

disk **35** březen 2011

časopis pro studium scénické tvorby



Obsah

ÚVODEM | 3

LÉKAŘSTVÍ A UMĚNÍ: ROLE SE OBRACEJÍ? EWA ŻURAKOWSKA | 6

AKCE KAMENY – STB A FIKTIVNÍ STÁTNÍ HRANICE JOSEF VALENTA | 22

KRAJINNÁ SCÉNA, NEBO SCÉNY V KRAJINĚ? (STORM KING ART CENTER) JÚLIUS GAJDOŠ | 31

PRONIKÁNÍ MUZIKÁLU (PRVNÍ ZAHRAŇNÍ MUZIKÁLY
NA ČESKOSLOVENSKÝCH DIVADELNÍCH SCÉNÁCH NA PŘELOMU 50. A 60. LET) PAVEL BÁR | 49

OTÝLIE SKLENÁŘOVÁ-MALÁ: CESTA NA JEVIŠTĚ LENKA CHVÁLOVÁ | 66

NĚMEČTÍ HEREČTÍ VIRTUOSOVÉ: OD ROMANTISMU K MODERNĚ JAN HYVNAR | 81

OD AVIONU K NOIVĚ — OD SNU KE SKUTEČNOSTI RENATA PUTZLACHER | 97

RECEPCE ČAPKOVA DÍLA A OSUDY DVOU JEHO HER
V ZEMÍCH BÝVALÉ JUGOSLÁVIE HASAN ZAHIROVIČ | 108

LONDÝNSKÉ DIVADELNÍ ZÁPISKY (1.–5. ŘÍJNA 2010) JANA CINDLEROVÁ | 116

POVÍDKY Z VÍDEŇSKÉHO MĚSTA
(NAD ČTYŘMI INSCENACEMI VÍDEŇSKÉHO BURGTHEATERU) ŠTĚPÁN PÁČL | 129

MEZINÁRODNÍ SITUACE V OBORU KONCERTNÍHO MELODRAMU VĚRA ŠUSTÍKOVÁ | 143

CESTA DO ČAROVNÉHO SVĚTA LUBOŠE HRŮZY... JANA CINDLEROVÁ | 151

DVOJÍ LUDVÍK VII. JAROMÍR KAZDA | 157

POZNÁMKA – POZVÁNKA NA FILM DAVIDA JAŘABA HLAVA-RUCE-SRDCE TEREZA MAREČKOVÁ | 161

UTĚŠITEL (HRA) OLGA ŠUBRTOVÁ A MARTIN GLASER | 165

SUMMARY | 183 — RÉSUMÉ | 185

Fotografie: Archiv Hudebního divadla Karlín (s. 51–53, 56, 57, 59, 63, 64); Burgtheater Vídeň (Reinhard Werner: s. 130, 131, 133; © Georg Soulek/Burgtheater: s. 135–142); archiv Margarety Hrůzy (s. 152, 153, 155); Archiv Národního divadla (Jaromír Svoboda: s. 158, 159); © Bontonfilm (s. 163).

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

MK ČR E 16252

ISSN 1213-8665 (AMU)

© Akademie múzických umění v Praze & KANT – Karel Kerlický, 2011

<http://casopisdisk.amu.cz>

www.kant-books.com

Krajní případy sebescénování souvisejí s chirurgickými zásahy. Dnešní plastická chirurgie nadále realizuje svůj hlavní cíl, jímž je léčba vrozených vad či nejrůznějších úrazů, ale zároveň se stává součástí realizace snu o krásném vzhledu – je propustkou do světa seberealizace v době všeobecné scénovanosti. Doktorandka DAMU Ewa Żurakowska (1982) si ve statí „Lékařství a umění – role se obracejí?“ klade otázku, nakolik takto motivované zásahy do vnějšího vzhledu člověka souvisejí s jeho identitou, a to v obecném rámci „rozostření hranic mezi tím, co je reálné, a tím, co je pouhou představou či iluzí“; s tímto rozostřením hranic máme přece co dělat „jak v oblasti dnešní plastické chirurgie, tak v umění experimentujícím s těly zdravými, nemocnými i zmraženými...“ Z analyzovaného lékařského i uměleckého materiálu podle autorky vyplývá, že v dnešním světě došlo k obrácení původních rolí medicíny a umění ve vztahu k tělu. Nejde jí o komplexní analýzu této problematiky. Pokusila se však tomuto tématu přiblížit „především s ohledem na stále kontroverznější experimentální umělecké počiny, které zobrazují tělo tonoucí v krizi hyperreálné dekonstrukce hranic toho, co je reálné, a co virtuální.“ Přitom došla k závěru, že současné umění „představuje v performancích, instalacích a na fotografiích tělo dezintegrované, podrobené mukám souvisejícím s jeho vměstnáním do korzetu krásného a mladého projektu postmoderny. Takové tělo vyžaduje pomoc lékaře, který by mu navrátil jeho původní harmonii, doplnil neúplné části těla-stroje a učinil z něj konstrukci vědomou si sebe sama.“ Dá se opravdu říct, jak tvrdí autorka, „že umění se tímto způsobem pokouší vyléčit tělesnost z komplexu nedokonalosti a osvobodit ji ze zajetí všudypřítomného dozoru“?

V článku „Akce Kameny – StB a fiktivní státní hranice“ se Josef Valenta (1954) ze scénologického hlediska zabývá známou akcí někdejší Státní bezpečnosti z podzimu 1948, při níž byli lidé utíkájící na Západ kontaktováni s údajným ‘převáděčem’, který byl agentem nebo přímo kádrovým pracovníkem tajné policie, a pak většinou za tmy přivedeni do místa, které tento ‘převáděč’ vydával za cizí území; tam pak byli zadrženi příslušníky StB převlečenými do stejnokrojů německé pohraniční stráže. Ti dovedli uprchlíky do objektu zařízeného jako úřadovna americké armády, kde z nich při výslechu dostali informace, o které tajné policii šlo. Při výkladech o této akci se přirozeně často objevuje termín ‘divadlo’. „V akci Kameny se to skutečně hemží divadelními prostředky a prvky dramatickosti (scénář; scéna; postavy; jednotlivé dramatické situace, v nichž nutno jednat v kontextu celkové rámcové dramatické situace [...] útěku z totality). A důstojníci bezpečnosti tu dokonce hrají postavy (byť spíše jen základní schémata postav). A mnozí však jistě s velkým ‘osobním vkladem’ (‘propůjčují’ postavě sami sebe...). Nicméně přece jen před aktéry odkládají svou vlastní identitu [...] a vystupují jako někdo jiný. Přesto lze jen těžko říci, že šlo o divadlo. Stále tu chybí ona základní divadelní konvence o tom, co tu

je 'jakoby', " říká autor a srovnává tuto akci, kterou je ovšem jistě možné pokládat za příklad nespecifického scénování, s dalšími příklady takových 'scénických akcí' stalinistického režimu, ale i s filmem (tedy specificky scénickým projevem) s názvem *Swingtime*, ve kterém podle historikova výroku probíhá akce přesně tak, jak probíhala ve skutečnosti. Autor tak přispívá zásadním způsobem k důležitému rozlišení „scénického“ a „divadelního“ na bázi scénologického rozlišování mezi specifickým a nespecifickým scénováním, tj. mezi rovinou 'uměleckého obrazu' a životní událostí se silným aspektem scénovanosti (v tomto případě v rámci propagandisticky zamýšlených i reálných důsledků, tragických pro nedobrovolné spoluaktéry).

Ve stati „Krajinná scéna, nebo scény v krajině?“ popisuje prof. Július Gajdoš (1951) 'přírodní galerii' Storm King Art Center ve státě New York a z hlediska scénologie interpretuje některé její konstitutivní prvky. Základní hlediska autorem sledovaná vystihuje věta, podle níž šlo jejím tvůrcům o to, „spojit dohromady dvě ideje v jednu vizi: přírodní sílu tamní krajiny s monumentálními sochařskými díly, a tak vytvořit velký dramatický prostor.“ Hlavní části textu přitom předchází obecnější úvod zaměřený na scénologii zámeckých zahrad. Ten je nesen dyádou 'francouzský – anglický' typ, který vychází z úvahy nad Stoppardovou hrou *Arkádie*. J. Gajdoš tak přináší velmi zajímavou sondu do oblasti scénologie zahrad a přírodních parků, tedy určitého typu budování krajiny. Uzpůsobování krajiny se (ve většině případů) řídí záměrem, aby se v ní promítly jak výtvarné, tak i dramatické vize toho, kdo ji může – jako nespecifický scénický prostor – ovlivnit: ovlivnit jako scénu určenou k tomu, aby ji (a sebe v ní) návštěvníci při svém pobytu v takové krajině příslušným způsobem vnímali. Gajdošův článek je jakousi dílčí analogií ke 'scénologii města', kterou v tomto časopise rozvíjí především Radovan Lipus, Ph.D. (například ve stati „Scénický New York“ z *Disku* 30). Za sochy v 'krajinné galerii' si můžeme v tomto případě s příslušnou licencí dosadit i jednotlivé budovy s jejich specifickými funkcemi včetně symbolické, mezi nimiž v případě kavárny nechybí ani poslání scény jistého druhu. O znovuoobnovení takového symbolického objektu šlo v případě proslulé českotěšínské kavárny, o které ve stati „Od Avionu k Noivě – od snu ke skutečnosti“ píše rovněž v tomto čísle *Disku* Renata Putzlacher (1966).

V mapování historie českého zábavněhudebního divadla pokračuje v představovaném čísle Pavel Bár (1983): viz jeho předešlé studie, z nichž „Operetní revoluce“ z *Disku* 32 je věnována situaci zábavněhudebního divadla po roce 1945 se svéráznými zásahy E. F. Buriana a Alfréda Radoka a „Epilog Jiřího Frejky 1950–1952“ z *Disku* 25 se zabývá působením velkého českého režiséra v karlínském divadle. Ve stati „Pronikání muzikálu (První zahraniční muzikály na československých divadelních scénách na přelomu 50. a 60. let)“ sleduje svéráznou 'žánrovou transformaci' českého hudebnězábavního divadla v podmínkách ideologických tlaků, jejichž postupné zeslabování zejména od začátku 60. let minulého století mělo zásadní vliv na zdomácnění převzatého žánrového útvaru. Ten se (ovšem pod jiným žánrovým označením) objevil v Česku brzy po válce, když tu Werich s Voskovcem 9. března 1948 uvedli *Divotvorný hrnec*

(libreto E. Y. Harburg a F. Saidy, hudba B. Lane), ojedinělou a vlastně první evropskou inscenaci amerického muzikálu. Pokud jde o hudebně-scénické žánry, věnuje se ještě v tomto čísle *Disku* PhDr. Věra Šustíková (1956) situaci současného evropského melodramu, jak ji odrážejí pravidelně konané pražské semináře, při jejichž pořádání má vedle Společnosti Zdeňka Fibicha důležitou roli Centrum základního výzkumu Akademie múzických umění v Praze a Masarykovy univerzity v Brně.

Co se týká historie českého herectví, pokračuje i v tomto čísle *Disku* ve výzkumu ženské herecké dramaturgie doktorandka MgA. Lenka Chválová (1979) – viz její příspěvky věnované představitelkám ženských postav Josefa Kajetána Tyla v *Disku* 28 a 29. Ve studii „Otýlie Sklenářová-Malá: cesta na jeviště“ se tentokrát věnuje velké české herečce zařazované mezi představitelky deklamačního herectví, jež ovládlo české jeviště zhruba od šedesátých do osmdesátých let 19. století. Tento typ herectví se obvykle chápe jako racionální, patetický, monumentálně sošný, s malou dávkou citu a přirozenosti. Chválové se podařilo důkladným studiem pramenů doložit, že Sklenářová-Malá byla herečkou velké senzitivity, která umělkyni vedla k prožitku duševních stavů souvisejících se situací postavy. Teprve potom a nad tím herečka hledala a budovala onu stylizaci, jež příslušela deklamačnímu herectví, podloženou u Sklenářové-Malé mimořádnou kulturou pohybového výrazu. To je zjištění, které přispívá nejen k poznání tvorby této herečky, ale i k rozšíření našich znalostí o deklamačním herectví vůbec.

V cyklu článků vznikajících v rámci grantového projektu podporovaného Grantovou agenturou České republiky, který má název Podoby a způsoby herectví, se prof. Jan Hyvnar (1941) věnuje hereckým virtuosům 19. a 20. století (v *Disku* 27 Sáře Bernhardtové a Eleonoře Duseové, v *Disku* 28 V. F. Komissarževské, v čísle 32 pak Mounetovi-Sullymu a B. C. Coquelinovi, v čísle 33 Henry Irvingovi a Ellen Terryové a v *Disku* 34 A. Ristoriové, E. Rossimu a T. Salvinimu). Po francouzských, anglických a italských hercích a herečkách přicházejí v tomto čísle na řadu herečtí virtuosové němečtí. Ve studii sledující cestu německého herectví od romantismu až k moderně pojednává Hyvnar nejdřív o dvou předních romantických hercích J. F. Fleckovi a L. Devrientovi. Následuje popis tří herců, kteří začínali v 70. letech – F. Mitterwurzera, L. Barnaye a E. Possarta – a největší pozornost je pak kromě neoromantika A. Matkovského věnována tvorbě nejvýznamnějšího herce té doby J. Kainze, u kterého je možné mluvit o počátcích modernistického herectví.

Kromě příspěvku doktoranda Hasana Zahiroviće (1975), rekapitulujícího recepci Čapkovy dramatiky v srbochorvatské jazykové oblasti, a článků doktoranda Štěpána Pácla (1982) a doktorandky Jany Cindlerové (1979), věnovaných vídeňským a londýnským inscenacím, posledně jmenovaná autorka při příležitosti výstavy v jihlavském divadle stručně připomíná scénografický přínos Luboše Hrůzy. Číslo uzavírá nová hra Martina Glasera a Olgy Šubrtové *Utěšitel* (jejich úspěšnou komedii *Muž sedmi sester*, hranou v Jihočeském divadle dodneška, jsme uveřejnili v *Disku* 15 z března 2006).

red.

Lékařství a umění: role se obracejí?

Ewa Żurakowska

Rozostření hranic mezi tím, co je reálné, a tím, co je pouhou představou či iluzí, lze pozorovat jak v oblasti dnešní plastické chirurgie, tak v umění experimentujícím s těly zdravými, nemocnými i zmraženými... Nápodoba originálu v umění i neustálé citování těla potvrzují, že v obecném diskurzu existuje jistá vazba mezi lékařskými a uměleckými aktivitami. Chirurgické operace svou podstatou zachraňují zdraví a životy, ale mohou také vylepšovat, modelovat a zdokonalovat vzhled a upravovat jednotlivé části těla. Zůstává však takto lékařsky vylepšené tělo samo sebou, je-li s ním nakládáno instrumentálně a je-li podrobováno úpravám a nejrůznějšímu přetváření? Dokáže ještě „zářit svým nitrem“ jako na Rembrandtově obraze či v básni Stanisława Grochowiaka *Lekce anatomie (Rembrandta)*? (Grochowiak 1994: 120)

Jednou pozměněné a korigované už bude navždy jiné, rozbité na řadu anatomických prvků. Podrobené odbornému zkoumání a mediální kontrole mění své vlastnosti. Dezintegrované a bezbranné bojuje o znovusjednocení. Když však opakuje způsoby chování, gesta a vzory vytvářené médii, podléhá jediné iluzi integrace. Jakkoli je ve snaze dosáhnout ideální formy stále znovu vytvářeno, stává se pouhou představou sebe samého, podobně jako je tomu v případě ikony umělosti – panenky Barbie.

Dnešní plastická chirurgie realizuje svůj hlavní cíl, jímž je léčba vrozených vad či nejrůznějších úrazů, ale zároveň se stává součástí realizace snu o krásném vzhledu – je propustkou do světa seberealizace v globální kyberrealitě.

Ve své analýze rozhovorů s plastickými chirurgy z nejmodernějších lékařských center zaměřím pozornost na obě tyto roviny lékařské praxe, jež činí ze skalpelu jednou nástroj zachraňující tělu život a jindy kouzelnou hůlku krásy téhož těla.

Hry s tělesností se tak rozehrávají v chirurgických ordinacích a kosmetických salonech či na operačních stolech, jež jsou dokonce i v umění využívány jako prostor-scéna, například v šokujících performancích francouzské umělkyně Orlan. Provokativní rozměr tělesného umění je výrazem krize současného stavu kultury, v níž je tělo podrobováno nejrůznějším experimentům. Jedná se o široké spektrum uměleckých aktivit ať už z oblasti divadla, tance nebo videoartu, o díla performerů i fotografů. Ta mají podobu happeningů, pouličních představení, multimediálních projektů, výstav a instalací, jež znázorňují tělo v době krize tělesnosti.

► Frida Kahlo, *Dvě Fridy*,
1939, Museo de Arte
Moderno Mexico City

▼ Rembrandt van Rijn,
*Anatomie doktora
Nicolaese Tulpa*, 1632,
Mauritshuis Haag



Plastická chirurgie ve snaze dosáhnout ideálního těla – kánony

„Plastičtí chirurgové dnes mají k dispozici lasery, jimiž mohou tvarovat naše rysy a obnovovat pokožku, disponují také novými chemickými prostředky, jako jsou například toxiny vytvářené bakteriemi botulismu (hovorově nazývaného klobásovým jedem). Vstříkneme-li si je podkožně do čela nebo tváří, vyhlazují vrásky a paralizují mikroskopické svaly tváře.“¹ Popis postupů stále populárnější kosmetické chirurgie se silně vzdaluje medicínským aspektům tohoto lékařského oboru.

Obličej je v plastické chirurgii specifickým místem. Díky obličejí sami sebe poznáváme, definujeme, zvykáme si na svoji tvář, která „[...] vyzařuje smysl a nese v sobě kulturní paměť minulosti.“² Tvář, která pozoruje svůj odraz na monitoru počítače, nachází ve svém virtuálním odrazu mnohonásobený model-projekt tváře. Dochází i k takovým operacím, po nichž pacient sám sebe jen stěží pozná v zrcadle? Tuto otázku jsem položila plastickému chirurgovi, jenž považuje za hlavní charakterologický rys nos. „Nos je pro obličej tím, čím palec pro ruku. Spolu s očima rozhoduje o podobě obličeje a zakládá to, jak svůj obličej vnímáme. Nikdy se ale nestane, že by někdo po operaci sám sebe nepoznal.“³ Dozajista je však projekt nové tváře hybnou silou na trhu zkrášlujících produktů. Kosmetický a kadeřnický průmysl vytvářejí nové projekty tváře podobně jako módní návrháři oblečení a vizážisté novou image. Image tváře je obrazem, který dnes lze díky řadě farmaceutických a lékařských objevů modifikovat a přizpůsobovat různým vzorcům atraktivity.

„Ve světě, který je do takové míry postaven na vizuálnosti, jsou lidé neustále stavěni před výzvu, aby svá těla přizpůsobili měnícím se dobám a vkusu.“⁴

Metody, jak těchto standardů dosáhnout a jak přizpůsobit vzhled závaznému kánonu, se neustále vyvíjejí. Kosmetické salony nabízejí procedury intenzivně omlazující pokožku při využití nejmodernějších přístrojů a poskytují rovněž odborné konzultace. Odborní lékaři a kosmetičky zjistí stav pokožky a podle toho pak volí různé druhy procedur. Můžeme si nechat osvěžit pleť obličeje pomocí masáže zchlazené na teplotu minus 15 °C speciální hlavicí Cryolift. Cena této procedury v Polsku se pohybuje kolem 300 zlotých.⁵ Salony nabízejí také peeling pokožky oxidem hlinitým a ultrazvukem: procedura zvaná mikrodermabrazie stojí 220 zlotých.⁶ Nabídka služeb kosmetických salonů se dělí do jednotlivých skupin podle věku klientů.

Kromě omlazujících procedur, díky nimž získají naše šedivé a unavené obličej zнову mladistvý jas, najdeme v nabídkách i odstranění stínů pod opuchlými očima a jemných vrásek na čele či uzavření pórů pomocí nejrůznějších krémů a masek, ale také obyčejné peelingy a regenerační nebo osvěžující masky.

Doplňkovou nabídkou salonů je vyživení pokožky a její intenzivní regenerace pomocí tzv. embryoblastů, buněčných výtažků z rostlin. Čištění pokožky klientek gely obsahujícími koktajl z výživných látek či aplikace kolagenu do spodních vrstev pokožky zlepšují elasticitu obličeje a vypínají jeho kontury. Ma-

1 Szyborski 1999: 326.

2 Czaja 1999: 94.

3 Rozhovor č. 4 s doktorem medicíny, plastickým chirurgem z lázeňského střediska, ze dne 14. března 2006.

4 Rogers 2003: 165–170.

5 Necelě 2000 korun (pozn. překladatelky).

6 Přibližně 1350 korun (pozn. překladatelky).



**Achilles Patroklovi ovazuje ránu,
5. století př. Kr.**

sáž speciální hlavici vyvolávající stažení a uvolnění cév urychluje okysličení buněk pokožky a vstřebávání výživných látek. Pokožka klientů vyžadující regeneraci je podrobována rituálním procedurám, od důkladného vyčištění přes peelingy, mikrodermabrazi až po sbroušení jemnými krystalky.

Na závěr jsou do spodních vrstev pokožky aplikovány doporučené ošetřující látky, vybrané individuálně s ohledem na potřeby konkrétní pacientky. K tomu je využíván např. ultrazvuk spojený s fotostimulací (infračervené světlo stimulující buněčnou aktivitu). Tato procedura dává klientkám pocit příjemného uvolnění napětí a především posiluje schopnost akceptovat sebe samu.

Výsledky procedur tohoto druhu nejsou tak zjevné jako v případě chirurgických zákroků, dodávají však pacientkám sebevědomí a ty se pak cítí zregenerované nejen po fyzické, ale i po duševní stránce. Důležitý je samotný rituál proměny, vymanění se z každodenního rytmu uspěchaného města.

Kosmetické zákroky fungují jako svého druhu „sochaři těla“, jak nám podouvá řada článků věnovaných kráse a péči o tělo. Převládají v nich hesla o ideálním dekoltu, pevných zádech, vytvarovaném břišku, pružné šiji, aktivním posilování, hedvábných vlasech a hedvábné pokožce. Celý arzenál denních i nočních krémů, sér a balzámů zaručuje zpevnění, vyhlazení, trvalé očištění, nonstop hydrataci, zhubnutí či aktivní vytvarování. Všechny technologie jsou přelomové, nejnovější, zaručují výrazné zlepšení a jsou nejúčinnější.

84 procent Polek si však o sobě myslí, že nejsou atraktivní, a necítí se být krásné. 14 procent žen se stydí za své nahé tělo.⁷ Nejsou spokojené se svým vzhledem, postavou či tělesnými proporcemi. Proto hledají recept, jak vylepšit svůj

7 Zdroj: TNS OBOP, zpráva Vamea. – Pozn. překladatelky: Zpráva Vamea vznikla na základě výzkumu provedeného nezávislým institutem SMG/KRC v březnu 2005 na objednávku firmy Polski Lek, producenta preparátu Vamea zlepšujícího u žen kvalitu sexuálního života. Cílem výzkumu bylo shromáždit informace na téma sexuálního života polských žen a jejich názoru na sex.

vzhled, v ordinacích plastických chirurgů. „Dnes už není vrcholem snů oko zkušené vizážistky, ale skalpel. Pak se měníme jako po dotyku kouzelné hůlky.“⁸

Skutečně nás však plastické operace učiní šťastnějšími, změní nás, zvednou naši cenu, zbaví nás komplexů? Nechají-li si pacientky operovat tělo, bojují tak o vlastní sebejistotu, o akceptaci sebe sama, jež je v dnešní audiovizuální realitě stále méně reálná. Pokušením se tak stávají chirurgické zákroky, jež někdy plní funkci propustky do imaginárního světa mediální krásy. Právě média propagují změny vzhledu jako klíč k úspěchu a životní spokojenosti.

Propagují se prsní implantáty, zvětšení rtů, operace podbradku, odsávání tuku, ale i rovnání a bělení zubů či aplikace umělé bílé skloviny. Estetické zákroky v chirurgických ordinacích se stávají normou.

„Prosazované ideály krásy způsobují, že se často cítíme zavázané jim dostát. Dá se říci, že na nás útočí odevšad – říká psycholožka Renata Maria Sęcioch. Když se srovnáváme se ženou z reklamy nebo kráskou z billboardu [...], zapomínáme, že na vzhledu modelky pracoval celý štáb lidí a počítačové programy s velkými možnostmi zásahu do finálního obrazu.“⁹

Ve snaze přiblížit se tomuto ideálu bloudíme ve virtuální síti obrazů a v kyberprostoru lákavé iluze. Touha po získání vzhledu modelky zůstává věčně nenaplněná a „komplex photoshopu“ neléčíme u terapeutů, ale na operačním stole. Operativně vylepšené části těla však nepozvednou naši psychiku, dokud se nezbavíme vlastních komplexů. Můžeme podstoupit několik plastických operací najednou, ale skalpel nezastaví čas ani nevymaže žádné problémy, s nimiž se pacientka potýká.

Plastičtí chirurgové ženy často upozorňují, že operují tělo a že se jedná o zákroky nebezpečné, které mohou vyvolat komplikace. Pak se „z absolutního štěstí může stát neštěstí, pacientky však většinou o nebezpečích nechtějí slyšet. Pacient si jich ale musí být vědom“ – tak zní názor všech plastických chirurgů.

K lékařům přicházejí nejčastěji ženy, jež podléhají iluzi zidealizované tělesné reality a očekávají realizaci „projektu hypertěla“. Jednotlivé řezy však závisěji na délce skalpelu. Ne všechno lze změnit či opravit. Pro hyperrealitu, v níž žijeme, je charakteristický magický přístup k technice, včetně té lékařské. Nejen že očekáváme „kouzla“, ale přitahuje nás rovněž magie rituálu vylepšujícího vzhled. Řada pacientek se pak na těchto zákrocích-rituálech stává závislá.

„Spolu s prvním zákrokem je prolomeno tabu spojené s překročením jisté hranice nakládání s vlastním tělem.“¹⁰

Ordinace kosmetických chirurgů lze přirovnat ke svatyním krásy, kde dochází skrze iniciaci s novým projektem těla, na němž lze něco změnit, k zázraku uzdravení. Ženy, které se jednou pro takový zákrok rozhodnou, se do ordinací vracejí a žádají úpravy dalších částí těla, aby si udržely standard, kterého operací dosáhly. Díky prolomení tabu zásahu do tělesnosti mizí počáteční strach z operativní změny vzhledu.

Pacientky se rozhodují pro další zákroky, jejich tělo se však stále více stává předmětem – strojem, v němž lze vyměňovat různé části. Měli bychom pamato-

8 Mierzejewska 2006: 70.

9 Mierzejewska 2006: 70.

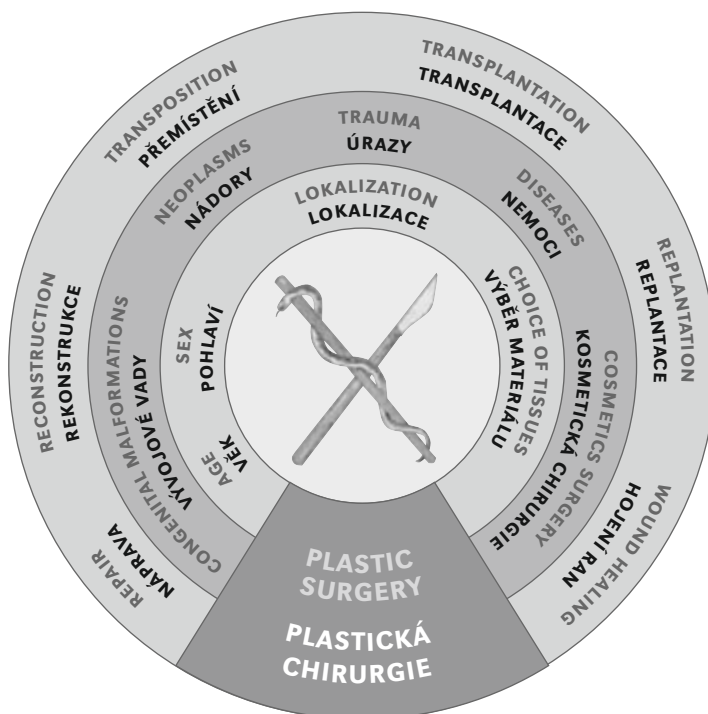
10 Mierzejewska 2006: 70.

vat na to, že skalpel nás nezavíjí komplexů. „Je-li problém v hlavě, je třeba léčit hlavu, nikoli břicho,“¹¹ komentuje jeden z plastických chirurgů „mýtus o hubnoucím efektu“ zákroku odsávání tuku.

„Medicína má své zákony, kterými by se měla řídit.“¹²

Oblasti, v nichž plastická chirurgie působí, vymezují lékaři velmi podrobně. Nejde pouze o kosmetickou chirurgii. „Plastická chirurgie v sobě spojuje prvky téměř všech specializací [...], technik nápravných i rekonstrukčních operací. Příznačná je pro ni [...] jednak operační léčba většiny vývojových vad, úrazů, nádorů a onemocnění, jež mají destruktivní charakter, a jednak kosmetická chirurgie.“¹³

Jednotlivé lékařské disciplíny znázorňuje schéma plastické chirurgie a jejích odvětví:



Během našeho rozhovoru mi plastický chirurg představil základní pravidla, jimiž se plastická chirurgie řídí, a ukázal mi fotografický materiál vypracovaný individuálně pro každého pacienta. Důležité jsou pečlivé naplánování zákroku, podrobné anatomické znalosti, vedení řezů shodně s kožními liniemi a estetickými zónami i znalost tkání. To vše je v Kobusově *Atlasu plastické chirurgie* uvedeno jako nezbytný předpoklad každé operace. Výstižně to zachycuje grafické schéma podmínek provádění plastických operací:

11 Rozhovor č. 2 s doktorem medicíny, plastickým chirurgem z velkého města, ze dne 24. října 2006.

12 Rozhovor č. 3 s profesorem a plastickým chirurgem z lázeňského střediska ze dne 17. července 2006.

13 Kobus 2004: 1.

ŽÁDOUCÍ VLASTNOSTI A POŽADAVKY DESIRABLE CHARACTERISTICS AND REQUIREMENTS



Profesor plastické chirurgie jednoznačně odděluje chirurgické plastické operace zachraňující život a zdraví od zákroků a kosmetických operací zkrášlujících. Pro něj souvisí každý zásah do lidského těla s Hippokratovou přísahou a její hlavní zásadou „Primum non nocere“ (především neškodit). Plastická chirurgie provádí zákroky v oblasti lebeční, čelistní a obličejové chirurgie související s nedostatečným rozvinutím těchto partií, s úrazy či úbytky např. ušních boltců či očních víček, rozštěpy rtů a patra nebo s deformacemi souvisejícími s rozštěpy. Operovány jsou rovněž vývojové vady a postižení obličeje či končetin. Kromě toho se chirurgie zaměřuje na popáleniny, proleženiny a důsledky rakoviny. Tento plastický chirurg silně zdůrazňuje přednost léčby před zkrášlováním. Kosmetická chirurgie zaměřující se na omlazování obličeje se naopak věnuje zvyšování pružnosti tváří a krku (face-lifting), korekci očních víček a centrální části obličeje či zvěšování rtů. Tyto zákroky dnes bývají vykonávány i před zraky diváků, např. v televizním programu „Chci být krásná“, do něhož se během castingu přihlásilo sto tisíc Polek.¹⁴ Ptám se pana profesora, co si o této mediální show, v níž je k vylepšení vzhledu využívána plastická chirurgie, myslí:

„Tisíce pacientek se přihlásily jen proto, že masmédia rozjela svoji kampaň, a jen proto, že jde o léčbu zadarmo. Lidé chtějí využít šanci, aby vypadali

¹⁴ Polská verze holandské reality show „Make Me Beautiful“, v níž ženy podstupují plastické operace a další úpravy zevnějšku. V Polsku vysílána v r. 2005 (pozn. překladatelky).



▲ Rozsáhlé znetvoření po vážném popálení obličeje

► Vícefázová léčba s využitím kožních transplantátů a Bakamijanových štěpů roztažených pomocí expanderu



lépe. Problém však spočívá v tom, kdo bude jednotlivé případy hodnotit a jaká budou kritéria výběru pro operativní zákrok. Velmi důležité je, jak a s jakým výsledkem budou tyto operace provedeny. Tady totiž nejde o kadeřníka, vizážistku nebo o změnu oblečení, ale o zásah do těla, na němž se mají podílet lékaři-chirurgové.¹⁵

Chirurgický zákrok je závažnou invazivní metodou změny vzhledu, která silně ovlivňuje náš vztah k vlastnímu tělu. Může být dokladem instrumentálního přístupu k němu, zvláště nepřístupují-li pacientky k vlastnímu tělu s úctou. Chtějí, aby poslušně plnilo funkce dobře fungujícího stroje, často je považují za „automobil, který musíme dát kompletně opravit, vyměnit jednotlivé jeho části a oživit karoserii.“¹⁶

Psychologická diagnóza charakterizující takový vztah k tělu je přímo děsivá. Týrání těla podrobovaného mukám dalekosáhlých změn nijak nezaručuje, že se zbavíme komplexů a posílíme si tak vědomí vlastní ceny. Činí nás naopak závislými na omlazujících kosmetických a chirurgických zákrocích, jak dokazují výsledky výzkumů kosmetické firmy La Roche-Posay.

„Dermatolog přijímá statisticky 63,3 pacienta, [...] polovina má problémy estetického rázu [...], nejčastěji ve věku od 30 do 39 let a deklarovaný příjem

¹⁵ Rozhovor č. 3 s profesorem a plastickým chirurgem z lázeňského střediska ze dne 17. července 2006.

¹⁶ Mierzejewska 2006: 73.

převyšuje pět tisíc zlotých¹⁷ na domácnost.“¹⁸ Ne všichni si tedy mohou dovolit luxus dermatologických vylepšení. Chirurgické zákroky jsou pak ještě výrazněji mimo možnosti většiny společnosti.

Stále nám však zůstávají internet a tisk nabízející nepřeberné množství rad, *jak být krásná*. Propaganda reklamních sdělení vyvíjí na čtenáře tak silný nátlak, že se reklamní slogan snadno proměňuje v heslo *musíš být krásná*. Výstižně tento proces nátlaku a tíži ideologie obsažené v mediálním diskurzu popisuje Umberto Eco. „Média podlehla multiplikaci“¹⁹ a jejich sdělení-příkaz-rozkaz být krásným se mnohonásobuje na řadě různých kanálů. Toto sdělení, navážeme-li na Ecovu myšlenku, tedy „komplikovaná strategie, založená na řadě různých fikcí, má sloužit k dosažení efektů pravdivosti.“²⁰

Diváci, kteří sledují programy krok za krokem dokumentující vylepšování vzhledu, věří v kouzelnou moc skalpelu a podléhají iluzi ideální krásy z reklamy nebo svůdného, avšak nereálného zrcadla televizní obrazovky, která se podle Eca mění z „nositele faktů v zařízení na vytváření faktů, z odrazu reality v producenta reality.“²¹ Pacienti na chirurgických klinikách podléhají téže iluzi. Mediální krása začíná být jedním z prvků uniformizace vzhledu, která zcela pomíjí individualitu. „Měli bychom pamatovat na to, že něčím jiným je snaha upravit svůj vzhled realistickým způsobem, přizpůsobeným individuálním biologickým rysům a anatomickým predispozicím. Lékař, k němuž pacientka přijde, musí stanovit, co je reálné, co je možné, a co je bezpečné. To on přijímá finální rozhodnutí o operaci.“²² Proměny těla bez skalpelu nevyžadují rozhodnutí lékaře. O nich rozhoduje skupina imagologů, jakýchsi prostředníků boží krásy na zemi. K nim patří kosmetičky, vizážistky, stylistky, kadeřnice, dietetičky a samozřejmě klientka, zaujatá zkrášlujícími rituály.

Samočinný stroj komerce požívá lékařský sektor a farmaceutický průmysl i požadavky trhu. I sami chirurgové si všímají oné ekonomické závislosti nabídky a poptávky, do níž se tělo zapletlo.

Kam tedy zařadit plastickou chirurgii jako lékařskou disciplínu zachraňující životy, napravující a zkrášlující v době, kdy dochází k propojení výzkumu kmenových buněk, klonování a genetického inženýrství s automatikou a robotikou? Ty mohou změnit oblast působení plastické chirurgie. Bude to znamenat konec rekonstrukční chirurgie? „Výzkum lidského genomu [...], poznání jazyka, v němž Bůh stvořil svět, by mělo urychlit definitivní překonání imunologické bariéry a tkáňové inženýrství a genové manipulace by měly brzy umožnit realizaci odvěkých lidských snů,“ říká odborník, „dají se ale všechny sny realizovat pomocí skalpelu? Vždyť lékaři nejsou kouzelníci, nedovedou čarovat. Nezmění vnitřní postoj pacientek, který mají samy k sobě – skalpel není kouzelná hůlka.“²³

17 Přibližně 31 500 korun (pozn. překladatelky).

18 Lorynowicz 2006: 205.

19 Eco 1996: 172.

20 Eco 1996: 184.

21 Eco 1996: 185.

22 Rozhovor č. 3 s profesorem a plastickým chirurgem z lázeňského střediska ze dne 17. července 2006.

23 Rozhovor č. 2 s doktorem medicíny, plastickým chirurgem z velkého města, ze dne 24. října 2006.

„Často jde o podívanou, kterou chce národ sledovat, protože co svět světem stojí, těšila se podobná představení velké oblibě; když vpouštěli lvy do arény a ti se zakoušávali do otroků, lidé to rádi viděli, když spolu bojovali gladiátoři, tak rovněž, i na odsouzence se chodily dívat zástupy čumilů.“²⁴

Multimediální umělkyně Orlan činí v řadě kontroverzních happeningů ze svého těla materiál pro umělecké zpracování. „Jsem první umělkyní, která využívá plastickou chirurgii a přitom ji zpronevěřuje jejímu vlastnímu cíli, tedy zdokonalování a omlazování těla.“²⁵ Svá představení situuje do prostoru ulice a na operační sály. Některá z nich jsou přenášena do mnoha míst světa a promítána na obří plátna pro miliony diváků, kteří tak mohou sledovat chirurgické operace – rouhačské pokusy vtělit se do ikon svatých, panen či obrazů Madon. Orlan desakralizuje nejen náboženské hodnoty, ale i sám akt operace jako pronikání do intimity těla, zpřístupňuje veřejnosti tabu tělesnosti. Francouzská umělkyně podrobuje své tělo svérázným mukám, činí z něj plátno – místo dialogu s křesťanským náboženstvím i s různým chápáním statutu těla v dějinách umění. Zaměřuje se přitom zejména na barokní umění, neboť právě v baroku je tělo ambivalentní, stává se tělem zatíženým tabu a zároveň předmětem uctívání.

„Během dvaceti let své práce jsem využívala křesťanskou ikonografii období baroka. Dělal jsem to s pomocí vlastního těla a svého obrazu,“²⁶ a také s využitím současného diskurzu ztracené identity. Tělo je tu však především místem chirurgické virtuozity – lékaři, kteří na tváři Orlan vyřezávají prvky upomínající např. na Botticelliho díla, se na jednu stranu dopouštějí deformace, na straně druhé však mají její tváři určitou formu navrátit (citování minulého jako cesta k integraci vlastní identity?). V komentářích ke svým spektakulárním a co do jejich podstaty téměř hrůzostrašným operacím hovoří francouzská umělkyně o přechodovém rituálu, v jehož rámci získává novou identitu. V jednom z nich cituje výmluvná slova z textu Michaela Serrese: „Tato vytetovaná obluda, dvouoký hermafrodit smíšené rasy, co by nám mohla odhalit pod svou kůží?“²⁷ Performerka tvrdí, že nitro lze převést na vnější obraz. Je-li tomu tak, pak tělesné umění skutečně odráží stav doby, v níž žijeme, a tělesné experimenty Orlan vypovídají mnohé o podstatě postmoderního člověka, odhalují jeho ztracenost, nemožnost pochopit sebe sama a své limity, rozvolněné kdesi mezi tím, co je vnitřním a co vnějším projektem, jakýmsi obalem dnešního virtuálního světa.

Současným uměleckým experimentům pokládajícím lidský organismus buď za stroj s vyměnitelnými součástkami, nebo za anatomický atlas zcela zbavený tabu, lze bezesporu vytýkat jejich pochybný morální status. Pravdu má sama Orlan, když ve svém *Manifestu* píše: „Tělesné umění je vytvářením autoportrétu v klasickém slova smyslu, ale s pomocí prostředků dostupných v dnešní době.“ Jedná se o obraz vztahu západní kultury k tělu, protože právě západní kultura vytváří nástroje a instituce, s jejichž pomocí je tělo v umění ztvárňováno

24 Rozhovor č. 3 s profesorem a plastickým chirurgem z lázeňského střediska ze dne 17. července 2006.

25 Orlan 1996: 26.

26 Orlan 1996: 22.

27 Serres in Orlan 1996: 29.



▲ Orlan, *Já čtu, on mě operuje*

◄ Orlan, *Bílý kříž, černý kříž a umělé ovoce, pátá operace, Paříž 8. 12. 1991*

▼ Orlan, *Omniprezence, sedmá operace, New York*



**Orlan, *Lebka a trojzubec*,
čtvrtá operace, Paříž 6. 6. 1991**



(nebo snad mučeno?). Plastická chirurgie, rozvoj genetiky a eugeniky či transplantace obličejů tím, že vytvářejí jakousi novou kvalitu těla propagovaného médií, tyto nejasnosti jen prohlubují. Striktně racionální západní civilizace vytvořila model antikultury, pro niž je utrpení nepříjemné, a smrt pak představuje totální průlom, chybu přírody.

Zbavení těla svobody je důležitým aspektem umění Orlan. To v sobě nese řadu rozporů. Nebudu se zde věnovat jeho podrobné analýze, povšimnu si pouze jeho návaznosti na problematiku hry s tělesností a pokusím se je interpretovat jako svědectví o krizi etiky i estetiky. Kromě toho mě zajímá autorčin postoj k plastické chirurgii, kterou ve svých vystoupeních využívá jako nástroj. Ačkoli znesvěcuje chirurgické zákroky, tvrdí, že její práce „není namířena proti plastické chirurgii, ale proti standardům krásy, proti ideologickým diktátům, jimiž jsou i ideály krásy, které stále více poznamenávají těla žen i mužů.“²⁸

V uniformním světě jsou těla osamocena, zbavena individuality, jsou pohroužena do honby za vlastní tvář, hledají svůj vlastní jazyk. Tělo je tak dezintegrováno a rozpolceno mezi svou vnější slupkou a individuálním nitrem. Tématem „těla a jazyka“ – jako jedním z hlavních problémů – se ve své divadelní práci zabývá choreografka Sasha Waltz.

Představení *Körper*, jež bylo uvedeno na festivalu Body_Mind 2005, se věnovalo otázce disharmonie mezi tělem a jazykem, analyzovalo individuální příběhy v kontextu zkušenosti tělesné pospolitosti. Během debaty po představení Sasha zdůraznila, kolik toho do představení vnesly jednotlivé osoby spolu se svými „příhodami s vlastní tělesností“. Každý z herců vypráví na scéně svůj vlastní příběh načrtnutý s pomocí několika linií-drah pohybu, které se stýkají v uzlových bodech, pro každého jiných, a vytvářejí tak různorodé konstelace. Tyto kritické body ve scénickém pohybu lze považovat za distinktivní rysy herců, a v širším kontextu za charakteristické rysy odlišující člověka od jiných.

Představení upozorňovalo na prostor vznikající mezi pojmenováními a autonomním jazykem těla. Hromadné scény uniformizovaných těl byly klíčové. Herci oblečení do stejných bílých, průhledných a přiléhavých kostýmů se pohybovali jako v jakémsi náměsíčném tanci, jako zhypnotizované loutky řízené nějakou

²⁸ Serres in Orlan 1996: 26.

vnější silou, rukou choreografa, zbavené vlastního vědomí i vůle. Tanec jako kodifikovaná forma pohybování různými částmi těla může toto rozkouskované tělo jednak integrovat, jednak může nivelizovat rozpor, na který upozorňovala Sasha. Sama jako choreografka zakouší tento rozpor a jeho zmírňování pomocí tance takřka „na vlastní kůži“, prostřednictvím těla herců (jak celé skupiny, tak jednotlivých jejích členů). Vzniká tu zajímavá analogie mezi osobním příběhem vyprávěným každým z herců na scéně v konfrontaci se skupinou a bytím ve světě mimo scénu, kde se naše odlišnost krystalizuje rovněž v kontaktu s ostatními, se skupinou či společností. Ačkoli „je blízkost jako výraz sounáležitosti vepsána do lidského subjektu“, ²⁹ zdají se být dnešní těla ve virtuální realitě anonymní a odcizená.

Vztah k vlastní somatičnosti získáváme prostřednictvím sledování jiných těl. Vizuální kultura je lekcí anatomie jednotlivých součástí, výměnných a vyměnitelných. Představení *Körper* Sashy Waltz lze nazvat somatickou podívanou, jde o jakousi analogii barokního anatomického divadla. Právě tam totiž docházelo ke „zkoumání vlastní somatičnosti odrážející se v zrcadle Jiného a Jiných. Zkušenost onoho nejparadoxnějšího tajemství, jakým jsou niterné aspekty naší tělesnosti, se tak stává kolektivním prožitkem, jenž je možný pouze díky naprosté důvěře v pravdivost obrazu, který pozorujeme. Tímto obrazem jsou pro naši vlastní nerozdělitelnou tělesnost, jež sama sebe spatřit nemůže (*casus* vlastní tváře), její repliky implikované těly druhých.“ ³⁰

Tělo se stává reprodukovanou formou, jak to ve svých představeních nekompromisně a velmi odvážně ukazují herci divadla Suka Off z Katovic. Jejich představení jsem zhlédla na jaře roku 2006 ve Varšavě v rámci festivalu Express EC 47.

White Room je posledním představením umělecké skupiny, která již na začátku své činnosti v roce 1995 vyvolala řadu kontroverzí. Všechna jejich představení se pohybují na hranici performance, happeningu a výtvarné vizualizace. Uváděny jsou v nejrůznějších „nedivadelních“ prostorech, ať už to jsou kluby, galerie nebo ulice. Pokaždé však vyvolávají silné emoce, od rozbouření veřejného mínění až po hranici společenského skandálu. K tomu ostatně došlo i ve Varšavě (představení vyvolalo ostrý protest starosty varšavské čtvrti Praga, který nakonec na skupinu Suka Off podal trestní oznámení pro narušování dobrých mravů).

Divadlo tohoto typu vyzývá k zamyšlení nad represivním charakterem působení médií a komerční kultury na jednotlivce. Suka Off se věnuje tématu instrumentalizace těla, netolerance vůči individuální sexualitě. Tělo svým způsobem znásilňuje – herci často sahají po sebepoškozování, zasahují do vlastního těla pomocí nejrůznějších „chirurgických“ nástrojů typu skalpelu či jehel ve snaze ukázat, jak do těla přímo mechanicky proniká postindustriální mašinerie komerce. Toto znásilnění (týrání těla) má ukázat, že právě takoví jsme v onom každodenním „divadle pekla“. Herci se během představení pohybovali po nemocničně-industriální scéně jako loutky, v kostýmech z ob vazů a s rekvizitami připomínajícími sado-maso pomůcky. Někdy až hrůzostrašné scény zasívání úst nelítostným lékařem-monstrem, zabodávání jehel do kůže či zavěšování na háky doprovázela hlasitá elektronická hudba.

Podobně vypadají performance španělského umělce Antuneze Rocy. Diváci ho pomocí speciálního zařízení ovládaného počítačem podrobují mučení, roz-

29 Śleszyński 1995: 161.

30 Anita Skwara in Czaja 1999: 175–176.



▲ ► **Sasha Waltz: Körper.**
Schaubühne am Lehniner Platz
Berlín 2000

tahují mu ústa, nosní dírky či svaly hrudníku. Týrané a mučené tělo vyvolává extrémní reakce: někteří mlčí, jiní omdlévají nebo rezignují na účast v těchto pseudorituálních představeních a ostentativně odcházejí.

Takový pohled bolí, pobuřuje, děsí, vyvolává hněv a protesty. Trpící herec vyvolává soucit a divák odkrývá svoji vlastní bolest, kterou mu způsobuje někdo jiný, případně kterou si akty psychické či fyzické autoagrese způsobuje sám. Bolest je tedy dvojí.

Co cítí herec, když se po scéně pohybuje jako po již osvojeném prostoru utrpení, když si sám způsobuje bolest? Na to se po představení ptám herečky Sylvie Leibig: „Mě to fascinuje... Ne to, že si člověk způsobuje bolest, ale vizuálně. Zkrátka se mi líbí, když teče krev, když se zabodává jehla.“

Diváci jsou tímto pohledem otřeseni, ale nedokážou odehnat otázku, zda fakt, že je člověk během takového aktu sebepoškozování pozorován, může komu-

koli dodávat pocit uspokojení. Šokující představení využívající motivu poškozování těla se pohybují na samé hranici vědomí a transu. Je to ještě hra?

Nebo už je dnešní tělo zotročené, zmasakrované a zprofanované až do posledního živého kousku tkáně? A zobrazuje umění tyto tělesné vztahy natolik subjektivně, nebo říká nekompromisní pravdu o dramatu postindustriálního „divadla pekla“? V rámci prolamování tabu tělesnosti však dozajista překračujeme etické i estetické hranice.

Lze samozřejmě diskutovat o etickém rozměru takového umění. Z jiné perspektivy hodnotí podobné aktivity K. Kobus, plastický chirurg: „Je to opravdu taková zábava, sledovat cizí utrpení? Co je na tom fascinujícího?“³¹ Pro lékaře, který se denně setkává s bolestí, je nesmyslem překvapovat v umění utrpením. Přesto existuje potřeba prožívat krajní emoce a sledovat podobná spektakulární představení. Proto pocíujeme vnitřní touhu sledovat utrpení veřejně. V této souvislosti lze připomenout veřejné popravy, jež jsou u Foucaulta momentem společenského očištění. Je však katarze možná v dnešní době, kdy se kategorie těla stává simulakrem? Na rozdíl od surrealismu, s jehož pomocí je svět představován ve *Skořicových krámech* Bruna Schulze, kde je fantastická snovost-oneirismus prostorem útěku před komercí Krokodýlí ulice, se dnes virtuální realita kybernetického snu stává noční můrou. Realitě vzdálené tělo stále obtížněji prožívá soucit a strach, přestože tolik touží po očištění.

Modernismus brání kataraktickou funkci umění, protože kategorie smrti a oběti vnímá jako články určitého metafyzického řetězce, stejně jako je tomu v přirozeném existenciálním řádu věcí. Aby mohla přijít obnova, musí nejprve dojít ke smrti. Reálnost smrti v metafyzickém diskurzu umožňuje prožít společenský rituál. Postmoderní konstrukce subjektu (člověka bez vlastností) dovo-luje prožít jediné antikatarzi.

Polská umělkyně Katarzyna Kozyra prověřuje ve své videoinstalaci *Svěcení jara* modernistické pojmy spolu s kategoriemi a pravidly konstruujícími tělesný diskurz. Polemizuje s modernistickou metafyzikou, zadržuje pohyb jako její hlavní znak a představuje nehybnost těl rozpohybovaných jediné pomocí techniky, těl uměle oživovaných. V obrazu těla, jež se ve vizuální kultuře stalo médiem a jakousi výpůjčkou, je zapsán jiný vztah k přirozenosti a kráse. Modernistické *Svěcení jara* Igora Stravinského pracuje s bezprostředním vztahem k tělu a s kategorií mládí jako symbolem jara a obnovy, ale zároveň charakteristickým rysem modernistické „Mladé Evropy“. To potvrzuje role, jaká při tvorbě baletu připadla Václavu Nižinskému. Katarzyna Kozyra však ve svém díle staví do protikladu k mládí stáří. Ukazuje tělo neohrabané a pokořené, což vyvolává soucit a solidaritu s trpícím subjektem. Autorka odmítá koncepci obrody skrze smrt. Její ironický odstup nám tak znemožňuje prožít rituál. Groteska přenáší reálnost a smysluplnost zobrazeného utrpení do sféry technologického vzkríšení. Obroda není možná, protože nedošlo k dramatu ani k žádnému skandálu, nic už nezůstalo skryto.

Svěcení jara je charakteristické pro 20. a 21. století a lze je interpretovat v kategoriích obrazu jisté epochy, v níž veřejnost dosahuje společenského uvědomění a v níž dochází k odhalení archetypální vrstvy nejrůznějších vzorců myšlení a jed-

³¹ Rozhovor č. 3 s profesorem a plastickým chirurgem z lázeňského střediska ze dne 17. července 2006. – Komentář k tématu „body modification“. Lékař odpovídá na otázku, jak se plastická chirurgie staví k otázce experimentů prováděných na těle a k představením Orlan a skupiny Suka Off.

nání. Díky podobným představením tak může divák najít způsob, jak zažehnat kulturní krizi. Katarzyna Kozyra ve svém *Svěcení jara* krizi nezažehnává, pouze odhaluje to, co k ní vede. V důsledku toho směřuje pouze k jakémusi momentu traumatu. Představení je momentem, v němž si teprve uvědomíme to, čeho si jinak vědomi nejsme. Kozyra nehovoří o pravdě, ale o jazyku samotném. V jejím obrazu těla lze dobře sledovat popření jak konceptu oběti či mise, tak také obrody.

