan Robert. *(Směje se)* Taky jste mu říkala, aby zpomalil? Promiňte... to jistě ne, že? Víte, já si to vůbec neumím představit. Znáám to jen od vás. A všude to hrajete jen vy.

Klára Nikomu to nemůžu svěřit. Oni to hrají bez citu, bez porozumění... Jen tak pro zábavu.

Josefina No... nevím. A slyšela jste pana Liszta, jak hraje to krásné Věnování? Úžasné. Upravil si to...

Klára Nikdo, nikdo mu to nedovolil! Jak jen může... Nestojí to už za nic! To věnoval Robert mně, rozumíš? Mně! Tak krásná píseň... o lásce... o bolesti...

Josefina Ale jak se to líbí... Poslouchala jsem, co si lidé povídají po koncertě... pana Liszta. Že prý jsou v té hudbě najednou oba a...

Klára Liszt tam nemá co dělat! Já jsem přece pomáhala Robertově hudbě na svět. A proč jsou teď všichni tak nevděční? Ale ne, ne, nejde přece o mě. Proč si víc neváží Roberta. Běž uvařit čaj, Josefino! *(Josefina odejde. Klára v rozčilení téměř pobíhá po místnosti. Nakonec se zastaví před Robertovou podobiznou, přechází s ní a zkouší, kam by ji mohla ještě lépe umístit. Postupně se uklidňuje, občas se zastaví, pohladí Robertovu tvář, očistí ji, zkontroluje, jestli je to v pořádku)* Byl geniální. Hudba z něho přímo prýštila. Tvořil ji až... tvrdohlavě. Potom neměl často dost sil. A byl nemocný, nepocho-

pený. Potřeboval podporu. A pořád ji potřebuje. Já jsem vždycky dobře věděla, jak je těžké prorazit v umění. To je perná práce, odříkání, kázeň. A velký umělec musí také psát velké věci. Však jsem taky proto chtěla... Roberte... *(opět kontroluje obrázek ze všech stran)*, abys psal, psal, psal. A symfonie, protože jen velký umělec dokáže zvládnout velké dílo. A nejen takové ty... ťuk, klink... a je konec. *(Konečně se zdá, že našla novou vhodnou polohu obrázku. Odstupuje a z různých stran to kontroluje, prověřuje)* V hudbě byli tři velikáni, Bach, Mozart a... Schumann. Co vy všichni tady o tom víte? *(Rozkřikne se)* Však ona přijde doba, kdy bude Robert doceněn a nikdo, nikdo už nebude pochybovat! Bože, jak já vždycky milovala Robertovu hudbu... Jak já ji stále miluju! Stejně... stejně jako Roberta. *(Usedá, opět si hněte prsty a potom celý obličej. Nakonec se ohlíží směrem k obrázku. Vstane a jde k jedné krabici dopisů, dlouze vzdychne)* Snažila jsem se, aby tvé hudbě lidé rozuměli. *(Zase sednutí naplní jakýmsi vzdorem, spolu s žalem. Vykřikne)* Proč jsi musel tak brzy odejít? A já... tady zůstala. Proč? Kolikrát jsem tě prosila, abys trochu odlehčil... Upracoval ses. Tak! Vzal jsi na sebe moc velký úděl umění. Zničil ses. Sama tvoje hudba tě svojí velikostí rozdrtila. Mě jsi neposlouchal. Ale Bůh dobře ví, že jsem to myslela s tebou vždycky dobře. Že jsem se tolik snažila dělat vše, jak jsi chtěl, bez chyb. Tolik mě bolelo, když jsi mě někdy nechápal... To bolelo. Vždycky jsem se snažila všechno pochopit, vyznat se. Ale když jsi potom... když jsi byl tam... v tom hrozném domě v Endenichu... tak jsem nerozuměla. Proč to všechno? Co se vlastně stalo a dělo? To přesahovalo všechno! Mě to ochromovalo. *(opět se vzdorem a jako by se bránila)* Ale byla tady rodina a já se musela postarat! A byla tady taky hudba! *(Josefina přináší čaj)*

Josefina Pojd'te si vzít čaj.

IV.

Klára leží volně položená na pohovce, přes čelo uzavřený šátek.

Klára Jak mě dnes bolí hlava! Trhá mě to na kusy!

Josefina Máte toho moc!

Klára Ale proboha... copak dělám něco špatně?

Mám přece povinnosti, rodinu, děti, Robertovu památku... a mám i své umění. Copak to nejde dohromady? Otec říkal, že hraju jako šest chlapíků. *(Zvedá se, ale rukama si stále drží šátek na čele)* Rozumíš, Josefino? Jako šest chlapíků... tak to přece nějak říkal velký Goethe, ne?

Josefina Někdy jako by vás těch šest chlapíků drželo svázanou.

Klára Co říkáš? No vlastně jako teď... *(A uvazuje si šátek kolem hlavy)*

Josefina Ale nic neříkám, jenom se někdy tak zdáte, jako že...

Klára Já vím. Je to zamrzlá protestantka nakažená uměním! To o mně říkají. Ale to přece není pravda, no řekni něco, Josefino!

Josefina Když vy někdy hraje te moc vážně, víte? A přítom je to o lásce. Jako byste chtěla hladit a současně si to zakazovala. Hrajete jako, jako...

Klára Jako co?

Josefina Jako kněžka... ale promiňte, nechtěla jsem se vás dotknout. Vy přece umíte být něžná. Tak proč...? A lidi se chtějí přece bavit. Mají to v životě dost těžké a chtějí nějakou zábavu. Říkají, že tak teď hraje pan Liszt. Vždyť jste ho slyšela, že? To je tak strhující! Minule lidi úplně vyskakovali ze židlí a volali bravo přímo při jeho hře. To jsem ještě nikdy nezažila. A jak on to prožívá!

Klára Zase ten Liszt, Liszt. Všude jen samý Liszt! Chová se jako nějaký... komediant! Vyskakuje od klavíru... on při hraní poskakuje jak pimprle! Copak se to sluší? To je maškaráda, a ne hudba! Posmívá se posvátným věcem. Třeba ten jeho Totentanz... *(Klára jde ke klavíru a zahraje několik prvních akordů. Stojí, pohybuje přitom přehnaně celým tělem. Josefina se směje)* No tak vidíš. Směješ se, protože to vypadá směšně. Tanec smrti... Ta hudba... To je Majestát smrti, vážná a vznešená věc!

Josefina Bylo to legrační, jak jste to přeháněla. Ale mně běhal mráz po zádech. Máte pravdu... je to úžasná hudba. Jenže... může přitom člověk zůstat jen tak v klidu sedět? Ano, je to prostě úžasná hudba... to máte pravdu.

Klára *(po chvíli, kdy se uklidňuje ze svého výbuchu a vzrušení)* Bere to dech... mistrovské, ale...

Josefina *(po chvíli ticha chce odvést pozornost a Klára to vlastně i vítá)* Co myslíte, paní Kláro, co by tomu řekl pan Robert?