Staré tělo se objevuje i v jiných autorčiných pracích, stačí připomenout *Lázně* či *Olympii*, kde se umělkyně převléká do kůže staré ženy. I tady se projevuje polemika se závazným vzorem krásného a mladého těla jako ikony 21. století, doby hédonismu a důrazu na mechanickou výkonnost, ale také popření vyšších smyslů, k nimž by mohlo vést podřízení těla absolutní disciplíně.

Z analyzovaného lékařského i uměleckého materiálu vyplývá, že v dnešním světě došlo k obrácení původních rolí medicíny a umění ve vztahu k tělu. Nejde v žádném případě o komplexní analýzu této problematiky. Pokusila jsem se však tomuto tématu přiblížit především s ohledem na stále kontroverznější experimentální umělecké počiny, které zobrazují tělo tonoucí v krizi hyperreálné dekonstrukce hranic toho, co je reálné a co virtuální.

Prostory a místa a jim připisované významy ztrácejí soudržnost a mění svoji původní funkci. Operační sál – doména chirurgů, místo, kde jsou zachraňovány životy – se stává místem uměleckých experimentů a ordinace kosmetických chirurgů stále více připomínají scénu, na níž dochází k proměně obyčejného těla v tělo postavy z představení-pouličního průvodu. Právě v místech biologické obrody a na operačním stole získává člověk novou, lepší tvář – masku vytvořenou kánony kyberreality.

Současné umění představuje v performancích, instalacích a na fotografických tělo dezintegrované, podrobené mukám vměstnání do korzetu krásného a mladého projektu postmoderny. Takové tělo vyžaduje pomoc lékaře, který by mu navrátil jeho původní harmonii, doplnil neúplné části těla-stroje a učinil z něj konstrukci vědomou si sebe sama. Dá se říci, že umění se tímto způsobem pokouší vyléčit tělesnost z komplexu nedokonalosti a osvobodit ji ze zajetí všudypřítomného dozoru.

Z polštiny přeložila Michala Benešová

Literatura:

- CZAJA, D. *Metamorfozy ciała*, Contago, Warszawa 1999
ECO, U. *Semiologia codziennosci*, Czytelnik, Warszawa 1996
GROCHOWIAK, S. „Lekcja anatomii (Rembrandta)” in: *Wybór z poezji*, Kama, Warszawa 1994
KOBUS, K. *Atlas Chirurgii Plastycznej*, MedsportPress, Warszawa 2004
LORYNOWICZ, J. „Chcemy być piękne. Raport: Polka u dermatologa”, *Twój Styl* 11, listopad 2006
MIERZEJEWSKA, D. „Piękna za wszelką cenę”, *Świat Kobiety*, červenec 2006
ORLAN. „Referat”, *Magazyn sztuki* 9, 1996
ROGERS, M. F. *Barbie jako ikona kultury*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2003
SZYMBORSKI, K. *Poprawka z natury*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999
ŚLESZYŃSKI, D. *Człowiek w działaniu. Analiza empiryczna, fenomenologiczna, egzystencjalna*, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans-Humana, Białystok 1995

Obrazový materiál je citován z těchto publikací: Kobus, K. *Atlas Chirurgii Plastycznej*, MedsportPress, Warszawa 2004 (s. 11–13); Orlan. „Referat”, *Magazyn sztuki* 9, 1996 (© Alain Dohme, Vladimir Sichov, Joël Nicolas: s. 16, 17); Cluster. *Sasha Waltz*, Henschel Verlag, Leipzig 2007 (s. 19).

Akce Kameny – StB a fiktivní státní hranice

Josef Valenta

„Tohle všechno, co tady vidíte, to je vlastně jenom jako. Proč bychom měli složitě chytat lidi, kterým se nelíbí naše lidově demokratické zřízení, někde v Německu nebo v Rakousku. Tak jsme si postavili falešnou hranici a lidi za náma choděj sami [...] No řekněte, není to dobrý nápad?“ (říká fiktivní americký major/reálně důstojník StB ve filmu Swingtime)

„Akce Kameny byla podle mne nejzrůdnější věc, kterou si bolševik vymyslel...“ (A. Rázek, vyšetřovatel ÚDVZK¹)

Režimy všeho druhu využívají lidské schopnosti vytvářet vlastním chováním a jednáním iluzi něčeho, co jako skutečnost vypadá (ba i ‘tváří se’), ale skutečností to není. Režimy všeho druhu, přesněji řečeno lidé tyto režimy reprezentující, vesměs využívají elementů scéničnosti či dokonce divadelnosti proto, aby někoho podvedly (tedy obvykle i v kontextu dosti dramatickém). Oním ‘někým’ jsou v konečném důsledku občané. Není divu – mezi hybateli režimů všeho druhu nalezneme hojně depravantů, kteří se neštítí využít oné přirozené lidské schopnosti ‘inscenovat’ a současně stejně přirozené neschopnosti člověka/lidí tyto inscenované fikce či polofikce plně prohlédnout a identifikovat je jako simulakra, klamy, podvody, divadýlka a tak podobně. Takové využití schop-

nosti tvořit fikci je tedy velmi často v rozporu s dobrými mravy. Jeho cílem je (víc než často) něco utajit, k čemuž se používají dvě základní cesty; zde jsou jejich krajní podoby:

- něco skrýt, tedy utajit (např. nelegální konto nějaké strany), a tím vytvořit iluzi, že tato strana má jen legální konta (a tedy je i vzorem strany společensky zodpovědné a fungující na etických principech);

- naopak ukázat lidem jako existující něco, co ve skutečnosti neexistuje, a vytvořit tak iluzi, která zakryje to, co nemá být vidět.² A právě k tomuto druhému případu se vztahuje ona naše evolučně kódovaná neschopnost spolehlivě prokódnout, že něco je jen ‘jako-by’ (Koukolík 1999: 75; Valenta 2008: 121).

Používáme-li výše plurál ‘režimy’, pak tím skutečně myslíme i režimy, které se označují jako demokratické. Vytváření ‘divadýlek’ je nadrežimní záležitost, i když formy těchto iluzí konkrétní typ režimu přece jen ohraničuje. Již vlivný americký intelektuál, sociolinguista N. Chomsky,³ nás opakovaně upozorňoval na „vytváření obrazu skutečnosti“ s využitím médií spjatých s mocí (Chomsky 2004). Ano,

¹ Úřad pro dokumentaci a vyšetřování zločinů komunismu. Zdroj: <http://www.radio.cz/cz/clanek/37026>.

² Podrobněji ke scénovaným formám zakrývání skutečnosti viz Valenta 2009a; 2009b.

³ Profesor slavného Massachusettského technologického institutu.

technické prostředky zvyšují potenciál politiků a novinářů dezinformovat, manipulovat, klamat atd.

V současnosti nás zase stránky <http://www.leadingtoward.com> upozorňují na to, jak byla Američanům administrativou G. Bushe jr. servírována iluze nutnosti vést válku proti Iráku. Na stránkách se přímo hovoří o kontrastu „mythic reality“ a „actual reality“ a najdeme tu tvrzení:

„Vláda konstruovala smyšlené historky o teroristickém nebezpečí, aby stimulovala strach občanů z ohrožení; Bushova vláda pomocí velmi pečlivě volených slov systematicky manipulovala s fakty, vytvářela pocit strachu a zmatku a zjednodušovala problémy v souladu se svou agendou. Vytvářela falešné souvislosti, když na otázky novinářů odpovídala vágním a zavádějícím způsobem; Bushova vláda dávala najevo, že si je absolutně jista správnosti informací, které o Iráku zveřejňuje. Sama sebe prezentovala jako autoritu, jejíž výroky jsou mimo veškerou pochybnost. Většina informací se ovšem v tajných službách zuřivě diskutovala a nakonec se ukázaly jako nepravdivé; Bushova vláda používala verbální triky, aby dezinterpretovala fakta. Posluchače vedla ke špatnému dojmu a nesprávným závěrům; používání nadsázky a zveřejňování zjednodušovalo komplexní realitu.“⁴

Ostatně i u nás bylo možné zhlédnout film režiséra Levinsona *Wag the Dog* (*Vrtěti psem*), v němž se americký prezident před volbami snaží zakrýt svůj sexuální skandál fiktivní válkou s Albánií. Tu pomůže mediálně zpracovat hollywoodský producent (již jen tato nejjednodušší úroveň symboliky filmu je dostatečně výmluvná).

Totalitní režimy si ‘mohou dovolit’ často mnohem přímočařejší či též primitivnější scénické eskapády. Vídáme je i dnes, např. v televizních šotech ukazujících severokorejské zpravodajství. Jeho obsah i forma mohou vyloudit na našich tvářích smutný úsměv pamětníků...

Velkými inscenacemi minulého režimu byly některé politické procesy 50. let 20. století. Snad se neprohřešíme, když tu slovo ‘inscenace’ skutečně po-

užijeme. Režim se zbavoval svých protivníků či alespoň lidí nedostatečně loajálních (ale za obět represí padli i lidé, kteří vůči režimu prakticky nevystupovali). A tato reálná ‘očista’ společnosti byla – samozřejmě – náležitě propagandisticky a edukačně využita. A zvláště v případech procesů s osobnostmi společensky významnými organizována jako zvrhlé theatrum pro celý národ.

Nemůže se nám nevybavit proces se skupinou, v níž byla Milada Horáková. Ten sice není naším hlavním tématem, ale chceme mu věnovat alespoň dílčí pozornost. Z hlediska teatrologa se k procesu několikrát vyjádřil V. Just:⁵

„‘Divadelní poetiku’ procesů lze proto přirovnat k té větvi absurdního divadla, jež vychází z Franze Kafky a jeho popisů odlidštěných mechanismů a odosobněných hrdinů, kteří berou na sebe i reálně neexistující viny. [...] V čem je tedy jejich dramatická? Inu – v tom, že na rozdíl od inscenace absurdní frašky v regulérním divadle hrají všichni obžalovaní o vlastní život, a někteří z nich (Milada Horáková, Vojtěch Dundr, Jiří Hejda) i o zbytky vlastní důstojnosti. A také v drobných odchylkách od normy, v drobení a oprýskávání oné zdánlivě nerozborné stalinové žuly, jež se u nás ukazuje být mnohdy opukou či kamuflující sádrou. Skrytá dramatická procesů je v tom, jak drobnými nedopatřeními prozrazují svou pečlivě skryvanou režii a dramaturgii, jak hysteričtí žalobci (Juraj Vieska, Josef Urválek) a soudci (Karel Trudák) „nenápadně“ nahazují narážky svědkům i obžalovaným, co chvíli vypadlým z role – v těchto místech se žánr tragédie láme do tragikomedie. Proces s Miladou Horákovou, Závěsem Kalandrou, Oldřichem Peclem a Janem Buchalem (abychom ze třinácti obžalovaných pietně připomněli jen ty

5 Kromě V. Justa upozorňovali na scénický charakter procesů a jeho možný výklad jazykem vykládajícím i divadlo také další autoři. Vedle těch, které tu sami citujeme, přidejme ještě Justovy odkazy na text B. Šnajdra „Proces proti dvanácti milionům“, *Tvorba* 1990, M. Ivanova „Justiční vražda aneb smrt Milady Horákové“, *Betty* 1991, ale i na literárněvědný pohled P. Steinera v textech „Lustrování literatury: Česká fikce v kontextu politickém“, *Lidové noviny* 2002 (stať „Poetika politického procesu“) nebo „Poetika politické fikce: Proces se Slánským & spol. jako text,“ in Pernes, J. (ed.) *Politické procesy v Československu po roce 1945 a případ Slánský*, Brno: Prius 2005 (krátká verze: *Host*, červen 2005: 15–19).

4 Obsah stránek přeložil P. Valenta.

vzápětí popravené) byl ovšem jedinečný v tom, že první velký monstrproces po sovětském vzoru se na řadě míst režii ještě vymykal z ruky (to je patrně důvod „trezorování“ záznamu). Akteři totiž, navzdory důkladné osmiměsíční průpravě na celách, co chvíli vybočují ze secvičeného scénáře (vedle navenek klidné Horákové, jejíž skutečný nervový stav na lavici obžalovaných prozrazují pouze neustále pracující ruce, nejvýrazněji vystoupil z role starý sociální demokrat Vojtěch Dundr, který několikrát opravil, znejistil a usvědčil z bludu největšího Savonarolu tohoto procesu, vojenského prokurátora Viesku) [...] v jednom okamžiku dokonce na obraz vypovídajícího opata Anastáze Opaska je neuměle ‘napasován’ hlas jakešovský tragikomického svědka Vávry-Staříka...“ (Just 2005).

Ve 3. dílu televizního dokumentu „Proces H – den třetí“ zase k ‘výběru postav’, které budou v tomto dramatu účinkovat, Just podotýká, že v rolích obžalovaných byla pestrá škála osob. Od vzdělaných a intelektuálů až po lidi zcela opačné. Just hovoří o volbě „typizovaných nebezpečí“.

Zmíňme ještě scénický rámec tohoto procesu a podívejme se na ukázky jazyka, který se v souvislosti s procesem tehdy používal. A všimněme si využití terminologie náležející do diskurzu divadla, resp. teatrologie či scénologie:

„Je možno přistoupit k inscenaci veřejného procesu [...]; bude třeba scénář upravit tak, aby nevynikala lidská stránka obžalovaných [...]; film není šťastný prostředek na tuto věc, neboť fyziognomie obžalovaných budí soucit [...]; proces měl vrchol asi šestý den a pak již nastalo nebezpečí, že by unávoval [...]“ (úryvky z úředních zápisů týkajících se přípravy a průběhu procesu s M. Horákovou a jejími spoluobviněnými; viz Suk 2007: 27).

A k tomu současné komentáře:

„Pořád málo víme, kdo byli ti, kteří scénář inscenací veřejných procesů [...] podle stranické dramaturgie tvůrcím způsobem realizovali“ (Suk 2007: 27).

Nebo:

„Politický proces s Horákovou byl vraždou inscenovanou pro masy. Příslušné orgány ji připravovaly pečlivě, s přihlédnutím ke všem složkám, jaké se obvykle

uplatňují v divadle. Jakou moc může mít divadlo, když opustí prkna jeviště?“ (Platzová 2006)

Nebo:

„Celý soudní proces bylo divadlo a absurdní tragédie.“ (viz *Osobnost...*)

Při použití výrazu ‘divadlo’ ve vztahu k procesům je nutno skutečně být obezřetným. Není asi nutno v *Disku* podávat definici divadla ve smyslu typu ‘probíhající scénické akce’. Je zřejmé to, co připomíná i V. Just, totiž že obžalovaným šlo skutečně o život. Osobně bych se zřejmě vyhnul slovu ‘hráli’ (ve vztahu k aktivitě obžalovaných). Celá akce z jistého hlediska nebyla hrou. Odpadá rys spontaneity hry či její primárně tvůrčí dimenze. Podle dostupných informací bylo vše připraveno. To by samozřejmě nevylučovalo ještě existenci hry vůbec, avšak přidejme, že celá scénická akce měla mít, a také měla, skutečné důsledky v životech, zejména obžalovaných. Z tohoto hlediska tedy obžalování v soudní síni zřejmě ‘nehráli’ ani agonální⁶ hru o vítězství. I když není vyloučeno, že někteří mohli věřit, že v procesu ‘lze něco uhrát’...⁷ Ale ‘hra’ se skutečnými důsledky obvykle nebývá identická s hrou divadelní.

Na druhou stranu: Pokud obžalování odříkávali předem dané a víceméně ‘naucené’ texty, ba dokonce někteří z nich (nebo svědci) pod tlakem nemluvíli pravdu, je tu přítomen element fikce, který najdeme i v divadelní hře (určité proměny či úpravy vnějšího chování, zejména verbálního – nepochybně skrytí autenticity aktérů či částečná prezentace poněkud jiné identity, než byla jejich vlastní atd.). Avšak kontext tu je zcela odlišný. Navíc – to celé bylo ukazováno ‘lidu’ jako

6 Cailloisův pojem pro typ hry, při níž s někým soupeříme.

7 Mohlo(!) se týkat např. zmíněného Vávry-Staříka, který byl v době procesu s Horákovou již odsouzen k trestu smrti v jiném procesu a údajně byl opakovaně používán v politických procesech jako tzv. univerzální svědek. Mohl tedy i svými svědectvími hrát o to, aby se vyhnul trestu za činy, kvůli kterým ho měla StB v hrsti.

scénická akce, která nemá předepsané promluvy obžalovaných, která není 'naučená', tedy která je vydávána za skutečnost. Divákům se tudíž nabízela jistá fikce, avšak byla to fikce ne-divadelní, fikce vydávaná za skutečnost za tím účelem, aby skutečnost zakryla a vytvořila 'virtulání realitu'. V tomto případě: podvod.

Poměrně složitá je i otázka, nakolik tu byl přítomen atribut divadla zvaný 'proměna aktérů v někoho jiného'. Identitty všech byly zachovány. Své předpřipravené texty fakticky říkali obžalovaní jako své skutečné texty. Avšak lze vážně pochybovat o tom, že osobnosti typu Milady Horákové jen papouškovaly scénář. V. Just k tomu ve své analýze říká:

„Ze sémiologického hlediska jsme tu svědky pozoruhodné komunikační situace, kdy mluvčí, jsa pasován do předem vytvořeného meta-znaku, 'vypravuje' – zcela po způsobu epického herectví – o své postavě (tj. o uměle vytvořeném znaku svého, řekněme, 'padoušství'), komentuje ji a demonstrativně zatracuje, zároveň však nejrůznějšími antiiluzivními technikami tuto svou reflexi nabourává, zcizuje a naznačuje poučenějšímu divákovi, aby samo toto vypravování, komentování a odsuzování nebral vážně. Předmětem kritiky se má stát nejen jeho postava, ale především demonstrace sama: simulace dialogu“ (Just 2010).

Výrazy typu 'scénář' nebo 'dramaturgie' se v zásadě hodí, neboť historici tvrdí, že volba témat, texty a scénosledy byly předem dány. Prostor soudní síně podobá se kukátkovému prostoru divadla – byť důležitý aktér stojí zády k divákům. Divákům bez uvozovek, neboť do soudních síní se chodí sledovat průběh děje procesu. Avšak v tomto případě šlo o diváky zvláště vybírané a k procesu speciálně dovážené, a to vždy pouze na jeden den. Jejich specifickým úkolem pak bylo navíc o procesu besedovat ve svém okolí...⁸ Zčásti zřejmě šlo i o nedobro-

8 Divadelní diváci sice běžně debatují o zhlédnutém, ale nemívají to 'za úkol', snad jen ve škole (viz výše zmínka o edukačním úkolu inscenování procesů) nebo jednali se o diváky-porotce (etc.), kteří by měli 'zaujmut stanovisko'.

volné diváky, což však nic neměnilo na faktu jejich diváctví.

Pak tu ale byly i další scénické roviny. Proces se vysílal rozhlasem – samozřejmě ne živě, ale po 'dramaturgickém' zásahu vedoucím obvykle k vypuštění některých partií. Podobně byl i natáčen:

„Během procesu byl v soudní síni přítomen filmový štáb, který měl za úkol natočit materiál pro účely propagandy. Členové bezpečnostní komise ÚV KSČ nabádali k oné výše zmíněné úpravě scénáře takovým způsobem, 'aby nevynikla lidská stránka obžalovaných', a dále: 'Zpracování musí být živé, barvité, aby byli lidé pobouřeni, až uvidí, jakým způsobem reakce proti nám pracuje'“ (Vytváření... 2009).

To vše jen znovu podtrhuje scénický charakter procesu. Stejně tak jako propagandistické týdeníkové obrázky ukazující na návsi shromážděný a naslouchající lid pod amplionem, z něž zní hlas prokurátora Urválka.⁹

Summa summarum tedy konstatujeme, že v každém případě tu máme co dělat s akcí scénickou, avšak spíše než o divadlo šlo o hrůznou podívanou či ideově-politickou quasi-performanci¹⁰ (v níž stát s pomocí série symbolů a symbolických aktů předvádí, co dovede). Jistě tu – s využitím scénologické terminologie – můžeme hovořit o oné „vypočítavé scénovanosti“ (Vostrý 2005). Ale současně (aniž

9 Hlas jakoby též pro daný účel 'znamenitě obsazený' a s prokurátorovou fyziognomií si v ničem nezadávali... Urválek by od minuty mohl hrát v hororech. O jeho divadelních ambicích mi není nic známo, avšak rozhodně je měla (a v 'životě před procesy' i skutečně naplňovala) prokurátorka tohoto procesu, Polednová-Brožová. Její 'šaržirovaná', pateticky slizko-měkce naléhavá díkce je další ukázkou zvrácenosti využití scénických prostředků v tomto procesu.

10 Viz definice: „A performance, in performing arts, generally comprises an event in which one group of people (the performer or performers) behave in a particular way for another group of people (the audience). Sometimes the dividing line between performer and the audience may become blurred...“ na <http://en.wikipedia.org/wiki/Performance>. Zde se také uvádí jako typ performance náboženský rituál. I v procesech lze koneckonců vidět obětní rituály, u nichž lze těžko přesně definovat, co má na svědomí 'náboženství' jako světový názor a co zvrhlost kněží...

bychom si chtěli jen pohrávat se slovy) se nemůžeme ubránit myšlence, že z hlediska povahy totalitního režimu, který komunikuje se svými občany prostřednictvím smrtonosných politických procesů, jsme svědky projevu jeho přirozené a 'autentické' scéničnosti.¹¹

Pokud budeme používat ve vztahu k procesům deskriptorů divadla a divadelních jevů, pak tedy půjde často spíše o analogii, metaforu či prostě 'názorinu' pro lepší pochopení podstaty sledovaného jevu.¹²

Byly tu ale i jiné akce československého totalitního režimu, akce sice rovněž postavené na (svého druhu) 'inscenaci', avšak současně pečlivě utajované a v konečném důsledku zpřístupněné jen několika (zřejmě) stovkám 'vyvolených', kteří byli současně diváky i aktéry celé iluze, avšak především jejími oběťmi. Šlo o budování fiktivních hranic ještě uvnitř našeho území. Nechme základní popis historikům:

„... akci [...] spustila StB na podzim 1948¹³ pod krycím názvem 'akce Kameny' (či 'akce Kámen'). Lidé utíkající na Západ byli prostřednictvím StB zkontaktovali s 'převáděčem', který byl buď agentem, nebo přímo kádrovým pracovníkem tajné policie“,

píše historik Zídek (2010). K tomu historik Rázek dodává, že StB i tipovala skupiny, které chtěla zlikvidovat a prostřednictvím konfidentů je dokonce lá-

11 Ve smyslu Gajdošova tvrzení: „Scénovanost je z jistého hlediska druhem scéničnosti: je to takový projev, který se životem také bezprostředně souvisí, ale postrádá jeho původní autentičnost, tj. takovou míru osobního nasazení, které vyplývá z bytostného zaujetí a nikoli vypočítavého a vypočítaného (účelově zaměřeného) úsilí. Jedno s druhým (scénické se scénovaným) samozřejmě do té či oné míry souvisí“ (Gajdoš 2007: 30).

12 Podrobněji o složitosti rozlišení scéničnosti, scénovanosti, divadelnosti či teatrality viz Vostrý 2005.

13 Historik Rázek ale upozorňuje, že fiktivní hranice zřejmě existovala již v roce 1945. Dosvědčuje to stížnost zasláná do Československa, v níž se Američané ohrazují proti české policejní příhraniční službě, na níž jsou výsostně znaky USA a pohybují se tam lidé v amerických uniformách (*Tajné...*).

kala k emigraci (*Tajné akce...* 2009). Zídek pokračuje:

„Uprchlíci byli přivedeni většinou za tmy do místa, které 'převáděč' vydával za cizí území, kde byli zadrženi příslušníky StB převlečenými do stejnokrojů německé pohraniční stráže. Ti pak skupinu či jednotlivce dovedli do objektu, který byl zařízen jako úřadovna americké armády.“

Respektive jako úřadovna CIC (*Tajné...* 2009)...

„Zde byli převzati dalšími pracovníky StB, tentokrát v amerických uniformách, kteří je anglicky či německy [příp. i francouzsky] vyslýchali a nutili vyplňovat obsáhlé dotazníky o hospodářské a politické situaci v Československu.“ A také o své angažovanosti v protirežimní boji a o kontaktech [...] „Poté byli uprchlíci odesláni na další místo, ovšem během cesty došlo ke zinscenovanému zabloudění zpět na československé území a k následnému zadržení pohraniční stráží.“

Rázek ještě doplňuje, že variant dalšího scénáře bylo několik. V jedné z nich byli uprchlíci zatčeni ještě v budově 'CIC' (*Tajné...* 2009):

„Údaje, které o sobě zatčení poskytli 'Američanům', byly využity nejen v další agenturní práci, ale také při obžalobách za nedovolený přechod státní hranice. K němu tak mohla být okamžitě přidána velezrada a další politické delikty, za které byl udělován trest deset až dvacet pět let žaláře, popřípadě doživotí či trest smrti.¹⁴ Akce Kameny nebyla doposud historiky detailně objasněna.¹⁵ Probíhala řadu let (zřejmě do r. 1952) na vhodných místech západní hranice. Doložena je v prostoru útvaru pohraniční stráže Svatý Kříž u Chebu, v prostoru Tři Sekery u Mariánských Lázní, poblíž opuštěné osady Mýtnice v bývalém okrese Horšovský Týn.“

A také u Kraslic či u Všerub na Domažlicku a údajně též na Českomoravské vysočině (*Tajné...* 2009).

14 Rázek usuzuje, že oběťmi této iluze se stalo několik set lidí.

15 Šetření zastavil v roce 2003 chebský prokurátor s odůvodněním, že případ nelze rozplést (mj. proto, že se nenašly žijící informované osoby).

„Za autora celé akce je považován velitel oblastní úřadovny StB v Plzni Josef Stehlík. Roli vyslychajícího amerického důstojníka hrál díky své dokonalé angličtině agent StB Amon Tomašoff.¹⁶ Je prokázáno, že akce byla prováděna s vědomím nejvyšších představitelů ministerstva vnitra a KSČ“ (Zídek 2010).

Co dodat? V porovnání se 'spektáklem'¹⁷ politického procesu tu jde o onen typ akce, kdy režim vše tají. A to nejen před širší veřejností, ale i před aktéry 'hry na přechod státní hranice'. A je i sporné, nakolik můžeme používat slovo 'hra', když se část aktérů domnívala, že jde o skutečnost.¹⁸

Za scénické elementy akce Kameny můžeme považovat to, že StB nabídla emigrantům *in spe* iluzi (tedy falešný vjem, který neodpovídá skutečnosti, ale vychází z existující objektivní skutečnosti). Tato iluze byla zřejmě dokonalá – počínajíc ukazovanou důvěryhodností zprostředkovatelů a převáděčů přes důvěryhodnost umístění lokalit s falešnou hranicí a přes 'reálnost' drátů a strážních věží až po vrcholné číslo: fiktivní služebnu CIC a anglicky mluvící 'americké' důstojníky. Iluze mohla být tak dokonalá, že je zaznamenán případ jistého pana Hájka, který i po převezení z falešné služebny CIC do věznice ve Znojmě stále věřil tomu, že z okna celý vidí střechy německého hanzovního města.

Jednalo se tedy o 'klasický typ' životní scénické iluze,¹⁹ kdy v interakci dvou stran jedna strana předloží druhé straně fikci, kterou vydává za skutečnost, druhá strana neví, že jde o fikci, a první strana dělá vše pro to, aby klamaný nevěděl, že se pohybuje v realitě zčásti virtuální. Jde

16 Historik Tomek hovoří o Tomašoffovi jako o elitním agentovi s nejasnou minulostí, kvůli které pak ještě do konce 40. let pozbyl důvěry u StB. Tomek ale zmiňuje i důležité angažmá jisté agentky Markové.

17 I když se mi z úcty k obětem přičítá takové slovo použít...

18 Zatímco v případě 'ryzí hry' či základní varianty jevu hra jsou si aktéři obvykle vědomi, že hrají hru (Caillois), i když se místy mohou do hry hluboce vžít.

19 Klamu, pseudoostenze atd.

o jeden z nejběžnějších způsobů existenciálního scénování (viz Valenta 2009a). Jeho cílem je obvykle získat oně první, iluzi nabízející strany. A v tomto případě i ztráta druhé strany.²⁰

Pakliže je jedním z principů scéničnosti a důležitým principem divadelnosti použití fikce, máme tu co dělat s akcí, která skutečně využívá i divadelních prostředků. Iluze se tu nevytváří pouze slovy a nemá tedy finální podobu verbálního obrazu virtuální reality (jako třeba běžná 'slovní' lež). Iluze tu vzniká prostřednictvím vjemu všech smyslů, vč. smyslu kinestetického. Verbálně vybudovaná iluze hrála zřejmě nejdůležitější roli v samém počátku každé akce, kdy provokatér nabízel zájemcům, pozdějším obětem léčky, přechod hranic. Pak se ale spustily (v rámci fikce) jednotlivé vlny fyzických jednání obou stran – tvůrců fikce i těch, kteří ji považovali za realitu: Bylo nutno připravit se na cestu a již při tom jednat konspirativně, bylo nutno se na cestu skutečně vydat. A pak přibývá stále více pro emigranty inscenovaných prvků fikce. Je tu 'postava' převáděče (ve skutečnosti příslušník StB) a s ní je nutno navázat kontakt, zaplatit jí a s ní podstoupit (noční) cestu terénem k hranici. Tato cesta je od svého počátku vlastně již cestou po (zčásti) upravené přírodní scéně. Kdo se dívá, co se na ní děje? Estébáci... Ostatní o scéně nevědí... Na scéně se vzápětí objevují scénické objekty – postavené 'kulisy', které jsou svou podobou identické s objekty na skutečné hranici (vysekaný pás; plot apod.). Socialistický realismus svého druhu. Iluze je dokonalá. Ostatný drát 'hraje' ostatný drát. Existující objekty je nutno fyzicky překonat, projít jimi atd. Následuje 'německý pohraničník' – postava představovaná opět estébákem – a přibývají nové prvky: autentická uniforma a reálné použité odlišný jazykový kód – němčina.

20 Jen někdy bývá cílem též získat těch, kteří jsou klamáni.

A konečně tu je služebna plná americké symboliky (vlajka, reprodukováná americká hudba, obraz prezidenta a nové uniformy a nový jazyk, ale i přítomný překladatel). Vespolečné jednání osob v situaci se rozbíhá do větších obrátek. Drama začíná eskalovat. Klamné informace od důstojníka StB v roli Američana se mísí se skutečnými informacemi o vlastních aktivitách utečenců a jejich známých a přátel, které uprchlíci píšou do předložených dotazníků.²¹ A pak už odvoz či odchod a nečekaný zvrat v podobě zásahu československé pohraniční stráže. Zřejmě mohlo jít o skutečné pohraničníky, kteří svou realností až symbolicky uzavírají celou fikci a její aktéry zavírají pod zámek...

I při historickém či mediálním výkladu o Kamenech se samozřejmě termín 'divadlo' objevuje. Viz titulky Lidových novin „Když StB hrála divadlo pro uprchlíky“ (2007) nebo zmínka, že „akce pokračovala složitým divadlem“ (Tomek 2010). V obou textech se mluví i o inscenování. V akci Kameny se to skutečně hemží jevy, které lze popisovat i pojmy používanými v diskurzu týkajícím se divadla a dramatu (scénář; scéna; postavy; jednotlivé dramatické situace, v nichž nutno jednat v kontextu celkové rámcové dramatické situace /a tématu/ útěku z totality). A důstojníci bezpečnosti tu dokonce hrají postavy (byť spíše jen základní schémata postav). A mnozí jistě s velkým 'osobním vkladem'... Nicméně přece jen před aktéry odkládají svou vlastní identitu (i když možná ne vždy autenticitu) a vystupují jako někdo jiný.²² Přesto lze jen těžko říci, že šlo o divadlo. Stále tu chybí

21 Nicméně, i zde se zřejmě objevoval element klamu ze strany emigrantů, neboť podle historiků (*Tajné...* 2009) se někteří Češi snažili zaujmout důstojníky CIC, aby získali výhody. Do dotazníků uváděli i nepravdivé či zveličené informace, tedy jakási hra ve hře.

22 Sílu tomu dodává fakt, že nemusejí svou změněnou identitu verbalizovat („Jsem důstojník CIC...“), neboť ta je viditelně prezentována uniformou, jazykem i umístěním postavy do daných kulís (Valenta 2009b).

ona základní divadelní konvence o tom, co tu je 'jakoby'. Emigrující lze jistě považovat za 'diváky', ale spíše dílčích efektů (uniformy, scéna) než za diváky celé akce. Tady se více tematizuje jejich 'ko-aktérství'. To ovšem nebylo opřeno o faktum znalosti přítomné fikce, což je další argument, proč dost dobře nemůžeme mluvit o divadle. A navíc. Opět tu je přítomen prvek skutečných důsledků této zlomyslné 'polohry'. Berme tedy tento slovník znovu jako především instrument názorosti výkladu.

S využitím scénologických pojmů bychom snad mohli s nadsázkou říci, že se tu dají aplikovat některé obecné rysy jistého druhu performance, při níž primární aktéři zatáhli nevědomé diváky jako ko-aktéry do své iluzivní akce (vč. onoho závěrečného zjištění, že skutečnost nebyla skutečností). Avšak opět tu je přítomen onen prvek fatálně skutečných důsledků akce v životech oněch ko-aktérů.

Nemůžeme se nezastavit ještě u jednoho 'rozměru' všech režimních scénických eskapád,²³ o nichž jsme tu zatím psali. Jde o to, co museli prožívat lidé, které tato mašinerie dostihla a postihla. Pokud jde o akci Kameny, obrátíme se k filmu *Swingtime*.²⁴ Je uměleckým zpracováním akce Kameny. Ta ale „probíhala přesně tak, jak je zobrazena ve filmu *Swingtime*“, říká historik Zidek²⁵ (2010). Můžeme se tedy spolehnout na věrnost východisek. Jenže kromě reálií akce Kameny film nabízí divákovi jako důležité téma onu úzkost ze zoufalého uvíznutí v pasti režimních klamů a divadýlek, které si zdravý rozum odmítá

23 Ve smyslu sice promyšlených, ale v podstatě hloupých akcí.

24 Scénář J. Drbohlav; režie J. Polišenský; vyrobila ČT 2006.

25 A dodává: „Vytýkat se autorům dají pouze nepodstatné detaily, např. ony falešné úřadovny americké armády vypadaly ve skutečnosti asi poněkud skromněji.“

připustit, ale které jsou tu a mají nevyhnutelné existenciální dopady. Opravdu nevyhnutelné, neboť v kontextu 'neskutčného' může být (a v tomto případě i je) marné se bránit 'skutečnému'.

Ve filmu vidíme prakticky vše, o čem jsme psali v předchozích odstavcích. V příběhu je však ještě něco navíc – konkrétní příběh: hlavní hrdina, džezový muzikant Pavel Hajn, prchající na západ,²⁶ je nucen zanechat v Čechách manželku, která se v poslední chvíli, již jen pár kroků od (falesné) hranice, rozhodne zůstat. Na 'služebně CIC' (lesní dřevěná vila) pak Hajn zapreluduje na klavír džezový motiv a 'americký důstojník'²⁷ se rozhodne, že si ho zde ponechá jako pianistu. Pro další zdokonalení americké iluze tohoto místa... Dábská past, z níž nemůže být úniku: ten, kdo prchá od režimu, se stává součástí jedné z jeho nejodpornějších mašinerií... Zaskočený a zděšený²⁸ Pavel zjišťuje, že se stal obětí podvodu. Částečně se posléze sbližuje s převaděčem,²⁹ který 'vodí' od nádraží k hranici zájemce o přechod (a vedl i jeho skupinu). Ten naznačuje, že je k převaděčství nucen, neboť StB jej má v hrsti. Nakonec spolu ve volných chvílích i muzicírují. Převaděč také slibuje zařídit návrat Hajnovy ženy k hranici a tentokrát již skutečný přechod do Německa.

Paralelní příběh se pak rozehrává v Praze, kam se vrací Hajnova manželka³⁰ (dcera nespécifikovaného vysokého funkcionáře točícího se kolem uranu). Kontaktuje ji mladý muž,³¹ který má informace o osudu jejího muže, a naznačuje kon-

takty s protirežimními silami. Zdá se, že v marasmu situace Hajnových se objevují světélka naděje – naděje, že je snad komu věřit. A oba uvěří. Past na diváka filmu (i když ten nemůže netrpět prakticky od začátku filmu nepříjemnou a zneklidňující nejistotou, že věci nejsou tak, jak se jeví) je hotová.

Tak se ukáže, že mladý sympatický muž je příslušník StB a převaděč, dokonce řídící důstojník celé akce s falešnou hranicí. První chce vylákat z Hajnové kompromitující informace o jejím otci. A to se mu také podaří (vč. toho, že vystresovaná Hajnová podlehe jeho konejšivému jednání a uklidňujícímu osobnímu kouzlu i fyzicky). A druhý? Po (opět jakoby protirežimní síti, ve skutečnosti však StB zorganizovaném) návratu Hajnové na hranici zorganizuje onen skutečný, leč opět fiktivní přechod do fiktivního Německa přes fiktivní hranici. A při něm jsou oba manželé zastřeleni – Pavel Hajn za svitu reflektorů ze strážních věží při své poslední úkloně na tomto posledním pódiu jeho života.

Swingtime tedy k historickým faktům z dokumentů přidává psychologický rozměr. Řekli jsme výše, že schopnost režimů tvořit fikci je často v rozporu s dobrými mravy. Nejen to – může být i v rozporu s lidskostí. I přesto si marně přejme, aby chom podobné příběhy (když už...) četli nebo viděli jen jako fiktivní, za nimiž nestojí příběhy skutečné...

Literatura:

ad *Když StB hrála divadlo*, [online] *Lidové noviny* 8. 11. 2007. Dostupný na: www.lidovky.cz [cit. 24.5.2010]

GAJDOŠ, J. „Tanec sv. Víta aneb Teatralita, performativita, nebo scéničnost?“, *Disk 20* (červen 2007): 24–31

CHOMSKÝ, N. „Hromadné sdělovací prostředky a metody manipulace veřejným míněním“, [online] *Britské listy* 2004. Dostupný na <http://www.blisty.cz/art/16667.html>

26 Ve vynikajícím podání Vladimíra Dlouhého.

27 Ztvárnil ho Michal Dlouhý.

28 Na 'služebnu' se vrací poté, co při fiktivním transportu do nitra Německa přepadnou 'americký' vůz čeští policisté a 'zabijí' amerického řidiče. Vskutku divadelní podívaná, až na to, že diváci nevědí, že vše je jen 'jakoby'...

29 Alois Švehlík.

30 Ingrid Timková.

31 Saša Rašilov.

JUST, V. „Síla fragmentu aneb Proces s Miladou Horákovou jako absurdní drama“, [online] A 2 2005. Dostupný na: <http://www.advojka.cz/archiv/2005/1/sila-fragmentu-aneb-proces-s-miladou-horakovou-jako-absurdni-dra>

JUST, V. *Teatralita politického procesu aneb 'Horáková a spol.' jako divadelní inscenace*. Dostupný na: <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=10225> [cit. 6.7.2010]

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

Leading to War – see where the truth lies, [online] 2008. Dostupný na: http://www.leadingtowar.com/Osobnost_CSNS:_Milada_Horakova_, [online] Dostupný na: <http://www.csns.cz/novinka.php?cln=61>

PLATZOVÁ, M. „Vražda pro masy“, *Respekt* 16, 2008, s. 51.

Proces H – den třetí, [online] Česká televize 2010. Dostupný na: <http://www.ceskatelevize.cz/program/10153697395-27.03.2010-11:05-2.html>

Proces H – den osmý, [online] Česká televize 2010. Dostupný na: <http://www.ceskatelevize.cz/program/10153697395-08.05.2010-10:25-2.html>

SUK, J. „Zasloužili se o stát“, *Respekt* 25, 18.–24. 6. 2007: 27

Tajné akce StB – Akce Kameny. Dokumentární po-

řad, rež. M. Petrov. Centrum publicistiky a dokumentu České televize Ostrava 2009. Dostupný na: <http://www.ceskatelevize.cz/program/10209991308-26.01.2009-22:05-1-tajne-akce-stb-akce-kameny.html>

TOMEK, P. *Státní bezpečnost – akce Kameny*, [online] Totalita.cz [cit. 12. 6. 2010] Dostupný na: http://www.totalita.cz/stb/stb_a_kameny.php

VALENTA, J. „K odstínění reálného a fiktivního v lidském chování 1 (ohraničení pole)“, *Disk* 26 (prosinec 2008): 111–131

VALENTA, J. „K odstínění reálného a fiktivního v lidském chování 2 (důvody a způsoby)“, *Disk* 27 (březen 2009a): 73–91

VALENTA, J. „K odstínění reálného a fiktivního v lidském chování 3 (fikce)“, *Disk* 28 (červen 2009b): 104–121

VOSTRÝ, J. „Umění a scéničnost – nebo teatralita?“ *Disk* 13 (září 2005): 7–31

Vytváření obrazu nepřitele v procesu s JUDr. Miladou Horákovou a spol., [online] Tváří v tvář historii 2009. Dostupný na: <http://www.tvarivtvar.cz/?p=119>

ZÍDEK, P. *Swingtime – slovo historika k filmu*, [online] Jeden svět na školách 2010. Dostupný na: http://www.jedensvetnaskolach.cz/download/pdf/jsnspdfs_195.pdf

Krajinná scéna, nebo scény v krajině?

(*Storm King Art Center*)

Július Gajdoš

Hana: Existuje rytina Sidley Parku z roku 1730, která vám vžene slzy do očí. Ráj v éře rozumu. Do roku 1760 bylo všechno to tam – umně tvarované keře, bazény a terasy, fontány, lipové aleje – celou tu ušlechtilou symetrii rozoraly pluchy Capability Brown. Tráva se rozprostřela od domovních dveří až po obzor a nejlepší zimostrázový živý plot v celém Derbyshiru byl vykopán a nahrazen příkopy, aby ti blázni mohli předstírat, že žijí v Boží krajině. [...] Úpadek od myšlenky k pocitu, chápete.

Tom Stoppard: *Arkádie*

To, co Haně, postavě ze Stoppardovy hry *Arkádie*, vháň slzy do očí, je proměna francouzské zahrady v anglický krajinný park romantického stylu. Kdyby šlo jenom o nechuť k proměně, lze to pochopit a považovat za její osobní inklinaci k pravidelným geometrickým tvarům. Také proto ji Stoppard přiřazuje ke straně rozumu a v rámci současného intelektuálního 'osvícenství' ji nechává jízlivě se vysmívat romantismu. Přitom si s ní šarmantně pohrává. Za její ironií stojí něco tak groteskního, jako je poustevník, pitoreskní postava závěrečné fáze utváření anglických krajinných parků. Pro Hanu je to sice „*Idiot zasazený do krajiny [...] věk osvícenství zapuzený do romantické divočiny! Duch Sidley Parku přežívající v poustevníkově chatrči*“ (Stoppard 2004: 294), ale současně je stěžejním bodem jejího hledání, smyslem její činnosti a podstatou její výzkumné práce. Navíc od Bernarda, i když ho podceňuje, slyší větu, která do jejího systému vcelku zapadá: „*A to s tím poustevníkem je báječné. Genius loci*“ (Stoppard 2004: 266). Z kompozičního hlediska poustevník představuje ve hře, slovy Gillesse Deleuze, *symbolický předmět*, který se zjevuje, když je ho nejméně zapotřebí, a mizí, když se po něm pátrá. Obíhá, vyvstává v situacích, akceleruje je a vyhrocuje. U *Arkádie* to ale platí jenom po závěr hry, protože v okamžiku, kdy by se měl zjevit a odhalit to, co bylo doposud nejasné, zůstává zamlžený. Jeho existence nakonec přispívá alespoň k tomu, co řekl Bernard, že jeho přičiněním mohl na Sidley Parku vzniknout duch místa. Vše ale zůstává v hypotetické rovině a od obou vědátorů, Hany a Bernarda, se dozvídáme jenom tolik, že každý z nich se svou troškou blíží k pravdě, k žádnému konkrétnímu zjištění

se ale nedoberou. Pro nás diváky tak poustevník zůstane neosobní, podobně jako kašírovaná postava před chatrčí či jeskyní, nebo pro tuto příležitost najatý herec. Zdá se tedy, že v tomto případě to s rozumem není tak přímočaré jako s dokonalou geometrickou linií a pečlivě zastríženými živými ploty francouzských zahrad. Tvůrci anglických parků 18. století proto ne náhodnou ironicky poznamenávali, že se v nich stříhalo vše, co bylo k zastrížení, a obraceli se k tomu, co vyřkl v *Arkádii* architekt Noakes, zodpovědný za proměnu Sidley Parku: že „*zpusltý zámek je samozřejmě velice malebný*“. To potvrzuje skutečnost, že Noakes byl nadšencem proměn francouzských barokizujících zahrad v anglický krajinný park, takový, jaký navrhovali tehdejší proslulí zahradní architekti William Kent a po něm Capability Brown. Byla to jakási vytříbená kulturní divočina ‘serpentinového’ stylu, se všemi nepravidelnostmi, skalisky, ruinami a útesy, údolím s vodními plochami a vodopády, včetně jeskyně a poustevníka, kterého pro vzácné příležitosti zvlášť najímali. Francouzi nazývali anglickou zahradní krajinu *jardin pittoresque* (malebná zahrada); své předchůdce má také v tzv. okrasných statcích (*ferme ornée*) a původní pastevecké krajině střední Anglie, zvlášť v její východní části (East Midlands). Na jedno z jejích šesti hrabství Derbyshire naráží také Hana, když v úvodní citaci mluví o nejlepším zimostrázovém živém plotu, který musel ustoupit příkopu. Noakes, aby vyhověl lady Croomové, majitelce Sidley Parku, šel ještě dál. Byl ochotný navrhnout i čínský můstek a možná i několik minaretů nebo pagod, kdyby ho požádali; to dokazuje, že proměnu Sidley Parku koncem 18. století už výrazně ovlivnil Georges Louis Le Rouge (1707–1790) svým dílem *Jardins anglochinois à la mode*, kde módu představovaly právě orientální prvky. Z úvodní citace je patrné, že jméno Capability Brown¹ se ve hře objevuje, ale přece jen ho frekvencí předčí jméno Salvator Rosa (1615–1673). Tento italský barokní a preromantický malíř a básník, známý svou extravagancí a soustavným rebelstvím, ale proslavený především svými krajinářskými obrazy, poskytoval Noakesovi inspiraci k vytváření Sidley Parku coby prostoru poeticky zdivočelé přírody, pouze ve fantazii tak podobné řecké Arkádii a dílům Rosy.² Zmiňuji se o tom také proto, že Stoppard, jak to už ve svých hrách několikrát předtím udělal, divákovi známému těchto historických souvislostí nabízí silnější prožitek. Takový poučený divák pak ví, že zimostrázový živý plot, o kterém Hana mluví, ustoupil tehdejšímu módnímu tzv. ha-ha příkopu. Ten původně ještě v barokní zahradě vymezoval hranice parku a jako takový byl někdy napuštěný vodou, později v 18. století ovšem spíše zdůrazňoval zvlněný charakter krajiny. A také tomuto divákovi neujde, že poustevník nebyl dramatikův extravagantní výmysl, ale součást tzv. sentimentálních pošetilostí romantiků, stejně tak jak poustevna, letohrádek, obelisk nebo římské či gotické ruiny. Lze tedy říct, že Stoppard si pro svoji hru *Arkádie* zvolil jako vedlejší téma proměny a nové utváření anglické krajiny lidskými zásahy.

1 Lancelot Brown (1716–1783), známější pod jménem Capability Brown, patřil mezi nejproslulejší anglické architekty krajiny své doby. Rozvíjel ideje anglického krajinného parku v souladu s přírodou v kontextu svých předchůdců Williama Kenta (1685–1748) a Charlese Bridgemana (1698–1738).

2 U nás lze navštívit francouzskou zahradu i anglický krajinný park například v Kroměříži nebo v Lednicko-valtickém areálu: v něm lze zhlédnout minaret, Janův letohrádek, anglicky označovaný *folly* (a to i ve významu bláznovství, pošetilst), Apollónův chrám, vodní plochy kolem Rybníčního, Hraničního a Loveckého záměčku, chrám Tří Grácií, obelisk atd.

Na jeho pozadí se odehrávají důležité peripetie dramatických vztahů. Tento prostor vzniká ve hře mimo jeviště, divák je tedy vyzván i nucen vytvářet si ho sám. Scéničnost tohoto vnějšího prostoru tak závisí na schopnosti divácké imaginace. Důležitost samotného scénického obrazu krajinného parku i připomínané epochy dokládá autor právě tím, že ho činí zdrojem dramatických situací. Oblouk, kterým propojuje 18. století se současností, nás nejenom vrací ke scéně a prostoru, ke scénování pohledů a vytváření iluzí perspektiv a scenerií, ale i k zamyšlení nad lidskými zásahy při utváření krajiny v rámci módních vlivů. Současně tím aktualizuje otázku našeho vztahu k přírodnímu prostoru a jeho scéničnosti, která tak úzce souvisí s prostředím, do kterého zasahujeme a které přetváříme.

Jistě není třeba zvlášť zdůrazňovat lidské úsilí o vytvoření Edenu a archetypální puzení k tvorbě ideální krajiny, která by se tomuto ráji podobala. Nelze ale opomenout ani odvěkou snahu člověka o proměnu přírody v něco, co se považuje za přírodní/přirozené v dané době. Troufám si říct, že jde o napodobování, a to ve smyslu propojení mimetického i diegetického až k tomu, co označujeme současným pojmem *instalace*. Je tady zřetelná tendence využít přírodu a ustavit prostor, ze kterého vytvářejí scénu jak přírodní prvky, tak umělecká díla či objekty. Tato činnost nemusí být nutně vždy projevem lidské touhy po ovládnutí přírody a její manipulaci. Ústředním motivem může být umělecká tvořivost. Jsme totiž nejenom dědici versailleských zahrad, parků v Tivoli, Chiswick House Garden v Londýně, Central Parku v New Yorku, pražské Stromovky či brněnských Lužánek a dalších, ale také různým způsobem tvoříme nové oázy harmonie, klidu a meditace, ve kterých nacházíme prostor k úniku od ruchu velkoměsta, protože se tento prostor tak podobá přirozenému přírodnímu prostředí. Vedle evropské *jardin anglo-chinois* lze se tak setkat s japonským Gora Parkem v Hakone, vytvořeným ve stylu francouzské zahrady, anebo s parkem Middelheim v Antverpách, představujícím muzeum soch a výtvarných objektů ve volném prostoru. V případě krajinných parků – nikoli tedy národních parků, u kterých jde především o ochranu přírody před lidskou činností – se tak vytváří umělý prostor, ve kterém je vždy přítomná scénická tendence. Z přírodních prvků se vytváří umělý prostor, v 18. století dokonce příznačně označovaný slovem *artificial*, s tím předpokladem, že tyto přírodní prvky se budou chovat stejně jako v přirozeném prostředí. Přirozenost původního přírodního prostředí se tak propojuje s umělým zásahem, jehož výsledkem je nespécifický scénický prostor – krajinný park nebo zahrada. Je to jeden ze zdařilých způsobů, jak vytvářet *scénovanou předmětnou skutečnost*;³ prohlédneme-li si díla současných světových zahradních architektů, jako jsou Fernando Caruncho, Ulf Nordfjell nebo Luciano Giubbilei, má v jejich tvorbě stejně jako v 18. století pojem *artificial* své uplatnění. V takto pojatém scénickém prostoru se výrazněji prosadil park v anglickém duchu, a to aniž by se – když budu parafrázovat Hanu

3 Rakouský kunsthistorik Hans Sedlmayr (1890–1984), na rozdíl od ostatních nacionálním socialismem ovlivněný příslušník tzv. Neue Wiener Schule (Ernst Kris, Otto Pächt, Ernst H. Gombrich), který se věnoval středověké a barokní architektuře, označil ve svém proslulém spisu *Verlust der Mitte* (Ztráta středu, 1948; anglicky *Art In Crisis: The Lost Center*, New Brunswick 2006) tvorbu krajinných parků za *Übergesamtkunstwerk*, což mnozí odborníci přičítají vlivu nacistické ideologie.

z *Arkádie* – předstíralo, že žijeme v boží krajině. Důvodem je jistě větší pohodlí, ale také silnější propojení s přírodou, ze které naši činnost pořád ukrájujeme. Jestli skutečně máme co dělat s ústupem od rozumu k pocitům a prožitkům, nebo jde o reakci na pravidelné tvary, přísnou estetiku francouzských zahrad, ze kterých jako by nebylo úniku, nelze jednoznačně říct. Snad platí obojí, včetně lidského úsilí vytvářet ideální krajinu, tak podobnou ve své nepodobnosti přírodě. Například mnozí z nás rádi navštěvují Berlín i proto, že uprostřed města je lesopark, který umožňuje vzdálit se všemu tomu povyku rušného velkoměsta a uchýlit se na místa, která jsou jakoby vytržena z městského prostoru a ve kterých jako by panoval jiný čas. Tím se krajinný park stává obojím: součástí přírody i kulturním výtvozem. O současné potřebě vytvářet městské parky tak jistě nelze pochybovat, protože kromě harmonie, emotivity, živosti a dynamičnosti, kterou na nás působí, je tu i síla tvořivosti, kterou člověk uplatňuje, když svou činností napodobuje přírodu. Tato tendence k napodobování přírody prostřednictvím jejích vlastních prvků je projevem vztahu člověka k přírodě, ze kterého není radno a je dokonce nebezpečné se vymykat.

Jeden z přírodních uměleckých výtvorů, který v poslední době upoutal moji pozornost, je Storm King Art Center ve státě New York.⁴ Nenazval bych ho krajinným parkem ani zahradou, i když je také jejich potomkem. Vhodnější název by možná byl lesopark, ale je to také muzeum a galerie v přírodě. H. Peter Stern, jeden ze zakladatelů, ho nazval „*králem parků soch*“ (Stern 2000: 29), ale protože to zní trochu nadneseně, mluvil bych raději o velkolepé krajinné scéně uměleckých děl. Storm King Art Center začal vznikat v padesátých letech minulého století díky iniciativě dvou mužů, Alpha E. (Teda) Ogdena a H. Petera Sterna, kteří se rozhodli na ploše 180 akrů⁵ spojit přírodní sílu tamní krajiny s monumentálními sochařskými díly, a tak vytvořit velký dramatický prostor. Hned od začátku pracovali bez předem připravených architektonických návrhů, protože se obávali, že příliš jasná koncepce by mohla ochudit jejich vizi a celý prostor by se mohl stát rigidní. Rozhodli se pro průběžný postup, a to jak zásahem do krajiny a její úpravou, tak výběrem a osazením uměleckých děl. Vždy ale v souladu s původním záměrem harmonizovat dvě složky: krajinu a sochy. K tomu je inspiroval samotný charakter krajiny, což jistě svědčí o schopnosti obou zakladatelů najít a identifikovat takový vhodný prostor.

Sídlem Storm King Art Center je Vermont Hatch, zámek v normanském stylu, stojící na náhorní plošině nad zeleným údolím, které lemují dvě pohoří: Schunnemunk a Storm King Peaks. Údolí se stalo ideálním prostorem pro venkovní galerii. Zámek slouží také jako vnitřní galerie a umožňuje návštěvníkům vidět sochy ve venkovním prostoru z dostatečné perspektivy, tedy i v určitém scénickém a situačním rozmístění. Pro veřejnost se Storm King Art Center otevřel v roce 1960, po instalování prvních soch v exteriéru. V rané fázi vytváření Art Center upoutalo Alpha Ogdena rakouské sochařství. První socha, kterou tam umístil, je dílem Josepha Pillhofera (1921–2010): *Man in Quarry* (Muž v kamenolomu, 1961), pak následovaly další: *Walking Man* (Kráčející muž, 1963) od

⁴ Storm King Art Center (viz obrazová příloha na str. 41–48) se nachází asi sto kilometrů od New Yorku po dálnici New York State Thruway v prostředí Appalačského pohoří (Appalachian Mountains).

⁵ 1 akr (acre) – 4047 m².

Fritze Votruby (1907–1975), *Large Bather* (Velké koupání, 1963) italského sochaře Emilia Greco (1913–1995) a *Golgotha* (1963) Alfreda Hrdlicky (1928–2009). Kubistické bronzové sochy Pillhofera a Votruby odkazují jak svým figurálním řešením tak velikostí a rozmístěním spíše k tradicím anglických parků a naznačují, že Storm King Art Center se v 60. letech minulého století začínal vyvíjet v tradičním duchu. Ano, počáteční představa parku vycházela z klasického pojetí: figurální objekty umístěvané v estetickém souladu s okolní krajinou. Protože se všechno vytvářelo za pochodu bez předem připravené koncepce, v průběhu pěti let dochází ke změně. Když Ogden objevil na zahradě amerického sochaře Davida Smithe třináct soch rozmístěných ve venkovním prostoru, dochází k obratu. K současnému dotvoření Art Center bylo ještě potřeba několika proměn, ale abstraktní sochy Davida Smithe z různých kovových materiálů k takovému dotvoření výrazně přispěly. Také proto byly nejdříve umístěné ve skupině blízko zámku a představovaly jakýsi základní koncept směřování, jasně postřehnutelný z jeho centra. Postupně s nově přibývajícími objekty byly roztroušeny po okolí a dotvářejí jednotlivé prostory a scenerie.

První monumentální objekt umístěný v Art Center bylo sousoší Alexandera Libermana (1912–1999) *Adonai*. Svou rozměrností předčilo vše, co tu bylo doposud umístěno, včetně bronzového sousoší Henryho Moorea *Reclining Connected Forms* (Překlopené propojené tvary, 1971), ale i první velký *site specific* objekt amerického sochaře Davida von Schlegella *Untitled* (Bez názvu, 1971), vytvořený ze tří velkých otevřených čtverců z nerezavějící oceli. Umístění těchto objektů vysoko nad zemí s jejich upevněním na tenkých kovových trubkách, zdálky sotva viditelných, na travnaté ploše v údolí vytváří dojem plovoucích krychlí. Za slunečného počasí jsou doprovázené vlastními stíny a působí, jako by se vymykaly zemské přitažlivosti. V pomalém rytmu se tak zdánlivě pohybují nad krajinou a propojují nebe se zemí; při změně osvětlení mění svůj tvar a působí jako živá malba v otevřeném prostoru.

Sousoší Alexandera Libermana *Adonai* je vytvořeno z velkých rezavých válců, některé leží, jiné se tyčí k obloze. Jsou poskládané různými způsoby na sebe, ve vzájemném dotyku, jako by vyrůstaly z travnaté plochy. Svou mohutností působí jako archetypální objekt, kterým protéká tolik energie, že ji plastika může s lehkostí dodávat svému okolí. Netyčí se nade všemi, nevládne, nepodmaňuje si, ale sdílí a propojuje, což způsobuje právě mírné vyvýšení pahorku, na kterém je objekt umístěný. Nezdolná síla, kterou ve svém působení na okolí ohromuje, budí současně úctu a obdiv k tomuto uměleckému dílu. Název *Adonai* – ve smyslu hebrejského oslovení pane a také oslovení Boha ve Starém zákoně – je zcela příznačný a zřejmě úzce souvisí s dalším směřováním Storm King Art Center. Jde skutečně o mimořádné dílo, které zřejmě také nasměrovalo další vývoj Art Center k monumentálním uměleckým objektům. Irvin Latin v kontextu velkorysých soch píše o slovu *kolosální* jako o adjektivu pro Art Center příznačném: pochází od egyptských gigantů, v řečtině se však ocitá v antropomorfním kontextu, takže nadměrnost tu do jisté míry souvisí s determinací lidského těla (Latin 2000: 57).

Každopádně se galerie Storm King Art Center ukázala jako mimořádný velkorysý krajinný prostor, který je v určité scénicko-dramatické rovině schopný přijmout nebo přímo vtáhnout monumentální sochařská díla bez toho,

že by působila bombasticky nebo že by dokazovala jakousi převahu člověka nad přírodou. Navíc se ukázala i praktická výhoda tohoto směřování Art Center: Je to prostor, který umožňuje umístění takových monumentálních děl, pro která běžná muzea nemají prostorovou kapacitu. Zapůjčení těchto velkorozměrných soch se stalo trvalou součástí venkovní galerie v Art Center.

Jak už jsem se zmínil, při vytváření Storm King Art Center se od počátku postupovalo poměrně volně, bez předem stanoveného architektonického plánu, s ohledem na naplňování základní vize: harmonizovat umělecké objekty s charakterem krajiny. Celek se tak realizoval etapovitě, a to jak při proměně krajiny, tak při výběru a umísťování soch. Vycházelo se z toho, co již bylo instalováno, a nové instalace buď doplňovaly prostor, nebo vytvářely nový v návaznosti na předešlý. Základní premisa, která určovala tento postup, vycházela ze snahy vyhnout se artificialitě. Šlo tedy o vytvoření takové galerie pro umístění navržených sochařských objektů, která by působila přirozeně v souladu s krajinou. Irvin Latin je dokonce přesvědčený, že tento postup při budování Art Center vycházel z jeho základní ideje: „*Storm King nevypráví žádné příběhy, spíše představuje tradičně navržené zahradní skulptury*“ (Latin, 2000: 62). Podle něho je toho dosaženo právě abstraktními sochami, které ze své podstaty netíhnou k naraci nebo reprezentaci.⁶ Mohu s potěšením konstatovat, že tento záměr se nepodařilo naplnit. Pokud by se tak totiž stalo, Storm King Art Center by byl o mnoho ochuzený. Monumentální abstraktní díla osazená v krajině nelze vnímat jako čisté sochy bez anekdotických, reprezentativních nebo narativních složek, jak tvrdí Latin. Ani abstrakce neoproštuje tato umělecká díla od referenční složky, jak je to ostatně patrné i z jejich názvů. Už samotným umístěním v prostoru se tato díla stávají součástí určité scény nebo situačního uspořádání. Není bezvýznamné, jestli je socha umístěna uprostřed mýtiny, na kopci, mezi stromy nebo u vodní plochy, zvlášť z hlediska naplňování základní vize, že vše má být v souladu a ve vzájemném propojení sochy s přírodou. Symboliku topografického uspořádání nelze jednoduše pominout. Pokud nejde o pouhé aranžmá, ale o scénické a dramatické pojetí – a o dramatickém vztahu mluví zakladatelé poměrně často – nelze se příběhu, situaci nebo scéně ve smyslu výjevu vyhnout. Jak by se proměnil význam Libermanova sousoší, kdyby bylo umístěno na vršku dominujícím celému Storm King Art Center! A jestliže Liberman nazval svoje sousoší *Adonai* a lze ho charakterizovat adjektivem dramatické, potom je nutné vycházet z jeho umístění a vidět ho v určitém postavení v prostředí, tedy v situaci, a tím ve vztahu (boha) ke světu, k člověku a k tvoření vůbec. Dokonce i v případě *site specific* Davida von Schlegella (*Bez názvu*) nejde o čistou abstrakci právě proto, že dílo vstupuje do kontextu krajiny. Stává se jeho součástí už tím, že vyvolává pocit vznášení, protože zdánlivě odolává zemské gravitaci, a tak získává určitý ‘anekdotický’ charakter resp. poukazuje k nějakému příběhu. V této souvislosti ani abstraktní dílo není ‘osvobozeno’ od referenční roviny a svým umístěním v krajině je vždy v nějakém vztahu jak k prostředí, tak k ostatním sochám. Stává se součástí přírodní performativity.

Dobrým příkladem je sousoší japonského sochaře Isamu Noguchiho (1912–1999) s názvem *Momo Taro*, instalované v roce 1978. Noguchi o svém přístupu ke

⁶ Irvin Latin ve svém článku „Storm King: The Genius of the Place“ uvádí: „[...] Abstraktní díla představují čistou sochu bez anekdotických, reprezentujících nebo narativních záměrů“ (Latin 2000:62).

tvorbě říká, že na rozdíl od těch umělců, kteří předem přemýšlejí, co udělají, on nejdříve dělá a pak dospěje k tomu, co vytváří. Jeho sousoší *Momo Taro* je složené z devíti granitových kamenů, přivezených z japonského ostrova Šidošima, o celkové váze čtyřicet tun. Už když opracovával kameny ve svém ateliéru, jeho spolupracovníci a asistenti se snažili uhodnout, co tvoří. Dospěli k tomu, že je to *Momo Taro*. Nakonec i sám Noguchi si uvědomil, že to, co vytváří, je přece *Momo Taro*. Jeho dílo vychází z příběhu japonské lidové postavy, chlapce Momo Taro, který se vyloupnul z puky broskvové pecky. Jeden z centrálních kamenů má vyhloubenou vnitřní dutinu, zatímco vnějšek představuje broskev. Na protějším kamenu je jemně vytesaná, spíš naznačená silueta připomínající chlapce. Ostatní kameny dotvářejí prostředí v jakousi kamennou scénu a svým rozestavením situačně a dramaticky posilují celý útvar. U částí kamenů je vytvořena hladká prohlubeň, jíž jako by protékala voda a omývala je. Kameny jsou umístěné na vyvýšeném kopci, který pro tento účel upravil William A. Rutheford, architekt Storm King Art Center. Sousoší *Momo Taro* představuje konkrétní příběh. Odkazuje k japonské pohádce a umožňuje bližší pochopení celého objektu, který s velkou citlivostí vnáší do prostoru prvky japonské kultury, a tak současně kultivuje krajinu i lidského ducha. Objekt podobně jako příběh prochází smysly i tělem a stává se podnětem k vnitřně hmatovému vnímání. Jde také o jeden ze tří objektů v Art Center, po kterých je možné lézt a dotýkat se jich.⁷ *Momo Taro* přitahuje zvláště děti. Hned od vstupní brány běží nejkratší cestou k sousoší. Rády sedí uvnitř v 'dutině pecky', zpívají, povídají si a naslouchají zvukovým rezonancím, ve které se proměňuje jejich hlas uvnitř kamenné dutiny. Stern říká, že to byl původní Noguchiho záměr vytvořit sochu-pohádku pro děti, kterou si děti samy ozvučí. Podařilo se mu to na nejvyšší umělecké úrovni. Být totiž v dutině kamene je jako proměnit se v Momo Taro, být mezi kameny je jako být v prostoru pohádky, dívat se zpovzdálí na sousoší je jako vyprávět si pohádku o Momo Tarovi.

Sochařských objektů, které se ve Storm King Art Center podílejí na vytváření scén, příběhů či situací nebo jsou jejich součástí, je nepoměrně více. Jsou od sochařů proslulých jmen a někteří z nich mají nikoliv náhodou zkušenost se scénickým uměním. Noguchi je jedním z nich, ale jsou tu i díla dalších světově uznávaných umělců, jako je polská sochařka Magdalena Abakanowicz, která vytvořila na břehu potoka lemovaného osikami *Sarcophagi in Glass Houses* (Sarkofágy ve skleněných domech, 1994). Jak již název napovídá, jsou to čtyři dřevěné sarkofágy uložené do skleněných domečků připomínajících skleníky. Působí majestátně jako posvátné mohyly náčelníků bývalých civilizací chráněné před nepříznivými vlivy. Je tu i dílo Roberta Grosvenora *Untitled* (Bez názvu, 1974), šest metrů dlouhá a třicet centimetrů široká lomená obloukovitá konstrukce z oceli natřená na černo, umístěná na konci louky a jakoby kopírující reliéf pohoří v pozadí. Připomíná také lavičku přes potok nebo most, který spojuje dva protilehlé břehy. Objekt, který nelze přehlédnout, je *Endless Column* (Nekonečný sloup, 1977) od Tala Streetera, vytvořený v roce 1968, o dva roky později umístěný v Central Parku v New Yorku a v sedmdesátých letech přenesený do Art

7 Další dva objekty jsou: Siah Armajani, *Gazebo for Two Anarchists: Gabriella Antolini and Alberto Antolini* (Altánek pro dva anarchisty: Gabriellu Antolini a Alberta Antoliniho, 1992) a Daniel Buren: *Sit down* (Sedni si, 1998).

Center. Je to červeně natřený objekt, kolem 22 metrů vysoký, vytvořený k počtě Constantina Brancusiho a pojmenovaný podle jeho objektu v Tirgu Jiu v Rumunsku z roku 1937, u nás také známého pod názvem *Sloup bez konce*. Je symbolem nekonečna a může představovat žebřík, lano, ale i přímku, která končí v nekonečném vesmíru a vyjadřuje lidskou touhu po spojení země s nebem.

Mezi nejvýznamnější abstraktní objekty, které se dostatečně vzpírají tomu, aby byly pouze čistými tvary bez souvislosti s prostředím, a které tvoří součást velké scény Storm King Art Center, patří díla více umělců. Jsou to např. objekty Marka di Suvero, instalované v roce 1981, s názvy *Mon Père, Mon Père* (Otče můj, Otče můj), *Pyramidian* (Pyramidový) nebo zvlášť *Mother Peace* (Matka mír): jde o reakci umělce na vietnamskou válku, kvůli které umělec emigroval ze Spojených států. Objekty jsou sestavené z ocelových trámů zavěšených do sebe ocelovými lany. Některé z nich se při větru otáčejí, jiné vydávají zvonivý zvuk a proměňují Art Center v jakýsi přírodní chrám svolávající kolemjdoucí k návštěvě. Svým mimořádným tvarem i hmotností poutá pozornost také objekt Luisy Nevelson (1899–1988) nazvaný *City on High Mountain* (Město na vysoké hoře, 1984). Konstrukce vznikla ze slévárenského odpadu spojením dvou objektů: Mohutná složitá asambláž, pevně přichycená k zemi, je instalovaná na zvláštním místě – jakémsi proscénium – blízko muzea. Ohromný objekt působí jako továrna či malé průmyslové město umístěné kdesi v přírodě, nebo dokonce jako scéna k Čapkově hře *RUR*, a v dobrém slova smyslu připomíná i Kieslerovu scénu z roku 1922. O díle Nevelsonové se v kontextu pojmů dramatický a scénický přímo mluví, a to určitě právem. Zřejmě to má co dělat i s její zkušeností s divadlem a tancem. Scénicky fascinující je i objekt Kennetha Snelsona nazvaný *Free Ride Home* (Volná jízda domů, 1975), umístěný v údolí na nízkém kopečku naproti sochám Henryho Moora *Reclining Connected Forms* a *Reclining Connected Forms II*. Velkoplošný objekt z hliníkových trubek spojených lankou z nerezaavějící oceli představuje jakýsi živý organismus. Při dotyku v jediném bodě se rozhybe celý objekt. Autor o něm říká, že představuje fyzickou performanci a ukazuje, jak věci spolu souvisejí, resp. jak se pohyb z jednoho bodu přenáší na celý objekt. Tuto samonosnou strukturu autor vynalezl ve čtyřicátých letech minulého století a označuje ji jako *push-push systém*. Lanka a trubky v ní fungují jako metafora svalů a lidských kostí. Díky jejich vzájemné soudržnosti se objekt chová jako organismus, který pohybem reaguje na déšť nebo vítr, a vytváří tak napětí a tlak, jímž působí na okolí. Takto vznikající jev označuje Snelson slovem *tensegrity* (Pachner 2000: 111).

Většina velkorozměrných děl byla v Art Center umístěna po roce 1975, kdy po Ogdenově smrti převzal dohled nad jejich výběrem H. Peter Stern. Po Noguchim se Sternovi podařilo získat objekty dalšího významného sochaře Alexandera Caldera (1898–1976). V údolí na stráni je rozmístěno několik ocelových skulptur v převládající cihlově červené a černé barvě, některé s doplňující modrou, s názvy jako *Five Swords* (Pět mečů), *Cheval Rouge* (Červené kůň, 19) *Tom's* (Tomovo), *Chien Tricolore* (Pší trikolora), *The Red Feather* (Červené pírko) a *Black Flag* (Černá vlajka). Tyto objekty byly na zvlněném travnatém terénu obklopeném listnatými stromy instalovány v roce 1988. Z dálky vypadají jako různé typy prehistorických tvorů, které se v klidu popásají na mýtině: rozestavěné jsou tak, aby bylo možné vidět je pohromadě v jednom zorném poli, vztyčené a hlídající

bezpečí vlastní i těch druhých. Tento prostor se také nazývá Calderovo úbočí a charakterizuje ho právě rozmístění objektů, kterým Calder říkal *stabiles*. Termín převzal od dadaistického sochaře Jeana Arpa: označuje abstraktní tvorbu z těžkých kovových desek sešroubovaných dohromady. Calder byl také tvůrcem kinetických soch, které nazýval *mobiles*. Svými *stabiles* a *mobiles* se také světově proslavil. Této Calderově scéně předcházela jeho první objekt *Arch* (Oblouk), umístěný ve Storm King Art Center v roce 1975. Černě natřená monumentální socha – *stabile* – působí svou mohutností na návštěvníky hned při vstupu. Otevřenými parabolickými oblouky jako by se zvedala ze země a umožňovala návštěvníkům nastoupit na fiktivní plavbu po Art Center.

Kolosální díla Noguchiho, Snelsona, Nevelsonové, Libermana či di Suvera, Grosvenora nebo Abakanowicze, ale i dalších přetváří Storm King Art Center ve velkou přírodní scénu. Abstraktnost je jejich výhodou a je součástí veřejného prostoru, který tím vytvářejí. Z odstupu a v perspektivě se plastiky stávají částí celku a při přímém dotyku nebo blízkém kontaktu jako by se individualizovaly. Vztah mezi návštěvníkem a objektem se v této bezprostřední blízkosti zintimňuje. Představují a reprezentují to, čím skutečně jsou, a přitom rozvíjejí příběhy či scény. S Irvinem Latinem lze v tomto případě jenom souhlasit, jestliže říká, že „*Storm King od začátku představuje veřejný prostor a reprezentuje novou dimenzi sociálního vědomí a zodpovědnosti v kontextu oceňování přírody a umění*“ (Latin 2000: 62). Lze snad jenom dodat, že tento veřejný prostor tvořený přírodou a uměním je terén topograficky členěný, a i když se prostředí výrazně nepředělávalo a vycházelo se z jeho přirozeného členění, krajina se objektům přizpůsobovala stejně jako objekty krajiny. Vidím tu dokonce souvislost se *situacionismem*, nikoliv však v jeho původních revolučních záměrech a idejích. U Storm King Art Center došlo k tomu, o co situacionisti usilovali: o splynutí života s uměním. Mohli bychom říct, že pobytem v takovém prostoru jsou okamžiky života přetvářeny uměleckými prožitky scén, situací a událostí. Dochází tak ke spojení toho, co Lévi-Strauss odděloval: přírody a kultury. Vytváří se konstruovaná situace vlivem umělecko-přírodního prostředí. Návštěvník je unášen (*derivé*) situací, ve které se nachází, je vychýlen (*detournement*) přechodem do tohoto prostředí vytvářeného využitím scénických a scénovaných prvků.

Domnívám se, že velkou scénu Storm King Art Center symbolicky uzavírá zeď Andyho Goldsworthyho. Tento tvůrce *site specific* vychází z přirozeného materiálu, takového, který mu krajina nabídne. Podstatou jeho tvorby je vstup do přirozeného prostředí s tím, že chce bez intervence zdůraznit určité prvky s vědomím jejich dočasnosti. Vytvořené objekty nechává v přírodním prostředí, bez ohledu na délku jejich životnosti. V případě nabídky Art Center se po průzkumu okolí rozhodl obnovit starou zeď farmy, která původně zajišťovala ochranu před větry: Andy Goldsworthy ji rozvinul v prostoru. Zeď tak začíná v lese, sbíhá po úbočí, hadovitě se vine kolem stromů, noří se do rybníka a vybíhá na druhé straně do otevřeného pole. Je sedm set metrů dlouhá a bylo na ni spotřebováno kolem tisíce pěti set tun polních kamenů, které sbírali speciální sběrači (tzv. *wallers*). Zeď z původních kamenů sleduje hranici staré farmy, zeď z nových kamenů se noří do rybníka, vystupuje na chodník a vybíhá nezakončená do prostoru. Nese v sobě tradici barokního příkopu, když se noří do rybníka, obsahuje v sobě prvky ha-ha příkopu a svým serpentinovitě klíčujícím tvarem

mezi stromy připomíná tradici anglických krajinných parků. Vymezuje scénický prostor, zdůrazňuje umístění jednotlivých objektů a z připomínky minulého prostoru se stává otevřenou hranicí scény, která se může proměňovat v souvislosti s budoucím pojetím krajiny. Storm Art King Center tak přestává existovat pouze sám o sobě a konstituuje se nejenom v galerii, ale v opravdovou scénu, což znamená, že překračuje svůj původní individuální smysl. Je příkladem toho, jak lze překročit konvenční hranice mezi přírodou a kulturou a vytvořit něco, čemu se právem říká *genius loci*.

Literatura:

COOPER, G. / TAYLOR, G. / KILEY, D. *Mirrors of Paradise: The Gardens of Fernando Caruncho*, London 2000
JELICOE, G. / JELICOE, S. *The Landscape of Man: Shaping Environment from Prehistory to Present Day*, London 1995

LATIN, I. „Storm King: The Genius of the Place“, in: RALPH E. OGDEN FOUND (ed.). *Earth, Sky, and Sculpture: Storm King Art Center*, New York 2000

PACHNER, J. „Vision and Vistas: A sculpture Collection Evolves at the Storm King Art Center“, in: RALPH E. OGDEN FOUND (ed.). *Earth, Sky, and Sculpture: Storm King Art Center*, New York 2000

RALPH E. OGDEN FOUND (ed.). *Earth, Sky, and Sculpture: Storm King Art Center*, New York 2000 (odtud citována i obrazová příloha tohoto čísla časopisu *Disk* na s. 41–48)

STOPPARD, T. *Arkádie*, program k inscenaci Městského divadla Brno 2004

Sculptors at Storm King: 7 Modern Master Reveal their Creative Adventures, videozáznam, DVD Mountainville – New York 2000

Storm King Art Center: A Personal History H. Peter Stern. *Chautauqua Institution*, audio CD, New York 2003



▲ David von Schlegell, *Untitled* (Bez názvu)

►► Alexander Liberman, *Adonai*

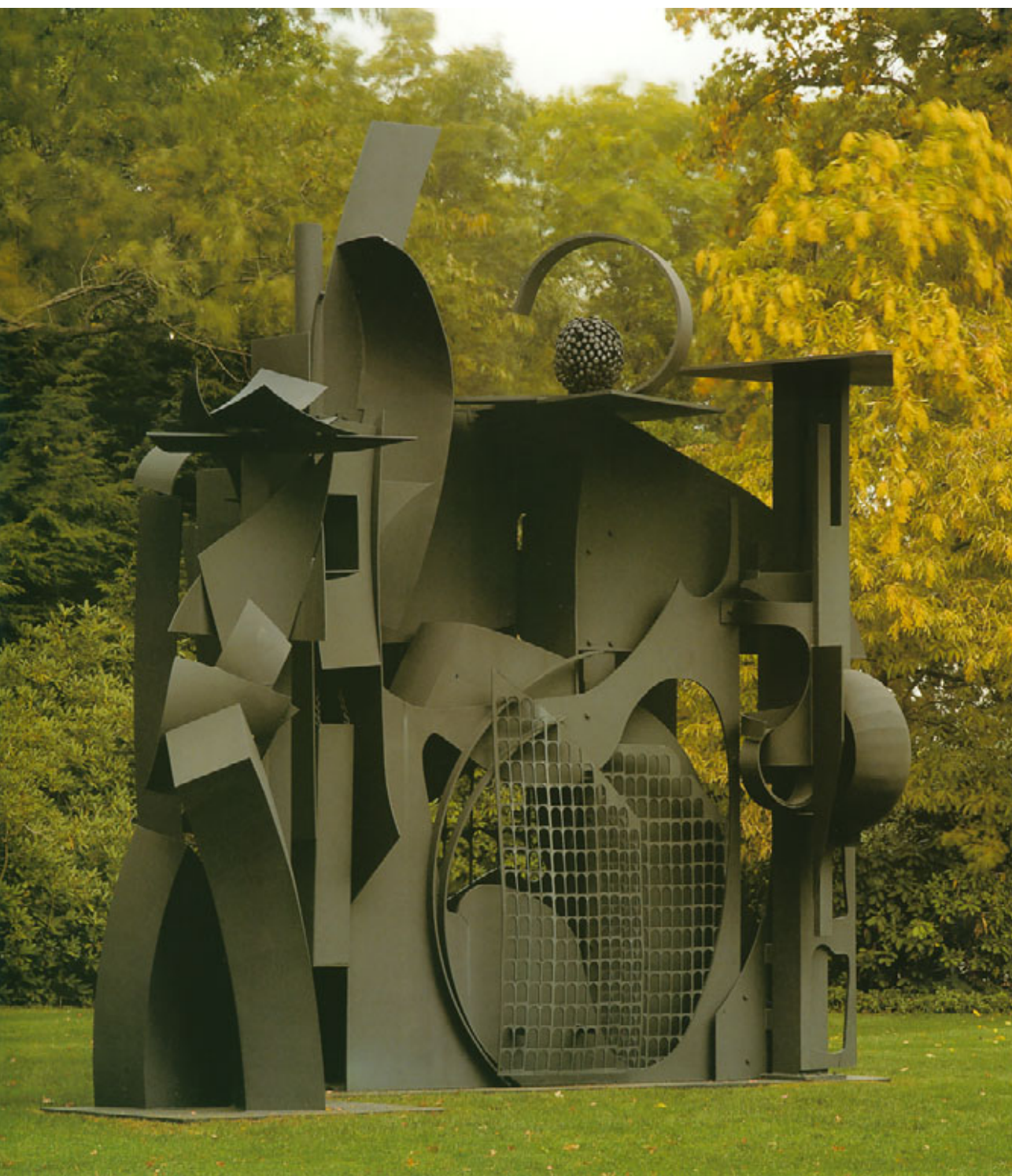






▲ Isamu Noguchi, *Momo Taro*

► Luise Nevelson, *City on High Mountain* (Město na vysoké hoře)

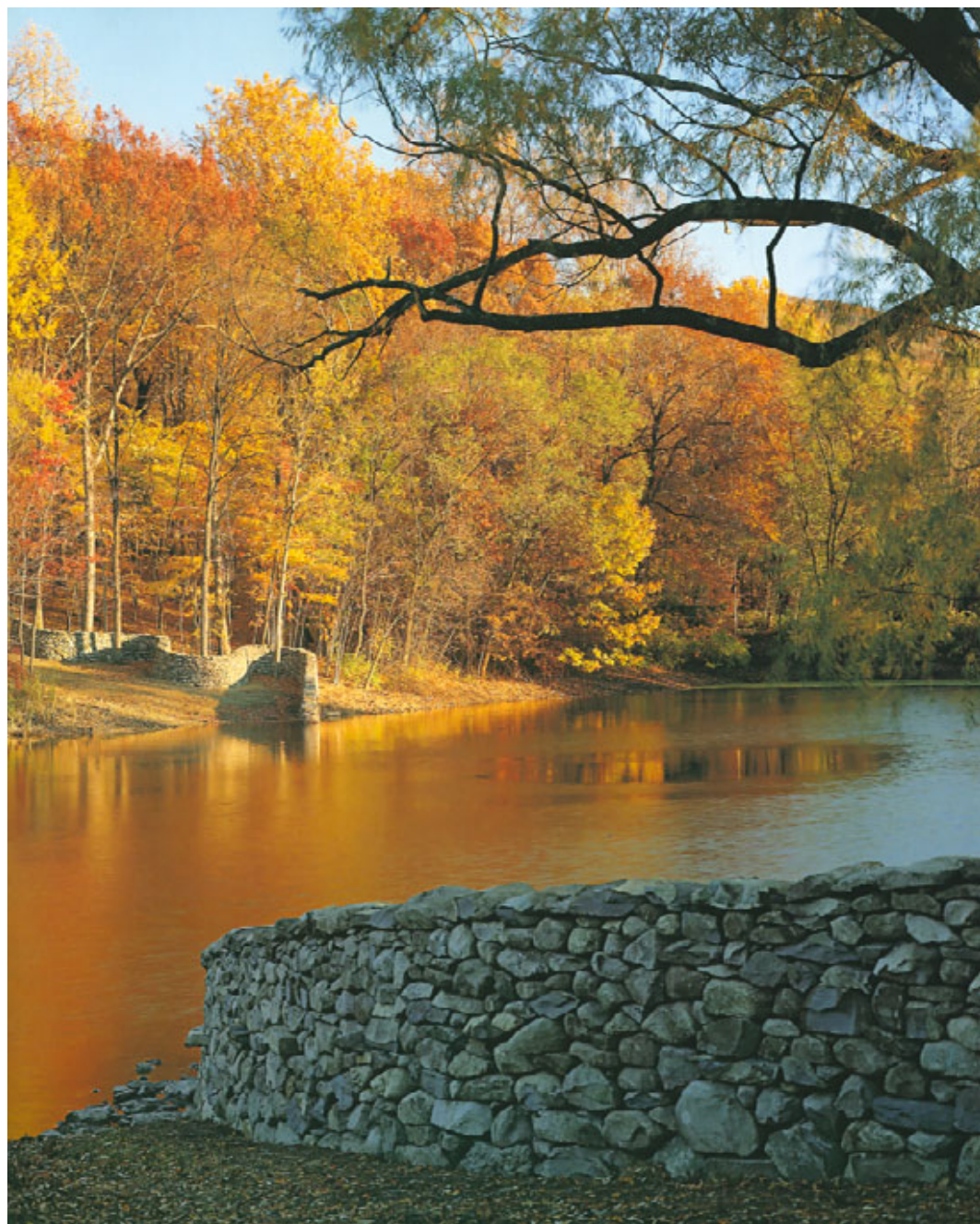




▲ Alexander Calder, *The Arch* (Oblouk)

► Kenneth Snelson, *Free Ride Home* (Volná jízda domů)





Andy Goldsworthy, *Storm King Wall* (Zed' Storm King)

Pronikání muzikálu

(První zahraniční muzikály na československých divadelních scénách na přelomu 50. a 60. let)

Pavel Bár

Ve stejných dnech, kdy v Moskvě zasedal historický XX. sjezd KSSS, na němž generální tajemník ústředního výboru Chruščov vyhlásil kritiku kultu osobnosti a mnohých prvků Stalinovy zločinné politiky, končilo v Praze devítidenní hostování amerického souboru Everyman Opera s Gershwinovou „lidovou operou“ *Porgy and Bess*. Obě události pochopitelně nelze poměřovat, ačkoliv jejich náhodná časová shoda působí v souvislosti s tématem této práce téměř symbolicky. Na hostování amerického černošského souboru v komunistickém Československu se dnes již téměř zapomnělo, ovšem tehdy znamenalo skutečnou kulturní senzaci. Zároveň se pro československou veřejnost stalo první příležitostí k seznámení se s opravdovým muzikálovým dílem v originální americké produkci.

Černošský soubor Everyman Opera vznikl v roce 1952 v USA, odkud podnikal svá turné nejen po USA a Kanadě, ale také po Evropě či jižní Americe. Na své třetí evropské cestě v polovině 50. let zavítal i do tří zemí 'východního bloku': Sovětského svazu, Polska a Československa. Hostování amerického souboru uprostřed komunistické Evropy souviselo s pomalým pootevíráním 'železné opony'. 'Východ' a 'Západ' se opatrně pokoušely navázat vzájemné styky a prostřednictvím kultury a umění mírnit panující napětí. Soudě podle desítek článků, které během návštěvy Everyman Opery vyšly,

komunistické vlády tohoto hostování současně využily i k vlastní propagandě a kritice USA. Zároveň tuto 'kulturní výměnu' vydávaly frazeologií sobě vlastní za krok komunistických zemí k mezinárodnímu přátelství a míru. Československý tisk neopomenul náležitě zdůraznit chválu amerických herců na náš tehdejší divadelní systém, v němž existenci divadel, jejich provoz a finanční i sociální zajištění umělců garantoval stát, samospráva či centrální instituce.

Po veřejném ohlášení návštěvy amerického souboru se o jeho představení strhl nebývalý zájem. Ačkoliv do Státního divadla v Karlíně přišlo neuvěřitelných 80 tisíc objednávek, většina z 18 tisíc vstupenek byla okamžitě rozdělena úřadům a podnikům. Do volného prodeje se tak dostalo pouhých 400 lístků, které se prodaly takřka okamžitě během prvního dne.¹

Od 11. února 1956 uvedla Everyman Opera během devíti dnů 12 představení *Porgy and Bess*. Prvního z nich se zúčastnili také mnozí ministři včetně Alexeje Čepičky nebo Václava Kopeckého, americký velvyslanec i jiní členové pražského diplomatického sboru a další představitelé režimu i kulturního života.

Pamětníci hostování Američanů se s tehdejšími kritiky shodují, že všechna představení sršela energií, byla naprosto

¹ „Zájem o americkou operu“, *Svobodné slovo* 8. 2. 1956.

dokonale provedená po stránce herecké, pěvecké i taneční a obsahovala také náročné akrobatické výstupy. Herci sklídili úspěch u diváků i kritiky, chvály v tisku se dočkali i členové inscenačního týmu, zejména režisér Robert Breen. Četná nadšená vyjádření recenzentů snad nejlépe shrnul L. M. v bratislavském časopise *Kulturný život*: „V představení černošských umelcov bolo všetko, čo robí divadlo divadlom. Bola tu Gershwinova hudba, [...] podmaňujúca najmä v niektorých piesňach. Boli tu mimoriadne hlasové fondy väčšiny sólistov i sboru. Bolo tu vysoké herecké majstrovstvo všetkých členov súboru, priam ideálne skĺbenie stylizovaného hereckého prejavu s živelnou a spontánnou bezprostrednosťou, ktorá vedela dodať predstaveniu strhujúci spád a nikdy nezadrhávajúci rytmus. Do nejnepatrnejších detailov premyslená režijná práca vytvorila predstavenie plné pohybu a životnosti. Obecenstvu sa zdalo, že sa díva na baletné predstavenie – a v skutočnosti pohybová zložka predstavenia bola ostatným rovnocennou a spoluvytvárala konečný veľký dojem, ktorý si divák odnášal. Napokon citlivá výtvarníková práca, ktorá vykúzlila na javisku predstavu nádvorja v starej černošskej rybárskej štvrti, či morského nábrežia. [...] Starostlivé, citlivo premyslené kostýmovanie každej osoby v jednotlivých scénach, to tiež prispelo k celkovému dojmu plnokrvného divadelného umenia. [...] Človek mal dojem harmonickej zladenosti všetkých zložiek. [...] Bolo to pekné predstavenie. Bolo to viac než predstavenie.“²

Představení doprovázel symfonický orchestr Státního divadla v Karlíně, řízený americkým dirigentem. Hudbu během pěti dní před zahájením hostování s karlínskými hudebníky nastudoval šéfdirigent souboru Alexander Smallens. Tedy tentýž muž, který dirigoval světovou premiéru Gershwinova díla v roce 1935 na

Broadwayi. Avšak těsně před jedním z posledních představení došlo k indispozici amerického dirigenta Williama Jonsona, jenž zastupoval Smallense. Ten v té době již odjel na další zastávku turné, kde studoval hudbu s místním orchestrem. Jonson tak doslova na poslední chvíli zastoupil mladý karlínský dirigent Dalibor Brázda. Bez jakékoliv zkoušky se postavil před orchestr a za asistence amerického sbormistra celé představení dirigoval. Jeho debut s americkým muzikálovým souborem skončil úspěšně a k vedení souboru letěla zpráva o „zázračném českém dirigentovi“. Téměř okamžitě dostal Brázda nabídku na místo stálého dirigenta Everyman Opera během jejího hostování v západoevropských zemích. Pochopitelně přijal a po vydání výjezdního povolení odjel ihned následující týden na několikaměsíční turné po Německé spolkové republice a dalších evropských státech.³

Českoslovenští diváci se s inscenací amerického muzikálu mohli setkat teprve podruhé, a to po *Divotvorném hrnci*, který okouzлил domácí publikum na konci 40. a začátku 50. let. I tentokrát bylo zřejmé, že muzikál a zejména jeho inscenační styl diváky značně zaujal. Hostování amerického souboru se některým československým umělcům stalo také inspirativním podnětem pro další tvorbu, směřující k modernizaci zábavněhudebního divadla. Nejvýraznějším výsledkem je snad Friedova *Slavnost v Harlemu*, muzikál zaujal i režiséra Leo Spáčila.⁴ Přímou k vlastnímu českému nastudování *Porgy and Bess* však ani dojít nemohlo; ideologických, finančních

3 „Český dirigent odjíždí s Everyman Operou“, *Svobodné slovo* 19. 2. 1956. – J. P. „Stokrát Porgy a Bess“, *Večerní Praha* 19. 6. 1956. – Wendt, M. „Půlhodinka s Daliborem Brázdou“, *Lidová demokracie* 17. 6. 1956.

4 Podle osobního rozhovoru autora s Rudolfem Vedralem. Spáčil později režíroval mnohé velké americké muzikály v Hudebním divadle v Karlíně, například *My Fair Lady* nebo *West Side Story*.

2 L. M. „Divadlo spoza Atlantiku“, *Kulturný život* 25. 2. 1956.



George Gershwin: *Porgy and Bess*, hostování Everyman Opera ve Státním divadle v Karlíně 1956

i technických omezení existovalo příliš mnoho.

Muzikál *Porgy and Bess* se v Československu objevil v době, kdy se po divadlech a tvůrcích marně požadovala modernizace operety, nové formy zábavněhudebního divadla a nová díla, která by více odpovídala současnosti. Ačkoliv se podobné hlasy ozývaly od roku 1945 celých deset let prakticky permanentně, výsledky nepřinesly. Zatímco v prvním desetiletí hledali dramaturgové požadovaná díla zejména v Sovětském svazu, od poloviny 50. let sledovali možnosti pro oživení repertoáru i jinde v zahraničí. Obdobný proces hledání nových možností uměleckého vyjádření v oblasti zábavněhudebního divadla totiž ve větší či menší míře probíhal ve všech zemích Evropy, komunistických i demokratických.

Výlučně zábavněhudebnímu divadlu se u nás v této době věnovalo Státní divadlo v Karlíně (od roku 1961 Hudební divadlo v Karlíně), Divadlo na Fidlovačce

(od roku 1963 spojené s karlínským divadlem pod názvem Hudební divadlo v Nuslích), Krušnohorské divadlo v Teplicích a také Městské divadlo Kladno, kde ale samostatný operetní soubor zanikl v roce 1963. Další operetní soubory pak fungovaly v rámci vícesouborových regionálních scén v Plzni, Brně, Olomouci a Ostravě.

První krůčky československých divadel v hledání nového repertoáru západně od našich hranic byly pochopitelně velmi opatrné. Patrně díky osobním vazbám se k nám nejprve dostávala díla „nové“ operety z Německé demokratické republiky, tedy 'východního' Německa. Tyto „nové“ operety či „operety-muzikály“ stojí na oné pomyslné a neostře hranici mezi operetou a muzikálem. Po stránce libretistické se zabývají převážně soudobými tématy, po stránce hudební jsou založeny na dobové populární hudbě a více je zapojen i moderní tanec. Díky tomu již nejsou typickými operetami, ale zároveň

ještě ani svébytnými muzikály. Pro další vývoj evropského zábavněhudebního divadla od operety k muzikálu však měly svůj nepochybný význam.

Vůbec první zahraniční novinkou tohoto typu u nás se stalo dílo Herberta Kawana *Každoročně v máji*.⁵ Kupodivu jej k nám neimportovalo ani jedno z pražských divadel, nýbrž Státní divadlo v Ostravě, kde mělo premiéru 27. dubna 1957. Jen o pět dní později proběhla jeho premiéra i ve Státním divadle v Brně. K tehdejší obvyklé praxi uvádění jednoho titulu zároveň na více scénách nutily divadla vyšší náklady na práva zahraničních autorů a zejména nutnost jejich platby v devizách.

Autor operety-muzikálu *Každoročně v máji*, kapelník Metropolitního divadla v Berlíně Herbert Kawan,⁶ se po konci války soustředil zejména na komponování hudby k současným libretům. Námětem se mu tak staly průběh cyklistického závodu míru (*Každoročně v Máji*), problém rozděleného Německa (*Treffpunkt Herz*⁷) či kritika kapitalistického podnikání a slepého podléhání vidině snadného výdělků (*Hvězdy, peníze a vagabundi*, též *Hvězdy, láska a tuláci*⁸). Jeho díla patřila ve východoněmeckých divadlech mezi divácky oblíbená a často uváděná.

Také jmenovanou Kawanovu operetu-muzikál *Hvězdy, peníze a vagabundi* uvedla nejdříve regionální divadla: nejprve operetní soubor v Kladně a posléze i Divadlo J. K. Tyla v Plzni. Hledání nového repertoáru tedy zpočátku nevedlo pražské centrum, ale bylo záležitostí všech československých zábavněhudeb-

5 Originální název *Jedes Jahr im Mai*, autorem libreta je Peter Bejach.

6 Herbert Kawan (1903–1969).

7 Název lze přeložit jako *Místo setkání: Srdce*, titul však u nás nebyl nikdy uveden. Autorem libreta byl opět Peter Bejach.

8 Originální název *Sterne, Geld und Vagabunden*, libreto napsali Erich Geiger a Andreas Bauer.



▲ H. Kawan: *Skandál v Lisabonu*, Státní divadlo v Karlíně 1958. Rudolf Pellar (Jimmy) a Martin Raus (Stan)

► H. Kawan: *Skandál v Lisabonu*, Státní divadlo v Karlíně 1958. Parodie rokenrolu

ních divadel a souborů. Teprve následující novinka, *Skandál v Lisabonu*, měla svoji premiéru v Praze.

Patrně nejvýznamnější Kawanovo dílo uvedlo poprvé rostocké Lidové divadlo v prosinci 1957 pod názvem *Sensation in London*. Dirigoval jej sám Herbert Kawan, inscenoval český režisér Karel Konstantin. Úspěch u kritiky i diváků sklídilo dílo samotné i jeho inscenace. Konstantin se k režii pravděpodobně dostal díky svým kontaktům s libretistou Bauerem. Právě Bauer byl totiž spoluautorem německé verze české operety *Mlynářka z Granady*⁹ a společně s Konstantinem napsali libreto baletu *Slavnost v Cocqueville*. Konstantin přeložil *Sensation in London* do češtiny pod názvem *Skandál v Lisabonu* a režíroval jeho první české uvedení ve Státním divadle v Karlíně a později i v Plzni.¹⁰ Právě Konstantin tedy pravděpodobně

9 Autorem libreta je Karel Konstantin, hudbu složil Július Kalaš. Poprvé uvedena 22. 12. 1954 v Divadle na Fidlovačce v Praze.

10 Premiéra pražské inscenace 27. 3. 1958, premiéra v Plzni 9. 10. 1958.



zprostředkoval import tohoto díla na československé scény.

Skandál v Lisabonu vznikl na motivy příběhu Marka Twaina *Milionová bankovka*: na základě sázky dvou bankéřů dostává nezaměstnaný lodní inženýr do rukou šek na jeden milion dolarů. Pouze z pověsti bohatého muže pak žije celý měsíc jako milionář, ač je jeho kapsa ve skutečnosti prázdná. Libretiisté však z Twainova příběhu vyzdvihli zejména momenty poukazující na nebezpečí podmaňující moci peněz a kritiku kapitalismu.

Recenzenti se na karlínskou inscenaci zaměřili nejen z pohledu divadelního, ale také z pohledu čistě ideologického; ostatně tak to bylo v této době obvyklé. Na jedné straně můžeme číst nespokojený názor, že *Skandál v Lisabonu* nevytvořil „otřesný obraz dnešního ka-

pitalistického světa,¹¹ a neplní tak společenskokritické funkce divadla, děj je z „vyšší vrstvy“ a samotná inscenace je příliš výpravná. Na straně druhé je úroveň inscenace jako takové hodnocena v neobvyklé shodě velmi pozitivně a ocenění si vysloužil i herecký soubor, který se při práci na inscenaci dokázal oprostit od mnohých operetních manýr. Nová forma díla však s sebou přinesla i nové požadavky, s nimiž se někteří interpreti nedokázali uspokojivě vypořádat – jak napsal Ludvík Žáček v týdeníku *Kultura*: „šansonový způsob zpěvního přednesu, v němž musí být dbáno na obsahové stránky, není všem sólistům vlastní.“¹²

11 Pensdorfová, E. „Z rozcestí na scestí?“, *Hudební rozhledy* č. 7/1958.

12 Žáček, L. „Skandál v Karlíně“, *Kultura* č. 17/1958, 24. 4. 1958: 5.

Není divu, karlínský soubor, od roku 1954 navyklý výlučně na klasickou operetu, se s obdobným dílem potýkal vůbec poprvé. Jak se dočítáme v jednom z ne-signovaných dopisů dochovaných v archivu vedení divadla, inscenačně měl být *Skandál v Lisabonu* „ultramoderní záležitost“.¹³ Karlínské divadlo tomuto titulu věnovalo značnou péči, a to i po stránce scénografické a kostýmní. Celková estetika inscenace se tak měla od klasické operety lišit na první pohled.

Většině kritiků neuniklo, že se před nimi nehraje opereta či hudební komedie, ale „novinka, která nejen soubor, ale i obecenstvo staví před útvar ne zcela běžný“.¹⁴ Nezvyklá byla zejména hudební stránka: „především Kawanova hudba vnáší do operetního žánru docela nový vzduch. Je nová formou a přitom větší, vtípná, melodická, dobře instrumentovaná, rytmicky efektní.“¹⁵ Kawan využil soudobou taneční a populární hudbu: foxtrot, waltz, boogie-woogie i rokenrol. Zejména použití rokenrolu a parodie na stejnojmenný tanec vyvolalo značný rozruch a ostrou kritiku. Tehdy supermoderní rokenrol se sice v komunistickém Československu neobjevil poprvé,¹⁶ ale rozhodně tu nepatřil mezi vítané hosty: „...tanec rock'n'roll ve snaze co nejvíce podtrhnout mravní úpadek Západu zabíhá do nebezpečných naturalismů a mohl by spíš než výstražně zapůsobit na naši mládež přitažlivě. Právě zde totiž obecenstvo faticky tleská.“¹⁷

Skandál v Lisabonu začal k domácímu publiku pomalu promlouvat tím, co

o dva roky dříve ve své televizní přednášce na druhé straně Atlantiku nazval Leonard Bernstein slovem „vernacular“, resp. ve sličném překladu Iva Osolobého „mateřštinou“ (Osolobě 1967: 5–8, 41–44). Divákům byl totiž snadno srozumitelný a blízký nejen dějem ze současnosti, ale především způsobem svého divadelního a zejména pak hudebního vyjadřování, tzn. použitím soudobé populární hudby. Snad i proto dosáhl v karlínském divadle tehdy nadprůměrného počtu 134 repríz.

Od konce roku 1958 k nám začala pronikat díla italské dvojice libretistů Pietra Garineiho a Sandra Giovanniniho.¹⁸ Garinei a Giovannini, obvykle označovaní zkratkou „G a G“, spolu začali autor-sky spolupracovat již těsně před koncem 2. světové války na tvorbě revue. První z nich byla *Cantachiaro* (1944) s Annou Magnani v hlavní roli. V listopadu 1945 museli pořadatelé v Miláně přerušit premiéru jedné z dalších revue a posléze ji kvůli bouřlivým reakcím publika předčasně ukončit. Některé diváky rozhořčila kritika italských poválečných poměrů. Druhý den protesty proti dílu ještě zesílily a ve snaze zabránit vážným srážkám musela policie dokonce divadlo obklopit pancéřovými vozy. Aféra však pro oba autory znamenala výtečnou reklamu, které náležitě využili, a další revue následovaly v rychlém sledu. Postupně se však v tvorbě zdokonaľovali, až vytvořili tzv. „commedii musicale“,¹⁹ tedy specifický italský typ muzikálu. Za první dílo

13 Elektronický archiv HDK, CD 6, *Skandál v Lisabonu*, 57584SKDO002.

14 mk. „Premiéra operety *Skandál v Lisabonu*“, *Lidová demokracie* 29. 3. 1958.

15 E. K. „*Skandál v Lisabonu*“, *Práce* 1. 4. 1958.

16 Pro více informací o pronikání rock'n'rollu do Československa viz např. Kotek J. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918–1968)*, Praha 1998: 327 an.

17 E. K. „*Skandál v Lisabonu*“, *Práce* 1. 4. 1958.

18 Pietro Garinei (1919–2006) vystudoval práva, posléze se živil jako novinář; Sandro Giovannini (1915–1977) byl doktorem farmacie, následně také novinářem – oba se seznámili jako redaktoři deníku *Corriere dello Sport/La Gzetta dello Sport*. Po válce spolu založili deník *Sofia*, so...

19 „Commedia musicale“ je v italštině používán i jako výraz pro klasický muzikál. Zároveň jím však v Itálii označují tamější specifický typ muzikálu, který se vyvinul paralelně a nezávisle na tom anglosaském. Vznikl spojením prvků operety, komické opery, kabaretu a „café-koncertu“. Charakterizují jej jasný, prostý děj a jednoduché chytlavé melodie podbízající se obecnému vkusu.

tohoto druhu je považována hra *Attanasio cavallo vanesio* (1952), následovaná dalšími, zejména pak muzikálem *Giove in doppiopetto* (1954) podle klasického námětu Amfitryona. Jeho inscenace se jako vůbec první v Itálii udržela na programu po dva roky nepřetržitého hraní a později byla i zfilmována. V průběhu 50. let si G a G svá díla začali sami režimovat a později též produkovat. Prvních mezinárodních úspěchů dosáhli s muzikálem *Buonanotte, Bettina* (*Na shledanou, Bettino!*), který se po své premiéře v Turíně v listopadu 1956 rozletěl po mnoha evropských zemích, demokratických i komunistických, mezi jinými i do Československa.²⁰

Od začátku 60. let Garinei a Giovannini řídili největší italské zábavně-hudební divadlo Sistina v Římě, čehož pochopitelně využili především k uvádění svých vlastních děl. Jejich muzikály dosahovaly velkých úspěchů zejména díky libretům zobrazujícím italský kolorit a odkazujícím na mnohé historické i současné italské realie. Hudební stránka je pak typická využíváním soudobé populární hudby, často propojené s italskými folklorními motivy. Během své tvorby G a G spolupracovali s několika skladateli, nejvýznamnějšími byli Gorni Kramer, Armando Trovajoli, herec Renato Rascel či jeden z tehdy nejpopulárnějších italských zpěváků Domenico Modugno.²¹

První muzikálová díla dvojice G a G měla jasné levicové tendence, kritizovala dobové italské poměry, vládnoucí kapitalismus, podléhání moci peněz či korupci. Později se však autoři zaměřili i na témata více osobní (*Amore mio*) či příběhy

z italské historie (*Rugantino*, *Enrico 61*, *Rinaldo*). Právě díky svému levicovému zaměření měla tvorba G a G snadnější cestu na naše tehdejší jeviště.

V Československu byl prvním a zároveň nejčastěji uváděným dílem dvojice G a G muzikál *Když je v Římě neděle*²². Jeho premiéru ve Státním divadle v Karlíně režíroval opět Karel Konstantin. Proběhla 20. listopadu 1958, tedy pouhý rok po premiéře světové.