Klára *(chvíli hraje)* Byly to nádherné chvíle. Celé dny jsme s Robertem seděli nad partiturami velkého Johanna Sebastiana. Ten jeho Dobře temperovaný klavír... No a Beethovenovy sonáty! A všechna ta komorní krása Mozartova i Haydnova! Musím, musím pořád hrát, aby si lidé zvykali na dobrou hudbu... aby do ní pronikli. A do díla mého Roberta! *(Bouchne pěstí do opěradla)* Já přece mám právo hrát Robertovu hudbu jako první! Kdo jiný by to měl udělat než já? Musím všechno pohlídat. Přijde takový... Liszt, začne hrát Robertovu hudbu a... už by ji nikdo nepoznal. Někdo musí dohlédnout, aby se nic neměnilo. Zásady a řád jsou v životě hlavní, důležité. Tys někdy, Josefino, slyšela, že by někdo měnil třeba Bachovu fugu? Anebo že by přemaloval nějaký Leonardův obraz?

Josefina No to asi ne, to neříkám. Ale hodně věcí

se přece mění a lidé změnu chtějí, to je marné. Vy se přece taky měníte *(něco ji napadne, šibalsky se usmívá)*, paní Kláro. Jen si všimněte. Už nenaříkáte tak často na špatný vkus lidí. Vystupujete s jinými muzikanty a také doprovázíte zpěv.

Klára Lidi? To je něco jiného. Ti se mohou měnit. Dokonce by se měli měnit a pracovat na sobě, aby byli pořádní, pracovití, poctiví k sobě. Ale hudba? Nebo obraz? To je jako šperk. Jednou je hotový, dokonale ve své kráse. *(Sedá opět ke klavíru a hraje)* A to, že občas hraju s jinými? Musím se živit. Ale zásady mám!

Josefina Tak jsem to nemyslela, vím, že máte pevné zásady, někdy až moc... Ale jak by potom mohly vznikat nové, krásné věci, hudba, tanec a vůbec, kdyby platila jen stará pravidla a umělci by nemohli tvořit. To by vlastně ani nemuseli!

Klára *(se rozčiluje)* Ale já jsem nemluvila o inspiraci! Ale o podbízění se davu, o prodávání se, předvádění se... Bez zásad to v životě nejde. Bohužel, teď je všude kolem frivolnost a podbízění. To já nesnáším. Prostě nesnáším! Já přece také dobře vím, co to je inspirace, že je důležitá a jak je důležité ji čerpat z hloubi duše. Ale kolik toho mám všeho na starosti! A prostě nemám tolik času, mám i jiné povinnosti. Nemůžu se prostě zahrabat jen do jedné práce na celé dny jako jistá paní von H.

Josefina Myslíte paní von Herzogenberg?

Klára *(je už hodně rozčilená, skoro křičí)* Nikoho jsem nejmenovala!

Josefina Však já slyším.

Klára Nesnáším... takové kokety... *(Klára se silou snaží uklidnit, chce řeč ukončit, ale Josefina se tváří tak vyzývavě zvědavě, že nakonec Klára pokračuje)* No třeba ta Pleyelová v Paříži. Ta taky u toho klavíru vyvádí!

Josefina Pan Chopin ji věnoval tři nokturna. Bože, kdyby tak mně někdo věnoval nějakou tak krásnou hudbu...

Klára Všichni přímo čekali, jak se ta Francouzka bude kroutit a předvádět. Německá žena musí v očích těch Pařížanů vypadat jako hlupačka.

Josefina To snad ne, jak by si někdo mohl dovolit něco takového jen pomyslet. Někdy trochu přeháníte, paní Kláro. Já myslím, že byli celí rádi, že jste tam přijela. A taky s vámi hráli, ne? A jistě dobře viděli, jak vám to jde. Víte co, obraťme list. *(Jde ke klavíru a s úsměvem naslíní prst a obrátí list z notového sešitu, který je na klavíru)* Pojdte, prosím, a zahrajte něco. Já vás moc ráda poslouchám a potom se i mně vždycky nějak líp hraje, když... víte, já si někdy představuju, že jsem jako vy. Taky si tak rovně sednu, nadechnu se jako vy a... jako že hraju třeba těm frantikům. Jen at vyvalují oči, co umí německé děvče, jak vy říkáte.

Klára No dobře, Josefíno, zahraju, jsi hodná. Však oni nejsou všichni takoví. Třeba ten cellista. Alexander Batta se jmenuje. Krásně se nám spolu hrálo. Strhlo nás to spolu a úplně jsme zapomněli na ten sál plný lidí. Byli jsme prostě na jedné vlně hudby a nadšení. Moc jsme si v hudbě rozuměli. Jako bychom se přes ni dotýkali a snad se i tak nějak přátelsky poštuchovali. Batta... moc dobrý muzikant, jen co je pravda. Ale má moc francouzskou duši!

(A Klára sedá za klavír a hraje)

Josefína Krásně, moc krásně. Ale smutné. Proč nehrajete, paní Kláro, taky něco veselejšího? Kdepak je to poštuchování? To bych ráda poznala.

Klára Já teď hraju sen o životě, Josefíno. O skutečném životě. Když to cítíš smutně, tak je to o životě.

Josefína *(s Josefínou to přímo šije)* Proboha, život je nádherný. Těch krás, které jste musela ve světě poznat, když jste cestovala. Jste opravdu statečná žena. Jen byste neměla být tak... tak vážná. A taky byste neměla nosit pořád ty tmavé šaty! Dobu smutku máte přece dávno za sebou. A život chce své. Však byste nemusela být pořád sama. Pan Brahms...

Klára Ne, ne, ne, ne Josefíno, už jsme o tom mluvili. Já... to přece nejde... on...

Josefína On je úžasný! Takového muže bych opravdu chtěla. *(Vidí, že Kláře to téma není moc po chuti)* No dobře... A mohla byste cestovat. Třeba s ním... Copak byste to nechtěla?

Klára Chtěla, nechtěla. O to teď nejde. Ale nemysli si, to cestování nebyl žádný med. Sama žena, když se má pustit do světa...

Josefína A proč s vámi nejezdil častěji pan Robert? Byli jste přece spolu. V Rusku, že? Viděla jste cara? To musela být sláva!

Klára Byli jsme v Rusku. Ale Robert... necestoval rád. Nechtěl. Měl toho tolik a nebyl zdrav.

Josefína Ale stejně. Život je krásný. *(Zatancuje před květinami, jakoby se jim klaněla, lehce je upraví)*

Klára Možná... ale je také hodně těžký. Je v něm hodně bolesti a smutku. A také zklamání. *(Jde také ke květinám, voní k nim, opatrně zkouší trny a potom si dlouze a starostlivě prohmatává prsty na rukou)* Sláva, říkáš. Sláva je, milá zlatá, hodně zvláštní věc. Těžko se získává, lehce se ztrácí. Slávě se snadno propadne. Je jako víno a stejně zrádná. Když ti někdo tleská, tak to ještě neznamená, že jsi opravdu dobrá. Jak to má vlastně člověk poznat... že je v něčem dobrý? Lidé tak snadno tleskají čemukoliv. Opravdovou kvalitu ale pozná málokdo. Často až za dlouho, až po letech. A to už člověk nebývá mezi živými. Velký umělec ocenění a... slávu vlastně nepoznává. Ale dost už toho, jsem dnes nějak unavená. Pojď si to vyměnit. Hraj, cvič a já si tady na chvíli odpočinu. *(Jde k lehátku a položí se)* No tak už jdi a hraj.

Josefína Jejda... no ale... když tedy chcete, tak tedy... ráda. A co bych měla hrát?

Klára Hraj Robertovu hudbu. Hraj Romanci. Já si tady na chvíli lehnu. Tak... tak bych jednou chtěla odcházet z tohoto světa. *(Josefína hraje)*

V.

Josefína Přinesu vám lázeň na nohy. Ono vás to krásně celou prohřeje a dojde to až do konečků prstů, uvidíte. Už moje babička a potom taky matka říkaly: „Jak nohy, tak ruce“. A kdybyste chtěla, tak vám zase promažou klouby na rukou... jako minule. Jak jste si to potom pochvalovala. Udělám to jako... Víte, že skoro nikdy nemluvíte o vaší matce, paní Marianně? A mě by to zrovna tak zajímalo... *(Odchází pro lázeň)*

Klára Matka... často na ni myslím. Proč vlastně musela odejít... copak to nějak nešlo? Asi ne, nešlo. Nemohla s ním vydržet žít. Však já dobře vím. Já ho znala. Otec rozhodl, a já nesměla zůstat s matkou. Přitom i ona měla silnou vůli, a když se k něčemu rozhodla, tak to taky dokázala. Říkali, že jsem tak trochu po ní. Vždycky, když mi bylo těžko, tak mě přijala. A jak se uměla smát! Smála se... asi ráda. Jednou jsme šly spolu na nějakou louku a matka se položila do těch květů, roztáhla ruce... a smála se a říkala, že tam leží, jako když je mrtvá, a jestli bych pro ni plakala. Bylo to nějaké takové... hrozné nebo jaké. Svíralo mi to srdce. Ona se ale jen smála a potom mě objímala. Skoro dotedá to cítím, jak mě objala a držela. Bože, jak já rozumím matkám, které raději s děckem utečou daleko za hranice, než aby si ho nechaly vztít nějakým tupým zákonem.

Josefína *(přináší nádobu s lázní na nohy, Klára usedá a Josefína pokračuje)* Tak tady to je. Využijte se a šup do vodičky. Tam u nás staré babky pomáhaly lidem vodou, vodičkou. Věřily, že právě v ní je zázračná a uzdravující síla. To se dělalo tak, že namočily dva prsty do vody a dotýkaly se čela, ramen a hrudi. Někdy taky zápěstí. A k tomu se říkalo: Voděnko čistá zázračná, bystrá se zemí spjatá do oblak vzatá na rukou hladíš na čele chladíš prosit se sluší uzdrav nám duši.

Klára To je pěkné, Josefíno.

Josefína Ale taky tělo, že, paní Kláro? Není to moc horké?

Klára Ne, je to dobré.

Josefína Také vám, paní Kláro, vaše matka připravovala takovou lázeň?

Klára Myslíš na nohy? Ne, to ne. Tenkrát jsem ji ještě nepotřebovala. I ruce jsem měla ještě v pořádku. Ach, ty ruce. A potom, když už jsem byla velká... když už jsem byla větší, tak jsme si s matkou povídaly. Vždycky moc pěkně. Za matkou jsem kdykoliv mohla přijet a ona mě tak láskyplně přijala.

Josefína A proč vlastně váš otec a vaše matka...

Klára To nech být, Josefíno, to je už dávná záležitost! To já... to já vlastně nevím a nic mi po tom není. To byla jejich věc. Otec... on byl... pevný člověk a veliký hudebník. Hýčkal mě a často říkal, že budu velikou umělkyní, že jsem nadaná. Ach jo, jak ráda jsem to poslouchala! Myslím, že jsem skutečně byla nadaná. Však jsem také pilně cvičila. Já nikdy nebyla líná.

Josefína Víte, říká se, že jste musela otce zavrhnout, že on nikdy nechtěl dovolit, abyste se provdala za pana Roberta. A že soud musel nakonec rozhodnout.

Klára *(překvapena, prudce sebou trhne, ale má nohy v lázni, nemůže nic dělat. Chvilí neví, co říci, potom je ale rázná)* Jak bych mohla otce zavrhnout? Kus sebe bych zavrhla! On mě přece tak moc miloval! Pro něho byla moje hudba prostě vše! Byl v tom až krutý. Tak to asi někdy je, že veliká láska přináší sebou i velikou bolest. Neumíš si představit, jak strašně to všechno pro mě bylo. Na jedné straně otec a na druhé Robert. A já si musela vybrat, nemohla jsem zůstat stát mezi. Maso z těla mi to trhalo, když otec psal dopisy, aby ani Roberta, ale ani mě nikam nevzal a aby nám zrušili koncerty! Takhle daleko to muselo dojít. Ale já hrála a hrála. *(Nemůže se ani nadechnout, jak ji to svírá. Snaží se to ze všech sil ze sebe setřást)* Víš, že jsem jako děvče dostala vyznamenání od samotného císaře?

Josefína To je krásné, opravdu. A je to pravda. Jako těch šest chlapíků. Však on tak asi hrál i pan Robert. On hrál celé noci, že?

Klára Ano. Byl nesmírně pracovitý a poctivý.

Josefína Ani jste se nemohla dostat sama ke klavíru.

On se asi, jako pan Robert, upracoval k smrti. Byl potom celý bledý, vysílený, ani se nedivím, že spadl do té řeky. Anebo že by... ne, ne já vím, nerada o tom mluvím. Já nechtěla. Potom ale už měl klid, vidíte? Určitě se v Endenichu... tam v tom... v tom špitálu měl dobře. Že se tam o něj dobře starali? Jen škoda, že jste neměla čas za ním jezdit. *(Klára je celá napjatá, jako by nemohla popadnout dech a jako by byla uvězněná už i v té nádobě, ve které má nohy)* Víte, oni lidi jsou hrozní, co oni toho napovídají. Do konce se říkalo, že jste ho snad ani nechtěla... vidět... jak trpí. Ale to já chápu. Když někoho tak moc milujeme, tak nechceme, aby trpěl, to je přece úplně...

Klára Josefíno! Mlč, proboha! A hned mě vytáhni z té lázně. Nemůžu se ani hnout, rychle, dělej něco!

Josefína Však ano, honem. Já se vás asi nějak dotkla, že? Ale já nechtěla. Vždyť já vím. Měla jste tolik ráda pana Roberta. I vašeho pana otce. Ale oni dva... ale oni se nakonec usmířili, že, paní Kláro?

Klára Josefíno, prosím tě... *(Klára těžce vzdychá, zakrývá si tvář, aby se nerozplakala. Josefína ji lehce hladí po vlasech a sama si utírá oči)*

VI.