Karlínské Státní divadlo se tak osm měsíců po uvedení *Skandálu v Lisabonu* znovu setkala s muzikálem. I díky probíhající postupné obměně sólistů se s jeho nároky tentokrát vypořádalo lépe: „soubor splnil téměř všechny požadavky díla a podal jeden ze svých nejlepších výkonů.“²³ Nejvíce upoutal Rudolf Pellar v roli profesora Tuzziho: „vévodí představení kulturou slova i mimořádnými dispozicemi pro herecký, šansonový i taneční projev.“²⁴ „Rudolf Pellar rozhoduje o úspěchu hry. V něm má divadlo triumf, který přebije i slabinu námětu. Pellar je skutečný člověk a nikoliv operetní seladon. Pro soudobou operetu v něm má karlínský soubor výtečného představitel.“²⁵ Hudební rozhledy také inscenaci označily za dokonalou a velkou podívanou.

Ovšem ani tentokrát nechyběly reakce ideologické a nacionalistické. Jejich autoři kladli čtenářům řečnickou otázku, proč musíme hrát italskou hru – copak Italové taky uvádějí naše operety? Ačkoliv se v díle vyskytují satirické momenty, „kritické šlehy na korupci, politické čachry a podivné móresy ve filmovém

20 Československá premiéra 7. 7. 1960 v Divadle na Fidlovačce.

21 Gorni Kramer (*Na shledanou, Bettino!*, *Když je v Římě neděle*, *Tygr dálnic*, *Mandarin pro Teofila/Teofil v pokušení*), Armando Trovajoli (*Rugantino – dítě Říma*), Renato Rascel (*Enrico 61 a Den želvy/My dva a želva/Amore mio*), Domenico Modugno (*Rinaldo v poli/Rinaldo do boje táhne*).

22 Originální název *Un Paio d'Ali*, v doslovném překladu *Pár křídel*.

23 Marklová, M. „Úspěšná premiéra v Karlíně“, *Večerní Praha* 22. 11. 1958.

24 ol. „V Římě neděle – v Karlíně svátek“, *Svobodné slovo* 25. 11. 1958.

25 Pensdorfová, E. „Problematický úspěch“, *Hudební rozhledy* č. 23/1958.

průmyslu,²⁶ celkově se muzikál podle kritiků nedotýkal žádných „ožehavých problémů současnosti“. Inscenaci proto recenzenti shledávali ideologicky nepřenosnou a málo výchovnou: „je zde mnoho banálního a demoralizujícího ve výrazech i výstředních tancích“;²⁷ „sklony italské mládeže k výstředním tancům jsou zde účinně pranýřovány, ačkoliv působí přece jen někdy jako taneční kurs rock-and-rollu. Také holdování žvýkáci gumě by mohlo být omezeno...“²⁸ Muzikál *Když je v Římě neděle* se však podle nich měl stát alespoň dramaturgickým podnětem pro tvorbu nových domácích děl obdobného typu.

Po karlínské inscenaci následovaly další v divadlech v Brně, Teplicích, Bratislavě a Plzni.²⁹ Tehdejší dramaturg brněnského Státního divadla Ivo Osolsobě však v článku v programu k tamní inscenaci odmítl označení díla pojmem muzikál. S americkým muzikálem jej podle něho sice spojuje revuální ráz, záliba v tanečním vyjádření a zejména džezová hudba, avšak místem původu je Itálie, nikoliv Amerika. Ve svém pozdějším textu o historii muzikálu v Československu v českém vydání knihy Schmidta-Jose *Muzikál* však tvorbu G a G mezi muzikály již zahrnul.

Většina recenzentů si všimla nového typu jevištního tvaru, který se s tímto dílem na československá jeviště dostal. Ačkoliv jej bratislavský *Večerník* označil přímo jako „musikl“, ostatní stále používali pojem opereta. Přitom si ale uvědomovali, že *Když je v Římě neděle* je oproštěno od formálních znaků klasické operety a také klade „vysoké nároky na

26 ol. „V Římě neděle – v Karlíně svátek“, *Svobodné slovo* 25. 11. 1958.

27 E. K. „Když je v Římě neděle“, *Práce* 28. 11. 1958.

28 jzb. „Hudební komedie z Itálie“, *Lidová demokracie* 22. 11. 1958.

29 Brněnská premiéra 21. 2. 1959, teplická 15. 3. 1959, bratislavská 21. 3. 1959 (vůbec první muzikál na Slovensku) a plzeňská 17. 6. 1959. V Olomouci titul uvedli až 31. 3. 1963 a v Ostravě 10. 9. 1964.



▲ G. Kramer: *Když je v Římě neděle*, Státní divadlo v Karlíně 1958. Jiřina Marešová (Giovanna) a Rudolf Pellar (profesor Tuzzi)

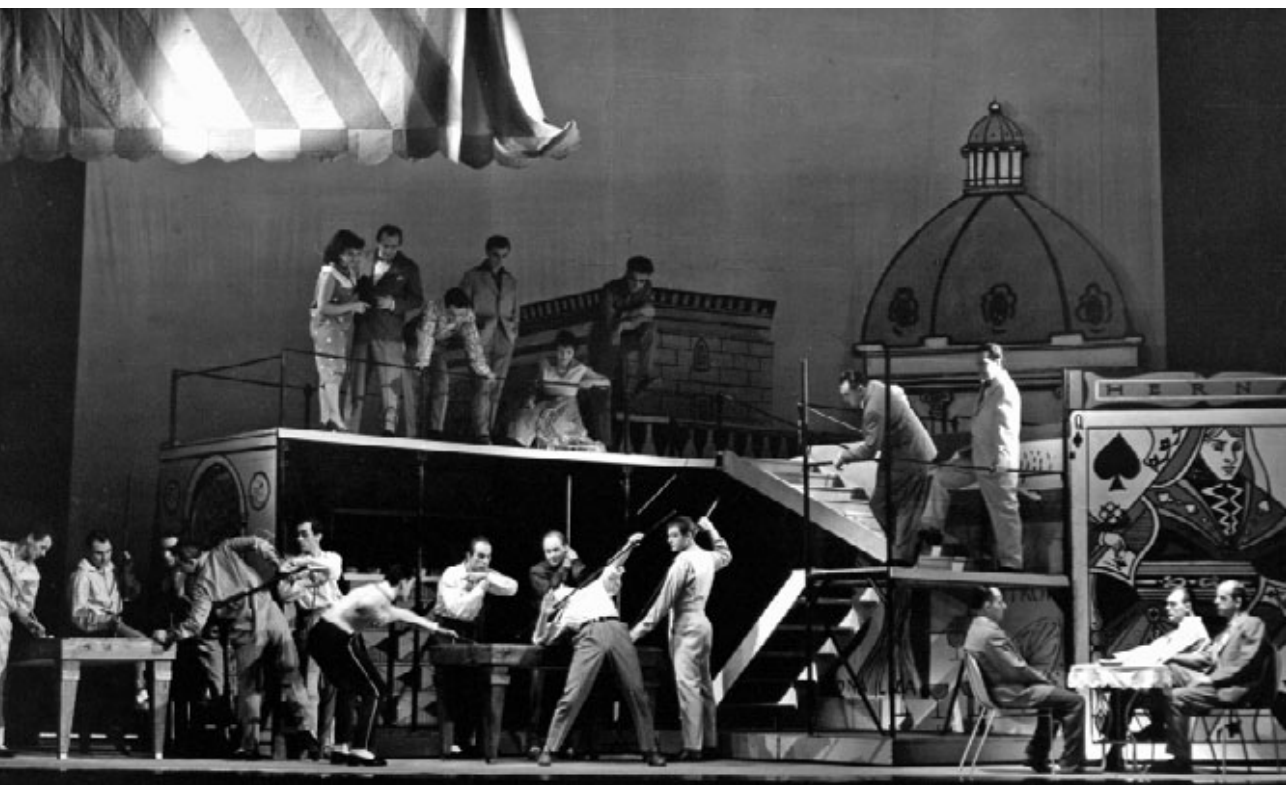
► G. Kramer: *Když je v Římě neděle*, Státní divadlo v Karlíně 1958. Scéna Jiří Siegel, Zdeněk Vávra

hereckou akci a slovní projev spolu s uplatněním tanečního projevu“.³⁰ Pojem muzikál tak zatím ještě stále do všeobecného povědomí nepronikl.

S pozvolným politickým 'táním' se československým divadlům pomalu nabízely další možnosti pro oživení repertoáru 'západními' díly. Po východoněmeckých a italských muzikálech k nám dorazil muzikál anglický. Do Československa jej opět neuvedla žádná z pražských scén, ale Divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci, kde měl 1. října 1961 premiéru muzikál *Bleší trh*³¹ skladatele

30 Marklová M. „Úspěšná premiéra v Karlíně“, *Večerní Praha* 22. 11. 1958.

31 Originální název *Make Me an Offer*.



Monty Normana s libretem Wolfa Mankowitze a Davida Henekera.

Mankowitz, spisovatel, dramatik, scenárista a starožitník, patřil v počátcích své tvorby mezi levicově angažované umělce.³² Ve svých raných dílech kritizo-

32 Wolf Mankowitz (1924–1998) během 2. světové války přerušil studium literární vědy, aby dobrovolně odešel pracovat jako horník do dolů, podruhé studium přerušil, aby narukoval do armády. Poté pracoval jako lektor pro Dělnickou vzdělávací společnost a zároveň měl malý obchůdek se starožitnostmi na londýnském East Endu. Postupně z něj vybudoval prosperující podnik ve středu Londýna, specializovaný na wedgwoodský porcelán, jehož byl prvotřídním znalcem – vydal o něm i specializovanou encyklopedii. Sovětský Svaz spisovatelů zval Mankowitze v 50. letech opakovaně k návštěvě SSSR. Kvůli jeho kontaktům se sovětskými umělci a členství jeho manželky v komunistické straně ho sledovala britská tajná služba MI5. Podezírala jej ze špiónáže, avšak podezření neprokázala. V této souvislosti stojí za zmínku, že Mankowitz byl jedním ze spolutvůrců prvního filmu o Jamesi Bondovi – ačkoliv odmítl nechat své jméno uvést v titulcích (obával se, že film bude 'propadák' a poškodí jeho postavení v uměleckých kruzích).

val sociální stav společnosti, korupci, některé prvky kapitalismu a nečisté praktiky velkého byznysu. I proto mohl být u nás v těchto letech uváděn a konců právě tyto momenty se v souvislosti s informováním o Mankowitzovi a jeho tvorbě výrazně vyzdvihovaly. Debutoval v roce 1952 novelou *Make Me an Offer* (do češtiny překládáno jako *Bleší trh*), která se o dva roky později dočkala zfilmování a kterou sedm let po jejím vzniku zpracoval i jako libreto ke stejnojmennému muzikálu. Obchodník se starožitným porcelánem v něm dochází k přesvědčení, že jeho poctivost není v byznysu žádoucí a velké peníze se dají získat jen za pomoci nečistých praktik, machinací a podvodů. Při psaní Mankowitz zužitkoval své zkušenosti jak z mládí, kdy pomáhal otci v jeho obchůdku, tak z vlastního podnikání v krámku s porcelánem.

Muzikál *Make Me an Offer* uvedl v premiéře experimentálně a levicově zaměřený soubor Theatre Workshop z východolondýnského Stratfordu, vedený výraznou režisérkou Joan Littlewoodovou.³³ Úspěch u anglických diváků dílu přinesla moderní partitura, současný děj a zejména důvěrné známé prostředí i jazyk – londýnský dialekt. V programu k olomoucké inscenaci tak můžeme číst citát z nadšené recenze v anglickém levicovém deníku *Daily Worker*: „Každý, kdo ví, co je to žít v malém bytě s kočárkem na schodech, si zamiluje tuto hru od první do poslední písničky. Je to jedno z nejlepších představení roku. Každá minuta stojí za to.“³⁴ V Československu však *Bleší trh* takový ohlas neměl. České *Literární noviny* hodnotily dílo v článku s názvem „Pořád stará bolest“ do značné míry nacionalisticky: „Doma máme věru schopnější skladatale. Námět a myšlenka slabé. [...] Díky režiséru Regalovi se z této předlohy alespoň vylouplo pohledné představení ve svěžím tempu, výborně zněl tentokrát zelektrofonizovaný orchestr: [...] Nechce se mi věřit, že bychom v domácí tvorbě nenašli ani jedinou, nejméně tak kvalitní hudební komedii.“³⁵ Naopak *Lidová demokracie* uvedení anglického muzikálu kvitovala: „Divadlo O. Stibora v Olomouci seznamuje svou po-

33 Joan Littlewoodová (1914–2002) byla již během války aktivní v komunistické straně, díky čemuž ji sledovala i britská tajná služba MI5. Soubor Theatre Workshop založila spolu s tehdejšími manželem hned v roce 1945, nejprve jezdili po zájezdech a turné. V roce 1953 se usídlili v Theatre Royal v londýnském Stratfordu. V roce 1955 Littlewoodová uvedla britskou premiéru Brechtovy hry *Matka Kuráž a její děti*, kde hrála i hlavní roli. Mezi největší úspěchy jejího divadla patří muzikály *Fings Ain't Wot They Used T'Be* z londýnského podsvětí, který se hrál po tři roky (1959–1962) a dočkal se i přenesení na londýnský West End, a satirický muzikál *Oh, What a Lovely War* (1963) se silným protiva-lečným apelem. Krédo Littlewoodové znělo: „My divadelníci ztrácíme právo na existenci, pokud se nám prostřednictvím divadla nepodaří pomáhat, pokud se nám nepodaří změnit život.“ Soubor opustila v roce 1975 po smrti svého životního partnera. Theatre Workshop existuje dodnes.

34 Program k inscenaci *Bleší trh* (premiéra 1. 10. 1961), Divadlo Oldřicha Stibora Olomouc, s. 7.

35 ir. „Pořád stará bolest“, *Literární noviny* 28. 10. 1961.

slední premiérou – anglickým musicalem *W. Mankowitze Bleší trh – se zajímavým jevištním žánrem, který u nás dosud nezdolmácněl*. [...] Režiséru St. Regalovi se z velké části podařilo vymanit herce z operetních schémat, povzbudit je k vytváření životních postav a charakterů.“³⁶

Bleší trh uvedlo následně také Státní divadlo v Karlíně a Státní divadlo v Ostravě.³⁷ Od začátku roku 1961 mělo karlínské divadlo nového ředitele, režiséra Rudolfa Vedrala. Vytkl si za cíl proměnit Karlín z divadla klasické operety v moderní zábavněhudební scénu. Tomu uzpůsobil jak repertoár, který měl obsáhnout vše od komorní hudební komedie přes operetu a muzikál až po komickou operu a balet, tak i skladbu souboru. Propustil či na jiné pozice přeřadil několik starších herců a místo nich přijal nové mladé posily a také několik zpívajících či noherců, kteří měli lépe zvládat muzikály a díla Bertolta Brechta a Kurta Weilla, na něž se chtěl také zaměřit. V rámci svých snah se Vedral se svými spolupracovníky, zejména nejčastějším spolurežisérem Leo Spáčillem, začal pokoušet odstraňovat „starooperetní“ inscenační postupy a herecká klišé. Ačkoliv se karlínská inscenace hrála pouze čtyři měsíce a měla jen 19 repríz, odborná veřejnost si nastudování *Blešího trhu* pochvalovala: „režisér Leo Spáčil [...] v některých výstupech vedl soubor k brilantnímu hereckému projevu, který je u musicalu základním požadavkem. Sympatická je i snaha, s níž se někteří herci (Vlková, Gübel, Effa, Šenková, Zavřel, Marešová) vzdalují operetním klišé. Je to další významný tvůrčí výsledek karlínského divadla.“³⁸ Režisérovu práci s herci v *Bleším trhu* ocenila Milada Marklová: „Spáčil [...]“

36 dj. „Anglický musical na naší scéně“, *Lidová demokracie* venkov 22. 10. 1961. Za pozornost stojí, že autor recenze již zcela správně pojmenoval formu díla jako „musical“.

37 Karlínská premiéra 21. 12. 1961, ostravská 24. 3. 1962 na scéně Divadla Jiřího Myrona.

38 Candra, Z. „Musical se představuje“, *Práce* 3. 1. 1962.



M. Norman: Bleší trh, Hudební divadlo v Karlíně 1961. Jiřina Marešová (Sally) a Věra Vlková (Gwen)

velmi úspěšně pracoval s herci a vysloveně novátorsky řešil režii zpěvních čísel.³⁹ Divadelní noviny pak poukázaly na výkony dvou hlavních představitelů: „[Miloš] Zavřel nenásilně přechází z prózy do hudby, jeho zpěv je zcela srozumitelný a nemá technicky problematická místa. Jiřině Marešové – přirozeně Sally – zní v některých místech hlas velmi přesvědčivě, ale jsou patrní dva rejstříky, kterých zpěvačka používá.“⁴⁰ „Nastudování věnovali v Karlíně mnoho péče a premiéra je po Mahagonny dalším úspěchem snaživého souboru,“⁴¹ napsalo

39 Marklová, M. „Další úspěch v Hudebním divadle“, *Lidová demokracie* 29. 12. 1961.

40 Kubátová, H. „Podívaná v Karlíně“, *Divadelní noviny* 17. 1. 1962.

41 Ps. „Další premiéra v Karlíně“, *Svobodné slovo* 28. 12. 1961.

Svobodné slovo a *Divadelní noviny* jejich názor potvrzovaly: „v posledních inscenacích v Karlíně se přestává aranžovat a vytváří se zajímavá podívaná. Zdá se, že nejde o náhodu, ale o snahu zcela cílevědomou. [...] Podařilo se rozehrát jeviště a strhnout do této zábavy kromě sólistů a sboru i obecnost.“⁴² Marklová pak ve svém článku všechny obdobné postřehy jednoduše shrnula: „V Karlíně se hraje moderní hudební divadlo. A hraje se dobře. Soubor se nám proměňuje takřka před očima a od premiéry k premiéře roste.“⁴³ Řediteli Vedralovi se tedy jeho plány začaly dařit. Kritiky tolik ceněný pokrokový repertoár

42 Kubátová, H. „Podívaná v Karlíně“, *Divadelní noviny* 17. 1. 1962.

43 Marklová, M. „Další úspěch v Hudebním divadle“, *Lidová demokracie* 29. 12. 1961.

divadla ale příliš nezaujal zábavychtivé karlínské publikum, a tak se mnohdy hrálo pro poloprázdné hlediště.

Z textu článků o pražském uvedení *Blešího trhu* poznáváme, jak se během několika málo let změnila a zlepšila informovanost o muzikálu a jeho základních principech: „*Typ hudební hry, označované jako musical, je u nás znám. Jestliže se v poslední době k němu upíná opět větší pozornost, pak je to způsobeno mimo jiné ohlasem mimořádných úspěchů některých zahraničních musicalů i vážným poklesem ‘prestíže’ operety, která již není s to udržet krok s dobou. [...] Co však na musicalu nejvíce láká, je skutečnost, že se jeho forma nevzpírá současnému tématu, že se soudobý námět může jeho prostřednictvím dostat na jeviště hudebně zábavného divadla přirozeně a bez deformace.*“⁴⁴ Milada Marklová se zmiňuje i o dřívějším odmítavém přístupu k muzikálu, způsobeném jeho americkým fundamentem: „*O musicalu se toho u nás již namluvilo dost; bohužel, většina nedávných informací byla z druhé ruky, krajně nepřesná a značně zkreslující. Musical byl léta vydáván za typický produkt úpadkového západního divadla a v oblasti naší operety se s ním často argumentovalo div ne jako se strašákem na malé děti. Teď – po mnohaleté přestávce od uvedení Laneova Divo-tvorného hrnce – jsme měli konečně možnost přesvědčit se ‘na vlastní kůži’, jak vlastně musical vypadá.*“⁴⁵ Na edukačním užitku uvedení *Blešího trhu* se s Marklovou shodl i Zdeněk Candra v deníku *Práce*: „*Je to dramaturgický přínos – i tím, že pomáhá odstranit nejrůznější pověry o musicalu jako jedině spásy nebo zase nebezpečí pro naše zábavné hudební divadlo.*“⁴⁶ Uvědomme si, že o pouhé tři,

čtyři roky dříve u nás muzikál nepatřil mezi běžně uváděné druhy divadla. Výjimkou byl pochopitelně proslavený *Divo-tvorný hrnec* z konce 40. let, ovšem ten se v době svého uvedení označoval téměř výhradně jako opereta nebo hudební komedie, nikoliv jako muzikál. Vždyť samotný výraz ‘muzikál’ jako jednoslovné substantivum označující druh hudebního divadla se i v Americe všeobecně používá teprve od přelomu první a druhé poloviny 20. století (Prostějovský 2008: 23).

Odborná veřejnost měla o muzikálu stále lepší informace a začínala jednotlivá díla srovnávat mezi sebou: „*[Hudební divadlo v Karlíně] přichází tedy s útvarem, který sice není na našich scénách novinkou, ale objevoval se až dosud poměrně zřídka. [...] I když tedy hra nemá kvality takových musicalů, jako je třeba Bernsteinova West Side Story, je třeba její uvedení uvítat jako další krok na cestě od špatné operety k hudebnímu divadlu nového typu.*“⁴⁷ O vývoji v zahraničí informoval od poloviny 50. let nejprve sporadicky, později však stále častěji také tisk: například *Rudé právo* publikovalo články Přemysla Tvaroha „*Poznámky o americkém divadle*“,⁴⁸ v září 1958 uveřejnil časopis *Host do domu*⁴⁹ poměrně obsáhlý a přesný popis překladatele Jiřího Muchy o stavu soudobého londýnského divadla, včetně části věnované muzikálovému divadlu se zdůrazněním jeho předností.

Krátce před Vánocemi roku 1958 proběhla v Praze třídní operetní konference. Umělci a teoretici pojmenovávali problémy operety a hledali nástroje k jejich řešení. Možnou pomoc viděli například ve využívání moderního tance,

44 -dh-. „Další krůček na nové cestě“, *Rudé právo*, 2. 12. 1962.

45 Marklová, M. „Další úspěch v Hudebním divadle“, *Lidová demokracie*, 29. 12. 1961.

46 Candra, Z. „Musical se představuje“, *Práce* 3. 1. 1962.

47 il. „Musical Bleší trh“, *Večerní Praha* 22. 12. 1961.

48 Tvaroh, P. „Poznámky o divadle v USA“, *Rudé právo* 27. 7. 1958 a 3. 8. 1958.

49 Mucha, J. „Londýnské divadlo“, *Host do domu* V, září 1958, č. 9: 416–418.

vytvoření současné formy nebo jiném označení nových děl než slovem opereta. Někteří diskutující však již přímo hovořili o muzikálu. Například ostravský dirigent Vladimír Brázda upozornil, že pro muzikál nemáme herce z důvodu jiných předpokladů operetního a muzikálového herectví a zároveň ani orchestry, protože operetní tělesa nemohou stylově zahrát muzikál. Jeho názoru posléze oponoval dramaturg Marián Wendt.

Obsáhlý referát „Předstih muzikálu“⁵⁰ přednesl dramaturg brněnského divadla Ivo Osolsobě. Jako jediný věnoval celý svůj příspěvek výhradně muzikálu. Nejprve shrnul soudobou (ne)informovanost o muzikálu v Československu, rozšířená fakta a mýty, často zkreslené ideologickým náhledem. Popsal okolnosti vzniku muzikálu, jeho odlišnosti od evropské operety a zároveň sledoval paralelu vývoje muzikálu s hrami Osvobozeného divadla. Vyzval umělce k další práci tak, aby domácí tvorba dohnala popsany předstih muzikálu. K dosažení potřebné kvalitní modernosti a popularity považoval za nezbytné překonat operetní schematismus, podřídit hudbu dramatu a také více využívat džez: „Každé naše operetní divadlo poznalo v uplynulých letech na vlastní kůži, jak naléhavá je potřeba musicalu, operety se současnou hudbou a operety džezové, nemají-li se naše divadla stát doménou staré generace (a starého maloměstského vkusu) a mají-li získat mladé publikum.“⁵¹ Budoucnost zábavněhudebního divadla ale neviděl v „americké operetě“ [rozuměj muzikálu], nýbrž v jejím „předehnnání“ operetou československou, tedy soudobou domácí tvorbou.

O muzikálu jako takovém se průběžně diskutovalo i v tisku, nejčastěji

⁵⁰ Operetní konference (Praha 17.–19. XII. 1958), stenografický zápis, uloženo v knihovně DÚ, sign. MB 438, s. 11/1 zápisu 2. dne jednání.

⁵¹ Tamtéž, s. 12/2.

v recenzích operetních a muzikálových inscenací. Největší debaty se vedly nad otázkou, zda muzikál může skutečně nahradit operetu nebo je jen „falešným lékem“, který se do naší společnosti a kultury nehodí.

V průběhu roku 1962 uvedla regionální divadla nové dílo z dílny dvojice G a G *Mandarin pro Teofila* (též *Teofil v pokušení*)⁵² a Kawanovo *Dobrodružství Mony Lisý*.⁵³ Divadlo na Fidlovačce pak nastudovalo soudobý celosvětový muzikálový hit *Irma la Douce – Sladká Irma*.

Sladká Irma byla poprvé uvedena na konci roku 1956 v malém pařížském divadle Theatre Gramont jako hra se zpěvy, ke které napsala hudbu Margueritte Monnot (mimo jiné autorka písní pro Edith Piaf). Všeobecně se však *Sladká Irma* považuje za první francouzský muzikál. Inscenace měla značný úspěch a hrála se po čtyři roky. Ovšem teprve anglická úprava Davida Hennekera, Juliana Mora a Montyho Normana přinesla dílu slávu. Tito tři autoři připsali k francouzskému originálu nové texty, druhé polovině dodali pevnou dramatickou strukturu a celou hru upravili tak, aby byla srozumitelná i divákovi mimo Paříž a Francii. Poté následovala její úspěšná cesta nejprve evropskými divadly, posléze až na americkou Broadway.⁵⁴

⁵² Originální název *Un Mandarin per Teo*. Československá premiéra 2. 6. 1962 v Teplicích, následovaly premiéry v Olomouci 8. 7. 1962 a Brně 11. 2. 1963.

⁵³ Originální název *Die Abenteuer der Mona Lisa*, libreto Andreas Bauer, československá premiéra 29. 9. 1962 ve Státním divadle v Ostravě na scéně Divadla Jiřího Myrona.

⁵⁴ Nová verze měla premiéru v londýnském divadle Lyric v červenci 1958. Po dvouletém uvádění v Londýně byla inscenace přenesena do amerického New Yorku a v produkci Davida Merricka (produkoval např. muzikály *42nd Street* nebo *Hello, Dolly!*) a režii mladého Petera Brooka ji uvedlo Plymouth Theatre. Premiéra proběhla 29. 9. 1960. *Irma la Douce* se na Broadwayi hrála rok a půl a dosáhla celkového počtu 524 představení. Posléze se objevilo nové nastudování v Londýně a také filmová verze (1963) s Jackem Lemmonem a Shirley MacLaine. Film však hudbu používal jen jako podkres.

Československá premiéra muzikálu *Sladká Irma/Irma la Douce*⁵⁵ proběhla v Divadle na Fidlovačce 19. dubna 1962 v režii Václava Hudečka. Pro historii českého zábavněhudebního divadla je zásadní zejména faktem, že se jedná o první zahraniční muzikál, v němž absentují ideologické prvky. Ovšem zatímco ještě o několik let dříve by 'neideovost' hry kritika drtivě odsoudila, nyní na ni jen poukázala, ale nestala se pro ni důvodem k ostřejším útokům: „její romantika nemá daleko k sentimentálnímu změkčování skutečnosti, celý ten příběh z pařížské periferie je lehkým, zábavným románkem, v němž nemůžeme hledat bezprostřední výraz společenské kritiky.“⁵⁶ Deník *Práce* uvítal uvedení *Sladké Irmu* zejména z 'edukačních' důvodů: „máme totiž možnost poznat oblíbený útvar západního divadla v podobě vyhraněného prototypu, který zároveň upozorňuje na nejednu příčinu malého zdaru domácích snah o hudební veselohru.“⁵⁷

Režisér Hudeček vytvořil moderní muzikálovou inscenaci, nezatíženou operetní tradicí. I díky obsazení *Sladké Irmu* novými mladými herci (Stanislav Bruder, Jiří Císler, Jana Drbohlavová) se „soubor přenesl do daleko živějšího moderního žánru.“⁵⁸ Jejich angažováním si divadlo uvědomovalo nutnou tendenci „od hravých zpěváků ke zpívajícím hercům.“⁵⁹ Díky práci režiséra a herců tak vzniklo představení „plné života, které zatím dovršuje nesnadnou a křivolakou cestu za novým slohem hudebního divadla.“⁶⁰

Po *Sladké Irmě* se začala objevovat další 'ne-ideová' díla: v prosinci 1962 uvedlo olomoucké divadlo Mankowitzovu čer-

nou komedii s hororovými prvky *Balada o dr. Crippenovi*⁶¹ a konečně v únoru 1963 se u nás po mnohaleté pauze opět objevil americký muzikál – v plzeňském Divadle J. K. Tyla měl premiéru muzikál Cole Portera *Líbej mě, Káto! (Kiss me, Kate!)*.⁶²

Muzikál zařadila na svůj repertoár také jedna z pražských činoher. Na začátku roku 1964 uvedlo Divadlo ABC, scéna tehdejších Městských divadel pražských, Normanovo a Mankowitzovo dílo *Expresso Bongo*⁶³ v režii Antonína Moskalýka. Námětem muzikálu je stále aktuální obraz povrchního showbusinessu: umělečtí agenti se horlivě shání po nových mladých talentech, z nichž následně vyprodukuje chvilkové superstar, které jim svou popularitou přinášejí jednoduchý výdělek. *Expresso Bongo* se stal jedním z nejúspěšnějších anglických muzikálů přelomu 50. a 60. let a v roce 1959 byl i zfilmován, Bonga hrál populární mladý zpěvák Cliff Richards. Právě poukaz na nečisté praktiky showbusinessu a komerčního zábavního průmyslu se setkal s ohlasem u domácích kritiků a ideologů, kteří u každé operety či muzikálu přímo prahli po sociálně-kritickém tématu. Svědčí o tom i zmínka v *Divadelních novinách*: „je to nesporně musical, který má svou úroveň, je to kritika praktik šoubyznysu. Proto je ku podivu, že o několik let dříve nebylo doporučeno hru inscenovat, když o ni jedno z oblastních divadel projevilo zájem.“⁶⁴ *Expresso Bongo* totiž již dříve připravovalo v režii Antonína

61 Originální název *Belle, or, the Ballad of Doctor Crippen*. Československá premiéra 16. 12. 1962, později, 7. 5. 1966 uvedeno ve Východočeském divadle v Pardubicích pod názvem *Líbej dál aneb Strašlivý mord v Music-hallu*.

62 Na začátku prosince 1964 uvedlo americký muzikál *Kiss me Kate!* (pod originálním anglickým názvem) také Státní divadlo v Brně na své scéně v Redutě. Jednalo se o vůbec první americký muzikál v Brně, *Divotvorný hrnec* zde totiž na přelomu 40. a 50. let na rozdíl od jiných regionálních divadel nebyl uveden.

63 Český název je shodný s originálním, československá premiéra 12. 3. 1964 v Divadle ABC.

64 Bajer, J., „Byznys s kritikou...“, *Divadelní noviny* 10. 5. 1962.

55 V programu i recenzích jsou jako název uváděny obě verze.

56 Grym, P. „Závan větru do naší operety“, *Lidová demokracie* 21. 4. 1962.

57 Candra, Z. „Dovednost muzikálu“, *Práce* 6. 5. 1962.

58 md. „Úspěch *Sladké Irmu*“, *Svobodné slovo* 26. 4. 1962.

59 Candra, Z. „Dovednost muzikálu“, *Práce* 6. 5. 1962.

60 Tamtéž.



M. Norman: Trampoty profesora Prílta, Hudební divadlo v Nuslích 1964. V popředí Rudolf Cortés (Harry)

Moskalyka Východočeské divadlo v Pardubicích. Před premiérou však muselo hru stáhnout, protože ji oficiální místa jako ideově závadnou „nedoporučila“.⁶⁵ Její uvedení v Divadle ABC tak poukazuje na postupné změny ideologických a politických poměrů. Na jeviště se nyní již mohly dostat i takové tituly, které ještě o několik málo let dříve nebylo možné uvést. Hlavní roli v pražské inscenaci hrál Josef Zíma, ale její největší ‘hvězdou’ se stala Irena Kačírková, která prokázala „*temperament, jevištní nápaditost a smysl pro hudebnost*“.⁶⁶ Kritici se shodli, že Kačírková měla pro muzikálové herectví ty nejlepší předpoklady a náležitě

jich v roli Maisie Kingové využila. Ačkoliv inscenace *Expresso Bongo* jako celek měla své slabiny („*je poměrně nevyrovnaná po stránce režijní a herecké*“⁶⁷, „*je to příliš velké sousto pro činoherní soubor*“⁶⁸), zcela jistě přispěla ke zdomácnění muzikálu na našich jevištích. „Šs“ v *Lidové demokracii* zároveň téměř prorocky předpověděl, „*že činohra bude i v budoucnu hrát u nás čím dále tím více musicalů, a to ze dvou důvodů – návštěvnických a ryze profesionálních*“.⁶⁹

Jeden z typických aspektů muzikálu, totiž hostování ‘hvězd’ populární hudby,

⁶⁵ Osolsobě, I. „Údaje o českém provedení cizích muzikálů“, in: Schmidt-Joos, S. *Muzikál*, Praha-Bratislava 1968: 239.

⁶⁶ Kohn, P. „Expresso Bongo“, *Mladá fronta* 14. 3. 1964.

⁶⁷ Bajer, J. „Byznys s kritikou...“, *Divadelní noviny* 10. 5. 1962.

⁶⁸ Šs. „Musical, musical, musical...“, *Lidová demokracie* 17. 3. 1964.

⁶⁹ Tamtéž.



M. Norman: Trampoty profesora Prilta, Hudební divadlo v Nuslích 1964. Jan Skopeček (Scobie Prilt) a Ivo Gübel (Charles)

televizních obrazovek a filmového plátna, se patrně vůbec poprvé objevil v inscenaci *Trampoty profesora Prilta*,⁷⁰ uvedené na jevišti Hudebního divadla v Nuslích (od sezony 1963/64 ve společné správě s Hudebním divadlem v Karlíně). V muzikálu účinkovali zpěváci Rudolf Cortés, Milan Chladil a Yvetta Simonová a také herec Jan Skopeček, tehdy značně populární z televizní série a filmu *Tři chlapi v chalupě*. Anglický muzikál Juliana Mora a Montyho Normana *Trampoty profesora Prilta* je parodií na bondovské příběhy, sci-fi komiksy se špiony, sexbombami a supermany.⁷¹ V průběhu uvádění se však ukázalo, že parodie nemůže zcela vycházet, když československé publikum parodované bondovské příběhy dostatečně nezná.

Jiří Bajer v *Divadelních novinách* inscenaci strhal: „*Jak je vidět, technika interpretace muzikálu (kterou u nás ještě v uspokojivé míře nezvládlo ani jedno ope-*

retní divadlo) není zdaleka všechno. Muzikál [...] je obtížným žánrem proto, že je nutno zvládnout paralelně také problém etiky lidských a společenských vztahů, a to nejen aby to odpovídalo názorům, které hra hlásá, nýbrž aby do toho byl zahrnut i názor inscenátora, jakožto delegovaného představitele naší filosofie a morálky. Představení Prilta je v tomto smyslu amorfní jako tuctová opereta. Hlas autorů se v něm ozývá potud, pokud ho nepřehluší smích nebo sentiment ne vždy nejčistšího zrna, a hlas inscenátorů až na nepatrné výjimky se podobá hlasu ryby.“⁷² Bajerovi se zdálo, že se ideová stránka hry dostala příliš do pozadí ve prospěch stránky zábavné: „[režisér] Vedral se snažil využít sebemenší příležitost k uplatnění ryze zábavních funkcí – od slovního vtípu až po revaluální aranžmá písní a exploataci erotických motivů.“⁷³ Přesný opak však shledal Jaroslav Přikryl ve svém článku v *Hudebních rozhledech*: „*režie je snad nejpozitivnějším prvkem představení. Problém je tu v herecké stránce musicalu: nejsou tu umělci dosti všestranní, aby se dokázali stejně dobře vyrovnat jak s hereckou, tak i s taneční stránkou svých úkolů. Mají příliš mnoho práce sami se sebou, než aby mohli myslet na slabiny díla a ožiovat je svou suverenitou.*“⁷⁴ I přesto se zejména mladým hercům dařilo pokročit ke skutečně muzikálovému, tedy integrovanému herectví. V tomto směru vynikli zejména Jiří Koutný (mj.: „*Koutný přesvědčil, že pro šarže našminkovaných debilů je ho škoda*“⁷⁵) a Milena Zahrynowská („*k špičkám inscenace patřily konečně i výstupy M. Zahrynowské; soubor v ní má zdatnou představitelku musicalové umělkyně s neafektovaným herectvím a zároveň i krev-*

⁷⁰ Originální název *The Perils of Scobie Prilt*, československá premiéra 14. 9. 1964.

⁷¹ Monty Norman je také spoluautorem hudby k prvním filmům o Jamesi Bondovi, včetně známého ústředního motivu, který zazněl i v dalších pokračováních.

⁷² Bajer, J. „Už podruhé byla...“, *Divadelní noviny* 13. 10. 1964.

⁷³ Tamtéž.

⁷⁴ Přikryl, J. „Americký musical v Nuslích“, *Hudební rozhledy* č. 8/1964.

⁷⁵ Tamtéž.

natým a dynamickým tanečním projevem na vysoké profesionální úrovni“⁷⁶).

Ředitel Hudebního divadla v Karlíně a v Nuslích Rudolf Vedral v průběhu roku 1964 pomalu ustupoval od některých svých dramaturgických zásad, které na počátku 60. let hlásal. Důvodem byl obrovský propad návštěvnosti a zkrácení rozpočtu divadla o čtvrtinu veškerých prostředků. I proto přizval ke spolupráci Oldřicha Nového, který zde režíroval Frimlovu operetu *Rose Marie*. Ačkoliv ji kritika označila za „nejryzejší operetní machu“, pomohla vrátit do Karlína diváky a stala se nadprůměrně úspěšnou (během půl roku ji vidělo čtvrt milionu diváků!). Ještě větší úspěch – a tentokrát jak u kritiky, tak diváků – znamenala inscenace amerického muzikálu *My Fair Lady* v prosinci 1964. Dnes můžeme již s jistotou říci, že díky právě tomuto ti-

76 Marklová, M. „Nový anglický musical“, *Lidová demokracie* 19. 9. 1964.

tulu muzikál v Československu následně definitivně zdomácněl. Pronikání amerických muzikálů na československá jeviště představuje však již samostatnou kapitolu.

Literatura a prameny:

- BEZ, H. / DEGENHARDT, J. / HOFMANN, H. P. *Musical*, Berlin 1981
- JUST, V. a kol. *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*, Praha 1995
- KOTEK, J. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918–1968)*, Praha 1998
- Operetní konference (Praha 17.–19. XII. 1958)*, stenografický zápis, uloženo v knihovně DÚ, sign. MB 438
- OSOLSOBĚ, I. *Muzikál je když...*, Praha 1967
- PROSTĚJOVSKÝ, M. *Muzikál* *Expres*, Brno 2008
- SCHMIDT-JOOS, S. *Muzikál*, Praha-Bratislava 1968 (vč. vstupních poznámek a dodatků k českému vydání od I. Osolsoběho)
- ŠORMOVÁ, E. *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*, Praha 2000
- + Programy k uvedeným inscenacím

Otýlie Sklenářová-Malá: cesta na jeviště

Lenka Chválková

České profesionální divadlo jako základní součást rodící se národní kultury stvořil s geniálním scénickým citem a nadlidským úsilím ve čtyřicátých letech 19. století **Josef Kajetán Tyl**. Zformoval také první český profesionální herecký soubor ve Stavovském divadle, i když tomu ještě společensko-ekonomické podmínky nepřály. Pro své herce (a především herečky) vytvářel v mnoha směrech novou svěbytnou dramaturgii, s mimořádnou citlivostí hledal jejich bytostná témata a do základů českého dramatu zároveň položil zcela zásadní otázky naší národní i kulturní identity. Jeho práce vyvrcholila v revolučních letech 1848/49 vytvořením velkých tragédií, z nichž poslední a nejdramatičtější je shakespearovská tragédie *Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové*.¹ Ústřední rozporuplná, vášnivá hrdinka vznikla pro největší tragédku Tylova souboru, **Annu Kolárovou** (27. 11. 1817 – 10. 7. 1882),² a znamenala zároveň vrchol její umělecké dráhy.

Po Tylově odchodu z Prahy (1851) se vedení českého souboru ujal jeho zarytý odpůrce, romanticky sebestředný herecký 'géníus' **Josef Jiří Kolár** (9. 2. 1812 – 31. 1. 1896). Padesátá léta, plná mrazivé atmosféry bachovského absolutismu, dusící veškeré projevy české kultury, znamenala násilný konec všeho, co Tyl vybudoval. České divadlo živořilo v potupných poloamatérských podmínkách. Okolnosti přímo nahrávaly Kolárovu pohrdavě velikášskému postoji k souboru, soubor byl on sám, považoval se za monumentálního osamělého titána mezi malými českými omezení. Nestaral se o soubor, který – na rozdíl od citlivého přístupu Tylova – vnímal jen jako pozadí pro svou jedinečnou uměleckou individualitu. Psal své burácivé ohromující hry, aby mohl stále znovu zkoumat a rozvíjet svou vlastní velikost. Nepěstoval herectví svých kolegů, s výjimkou své manželky, pro kterou vytvářel velké, romanticky rozporuplné, vášnivé ženské hrdinky (ale žádá se pronikavou dramatickou silou nepřiblíží Tylově Drahomíře).

Pro další vývoj českého dramatu a herectví udělal Kolár dva významné kroky: díky svému mimořádně širokému kulturnímu rozhledu vnesl na české jeviště touhu vyrovnat se velkým světovým vzorům, přinesl první souvislé řady překladů světové klasiky, hlavně Shakespeara a Schillera, ve kterých také (jako

1 Nakolik jsou její otázky dodnes palčivě živé, jsme mohli 'na vlastním těle' nedávno prožít v ostravské inscenaci Štěpána Pácla.

2 O její spolupráci s J. K. Tylem jsem psala v článku „Tylovy herečky Anna Forchheimová-Rajská a Anna Kolárová-Maletinská (Žena v divadle J. K. Tyla 2)“, *Disk* 30 (prosinec 2009).



Otýlie Malá na počátku své umělecké dráhy

všude jinde) hledal především efektní úlohy pro sebe a Annu Kolárovou. Přitahovali ho titánští velikáni, nadlidské vášně, nadřazené královské osudy, tolik vzdálené malému českému měšťanskému prostředí. A svým téměř nesnesitelným sebevědomím si Kolár zároveň vynutil tolik důležitý *respekt k osobnosti herce* jako samostatného, vzdělaného a originálního umělce, tvůrce kultury (stvořil ze sebe první hereckou hvězdu svého druhu).

Vedle Kolárovy vize divadla jako 'vysokého' (bezohledného) umění pro vybranou vrstvu existoval stále Tylův sen o Národním divadle pro český lid. O jeho realizaci se však vedly vleklé a neřešitelné spory. Na skutečně velkou reprezentativní budovu, pomník a stánek české kultury, nebylo v té době ještě dost prostředků a sil, stavba by trvala dlouho, ale český soubor trpěl ve společné budově s německým souborem neustálým ponižujícím útlakem. V politickém uvolnění a oživení společenského života na začátku šedesátých let prosadil proto nový intendant českého divadla F. L. Rieger stavbu Prozatímního divadla z prostředků a na pozemku Sboru pro postavení Národního divadla. Nebylo to řešení bez problémů, protože 'prozatímnost' se stala do velké míry prokletím první samostatné české scény, a nebyla to jen pýcha, co Kolárovi bránilo se s touto směšně malou a skromnou budovou smířit.

Otevření Prozatímního divadla 18. listopadu 1862 přesto znamená velký zlom v dějinách českého divadla. Především proměnou okolní atmosféry: postupně se vrací tvůrčí svoboda, naděje na nové české drama, mizí ochromující strach. Zároveň přichází zlom v herectví. Divadlo opouští první česká velká tragédka, Anna Kolárová³, spojující ve svém hereckém projevu mnoho nesmiřitelných protikladů, vášně i chlad, bojovnou tvrdost i bezbrannou kultivovanou něhu, kolárovský titánsky-monumentální romantismus s tylovským dramaticky citěným a rozporuplným biedermeierem. A již na jaře 1863 vstoupí na jeviště

³ Z divadla odešla předčasně pro nervovou chorobu krátce před otevřením Prozatímního divadla. O jejím herectví podrobněji viz Chválková 2009.

Prozatímního divadla největší česká herečka 2. poloviny 19. století, **Otýlie Sklenářová-Malá**, přebírá obor Kolárové a navazuje na její dílo, i když ji nikdy neviděla hrát. Sklenářová-Malá bývá označována za vrcholnou představitelku deklamační herecké školy. Pokusím se ukázat, jak je toto označení pro vývoj i rozsah jejího umění nedostatečné a redukuje jeho skutečnou podobu na jednostranně vykládaný styl.

Hned na počátku zasáhla do vývoje Sklenářové (tehdy ještě slečny Malé) osudná náhoda, jež způsobila, že se nadšená adeptka nestala žákyní Kolárové, což by se zdálo nejpřípadnější; jak uvidíme, měla ale i tato 'nahodilost' svůj význam. Otýlie ve svých vzpomínkách lituje, že se s Kolárovou nesetkala:

„Pro mne začátečníci bylo odstoupení její velikou ztrátou. Mohla jsem se na velikém vzoru vzdělati, byla bych zajisté mnohé od ní vyzískala. Ač byla setkání naše čistě nahodilá, chvilková, utkvěla mi její souměrná, znak povýšenosti nesoucí tvář tou měrou, že bych ji, jsouc jinak toho schopna, vymalovati mohla.“ (Sklenářová-Malá 1912: 42)

Najít jinou učitelku bylo obtížné, nakonec se divadlem téměř nedotčená, ale pevně rozhodnutá osmnáctiletá slečna Malá šťastně setkala s jinou velkou divadelní osobností a herečkou – **Eliškou Peškovou** (8. 6. 1832–23. 5. 1895). Otýlie Sklenářová po mnoha letech vzpomíná, že po odchodu Kolárové nebylo významné úlohy, aby ji nehrála Pešková:

„Díblík střídal se s Marlbourghovou ve Sklenici vody, Vikomt z Letorieru s Markétou v Povídkách královny navarské, rozpustilá Paula v Paragrafech na střeše s unylou Katynkou Heilbronskou. Dovedla a provedla vše, o tom šel jeden hlas, ale vlastní její domainou byly veseloherní soubrety; na tomto poli přicházely její vlohy k dokonalé platnosti [...]. Bystré, živé oko, z něhož šotek veselosti zíral, ta usměvavá, laškovná ústa s pevnou řadou bělostných zoubků, ty lehké, graciosní pohyby mrštných, ohebných údů.

Obdivuhodná byla její energie, v pravdě mravenčí, přímo zázračná její píle. [...] Práce usilovná, stálá, horečná byla jí tak nezbytnou, jako rybě voda; [...] oddávala se jí přímo vášnivě. [...] A nejen v divadle... Nejednou stihla jsem Peškovou, zářivou, obdivovanou tu hvězdu divadelního nebe, s motykou v kropicí konví v ruce. Kopala, ryla, sázela, plela vesele a čile, neštítíc se nikterak vzduchu a slunce, od nichž, divná věc, jemná růžová její pleť škody nedoznala, zářící svěžestí bez jakýchkoliv pomůcek i v pozdních letech. Bylo jí všude plno: na dvoře mezi drůbeží, v zahradě, v kuchyni, ve sklepe. Na vše zbylo jí času: k uměleckému tvoření na radost a potěšení obecnstva, ke kulinářským výkonům četné rodině vděk, na řešení palčivé, u dramatické umělkyně ach! tak důležité otázky toaletní. I po té stránce excellovala, sestavujíc a zhotovujíc si obleky sama.“ (Sklenářová-Malá 1912: 49-50)

Plastické vyličení herecké osobnosti psané Otýlií Sklenářovou je výstižnější než mnohé dobové kritiky a vzpomínkové medailonky. Nejen na jevišti dokáže zkušená herečka vytvořit obratně postavu, abychom ji viděli před sebou 'jako živou'. Otýlie Malá se s Eliškou Peškovou setkala poprvé na besedě v Konviktě.

„Vzácné umění její cele mě zaujalo a podmanilo. Věděla jsem teď, kam se obrátiti. O Novém roce 1863 přednesla jsem jí svoji prosbu, aby se mne ujala. Zdráhala se, tvrdíc, že jest přílišně zaměstnána, leč smutek, jenž zračil se mi pro odmítnutí její na tváři, opravdovost smýšlení, jež, jak později pravila, z ní vyčtla, zlomily odpor její.

Začato s úlohou Anny ve Svatojanském dvoře; ale dílo nechtělo se dařiti. Vyříkávala jsem sice úlohu bezvadně, doma, jak jsem cítila, i s vervou, ale v přítomnosti učitelčině bylo mi ztěžko vystoupiti ze sebe; ostych podvazoval schopnostem mým křídla až k samému jich ochromení. Mistryně má nevěděla si se mnou rady, až mi jednou pohrozila, že se mne zřekne. [...] Ocel



Otýlie Malá v roce 1863

hněvu jejího vykřesala konečně ze mne žádoucí jiskru. Možností zamítnutí zlekána, vystrašena, rozpřáhla jsem se k rozmachu. Nemyslíc na soud, jenž mě čeká, přenesla jsem se skokem od pouhé deklamace ke skutečné hře, a to s takovým zdarem, že se mi i podařilo – studovaly jsme Kolárovu Magelonu – vylouditi v scéně, kde neblahá hrdinka brání své dítě, slzu učitelce svojí.“ (Sklenářová-Malá 1912: 25)

Eliška Pešková⁴ byla naprosto jinou učitelkou, než by byla Anna Kolárová. S Peškovou se otiskne do základů herectví Sklenářové potlačená linie českého divadelnictví, Pešková je totiž nejvýznamnější pokračovatelkou *tylovské tradice*! (A nezapomínáme přitom, že i herectví Anny Kolárové významným způsobem ovlivnil právě Tyl, i když by to kolárovská pýcha stěží přiznala.) Pešková, pozoruhodná komediální herečka, autorka, překladatelka, pedagožka a divadelní podnikatelka, byla Tylovi velice blízká, byť se setkali jen krátce (v houstnoucím ovzduší po prohrané revoluci v letech 1849– 1851). V neposlední řadě přejala jeho přístup k divadlu jako celku – s jeho provozem, souborem, s jeho dramaturgií jako celkovým postojem. Tyl přivedl začínající Peškovou z Teplic k českému souboru Stavovského divadla, naučil ji česky číst a psát a pečoval o rozvoj jejího

⁴ Její pozoruhodné paměti nazvané „Zápisky české herečky“ přetiskl *Disk* 26 (prosinec 2008) a 27 (březen 2009).

hereckého projevu. Byla podobným typem jako jeho osudová žena a herečka Anna Rajská: nezdolná, energická, čiperná komediální naivka bez sklonů k sentimentu, která dává přednost aktivnímu jednání v situaci před citovými výlevy. A Tyl rychle vycítil, že v Peškové našel ojedinělý talent, takový, jaký dosud pro české divadlo marně hledal. V těžké situaci v souboru, kde tíhu hlavních rolí nesli Tylovi hlavní odpůrci, manželé Kolárovi, pěstoval Tyl vědomě v Peškové nástupkyni a náhradu Anny Kolárové. Bohužel nestihl přímo pro ni napsat velké zajímavé hrdinky.⁵ Pešková vnímala Tylovu nucený odchod jako katastrofu pro českou kulturu, ale neméně pohromu znamenal pro její vlastní herectví. Její další působení v souboru bylo plné skrytého nepřátelství mezi Kolárem a jejím mužem Pavlem Švandou.⁶ Stala se věčně přetíženou silou 'pro všechno', pro nespočetné vděčné komediální i nevďěčné vedlejší úlohy, zkrátka pro vše, co Kolárová nehrála. Na její bytostné směřování a talent se neohlížel nikdo.

Teprve o deset let později, po odstoupení Anny Kolárové, zdědila Pešková pozici, pro kterou ji vychovával Tyl, ale všechny její 'služebné' úlohy jí zůstaly. Shodou okolností nastalo pro Peškovou krátké příznivé období a umělecký vrchol právě v prvních letech Prozatímního divadla. Po otevření této samostatné, ale skromné scény, odmítl Kolár hrát v „pimprlovém“⁷ divadle, mimo jiné i proto, že dramaturgem a vrchním režisérem byl jmenován Pavel Švanda ze Semčic (27. 11. 1825 – 5. 1. 1891)⁸ a Kolár odmítl jeho nabídku angažmá. Nedokázal se podřídit žádné jiné autoritě, tím méně svému odpůrci, literátovi a režisérovi z ochotnického divadla. Švanda se s těžkou pozicí vypořádal čestně, díky neomylnému dramaturgickému citu, ale jistě i za vydatné pomoci své manželky Elišky Peškové, důvěrně obeznámené s divadelním provozem. Na rozdíl od svého předchůdce uvažoval Švanda velmi citlivě o celém souboru (zcela v Tylově duchu), hledal nové talenty a pečoval o jejich rozvíjení. Právě v této výjimečné etapě, která přerušila kolárovskou linii měšťanského romantického divadla, vstoupila na scénu Otýlie Malá. Švandova (a Pešková) herecká dramaturgie byla velmi příznivá pro vývoj nadané začátečnice.