Klára sedí u stolečku, píše dopis Brahmsovi. Přes ramena má na svých tmavých šatech přehozený světlejší, lehce zdobený šátek.

Klára Můj nejlepší příteli. Už dlouho se chystám napsat tento dopis, už dlouho k tomu sbírám sílu... Miluji vaši hudbu. Tolik ji miluji. Snad byla napsaná přímo pro mě. Takový mám pocit, že jí rozumím a že snad jen já ji umím pochopit a docenit. Každý tón vaší Serenady¹ se stal součástí mě samé. Stejně tak jako vše, co tvoříte, moje bytost hluboce vstřebává. A vaše Sonata pro housle a klavír² Nacházím tam ty moje milované melodie opět a opět. Ano, říkám *moje*, protože nemyslím, že by někdo jiný tak plně prožil tu vznešenost i ten smutek tak, jako já. Můj nejlepší příteli... dnes večer mám koncert. Budu hrát Robertovy skladby pro klavír. Vybrala jsem si ty něžné Dětské scény, které se vám také tak líbí. *(Klára vstává, jde ke klavíru a hraje kousek z části O cizích krajích a lidech³)* O cizích krajích a lidech. Ráda jsem je poznávala a... ráda bych ještě nějak poznala. *(Zarazí se na chvíli)* Ale teď už budu muset jít. *(Vzdychne)* Můj nejlepší příteli... *(Chodí po místnosti, dívá se z okna, jako by něco hledala a potom téměř bezmyšlenkovitě namáčí prsty do vody u květin, čichá jejich vůni a dotýká se prsty čela a zápěstí. Usmívá se, upravuje si vlasy a šaty. Vběhne Josefína)*

Josefína Tak už je čas, paní Kláro. Pojdte. A noty jsem také připravila, kdybyste třeba chtěla... Dnes vás čeká celý orchestr. A všichni se na vás těší, uvídíte. Utíkám napřed dolů. Přijel pro vás kočár!

Klára Kočár? Poslali kočár? No vlastně... proč ne? Klára Schumannová dnes pojedje na svůj koncert kočárem! Tak jdeme. Allegro maestoso! *(Narovná se, přidruží si šaty a odchází. Zní hudba jejího klavírního koncertu A-moll⁴)*

Konec

1 Opus 11.

2 Opus 108.

3 Opus 15.

4 Opus 7.

Summary

In the previous issue of *Disk*, PhD student Mgr. Jana Cindlerová (1979) wrote about Tyl's *Drahomíra* directed by Štěpán Pácl in the National Moravian Silesian Theatre in Ostrava. His staging is significant because he (and dramaturgist Marek Pivovár) in fact returned to the original text by Tyl with all 'archaisms'. This is the reason why his approach is essentially different from Otakar Krejča's famous staging in the National Theatre in Prague in 1960 drawing from a text adaptation that made Tyl's language radically civil and therefore revised his poetic qualities by the rational approach. Prof. Jaroslav Vostrý (1931) asks a question in his study "Scenology of a Word and Zeyer's play about Radúz and Mahulena": can the appropriate qualities of the original expression – thanks to its difference from contemporary habits – become the important means of scenic update (or uniqueness) of demonstrated happening not only in Tyl's play?

A solution that has some relation with distance of contemporary Czech and a language of classic Czech plays is often connected with submission to qualities of these texts that are linked with prosodic level in contemporary Czech theatre: as if it was enough to take only the semantic level into consideration. Problems related to otherness of the language of classic plays from the contemporary language norm is then solved under pressure of those contemporary scenic (not only theatre) conventions; their predominance caused that contemporary theatre dramaturgy is probably not able to distinguish certain poetic qualities. Vostrý shows it on the example of Zeyer's *Radúz and Mahulena* in the contemporary transcription of the original text for the staging of this play in the National Theatre in Prague. The analysis of specific prosodic qualities of Zeyer's texts manifests how poetic qualities of similar texts are actually equal to their scenic qualities.

The author of the quoted study also gives his opinion about the problem of Czech dramatic canon. According to Vostrý, Zeyer's play would definitely have its place in this canon – "if it really worked in Czech culture like it is

usual in normal national cultures": "It keeps returning in various forms and we can follow not only misery and fame of Czech theatre but also movements in Czech culture in its fate". As a rightful candidate for being included in such a canon, "it represents a double example: it is an example of a work that makes prosodic and semantic levels equal from the point of view of a dramatic text; it is also a work that is thoroughly focused on developing written words by actor's speech from the scenic point of view." A comparison with other fairy-tale plays that are typical for Czech drama shows that *Radúz and Mahulena* is "a play that reflects certain lasting tendencies of Czech drama and theatre; nevertheless, it (seems to?) surpass full identification with these tendencies. This is usually the quality of works that belong to the canon of corresponding literature".

"It is a selection of plays which help finding nodal points of development like 'cases': the canon does not represent something bygone but it refers to clashing tendencies that last." Here also starts a research that has a connection with the canon of Czech drama and its changes and it draws from the presumption that these 'nodal points' reflect changes and prevailing tendencies of national mentality in the context of the development of Western culture. The problems of the canon of Czech drama are analyzed in the Research Institute of Dramatic and Scenic Art by already mentioned Jana Cindlerová and other PhD students Lenka Chválová and Tereza Marečková (see their contributions in *Disk* 26, 29, 30 etc). We have chosen Cindlerová's essay about Čapek's "Makropulos Affair" (that seems to have fit Czech theatres for remembering Čapek's anniversary) from many analyses of plays and their scenic interpretations launched in this connection and dealing with the drama of the First Republic. There exist various concepts of the main character of this play in various stagings therefore Cindlerová deals with its genre definition: the question about being a comedy or the kind of comedy becomes a practical stage problem in a theatre; its re-

sult depends on the means of its practical solution.

If Vostrý speaks about contemporary scenic conventions in his quoted essays, it is naturally mostly about the request of so-called naturalness understood from the point of view of prevailing (television) civilism. Resulting frequent disregard of prosodic qualities of texts has unfortunate effects in neglecting those possibilities of staging that are connected with the level of scenic speaking. It cannot be on the desirable level in the theatre context where a word on the stage does not seem to be so important – and unfortunately, it has been the case of the Czech Republic for quite a long time. Czech theatre has always had troubles with the issues of spoken word on a stage (and they were issues with the unwritten norm of civil 'naturalness'): it is shown in the study of director and theoretician of inter-war avant-garde theatre Jindřich Honzl called "A Word on a Stage and in Film" that we print in this issue of *Disk* despite its controversial moments (out-of-date Honzl's theses about "taking photos of sound" are corrected by prof. Ing. Václav Syrový, CSc.).

Despite the effort to apply structuralist – and (party's) Marxist orthodoxy – Honzl (1894–1953) had such a strong art feeling that he was able to get out of this orthodoxy in professional issues. This is the source of his fine sense for a specific relation of a (material) sign and importance in theatre and the ability to separate both with mutual connection: "liberated [poetic] word" he wants to apply in mutual sparking when he wants to distinguish material existence and non-material contents or mental sauciness (that is linked to distinguishing prosodic and semantic levels). We print Honzl's study also because of historic examples it analyzes. Things he writes about Vojan can be completed with a material-rich study by PhDr. Jaromír Kazda (1948) called "The Contribution to Vocal Work of Actor Eduard Vojan". The essay by RNDr. Marek Frič (1978), a researcher in the Research Institute of Music Acoustics at the Music Faculty at the Academy of Performing Arts and a PhD student at

the Electrical Engineering at the Czech Technical University, may be useful not only for people who are interested in this topic: it seems that contemporary studies has no idea about many above-mentioned qualities!

We dedicate many pages to issues of acting: the formation and publication of the majority of them was allowed by the grant *Forms and Means of Acting* from Czech Science Foundation with doc. Zuzana Sílová, PhD (1960) as a researcher. She is also the author of the cycle of articles "Comedians on Czech stages" (see her studies "From Svoboda to Zakopal" in *Disk* 28, "Mošna's Heirs" where she speaks about L. Veverka, Smolik and Baldová in *Disk* 29 and "Šamberk's Heirs" where she writes about Roland and especially S. Rašilov in *Disk* 32): she deals with Czech "kings of comedians" Vlasta Burian (1891–1962). In connection with the typical Burian-like "state of elation" and creative application of perpetual energy redundancy he uses to explain his extempore, Burian's case has definitely a lot of things to say about the issue of being a comedian but also to the topic of 'acting sources' in general. Sílová does not forget about Burian's comic word-creation that is – in the tradition of mime or comedy dell'arte (which is basically the same) – an original example of scenology of a word.

When we speak about the 'sources of acting', the reference of the author of the above-mentioned article about changes is essentially important: they take place not only on the level of an actor – a character with Vlasta Burian but also on the level of the character him/herself that pretends to be someone or is considered to be someone else. "The change that takes place in this case – usually directly in front of viewer's eyes – does not serve for repeating a usual comic plot based on misunderstanding and interchanging of characters, hiding one's identity or postponing revelation or performing mimic lazzi and kinetic evolutions or reciting improper word puzzles that form the expecting arsenal of comedian's self-presentation. It becomes a unique (because it is performed differently each time) opportunity to show double being in one body and it refers to the old and the most proper function of

mime art: to confront portrayed reality with its other forms or possibilities and create a 'different' world..."

In another cycle that originates as a part of the mentioned grant project, doc. PhDr. Jan Hyvnar, CSc. (1941) deals with acting virtuosos of the 19th and the early 20th century (Sarah Bernhardt and Eleonora Duse in *Disk* 27, V.F. Komissarzhevskaya in *Disk* 28 and – after the excursion in issue 30 dedicated to acting of Polish Reduta – Mounet-Sully and B.C Coquelin in *Disk* 32): in this issue, we speak about Henry Irving and Ellen Terry who seem to be "acting Pre-Raphaelites of the Victorian age". He describes their acting career on the background of two tendencies, i.e. the "Bildregie" line and the "Wortregie" line; Irving developed the first one in the way his own art and E. Terry's (his partner) acting would be applied in the best manner. Hyvnar shows their place in contrast with the predecessors (especially with the representative of Romantic acting E. Keane) and new tendencies: Irving's style of acting was criticized by the generation of realists like G. B. Shaw whereas E. G. Craig who represents the generation of symbolists saw accomplishment of some tradition and foreshadows of his own concept of a perfect actor or "overpuppet" in acting of his step-father.

PhD student Mgr. Petra Honsová (1974) contributed to his issue with her essay about Jiří Hálek: she reminds us of characters he created in original plays in the Drama Club in the 1960s. Honsová asks and answers the question of acting chances and opportunities with the analysis of the way how Hálek's art of comedy applied in this theatre; Hálek had the roles that corresponded with his outstanding skills from authors Ladislav Smoček and Alena Vostrá and directors as well. She also deals with the question of the relationship of an actor and a specific – ensemble – theatre Jiří Hálek could co-create.

The article by Mgr. Petr Holý (1972), the first secretary of the Czech embassy in Japan, the director of Czech Centre in Tokyo and the PhD student of the Waseda University in Tokyo, introduces the most significant actor of female roles in contemporary kabuki theatre and world-renown actor-dancer Bandó Tamasaburó.

The *Disk* magazine continuously traces civic activities that deal with a city or a town as a scene as well as with (self)staging as the means for creating identity of local society (let's remember the article of director R. Lipus, PhD called "Scenicity and Identity" about a similar initiative of Starý Bohumín inhabitants in *Disk* 18 and his contribution "Adamov: Identification" about activities of artist Olga L. Hořavová in *Disk* 28). We also published the article by Ing. Mgr. Denisa Vostrá (1966) "Štěpánovsko Museum: A Journey From a Shabby Building to Cultural Scene" as a part of this observation. The contribution by Mgr. Alexandr Gregar (1943) links to the previous essay; it represents Miletín in East Bohemia as a very original scene. It is also interesting for the readers of this magazine because you can find there the Museum of Amateur Theatre thanks to several enthusiasts. The notice by Jana Cindlerová "From Miletín to Hronov" speaks about its contemporary fate and a symposium called The Tradition of Czech Amateur Theatre and Amateur Theatre Today that took place on 1st and 2nd August (its first day took place in Miletín and the second one in Hronov because the symposium was a part of anniversary 80th Jirásek's Hronov).

Speaking about other contributions from the field of general scenology, BcA. Markéta Machačíková (1987), the student of the 2nd year of the MgA stage of dramaturgy at DAMU since October 2010, speaks about a special discipline of staging represented by taxidermy in her article called "Stuffing Animals": it is possible to think about inspiration that the reportedly best paid contemporary visual artist Damien Hirst draws from.

Stuffed animals can be staged in museums but they also become parts of homes their original owners create. Even these homes are suitable to research as a sui generis scene. The 'Bourgeois scene' of this kind is represented by Jacquemart-André Palace in Paris that functions as a museum now – and this is the reason why Jaroslav Vostrý writes about it in the essay "New Paris Scenology Inspirations". Prof. PhDr. Július Gajdoš, PhD (1951) draws from a very different environment in his article "Northern Scene:

Wooden Horses from Archangelsk Area”: the inception was the visit of this region during the conference and theatre festivals organized because of the anniversary of Russian writer Fyodor Abramov (1920-1983).

Prof. Vostrý touches upon ‘scenology of living’ in his second contribution; this topic is analyzed in two essays in this *Disk*: “How Artists Developed Lofts” by Bc. Tereza Šefrnová (1980); she will be finishing her MGA studies of theory and criticism in the following academic year) and a notice by prof. PhDr. Lubomír Konečný (1946) and PhDr. Ivan P. Muchka (1946) who reviewed Jana Máchalová’s book *Stories of Italian Villas* (Ivan Chvatík prepared it for publication).