Eliška Pešková byla také vynikající pedagožkou; na rozdíl od povýšeně chladné Kolárové, propadající na jevišti rozporuplným vášním, byla Pešková skromná, laskavá a citlivá. Místo přebujelé emocionality využívala na scéně svou bezprostřední až naivní vřelost, připomínající upřímnost dítěte. Její 'útoky' na živý cit žáčky opravdu vedly Malou od pouhé deklamace ke skutečné hře, jak sama postřehla. Pro začínající Otýlii byl zajisté důležitý i kulturní (literární) rozhled Peškové a její neustálé sebevzdělávání a sebezdokonalování, její pokorná pracovitost i její pokusy uspět i mimo vlastní herecký obor (byť tyto přesahy často vznikaly z donucení, například bezpochyby protikladnou Katinku Heilbronnskou si na překladateli sama vyprosila). Pešková byla velmi dobrý vzor.

Na konci dubna 1863, po čtyřiceti lekcích u Elišky Peškové, nabídl Švanda Otýlii Malé, aby vystoupila v Prozatímním divadle.

5 Hrála Terezku v *Tvrdohlavě ženě*, Tylově vzdorně a živelně komediálním rozloučení se skleslým pražským souborem i publikem.

6 Pešková i Švanda pocítili ztrátu Tyla o to palčivěji, že s ním neodešli do 'vyhnanství' a zůstali ve středu jeho nepřátel, i s otázkami, jaký podíl měli či mohli mít na jeho odchodu.

7 Viz Pešková, E. „Zápisky české herečky“ v *Disku* 27 (březen 2009).

8 Dramaturgem a vrchním režisérem činohry PD byl v letech 1862–1866.

Eliška Pešková a Pavel Švanda



„Prahla jsem celou silou své duše, abych byla připuštěna na jeviště, leč počín takový zdál se mi hotovou nemožností, uvážila-li jsem krátkost předpravy svojí. Pan Švanda vida můj zmatek, mé váhání, překonaval je laskavým nabídnutím, abych zahrála před znalci na zkoušku, k čemuž jsem ovšem vděčně svolila. A tak se stalo. K soudu nad odvážnou smělkyň, za niž jsem se pokládala, sešli se kromě jiných Vítězslav Hálek, František Jeřábek, Gustav Pfleger⁹ [...]. Zachovali se ke mně se shovívavostí a laskavostí, na niž budu věčně vzpomínati.“ (Sklenářová-Malá 1912: 26)

V neděli 3. května 1863 vystoupila Malá poprvé na scéně Prozatímního divadla v titulní roli Schillerovy *Panny Orleanské*.

„V pátek před tím měla jsem první zkoušku na jevišti s veškerým ensemblem. Dostavila jsem se k ní v průvodu svého otce a paní Peškové. Před budovou Prozatímního divadla na nábreží stáli herci, měříce mě nedůvěřivými pohledy. ‘Jak může si troufati slabounká tato dívčina na tak namáhavou úlohu?’ – ‘Jistě pouhá protekce, však to známe!’ [...]“

Vkročila jsem – každý uvěří – na jeviště nejvýš rozechvěna; celý svět se se mnou točil. Připadala jsem si mezi ostatními tak nepatrnou, nebohous, že jsem se sotva odvážila vzhlednouti k nim. Jaké štěstí, že vystupovali zároveň se mnou dva jiní začátečníci;¹⁰ to mě vzpružovalo. Herci zaujali do posledního stanoviště mezi kulisami, aby vyslechli můj monolog v předejch. Začala jsem, nasazujíc všechny síly své a to, jak jsem cítila, nikoli bez úspěchu. Když se předehra skončila, zazněl potlesk. Šimanovský první přistoupil ke mně a srdečně mi gratuloval. K němu přidružil se Chramosta s ostatními. [...]

První a druhá zkouška byly dosti hladce vyřízeny. Nadešla třetí a s ní potíže s rekvisitami. Nasadili mi přílbu, ozbrojili mečem, vložili do ruky korouhev. V boji, jež jest podstoupiti Johanně se statečným Lionelem, bránil se mi týž tak rozhodně, že by byl málem porazil mě, místo abych já jeho k zemi sklátila. Naráželi jsme do sebe, až jiskry lítaly. Za našich dob pěstují dámy všemožný sport, ne-li šerm; jinak tenkrát. Mně bylo zápolení podobné naprostou novinkou. O potřebný návod postaral se dobrý Šimanovský, uče mě s andělskou trpělivostí, jak se mám meče uchopiti, jím mávati, výpady činiti. [...]

⁹ Později pro ni budou psát své hrdinky.

¹⁰ Hned na začátku herecké dráhy spojil osud Malou s jejím pozdějším nejčastějším partnerem Jakubem Seifertem, tehdy ještě útlým, nesmělým sedmnáctiletým mladíkem, ucházejícím se (zatím neúspěšně) o angažmá v Prozatímním divadle.

Nadešel den 3. května. Před našimi okny zahrčel povoz; divadelní sluha Josífek odváděl mě k představení. Garderoba byla tenkrát pro všechny dámy pouze jedna. Pokud jsem se za asistence paní Peškové líčila a strojila, byla jsem dost klidná; ale když se rozezvučel zvonek svolávající nás k dílu, tu zmocnil se mne cit, jenž mě utlačoval a k zalknutí dusil. Vkročila jsem na jeviště. Z hlediště doléhal zřetelně šumot; bylo plno. [...] Zaujala jsem své místo pod divuplodným stromem a čekala jsem. Opona se zdvihla. Stála jsem tu bez dechu a bez hnutí. Vrací se Bertrand z města, přináší přílbu – musím na ni pohlédnouti. Pozvedla jsem oči a zahlédla obecenstvo. Všechny zraky obracely se ke mně – na mne šla mrákota... Zavzněla moje narážka – *musila jsem mluvit, a kdyby to život stálo.* „Dejte mi tu přílbu!“ vyrazila jsem *mechanicky, skoro bezvědomě, a zvuk vlastního slova vrátil mě sobě samé.*¹¹

Hrála jsem. Učitelka moje, sedíc v první kulise, dodávala mi posunky zmužilosti. Než došlo k monologu, měla jsem svou poplašenou psychu v hrsti; bylo vyhráno. První jednání sklidilo hlučný potlesk; byla jsem třikrát vyvolána.“

V posledním jednání čekala Malou „zkouška z duchapřítomnosti“:

„Nešťastné rekvisity. Paže mé vězely dle předpisu v dlouhých rytířských rukavicích, sahajících skoro až k loktům; ty zapomněla jsem, já neblahá, před příslušným výstupem svléci. Strašlivá Isabeau – sl. Lipšová – kázala, aby připoutali mě řetězy ke kůlu. Vojáci angličtí se mi rouhají, já padám na kolena a volám: „O Bože, všemohoucnosti Tvé snadno jest vazby kovové v pavučinu tenkou proměnit! Tys byl pomocen Samsonu, když trpký snášel posměch hrdých nepřátel. V Tebe věřiv, maně popadl veřeje svých žalářů a shýbnul se a sřítíl stavení!“ Při posledních těchto slovech bylo mi setřásti pouta. Avšak nastojte, tuhé, silné zápěstí mých rukavic tomu brání, živou mocí nelze mi zbavit se pout aniž rukavic dobře upiatých. Na mně vyvstával úzkostí pot. Viděla jsem paní Peškovou všecku zoufalou a volající: „Ježíši – ty rukavice!“ V kritické té chvíli vjela do mne, když ne síla, tož odhodlanost Samsonova, o němž právě jsem deklamovala. Vzchopujíc se k ráznému prostředku, odtrhla jsem celý kůl, k němuž jsem byla přivázána, a vlekouc jej za sebou spěchala jsem ze žaláře – na pomoc Francouzům.

[...] Druhého dne byla jsem angažována, a to do 1. září 1863 za 10 zl. honoráře bez platu, od 1. září za 50 zl. měsíčního platu bez honoráře. Byla jsem v nebi.“ (Sklenářová-Malá 1912: 28–36)

Cituji tak dlouhé vyprávění, protože z něj vysvítá nejen atmosféra prvních let Prozatímního divadla a okolnosti nástupu Otýlie Sklenářové, ale také základní obrysy její osobnosti, kultivované, skromné a čisté ve svém nadšení pro divadelní umění. Rychlý a přesvědčivý úspěch překvapil nejvíc ji samotnou.

„Vždyť deklamace česká byla mi nezvyklostí svou nesnadná; času předpravy mé čítalo se po měsících; tragedii jsem znala toliko knižně, jelikož, jak jinde se zmiňuji, od představení Hraběte Essexu otec nedopustil, abych navštívila divadlo za příležitosti podobné.“ (Sklenářová-Malá 1912: 30)

Skutečně: do svých osmi let mluvila jen německy, teprve po smrti matky se dostala na rok do Čech k příbuzným svého českého otce, ale poté dál žila s otcem ve Vídni. Tam sice vášnivě navštěvovala představení lidového divadla, ale s ‘vyšokým’, oficiálním divadlem se setkala jen jedinkrát (v Karlově divadle):

„V službách dobročinného představení sehráli tu nejpřednější členové dvorní činohry tragedii ‘Hrabě Essex’ [Heinrich Laube]. Čítala jsem jedenáct let, když zjevilo se mi za příležitosti té poprvé dramatické umění na výši svého poslání s veškerou mohutností vystupňované potence básnické a interpretační. Působilo na mne dojmem velikým, ba až příliš velikým. Hra rozčílila mě tou měrou, že bylo mi opustiti divadlo před ukončením. Odstonávala jsem v pravém smyslu toho slova zjevivši se mi tragickou masku, což mělo za následek, že starostlivý otec nepřipouštěl pak, abych

11 Zvýraznila LCH. Zvuk vlastního hlasu zůstane pro Sklenářovou-Malou vždy nejspolehlivější záchranou, která překonává její stálý ostych na jevišti a probouzí její postavy k životu.



**Markétku v Goethově Faustu hrála
Otýlie Malá poprvé v roce 1864**

se zúčastnila představení podobného. Nebylo ostatně třeba velikého zbraňování. Míjela jsem ji plaše sama a ostych ten a bázeň trvaly i později, ba neustoupily ode mne cele ani pak, když jsem se sama přihlásila k cechu dramatických umělců, síly své hlavně vysokému kothurnu zasvěcujíc.“ (Sklenářová-Malá 1912: 21)

Sklenářová tedy přicházela na českou scénu zvláštním způsobem nepoznamenaná dobovými divadelními konvencemi, úplně zvenku, dokonce i jevištní čeština jí byla cizí, ‘nepřirozenou’. Přesto právě její mluvní projev vzbuzoval od počátku nadšení a zcela původní, její osobnosti bytostně vlastní způsob vytváření postav se ideálně hodil pro přicházející ‘divadlo velkého stylu’.

Hlavním zdrojem a materiálem jí byl *text*, pozorně čtený a studovaný. Obvyklá praxe té doby neumožňovala důkladnější studium textu: na několika málo zkouškách (jak jsme viděli i na případě *Panny Orleanské*) vznikl jen základní půdorys, kudy se herci pohybují, a velké role zůstávaly plně v rukou jejich představitelů. Obyčejně je dotyčný umělec přizpůsobil svému oboru a vyzkoušeným prostředkům, celou hru ani do detailu neznal. Většina herců se vůbec netrápila s memorováním úloh, plně spoléhala na náповědu.

Malá, nezvyklá na běžný divadelní provoz, nevybavená znalostí patřičného oboru – v té době značně ceněnou ‘routinou’ –, obdařená výjimečnou inteligencí a fenomenální pamětí, čerpala z textu všechno, z čeho pak na jevišti tvořila postavu. Patřila k vzácným výjimkám a do konce svého života si pamatovala repliky

všech svých postav. Pokud měla štěstí, že se některá hra dočkala více repríz, což bylo vzácné, brzy uměla slovo od slova i repliky svých partnerů. Nešlo však jen o memorování! Respektováním přesného znění replik objevila Malá svůj vlastní způsob vytváření postavy, bez jakékoli teoretické přípravy prováděla jakési první analýzy textu. Nepochybně ji k tomu vedla i její učitelka, sama obdařená velkým citem pro 'literaturu'.

Své postavy Malá promýšlela, přistupovala k nim jakoby ostýchavě, rozumem spíš než vcítěním. Ale když píšu o *čtení* a *studiu* textu, mám na mysli čtení nahlas – *deklamaci* (bez pejorativního příděchu!). Postavy tvořila z toho, co říkají, a měla pro mluvu velký cit už od počátku. Jestliže pečlivě přemýšlela o *významu* slov a zároveň věnovala veškerou péči jejich *znění*, jejich zvukové stránce, spojovala v sobě potom *rozum* i *cit* právě tak, jak se spojuje v básnickém dramatu, které jí bylo vždy nejbližší. Velice jasně to vysvítá z kritik Jana Nerudy, ale v tomto bodě se shodnou snad všichni, kdo o Sklenářové psali, a můžeme bez pochybností říci, že dokázala jako první česká herečka naplno využít veškerých *prozodických kvalit* našeho jazyka.

V roce 1867 se píše v Květech: „Ještě jedné věci nemůžeme zde dosti vysoko doceniti: *krásy českého slova, lahody mluvy* [zvýraz. LCH], jakou vyniká O. Malá jako čestná výminka. Jako pel poetický jest jí na každé postavě svatým, tak jest jí i posvátno právo mluvy a jmenovitě česká věta došla jí výrazu nejednou již nejkrásnějšího. U nás právem a často naříkáme na nedbalost, jaká panuje nejednou k českému slovu na jevišti; Malé se nikdy tato výtka činiti nemůže; jejími ústy plyne česká mluva vždy čistá, plná, ušlechtilá, že nám zvoní veškerou svou lahodou.“ (Řeháková b.d.: 7)

Zvuk slova je pro Sklenářovou kvalita zcela zvláštní. Na její první vystoupení vzpomíná Vítězslav Hálek v Národních listech po deseti letech: „...jaká to zavzněla v divadle našem *zvučnost slova*, jaká *lahoda mluvy*! Tak ještě ústa ženská na českém jevišti nepromluvila. Povznášelo to, rozhnilo to, zvonilo to! Tu jsem poznal ten *orgán altový*, ale v jaké ohebnosti, v jaké pružnosti, v jakém toku harmonickém! To byl *mluvený zpěv*, to *zrovna kouzlo bylo v hlase* tom – to byly *v něm ty oči* s tou svou měkkostí, s tou výrazností, s tou lahodou. Tu jsem poznal ten orgán altový a celou tu škálu pro city vážné, až tam nahoru pro extázi, pro horování a zase ruky obratem až tam do nejjemnějšího se zachvění, až tam do těch *tónův, které vycházejí bezprostředně ze sama srdce* [vše zvýraz. LCH].“ (Hálek podle DČD III: 70–74)

Když se dnes zmíní 'deklamační herectví', zní to pejorativně. Jako nějaká dávno překonaná povrchní forma. Z mnoha důvodů se u nás tato tradice po nástupu realismu – a psychologicko-realistického herectví – dál nepěstovala; už kritici na přelomu 19. a 20. století 'deklamační herectví' do značné míry dezinterpretovali, soudíce jej podle jeho přebujele upadlé manýristické odnože. Časem se na pověst deklamační tradice nabalily socialisticko-realistické předsudky vůči celé měšťanské kultuře. Přesto váha a krása českého slova už dávno není na českých jevištích samozřejmostí a mluvené slovo by si zasloužilo péči. Tak jako tehdy. Už proto má smysl zpřítomnit si umění jedné z našich největších hereček, a najít jeho zapomenuté rozměry. Zkusme si alespoň představit, jak zněla slova z úst slavné Otýlie Sklenářové-Malé. Co to bylo za magii, že zasáhla tak hluboce srdce všech přítomných? Kolik vzletných vyjádření o zvuku jejího altu! A jak mohou v lidském *hlase* – byť vychází ze *sama srdce* – jak v něm mohou *znít oči*?

Otýlie Malá v titulní roli hry
P. A. Wolffa *Preciosa*, spanilé děvče
cikánské s Magdalénou Hynkovou,
Prozatímní divadlo 1865



Stojí za připomenutí, že doba nástupu Otýlie Malé byla také zlatou érou velké *opery*.¹² A že se pozdější tragédka nejprve ve Vídni několik let připravovala pro operní dráhu!

„Příroda obdařila mě, jak mnozí ujišťovali, pěknými hlasovými prostředky; ustanoveno, že se vzdělám pro operu. Učitelem byl mi p. K. Čech, dobrý hudebník.“ (Sklenářová-Malá 1912: 22)

Později v Praze si dr. Rieger poslechl její zpěv a hru na klavír a doporučil ji kapelníku české opery J. N. Maýrovi:

„Pan Maýr obdivoval se sice hloubce mého altu, avšak zároveň prohlásil, že nutno rozšířit její cvičbou do výšky. Fr. Pivoda vyšetřiv nato, co umím a dovedu, přijal mě ochotně za žákyni, slibuje mi veškerý výsledek jen s tou výhradou, že podejmu se tříletého studia. Tři léta měla ještě uplynout, než bych nastoupila dráhu operní pěvkyně!“ (Sklenářová-Malá 1912: 24)

Protože byl otec ve výslužbě a neměli prostředky na nákladné studium, smířil se konečně s tím, že se jeho Ottilka pokusí uspět v činohře. Během svého ‘rychloukurzu’ u Elišky Peškové tedy už přece jen cosi uměla – ovládala *výraz* svého hlasu, *intonaci*, *barvu*, *sílu* řeči (nezapomeňme na ovládání *dechu*!), to všechno mohla a musela uplatnit, aby si závratnou rychlostí získala publikum. Stejně publikum, které milovalo operu, cítilo všechno, co může znít v lidském hlase.

¹² I v Čechách zaznamenala opera v PD nebyvalý rozmach, s činohrou nesrovnatelný, bylo to období vrcholné tvorby Bedřicha Smetany.

Řada herců Prozatímního divadla hrála i v operních představeních. Hudební nadání, sluch, *múzičnost* – se pokládaly automaticky za herecké vybavení. Otýlie Sklenářová-Malá byla tím vším obdařena mimořádně a uplatňovala to všechno hned od počátku.

Podívejme se přímo na reakce na její první vystoupení. Kritika, prochladlá marnou snahou divadelní správy najít náhradu za Kolárovou, nebyla dalším a dalším adeptkám příliš nakloněna, a přesto uvítala novou představitelku *Panny Orleánské* velmi pozorně a nezvykle vřele. Především mladší generace v čele s Vítězslavem Hálkem a Janem Nerudou našla v Malé velmi rychle to, na co čekala. Hálek se rozepisuje 5. 5. 1863 v Národních listech: „Slečna Malá, jak již z prvního vystoupení tvrditi si trůfáme, jest skutečný, pěkný talent, do jehož rozvinu můžeme klásti nejlepší naděje. Co jí především ceny dodává, jest jakási *opravdovost, prýstící se z vlastního uměleckého popudu, jest bezprostřednost citu, snažící se po pravém výrazu* [zvýraz. LCH] a prosta všeho komediantství. Cit její jest hluboký, opravdivý, deklamace ušlechtilá a charakteristická; i pohyby slečniny mají do sebe již velké jistoty a uhlazenosti; postava slečnina jest velmi příjemna, obličej výrazný a ušlechtilý. To vše nás opravňuje viděti ve slečně Malé za nedlouho *důstojnou tragickou milovnici* [zvýraz. LCH], zvláště připojí-li se pilnost, aby všecky tyto vlastnosti přivedla k platnosti.

Ne proto, abychom již při prvním vystoupení chtěli také kárati, ale že nám záleží na skutečném uměleckém pokroku slečnině, připomínáme, že jest držení ramenou, když některé místo chce pronést silněji, poněkud trhavé a jednotvárné, pak že hlavu příliš často shýbá – věci to, které slečna zajisté snadno a brzo odloží. [...] Co do hlasu připomínáme sl. Malé, aby ho navykala, *by více jaksi rozplynul se v citech, jež líčí* [zvýraz. LCH].“ (Arbes 1914: 66)

Vincenc Vávra pak píše 9. května v Hlasu: „hlas nadmíru dojímavý a v povýšení dosti zvučný (při velké mladosti slečny později nejspíše sesílí) – je v mluvě heroické *bez efektu* přidušen, ač *v jemné tklivosti jasnosti nabyv, srdce proniká. Mimika slečny vyzrazuje psychologický úkon, jenž mezi hrou duši její ovládá. Na této jemné tváři značí se vnitřní boj jak v průhledném křišťále*, a když Johana sestry poznává, když v lásce své se postihá a duši svou, umírajíc, panně nebeské do ochrany poroučí, nemohl býti *výraz tváře přirozenější a poetičtější* [vše zvýraz. LCH], dojem hlasu a pronešených slov mocnější.“ (Arbes 1914: 70)

S jistým údivem čteme, že čarovný hlas (ovšem nepřepínající emocionální ani heroický pathos!) nebyl jedinou silou naší slavné tragédky. K takové představě nás lehkomyšlně svádí zmíněná ‘škatulka’ deklamačního herectví. Z prvních kritik zřetelně vysvítá, že Malá měla kromě múzického citu výrazný dar *bezprostřednosti* a schopnost být plně přítomná v situaci na scéně, sama za sebe, a současně si plně uvědomovat, co vytváří. Ještě pozoruhodnější je Vávrova zmínka o zřetelnosti jejích psychologických úkonů. Slova bystrého kritika překvapivě jasně dokládají, že nadaná začátečnice měla podivuhodně ‘*prostupnou*’ *tvář*! Sotva lze tuto lehce tajemnou vlastnost nejlepších herců vyjádřit výmluvněji, než přirovnáním tváře k průhlednému křišťálu, jak to učinil Vávra, aniž by mohl mít o tomto ‘přírodním úkazu’ nějakou představu z dobové teorie. Proto byla Malá na jevišti od začátku tak působivá. A proto bylo v jejím hlase slyšet oči, nebo v jejích očích slyšet hlas. Nejpodivněji to vyjadřuje věta nejmenovaného kritika: „Ty sopranové oči a ten altový hlas naplnily nás již podivením nescíslným.“ (Bartoš 1937: 227) Velice příznačné je i Vávrovo na první pohled protikladné

**Dvojčata Violu a Sebastianu
v Shakespearově Večeru tříkrálovém
hrála Otýlie Malá poprvé v Prozatímním
divadle roku 1865**



spojení, popisující Otýliin výraz tváře: *nejpřirozenější* a zároveň *nejpoetičtější*. Co je pro jeviště a velkou herečku přirozenější, než pravá poezie?

4. 11. 1864 Malá poprvé ztvárnila Fenellu v populární zpěvohře Daniela Aubera z roku 1828 *Němá z Portici* – němou titulní postavu, napsanou pro sólové tanečnice. To by samo o sobě nebylo tak pozoruhodné jako skutečnost, že to byla role, ve které tragédka vystoupila vůbec nejčastěji, do 8. 3. 1885 ji hrála 50x!¹³ Její *němá* hra rychle proslula a zastínila i obecně uctívanou Fenellu tanečnice dvorního divadla v Petrohradě, sl. Friedberkové. S jistou nadsázkou můžeme říci, že ‘nejslavnější’ postava Sklenářové hlas vůbec nepoužila! Vzdělání kritikové té doby by jistě protestovali, jmenovali by řadu velkých tragických hrdinek klasického repertoáru... A přece právě neodolatelný pohybově-mimický výkon Otýlie Sklenářové táhnul obecnstvo z celých Čech znovu a znovu na němou Fenellu a udělal z ní na dlouhá léta spolehlivou kasovní atrakci.

V letní sezoně 1876 se v Novoměstském divadle velmi úspěšně dávala výpravná kouzelná romantická feérie *Sedm havranů* (německého autora Emila

¹³ Spočítal Jakub Arbes (*Z galerie českého herectva*).

Pohla), kde si Sklenářová zahrála věrnou sestru Rosalindu, která vysvobodí bratry sedmiletým mlčením a utrpením. 26. května 1876 o ní píše Jan Neruda v *Národních listech*: „Kdo jen jednou poznal, jak výmluvnou mimikou, jak ušlechtilým plastickým pohybem vládne paní Malá, ví již, že ho při ‘němé Rosalindě’ její očekává v tom ohledu požitek umělecký, dokonalý. *Obličej a pohyb paní Malé mluví* [vše zvýraz. LCH] za celou knihu.“ (Neruda 1910: 141) Lze se vyjádřit výstižněji? Kdo ještě může pochybovat o tomto zapomenutém rozměru herectví Otýlie Sklenářové? Kritiky z doby PD většinou nevynikají schopností evokovat konkrétní hereckou práci, ale jedno jim nelze upřít: hledají slova pro jevy často ještě obecně neprostudované, a na jejich ‘dojmy’ se lze spolehnout v tom smyslu, že neopakují nějaké hotové teoretické formulace. A referáty Jana Nerudy (9. 7. 1834 – 22. 8. 1891) jsou mezi nimi zdrojem naprosto ryzím a nejcenějším. Z umění Sklenářové pro nás zachytil to nejpodstatnější, psal o ní s veškerou vášní svého vnitřně hmatového smyslu.

Neruda viděl Malou poprvé jako Katarinu Bragadini ve hře Victora Huga *Angelo, vladař padovanský*. 1. července 1863 píše v *Hlasu*: „Nešeného pathosu, pro nějž se slečnin orgán rozhodně a zajisté i nynější počátky jejího umění nejspíše hodí, je v Kateřině pravé minimum. Povaha ta, sentimentální až k sensitivnosti, plná něžnosti, lásky a nejvyšší obětovnosti, žena před smrtí se chvějící, a přece ji pro milence volící, vyžaduje klidnou ruku umělkyně již rutinované. Přírozenému strachu začátečnice ujdou stránky nejjemnější, ve chvatné nebo pouze všeobecně naznačující deklamaci málo vynikne jemných tónů těch, které tak mocně v duši posluchačově dochvívají. Při úloze takové nelze posouditi, je-li začátečnice opravdového citu schopna. Sl. Malá vidí se býti *skutečným talentem dramatickým*; úlohu pojme v celku [zvýraz. LCH], její postava příjemna, obličej výrazný, hlas zvučný a plný, při větší klidnosti snad i jemnější modulaci poddajný. Druhých a třetích úloh je vděčných dost, k těm bychom prozatím poukázali: mezi ně lehko pak vřadit nějakou Pannu Orleánskou nebo úlohu podobnou, která při vysokém svém pathosu dovoluje plný oslňující rozvin pěkného orgánu a jednodušší deklamaci rozhodně již působí. Menší úlohy naznačujem kvůli snadnějšímu nabytí rutiny a možno k nim návodu užít; větší úlohy ale, přáli bychom, aby slečna studovala bez návodu a sama aby do nich vložila všechn duševní fond svůj a tím dokázala, jaké hloubky schopna jest. Skutečný talent ať nezaniká v prostřednosti; líp za dobu delší tři úlohy velké, ale dobře provedené, než třicet úloh velkých, sehraných jakž takž v době krátké.“ (Neruda 1951: 113)

Jan Neruda měl pro Otýlii Malou a její talent hluboké porozumění, provalil její výkony neustálou pozorností a své upřímné uznání často doplňoval konkrétními podněty pro další práci na postavě. A ona jeho podněty i výtky přijímala s pochopením úplně stejným. Nezapomeňme, že počet repríz byl v těch dobách nepatrný, a Sklenářová byla první herečka, která dávala kritikovi jasný důvod k tomu, aby se počet repríz zvýšil: reprízy v tomto provozu znamenaly téměř totéž, co dnes zkoušky, tedy možnost skutečného dotváření postavy. Hned v prvním referátu jsou dva důležité postřehy o předpokladech nadané začátečnice: kritik zaznamenal, jak v těžké a nevhodné roli herečka spoléhá na text a „*chvatnou, všeobecně naznačující deklamaci*“, místo aby hrála city; a postavu „*pajímá v celku*“ – což svědčí znovu o pečlivém studiu textu a vystižení situace a celkových obrysů, namísto hraní jednotlivých replik.

7. 7. 1863 píše Neruda v *Hlasu* o její Častavě v Tylově *Čestmírovi*: „Slečna Malá je zajímavý zjev. To je jisto, že mnoho docílití chce, že její nadání také na



**Portrét Otýlie Malé
od Františka Šafaříviče**

mnoho stačí. Na scéně namáhá se očividně, aby *celou situaci pojala*, čemuž již stálá, ovšem, že ještě jednoduchá *němá hra* její nasvědčuje; taková upřímná součinnost, která u mnohých herců dávno již ustoupila lhostejnosti a privátním poznámkám, je příjemná. [Neruda mluví o tom, že herci hrají, jen když mluví, mezi svými replikami a s replikami 'stranou' odpočívají.] Slečna Malá *pracuje k velkému celku*, snaží se, aby úlohy své připravila k platnosti, a nepochybujeme, že se jí v budoucnosti podaří podati obrazy *velikých a pevných kontur*. Nejspíše, zdá se nám, že dařiti se jí budou úlohy tragických rekyň, démonickou chladností svou zachvacujících, nebo úlohy takové, které obrazí *rekyně všechen osobní cit násilně vyšší myšlenky podržující* [vše zvýraz. LCH].¹⁴ O Častavě pak píše: „Nejdříve urážlivá chladnost a pýcha, pak stejně rekovský obdiv reka, konečně démonická žárlivost – nikde pravá láska, té se domůže Častava teprve v aktu posledním.“ (Neruda 1951: 116)¹⁵

Hned ve svém druhém referátu nám Neruda potvrzuje, že herečka od samého počátku nepřehlédnutelně přistupuje k postavám rozumem, staví promyšleně velký *celek*. Vnímavý kritik popisuje konkrétní změnu, kterou herečka

¹⁴ Už tehdy kritik předpověděl nejčastější zápasy hrdinek Sklenářové – totiž mezi láskou a povinností.

¹⁵ Z prvních kritik cituji tak dlouhé pasáže proto, že z nich nejjasněji poznáme bytostné založení Sklenářové-Malé, a protože v dalších letech si rychle dobyla tolik úcty, že se kritiky málokdy rozepisují do větších detailů, které by vyvolaly představu o její práci. Většinou stačila stručná poklona jejímu umění, víc se dnes nedozvíme.

na jeviště vnáší a která se také týká uchopení postavy v celém kontextu – totiž její úsilí, aby „celou situaci pojala, čemuž již stálá, ovšem, že ještě jednoduchá nemá hra její nasvědčuje“. Něco takového bylo v té době nevidáno, aby herec zůstal plně přítomný na jevišti a v situaci, když právě 'nemluví', od toho byly poznámky stranou, aby divák poznal, že jeho postava o něčem přemýšlí. Naproti tomu Malá vstoupila na scénu jako příslušná postava, po celou dobu si uvědomovala její situaci, a dokud neodešla, budovala svou postavu jako celek, do velkých a pevných kontur.

I v tomto bodě se potvrzuje, že pověstná deklamace zdaleka nebyla tím jediným, co Otýlie Sklenářová-Malá na české jeviště přinesla. Prozatímní divadlo v ní získalo především velkou osobnost a umělkyni, která změnila řadu divadelních konvencí, a její stopy najdeme ve vývoji celé české kultury, především v českém dramatu. Měla se stát skutečnou inspirací českým dramatikům. Další konkrétní podoby a proměny její tvorby budou neodlučně spjaté s velkými postavami, které vznikly z ní a pro ni za 40 let její divadelní práce.

Literatura:

Dějiny českého divadla III., Praha 1977

Národní divadlo a jeho předchůdci, Praha 1988

ARBES, J. *Z galerie českého herectva: Studie a črty biografické*, Praha 1914

BARTOŠ, J. *Prozatímní divadlo a jeho činohra*, Praha 1937

CÍSAŘ, J. *Přehled dějin českého divadla II.*, Praha 2004

DURDÍK, J. *Kritika*, Praha 1874

FISCHER, O. *Činohra Národního divadla do roku 1900*, Praha 1933

CHVÁLOVÁ, L. „Tylovy herečky Magdalena Forchheimová-Skalná a Magdalena Hynková (Žena v divadle J. K. Tyla 1)“, *Disk* 29 (září 2009)

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

NERUDA, J. *České divadlo*, 2. svazek, Praha 1951

NERUDA, J. *České divadlo*, 3. svazek, Praha 1954

NERUDA, J. *České divadlo*, 4. svazek, Praha 1958

NERUDA, J. *České divadlo*, 5. svazek, Praha 1966

NERUDA, J. *Kritické spisy V.* (Kritiky a referáty divadelní, svazek 4., 1875–1880), Praha 1910

NOVÁK, L. *Stará garda Národního divadla*, Praha 1944

PEŠKOVÁ, E. „Zápisky české herečky“, *Disk* 26 a 27 (prosinec 2008 a březen 2009)

ŘEHÁKOVÁ, A. *Ze života a korespondence Otýlie Sklenářové-Malé*, Praha po r. 1932

SKLENÁŘOVÁ-MALÁ, O. *Z mých vzpomínek*, Praha 1912

VODÁK, J. *Tváře českých herců*, Praha 1967

Obrazový materiál je citován z těchto publikací: Sklenářová-Malá, O. *Z mých vzpomínek*, Praha 1912 (s. 67); Bartoš, J. *Prozatímní divadlo*, Praha 1937 (s. 69, 71, 73); Páleníček, L. *Jindřich Mošna*, Orbis 1954 (s. 71); *Dějiny českého divadla III.*, Praha 1977 (s. 75); *Listy z dějin českého divadla*, Orbis 1954 (s. 77); Fischer, O. *Činohra Národního divadla do roku 1900*, Praha 1933 (s. 79).

Němečtí herečtí virtuosové: od romantismu k moderně

Jan Hyvnar

Německé divadlo, nebo přesněji divadla v německém jazyce, která byla rozestá po celém Německu a Rakousko-Uhersku, procházela v druhé polovině 19. století velkými proměnami institucionálními i stylovými. Byla to doba, kdy se na přední místo v Evropě dere Prusko za vlády Otto von Bismarcka a kdy dochází po porážkách Rakouska (1866) a Francie (1870) k sjednocení Německa, jak jej známe z mapy před první světovou válkou. Pro kulturu a divadlo to znamená, že do pozadí se dostávají dříve významná centra, jako byl Mannheim, Lipsko nebo Mnichov, zatímco v popředí se ocitá Berlín, který se stal i centrem německého divadla. Z Berlína se vyvinulo rychle velkoměsto, v němž narůstal i počet nových divadel. Nejvýznamnější událostí bylo založení Německého divadla (Deutsches Theater) v roce 1883, které mělo reprezentovat národní kulturu, podobně jako Comédie-Française v Paříži. Nyní to ale už nebylo národní divadlo dvorské, nýbrž měšťanské, a proto se také stalo vlajkovou lodí nových uměleckých směrů – realismu, naturalismu nebo moderny M. Reinhardta.

Rostoucí počet divadel byl dokladem toho, že prvotní kapitalismus vtrhl zprudka i do německé divadelní kultury. Byly zrušeny monopoly divadel a podle zákona o svobodném podnikání z roku 1869 mohl o koncesi k provozování di-

vadla nyní požádat kdokoli. Uplatňování zákona volného trhu v umění a divadle mělo ovšem mnoho neblahých důsledků, protože divadla si mohli k reklamě založit i cukráři nebo řezníci, najednou byly zapotřebí tisíce nových herců, na kterých vydělávaly agentury a pro které vznikaly rychlokurzy herectví. Ředitelé společností, kteří nemohli mít v souboru známou hereckou hvězdu, se snažili mít alespoň jednoho herce, který by i vzhledem přitahoval publikum; říkalo se mu „liebling“ (miláček). Herectví se tak stalo stejnou námezdní prací jako práce dělníků v továrnách, a jen v těch lepších souborech se z davu hereckých proletářů mohli vynořit herečtí virtuosové, kterým talent, ale i různé další okolnosti umožňovaly, aby se herectví věnovali a stali se reprezentanty Umění s velkým U. V Německu navíc existoval zvláštní systém angažování herců vždy jen na několik let, a tak mnoho herců s repertoárem 3 až 5 rolí kočovalo od Hamburku po Maribor nebo od Petrohradu po Dortmund. A pokud herec podepsal smlouvu na několik let a poté ji z různých důvodů nemohl dodržet, byl krutě potrestán tím, že už jej nepřijalo do angažmá žádné lepší divadlo. Všechna totiž patřila do Společnosti německých pracovníků divadel a musela dodržovat toto pravidlo o zákazu angažování takového herce. Tomu pak nezbývalo než skončit s divadlem nebo jít

na periferii a hrát ve slabých kočovných společnostech. Ještě se o tomto systému zmíním, neboť na něj doplatil i tak slavný herec, jakým byl Josef Kainz.

V opozici vůči degradovanému umění jako námezdní práci se objevily právě v této době v Německu různé filozofické a obecně antropologické koncepce umění, které se snažily zaplnit prázdnotu po náboženství. Dědicové německé klasické filozofie, A. Schopenhauer a F. Nietzsche, jejichž traktáty předčítal veřejnosti i Josef Kainz, povyšují prestiž umění jako druh symbolického vědění nejen pro jeho naplňování a hledání nemožného a nezachytitelného, ale dokonce i jako způsob bytí: způsob, který se může stát záchrannou lidské existence skrze princip kreativity, který je jí vlastní. Pokud se o umění předtím uvažovalo více z hlediska gnozeologického a pokud klasicismus ještě odděloval jeviště od hlediště nepřekročitelnou hranicí a divák věděl, že na jevišti vládnou hrdinové a v hledišti dobré mravy, pak nyní se vztah umění a života začal relativizovat a hranice mezi skutečností reálnou a uměleckou byla méně jasná. Už v dobách romantiků divadlo vtrhlo do života, počínaje teatralností napoleonských válek a chováním mladíků podle vzoru Werthera nebo Antonyho ze stejnojmenné hry A. Dumase st. V době velkoměst a pozitivistického realismu tato potřeba i nutnost teatralnosti v životě pokračuje a získává nové funkce. Absence duchovního centra člověka vedla k hledání nových podnětů a člověk se stával cestovatelem, hledal nové senzace a extravagance, nebo baudelairovským dekadentním „flâneurem“ a pozorovatelem, který rezignuje na zachycení celkového smyslu existence. Nebylo snadné dokázat hodnotu vlastní osoby, odlišit se od davu, vyčlenit a upozornit na sebe. Mohl to dokázat umělec a také herecký virtuos, který vlastní kreativitou tvoří nejen postavy, ale umí utvářet také sebe sama jako sociální osobnost

a jako hereckou hvězdu. Nietzscheho pojetí lidské existence jako tvorby je patrné právě u hereckého virtuosa, který hraním dokázal překonat beztvarost a nijakost všednosti a získat svobodu i důstojnost.

Už ve studii o anglických virtuosech H. Irvingovi a E. Terryové jsem se zmínil o rozdílu mezi divadly, která měla v čele hereckou hvězdu, a divadly se snahami o ansámblovou režii. V Německu měl tento paralelní vývoj hereckého a režijního divadla bohatší historii a souvisel s liniemi tzv. *wortregie* a *bildregie*, jejichž počátky nachází němečtí historici v prvním případě v Goethově režijní práci ve Výmaru a v druhém případě v režii L. Tiecka v Berlíně. V polovině 19. století byli nejznámějšími představiteli obou typů režie H. Laube ve Vídni a F. Dingelstedt v Mnichově. Laube se jako režisér Burgtheateru vždy snažil, aby dominující složkou na jevišti bylo mluvené básnické slovo klasiků nebo F. Hebbela a F. Grillparzera. Dingelstedt v inscenaci Sofoklovy *Antigony* (1851) učinil naopak dominantou prostředí a historickou věrnost. Poznámky k textu mu vypracoval filolog Friedrich Thiersch, scénu, kostýmy a aranžmá připravil malíř historismu a realismu Wilhelm von Kaulbach. Ale vrcholem režijního stylu postaveného na zásadách historické věrnosti se stal světově proslulý soubor Meiningských, který procestoval stejně jako herečtí virtuosové celou Evropu. V letech 1874–1890 udivoval diváky nádhernými rekonstrukcemi prostředí her, dokonalými davovými scénami a až vojenskou disciplínou v souboru. Požadavky na herce tu byly ovšem poněkud zvláštní a stály by za samostatnou studií, neboť zde vzniká nový druh tvorby herecko-režijní a ansámblový. Vévoda Jiří Meiningský sice angažoval pro různé inscenace také herecké osobnosti, jako byli L. Barnay, F. Haase nebo J. Kainz, ale ty zde buď dlouho nezůstaly, nebo si přicházely zahrát roli jen pohostinsky.

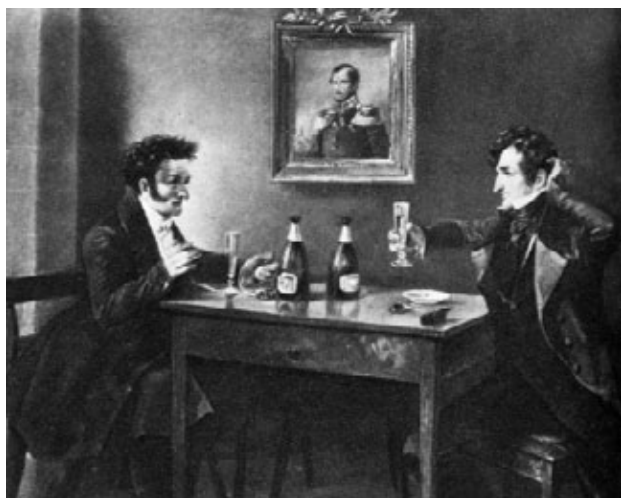
Druhá polovina 19. století představuje v umění a v divadle přechod od romantického subjektivismu k realistickému objektivismu. Ale toto schéma, více platné v literatuře nebo ve výtvarném umění, jeví se poněkud složitější v divadle a herectví, zvláště v Německu. Na straně jedné tu existovaly snahy o objektivnější a kritické zachycení aktuálního života na jevišti, které později vrcholí v období naturalismu a jejichž dokladem je v herectví narůstající důkladnější a rozsáhlejší analytická příprava. Na druhé straně muselo divadlo plnit funkce národního sebevědomí a v takovém případě se obracelo k historii, která se idealizovala a jejíž formy se eklekticky imitovaly. Bylo možné napodobit styl antický, gotický, barokní nebo romantický, a právě tyto pseudohistorické fasády rezolutně odsoudil jako masky F. Nietzsche. V divadle Meiningských tento eklektismus např. znamenal, že inscenace Shakespeara *Julia Caesara* nebo Schillerova *Viléma Tella* předváděly kopie římského fóra a alpské vesničky, které bylo možné obdivovat jako řemeslně dokonalé, ale za těmito maskami se vytrácel režijní a herecký rukopis a tvůrčí individualita.

Idealizování historie se v Německu pěstovalo v divadle už od dob preromantismu, kdy se hnutí Bouře a vzdor zahledlo do vlastních germánských kořenů. Tento trend přežíval i v době pozitivismu, a možná i právě proto tu nacházíme jistý paradox v pojmenování etapy divadelní historie, které známe i u nás, jako pozdně romantické. Na jedné straně tu tedy existují snahy o fotografickou věrnost, zvláště u jevištního prostředí, ale na straně druhé se v tomto prostředí uvádějí pseudoromantické náměty historických her a uplatňuje se neoromantický styl hereckého provedení hlavních postav. Je tedy pro německé herectví příznačné, že se tu vedle sebe objevilo objektivizující a analytické herectví L. Barnaye i neoromantické intuitivní herectví F. Mitterwurzera. Potřebu

objektivněji zobrazovat skutečnost vnášel do divadla pozitivistický 'duch doby', zatímco potřeba duchovního centra jedince i národa se hledala v mýtu nebo v historii. O tento návrat k mýtu a historii jako původní identitě slova, osoby a tvoření se pokusil v té době R. Wagner nebo F. Hebbel, a tuto funkci mýtu a historie, která zprostředkovává mezi životem a jeho duchovní stránkou, plnila u hereckých virtuosů klasická a poetická dramata, zvláště hry Shakespearovy a v Německu dramata F. Schillera, J. W. Goetha nebo F. Hebbela. Tyto hry, většinou historické, totiž poskytovaly hercům onu jednotící funkci mýtu, tj. postavu jako archetyp svého druhu, který dodával jejich hře tvořivou sílu. Slovo i gesto Hamleta v provedení A. Matkowského nebo J. Kainze se snadněji stávalo slovem a gestem vtěleným, kdy zaniká odcizující distance mezi ideální postavou a konkrétním hercem. A diváky, kritiky i filozofy té doby fascinovala tato záhada vtělování herců do postav Shakespearových nebo Schillerových, jehož prostřednictvím dokázali proniknout i do tajemství jejich života a povznést je nad materiálnost doby.

Od romantiků k neoromantikům a analytikům 70. let

Také herecké umění virtuosů v Německu v době romantismu si zakládalo na nové interpretaci her Shakespeara a domácích autorů, tj. F. Schillera, J. W. Goetha a později i H. Kleista. Mezi nejvýznamnější osobnosti patřili Johann Friedrich Fleck (1757–1801) a Ludwig Devrient (1784–1832). Fleck byl tragikem s obrovským temperamentem a emoční energií. Debutoval v roce 1777 v Lipsku, poté hrál nějaký čas v Hamburku, ale největší úspěchy získával jako herec i režisér v Královském divadle v Berlíně po roce 1783. Na jevišti představoval titány a od prvního



▲ E. T. A. Hoffmann a Ludwig Devrient u Luttera a Wegnera



► Ludwig Devrient jako Franz Moor v Schillerových Loupežnících, dobová litografie

výstupu diváky dojímал charakteristickou zkratkou a ostrými kontrasty mezi vášněmi nebo přechody z polohy vážné k poloze komické. Vždy jakoby jedním gestem uchopil své nejlepší role – Leara, Othella, Shylocka, Makbetha ze Shakespeara a Valdštejna, Fiesca, Ferdinanda nebo Karla Moora z F. Schillera. Analytická práce mu byla cizí a jako typický romantik spoléhal na tvůrčí naladění neboli ‘božské políbení’, k němuž ale nemuselo dojít, a proto se v Berlíně říkalo, že jdeš-li do divadla, nikdy nevíš, zda tu bude k vidění „veliký nebo malý Fleck“.

Devrient debutoval v roce 1804 mezi kočovníky, pak zakotvil roku 1805 ve Vratislavi a od roku 1815 hrál v berlínském Královském divadle. Také on prý uváděl diváky do nadšení vášnivou bezprostředností s ostrými emotivními kontrasty mezi jednotlivými situacemi. H. Laube napsal, že nepřitahoval publikum formálními rysy krásného hrdiny, ale naopak disharmonií charakteru, a také jeho zastřený a hrdelní hlas nenaplňoval představu tragického hrdiny. I on se jedním gestem dokázal převést do postavy a byl

pak šíleným Learem, pomstychtivým Shylockem, intrikujícím Jagem, Falstaffem jako vzorem obžerství nebo Franzem Moorem jako „démonem zla“. Vysedávali spolu s prozaikem E. T. A. Hoffmannem v hovoru i mlčení ve vinárně „Lutter a Wegner“ a Hoffmann se v úvahách o divadle často zmiňoval o Devrientovi a jeho intuitivním postižení charakteru postavy, které nazýval jeho „šestým smyslem“. Všiml si, že stále nosil roli v kapse a během rozhovoru se z ničeho nic začal proměňovat v postavu a dokonce vedl dialog s tímto „neobyčejným mládencem“.

Ve druhé polovině 19. století přežívaly zpočátku resentmenty k romantické fantazii a subjektivismu, ale stále více se prosazoval objektivizující příklon ke skutečné realitě. Rozdíly existovaly pochopitelně i mezi různými divadly, a tak zatímco si vídeňský Burgtheater ještě chránil dvorský konzervativismus, v Berlíně jde postupně o vývoj k realistickému a naturalistickému divadlu a herectví, který vrcholil od 80. let. Ve vídeňském Burgtheateru působil v 60. a 80. letech přední he-



▲ ► Ludwig Devrient jako Lear a Shylock

rec z generace Mladého Německa Adolf Sonnenthal (1834–1909), který měl krásnou figuru, hrál s elegancí nejen Fausta nebo Hamleta, ale idealizoval i hrdinství Uriela Akosty ze stejnojmenné hry K. Gutzkova nebo postavy z her V. Sardoua. Říkal se mu „pomník, který hraje krále a pány“. Spolu s ním slavila úspěch Charlotte Wolterová (1834–1897), která začínala jako baletka, ale pak se stala přední tragickou milovnicí. Goetheho *Ifigenii*, Shakespearovu *Lady Macbeth* nebo Schillerovu *Marii Stuartovnu* hrála s postojí a gesty podle antických soch. Dvorský konzervativismus měl ve Vídni i odvrácenou lidovější tvář, v podstatě pokračující v tradici Nestroyových frašek nebo Raimundových kouzelných her. Na ještě živějším předměstí nyní vítězila opereta a s ní i populární Alexander Girardi (1850–1918), přítel Franze Josefa, císaře „operetního císařství“. Tady se nenapodoboval Werther jako v romantismu nebo Bismarck jako v berlínském realismu, ale operetní Girardi. Ve Vídni se proto nosil slaměný klobouk à la Girardi, prodávaly se Girardi cigarety a Girardi sklenice.



Mezi herci, kteří nastupovali v 70. letech, se objevily tři výrazné osobnosti poukazující na paralelnost a souběh neo-romantismu a analytického realismu: Friedrich Mitterwurzer (1844–1897), Ludwig Barnay (1842–1924) a Ernst von Possart (1841–1921). První byl spojený s Vídní, druhý nejčastěji s Berlínem a třetí s Mnichovem. Mitterwurzer začínal v kočovných souborech, pak jej H. Laube vzal v roce 1867 do Burgtheateru, a i když s ním odešel na čas do Lipska, v roce 1871 se herec do Vídně vrátil. J. Bab jej považoval za velký talent 70. až 90. let a zdůvodňoval to především jeho temperamentem, schopností improvizace a přetělesňováním se do různých situací a rolí. Proto se o něm psalo, že byl schopný zahrát jakoukoli roli, od milovníků a hrdinů přes bonvivány, intrikány, mlado- i starokomiky, tyrany, fanatiky i ztracené existence až k velkým charakterním rolím. V jeho repertoáru byly samozřejmě především postavy klasiků, Shylock, Jago, Richard III., Hamlet nebo Mefisto, ale od 90. let hrál i postavy realistických dramatiků L. Anzengrubera nebo H. Ibsena. Vynikl



Charlotte Wolterová jako Lady Macbeth ze Shakespearovy tragédie Macbeth

charakterizační zkratkou a měl sklon ke grotesce, zvláště v postavách Mefista, Shylocka nebo Kalibána. Jako typický neoromantik zprudka přecházel od hlubokého duchovního zamyšlení k bouřlivé vitalitě šilence se zvířecími grimasami. „*Tato divokost se pak projevovala v psychických přeskokcích, které připomínaly cirkusové klauny*“ (Bab 1928: 110). Jeho pojetí rolí vyvolávalo u diváků velký zájem i diskuse, neboť jím narušoval akademičnost hereckého stylu Burgtheateru. Mnozí kritici se divili jeho schopnosti přetělesňovat se a kladli si otázku, zda je skutečně tak geniálním umělcem, nebo jen pouhým řemeslníkem. Typický problém této pozitivistické doby, v níž se neoromantická genialita snadno stávala manýrou a šarží a v níž řemeslo bylo považováno za něco méněcenného.

Herecké umění obou dalších představitelů generace 70. let doplňuje obraz herectví druhé poloviny 19. století. L. Barnay střídal divadlo za divadlem, jezdil s kočovnou společností po Čechách, působil v Bratislavě, Grazu, Vídni, Lipsku i Frankfurtu a v roce 1874 hrál roli Marka Antonia v Shakespearově *Juliu Caesarovi*, s nímž Meiningenští poprvé prorazili v Berlíně a pak slavili úspěch po celé Evropě. Přesto se Barnay nestal členem souboru Meiningenských a vystupoval s nimi v Německu a v cizině i v dalších rolích jen pohostinsky. Kromě toho jezdil i sám po německých městech a zajížděl do Anglie a USA. Také on hrál hlavně role klasické – Hamleta, Othella, Viléma Tella nebo Valdštejna. Patřil k hercům, kteří tvoří intelektem a vynikal vysokou jevištní kulturou, ale mnohdy se snažil prosazovat na úkor partnerů silným patosem a různými jevištními triky. Hamleta hrál s neustálým kontrastem sebezraňujících reflexí a sarkastické ironie. Diváky přitahoval krásnou tvář a figurou a zvučným hlasem s bohatou melodikou i výraznými gesty. Na zkouškách u Meiningenských se naučil pečlivě připravovat každou intonaci a gesto. Jako typický virtuos byl také dosti samolibý a nejen na jevišti, ale i v divadelním podnikání se vše muselo podřídit vždy pouze jemu. Od 80. let se snažil založit vlastní divadlo, nejdříve byl jedním ze zakladatelů Německého divadla v roce 1883, ale už v roce 1888 si založil nové Berlínské divadlo a získal pro něj Josefa Kainze. Brzy se spolu dostali do konfliktu a vznikla aféra, o níž bude ještě řeč v pasáži věnované Kainzovi. Berlínskému divadlu se pod vedením samolibého Barnaye nedařilo, chyběl mu dobrý repertoár, a tak v roce 1894 Barnay odchází a odchází. Když se později stal intendantem berlínského Královského divadla, jako herec již nehrál významnější roli. Důležité je ale připomenout, že v roce 1871 založil Společnost německých pracovníků divadla a byl dlouho jejím předsedou.