We have used the term ‘scenology of living’ a lot: J. Vostrý in the quoted article dedicated by Paris scenologic inspirations writes about ‘scening a life stay’ during observation of various Paris scenes – from theatre and ‘home’ to street ones – and he wants to emphasize the border space where a stage meets an auditory where a participant is an object and subject of staging. But this is actually every public space that Radovan Lipus, the author of the book called *Scenology of Ostrava*, deals with in the Centre of Basic Research at the Academy of Performing Arts in Prague and Masaryk University in Brno. Lipus is interested in famous Polish cultural centres (see his articles about Gliwice in *Disk* 14, Gdansk in *Disk* 22

and Wroclaw in *Disk* 23) as well as in Silesian region. Whereas we printed his article “Silesia – A Three-Headed [Polish-German-Czech] Dragon – Gliwice” in *Disk* 31 inspired by February international seminar at the Faculty of Architecture of the Silesian Polytechnic University in Gliwice, we now publish his translation of the introductory note by prof. Ewa Chojecka from the above-mentioned seminar called “Remembering the Three-Headed Dragon”: Silesia is remembered as a ‘divided integral’ scene.

We bring a dramolet by Jiří Šípek and Barbora Nováková “My Best Friend” inspired by the life of Klara Schumann.

Translation Eliška Hulcová

Résumé

Dans le dernier numéro du *Disk*, la doctorante Jana Cindlerová (1979) a écrit sur *Drahomíra*, la pièce de Tyl représentée au Théâtre National d’Ostrava dans la mise en scène de Štěpán Pácl. Celle-ci est en premier lieu remarquable du fait qu’elle revient au texte original de Tyl (avec le dramaturge Marek Pivovar) avec tous ses ‘archaïsmes’. C’est en cela que son approche se distingue de la célèbre mise en scène d’Otomar Krejča au Théâtre National de Prague en 1960. Celle-ci portait d’une adaptation laquelle banalisait radicalement la langue de Tyl et, ce faisant, corrigeait ses propriétés poétiques par une approche rationnelle. Le professeur Jaroslav Vostrý (1931) dans son étude «La scénologie du mot et la pièce de Zeyer Radúz et Mahulena» pose à ce propos la question suivante: les aspects respectifs contenant l’expression originale – précisément grâce à leur éloignement des habitudes contemporaines – ne peuvent-ils pas devenir un moyen important d’actualisation scénique (cad. de caractérisation) des événements présentés dans la pièce de Tyl et pas seulement?

La solution au problème de l’écart entre le tchèque d’aujourd’hui et la

langue des pièces classiques tchèques, s’accompagne assez souvent dans le théâtre tchèque contemporain d’un renoncement aux qualités de ces textes, qui sont liées à leur niveau prosodique: comme s’il suffisait de prendre en considération le seul niveau sémantique. La problématique liée à la distance entre la langue classique et les normes linguistiques d’aujourd’hui est résolue sous la pression des conventions scéniques contemporaines (et pas seulement théâtrales), dont la domination a fait que la dramaturgie théâtrale tchèque contemporaine ne semble pas capable de reconnaître des qualités poétiques certaines. Vostrý le montre avec l’exemple de la pièce de Zeyer *Radúz et Mahulena* dans l’actuel arrangement du texte original pour les besoins de sa mise en scène au Théâtre National de Prague. En analysant les caractères prosodiques concrets des textes de Zeyer, il tire au clair comment les qualités poétiques de textes semblables égalent leurs qualités scéniques.

L’auteur de l’étude citée s’exprime sur la problématique du canon du théâtre tchèque. La pièce de Zeyer devrait selon lui avoir sa place dans ce canon –

«si ça fonctionnait vraiment chez nous comme c’est l’usage dans les cultures nationales normales: cette pièce revient régulièrement sous les formes les plus variées et selon leur destinée, on peut suivre non seulement la misère et la grandeur du théâtre tchèque, mais aussi les évolutions dans la culture tchèque». Comme candidate méritant d’être classée dans ce canon «la pièce fournit un bon exemple et même deux: du point de vue du texte dramatique, elle est l’exemple d’une oeuvre faisant du niveau prosodique l’égal du niveau sémantique; du point de vue scénique, c’est une oeuvre tendant fondamentalement à l’épanouissement des mots écrits par l’expression parlée de l’auteur. La comparaison avec d’autres contes, aussi typiques pour le théâtre tchèque, montre qu’il s’agit dans le cas de *Radúz et Mahulena* «d’une pièce qui reflète certaines tendances constantes du théâtre tchèque, et pourtant (semble-t-il) échappe à une pleine identification avec ces tendances. Tels sont les caractères des oeuvres qui font partie du canon de la culture ».

Il est certain que «dans le cadre de ce canon toujours redéterminé, il s’agit

du choix de pièces qui, en tant que ,cas, aident à découvrir les tournants de l'évolution: le canon ne représente pas quelque chose du passé, mais se réfère aux tendances apparues qui durent). C'est le point de départ de la recherche qui a affaire au canon du théâtre tchèque et à ses transformations, et qui part de la conviction que ces «tournants» reflètent les changements et les tendances persistantes de la mentalité nationale dans le contexte de l'évolution de la culture occidentale. Jana Cindlerová, déjà citée plus haut, s'occupe de la problématique du théâtre tchèque à l'Institut de création dramatique et de création scénique de DAMU avec les doctorantes Lenka Chválová et Tereza Marečková (voir leurs contributions dans les *Disk* 26, 29, 30 et autres). De la série d'analyses de pièces et de leur interprétation scénique, réalisée sous ce rapport, et concernant surtout le drame sous la 1ère République, nous publions leur communication sur l'*Affaire Makropulos* de Čapek, laquelle a le mieux convenu, semble-t-il, aux théâtres tchèques pour commémorer l'anniversaire de Čapek. En liaison avec les différentes conceptions des personnages principaux de cette pièce dans différentes mises en scène, Cindlerová s'intéresse à la détermination de son genre: la question de savoir s'il s'agit vraiment d'une comédie – et de quelle sorte – devient au théâtre un problème pratique de mise en scène et la résonance qu'elle trouve dépend de la manière dont la mise en scène règle de façon pratique le problème.

Quand il est question, dans l'étude citée de Vostrý, des conventions scéniques contemporaines, il s'agit naturellement avant tout de l'exigence d'un prétendu naturel, compris du point de vue de la banalisation (télévisuelle) dominante. Le fait que les qualités prosodiques soient fréquemment laissées de côté, a naturellement pour conséquence néfaste la négligence des possibilités de mises en scène qui sont en relation avec le niveau du langage scénique. Celui-ci naturellement ne peut être au niveau demandé dans le contexte théâtral où le mot sur scène ne semble pas très important – et c'est le cas malheureusement depuis un certain temps du théâtre tchèque. D'ailleurs ce dernier a toujours eu des

difficultés avec la problématique de la parole sur scène (des difficultés ont toujours existé avec la norme non-écrite du naturel courant.: c'est ce que montre l'étude du metteur en scène et théoricien du théâtre d'avant-garde de l'entre-deux-guerres Jindřich Honzl, ayant pour titre «La parole sur scène et au cinéma». Malgré certains aspects discutables (les thèses dépassées de Honzl sur le «le son photographié» sont corrigées dans une note jointe par le professeur Václav Syrový), nous la reproduisons dans ce numéro du *Disk*.

Malgré ses efforts pour faire valoir l'orthodoxie structuraliste-et aussi marxiste, Honzl (1894–1953) avait un sentiment artistique si fort qu'il réussit dans les questions spécialisées à s'en détacher. De là vient son sens délicat pour le rapport spécifique du signe et du sens au théâtre et sa capacité à les différencier – tout en restant conscient de leur rapport réciproque.: dans cette distinction de l'existence matérielle et du contenu immatériel ou du caractère de provocation mentale (en rapport avec la distinction du prosodique et du sémantique), la «parole poétique libérée» qui lui importe, se fait valoir dans leur scintillement réciproque. Mais nous imprimons aussi l'étude de Honzl en raison des exemples historiques qu'il analyse. Ce qu'il écrit de Vojan, le lecteur peut le compléter avec la riche étude de Jaromír Kazda (1948) «Contribution au travail vocal de l'acteur Eduard Vojan». Utile à lire, et pas seulement pour les spécialistes de cette problématique, l'étude de Marek Frič (1978) chercheur au Centre de recherches d'acoustique musicale à la Faculté de musique d'AMU et doctorant d'électrotechnique de la ČVUT: de combien de ces particularités la pratique contemporaine courante n'a pas la moindre idée!

Un bon nombre de pages est consacré dans ce numéro à l'art du comédien; la conception et la publication de la plupart d'entre elles ont été rendues possibles par la bourse GAČR *Formes et styles de l'art du comédien*, dont Zuzana Silová (1960) est la coordinatrice. Elle est elle-même l'auteure du cycle d'articles «Les comédiens sur les scènes tchèques» (voir son étude «De Svoboda à Zakopal» dans le *Disk* 28, «Les héritiers de Mošna» où elle parle de L. Veverka, de F. Smolik et

de Z. Baldová, dans le *Disk* 29 et «Les héritiers de Šamberk, où elle écrit sur F. Roland et en particulier sur S. Rašilov, dans le *Disk* 32): dans ce numéro-ci, elle se consacre au «roi des comiques» tchèque Vlasta Burian (1891–1962). En liaison avec «l'état d'hilarité» propre à Burian et la mise en valeur créatrice de son éternel débordement d'énergie, par lequel il explique lui-même son inspiration extemporanée, le ,cas Burian nous parle clairement non seulement de la problématique de l'acteur, mais aussi du thème de la «source de l'art du comédien». Silová n'oublie pas bien sûr dans le jeu de Burian la création des mots, laquelle est – dans la tradition du mime ou de la *comedia dell'arte* (ce qui est la même chose au sens large) – un exemple original de scénologie du mot.

Pour ce qui est de la «source de l'art du comédien», l'auteur de l'article cité a raison d'attirer l'attention sur les métamorphoses: chez Vlasta Burian, elles ont lieu au niveau du rapport du comédien et du personnage, mais aussi au niveau du personnage lui-même qui se fait passer ou bien est considéré comme quelqu'un d'autre. «La métamorphose qui se fait dans ce cas – la plupart du temps directement sous les yeux du spectateur – , ne sert pas seulement au déroulement d'intrigues obligées reposant sur la confusion et la substitution de personnages, les identités cachées, éventuellement les découvertes toujours repoussées, ni à la production de lazzi mimés et de gesticulation ou à l'émission de galimatias, créant l'arsenal attendu d'une présentation comique de soi. Cette métamorphose devient l'occasion unique (parce que produite à chaque fois autrement) de présenter dans un seul corps une double existence et renvoie ainsi à la fonction antique et la plus fondamentale de l'art du mime: confronter la réalité représentée à ses autres apparences ou possibilités et créer ainsi un ,autre monde.

Dans le cycle d'articles écrits dans le cadre du projet déjà mentionné, Jan Hyvňar (1941) se consacre aux comédiens virtuoses du 19ème et du début du 20ème siècle (dans le *Disk* 27 à Sarah Bernhardt et Eléonore Duse, dans le *Disk* 28 à V. F. Komissarzévskaja et – après une digression dans le numéro 30 consacrée au jeu de la Reduta polonaise – dans le *Disk* 32 à Mounet-Sully

et à B. C. Coquelin): dans ce numéro, on parle de Henry Irving et d'Ellen Terry, lesquels lui semblent être des «acteurs préraphaélites de l'époque victorienne. Il décrit leur carrière d'acteur sur le fond de deux tendances, à savoir la «Bildregie» et la «Wortregie», Irving ayant développé la première, mais de façon à faire valoir son propre art en même temps que celui de sa partenaire E. Terry. Hynar montre leur place dans la confrontation aussi bien avec les prédécesseurs (en particulier avec E. Kean, le représentant du jeu romantique) qu'avec les nouveaux courants: le style de jeu d'Irving a été critiqué par la génération des réalistes avec en tête J. B. Shaw, tandis que E. G. Craig qui représente la génération des symbolistes, voyait dans le jeu de son beau-père l'accomplissement d'une certaine tradition et les premiers signes d'une conception propre de l'acteur parfait ou bien d'une «supermarionnette».

La doctorante Petra Honsová (1974) a contribué à ce numéro avec son étude sur Jiří Hálek: elle retient surtout de sa carrière les personnages qu'il a joués dans les créations du Činoherní klub (Le Club dramatique) des années 60. Par la seule analyse de la manière dont l'art de jouer de Hálek fut mis en valeur dans ce théâtre, la contribution de Honsová pose et en même temps répond tant à la question des rapports des possibilités de l'acteur avec les opportunités offertes (Hálek en reçut des auteurs Ladislav Smoček et Alena Vostrá, ainsi que des metteurs en scène autant que le demandaient ses facultés exceptionnelles), tant qu'à la question des rapports de l'acteur et de la troupe du théâtre que grâce à eux, Jiří Hálek a pu façonner.

L'étude nommée est complétée par l'article de Petr Holý (1972), premier secrétaire de l'ambassade de la République tchèque au Japon et directeur du Centre tchèque de Tokyo, doctorant de l'Université Waseda à Tokyo, lequel présente aux lecteurs du *Disk* l'acteur le plus remarquable dans les rôles féminins du théâtre kabouki contemporain qui est aussi un acteur-danseur mondiallement connu, Bandō Tamasaburō.