**Johann Friedrich Fleck jako Schillerův
Valdštejn**

Ernst von Possart začínal ve Vratislavi a v letech 1864–1905 působil jako herec i režisér ve Dvorském divadle v Mnichově. Pouze v letech 1887–1892 kočoval po německých městech a hrál v Holandsku, Rusku a USA. Také on zakládal své umění na klasických rolích a měl poměrně široký rejstřík. Hrál postavy hrdinské i charakterní, např. Franze Moora, Jaga, Shylocka, Richarda III., Mefistu nebo Uriela Akostu ze stejnojmenné hry K. Gutzkova. I on byl hercem, který přistupoval k roli racionálně, v jeho hře bylo proto vše do detailu promyšleno, od vnější masky až k drobným gestům a intonacím. U každé postavy vyhledával místa, kde by se dalo pod jejím jménem filozofovat a vést vnitřní dialog, proto mu vyhovovaly více monology, zatímco jednání s partnery v konkrétních situacích, zvláště v těch, které vyžadovaly emocionální zaujetí, dopadalo hůře. I on byl v roce 1883 spoluzakladatelem Němec-

kého divadla, ale brzy se vrátil do Mnichova, kde pak působil i jako zajímavý režisér. V té době zde Karl Lautenschläger zavedl elektrické osvětlení (1883) i otáčivé jeviště (1896) a pro Joczův Savitse rekonstruoval tzv. shakespearovskou scénu (1889), kterou pak u nás v Národním divadle používal Jaroslav Kvapil.

Neoromantik a moderní impresionista

V Berlíně od 80. let vzbuzovaly pozornost dvě významné herecké osobnosti: Adalbert Matkowsky (1857–1909) a Josef Kainz (1858–1910). Působili vlastně paralelně vedle sebe a bez soupeření, a zatímco Matkowsky zářil v Královském divadle, byl Kainz hvězdou Německého divadla. Diváci chodili na Matkowského i na Kainze, i když první jako by se vynořoval z dob romantismu a druhý už patřil do budoucího hereckého stylu moderny. Co je však spojovalo, byly opět role klasiků a současných básníků.

Matkowsky začínal v Drážďanech a v Hamburku a od roku 1889 působil až do smrti v Královském divadle v Berlíně. Rychle se stal hvězdou a miláčkem publika, a ředitelé proto stavěli repertoár právě na jeho výkonech. Hrál Hamleta, Othella, Romea, Makbetha, Koriolana v Shakespearových hrách, Karla Moora, Dona Carlose, Fiesca, Mortimera ze Schillera, Egmonda a Torquata Tassa v Goethových dramatech nebo Segismunda v Calderónově hře *Život je sen*. V těchto rolích vystupoval také po celé Evropě i v Americe, od Petrohradu po New York, a navštívil i Balkán a Turecko.

Když v Drážďanech obsadil obor romantických milovníků, stal se miláčkem místních žen a muži v něm viděli ztělesnění hrdinství „germánského království“ (*das germanische Königstum*). Podobně tomu bylo v Hamburku a v Berlíně, kde už byl více mužným hrdinou, který na



▲ Friedrich Haase jako Shylock (1867)

◀ Josef Kainz jako Marcus Antonius ze Shakespearovy tragédie Julius Caesar

veřejnosti provolával „já a Bismarck, my siláci“ (Kraftmenchen). Tou veřejností se myslí hlavně drážďanské a poté i berlínské hospody, kde vedl divoký život jako jeho romantičtí předchůdci. Cítil se jejich dědicem a posledním romantikem německého jeviště a byla v tom i určitá nostalgie po ztracených časech. Ke starému romantikovi patřilo vlastně i to, že to občas přehnal a pohořel na jevišti jako starý operní šmírák a komediant. Do deníku si prý napsal – „Cit je vším!“ (*Gefühl ist alles*) – a diváci se rádi nechali unášet touto citovou bezprostředností, kdy až s dětskou naivitou ukazoval energii a sílu svého temperamentu. Th. Fontaine často psal o tom, že přeháněl, ale přiznával, že jeho hra nikdy nenudí.

J. Baba zajímal tento postromantik především jako shakespearovský herec elementární syntézy a velkého formátu, který v sobě slučoval rétora i mima, inte-

ligenci i virtuozitu. Zatímco ostatní herci podle něj Shakespearovy postavy stylizovali, upravovali a interpretovali podle dobového vkusu, Matkowsky zůstal původní a nediferencovaný, jako by byl sám Shakespearem nebo žil v jeho době. Právě tím byl jedinečný a poslední, neboť podle Baba elementární a nediferencovaná vášeň starého pokolení nové generaci herců chybí, protože jejich zjemnělá duševní senzibilita ji štěpí na různé „polidštěné“, tj. kultivované emoce, které jsou slabé a působí krátkodobě. V tom také vidí důvod, proč herci ztrácejí cit pro tragédii, tj. pro Learovu zběsilost, Coriolanovu zlobu nebo Othellovu žárlivost. Současní herci to již považovali za přežilé barbarské archaismy, jenomže právě tyto elementární formy v klasickém dramatu zůstávají obsaženy, jsou tam dramatikem zafixovány, a žádají si tedy herce, kteří dokážou ještě prožít silné vášně a nepředvádějí pouze



Josef Kainz jako Shakespearův Hamlet a Romeo



jemnou psychologii moderní civilizace. Současní herci už proto nepatří do doby Shakespeara, tvrdí Bab, a existuje jen jediný, který nás tam dokáže přenést: „*Tímto jediným dnes žijícím shakespearevským hercem naprosto velkého a vysokého stylu je A. Matkowsky*“ (Bab 1912: 30).

Měl i tělo velikána, zářící oči a mocný hlas v rozsahu od barytonu k tenoru. Dokázal se identifikovat s postavami, uměl se smát jako Falstaff, plakat jako Marcus Antonius nebo Othello, dovedl umírat jako Macbeth. Nemohl proto hrát Hamleta, který se mu vzdaloval jemnější senzibilitou. Některým kultivovanějším divákům připadal Matkowsky jako „nepřirozený“ (*unnatur*), ale zato prý uměl vyřešit s živelnou přirozeností snadno všechny problémy, nad nimiž si senzi- bilní herci i diváci lámali hlavu. „*Jaké orgie živelnosti dokázal rozpoutat jeho silný a nevyčerpatelný hlas, dosahující velké*

výšky. Kdo by zapomněl na dlouhý a neartikulovaný křik Karla Moora, když pod věží rozpoznal hlas svého otce, odsouzeného k smrti hladem“ (Bab 1912: 106). Hlas jeho Fausta prý zněl chvílemi jako varhanní fuga, jeho Valdštejn zápasil vášnivě i s vidinami a v Segismundovi nejdříve rozpoutal zlobu, připomínající bouři na moři, aby ji poté krotil se stejnou vášní.

Josef Kainz byl původem Rakušan, ale slávu nejprve získal v berlínském Německém divadle. Je považován za největšího herce této doby a jeho tvorba představuje přechod od romantické heroiky k psychologické charakterizaci, která odpovídala daleko více velkoměstské senzibilitě. Po skončení herecké školy ve Vídni hrál v provincii, zvláště v Mariboru, kde získal první úspěchy. Poté přešel do Lipska, kde byl ředitelem populární herec Friedrich Haase, ale ani zde se Kainz dlouho nezdržel a v letech



1878–1880 působil v souboru Meiningenských. S úspěchem si zde zahrál hlavní roli z Kleistova *Prince Homburského* a navštívil s touto rolí mnoho evropských měst. Je ale zajímavé, že představení Meiningenských neměla úspěch ve Vídni, i když Kainzova prince kritika pochválila a H. Laube, který v něm rozpoznal talent, si ho chtěl vzít dokonce do Burgtheateru. Nedošlo k tomu, protože brzy nato Laube umírá.¹

Ani Kainz nebyl spokojený s metodami Meiningenských, protože vévodovi Jiřímu II. a Chronegkovi vyhovovala více práce s průměrnými herci, kteří poslušně zapadali do jejich režijní koncepce a byli ochotni hrát kdykoli i jako statisté. Na

¹ Důvody neúspěchu Meiningenských ve Vídni byly stejné, které u nás po jejich návštěvě v Praze zformuloval J. Neruda: jsou skvělí ve výpravě a davových scénách, ale nedávají prostor hereckým osobnostem k umělecké tvorbě.



další tři sezony zakotvil v Dvorském divadle v Mnichově, kde působil již zmíněný herec a režisér Ernest von Possart. Nastudoval zde Orlanda ze Shakespearovy hry *Jak se vám líbí*, Goethova Claviga, z her F. Schillera pak Mortimera z *Marie Stuartovny* a Dona Carlose ze stejnojmenné hry; ale především Romea, kterého pak hrál po celou hereckou kariéru. V Mnichově byl jeho Romeo ještě současným mladíčkem jemných mravů, který si diváky podmaňoval nervními reakcemi. Na začátku ho láska k Rosalině nudila, ale po setkání s Julií v zákulisí se objevil na jevišti Romeo plný energie, vtipný, bystrý, roztančený, aby v závěru před smrtí vyzněla kontrastněji jeho hra s pauzami a mlčením.

V Mnichově to byl už vyzrálý herec, který čeká na svou příležitost stát se hvězdou první třídy. Z Mnichova ale musel nakonec utíkat, aby unikl z dosahu bavor-

Dvakrát Goethův Mefisto:
 ◀◀ Friedrich Mitterwurzer
 ◀ Josef Kainz

► Adalbert Matkowsky
 (Kandaules) a Rudolf
 Christians (Gyges)
 v Hebbelově hře *Gygův
 prsten* (Königliche
 Schauspielhaus Berlín 1903)



ského krále Ludvíka II. O jejich přátelství a následném nepřátelství se hodně psalo a vznikly četné legendy. Jsou dokladem toho, o čem jsem psal v úvodu, tj. jak divadlo i v této pozitivistické době dokázalo vtrhnout do života. Ludvík II. byl velkým milovníkem umění, ostatně před setkáním s Kainzem se přátelil s R. Wagnerem. Jeho ideálem byl Ludvík XIV. a jeho dvůr, také on chtěl mít svého Racina, Lullyho nebo Molièra. Občas si oblíbil nějakého umělce, všemožně jej podporoval, ale všichni časem poznali, že si je chce přivlastnit, a proto se snažili vytratit z jeho dosahu. V době, kdy si oblíbil Kainze, byl nadšený dramaty V. Huga, a proto svého oblíbence požádal, aby mu v soukromém představení jen pro něj zahrál Didiera ze

hry *Marion de Lorme*. Zajímavá situace pro herce: král, kterého předtím neviděl, seděl sám ve tmě a Kainz zahalený do černého pláště deklamoval do tmy slova zamilovaného, který jde na smrt. Král mu druhý den napsal nadšený dopis, pozval jej na zámek Linderhof a setkání zaranžoval jako spektakl i s kostýmy, osvětlením a labutěmi. Kainz tu musel zůstat několik týdnů a den po dni deklamovat pasáže z rolí celého jeho repertoáru. Vedli spolu rozhovory o umění, o Wagnerově koncepci nebo o herectví. Ludvík II. měl na herectví osobitý názor, domníval se totiž, že se herec s postavou identifikuje, a proto zakázal Kainzovi hrát zloducha Franze Moora. Cestovali spolu také inkognito do Švýcarska, Kainz jako Didier



Adalbert Matkowsky jako Shakespearův Othello

a Ludvík II. jako markýz de Saverny, což je rovněž postava ze hry *Marion de Lorme*. Když ale Kainz odmítl večer co večer recitovat v alpských horách pasáže z Viléma Tella, došlo ke konfliktu a po návratu k rozchodu. Noviny měly o čem psát a Kainz se pomstil uvedením slabošského krále Richarda II., v němž diváci snadno rozpoznali svého bavorského krále.²

V září 1883 se Kainz objevil v Berlíně, kde se právě otevíralo Německé divadlo (Deutsches Theater) pod vedením dramatika a kritika A. L'Arronge, který je založil spolu s herci L. Barnayem, S. Friedmannem a F. Haasem. Mělo to být především herecké divadlo na rozdíl od Meiningenských, měšťanské divadlo reprezentující německou kulturu a konečně divadlo, které chtělo zamezit pří-

lišné mobilitě herců od města k městu. Kritici psali, že do Berlína se začaly hrnout davy herců z Německa a Rakouska. Zahajovací inscenací byly *Úklady a láska* F. Schillera. L. Barnay hrál Prezidenta z Waltrů, F. Haase dvorního maršálka von Kalb a Kainz Ferdinanda.

O Kainzově Ferdinandovi nebo Pyladovi z Goethovy *Ifigenie* kritika zpočátku psala, že je příliš divoký a forzíruje hlas. O. Brahm mu poradil, aby se při zkoušení na sebe podíval do zrcadla a nepřeháněl. Ale pak přišel obrovský úspěch s postavou Dona Carlose ze stejnojmenné tragédie F. Schillera, který doslova nastartoval jeho budoucí kariéru. Postavu nehrál tradičně jako slabocha, ale jako protestujícího sebevědomého milovníka, který i přes složité nitro nepřestává zápat o lásku a vlast. Tento chlapecký kníže, zpočátku s rozechvělými pohyby, gesty i hlasem, postupně získával jistotu, jako by vyzrával, a jeho hlas pak působil ostře jako meč. Takový Carlos se líbil mládeži a studentům, a proto se pro ně stal Kainz od této chvíle představitelem jejich ideálů generace bez iluzí. Působil prý na ně jako magnet, neboť v jeho hře byl obsažený jak romantický protest a touha po spravedlnosti a dobru, tak i slabost a nemožnost činu. Tento rys mládí a dojem mladíka si ve hře uchovával až do konce své kariéry. I ve stáří vypadal podle kritiků na jevišti mladě.

Stal se doslova módou Berlína a diváci, kteří dříve nechodili do divadla, se teď hrnuli na *Dona Carlose* a poté diskutovali o „zázračném umělci“. „Kainz byl tím, kdo dal Německému divadlu křídla slávy a triumfu“ (Bab 1928: 68). Dokázal ztělesňovat aspirace mladé generace a vyjádřit přesně atmosféru doby, onu prohlubující se nervní citlivost, odpor ke špině velkoměstské periferie, stesk po kráse a svobodě. V jeho hře se prolnul intelekt s citovostí nebo smyslovostí, byl na straně jedné psychologem a filozofem, ale na druhé člověkem nervním, vibrující-

² V roce 1886 se Ludvík II. zbláznil.

cím a místy i silně temperamentním. Kritici mu dávali přívlastky jako „neurastennický“ nebo i „démonický“, ale všichni věděli, že je těžko zařaditelný a že dokáže tvořit analyticky jako realista, ale jeho postavy mají stále mnoho subjektivního a impresionistického. Hrál za sebe, osobnostně, a odmítal role, které se nevztahovaly k jeho osobě. Jeho postavy nebyly náhodně přirovnávány k sochám A. Rodina, neboť jejich sugesce se zakládala na vyznačování charakteristických linií a formě, která nebyla dovršena a ponechávala divákovi velký prostor k dotváření.³

Kainz byl štíhlý, středně vysoké postavy s hezkým obličejem, a i když nenaplnňoval nějaký ideál krásy, který byl vlastní např. L. Barnayovi, dokázal vtáhnout diváka suggestivní hrou. Byl pracovitý a až fanaticky trénoval tělo a hlas. Měl prý fenomenální paměť a uměl se orientovat v trendech soudobého umění. Po představení u sebe přijímal intelektuály a umělce a diskutovalo se o umění. Na rozdíl od neoromantika Matkovského ale své nitro mimo jeviště ukrýval jako v kožiše a vůči jiným si udržoval velkou distanci. Jednou k sobě pozval H. Ibsena a po jeho příchodu se uzavřel a nepromluvil ani slovo. Vědělo se také, že někdy trpí podivným splínem a pak byla jeho hra podprůměrná. Diváci na něho potom čekali před východem z divadla, ale s nadávkami. Jeho kolegové ale znali na Kainzův splín recept: stačilo, když mu řekli, že v hledišti je někdo známý nebo kritik a Kainz hrál naplno.

Každá jeho další role vyvolávala nadšení, spory i diskuse, kritici analyticky a dlouze rozebírali některé situace. Hrál Cassia v *Othellovi*, titulní roli v Schillerově hře *Fiescovo spiknutí v Janově*, Karla v Hebbelově *Maři Magdaléně* nebo šaška

³ Tento rys nedokončené a otevřené formy v té době analyzoval německý filozof a sociolog G. Simmel a spojoval jej s moderní civilizací a s tzv. filozofiemi života (H. Bergson aj.). Je to totiž právě dravé se chovající život, který rozbíjí jakékoli formy, nechává je nedokončené, a všechny tradiční styly nakonec ústí v móde.



Agnes Sorma jako Ibsenova Nora

v *Learovi*. Toho hrát nechtěl, ale Barnay, který hrál Leara, jej přemluvil tvrzením, že šašek je vlastně mladík a jen vypadá staře. A Kainz využil tohoto protikladu zvláště v mimických scénách a měl velký úspěch. Dalším úspěchem byl jeho Karl Moor v Schillerových *Loupežnících*, jejichž premiéra se konala v roce 1885 v Praze. Opět rozbíjel určitý stereotyp romantického hrdiny a předvedl mladého snílka, spíše gymnazistu, který si silou svého ducha dokáže podřídít divoké loupežníky. M. Reinhardt obdivoval jeho dokonalý přednes a popsal v jednom dopise zážitky z Kainzova Krále z Fuldovy hry *Talisman*: „Především je ale rozkoší prožívat čistotu jeho mluvy. To je vskutku dokonalá rétorika. Bez námahy a ve skvělém tempu plynou věty z jeho úst... Řeč doprovodil zjiskřením v temných očích, vibruje v něm každý nerv a každý sval. Byl jsem nadšený o to víc, že jsem o něm slyšel i mnoho nedobrého“ (Reinhardt 1989: 45).

Kainzovou partnerkou v berlínském Deutsches Theater byla Agnes Sorma (1865–1927), která lyrickou ženskostí,



něhou a svěžestí rovněž ztělesňovala ideál moderní ženy. Měla krásný a výrazný hlas a říkalo se, že když vstoupí na jeviště, diváci zapomínají, že jsou v divadle. Nazývali ji „královnou srdcí“ a s Kainzem hrála Julii nebo Kordelii, ale na rozdíl od něj se s úspěchem pouštěla i do ženských postav soudobé dramatiky. Hrála Reginu z Ibsenových *Přízraků* a její Noru považoval Ibsen za nejlepší, kterou viděl. Měla s ní úspěch také v Paříži, Rusku, Itálii i Skandinávii.

Situace v Německém divadle se po několika sezonách zhoršila, L. Barnay si založil vlastní Berlínské divadlo a ke spolupráci přemluvil i Kainze. Ten ovšem po čase zjistil, že podepsal špatný a nevýhodný kontrakt, neboť měl na jevišti jen ‘přihrávat’ Barnayovi. Máme tu příklad zápasu dvou hereckých virtuosů. Kainz se chtěl vrátit do Německého divadla, a tím porušil smlouvu, protože Barnay od ní neustoupil a žádal vysoké odstupné.

Kainze by navíc nepřijalo žádné divadlo v Německu a Rakousku-Uhersku, které bylo hodné jeho umění, protože všechna byla ve Společnosti německých pracovníků divadla, kterou Barnay vedl jako předseda. Kritika a zvláště O. Brahm ostře napadli celý tento systém angažování herců, který vedl k tomu, že při nedodržení smlouvy – a důvody mohly být jakékoli – se hercům uzavřela německá divadla navždy, takže ani ten nejlepší z nich už nesměl na jeviště.

Barnay měl ovšem za sebou zákon a Kainzovi nezbývalo než ustoupit a splácet dluhy. Rozhodl se, že odjede na pohostinská vystoupení do Anglie a Ameriky, ale ještě předtím začal pořádat po německých městech večery recitace a četby od děl Homéra přes poezii milovaného Rilkeho k traktátu F. Nietzscheho *Tak pravil Zarathustra*. Čtení vyvolala obrovský zájem a O. Brahm napsal krásnou esej o herci Kainzovi, který jako by

◀ **Josef Kainz**
(u brány) jako **Orestes**
z **Aischylovy Oresteie**
(Burgtheater 1900)

▶ **Franz Grillparzer:**
Židovka z Toleda.
Burgtheater Vídeň
1909. **Otto Tressler**
(Isaac), **Hedwig**
Bleibtreu (Esther),
Rosa Albach-Retti
(Rahel) a **Josef Kainz**
(král Alphons)



prý přišel sobě a přátelům něco přečíst, pomalu si na jevišti sedal a ladil se, ale pak začal mluvit věty, které doslova „letěly do publika“. Kromě četby začal hrát v berlínském Ostentheateru, který nepatřil do Společnosti, a tak diváci jezdili v kočárech na jeho Romea nebo Karla Moora na periferii města. Dostával nabídky z dalších divadel z periferie Berlína nebo z těch, která se nebála výroku Společnosti. Mimochodem, zahrál si i roli Wilhelma z Hauptmannova *Svátku míru* ve slavném podniku Svobodné divadlo (Freie Bühne), které ovšem nepodléhalo Společnosti ani cenzuře.

Amerika Kainze během pohostinských vystoupení, na rozdíl od jiných virtuosů a virtuosek, nenadchla. Poznal, co umí reklama, která jej vítala jako herce, který utíká před skandálem s Barnayem, ale i jako herce předem zařazeného do role neurastenika, kterých bylo spolu s ženami vampýry plno v amerických divadlech i v začínajícím filmu. V New Yorku se setkal s A. Matkovským, který tu rovněž hostoval, a zahráli si spolu v Goethově hře *Clavigo*: neoromantik Mat-

kowsky v hlavní roli a Kainz v ironickém Beaumarchaisovi.

Když se v roce 1892 ředitel Německého divadla L'Arronge rozhodl (vlastně kvůli němu) vystoupit ze Společnosti, mohl se Kainz opět vrátit do tohoto divadla a stalo se to za obrovského aplausu. Nastudoval zde nové role, např. Oresta z Aischylovy *Oresteie* nebo Alcesta z Molièrova *Misanropa*. Za dva roky se do čela divadla dostal O. Brahm a mezi ním a Kainzem došlo ke sporu. Brahm začal prosazovat současné realistické a naturalistické dramatiky a Kainzovi to přirozeně nevyhovovalo. Když např. hrál Jindřicha z Hauptmannova *Potopeného zvonu*, Brahm ho nutil k veristickému jevištnímu chování 'jako ze života', zatímco Kainz vycítil dramatickuv podtext a postavu poetizoval a stylizoval, takže Brahm o něm brzy začal hovořit jako o neoromantickém konzervatenci.

Asi i proto odešel Kainz v roce 1899 do vídeňského Burgtheateru a diváci i zde obdivovali jeho vyzrálé umění v Hamletovi, Romeovi nebo Cyranovi. Stal se klasikem ve Vídni, která byla jiná než za jeho mládí. Byla to už Vídeň s ostrými

protiklady, Vídeň obav a bezvýchodnosti, Vídeň S. Freuda a R. Musila a secese. Proslulý kritik a dramatik H. Bahr se snažil vtáhnout do tohoto dramatického víru i Kainze, v jehož hře bylo moderní drama cítit už od 80. let v Berlíně, ale bez úspěchu. Kainz zůstal jako „dvorský umělec“ Burgtheateru věrný klasickým postavám z minula a kritika jej začala nazývat „posledním mezi včera a dnes“ nebo „posledním ze starého umění v novém životě“.

Max Reinhardt napsal v roce 1915 zajímavou úvahu o proměně herectví. Staří herci podle něj považovali za nutné, aby už na začátku v prvním dějství prozradili řečí a mimikou to, co chtěl dramatik odhalit až v dějství posledním, protože se snažil udržet diváka v napětí. „*Mrtvý patos pak strašil v jejich promluvách ke škodě životní pravdy a jakési cizí, i když skvělé nadšení ukrývalo jako maska těžkou a hlubokou německou náтуру*“ (Reinhardt 1989: 125). Kdybychom to zobecnili, byl tu tedy herec, který od začátku nasadil a pak jen rozvíjel určitou formu charakteristických vlastností postavy, např. formu šílenství u Leara, kterou mohl podávat jako klinický obraz této vášně, ale která se mohla také velmi snadno stát řemeslným stereotypem. V podstatě tu hovoříme o herci romantismu a neoromantismu, neboť ačkoliv to zní paradoxně, tento herec se na jevišti měnil jako Proteus, vzdaloval se reálné skutečnosti, a tím se vlastně ukrýval za těmito formami charakteristických vlastností, včetně např. šílenství. V druhé polovině 19. století se ale začal objevovat herec, který se již neukrýval za tyto vnější formy coby masky, ale hlubinným ponorem do sebe, do vlastní osoby,

divákovi prostřednictvím dramatikovy postavy odkrýval tajemství vlastní osobnosti a svou vnější neprůzračnost činil na jevišti transparentní. Tento herec – v našem případě šlo o Josefa Kainze – už hrál za sebe a jeho hra představovala popření tradičního pojetí herectví jako rozehrávání předem dané formy nebo masky: nastal čas osobnostního herectví. Je proto příznačné, že v roce 1906, kdy ve Vídni hostovalo moskevské divadlo MCHT, Kainz chodil na všechna představení, s nadšením sledoval hru ruských herců a snažil se přijít na to, jak to dělají. Začal dokonce imitovat Moskvina a Stanislavskému prý řekl, že po zhlédnutí jejich hry došel k názoru, že všichni ostatní herci patří do starého železa.

Tento text vznikl díky podpoře projektu GAČR 408/07/0432 „Podoby a způsoby herectví“.

Literatura:

- BAB, J. *Kainz und Matkowsky*, Berlin 1912
 BAB, J. *Das Theater der Gegenwart*, Leipzig 1928
 BAB, J. / HANDL, W. *Deutsche Schauspieler*, Berlin 1908
 BANG, H. *Josef Kainz*, Berlin 1910
 BRAHM, O. *Theater. Dramatiker. Schauspieler*, Berlin 1961
 BURCKHARD, M. *Mitterwurzer*, Wien 1906
 DREWS, W. *Die grossen des deutschen Schauspiels*, Berlin 1941
 GRUBE, M. *Adalbert Matkowsky*, Berlin 1909
 IHERING, H. *Von Josef Kainz bis Paula Wessely*, Berlin 1942
 MARTERSTEIG, M. *Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert*, Leipzig 1924
 REINHARDT, M. *Ich bin nichts als ein Theatermann*, Berlin 1989
 ŠVARC, J. *Jozef Kainz*, Moskva 1972

Od Avionu k Noivě – od snu ke skutečnosti

Renata Putzlacher

Příběh slezské kavárny AVION, která existovala pouhých sedm let a pak na jejím místě po celých 70 let rostly stromy, které se odrážely v hraniční řece Olze/Olši, je jedním z mnoha středoevropských příběhů. V roce 1996 jsme společně s Jaromírem Nohavicou oprášili vzpomínky na tento polozapomenutý těšínský podnik v rámci pořadu s názvem „Kavárna AVION, která není“. Následovalo pak mnoho dalších, dohromady padesát nostalgických pořadů, které oslovily další Těšíňany a hosty z jiných měst a států. Ve snu by nás nenapadlo, že budeme na tomto magickém místě u řeky pít kávu, číst básně, hrát a zpívat. Že tady budou pamětníci se slzami v očích vyprávět o zázraku. Protože dnešní NOIVA, aneb AVION pozpátku, je návratem do minulosti a zároveň optimistickým pohledem do budoucnosti.

„Slezsko – zmizelá země. Středoevropská Atlantida. Kus kontinentu, kde se po staletí střídali jazyk, vládci, národnost i víra. V paměti starých map černá orlice svírá říši od Jablunkova až někam za Goerlitz. Slyšíš? Vratislav. Breslau. Wrocław. Kouř hutí z Katowic je rodným bratrem dýmu z Bohumína, Ostravy a Třince. Horní a Dolní Slezsko, dvě strany jedné zlaté mince, staré a vzácné ražby. [...] Železné mosty tvoří interpunkci řece. Odře. Olze. Bielé. Žádné jméno tu nikdy není celé jen v jednom jazyce. Cieszyn. Těšín. Teschen. Jak oblá krabice na pražená zrna z Brazílie – kavárna Avion – legenda neúplná ve vzpomínkách žije, vtěsnaná do pouhých sedmi let. Velké evropské dějiny – malý slezský svět. Rosalie Wiesner. Václav Nekvasil. Židovská restaurátérka. Český architekt. Vlastní krev do cizích žil. Německá a polská armáda. Exploze! Projít se Slezskem, nastřádat v databance paměti domy i místa, co znějí uboze, velkolepě i zněle. Soupeři. Oběti. Bratři. Nepřátelé...“¹

Když si prohlížím staré pohlednice Těšína, vždy mě zaujme místo na levém břehu Olzy, kolem kterého projížděla v letech 1911–1921 těšínská tramvaj. Díky podrobné studii těšínského historika Janusze Spyry s názvem „Kawiarnia AVION i jej poprzednicy“ (v české verzi „Kavárna AVION a její předchůdci“)² víme, že na dávném předměstí Brandýs u nejdůležitější spojující cesty (dnes

1 Lipus, R. „Slezsko“, in: *Trojhlavý drak. Architektura Horního Slezska*, Ostrava: SPOK 2009; 2. Katalog byl vydán u příležitosti výstavy *Trojhlavý drak / Trójgłowy smok / Dreiköpfiger Drache* představující slezskou architekturu meziválečného období. Část výstavy byla věnována i těšínské kavárně AVION.

2 Spyra, J. „Kavárna Avion a její předchůdci“, *Těšínsko 2000*, č. 2: 22–27.

ulice Hlavní) a u hlavního mostu (dnes most Přátelství) byla v roce 1659 vybudována hospoda. V účtech Těšínské komory se začaly objevovat příjmy z krčmy Na Osmeku. K ní byla v roce 1660 přistavěna kovárna, protože jednou z hlavních funkcí hospody byla nabídka noclehů pro osoby přijíždějící do města na koních. V roce 1804 byl vybudován na jiném místě téže parcely blízko Saské kupy nový zájezdní hostinec. Když pak v roce 1813 založil arciknížecí lesník Josef Dürnbier alej, která byla později pojmenována jako Alej arciknížete Albrechta (dnešní Masarykovy sady), získala hospoda Osmek na atraktivitě. Nacházela se totiž na začátku stromořadí, které vedlo ze zámku až do výletního lesíku Grabina. V roce 1880 postavil nový majitel Osmeku velmi efektní, zastřešenou kuželnu na břehu Olzy, pak se tady objevila i dřevěná veranda. Hostinec Na Osmeku se ke konci 19. století objevoval i na prvních malovaných pohlednicích.

Kolem roku 1890 už byli majiteli nemovitosti na Osmeku židovští restauratéři Adolf a Rosalie Wiesnerovi. Po smrti Adolfa v roce 1903 musela převzít vedení hostince vdova Rosalie (Rosa), a právě s ní je spojeno nejpříznivější období historie budov na Osmeku. V roce 1904 hostinec vyhořel a Wiesnerová přišla s návrhem výstavby (podle projektu těšínského stavitele Josefa Nosska) modernějšího, secesního, dvoupatrového domu – Hotelu National. V přízemí měl být výčepní sál s bufetem, salonky a kulečnickový sál, nahoře pak pokoje pro hosty. Hotel National začal fungovat v roce 1905. Stará kuželná byla rozebrána a postavena na novém místě a stáj byla přebudována tak, že z části se stal taneční sál a hlediště. Tyto nové atrakce byly zprovozněny v roce 1908 a v sále se kromě tanečních večerů konala i filmová představení. Vše ukončila první světová válka, v roce 1920 pak došlo k rozdělení Těšína na dvě části, českou a polskou. Na mostě přes řeku byly zřízeny celnice, plynulý provoz tramvají byl těžce narušen a v roce 1921 byl po deseti letech zastaven. Tramvaje zmizely z Těšína a posléze byly vytrhány i poslední koleje.

Po rozdělení města vznikla v Českém Těšíně samostatná židovská náboženská obec, a tak v roce 1929 byla zřízena na usedlosti Rosalie Wiesnerové rituální jatka, rok nato i košer kuchyně. Historik Janusz Spyra dokonce zjistil, že tady existoval ještě jeden prvek, který obohacoval nabídku hotelu. V budce u komunikace užívané všemi obyvateli města nějaký Ital prodával široko daleko vyhlášenou zmrzlinu. Prodejna exotické speciality na průsečíku důležitých ulic, u řeky, na hranici dvou států napovídá jistou souvislost se samotnými začátky prodeje kávy v Evropě:

„Dlouho předtím než vznikaly kavárny jako specializované podniky a společenské instituce, odlišující se od starých hostinců, pivnic a vináren, mohli kávy chtiví labužníci potkávat rozmanité potulné prodavače kávy na nárožích ulic, na tržištích, v přístavech. Tedy zejména v místech setkání a jakéhosi průsečíku ulic i lidských osudů. [...] Lidé se zastavovali, pili kávu, rozmlouvali, sdělovali si novinky či zážitky z cest. Někde tady musíme hledat důvody a příčiny situování kaváren na nároží domovního parteru. V otevřenosti, sdílení, naslouchání a pozorování pak hledejme prapůvodní smysl velkých kavárenských oken a teras otevřených do živého toku ulice.“⁴³

Taková kavárna dosud v Českém Těšíně neexistovala, a tak podnikavá restaurátérka Wiesnerová i přes svůj vysoký věk nezahálela a v roce 1932 začala opět investovat. Podle plánu známého těšínského stavitele Václava Nekvasila měla být provedena přístavba k Hotelu National – polokruhová funkcionalis-

3 Lipus, R. „Café Habsburg“, in: *Scénologie Ostravy*, Praha 2006: 55.



Ladislav Spyr:
Renata a Radovan
u okna Avionu

tická kavárna-restaurace AVION s velkými okny a ochozem. Majitelka nechala umístit na její štít nápisy v češtině, polštině a němčině: Kavárna – Kawiarnia – Kaffeehaus. Jak symbolické! Když jsem před lety připravovala pořady z cyklu „V kavárně AVION, která není“, došlo mi, že je to jeden z mnoha zvláštních středoevropských příběhů. V roce 1933, v době, kdy se v Německu dostala k moci Hitlerova nacistická strana, těšínská židovská restaurátérka otevřela novou kavárnu. Ta pak byla po několika letech své existence vážně poškozena v září 1939, když před hitlerovci ustupující polská armáda vyhodila hlavní most do povětří. Poté byla Němci zabrána jako židovský majetek. Budova bývalého Hotelu National, jejíž vyobrazení z roku 1946 jsem náhodou našla na nějaké ilustraci, byla po požáru v roce 1952 rozebrána. Kavárna zmizela z topografie města, ne však z jeho paměti.

„Avšak když se po smrti bytosti a po zničení věcí neudrželo nic z dávné minulosti, zbývají ještě dlouho samy vůně a chuti, křehčí, ale houževnatější, nehmotnější, trvalejší, věrnější, a jejich duše stále schopné pamatovat, čekat, doufat na zřícení-nách všeho ostatního a neúnavně vést na své skoro nehmatatelné kapičky obrovskou stavbu vzpomínky.“⁴

Dnes se vypráví, že těšínský AVION byl legendárním místem, kde se setkávaly a prolínaly kultury i jazyky mnoha národů, a také pašeráci. Legenda má mnoho tváří, ať si tedy každý najde tu svoji. Moje dobrodružství s prvorepublikovou kavárnou, která tady byla, začalo v osmdesátých letech, kdy jsem v Českém Těšíně mohla navštěvovat akorát dvě cukrárny v socialistickém duchu. Nevábily mě tehdejší laskonky a větrníky, protože jsem snila o proustovské madlence. Nebyl to jenom výsledek čtenářské vášně čerstvé studentky krakovské univerzity, která v novém, magickém městě objevila opravdové kavárny a neznámé chutě. Byl to také symbolický návrat do dob dětství, kdy se mi můj děda, těšínský pekař, spojoval s důvěrnými vůněmi a chutí pečiva, které nosil domů nebo je rituálně připravoval pro celou rodinu. Mezi pohlednicemi z celého světa, které mi po něm zůstaly, jsem tehdy našla i neznámou těšínskou kavárnu AVION vedle mostu Družby, který jsem si dosud spojovala pouze s celníci. Tento ambivalentní pocit jsem se pokusila vyjádřit v krátké básničce, kterou lze dnes přechíst na jednom ze stolů v těšínské kavárně NOIVA:

*Dva protipóly – celník a pašerák
na různých březích společné řeky.
Kontroly, potupa, fronty a útěky...
Zmizely z města „mrówki“ a celníci,
spalte i závory na hranici.*

Často se vracím ke knize francouzského filozofa Gillesse Deleuze *Proust a znaky*, v níž autor věnuje pozornost románu *Hledání ztraceného času*. V kapitole s názvem *Typy znaků*⁵ se Deleuze zabývá otázkou, proč se Combray z podnětu piškotového koláčku (madlenky) vynoří ne pouze takové, jaké bylo v tehdejší přítomnosti, nýbrž absolutně, v podobě, jaké je hrdina dosud nikdy nezažil, ve své pravdě, „esenci“, kterou hledá také umění:

„Matka poslala pro jeden z oněch malých baculatých koláčků, kterým se říká madlenky a vypadají, jako by byly dostaly tvar ve žlábkované lastuře. A brzy jsem, sklíčen chmurným dnem a vyhlídkou na smutný zítřek, zvedl k ústům lžičku čaje, v níž jsem nechal změkhnout kousek madlenky. Ale v témž okamžiku, kdy se doušek promíšený drobtý koláče dotkl mého patra, trhl jsem sebou a soustředil se na podivné věci, které se ve mně děly. Zaplavil mě pocit lahodného požitku, izolovaný pocit bez vědomé příčiny. Okamžitě způsobil, že se mi životní převraty staly lhostejnými, pohromy neškodnými, krátkost života klamnou, podobně jako si počtná láska, když mě naplní drahocennou esencí: nebo spíš tato esence nebyla ve mně, nýbrž byla mnou. Přestal jsem se cítit nepatrný, nahodilý, smrtelný. Kde se ve mně vzala ta mocná radost? Cítil jsem, že souvisí s chutí čaje a koláče, ale nekonečně ji přesahuje, nemůže mít stejnou povahu. Kde se bere? Co znamená? Kde ji zachytit?

4 Proust, M. *Hledání ztraceného času I*, Odeon, Praha 1979: 56.

5 Deleuze, G. *Proust a znaky*, Herrmann & synové, Praha 1999: 20.



Bývalá kavárna Avion na dobové pohlednici

[...] Odkládám šálek a obracím se do svého nitra. Na něm je najít pravdu. Ale jak? Je to zlá nejistota, kdykoli se naše mysl cítí přistižena sama sebou; kdykoli ona, která hledá, je zároveň i onou neznámou zemí, kde má hledat a kde jí všechna její výzbroj nebude k ničemu. Hledat? Nejen to: stvořit. Má před sebou něco, co ještě není a co jedině ona si může uvědomit a pak to vynést na světlo.“⁶

Kavárna AVION – „něco, co ještě není“. Dnes zpětně vidím, že už název prvního pořadu *V kavárně AVION, která není*, byl symbolický. Tahle myšlenka tady byla od začátku – vrátit se, připomenout, pokusit se o onu „stavbu vzpomínky“. Rok 1996, první rok působení nové literární kavárny, byl obdobím plným nadšení – programy se konaly v klubu Těšínského divadla každý měsíc a byly z dramaturgického hlediska radostným hledáním kompromisu mezi očekáváním publika a představami tvůrců. Teprve v Brně, kam jsme se záhy přestěhovali, jsem našla čas na reflexe a studium. Vzdálená od Těšína nekonečně dlouhých 200 kilometrů začala jsem si vybavovat důvěrné chutě a vůně mého slezského Combray, a také dědu, který v mládí pekl housky a koláčky i pro návštěvníky kavárny AVION. Začala jsem přemýšlet o tom, jak asi chutnaly a voněly a rozhodla jsem se pokračovat v hledání ztraceného času za účasti věrného těšínského publika. Nadšený kritik pak v roce 2001 napsal: „*Kouzlo neopakovatelnosti je životem uvnitř Kavárny AVION, který neustále plní klub, kavárnu nebo sál Těšínského divadla takřka do posledního místečka. Po takovém představení se snad každý musí zatoulat v myšlenkách nad svým géniem místa, nad prostorem, který patří k jeho životu.*“⁷

V roce 2003 jsem už jako předsedkyně česko-polského uměleckého sdružení Spolek AVION přišla s myšlenkou knižní edice AVION, v níž by mohli debutovat

6 Proust, M. *Hledání ztraceného času I*, Odeon, Praha 1979: 53.

7 Fekar, V. „Skořicové krámy Bogdana Trojaka a Renaty Putzlacher“, *ATD*, Český Těšín 2001, č. 3: 5.

mladí, talentovaní autoři z Těšínska. Od té doby spatřily světlo světa česko-polské sbírky Hanny Rybické, Leny Pešák, Darka Jedzoka a Jacka Sikory, kteří se prezentovali nejenom jako básníci, ale také zajímaví hudební interpreti v rámci několika podzimních AVION FESTŮ. Ten poslední se konal v prosinci 2010 na těšínském zámku u příležitosti 10. výročí vzniku *Kavárny AVION, která není*. Místo oslav nebylo náhodné – odtud je totiž nejlíp vidět nábreží Olzy, kde stála prosklená, funkcionalistická budova dávné kavárny AVION.

Vzpomínka na ni se objevila i v rámci známého televizního cyklu *Šumná města*. V díle nazvaném *Šumný Těšín* režisér a scenárista Radovan Lipus posadil ke stolečku pod širým nebem, u řeky Olzy, na místě neexistující kavárny „žasnoucího architekta“ (Davida Vávru) a Emmu Destinovou (Blanka Popková) a starý číšník (František Šec) s celnickou čepicí na hlavě se svých kavárenských hostů ptá: „Něco k proclení tu není?“ Emma Destinová mu teskně odpoví: „Jen vzpomínky a snění...“

Realizátoři cyklu *Šumná města* se pak ještě jednou vrátili k dávné kavárně v kalendáři *Šumná a bezbranná*, jehož cílem je každoročně upozorňovat na ohrožené architektonické památky a objekty moderní architektury 19. a 20. století, snažit se jim pomoci a podnítit zájem případných sponzorů o jejich záchranu. V díle 12/2004 je reprodukována fotografie dávné těšínské kavárny AVION a pod ní čteme: „*Iniciativa: prakticky manifestovat vstup do integrující se Evropy obnovou této, měřítkem drobné, významem však zásadní kavárny. Stavba by měla být symbolicky obnovena ze společného česko-polsko-německého fondu. Mohla by se stát důstojným sídlem již existujícího a výtečně fungujícího občanského a uměleckého sdružení Spolek AVION – Kavárna, která není.*“⁸

Na tuto výzvu pak reagoval místní podnikatel a kulturní mecenáš Jan Trojak, jenž se obrátil na duchovní rodiče *Kavárny AVION, která není* s návrhem znovu postavit kavárnu u Olzy v její dávné podobě. Velkolepé plány, do nichž chtěl zapojit i zahraniční instituce, bohužel přerušila jeho nečekaná smrt. V článku pro *Disk* jsem pak napsala: „*Kdysi dávno jsme s Jarkem Nohavicou přemýšleli o tom, jak by se kavárna AVION vyjímala na svém dávném místě u hraničního mostu. Ale mě více než konkretizace oné budovy oslovuje nostalgie, pocity a vůně. Střet poezie s realitou bývá mnohdy krutý, takže kdyby v mé vysněné kavárně u mostu vysedávali pašeráci a různí podivní patroni, chápala bych to jako sebevraždu krásné ideje.*“⁹

Na téma *Kavárny AVION, která není*, vzniklo několik rozhlasových a televizních pořadů, byly napsány desítky článků, dokonce i vědecké práce. Referát „*Na pomezí tří kultur: literární a divadelní kavárna AVION*“ představil opavský literární vědec PhDr. Libor Martinek na konferenci *Divadlo v české a slovenské literatuře* (Opava 2005). Bez *Kavárny AVION, která není* a padesáti dvojjazyčných hudebně-poetických pořadů, které byly prezentovány od roku 1996, by určitě nevzniklo v roce 2004 *Těšínské niebo*. Toto úspěšné česko-polské představení Těšínského divadla má už za sebou přes 120 repríz. Jeho autoři Jaromír Nohavica, Renata Putzlacher a Radovan Lipus se nikdy netajili tím, že jim dávná kavárna učarovala. Protože tento projekt není jen pouhý název nebo budova. Je to krásná idea, efemerida, která žila ve vzpomínkách i v textech těchto tvůrců.

8 Kalendář *Šumná a bezbranná 2004* vydává občanské sdružení *Šumná města* ve spolupráci s firmou Happy Materials, Praha 2004.

9 Putzlacher, R. „Café Avion: kavárna, která není“, *Disk* 5 (září 2003): 112.



Kavárna Noiva

*„Těsně u mostu jako znělý funkcionalistický tón – křehce tušená silueta zmi-
zele kavárny Avion. Nad vodami Olzy, paluba planoucťho Titanicu. Čněla tu před
druhou válkou sedm křivolakých let. Sedm utonulých námořníků. Teď zdá se vracet
naděje a víra, která hranice otevírá a pobízí sny k návratu. Fénix Avion z popela
nicoty snad vstává tu...“¹⁰*

Když jsem v roce 2003 psala svůj první článek o kavárně AVION pro *Disk*, posteskla jsem si, že těšínské lokály ztratily svou meziválečnou jedinečnost a jsou neosobní, jeden jako druhý. V té době jsem už věděla, jak by moje hypotetická, poetická kavárna měla vypadat, jaké by měla mít menu a program. Vždyť celé moje dosavadní působení – za účasti spřízněných umělců – bylo vlastně hledáním ztracené atmosféry dávné těšínské kavárny. Nutno podotknout, že se ne-zachovala ani jedna fotografie jejího interiéru, vše jsme si jenom představovali a popisovali něco, co už není.

A najednou se slovo stalo tělem a místní úředníci osvětlenými vizionáři. Česko-těšínská radnice zahrнула stavbu kavárny AVION do česko-polského projektu „Zahrada dvou břehů“, který je určený k využití obou břehů hraniční řeky Olzy. Vedení města a Euroregionu Těšínské Slezsko, reprezentované Vitem Slovácem (starosta města) a Václavem Laštůvkou (tajemník české části Euroregionu), získalo peníze z evropských fondů na stavbu multifunkční budovy AVION, která měla stát stejně jako její předchůdkyně u mostu Družby, na kterém se lidé po

¹⁰ Lipus, R. „Město řekou spojené“, in: *Těšínský kvítek*, sborník textů a grafik, 1. vyd. Ostrava: Excellens paper 2010: 19.



tolika letech konečně potkávají, na místě s výhledem na řeku a na historickou část města. Podle plánů měla být dokončena v roce 2010, kdy uplyne 1200 let od legendárního založení Těšína a 90 let od vzniku Českého Těšína. Rozhodlo se, že budova bude patřit městu a měla by být jedním z důstojných dárků pro jeho obyvatele všech generací, upomínkou na dějiny Těšína, zdejší významné i méně významné postavy.

Tento neopakovatelný okamžik nadšení zachytila v roce 2009, kdy začala stavba základů nové kavárny, redaktorka Marina Feltlová, která natočila pro Český rozhlas 3 – Vltava dvouhodinovou reportáž „AVION – kavárna, která byla, není a zase bude aneb O hledání ztracené atmosféry“.¹¹

Díky architektu Czeslawu Mendrekovi, který je autorem architektonického návrhu nové kavárny s názvem NOIVA (bohužel značku Avion café si už dříve zaregistroval místní podnikatel pro síť svých kavárenských zařízení), se mi pak konečně splnil sen. Stala jsem se autorkou ideového konceptu a podílela jsem se na studii interiéru literární kavárny NOIVA, vybudované na místě historické kavárny AVION. Žádná věc v interiéru nové kavárny není náhodná, každá má svůj příběh nebo souvislosti. Nakonec jsem byla požádána, abych napsala i texty básní, které jsou otištěny na kavárenských stolech.

¹¹ Uvedeno v cyklu „Páteční večer“, ČRo 3 – Vltava, 26. 6. 2009, 20:00-22:00 v režii autorky tohoto článku, která také účinkovala spolu s ostravskými herci Alenou Sasínovou-Polarczyk a Miroslavem Ratajem. Na webových stránkách Českého rozhlasu si můžeme prohlédnout fotogalerii věnovanou těšínské kavárně a přečíst informace o tomto programu; viz: http://www.rozhlas.cz/vltava/dokument/_zprava/595082.



◀ ▲ Návrh exteriéru a interiéru kavárny NOIVA od architekta Czeslawa Mendreka

Naši dědové si ještě pamatují meziválečné kavárny, kde si u šálku lahodné kávy mohli přečíst čerstvé noviny a časopisy (dříve je předpláceli svým hostům přímo majitelé kavárny nebo vrchní ze svého spropitného). A proto i v nové literární kavárně vždy najdete čerstvé noviny a časopisy z ČR a z Polska. K nezaměnitelné atmosféře podniku přispívají i stylové držáky a věšáky na noviny. V kavárnách se žilo, diskutovalo a příjemně trávilo volný čas. Proto i těšínská NOIVA je koncipována především jako kulturní zařízení – veřejná čítárna, literární kavárna, místo pořádání kulturních a společenských aktivit – tak jako kdysi, když tady byl taneční a kulečnickový sál, kuželna a kino. V nové budově je k dispozici ozvučení a osvětlení jako na malých scénách, dataprojektor a plátno jako v komorním kinosále, mobilní místa k sezení, malý taneční parket, dokonce i šatna se sprchou pro umělce.

V Těšíně jsme měli od roku 1870 podnik, který byl s kavárenským provozem těsně spjatý a stal se pro známější Thonety výraznou konkurencí. Byla to firma ohýbaného nábytku Jakob a Josef Kohn – pobočka hlavního vsetínského závodu v Těšíně. Interiér nové literární kavárny symbolicky navazuje na tu dobu. Nezapomněli jsme na „koutek starého muže“ z písně Jarka Nohavici, který by měl „svoje místo mít u okna kavárny AVION“. V kavárně s čítárnou, samozřejmě nekuřáckou, je k dispozici bezdrátové připojení k internetu přes WiFi. A na každém stole nějaký text. *Průvodce po literární kavárně NOIVA*, který jsme zpracovali pro návštěvníky na základě již zmínované studie interiéru, říká toto:

„NOIVA je koncipována jako kulturní zařízení s multifunkčním využitím. Budova, stojící na stejném místě jako historický AVION (1933–39), evokuje období první republiky, kdy tato funkcionalistická kavárna bývala centrem společenského života obyvatel na obou stranách řeky Olzy. NOIVA nepopírá formální návaznost na tvar staré budovy – její velikost, proporce a tvarosloví. (Všimněte si půdorysné stopy staré kavárny, jež se prolíná celým prostorem budovy jako nějaká imaginární



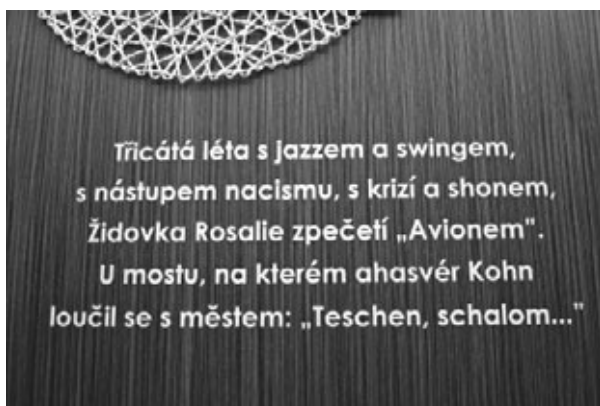
řezová čára.) Současně však reaguje na dramatický prostor dnes už bývalé hranice. Hranice mezi kým a čím? Mezi státy, mezi národy, mezi možným a nemožným, nebem a zemí, vodou a vzduchem. Koexistující a zároveň protikladné skutečnosti. AVION, něco mezi lodí a letadlem. Kavárna u řeky s lehkou vznášející se horizontálou. Kavárna, která se čas od času změnila na výstavní sál, koncertní salonek či přednáškovou místnost.

NOIVA má ambici uchopit genia loci tohoto zvláštního místa a znovu vytvořit prostor pro multinárodní a multikulturní setkávání, navázat na odkaz umělců či vzdělavců, kteří na tomto území žili nebo zde zanechali své stopy. Jejich portréty jsou rozvěšeny v „koutku starého muže“, který je vybaven i originálním dobovým nábytkem (odkaz na těšínskou pobočku významné firmy ohýbaného nábytku J. a J. Kohn). Jména významných Těšíňanů najdete i na poetické malbě Jaroslavy Sojnekové, jež inspiruje k přemýšlení o tom, co zde kdysi bylo a zůstalo jen stínem, vzpomínkou. Po smršti různých dějinných událostí musíme sami aktivně skládat obraz ze zbylých střípků. Totéž platí i v případě vzdušné, prosklené kavárny AVION, která nepřežila válečnou likvidaci sousedního hraničního mostu a nyní vstala jako Fénix z popela.

Barevnost a vybavení interiéru literární kavárny odkazuje ke kávě a různým odstínům kávových nápojů. Po obvodě jsou rozmístěny boxy s odkazem na těšínské postavičky: bláznivou Markétu, těšínského vodníka, posledního celníka a pašeráka Mrówku. V každém boxu najdete básničku i sošku, před budovou najdete i koště bláznivé Markéty. Pamatovali jsme i na židovskou restaurátorku Rosalii Wiesnerovou (box s židovským svícem), která nechala v roce 1933 postavit kavárnu AVION podle plánu známého těšínského stavitele Václava Nekvasila. Hebrejštiny se čte zprava doleva a možná by i paní Rosa četla dnešní název NOIVA s pochopením.¹²

Každé písmeno v názvu nové těšínské literární kavárny má svůj význam.

12 Mendrek, C. / Šacherová, A. / Putzlacher-Buchtová, R. „Studie interiéru literární kavárny NOIVA vybudované na místě historické kavárny AVION“, *Český Těšín 2010*.



◀ **Kavárna Noiva – nápisy čtené zevnitř**

► **Báseň na stolku kavárny Noiva**

N jako noviny, O jako obrazy, I jako internet, V jako vize, A jako asociace. Nebo také – N jako nostalgie, O jako odraz, I jako inspirace, V jako voda (v Olze), A jako ars...

Ve snu by nás nenapadlo, že budeme v roce 2010 na tomto magickém místě u řeky pít kávu, číst básně, hrát a zpívat. Že tady budou pamětníci se slzami v očích vyprávět o zázraku, o vzpomínkách z dětství, které se jim vybavují, když sedí uvnitř a pozorují most za okny. V tomto hraničním, v minulosti neklidném městě, může někdy ona vzpomínka na Combray vypadat i takto (v rozhlasovém pořadu Mariny Feltlové o ní vypráví starší těšínská patriotka):

„Když byl v roce 1939 vyhozen most do povětří, byla jsem ještě dítě a šly jsme se tam s maminkou podívat. Detonace zničila i kavárnu a lidé říkali, že tam uniká plyn. Cítila jsem ten plyn a maminka řekla, abychom rychle šly odtamtud, abychom se nenadýchaly nějakých zplodin. Takové mám vzpomínky na kavárnu AVION...“¹³

Po několika měsících fungování literární kavárny NOIVA je možné se ptát, zda byl onen kdysi zmiňovaný střet poezie s realitou krutý. Mohli se o tom na vlastní kůži přesvědčit např. Anna Cónová a Miroslav Rataj, sólisté činohry Národního divadla moravskoslezského v Ostravě, a Vlastimil Ondruška, klavírista a pedagog ostravské Janáčkovy konzervatoře, když spolu s režisérem Radovanem Lipusem přijeli v září 2010 do Těšína se svým nostalgickým literárně-hudebním soíré *Stesk kavárenského povaleče*. Hosté, kteří zaplnili kavárnu do posledního místa, aby se vydali proti proudu času a dozvěděli se něco o kávě a kavárnách, potvrdili to, o čem jsme už věděli dávno. Kavárna není jen místem zážitků z dobrého nápoje a sladkostí. Je také centrem komunikace a mezilidských vztahů, protože zde probíhá živá výměna pohledů a myšlenek. Do literárních kaváren chodí lidé i pro emoce a krásné zážitky. S nimi byla těšínská kavárna AVION spojována dlouhá léta. Doufejme, že tak tomu bude nadále i v nové literární kavárně NOIVA.

¹³ Feltlová, M. / Putzlacher, R. „AVION – kavárna, která byla, není a zase bude aneb O hledání ztracené atmosféry“, Páteční večer, ČRo 3 – Vltava, 26. 6. 2009, 20–22 h.

Recepce Čapkova díla a osudy dvou jeho her v zemích bývalé Jugoslávie¹

Hasan Zahirović

V zemích bývalé Jugoslávie bylo jméno Karla Čapka známé už od počátku 20. let dvacátého století. V případě srbochorvatské jazykové oblasti, jíž se budu ve své stati zabývat, však do dnes nebyla napsána žádná souborná studie, která by se zabývala životem a dílem českého spisovatele v celistvosti. Tento fakt překvapí hned ze dvou důvodů: Za prvé, jeho díla – i když nejsou do srbochorvatštiny překládána systematicky – jsou zastoupena v jihoslovanské kultuře více než díla jiných českých autorů; za druhé, o Čapkovi a jeho díle existuje velký počet monografií, odborných studií a reflexí jak na území bývalého Československa, tak v dalších zemích světa.

Jediná významnější práce, která se zabývá uváděním Čapka na bývalé jugoslávské scéně, je doktorská práce docentky Alexandry Korda-Petrović² (nar. 1965), která vyčerpávajícím způsobem zkoumala a analyzovala recepci Čapkových dramát a textů adaptovaných pro divadlo, televizi a rozhlas, ovšem jen na území Srbska s občasným rozšířením výzkumu i na jiné srbochorvatské jazykové oblasti.³ Další problém této práce spočívá v tom, že sice obsahuje obrovské množství faktů a dlouhých citací recenzí z různých periodik, avšak často nemají žádnou kritickou hodnotu ani neřeší danou problematiku. Fakta jsou řádně sesbíraná, velmi přehledně poskládaná, ale pre-

zentovaná esejisticko-publicistickou formou. Autorka předkládá výčet uvedení Čapkových děl na srbských a někdy i bosenských scénách včetně ohlasů odborné i laické veřejnosti, ale nepouští se do obsáhlejší a hlubší analýzy recepce Čapkovy tvorby. Někdy působí názory Korda-Petrovićové neobjektivně, když se v případě nepříznivé kritiky snaží autora bránit a ospravedlňovat. I když její práce představuje užitečný pokus o uvedení do problematiky, předkládané názory patří spíše do sféry literární než divadelně-kritické (autorka sama několikrát prohlásila, že při posuzování textů je pro ni důležitější literární hledisko než recepce scénického díla). Jako bohemistka ovšem významně přispěla k analýze překladů Čapkových dramát, které velmi pečlivě komparuje s původními texty. Podle jejího názoru se většinou jedná o kvalitní překlady, jen občas jejich autoři bojovali s čapkovskými sci-fi výrazy.⁴ Při analýze každého překladu Korda-Petrović uvádí i krátké životopisy překladatelů a pátrá po jejich znalosti češtiny.⁵ Zdá se, že české zdroje autorce nebyly v úplnosti dostupné, občas se vyskytuje neověřené tvrzení, např. o tom, že *RUR* nebylo uvedeno v Chorvatsku, přestože Korda-Petrović měla k dispozici studii Predraga Jirsaka, kde se

1 Stať vychází z referátu předneseného na sympoziu věnovaném 120. výročí narození Karla Čapka, které uspořádalo pražské Divadlo na Vinohradech ve spolupráci s Ústavem dramatické a scénické tvorby DAMU 8. dubna 2010.

2 Korda-Petrović 2003.

3 Část této práce publikovala pod názvem *Od robota do insekta* (Od robota k hmyzu), Bělehrad: Zadužbina Andrejević 2006.

4 V roce 1922 udělali překladatelé *RUR* Bogoljub Krejčík a Velimir Živojinović-Massuka chybu, když slovo 'roboti' přeložili jako 'robotníci' (tedy dělníci – podle ruštiny). Až v překladu Dušana Kvapila ze 70. let se používá termín 'robot' (viz Kvapil, D. „RUR“, příloha časopisu *Mostovi*, roč. IV, 1973, č. 4: 1–38).

5 Často se jí přitom nepodařilo zjistit, zda někteří z režisérů (překladatelů) česky opravdu uměli, nebo hru překládali z jiného jazyka. Např. u *Loupežníka* (překlad z roku 1958) uvádí překladatele Braslava Borozana, který studoval v Praze ve 40. letech ČVUT, a zajímalo by ji, jak bojoval s rytmičností replik, která je pro toto drama tak charakteristická. Ovšem původní překlad se nedochoval.

uvádí, že hra „byla v třicátých letech s velkým úspěchem uváděna na scéně Charvatského národního divadla v Záhřebu“ (Jirsak 1989: 291).

Kromě této práce existují ještě dvě krátké studie⁶ o recepci Čapkova díla v srbochorvatské jazykové oblasti. Autorkou první z nich – a nutno dodat, že i přínosnější – je opět Alexandra Korda-Petrović. V práci *Karel Čapek v srbské kultuře – Bibliografie*⁷ (2004) přináší velmi pečlivě zpracovaný seznam Čapkova díla přeloženého do srbochorvatštiny, což je autorčino jediné kritérium pro zařazení do bibliografie (v samotném názvu studie je ovšem chyba: Korda-Petrović se nezabývá pouze srbskou kulturou, ale své zkoumání rozšiřuje i na oblast Chorvatska, Černé Hory, Bosny a Hercegoviny, tj. na celou srbochorvatskou jazykovou oblast).

Druhá studie, z pera Predraga Jirsaka, s názvem *Recepce díla Karla Čapka v Jugoslávii* (1989) je poněkud zastaralá a obsahuje (kromě nepříliš přínosných autorových komentářů) pouze bibliografie oficiálních chorvatských a srbských překladů Čapkova díla.

Karel Čapek v zemích bývalé Jugoslávie je nepochybně „téma složité, ale vděčné“,⁸ jak píše Jirsak. I více než sedmdesát let po autorově smrti je jeho dílo velmi aktuální „vzhledem k jedinečné svěžesti Čapkova uměleckého gesta i k podnětnosti ideového plánu“,⁹ i když bohužel musíme konstatovat, že dnes je Čapek známý spíše jako autor textů pro děti.¹⁰ Recepce

jeho díla začala poměrně záhy, už roku 1922, ale nepokračovala kontinuálně. Vrcholu dosáhla před druhou světovou válkou, ale udržela se i v poválečném období.¹¹ Do konce 80. let dvacátého století měl Čapek v jugoslávské kultuře své ambasadory – nejen překladatele,¹² ale i renomované divadelní a literární kritiky, aktivní v občasných reflexích Čapkova díla. Na inscenacích Čapkových dramát či divadelních adaptací jeho literárních předloh na jugoslávských jevištích pracovala plejáda významných divadelních tvůrců.

Abychom ocenili kvantitu, tj. míru, v níž bylo Čapkovo dílo přítomno v jugoslávské kultuře v tomto období, musíme začít od konkrétních statistických údajů. Do 90. let bylo přeloženo a vyšlo samostatně v srbochorvatštině jedna-dvacet děl Karla Čapka. Z toho více než polovina se dočkala opakovaných samostatných vydání nebo byla zařazena v různých výbo-rech z tvorby tohoto autora. Kromě románů, které byly přeloženy všechny, znají Čapkovu tvorbu čtenáři v bývalé Jugoslávii jen částečně.

11 V letech 1938–1940 vychází deset knižních vydání Čapkových textů, v letech 1946–1957 vzniká dalších sedm překladů pro původní knižní vydání. Zajímavé jsou osudy jeho her: V době, kdy ve své vlasti byl Čapek na indexu (knihy mu vycházely do roku 1942, ale jeho hry inscenovala jen ochotnická divadla), hrála se na území Srbska *Matka* a *Bílá nemoc*. Už při prvním uvedení v roce 1938 měla *Matka* v Jugoslávii obrovský úspěch, zatímco *Bílá nemoc* vzbudila rozporuplné reakce. V roce 1937 slavila velký úspěch ve všech hlavních městech tehdejší Jugoslávie (Sarajevo, Zážřeb, Skopje, Lublaň, Banja Luka), zatímco v Srbsku se stala skandálem nejen divadelním, ale i politickým: po kragujevačské, novosadské a bělehradské premiéře (všechny se konaly na počátku roku 1938) byla zakázána vždy hned po druhé repríze. Obě hry pak uvedlo po osvobození západního Srbska na podzim roku 1944 Národní divadlo v Niši, *Matku* ovšem v letech 1941–1943 hrálo Umělecké partyzánské divadlo v Užici a v únoru 1945 ji uvedlo Národní divadlo v Bělehradě. Po druhé světové válce *Bílá nemoc* už nebyla inscenována: patrně proto, že velké počáteční písmeno ve jméně postavy Maršála by mohlo divákům asociovat maršála Tita...

12 Čapka překládali: Jaroslav Mali, Milutin Ignjačević, Boško Vračarević, Ivan Esih, Nada Doroški, Ferdo Maslić, Jovan Kršić, Krešimir Georgijević, Radovan Lalić, Ljudevit Jonke, Mirko Jirsak, Živorad Jeftić, Ranko Trifković, Dragutin Mirković, Slobodanka Urošević, Milan Čolić, Dušan Kvapil, Biserka Rajčić, Aleksandar Ilić, Braslav Borozan, Velimir Živojinović, Vojta Režni, Branko Gavella, Nikola Kršić, Uroš Čović a další. Pod texty o díle Karla Čapka jsou podepsáni významní představitelé jugoslávské kultury: Stanislav Vinavera, Isidora Sekulić, Milan Dedinač, Slobodan Selenić, Jovan Palavestra a další.

6 Viz Korda-Petrović 2004: 359–381 a Jirsak 1989: 279–283.

7 Práce je rozdělena do více kapitol: Bibliografie Čapkových děl v periodikách; Bibliografie srbochorvatských samostatně vydaných Čapkových děl; Bibliografie srbochorvatských článků, recenzí, studií a kritik Čapkových děl v periodikách i samostatně vydaných; Bibliografie premiér dramát a divadelních adaptací děl Karla Čapka na srbské scéně; Bibliografie rozhlasových her v srbochorvatském jazyce inscenovaných podle dramát a prózy Karla Čapka; Seznam filmů natočených podle předlohy Karla Čapka a promítaných v jugoslávských kinech.

8 Jirsak 1989: 279.

9 Jirsak 1989: 279.

10 V 70. letech se Čapek stal oblíbeným dětským spisovatelem zvláště v Chorvatsku a platí to dodnes. V tom období byl rovněž zařazen mezi povinnou četbou na základní škole. Jednotlivé pohádky („Ptáci“, „Doktorská“ a „Policejní“) byly publikovány i samostatně, v Bělehradě a v Sarajevu, v rámci vydání povinné četby.

V největší míře dramatická díla,¹³ nejméně pak publicistiku. Překlady částí Čapkových románů, povídek a publicistických textů jsou obsaženy v patnácti výběrech zahrnujících díla různých světových autorů, z nichž osm je vydáno v edicích. V periodikách z 80. let bylo publikováno téměř dvě stě překladů úryvků z Čapkových románů či dramát (vedle těch vydaných kompletně), povídek, esejů, fejetonů, článků a kratších forem.

Od roku 1922 bylo na jugoslávských jevištích opakovaně inscenováno pět Čapkových dramát (*Ze života hmyzu*, *RUR*, *Loupežník*, *Matka a Bílá nemoc*). K tomu musíme přidat divadelní, televizní a rozhlasové adaptace, které tak mohly zasáhnout široké jugoslávské publikum. Obraz reflexe Čapkových děl v jugoslávské kultuře by nebyl úplný, kdybychom nepřipomněli, že existuje více než pět set bibliografických údajů týkajících se Čapkova díla či osobnosti, které zahrnují vedle kritik a recenzí analýzy, eseje a jiné texty vydané v jugoslávském tisku v srbochorvatštině.

Můžeme s určitostí říci, že Karla Čapka v jugoslávském prostředí proslavilo právě jeho dílo dramatické. Nejpříznivější doba pro ně nastala před druhou světovou válkou v Srbsku, zatímco adaptace jeho povídek a prózy zažily nejlepší období po druhé světové válce zvláště v Chorvatsku. Na rozdíl od Černé Hory, kde ve sledovaném období nebylo uvedeno žádné Čapkovo dílo, v Bosně a Hercegovině vzniklo šest inscenací, což je na tak malý stát, kde tou dobou teprve vznikala první oficiální divadla, mimořádně vysoké číslo. Pro srovnání uveďme, že nejmenší jihoslovanský stát Slovinsko uváděl Čapka ve svých divadlech nejčastěji – jen v letech 1922–1945 tu vzniklo osm inscenací čtyř jeho her.

V případě srbochorvatské jazykové oblasti bylo prvním uváděným dramatem *RUR* v roce 1922¹⁴ a prvním oficiálně vydaným překladem

Věc Makropulos v roce 1927.¹⁵ V období mezi válečným, válečným a v 60. letech zůstával Čapek-dramatik v širokém povědomí publika, zatímco v posledních padesáti letech se bohužel dostává ke svým divákům především prostřednictvím adaptací prozaických děl a povídek, většinou inscenovaných v divadlech pro děti.

Poprvé se tedy setkali jihoslovanskí diváci s dílem Karla Čapka na jevišti v roce 1922. Hned po české, polské, německé a americké premiéře a takřka současně s uvedením ve slovinské Lublani¹⁶ má v bělehradském Národním divadle premiéru *RUR*.¹⁷ Hra označená autorem jako „*protest proti zmechanizování*“¹⁸ byla vnímána jako značně nadčasová: tomu odpovídá i zmiňovaná chyba překladu slova robot, které používá až D. Kvapil v 70. letech – tehdy je také v jugoslávském prostředí hra klasifikována jako sci-fi (předtím je označována jako „*utopie*“) a Čapka tu od té doby uznávají jako jednoho ze zakladatelů tohoto žánru. První překladatelé Krejčík a Massuka ovšem už tenkrát pochopili autorův záměr, s nímž velmi pečlivě vybíral jména a příjmení postav,¹⁹ a neměnili transkripci jejich význam; kromě jména hlavní hrdinky Heleny Gloryové, kterou pojmenovali Jelena,²⁰

15 V překladu Milutina Ignajčeviće pod názvem *Makropulosova tajna*, Beograd: Univerzalna biblioteka 1927.

16 Slovensko narodno gledališče Drama Ljubljana (Činohra Slovinského národního divadla Lublaň), listopad 1922. Překlad a režie: Osip Šesta.

17 *RUR* napsal Čapek v roce 1920, českou premiéru měla hra 2. ledna 1921, „k překvapení samotného Čapka, na ochotnickém jevišti v Hradci Králové a teprve potom v Národním divadle v Praze“ (Černý 2000: 71). Narodno pozorište Beograd (Národní divadlo Bělehrad) ji uvedlo 29. listopadu 1922. Překlad: Bogoljub Krejčík a Velimir Živojinović-Massuka, režie: V. Živojinović-Massuka, scéna a kostýmy: Karlo Grening (viz Volk, Petar. *Pozorišni život u Srbiji 1835/1944*, Bělehrad: FDUINSTITUT, 1992, s. 417).

18 Černý, F. „Karel Čapek“, in: *Slavica pragensia XXXIII, Rossum's Universal Robots*, Praha: Univerzita Karlova, roč. 33, 1989, č. 4–5: 155–158.

19 „*Příjmení posledních reprezentantů lidstva jsou odvozena z hlavních evropských jazyků*“ (Černý 2000: 76).

20 „*Křestním jménem Helena však tihne k nadčasovému pojmenování ženy v evropském a asijském okruhu, daleko staršímu než např. Marie. Soudobá česká kritika v ní viděla Evropanku nebo Američanku. Její spojitost s anglosaským světem je však nesporná*“ (Černý 2000: 76).

13 Z osmi Čapkových dramát je šest přeloženo: *Ze života hmyzu* (*Život insektů*; *Iz života kukaca*), *RUR*, *Věc Makropulos* (*Stvar Makropulos*; *Makropulosova tajna*), *Loupežník* (*Lopuža*), *Matka* (*Mati*), *Bílá nemoc* (*Bela bolest*; *Bijela bolest*).

14 Narodno pozorište Beograd (Národní divadlo Bělehrad), premiéra 29. 11. 1922, režie: Velimir Živojinović-Massuka.

i když v srbochorvatštině existuje stejný ekvivalent Helena.

Uvedením *RUR* se značně změnila repertoárová koncepce bělehradského Národního divadla. Neopustilo sice zcela historické hry, ale scéna se otevřela jiným žánrům. Ve stejném roce měla premiéru Jiráskova *Vojnarka* a v repertoáru se objevili i další čeští soudobí autoři: Langer, Verner, Scheinpflugová, Hašek (dramatizace *Dobrého vojáka Švejka*) a další.

První uvedení Čapka vyvolalo různé reakce. V listě *Politika* ze 30. listopadu 1922, den po premiéře *RUR*, píše Ž. Miličević rozsáhlou statí o Čapkových hrách, v níž staví českého autora vedle Angličana H. G. Wellse a říká, že oba mají rádi „zvláštní, neobvyklá témata, kterými se jen snaží vydělat hodně peněz“.²¹ Z kritiky je patrný negativní pohled na mladého Čapka, kterého Miličević odsuzuje jako autora neschopného napsat zajímavé a rozehrané dialogické scény. Srbský kritik Čapkovi rovněž vyčítá vedle světového úspěchu i přitažlivé téma a nechápe, jak může být text tak pragmatický – jako kdyby ho vyrobili v továrně Rossum's. „Jedna metafyzická teorie se má řešit divadelní architekturou!“²² Konstatuje, že „chvályhodný pokus nezachránil nevyrovnaná snaha o neobvyklost tématu hry v předehře a prvním jednání, těžko se daří vyhnout jemné monotónnosti, která se proměňuje v nudu“,²³ zatímco dynamiku hře dodala podle Miličeviče dobrá režie a skvělá herecká technika.

Jen dva dny po první recenzi se hlásí kritik listu *Balkan*, jenž ironicky doporučuje použít Čapkův text jako filmový scénář (který by spadl do „žánru romantiky“), a režisérovi vzkazuje, že nesplnil svůj úkol.²⁴

Několik dní po recenzi v *Balkanu* píše rozčilený Miličević v *Politice* (11. prosince 1922),²⁵ že premiéra *RUR* vyvolala hněv divadelních

recenzentů v několika denících, kde útočili na neschopného autora, režiséra či ve většině případů na oba. Článek je významný tím, že pokračuje rozhovorem s režisérem a herci a obsahuje informace o kontaktu Karla Čapka s inscenátory bělehradského *RUR*. Ve zmíněném rozhovoru režisér Massuka poukázal na Čapkův dopis a bránil se výtkám kritiky, jíž se nelíbilo, že „*rabotníci*“ a některé jiné postavy vystupovali jako slušní a vzdělaní lidé. Massuka tvrdí, že sám spisovatel chtěl, aby tomu tak bylo, a cituje z dopisu: „*Vedoucí továrny by měli především být gentlemany a jedinými rozlišujícími znaky jsou temperament, fyzický vzhled, postava a výraz, který bude odlišovat jejich národnosti, jež mají symbolizovat. Gall je Francouzem, Hallemeier Němcem, Fabry Angličanem, Busman Židem, Alquist Slovanem a Domin je mezinárodním člověkem. Roboti se odlišují od lidí jen určitou mechaničností pohybu a ostroostí pohledu.*“ Na konci rozhovoru Miličević s ironií říká, že nová kritika okamžitě napíše, že žádný dopis neexistuje, že Čapek ani dopisy neumí psát.

Víme, že Čapek sám žádnou svou premiéru v tehdejší Jugoslávii nenavštívil, ale je zřejmé, že kontakt mezi autorem i režisérem existoval. Čapek věděl o bělehradské inscenaci *RUR* a našel si i čas k napsání speciální poznámky pro toto uvedení, přestože ji známe jen ze zmíněného citátu (dopis se skutečně nedochoval).

I další kritici bělehradské premiéry uznávají originalitu formy Čapkova dialogu, zatímco příběh prý nepřináší nic nového: „Čapek není autor velkého stylu. Jen šťastně odhadl potřebu dnešního života a vkus poválečné psychiky lidí, a když se to změní, skončí odhozený v koši. Ale momentálně je světovou kuriozitou!“²⁶ Jiní²⁷ uvádějí, že je to filozof, kterého zajímají jen sociální problémy, ale i přesto se mu daří vybudovat vlastní umělecký žánr blízký filmu. Jak píše Korda-Petrović (2003), nebylo pro srbské publikum a kritiku jednoduché přijmout utopistické drama s protestním vzkazem

21 Miličević, Ž. „Premijera *RUR*“, *Politika*, roč. 18, 30. listopadu 1922, č. 5246, s. 4–5.

22 Tamtéž.

23 Tamtéž.

24 E. H. „*RUR*“, *Balkan*, roč. 9, 3. prosince 1922, č. 331, s. 3.

25 Miličević, Ž. „Povodom posljednje premijere“, *Politika*, roč. 18, 11. prosince 1922, č. 5257, s. 4–5.

26 Krnić, D. „*RUR*“, *Pravda*, roč. 18, č. 330, 2. února 1922: 3.

27 Živaljević, D. D. „*RUR*“, *Budućnost*, sv. 2, roč. 12, č. 12, prosince 1922: 1151–1154.

proti zmechanizování světa, když dlouhá léta byli zvyklí na tradiční historická dramata a jejich konzervativní inscenování. Nejobsáhlejší a nehlubší recenze textu a inscenace *RUR* pochází podle ní z pera Gustava Krklece,²⁸ který ostře kritizuje režiséra Massuku za nevýrazný kontrast mezi lidmi a „*robotniky*“ – roboty.²⁹

Po bělehradském uvedení se inscenace *RUR* se stejným týmem tvůrců (překladatel a režisér) stěhuje do Sarajeva, kde má v roce 1928 svou bosenskou premiéru.³⁰ Ani sarajevský divadelní kritik Jovan Kršić, ačkoli vítá velké drama, které procestovalo svět, nešetří přísnými slovy útočícími na prázdnotu inscenace. Podle něj se neukázala „*hlavní myšlenka Čapkova textu, že se člověk stále nachází v otroctví neurčitěho surového mechanismu, šelmy, která se objevuje a ohrožuje*“,³¹ kvůli tomu, že režisér neměl dostatek scénických pomůcek ani dost kreativity, aby při inscenování přišel na něco šikovného.

Další kritiky doporučují, aby drama zůstalo na sarajevském repertoáru, i když konkrétně autorovi se vyčítá, že je to ztracený pokus o „*stvoření člověka v továrně – robotníka, člověka bez pocitů, bez bolu a lásky, bez duše a srdce*“.³² – Bývalo by možná stačilo, kdyby překladatelé ponechali místo „*robotníka*“ slovo „*robot*“, nebo kdyby recenzent více naslouchal Čapkovu textu či jej lépe četl, neboť hra obsahuje právě opak toho, co on sám o ní tvrdí; pak by snad přísná sarajevská kritika (dodnes

proslulá svými útoky na autory) zmiňované dilema pochopila...

V meziválečném období byla hra *RUR* ještě jednou uvedena v Srbsku,³³ o inscenaci se však nedochoval žádný dokument kromě studie v *Dějinách srbského divadla* Borivoje Stojkoviće,³⁴ jenž byl v té době ředitelem divadla v Niši.

Ve stejném roce, kdy mělo *RUR* premiéru v Bělehradě, napsal Čapek *Věc Makropulos* (1922). V jugoslávském prostředí měla jiný osud než ostatní jeho hry. Milutin Ignjačević v roce 1927 v Bělehradě publikoval svůj překlad *Věci Makropulos* pod názvem *Makropulosova tajna*.³⁵ Inscenace, pro niž překlad vznikl, se však neuskutečnila, jak poznamenává Predrag Jirsak (1989: 279–284), a podle všeho, co se autorovi této stati podařilo zjistit, nebyla *Věc Makropulos* na srbochorvatských jevištích nikdy inscenována. Částečné satisfakce se hře dostalo v lednu 1957, kdy byla v režii Slobodana Sedlára natočena v bělehradském rozhlase,³⁶ chorvatské publikum v Záhřebu mělo pak příležitost vidět Janáčkovu operní verzi v angličtině (*The Macropulos Affair*) při hostování londýnské Sadler's Wells Opera v roce 1965.

Důvody, proč hra nebyla uváděna, je těžké přesně stanovit. Ale je třeba se zmínit o negativním ohlasu na Čapkovu hru z pera Bože Lovriće, dramatika a divadelního kritika, který žil od roku 1911 v Praze a byl očividně přítomen na premiéře v Městském divadle na Královských Vinohradech 21. ledna roku 1922. S několika měsíčním zpožděním pak byl v záhřebském listu *Savremenik* publikován jeho článek „Český dopis“: „*Karel Čapek šel zase proti proudu. A tentokrát mu šlo hlavně o to, aby co nejlépe pobavil publikum. Neodpustil si ani ty nejlacinější prostředky, aby přesvědčil diváky, jak je*

28 Gustav Krklec (*23. června 1899, †30. října 1977) byl nejvýznamnějším chorvatským básníkem na počátku 20. století. Překládal hodně nejen z češtiny, ale taky z němčiny, ruštiny a slovinštiny. Psal kritiky, fejetony a recenze pro různé tiskoviny. V Praze žil v roce 1921, kdy jeho manželka studovala na lékařské fakultě, a osobně poznal Karla Čapka. Chtěl totiž studovat režii a asistoval Čapkovi, který v té době působil jako režisér a dramaturg ve Vinohradském divadle. V době, kdy psal citovanou stať, byl už zpátky v Bělehradě jako sekretář Chorvatské hospodářské společnosti (Hrvatsko gospodarsko društvo).

29 Viz Korda-Petrović 2003: 20 (Krklec, G. „*RUR* od Karela Čapeka“, *Srpski književni glasnik*, sv. 7, č. 8, 16. prosince 1922: 629–631).

30 *RUR*, Narodno Pozorište Kralja Petra II. (Národní divadlo Krále Petra II.) v Sarajevu. Premiéra 20. září 1928. Překlad: Velimir Živojinović-Massuka a B. Krejčik, režie: V. Živojinović-Massuka, j. h. (Lešić 1976: 325).

31 J. A. K. [Kršić, Jovan] „*RUR*“, *Pregled*, roč. 2, září 1928: 232.

32 J. V. „Premijera drame *RUR*“, *Mlada Bosna*, č. 6, září 1928: 192.

33 *RUR*, Narodno pozorište Moravské banovine (Národní divadlo Moravského Banátu) v Niši. Premiéra: 22. října 1936. Režie: Josip Osipović.

34 Stojković, B. *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)*, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, 1979.

35 Viz pozn. č. 15.

36 Inscenace trvala 40 minut v podání tří herců (Olga Spiridonović, Vasa Pantelić a Pavle Boganda).

komický. Na jednom místě říká, že svaté Písmo je věc, která patří do šrotu. Publikum se tomu smálo, zřejmě se mu líbila spisovatelova odva-
ha. Obvyčejně hovoří velmi neuctivě o těch nejsvětějších věcech, že by člověk nejraději hlasitě protestoval proti jeho odvážnému po-
stoji. Odkud bere to právo, aby blátem tahal i ten zbytek iluzí, který člověku zůstal? Pocho-
pitelné by to bylo, kdyby tohle rouhání bylo vtipné. Má odvalu být přesvědčený o vlastní neomylnosti. Cítí se být velmi spokojený sám se sebou. Šíkovně na sebe upoutává pozornost a provokuje průměrné diváky, aby mu tleskali. K čemu potřebuje soud od mudrců, když ho ob-
divují miliony. Věří jen sobě a nikomu jinému. Je opilý úspěchem a ten nápoj je tak silný, že ho neodradí ani výprask. Před premiérou se hodně mluvílo o *Věci Makropulos* jako o veledíle, a jiní řvali, že je to cirkus, a ne divadlo.³⁷ Lovrić dále v 'dopise' uvádí jízlivé tvrzení „jednoho českého kritika“, který se zúčastnil v Praze generální zkoušky a poté se mu údajně svěřil, že Čapkovi „nezáleží [...] na umělecké hodnotě, ale pouze na obrovském úspěchu. Export a nic jiného!“ Ironicky mluví o Čapkově úspěchu a uznání ve světě a uvádí, co se šeptalo: že „na premiéru přijedou i lidé z Německa, Anglie, Francie a dalších zemí světa. Není to žádná zvláštnost u au-
tora *RUR*, který před nedávnem zaznamenal velký úspěch v USA. Divadlo je zcela vyprodáno a vyplnilo se mé proroctví, že se Čapek stane milionářem...“ (Lovrić 1923: 17). Rok předtím (1921) přitom Lovrić s pozoruhodným porozu-
máním psal o textu *RUR* a mluvil o Čapkovi jako o velmi talentovaném a inteligentním drama-
tikovi.³⁸ Nyní detailně líčí drama plné banalit a paradoxů při budování postav. Závěrečný monolog Emilie Marty, kterým drama kulmi-
nuje, nazývá fraškou.

Ne všichni, kdo tvořili v té době repertoáry divadel, souhlasili s Lovrićovým názorem na Čapka a *Věc Makropulos*. V bělehradském tisku se objevilo vřelé doporučení překladu od značky N. K. vnímající *Věc Makropulos* jako

drama, jež je „psáno s dokonalou znalostí nové společnosti. Proto se budeme v dnešní době tímto dílem ještě hodně zabývat. Tento-
krát můžeme říct, že máme před sebou velmi dobrý překlad a doporučujeme ho našim čte-
nářům.“³⁹ V rubrice Beleške bělehradského časopisu *Volja* (červen 1927) je publikovaný překlad dramatu krátce představen včetně informace o světoznámém spisovateli Karlu Čapkovi.

Mohly existovat i další důvody, proč se *Věc Makropulos* neuváděla. Aby se dramatické dílo zahraničního autora etablovalo na domácím jevišti, musí být splněno několik podmínek: vedle kvalitního překladu je to propagace díla i autora a text musí konvenovat repertoárové koncepci divadla. V případě *Věci Makropulos* byla první podmínka splněna – viz i zmíněné recenze N. K. a B. Lovriće. A proč by se zdejší divadelníci neseznámili s novým dílem autora, jehož *RUR* bylo v bývalé Jugoslávii inscenováno víckrát než na českých jevištích?

Čapek psal *Věc Makropulos* pro velkou scénu, což mohlo způsobit na poměrně ma-
lých jevištích tehdejších jugoslávských divadel složitý inscenační problém. Dalším důvodem neuvádění *Věci Makropulos* mohlo být i silné náboženské citění na Balkáně (Bůh je věčný, a ne lidé). Často se stávalo, že v divadle byly za-
kázány inscenace, v nichž se jako hlavní téma objevovaly otázky zpochybňující náboženství. To všechno jsou však jen dohady a předpoklady potvrzující, že umělecká díla mají svůj osobitý osud, ve kterém významnou roli hraje náhodná kombinace okolností.

Makropulos neměla v Jugoslávii štěstí ani v následujících letech. Bylo zřejmě chybou, že Milutin Ignjačević⁴⁰ nepřeložil Čapkovu před-
mluvu, ve které spisovatel nejenže diskutuje

37 Lovrić, B. „Češko pismo – Makropulos od Karela Čapeka“, *Savremenik*, 1923: 17.

38 Lovrić, B. „Karel Čapek – *RUR*“, *Kritika*, květen 1921: 194–195.

39 N. K. „Čapek – Makropulosova Tajna“, *Volja*, Bělehrad, r. 2, sv. II, č. 6, červen 1927: 462.

40 Milutin Ignjačević se narodil v Sarajevu a studoval v Praze v meziválečném období, kde se naučil česky a začal tihnout k české literatuře a kultuře. *Věc Makropulos* přeložil „po schválení autora ze 4. české edice“ z roku 1925. František Černý (2000) podává detailní popis všech vydání *Věci Makropulos* v Čechách, kde se nezmiňuje ani slovem o tom, že by autor předmluvu v některé edici vynechal.

o pojetí optimismu a pesimismu, ale také vysvětluje filozofický smysl hry. Prof. Korda-Petrović píše, že „řadu let poté je tato chyba napravena ve studii *Tři Čapkovy dramatické kruhy, sepsané ke 100. výročí autorova narození*“ (Korda-Petrović 2003: 43). Podle Dušana Kvapila, který napsal zmíněnou studii (jejíž součástí je Čapkova předmluva ke hře),⁴¹ by také adekvátnější překlad *Věci Makropulos* měl znít *Slučaj Makropulos*, a ne *Makropulosova tajna*. Kvapilův návrh je sice namístě, protože slovo věc znamená ‘předmět’ (v srbochorvatštině *stvar*), ale i ‘případ’, ‘kauza’. Ignjačević však vycházel z toho, že název dramatu se týká tajného receptu na elixír života, a to není věc neboli *stvar*, nýbrž *tajemství* – proto tedy *Makropulosova tajna*. I když první překlad názvu dramatu zní čtenářsky přitažlivěji, Kvapil přetlumočil text zcela v duchu srbštiny, přičemž nemění smysl originálu. Zvláště dobře se vypořádal s překladem monologu hlavní hrdinky ve třetím dějství, kdy opilá, pod psychickým tlakem „vyšetřovatelů“, poprvé přiznává holou pravdu. Vyřčená slova zanechávají dojem hrubosti, bezcitnosti a nadřazenosti. Ale ne sprostoty, o které psal Božo Lovrić ve vzpomínané analýze pražské premiéry, protože Kvapil sice používá ostré výrazy, ale nikoli nadávky a vulgarismy. Po celou dobu máme dojem, že mluví

41 Ve zmiňované studii píše: „Dovolte mi, abych vás v celistvosti seznámil s Čapkovým textem. Na základě toho, co jsem mohl zjistit, nebyl nikdy vydán v Jugoslávii ani v srbochorvatštině, slovinštině či makedonštině“ (Kvapil, D. „Tri dramska kruga“, *Scena*, Novi Sad, r. 27, č.3, sv. I, květen–červen 1991, s. 24).

vzdělaná a kultivovaná žena. Takto uvažoval i spisovatel, Lovrićevův dojem byl tedy možná ovlivněn samotnou hereckou interpretací.

Literatura:

- ČERNÝ, F. *Premiéry bratří Čapků*, Praha 2000
- HEČIMOVIĆ, B. *Repertoar hrvatskih kazališta III*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 2002
- JIRSAK, P. „Recepce díla Karla Čapka v Jugoslávii“, *Slavica pragensia XXXIII*, Praha 1989
- KORDA-PETROVIĆ, A. „Bibliografie (Recepcija dela Karela Čapeka u srpskoj kulturi)“, *Zbornik Matice srpske za slavistiku* č.65–66, Novi Sad 2004
- KORDA-PETROVIĆ, A. *Od robota do insekta* (Od robota k hmyzu, doktorská práce, Filozofická fakulta Bělehradské univerzity), Beograd 2003
- KVAPIL, D. „Tri dramska kruga“, *Scena*, Novi Sad, r. 23, sv. I, č. 3, květen–červen 1991
- LEŠIĆ, J. *Istorija pozorišta Bosne i Hercegovine*, Sarajevo 1985
- LEŠIĆ, J. *Sarajevsko pozorište između dva rata (1918–1929)*, Sarajevo 1976
- LEŠIĆ, J. *Sarajevsko pozorište između dva rata (1930–1941)*, Sarajevo 1976
- LOVRIĆ, B. *Češko pismo – Makropulos od Karela Čapeka*, Zagreb 1923
- N. K. „Čapek-Makropulosova Tajna“, *Volja*, Beograd, r. II, sv. II, číslo 6, červen 1927
- Narodno pozorište Bosanske krajine 1930–1980*, Banja Luka 1980
- VOLK, P. *Pozorišni život u Srbiji (1835/1944)*, Beograd 1992
- VOLK, P. *Pozorišni život u Srbiji (1944/1986)*, Beograd 1990

RUR

1922 Narodno pozorište Beograd (Národní divadlo Bělehradu). P: 29. listopadu 1922. Př: Bogoljub Krejčik a Velimir Živojinović-Massuka. R: V. Živojinović-Massuka. Sc a K: Karlo Grening.

1928 Narodno Pozorište Kralja Petra II. (Národní divadlo Krále Petra II.) v Sarajevu. P: 20. září 1928. Př: Velimir Živojinović-Massuka a B. Krejčik. R: V. Živojinović-Massuka, j. h.

1936 Narodno pozorište Moravske banovine (Národní divadlo Moravského Banátu) v Niši. P: 22. října 1936. Př: V. Živojinović-Massuka a B. Krejčik. R: Josip Osipović.

Loupežník (Lopuža, Lupež)

1932 (Lopuža) Narodno Pozorište Kralja Petra II. v Sarajevu. P: 20. března 1932. Př: Uroš Čović. R: Rade Pregarc. S: Jan Križek a Jan Boržik.

1958 (Lupež) Jugoslovensko dramsko pozorište (Jugoslávské dramatické divadlo) v Bělehradu. P: 3. června 1958. Př: Braslav Borozan. R: Mata Milošević. S: Miomir Denić. K: Božana Jovanović. Masky: Karlo Bulić. H: Vasilije Mokranjac.

Bílá nemoc (Bela bolest, Bijela bolest)

1937 Narodno Pozorište Kralja Petra II. v Sarajevu. P: 10. dubna 1937. Př: Vojta Režni. R: Lidija Mansvjetova.

1938 Narodno Pozorište Dunavske banovine (Národní divadlo Dunajského Banátu) v Kragujevacu. P: 11. ledna 1938. Př: Radovan Lalić. R: Aleksandar Vareščagin. S: Milenko Šeban.

Srpsko narodno pozorište (Srbské národní divadlo) v Novém Sadu. P: 25. ledna 1938. Př: Radovan Lalić. R: Ferdo Delak. S: Milenko Šerban.

Narodno Pozorište Bosanske krajine (Národní divadlo Bosenské země) v Banja Luce. P: 9. března 1938. R: Borivoje Nedić. S: Bruno Vavpotič.

Narodno pozorište Beograd. P: 12. března 1938. Př: Radoslav M. Vesnić. R: Erih Hecel. S: Vladimir Žedinski.

42 AR – asistent režie; Dir – dirigent; Dr – dramaturg; H – hudba; Chor – choreografie; K – kostýmy; L – loutky; P – premiéra; Př – překlad; R – režie; S – scénografie; Sc – scéna; Sv – světlo.

1944 Narodno pozorište v Niši. P: 3. prosince 1944. Př: Radoslav M. Vesnić. R: Jovan Palavestra.

Matka (Mati)

1938 Narodno Pozorište Kralja Petra II. v Sarajevu. P: 26. března 1938. Př: Vojta Režni. R: Lidija Mansvjetova. S: Jan Križek, Jan Boržik a Mato Šuker. Sv: Maks Druker.

1941–43 Umetničko partizansko pozorište (Umělecké partyzánské divadlo) v Užické republice, 1941–1943. R: Mihailo Delibašić.

1944 Narodno pozorište v Niši. P: 7. listopadu 1944. R: Kolektivní.

1945 Narodno Pozorište Beograd. P: 1. února 1945. Př: Krešimir Georgijević. R: Vjekoslav Afrić. S: Jovan Križek. K: Miroslava Glišić.

Sremsko narodno pozorište (Sremské národní divadlo) v Sremske Mitrovici. P: 7. října 1945. R: Josip Kovanović.

1974 Pozorište Vladimir Hurban Vladimirov (Divadlo V. H. V.) v Bačkog Petrovci. P: 20. prosince 1974. R: Andrej Hmelka.

Věc Makropulos (The Macropulos Affair)

1965 Hostování: **Sadler's Wells Opera**, London, UK. Muziční bienále Zagreb / Mezinárodní festival suvremene glazbe, Zagreb (Hudební bienále Záhřeb / Mezinárodní festival současné hudby). Místo a datum konání: Hrvatsko narodno kazalište (Chorvatské národní divadlo), 14. května 1965. Libreto: Karel Čapek. Anglická verze: Norman Tucker. R: John Blatchley. Dir: Charles Mackerras. S: Motly. Sv: Charles Brostow.

Ze života hmyzu (Iz života insekata, Iz života kukaca)

1968 Hostování Národního divadla z Prahy v Národním divadle v Bělehradu. 28. května 1968. R: Miroslav Macháček. S: Josef Svoboda.

1978 (Iz života kukaca) Narodno Pozorište Bosanske krajine v Banja Luce. P: 13. ledna 1978. Př a R: Borislav Mrkšić. S: Zvonko Lončarić, j. h. K: Marija Zazrak, j. h. H: Aldo Arlavi, j. h. AR: Koviljka Safarin.

1990 (Iz života kukaca) Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu – Dislocirani studij glume Rijeka (Akademie dramatických umění Univerzity v Záhřebu – Dislokované studium herectví v Rijece). P: 13. června 1990. Př: Marko Fotez. R: Damir Munitić.

Londýnské divadelní zápisky

(1.–5. října 2010)

Jana Cindlerová

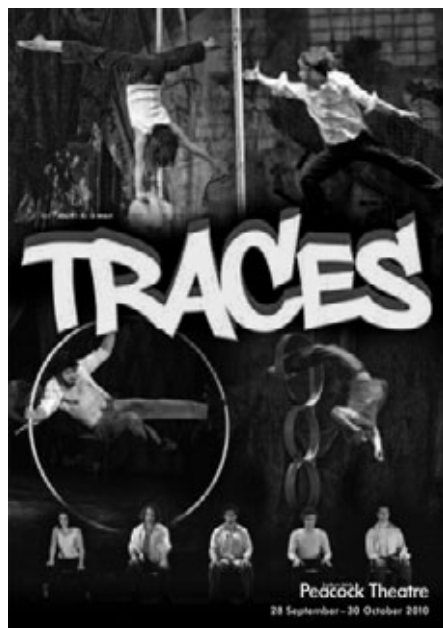
Londýn jako město Shakespearovo, Gilberta&Sullivanova a jejich oslňujících následovníků na West Endu, město s padesátkou 'kamenných' divadel (tolik jich alespoň uvádí *Oficiální londýnský divadelní průvodce*, programový čtrnáctideník), ale i četných alternativních fringe divadélek, město úžasné opery, mnoha a mnoha rozmanitých hostů z rozmanitých koutů světa, které zrodilo i tak originální paradivadelní fenomén, jakým je Speaker's Corner; takové město má co nabídnout snad jakémukoli divákovi, schopnost uspokojit snad jakýkoli vkus. Při své pětidenní podzimní návštěvě jsem chtěla samozřejmě poznat současný divadelní Londýn *celý* – ale jak to vyřešit? Předem jsem si stanovila jediný konkrétní cíl – a zbytek ponechala na londýnské náhodě.

Konkrétním cílem byl obdivovaný Hamlet v tričku se smajlíkem, který si při „být, či nebýt“ zapaluje cigaretu. Samozřejmě ne pro tu cigaretu, ale pro Rory Kinneara, který sklízí v titulní roli obdiv a ocenění diváků i kritiky. Na tuto shakespearovskou inscenaci v Olivier Theatre, premiérovanou těsně před mým příjezdem, si museli diváci počkat dva roky od okamžiku, kdy její režisér Nicholas Hytner (jinak také ředitel a producent londýnského National Theatre, jejíž hlavní scénou je právě Olivier) svůj záměr ohlásil. V Londýně bylo totiž tehdy přehamletováno, navíc veleúspěšně: jedna inscenace s Jude Lawem ve Wyndham's Theatre v režii Michaela Grandage, další, později zachycená i na filmovém pásu, s Davidem Tennantem v hlavní roli, kterou pro Royal Shakespeare Company nastudoval Gregory Doran. Čekání na Hytnerovu inscenaci se nadmíru vyplatilo, takže město nad Temží má v krátkém čase za sebou opět dalšího skvělého *Hamleta*; podle některých kritiků je to dokonce právě Rory Kinnear, kdo nejvíce ukazuje, jak strašně pochopitelné a aktuální je dnes bláznění dánského prince...

To měl být tedy večer první; ale pro naplnění dalších pouhých čtyř chybělo kritérium: několik desítek představení denně, tolik z nich ověřeno vábívyými ohlasy, přeplněno či vyprodáno všude stejně, vstupenky všude stejně kruté drahé, ekonomicky výhodné předprodeje tu neexistují prakticky nikde, zatímco naděje na laciný lístek získaný v den představení v populárním 'doprodejovém' krámku na Leicester Square má charakter loterie – je třeba smířit se s předem neodhadnutelnou a navíc doslova před očima mizející (na informační tabuli před prodejnou) nabídkou toho kterého dne, ještě ke všemu za vysokou cenu ztráty drahocenného času v předlouhé frontě za jakéhokoli počasí...

Ach, Londýn. Rozhodla jsem se tedy ponechat na něm samotnému, jaký divadelní zážitek mi každý další den přihraje do cesty. Tato 'metoda' se ukázala jako vynikající, a dokonce natolik suverénní, že mi nedovolila vidět ani *Hamleta* v Olivier Theatre.

7 fingers: Traces. Peacock Theatre 2010



Vzdor všude avizované vyprodanosti, zpožděnému přiletu letadla a patřičnému (snad až příliš) londýnskému dešti jsem tam podle plánu zamířila hned první den, v přesvědčení, že se dovnitř prostě dostanu. Dostala jsem se však jen do půli cesty, kde jsem chvíli před počátkem představení vzdala svůj zběsilý běh: bylo to právě před Peacock Theatre, kde mělo za chvíli začít představení s názvem *Traces* (Stopy).

„Cirkus, jaký jste nikdy předtím neviděli“, jak hrdě hlásí podtitul inscenace, je spřízněncem pražské *La Putyky*: také to není ‘jen’ cirkus – i když obsahuje mnohé z toho, co z cirkusu známe, co v něm očekáváme, protože to k němu neodmyslitelně patří, a co vždy znovu a znovu prolamuje hranice našich představ o tom, co je fyzicky možné. S účinkem o to větším pak působí to, co vidíme vůbec poprvé v životě a co by nás předtím ani nenapadlo, že bychom někdy vidět mohli – třeba už jen proto, jak je to dokonale absurdní...

Slavný francouzsko-kanadský soubor 7 fingers patří nepochybně k tomu nejlepšímu, co lze v žánru tzv. nového cirkusu dnes spatřit, a v inscenaci *Traces* skutečně bylo opět (po vyprodaném turné v roce 2009) nač se koukat: skoky, lety, průniky, popírání fyzikálních zákonů o síle a gravitaci, neuvěřitelná přesnost a současně lehkost, vrcholná akrobacie okořeněná humorem. Konkrétně například něžná a nebezpečná choreografie tanečnice na provaze či přeskakování z jedné vertikální tyče na další, obojí vysoko nad jevištěm, kutálení velké obruče, v níž je jako kříž rozepjatý člověk, salta skrz čím dál tím vyšší a užší kruhy, dokonale vtipné a propracované choreografie s každodenními, vlastně banálními rekvizitami, které na jevišti často působí samy o sobě nepatřičně (basketbalový míč, klasické školní židle, křeslo), tanec na skateboardových prknech po vzoru velkotanců z amerických filmů zlaté hollywoodské éry, samozřejmě v nezbytných smokinzích, ‘balet’ na kolečkových bruslích s využitím mnoha slavných krasobruslařských figur, podivně krásná symfonie pohybů a hlasů ‘řízená’ létajícím



◀▲▶ 7 fingers: Traces.
Peacock Theatre 2010

mikrofonem zavěšeným od stropu, bizarní akrobatické orgie na jakési podivné umělohmotné skulptuře složené z fragmentů lidských těl, zakončené triumfálním stojem na jedné ruce vzepřené o nejvyšší místo ‘sochy’ – useknutý krk bez hlavy... Všechny ty nečekané rekvizity či prvky výpravy (lépe snad řečeno ‘neživí partneři’) byly samozřejmě vybrané naprosto promyšleně a jiné vlastně ani být nemohly.

V rozměrném hledišti v podstatě běžného, ‘klasického’ divadelního či koncertního sálu bez balkonů, lóží či jiných jevů narušujících pozvolnou dlouhou elevaci, na červeném plyši měkkých sedátek-křesílek, ovšem mezi obecnstvem svým oděvem v naprosté většině nepřipomínajícím slavnostní formálnost ‘skutečných’ kamenných divadel, jsem byla svědkem dokonalé pohybové profesionality, které v mezních okamžicích snad ani nebylo možné přihlížet. A tak jsem jen se zavřenýma očima svírala opěradla sousedních plyšových křesílek a posílala sílu tomu kterému supermanovi na scéně, který s nasazením vlastního života dělal cosi nevidaného jen pro mé potěšení...

A přitom o nic z toho vlastně nešlo. Všechna ta pohybová dokonalost aktérů, sama o sobě poskytující dokonalý estetický požitek z kompozice umění, invence a poctivé práce – a spolu s ním i dostatečný důvod k návštěvě představení –, nebyla cílem, pouze prostředkem, který si protagonisté zvolili jako sobě nejbližší pro vyjádření svého vztahu ke světu, k životu. Pro představení a zhodnocení lidí a situací, kteří/teré sehráli/y v jejich životě z nějakého důvodu důležitou roli, nebo naopak pro zachycení situací třeba úplně běžných, jaksi typických, snad téměř nehodných pozornosti, jejichž důležitost, estetičnost a skrytou rituálnost právě svým neotřelým



podáním odhalili. Nešlo totiž vůbec o pouhé řazení akrobatických čísel, jakkoli famózních, vlastně to ani 'čistá' akrobatická čísla nebyla, protože každé z nich vždy nonverbálně rozvíjelo předchozí verbálně či prostě herecky vystavěnou situaci, případně jednotlivá čísla vyjadřovala poeticky to, co verbálně popsany či činoherně představený zážitek v daném protagonistovi vyvolal. Proto se také v samotném úvodu celého kusu každý herec-tanečník-akrobat představil: jak se jmenuje, odkud pochází, co má či nemá rád. Ale teprve v následující hodině a půl, prostřednictvím 'čísel' a zčásti improvizovaných slovních intermezz, jako by budoval svou skutečnou identitu, když v souboji s ostatními, skutečně 's nasazením vlastního života', dokazoval sobě i jim, že je jedincem skutečně jedinečným, a proto je hoden mezi ně patřit.

Dva příklady za všechny: Na krátkou scénu ze sezení jakési terapeutické skupiny (mimořádně nejzávažněji působící 'činoherní' situace), s níž se dívka dělila o své trauma, které ji spoutávalo, navázal výstup téže dívky, tentokrát v podobě baleríny, která – nyní doslova – *spoutaná* provazem, na němž visela vysoko nad jevištěm, předváděla nádherný tanec a současně vyjevovala svou krutou, v nitru schovanou bolest; krásné červené šaty s dlouhými cípy, nebo také krvavé cáry cákající kolem ní, účín a závažnost této chvíle ještě zesilovaly. Příklad druhý – úplně běžná situace: Dívka na křesle si čte. Ale JAK! Stále s knihou před očima – ale někdy na hlavě, někdy dokonce na hlavě stojící na úzkém a vratkém opěradle křesla, jindy na jedné ruce, pak zase s křeslem na hlavě...