La revue *Disk* continue à suivre les activités citoyennes qui ont à faire aux villes ou aux communes en tant que scènes et à la mise en scène de soi comme moyen de former l'identité de la société

locale (rappelons ici l'article du metteur en scène R. Lipus, intitulé «Scénicité et identité» sur une initiative semblable des citoyens de Starý Bohumín dans le *Disk* 18 et sa contribution «Adamov: identification sur les activités de l'artiste Olga L. Hořavová dans le *Disk* 28). Dans le même cadre, nous avons publié dans le dernier numéro la contribution de Denisa Vostrá (1966) «Le musée de Štěpánovsko»: des bâtiments vétustes à la scène culturelle». Y fait suite dans ce numéro la contribution d'Alexandr Gregar (1943), qui présente comme scène en son genre Miletín, en Bohême de l'Est, ce qui est intéressant pour les lecteurs de cette revue parce qu'y a été créé grâce à quelques enthousiastes le Musée du théâtre amateur. Dans une note intitulée «De Miletín à Hronov», Jana Cindlerová évoque le destin actuel et le symposium intitulé Tradition du théâtre amateur tchèque aujourd'hui, qui a lieu le premier et le deux août (le premier jour à Miletín et le second à Hronov, le symposium constituant une partie du jubilé des 80 ans du Hronov de Jirásek).

Dans le domaine de la scénologie générale, Markéta Machačiková (1987), depuis octobre 2010 étudiante de deuxième année en maîtrise d'art dramatique à DAMU, traite dans son article «L'empaillage des animaux» de la branche spéciale de mise en scène que représente la taxidermie: c'est sur cette base qu'il convient d'approfondir l'inspiration de Damien Hirst, l'artiste contemporain prétendument le mieux payé.

Les animaux empaillés, en dehors de leur mise en scène dans les musées, deviennent une partie de l'espace d'habitation que leurs propriétaires d'origine façonnet ou finissent de façonner. Il est possible et instructif d'examiner ces espaces d'habitation comme des scènes sui generis. Le palais Jacquemart-André à Paris, fonctionnant aujourd'hui comme musée, constitue un exemple de «scène de ville» de ce genre: c'est pourquoi Jaroslav Vostrý en parle dans l'article intitulé «Nouvelles inspirations scénologiques à Paris». Le professeur Július Gajdoš (1951) traite un tout autre milieu dans l'article «Scène du nord: les chevaux de bois de l'Arkchangel'sk»: l'idée lui en est venue lors de la visite de cette région à l'occasion d'une conférence

et du festival de théâtre, organisés pour l'anniversaire de naissance de l'écrivain russe Fedor Abramov.

Le thème de la 'scénologie de l'habitat', lequel est abordé aussi par Vostrý dans son deuxième article, fait l'objet dans ce numéro du *Disk* de deux contributions: celle de Tereza Šefrnová (1980) – elle terminera l'année prochaine la maîtrise de théorie et critique à DAMU) «Comment les artistes ont inventé les lofts», et celle du professeur Lubomír Konečný (1946) et d'Ivan P. Muchka (1946), lesquels ont fait le compte-rendu critique du livre de Jana Máchalová *Histoires des villas italiennes* (édition préparée par Ivan Chvatík).

Nous avons fait usage de la notion de 'scénologie de l'habitat': J. Vostrý écrit, dans l'article déjà cité consacré aux inspirations scénologiques à Paris, sur 'la mise en scène du lieu de vie'. En suivant diverses scènes parisiennes – au théâtre, à la maison et dans la rue – il s'intéresse en particulier à l'espace frontière où se touchent la scène et la salle et où l'individu concerné est à la fois objet et sujet de la mise en scène. C'est bien sûr le cas de tout espace public, à la scénologie duquel s'intéresse Radovan Lipus, auteur du livre *Scénologie d'Ostrava*, au Centre de recherches fondamentales d'AMU à Prague et à l'Université Masaryk à Brno. Dans ce contexte, Lipus est aussi intéressé par les centres de culture polonais connus (voir ses articles sur Gliwice, *Disk* 14, Gdansk *Disk* 22 et Wrocław *Disk* 23) ainsi que par la région de Silésie alors que dans le *Disk* 31, nous avons publié son article «La Silésie – le dragon à trois têtes [polonais-allemand-tchèque] – Gliwice», article inspiré par le séminaire international de février à la faculté d'architecture de l'Ecole polytechnique de Silésie à Gliwice, cette fois nous publions sa traduction de la contribution d'ouverture de la professeure Ewa Chojecka, intitulée «Souvenirs du dragon à trois têtes»: la Silésie y est clairement évoquée comme une scène 'unie et divisée'.

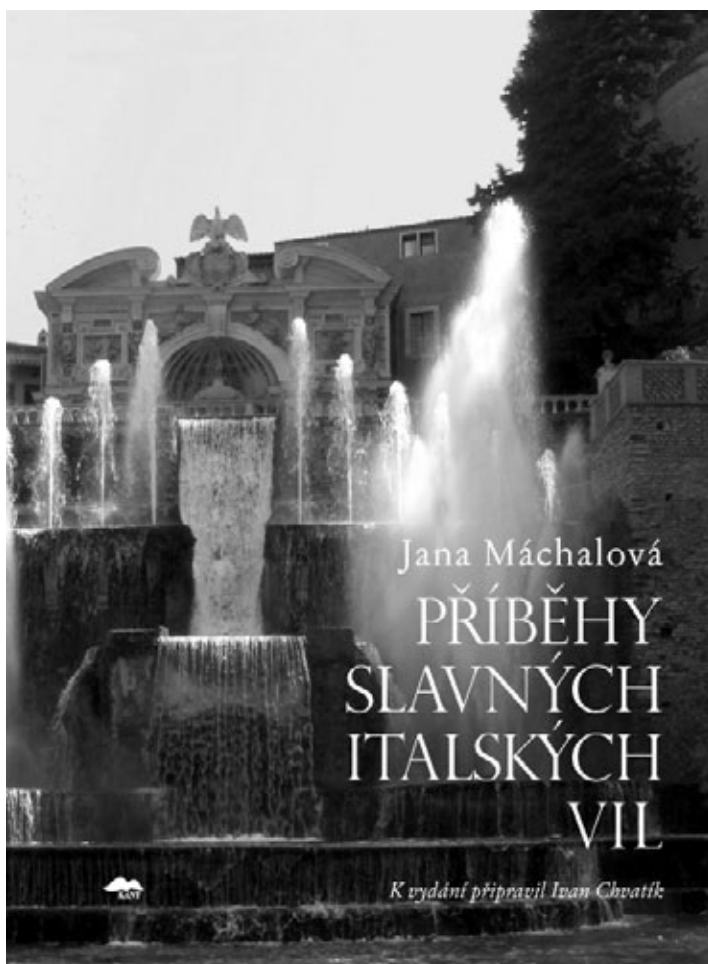
En annexe, nous présentons le dramelet de Jiří Šípek et de Barbora Nováková «Mon meilleur ami» inspiré librement de la vie de Klara Schumann.

Traduction
Vladimíra et Jean-Pierre Vaddé

Jana Máchalová

Příběhy slavných italských vil

K vydání připravil a fotografiemi opatřil Ivan Chvatík



Na rozdíl od většiny publikací využívajících slavného architektonického fenoménu především k bohaté přehlídce krásných ilustrací autoři této knihy zkoumají pojem 'italské vily' z nejrůznějších hledisek: jak se vyvíjel v průběhu staletí, co reprezentoval a reprezentuje v evropské kultuře, včetně zasvěceného a čtivého vyprávění o osudech jejich legendárních tvůrců i jejich neméně slavných obyvatel.