Celou 'show' vytvářela na jevišti pětice protagonistů, čtyři mladí muži a dívka, za doprovodu reprodukováné hudby mnoha žánrů od rokenrolu přes blues po



◀ **Compagnie de Bofoo:**
Albert Shoe in Widescreen.
 Etcetera Theatre 2010

▶ **Alfie Boyd (Albert)**

▶▶ **Claudia Jefferies,**
Alfie Boyd, Paka Picon

hip hop, ale i hudby živé, provozované samotnými protagonisty, kteří hru na kytaru či piano ovládají samozřejmě taky; a to i poslepu, nebo si při ní třeba ještě pinkají s míčem (obojí doslova). V civilním sportovně-volnočasovém oděvu, díky kterému působili, jako by před chvílí vstoupili do Peacock Theatre stejně náhodně jako já, pohybovali se po holém jevišti, kde se čas od času objevila odkudsi nějaká ta bizarní rekvizita či dekorace, resp. sportovní náčiní, a strávili na něm celou dobu představení. Drobné převleky či odpočinek, když byla choreografie sólová nebo se jí účastnili jen někteří, realizovali v zadní části scény na malých židlích či velkých kreslech, otočení zády k divákům, čelem k velkému prospektu zemitých barev, na kterém se čas od času objevila projekce; tu filmové klipy, tu fotografie protagonistů z dětství, tu v reálném čase snímaná kresba křídou na podlahu jeviště, což vše dohromady spolu s vyprávěním a hudbou postupně odhalovalo či naznačovalo skutečné životy účinkujících. V závěru představení se pak na zadním prospektu objevila 'umírající' rentgenová křivka, zatímco diváci řvali a tleskali...

Traces je chytrá a rozmanitá koláž plná příjemného nadhledu, který jako by vzhledem k fyzické obtížnosti snad ani nebyl možný, ovšem o to více stojí v základu jakéhosi sdělení. Snad nepopsatelného, v podstatě asi nijak složitého, a přesto závažného, které může nějak souviset s marným lidským klopocením – které však právě že vůbec nemusí být marné; s touhou jít opravdově, s veselou myslí a navzdory všemu dál, snažit se, překonávat okolní překážky, ovšem hlavně sebe, nevzdávat se. Představení navíc jako by bylo ve svém průběhu čím dál tím lepší a lepší, už tolikrát jsme si my diváci bláhově mysleli, že toto zákonitě musel být vrchol večera. Recenzent listu *The Guardian* vyjádřil jen malou nadsázku, když napsal: „*Traces* je představení natolik vzrušující, že určitě způsobí, že celá generace uteče k cirkusu.“

Po tomto až vizuálním obžerství, velkolepé podívané, která současně měla v sobě cosi, co ji opravňuje označit jako 'barokní' (pro jevištní zázraky, které předváděla, ale i pro jakýsi latentní vztah k vertikalitě, kterým na mne působila), mi přinesla má další londýnská divadelní zkušenost nejen zklamání, ale i rozčarování; a to při plném vědomí skutečnosti, že šlo o inscenaci zcela odlišného typu.



Jednalo se o mé první setkání s ‘fringe theatre’, doslova ‘divadlem na okraji’, se kterým se pojí výrazy jako ‘nekonvenční’, ‘experimentální’, ‘alternativní’, ‘malé’, ‘nezávislé’ či ‘neprofesionální’ – protože často amatérské či studentské. Navštívené představení bylo však silně neprofesionální i ve smyslu kvality.

Etcetera Theatre Company není divadelní soubor, ale název prostoru a produkční společnosti se slavnou minulostí, které byla v roce 1996 udělena speciální Guinnessova cena za vynalézavost pro Pub Theatre a která obdržela i nominaci na Cenu prázdného prostoru Petera Brooka. Společnost vznikla v roce 1986 ve velmi komorních prostorách nad hospůdkou Oxford Arms – na vývěsním štítu se honosí nápisem „nejmenší londýnské fringe theatre“ – a prezentovala (podle vlastních slov) „nové texty, nová provedení, komedie, kouzla, muzikály, čtení a ukázky“. Dnes pronajímá prostory souborům, kterým za pomoci vypracovaného katalogu kontaktů poskytuje resp. zprostředkovává plný servis.

Etcetera Theatre se nachází v centru čtvrti Camden – plné tržišť, malých krámků i fringe divadel, kterých se zde podle serveru *The Camden Fringe* nachází hned patnáct (včetně položky „camdenské parky a open spaces“) – a má své ‘stálé konzumenty’; stálé však nikoli v tom smyslu, že je tvoří stále stejní lidé a že tedy publikum stárne se svým divadlem, ale naopak že zůstává stále mladé, protože se přirozeně obměňuje tím, jak jedna mladá generace stárne a nastupující mladá generace si fringe theatre pro sebe objevuje – stejně jako jednu generaci divadelních tvůrců nahrazuje další. Ale i z jiného důvodu jsou ‘fringe diváci’ jiní než návštěvníci kamenných divadel – ať už máme na mysli operu, music-hall, Globe nebo třeba Peacock Theatre. Proto jsem použila slova ‘konzument’; vůbec ne hanlivě, ale pro vyjádření úzkého, ba nejužšího možného vztahu mezi tím, co divadlo nabízí, a tím, kdo této nabídce využívá. Podle mé zkušenosti není typický fringe návštěvník ani zájemcem o divadlo jako takové, ani zájemcem o specifický typ divadla, ani turistou; je to vyznačovač určitého životního stylu, ‘příslušník alternativní kultury’, jehož je návštěva fringe divadla přirozenou součástí, něco jako třídění odpadků nebo kouření trávy (nadsazují jen trochu). Nejde tu vlastně o divadlo, ale o setkání s vlastní komunitou, která si prostřednictvím



Compagnie de Bofoo:
Albert Shoe in
Widescreen. Paka
Picon, Bearface
Bounce, Claudia
Jefferies, Alfie Boyd

divadla vzájemně ukazují obraz světa potvrzující společné názory. Což jistě vůbec neznamená, že fringe theatre nemůže přinést vynikající divadelní zážitky.

Tím ale první inscenace nově vzniklé divadelní skupiny Compagnie de Bofoo, představená na scéně Etcetera Theatre, nebyla. *Albert Shoe in Widescreen* (Albert Bota v širokoúhlé obrazovce) je příběh o Albertovi, který natolik miloval televizi, s níž trávil veškerý svůj čas, a natolik si přál, aby se jeho nudný život jejímu obsahu alespoň trochu připodobnil, až se jeho fikce a okolní fakta začaly prolínat, resp. až Albert ztratil schopnost odlišovat je od sebe, a vymknutý z reality se přenesl do virtuálního světa, kde začal prožívat svá neuvěřitelná hrdinná dobrodružství i lásku: naplno, tak jak to má ve správné televizi být. Leč tvrdě narazil, když mu jeho božská žena prozradila, že jejich láska není reálná, a to jaksi v obou hlavních významech toho slova, a on že se tedy bude muset vrátit tam, kam patří...

Stejně jako v případě *Traces* vytvářelo i *Alberta* na víceméně holé scéně s několika potřebnými rekvizitami a převleky pět mladých lidí (zde naopak čtyři dívky a hoch), kteří se na výsledné podobě obou inscenací nepochybně i autor-sky podíleli. V obou případech bylo také publikum maximálně spokojeno, ba projevovalo nadšení, a tento moment mě utvrdil v dojmu komunitního setkání, kde oceňujeme především kamarády za jejich odvahu a všichni společně bojujeme proti masové kultuře. Aniž bychom vůbec věděli, že 'bojovat' se dá i uměleckými prostředky, které budou patrně účinnější, protože osloví více lidí; ale bohužel to ani nezjistíme, protože jinou divadelní zkušenost nemáme a patrně ji nezískáme, protože divadlo je přece stejně masovou záležitostí jako televize. Zhlédnuté představení v Etcetera Theatre bylo velmi jednoduché v použitých prostředcích (což jistě vůbec není na škodu), ovšem i ve způsobu jejich použití, v příběhu i jeho sdělení, ale nejvíce ze všeho v herectví typického nevypracovaného studentského stylu, které opět ukázalo, že použijí-li k parodii těch samých prostředků, které chci parodovat, aniž k tomu cokoli přidám, opravdu to nefun-

Emma Barton (Roxie Hart) a Terence Maynard (Billy Flynn) na reklamních štítech pro Kanderův muzikál *Chicago* v Cambridge Theatre (inscenaci z roku 1997 režíroval Walter Bobbie)



guje. Sledování tak nějak ‘omletého’ příběhu mi však kompenzovalo publikum, v němž jsem se – mezi majiteli různobarevných špičatých účesů, nepřehlédnutelných oděvů a silného líčení – cítila příjemně; vůbec ne jako vetřelec, naopak – v kroužku ‘starých známých’ jsem byla vřele uvítána. Přesto ve mně zhlédnuté představení zanechalo silný pocit nabubřelosti a přesvědčení, že tudy cesta nevede.

Dokonalou profesionalitou, nadhledem, který je funkční, a příběhem, který má smysl, vyniká naopak legendární muzikál *Chicago* Johna Kander a Freda Ebba a Boba Fosseho, který jsem zhlédla v Cambridge Theatre, postaveném v téže době, kdy se odehrává děj muzikálu. Více než americká prohibice však spojuje toto divadlo s tímto muzikálem skutečnost, že – podle britské organizace English Heritage – je Cambridge Theatre „vzácným, uceleným a raným příkladem londýnského divadla osvojivšího si expresionistický styl“; a výrazné stopy tohoto stylu nese přece i daný muzikál (viz postavy deformované svými hlavními povahovými rysy, které takto ‘vytahují’ zevnitř napovrch za pomoci zveličených gest a pokřivených grimas, nebo mechanický pohyb spolu s telegrafickou řečí, které se jako obraz manipulované Roxie staly již proslulými vrcholnými čísly v divadle i stejnojmenném oscarovém filmu). Tato nečekaná shoda, která nastala poprvé v roce 1977, když se zde uskutečnila premiéra prvního londýnského nastudování, a pak v dubnu 2006, když sem byla show po předchozích devíti úspěšných sezonách přenesena z Adelphi Theatre, se nepochybně podílí na skvělém účinu produkce, o níž detailně informoval v *Disku* 26 v rámci své rozsáhlé zprávy o novinkách na West Endu Pavel Bár. K autorovým pochvalným slovům o souhře orchestru i protagonistů (kterými jsou při malém obsazení a výrazných sólových výstupech vlastně všichni), jejich nasazení a všestranných schopnostech, choreografii a přesném ‘timingu’ mohu jen dodat, že to vše je stále platné a stále strhující. Neboli *Chicago* je stále „sexy, drzé (či módní, popř. prudce elegantní), svůdné, smyslové, hříšné, rafinované, sofistikované, dusné“, jak napsal (v působivé aliteraci se ‘s’) anglický



list *The Independent on Sunday*. Snad ještě o to více, že ‘celebrity criminal’ a celé korupční téma je čím dál tím aktuálnější – a jevištní dílo tak provádí zvláštní ve-
letoč: prostřednictvím dokonalého provedení bez slabších míst strhuje diváka do
světa skutečného (sic!), poctivého divadla o nepoctivém, tak nějak neskutečném,
a přitom všemocném světě peněz, který je při vši své děsivosti přece tak směšný.

Největšími divadelními skvosty, které mi Londýn přihrál do cesty, se stala dvě
operní představení souboru English National Opera (ENO) sídlícího v Coliseum
Theatre, jednom z největších a nejlépe vybavených londýnských divadel, které bylo
jako ‘zábavní palác pro všechny’ postaveno na počátku 20. století a jehož stylová
příbuznost s pražským Divadlem na Vinohradech je patrná. Na rozdíl od druhé
londýnské operní společnosti – Royal Opery sídlící v divadle Covent Garden a na-
bízející inscenace v ‘klasickém’ hávu pro diváky upřednostňující tradičnější, oče-
kávatelné pojetí – ENO jednak hledá nové způsoby vyjádření klasických děl, jed-
nak uvádí díla moderních autorů, to vše zásadně v anglickém jazyce; a dodejme, že
kromě ‘jednoznačných’ oper uvádí pravidelně – byť v dlouhých intervalech – i hu-
debně-divadelní díla legendární viktoriánské raně operetní dvojice Gilbert&Sullivan.

V Coliseu jsem zhlédla dvě vrcholná světová operní díla: Gounodova *Fausta*
a Janáčkovu *Věc Makropulos* (uvedenou pod názvem „The Makropulos Case“, uží-
vaným vedle možná častějšího překladu „The Makropulos Affair“) – ano, právě
tu *Věc Makropulos*, kterou nastudoval americký režisér Christopher Alden a která
byla na repertoáru také našeho Národního divadla, protože vznikla v koprodukcii

Leoš Janáček:
The Makropulos Case.
English National Opera
(Coliseum Theatre) 2006.
Režie Christopher Alden.
Diriguje Sir Richard
Armstrong

◀ **Amanda Roocroft**
(Emilia Marty) a Andrew
Shore (Kolenatý)

▶ **Amanda Roocroft**
a Peter Hoare (Albert
Gregor)



obou zmíněných institucí. V Praze v ní především jako Emilia Marty zářila vynikající německá sopranistka Gun-Brit Barkmin, jejíž pěvecká způsobilost, herecké schopnosti a živelný temperament povýšily celou inscenaci – poněkud artificieální a chladnou, což se však ukázalo jako účinný kontrast k osobnosti protagonistky – na úroveň hlubokého divadelního zážitku. Pro londýnský operní svět, a ještě více pro ENO, má *Věc Makropulos* zvláštní význam: v roce 2006 ji s hudebníky nastudoval největší britský znalec a celosvětový propagátor Janáčkovy díla Sir Charles Mackerras, který také operní soubor ENO po mnoho let vedl. Čtrnáct dní před mou návštěvou proběhlo v Coliseu první představení po Mackerrasově smrti v červenci 2010, před jehož počátkem byla k uctění umělcovy památky promítnuta na plátno jeho fotografie. Poté se chopil taktovky Mackerrasův nástupce Sir Richard Armstrong.

Pražská a londýnská verze se odehrávaly na obdobném jevišti velkého reprezentativního divadla a ve zcela totožné výpravě funkcionalistického rázu, laděné v elegantních odstínech šedé, bílé a hnědé: mramor na podlaze i stěnách, napravo řada skleněných dveří připomínajících luxusní vstupy do hal velkých institucí, uprostřed stůl obtěžkaný a postupně mizející pod haldou papírů, prostor vzadu uzavírá tabule, jejíž chvíle nastane při zakreslování poslušnosti majitelů panství Loukov, na kterém se podílí – opět stejně jako v Praze – sbor úslužných koncipientů či „duchů obdivovatelů E. M. v různých jejích modifikacích“, jak napsal recenzent listu *The Telegraph*. Naopak zpěváci a hudebníci byli v anglické verzi zcela odlišní od té české, samozřejmě stejně jako publikum, ale nejen proto přináší srovnání obou verzí některá zajímavá zjištění.

První se týká nejen *Věci Makropulos*, ale i *Fausta*, a možná londýnské opery obecně; teprve na základě srovnání s operou českou si však této vlastnosti vůbec můžeme povšimnout a uvědomit si ji. Oproti tomu, nač jsme u nás zvyklí – i oproti české verzi téže opery (takže nic jiného vlastně ani neočekáváme) –, ale i čeho jsem byla svědkem ve všech ostatních londýnských divadlech, které jsem během svého pobytu navštívila, bylo všem zpěvákům zřetelně rozumět každé slovo (ani nebylo třeba doprovodných anglických titulků). A nutno dodat, že



u diváků měla tato slova zřejmý ohlas – reagovali na každý Čapkův vtip, který v pražském Národním divadle v důsledku horší akustiky, horšího nazvučení jeviště či prostě jen horší artikulace pěvců často spadl pod stůl (nejlépe rozumět bylo u nás paradoxně německé představitelce hlavní role).

S tím souvisí významný rozdíl, který odlišoval anglickou verzi od české v samé jejich podstatě – i když by se na první pohled mohlo zdát, že v případě opery je to přece především hudba, co určuje její základní náboj. A hudba byla v obou případech stejně temperamentní, ačkoli v Praze jakoby jiskřivější, snad i rychlejší; ale chceme-li podpořit tento pocit oficiálním údajem, zjistíme naopak, že pražské představení trvalo dokonce o několik minut déle. Čím to je? Domnívám se, že tento rozdíl spočívá v jazyku: v Coliseu byla *Věc Makropulos* uváděna v anglickém překladu, který zpívanou melodii jakoby více hladil, méně se jí 'vzpouzel' – což se však nepochybně podílí na silném účinku Janáčkovy díla v mateřštině; ne náhodou si sám komponista vytvořil pro svou operu libreto přímo na míru. Anglická inscenace tak působila jemnějším, jednolitějším, méně akčním, jakoby 'ohoblovaným' dojmem.

K nejpozoruhodnějším odlišnostem obou verzí patří nepochybně fakt, že před pražskou premiérou v prosinci 2008 bylo provedeno několik změn, které s nadšázkou (vzhledem k jejich povaze) můžeme nazvat 'cenzurními zásahy' (nebo jimi opravdu byly?). Dílu ovšem jednoznačně prospěly. Ať už je provedl kdokoli z jakéhokoli důvodu, je jisté, že tak inscenaci zbavil čirých režisérismů a inscenačních nesmyslů, z nichž největším je okamžik fyzického aktu (velmi realisticky naznačovaného) mezi Emilií a jejím prapravnukem Bertíkem. Tento a podobné momenty, 'pozůstalé' v londýnské inscenaci, prozrazovaly režisérovu snahu o zvýraznění, vyostření vztahů mezi muži a ženami, resp. ženou, ale podle mého názoru spíše odváděly pozornost od hlavního tématu díla, jehož je to mužsko-ženské pouze součástí, či toto téma přímo banalizovaly (když už odhlédneme od jejich časté nelogičnosti).

Amanda Roocroft v roli Emilie Marty je krásná a silná žena, méně expresivní než Gun-Brit Barkmin a také s jemnějším hlasem, který způsobuje, že Janáčkovy melodické skoky znějí v jejím podání méně ostnatě, a proto i ona

**Leoš Janáček: The Makropulos
Case. English National Opera
(Coliseum Theatre) 2006**

◀ **Laura Mitchell (Kristinka)**

▶ **Amanda Roocroft**



sama méně výrazně a méně tak svými pěveckými šlahouny zachytává diváka-posluchače. Přesto se divím, jak velmi se může lišit jedno operní představení od druhého ve stejných kulisách 'pouhým' jiným obsazením, ačkoli přece vím, jak výrazně se liší v případě činohry. Je zde přece hudba na straně jedné, která vše určuje a 'drží pohromadě', včetně nálad, situací a temporytmu, a operní herectví na straně druhé, které oproti tomu činohernímu bude zřejmě vždy – a patrně být musí, neboť podřízeno hudbě – 'omezené', do určité míry zobecnělé. A právě o to více se divím, neboť si uvědomuji, že přes celkově jiné obsazení a jiný jazyk inscenace to bylo především herectví německé hlavní představitelky v pražském Národním divadle, co povýšilo nejen českou verzi nad tu anglickou, ale také výbornou operu na nezapomenutelný divadelní zážitek.

Tím se pro mě v Coliseum Theatre stala inscenace ve své době světově nejpopulárnější opery a dodnes oblíbeného díla francouzského romantického repertoáru – *Faust* Charlese Gounoda (v rozporu s důležitými londýnskými deníky, které oceňovaly především *Věc Makropulos*, zatímco *Faustovi* k dokonalému hodnocení obvykle jedna hvězdička scházela), kterou jsem navštívila jen pár dnů po premiéře konané 18. září. Zde těžko uvést jednu skutečnost, která by vysoce převyšovala ostatní – a to je patrně důvod silného účinku, kterým na mě dílo působilo jakoby v jednom nepřerušném proudu během všech tří dějství, tedy během tří a půl hodin, opravdu dosti krátkých. Kromě vysokých kvalit všech zainteresovaných

umělců – protagonistů, dirigenta (Edward Gardner), orchestru i sboru – měl na tom výrazný podíl kanadsko-americký režisér Des McAnuff, který jako zkušený inscenátor broadwayských muzikálů neváhal přistoupit ke klasickému dílu jinak.

Faust (Toby Spence) je v jeho podání vědcem, nukleárním fyzikem, kterého spatříme na počátku inscenace v jeho laboratoři nejen starého a vyčerpaného životem, ale také obtíženého výčitkami svědomí ve všech oblastech života, které kdy pro něho něco znamenaly (Hirošima–Markétka–Bůh): vzpomíná na své mládí, na milovanou ženu, s níž kdysi ve Francii, během první světové války, prožil krásné chvíle, které se už nikdy nevrátí, a vzpomíná i na toho šarmanutního světáka, který mu vždy radil (Iain Paterson, nepochybně nejpozoruhodnější pěvecký i herecký výkon inscenace, který podle recenzenta webu *Telegraph.co.uk* naznačuje, že je na cestě Patersonova mezinárodní hvězdná kariéra).

Základní scénografii tvořilo po stranách kovové lešení (můstek/lávka/pavlač/balkon) přístupné po točitých schůdkách za oběma portály, vzadu pak decentní měnící se prospekt, uprostřed aparatura (Faustova laboratoř), šicí stroj (Markétčin pokoj), mříž (Markétčino vězení) apod. Kostýmy v jemných, pastelových barvách, vše elegantní, čisté, lehké – výprava i výkony: sentimentální charakter Gounodova díla se tak ještě umocnil. Nebylo to na škodu, právě naopak; režisér jako by od komponisty doslova 'odposlouchal', jaký inscenační přístup má zvolit. Nic přitom neponechal náhodě, když se rozhodl diváka předpřipravit, naladit na sentimentální notu hned při vstupu do hlediště, prostřednictvím prvního bezděčného pohledu směrem k jevišti: tam totiž – na hlavní oponě – se rozprostíral obličej něžné Markétky (americká sopranistka Melody Moore), promítaný v černobílé barevnosti. Velmi překvapivé bylo pak zjištění, které mohl učinit jen ten divák, jehož pohled spočinul na Markétčině tváři po delší dobu: že se nejedná o fotografii, ale filmový záznam – to když Markétka nečekaně, i když velmi jemně, mrkla a pak přivřela oči, jako by si ty v hledišti prohlížela. S naprostým, 'božským' klidem, jakoby z druhého břehu. V okamžiku bylo jasné, že v inscenaci půjde o vzpomínku – stejně krásnou jako smutnou.

Faust v Coliseu končí nádherným obrazem: velkým zářícím křížem, který se zvedne nad krutým světem, v němž je Markétka nejprve svedena šperky, poté mužem, pak prokleta vlastním bratrem a nakonec se stává vražednicí svého dítěte – a je za to popravena. A pak spasena. Je to závěr, který Gounodovo dílo předepisuje, ale jako by se režisér právě proto rozhodl následovat komponistu ve všem všudy až do konce, aby v samotném závěru pouhou jeho realizací – vlastně jakýmsi falešným happyendem – vyjádřil k němu svůj kritický postoj. Copak takový je příběh o křesťanské spáse – ať už by ji měla opodstatnit Markétčina bezmezná láska, nebo šílenství? Kde se v něm ztratila sama Markétka?

Hamleta v Olivier Theatre se mi tedy v Londýně spatřit nepodařilo, ale zřejmě tomu tak mělo být. Uvedlo jej v rámci svých přímých přenosů z Národního divadla v Londýně pražské kino Aero 9. prosince 2010.

Přes hluboké divadelní i sociálně-divadelní zážitky, které mi náhodná londýnská dramaturgie připravila, se ve mně po všech těch zážitcích probudil smutek; právě proto, že byla náhodná. Je tak bohužel patrně jisté, že jsem neviděla to nejlepší, co jsem v Londýně vidět mohla – a přece se s takovou kvalitní sérií lze u nás potkat jen zřídka, byť by jí předcházel pečlivý výběr. Chtěla bych se s ní potkávat častěji.

Povídky z vídeňského města

*(Nad čtyřmi inscenacemi
vídeňského Burgtheateru)*

Štěpán Pácl

Burgtheater zahájil letošní sezonu premiérami režisérů Michala Thalheimera a Stephana Kimmiga. Vedle nich lze na repertoáru vidět také starší práce současného ředitele divadla Matthiase Hartmanna a jeho předchůdce Clause Peymanna.

Bohatství bohatým

Brechtovu *Svatou Johanku z jatek* (1929/1930) otvírá přání jatkového krále Pierponta Maulera (Tilo Nest), který se chce zbavit podílu na prodeji masa, a tak i svého krvavého obchodu. Za výhodné odkoupení Maulerova podílu požaduje jeho kolega Cridle (Oliver Masucci) zničení významného konkurenta Lennox (Hermann Scheidleder), který ostatní obchodníky s masem ničí nízkými cenami. Tato 'přátelská' úmluva, na kterou Mauler s radostí a ulehčením přistoupí, roztáčí nejen tvrdý konkurenční boj v masném průmyslu, ale způsobí masové propouštění dělníků a nezaměstnanost.

Možná by tento příběh o ničení nepohodlné konkurence nebyl tolik zajímavý a tolik drásavý, kdyby se neodehrával před zraky čtyřicetiletého chóru dělníků z jatek, z nichž se v důsledku hry několika magnátů postupně stávají nezaměstnaní a hladovějící.

Pětačtyřicetiletý Michael Thalheimer ve své vídeňské prvotině opět pracuje se svým „rozměrným minimalismem“. Podobně jako například ve *Faustovi* na scéně berlínského Deutsches Theater, kde se společně s Faustem fyzicky propadáme po smlouvání s Mefistem z forbíny za Markétkou do hloubky jeviště, abychom se po Markétčině tragickém konci z této hloubky opět vrátili na forbínu a mohli pokračovat ve faustovském hledání okamžiku štěstí, ani v *Johance* Thalheimer prostorem a jeho mocí nešetří.

Scénou, jejímž autorem je stejně jako u *Fausta* Thalheimerův dvorní scénograf Olaf Altmann, je obrovský čtyřhranný trychtýř, který je nasazený na celý portál a zužuje se směrem dozadu. Tvoří jej tři části. Přední forbínová část patří bohatým průmyslníkům, střední část tvoří pohyblivý rám, který se jako prkno vychyluje ze strany na stranu. Tento rám je snad připomínkou houpacího prkna, kterým je ve hře nazýván kapitalistický systém: ti nemnozí jsou na vrcholu proto, že dolní část je zatížena přemnohými. Prudčeji se zužující třetí a poslední část je



**Bertolt Brecht:
Svatá Johanka
z jatek. Burgtheater
Vídeň 2010. Režie
Michael Thalheimer.
Roland Koch
(Graham), Tilo
Nest (Pierpont
Mauler) a Hermann
Scheidleder
(Lennox)**

zaplněna chórem pracujících. Trychtýř končí čtvercovým otvorem, za nímž se ve volném, ale neustávajícím tempu houpe na háku zavěšený stažený vůl – neúprosné kyvadlo systému, který nelze zastavit.

Toto rozvržení prostoru se vlastně během tříhodinového představení nezmění. Ale zdá se, že tato monotónnost je Thalheimerovým záměrem souvisejícím s jeho rozměrným minimalistickým gestem. Bezvýchodnost nesnesitelné situace, kde kreatury vládnou, jak se později ukáže, kreaturám.

Johanka, členka „Černých slamáků“ – jakési obdoby Armády spásy, bojuje za propouštění dělníků na jatkách a s vírou ve slovo přesvědčí Maulera, aby propouštění zastavil. Ale Mauler na Johankiny požadavky nepřistupuje jen z nezištných důvodů, zaměstnání bývalých dělníků mu umožňuje jen další ‘růst růstu’ jeho obchodu, kterého se chtěl původně vzdát, ale který se mu chutí krve a vítězství nad konkurencí opět zalíbil. Na druhé straně Johanka brzy zjistí, že chudí jsou stejně úplatní a chtíví peněz jako průmyslníci. Mezi elitou bohatců a stádem tupců umírá Johanka zcela osamělá.

Thalheimer nasazuje hned od počátku obrovské tempo. Původní text zkracuje, ale rozpracovává některé pasáže do opakujících se manter. Jako by každá věta, každé slovo bylo sloganem, heslem, které je potřeba vykřikovat a vyvolávat. Je lhostejné, zda je to veřejné prohlášení nebo soukromá rozmluva. Na forbině se pohybují lidské kreatury: obchodníci, burziáni, makléři spolu komunikují, jako by žili na jedné nekonečné burze, kde je třeba všechno ukřičet a urvat za každou cenu. Upocení, v podivně leslých a nepadnoucích oblecích, tlustí nebo naopak nepřírozně vyhublí.

Johanka Sarah Viktorie Frick nevypadá jako heroina, jako planoucí bojovnice za práva chudých. Je to malá, baculatá, až nepohledná naivní holka, která vzbuzuje lítost spíš svým vzhledem než tím, co říká. Jako naivní, místy až hloupoučké ‘metráček’ působí ve světě dravých kreatur zcela nepatřičně. Ale právě

**Bertolt Brecht:
Svatá Johanka
z jatek. Burgtheater
Vídeň 2010. Režie
Michael Thalheimer.
Sarah Viktoria
Frick jako Johanka
s chórem dělníků
z jatek v pozadí**



její naivita jí dává sílu, díky které nepřistupuje na podmínky světa, proti kterému chce bojovat. Vzhledem k této naivitě zůstává ovšem nakonec také sama, ušlapána stádem chudých, kvůli kterým se do boje pustila.

Thalheimer ke hře přistupuje jako k plakátu, je to pro něj „Lehrstück“, kus pro poučení, kde jsou zobrazeny jednotlivé síly a divák pak sám, z odstupu, hodnotí oprávněnost jejich jednání. Stejně jako zjevnou nelidskost obchodníků a stádnost nezaměstnaných deklaruje Thalheimer schválně jasně na konci, kdy si všichni v chóru nasadí masky zkrvavených volů, zatímco na forbíně leží ubitá a opuštěná Johanka.

Přestože německá kritika vytýká Thalheimerově režii právě toto plakátování Brechtovy hry, shoduje se zároveň s přispěvateli internetové diskuse v tom, že tento plakát a vlastně banální příběh naplňují herci. Především Tilo Nest, jehož Mauler je k nepoznání od Michela Houillé z Goschovy inscenace hry Yasminy Rezy *Bůh masakru*, uváděné v Berliner Ensemble. Málokdo by na první pohled poznal, že týž Tilo Nest, který v Goschově inscenaci ztvárnil unaveného, zpozdilého hostitele Michela, který se zcela vyžívá v požívání bublaniny, pití kávy a prázdném tlachání, je ten samý Tilo Nest, kterého vidíme v *Johance* jako energického, vášnivého a citlivého obchodníka. Přes deklamační nebo lépe řečeno ‘exklamační’ způsob mluvy působí z Nestova výkonu nejsilněji právě vášně a citlivost. A je to vášně po penězích či lépe řečeno po krvi, která vítězí nad lítostí, kterou v něm zpočátku Johanka dokáže vzbudit. Podobnou vášně, která je zároveň motorem dravého toku slov-hesel, je cítit z výkonu všech Nestových kolegů. Fyzicky tu pak jako diváci vnímáme dravost, se kterou se obchodníci do boje pouštějí; jejich nasazení a přirozené ovládání vykřikovaných slov rozhodně nepůsobí strojeně.

Je možné se však přiklonit k německé kritice v tom, že inscenace diváky nezasaňuje. Fyzický nátlak vykřikovaných slov lze vnímat jako obraz, ale zároveň namnoze zamezuje vnímat postavy jako celistvé lidské bytosti. Rozhodně ovšem

přesně popisuje chování ve světě, který prošel nebo dokonce ještě prochází finanční krizí, jejíž kořeny jsou až absurdní: bohorovné mýcení konkurence před zraky těch, o jejichž život vlastně jde. Zároveň před zraky těch, kteří semknutí okolnostmi v bojovný šik zůstávají stádem, které se stará zase jen samo o sebe, o vlastní uspokojení.

A nejen to: z inscenace je cítit vztek inscenátorů, vztek pramenící z bezvýchodnosti této situace. Odtud snad i ta nesnesitelná délka, nekonečné opakování replik a scénických motivů, pendlující hora masa v pozadí, pohybující se rám střední části trychtýře, promítání seznamu akcí a jejich rychle rostoucí či klesající ceny, stále přítomný chór na jevišti a jeho strojové (unisono a přesné) promluvy, hudba¹ skládající se z několika basových tónů, jejichž variace slyšíme téměř po celou dobu představení.

České divadlo zřejmě prospalo šanci vyjádřit se svou *Johankou*, hrou, která velmi přesně popisuje podstatu finanční krize – nejen té ve 30. letech v Německu, ale především té dnešní, celosvětové. A to tím spíš, že naposledy se *Johanka* hrála v roce 1961 v ostravském Divadle Petra Bezruče v režii Evžena Němce, ve scénografii Luboše Hruzy a s herci, mezi nimiž nechyběla Jiřina Třebická a František Husák.

Proti jinověrcům

První premiérou letošní sezony Burgtheateru byla ne náhodou 11. září inscenace hry Franze Grillparzera *Židovka z Toleda* v režii Stephana Kimmiga. Intendant Matthias Hartmann tak nepřímě pokračuje v uvádění klasických titulů, v nichž vnějšími i vnitřními prostředky rozehrává současná bolavá témata. Vzpomeňme na pražské hostování jeho inscenace *Othella* (s Michaelem Maertensem v roli Jaga) ještě z dob jeho curyšského intendantství: začínala 'neformální' diskusí herců na téma rasismu, která se postupně přelila do monologu Brabantia, Desdemonina otce, plného nenávisti, že jeho dceru 'unesl' Maur. Jak Hartmann při svém nástupu uvedl, Burgtheater je místem, kde není třeba mít strach jak před konvečním, tak před experimentálním divadlem: vedle klasických titulů, o nichž bude ještě řeč, tu nynější intendant drží linii politického či angažovaného divadla. Vedle *Svaté Johanky z jatek* se *Židovka z Toleda* objevuje v okamžiku, kdy xenofobie a strach z jinověrců je stále palčivě aktuální. Jde tak o zcela zřetelný aktuální záměr, když volí hru, ve které křesťanský král bojuje s muslimy a propadne lásce k Židovce.

Příběh kastilského krále Alfonsa, který hájí španělský poloostrov proti arabským útokům a setká se v královské zahradě s židovkou Ráchel – ta sem vstoupila přes existující zákaz i varování svého otce a sestry, protože chce navzdory hrozbě smrti spatřit krále –, umísťuje Kimmig společně se scénografkou Katjou Haß do prostředí současné soudní místnosti a obléká všechny figury do současných kostýmů. V této soudní místnosti, kde se žádný oficiální soud nekoná, se uskuteční zahradní setkání krále a Ráchel, zde bez větších přestaveb probíhají i ostatní scény, ať se u autora odehrávají v interiéru, nebo v exteriéru, a vůbec se stane všechno, co vede k Ráchelinu odsouzení k smrti.

Ráchel není žádná svůdnice, je to spíš zvědavá holčička, křehká a nevinná, a Alfonsovo vzplanutí je motivováno spíš jakousi touhou po návratu do dětství. Přes-

1 Jejím autorem je další z Thalheimerových častých spolupracovníků Bert Wrede.

Franz Grillparzer: Židovka z Toleda. Burgtheater Vídeň 2010. Režie Stephan Kimmig. Peter Jordan (Alfons VIII.) s Carolinou Peters (jeho žena Eleonora) a Bernardem Mendelem (královský syn)



něji řečeno, král je puzený jak sexuální touhou, tak přáním utéct z nemilosrdného světa politiky, kde je jako pevný obránce křesťanského světa a jeho obyvatel nucený dělat přesvědčivá a jasná rozhodnutí. Téma dětství s vidinou zdánlivé nevinnosti dotahuje Kimmig mimo text hry ve scéně, kdy si Alfons, který utekl od manželky a syna, hraje s Ráchel na indiány a za zpěvu melodie z německého filmového zpracování románů Karla Maye zachraňuje Ráchel před imaginárními bandity.

Ani Grillparzer, ani Kimmig nás ovšem nakonec nenechají na pochybách, že jde o pouhé okamžité vzplanutí. Alfons se stává opět králem a politikem, a to nejen pod tlakem své ženy Eleonory a vlivného hraběte von Lara a jeho syna: jeho vlastní instinkt politika je silnější než skutečná láska, lze-li tu o lásce vůbec mluvit. Je to on sám, kdo nakonec přistoupí na nutnost potrestat Ráchel za překročení zákazů, aby se pak po boku vrahů své milenky vydal do boje proti jinověrcům – Arabům.

Nejdůležitější v inscenaci zůstává právě příběh Alfonse, kterého zajímavým způsobem ztvárnil Peter Jordan: to nepochybně trefně vystihl server kurier.at, když napsal, že Kimmigova inscenace by se měla jmenovat „Král z Toleda“. Máme tu před sebou Evropana, který vládne, má svou rodinu, svou práci, ale zatouží po útěku k něčemu zakázanému a nebezpečnému. Ale když ukojí svou vášeň, odmítne nést jakoukoli odpovědnost a z pohodlnosti zvolí jednoduché řešení: odstranit špínu, kterou se nechal potřísnit, a to vlastně ‘zákonnou’ cestou.

Pokus učinit hru aktuálnější je podobný tomu, jak Hartmann otevřel svého curyšského *Othella*. Peter Jordan na začátku představení předstoupí před diváky a na pozadí nikoli španělské krajiny, ale kýčovitého alpského panoramatu mluví o vlasti jako o místě, které patří tomu, kdo se zde narodil, a které je třeba chránit. To se odehraje před závorkou, poté se rozvine samotný děj.

Kimmigovi a Jordanovi se tu bezesporu podařilo zhmotnit bezohlednost evropského zacházení s těmi, kteří pocházejí z jiné kultury: lze je totiž využít

a pak pod záminkou obrany vlasti opět zatratit. Taková inscenace v době hořících aut na předměstí Paříže, zákazů nošení burky, a v době, kdy se v Rakousku objevují plakáty s hesly „Mehr Mut für Wiener Blut“ („Více odvahy pro vídeňskou krev“), má jistě svou oprávněnost.

Úskalím ovšem je samotné provedení. Jako by to byl jen Peter Jordan, kdo v Grillparzerově hře skutečně ožívuje současnost. Xenofobní referát o vlasti totiž po zhlédnutí hry zpětně působí jako vyčerpávající demonstrace tématu, jehož podstatu nám ostatní postavy, byť oblečené do dnešních kostýmů, nedávají příliš ležitost skutečně zakusit.

Osamělost ve dvou

Stejně jako je zajímavé putování divadelních ředitelů po celé německy mluvící oblasti, je pozoruhodné i to, jak si divadelní režiséři na svá nová působiště s sebou přivádějí nejen své oblíbené spolupracovníky, ale také své úspěšné inscenace. S migrací ředitelů-režisérů souvisí i migrace německých herců. Ernst Stötzner, Michael Maertens, Veit Schubert tak celou sezonu cestují mezi Vídní a Berlínem podobně, jako mnoho jejich hereckých kolegů putuje mezi dalšími německými, rakouskými a švýcarskými městy.

Matthias Hartmann přivezl do Burgtheateru spolu s dalšími dvěma inscenacemi i svou verzi *Čekání na Godota*.² Podobně ale obnovil v Burgtheateru i berlínskou inscenaci svého před-předchůdce³ Clause Peymanna *Richard II.*⁴

Zatímco donedávna se na jevišti Berliner Ensemble střídali v Peymannově režii oba Richardové (Ernst Stötzner jako Richard III. a Michael Maertens jako Richard II.), na jevišti Burgtheateru se tito dva shakespearovští králové přímo potkávají v Hartmannově *Čekání na Godota*. Toto vzájemné propletení není úplně náhodné, přinejmenším proto, že se jedná o jedny z nejlepších současných německých herců.

V případě vídeňského hereckého koncertu Michaela Maertense jako Vladimíra a Ernsta Stötznera jako Estragona na magické scéně Karla-Ernsta Hermanna se nabízí ještě další souvislost s repertoárem Berliner Ensemble. Ve zdejším studiu uvedl *Čekání na Godota* v roce 2006 jako jednu ze svých poslední inscenací George Tabori. Taboriho stále hrané *Čekání* se jeví jako lehké pohrávání si s hrou samotnou, kterou režisér už několikrát inscenoval a jejíž další uvedení je spíše radostí a oslavou geniálního dramatika. Precizně stavěné situace, pointované slovní gagy a geniální herecké výkony dotvářejí ale inscenaci do podoby intelektuální podívané. Hra jako by se jen připomínala. Pocit čekání je jen východiskem pro hru dvou klaunů. To ovšem nemění nic na tom, že to je výborné představení.

2 Inscenace měla premiéru v Bochumi v roce 2002 a Hartmann do ní – vedle Ernsta Stötznera a Michaela Maertense – obsadil jako Luckyho do té doby hlavně oblíbeného televizního komika a kabaretiéra Harald Schmidta, který za tuto roli získal ocenění časopisu *Theater Heute*. Hartmann po svém bochumském období (2000–2005) přešel do Schauspielhausu Zürich (2005–2009), kam také své *Čekání na Godota* přenesl. Ve Vídni měla tato inscenace ve změněném obsazení chlapecké role i role Pozza (nyní Ignaz Kirchner) a Luckyho (nyní Marcus Kiepe) obnovenou premiéru v roce 2009.

3 Toto střídání Peymanna Hartmannem nezažívá německé divadlo poprvé. Claus Peymann převzal v roce 1979 po Peterovi Zadkovi Schauspielhaus Bochum. A v roce 1986 odtud odchází na dalších 13 let právě do Burgtheateru. O dvě intendantská období později do Bochumi nastupuje Mathias Hartmann, aby překonal rekord prodaných abonmá, který se podařil Peymannovi. Podařilo-li se Hartmannovi stejný kousek i v Burgtheateru, zůstává zatím otázkou.

4 Premiéra *Richarda II.* v Berliner Ensemble se odehrála v roce 2000, obnovená vídeňská v roce 2010.



Samuel Beckett: Čekání na Godota. Burgtheater Vídeň 2009. Režie Matthias Hartmann. Ernst Stötzner (Estragon), Ignaz Kirchner (Pozzo) a Michael Maertens (Vladimír)

Je to ale právě herectví, v čem se od sebe berlínská a vídeňská inscenace odlišují. Zatímco Michael Rothmann (Estragon) a Alex Werner (Vladimír) u Taboriho hrají s dokonalým nadhledem a bezvýchodná situace je vlastně doopravdy netrápí, Stötznerovi a Maertensovi se společně s Hartmannem daří cele se do své vlastní situace čekání ponořit. Jde o čekání, které podstupují, „aby nemuseli myslet“. Vzniká tu tedy dojem, že uvržení do čekání je aktem svobodné vůle. A že veškerá příkoří, která jim je snášet, přijímají bez vědomí možnosti opět z tohoto čekání svobodně vystoupit. Nejsou odevzdání, bojují, ale nedaří se jim vyprostit se ze začarovaného kruhu. Jejich stav je o to zoufalejší, že přes veškerou aktivitu je jejich snaha marná; situace zůstává stále stejná: Godot dnes nepřijde, ale zítra určitě. Nej přesněji bychom mohli popsat rozdíl mezi vídeňskou a berlínskou verzí tak, že zatímco Tabori vrhá hru na jeviště jako intelektuální hádanku pro dva herce-klauny, kteří se nad ní více či méně úspěšně zamýšlejí, Hartmann nechává dva herce-klauny tuto hádanku prožít a beze zbytku na vlastním těle zakusit.

Scéna Karla-Ernsta Hermanna prolamuje prostor vídeňského hradního divadla tak, že od podlahy hlediště a po obvodu celého jevištního portálu je postaven obrovský zlatý rám. Uvnitř rámu pak vidíme doslova obrázek houpačky: plošina-prkno položené na obrovském vejci, z něhož skrz prkno vyrůstá to, co je označováno za strom – podivný pahýl připomínající dlouhou bílou dynamitovou tyč s rozvětvenou zápalnou šňůrou. Na pozadí pak s plynoucím časem vychází a zachází slunce a měsíc. Celkový pohled na scénu orámovanou zlatým rámem připomíná jakési surrealistické dílo. Pohyb slunce a měsíce kdesi v hloubi na horizontu spolu s prázdnotou okolo plošiny vzbuzují pocit, že možná takhle bude vypadat země po konci světa. Nestabilní zbytek pevné země trčící ve vesmíru.



**Samuel Beckett:
Čekání na Godota.
Burgtheater Vídeň
2009**

◀ **Ernst Stötzner
a Michael Maertens**

▶ **Michael Maertens,
Ignaz Kirchner, Ernst
Stötzner a Marcus
Kiepe (Lucky) na
scéně Karla-Ernsta
Hermann**

Pocit nestability souvisí vůbec s fyzickým prožitkem, skrze který Estragon a Vladimír bezútěšnou situaci čekání celou dobu zakoušejí. K tlačícím Estragonovým botám, se kterými Beckett hru začíná, přidává Hartmann Vladimírovův zápas s prostatou, která ho nutí k šouravé chůzi a která několikrát přeruší první dialog. Fyzická bezmoc vykonat potřebu nebo ulevit nohám se rovná bezmoci existenciální. A podobně Hartmann v zakoušení vlastního těla společně s herci také pokračuje. Od k uzoufání nepohodlných bot a nemohoucnosti vykonat potřebu přes kulhání, šourání, šeptání, kňučení, skučení, řev, objímání se a odstrkování až nakonec k zápasu se zemskou přitažlivostí, když se plošina při vstupu či odchodu Pozza či Luckyho naklání na tu či onu stranu.

‘Potíže’ s tělesností neprožívá každý čekající zvlášť, vzájemný vztah je také především fyzický. Vzniká tu jakási dvojediná osobnost: jeden druhého přitom potřebuje stejnou měrou, jakou jsou si vzájemně odporní. Jsme svědky hrubého osočování a nadávek (včetně pro neněmeckou oblast nepochopitelné nadávky „Ty Švýcare!“), která publikum obzvláště potěšila), abychom pak přihlíželi oboustranně mateřskému objetí. (Tak pevnému a skutečnému, že úlevné spočinutí v náruči druhého lze nepřímou pocítit i v hledišti.) Je možné opravdu získat dojem, že se tu nejedná o dvě, nýbrž o dvojedinou bytost, která zůstává sama se sebou, a osudová neoddělitelnost je jí souzena stejně jako věčné čekání na Godota.

Královský návrat

Ředitel Hartmann nepřenesl do Vídně jen své vlastní inscenace, ale dopřál vídeňskému publiku zhlédnout i další inscenaci svého předchůdce, rekordmana v délce děkovaček a vídeňského miláčka, Clause Peymanna. Jeho *Richard II.*,



uvedený v premiéře v Berliner Ensemble v roce 2000, se stal od loňské sezony součástí repertoáru Burgtheateru.

Peymannův návrat s 'recyklovanou', deset let starou berlínskou inscenací na jeviště Burgtheateru byl skutečně slavný. I přísný kritický server nachtkritik.de se nechal tímto úspěchem strhnout a ve svých recenzích se spíš než samotné inscenaci věnoval popisu bouřlivé děkovačky a tomu, jak si Peymann při odchodu z jeviště spletl černou desku s dveřmi a narazil do stěny 'své' dekorace: Prý umí lépe přicházet než odcházet.

Zpočátku se zdá, že obsazení je typické, očekávané. Richard (Michael Maertens) je vysoký, celý v bílém, chováním přešlechtěný, rozmařilý, svévolný. Je to ten uličník a podivně sympatický hajzlík Maertens, jak ho známe ze zmiňovaného curyšského Jaga a role právníka Alaina z Goschovy inscenace *Bůh masakru*, kde žije vlastně jen ve svém mobilním telefonu a pohrdá nejen svou ženou, ale i svými hostiteli, jenže je tak neodolatelně výmluvný a energicky mazaně pokrytecký, že mu tato uličnická hra dlouho prochází. Poznáváme kouzlo, se kterým jako Marcus Antonius v Richterově vídeňském *Caesarovi* získá celý římský lid na svou stranu, a v neposlední řadě se nám připomene i jeho ukňouraný a frackovitý Vladimír z *Čekání na Godota*. Ale jak ukazuje Peymannova inscenace, Maertensova tvořivost se nemůže spokojit jen s touto polohou.



◀ **Samuel Beckett: Čekání na Godota. Burgtheater Vídeň 2009. Estragon (Ernst Stötzner) si zouvá tlačící boty**

▶ **William Shakespeare: Richard II. Burgtheater Vídeň 2009. Režie Claus Peymann, kostýmy Maria-Elena Amos. Michael Maertens (král Richard II.) a Marcus Meyer (Aumerle), v pozadí Martin Schwab (biskup Carlisle)**

Oproti tomu Bolingbroke, pozdější Jindřich IV., je malý, holohlavý, nehezký, v nevzhledném černém kabátě a v kanadách. Je to Veit Schubert, v tomto případě k nepoznání od komediálně podrobně vykresleného pedela Habebalda z jiné berlínské Peymannovy inscenace: z *Procitnutí jara*, kde bachratě, s hlavou jakoby vykloubenou věčně na stranu posluhuje opilý monstróznímu učitelskému sboru. Zpočátku se Schubertův Bolingbroke jeví hrdinou, který nemá sice vnější kouzlo Richardovy svůdnosti, ale o to spravedlivější a ryzejší může být uvnitř. Ani tento herec nezůstane u jedné polohy.

Je-li Richard na začátku člověk, který hraje špatně svou roli krále a který se svou svévolí a rozhazovačností dopouští bezpráví, jež Bolingbroke musí svým odporem a 'občanskou' neposlušností napravit, v závěru poražený Richard přehraje všechny své partnery-protivníky. Vrcholným okamžikem Peymannovy inscenace se stává první scéna IV. dějství, kde má dojít k oficiálnímu předání vlády Bolingbrokovi. Poražený (ještě) král Richard nedojímá žalem, neusvědčuje svévolné chování Bolingbroka – u něhož touha napravit osobní křivdu přerostla v touhu po převzetí moci a sesazení Richarda – jen svou lidskou ubohostí a ponížením, do kterých upadl. Svou ubohost přetaví v ironii a z celého 'obřadu' předání moci udělá trapnou frašku.

Už při svém příchodu se slovy

„Neumím ještě nemyslet jak král,
tak silný zvyk je vládnout. Neumím
lichotit, klekat, klanět se a lísat“⁵

se Maertens jako Richard pokouší o úklonu, několikrát. Ale hřbet se ohne jen o několik centimetrů, a tak se teatrálně omlouvá, že poklonu opravdu ještě nezvládl. Ironie hned při příchodu, která okamžitě znejistí zprvu jasně rozdané

5 I dále v českém překladu Martina Hilského.



pozice vítězů a poražených. Přemožitelé čekali Richarda poraženého a ohnutého a zatím přichází hrdě narovnaný.

Bolingbroke Richarda vyzývá k předání koruny a Richard souhlasí:

„Dejte mi korunu. Ty drž ji tady,
bratranče, a já z druhé strany, tak.“

Ale zatímco Jindřich chce s nabízenou korunou co nejdříve odejít, Richard mluví dál, nevnímá Bolingbrokeovy pokusy korunu vyrvat. Celá situace se stává trapnější a trapnější, protože Richard je nyní ten ušlechtilý, který se vyrovnává se svým pádem a (byť se smutkem) přijímá Bolingbrokovu vládu. Z Bolingbroka se naproti tomu stává netrpělivé děcko, které má vlastně z Richarda strach a chce celou záležitost vyřídit co nejrychleji. Nakonec korunu Richardovi vytrhne a doslova uteče usednout na trůn. Ale je to jakési upatlané, neslavné. Bolingbroke už možná vládne Anglií, ale Richard stále ještě vládne slovem a vzbuzuje strach, i když je zcela bezmocný. Jediný bíle oblečený Richard mezi černými havrany – zpívající labuť mezi vránami, které krákají. Holohlavý, prťavý Bolingbroke na trůně, s korunou, která mu je malá, která ho tlačí, na trůně vzadu! Chce-li sedět na trůně, musí se upozadit. To Richard je na forbíně, vpředu, nejbližší k publiku a všichni upínají – v hledišti i na jevišti – zraky k němu, ne k Bolingbrokovi. Ve chvíli, kdy se má stát (konečně!) epizodní postavou, zastihuje hlavního protagonistu boje o trůn Bolingbroka a stává se hvězdou. Postupně se tu zhmotňuje to, co nakonec Richard s notnou dávkou sebeuspokojení a ironie vysloví, když žádá Bolingbroka ještě jednou o slovo:

Bolingbroke Mluv, vzácný bratranče, oč jde?
Richard Vzácný? Jsem víc než král! Když jsem
byl král, lichotili mi jenom poddaní.
Ale teď, když je ze mě poddaný,
lichotí mi sám král.



Peymann s kostýmní výtvarnicí Marií-Elenou Amos a se scénografem Achimem Freyerem obléká svého *Richarda II.* do černo-bílé, a to nejen v kostýmech, ale také ve scénografii, kterou tvoří tři bílé stěny složené z velikých čtverců, které lze otvírat či vyjímat, a tak budovat jednotlivá prostředí. Naruby otáčená 'černobílost' činí nejednoznačnost dění na anglickém dvoře ještě zřejmější.

Ve scéně předávání koruny se mj. zjeví textová inspirace, kterou inscenační tým rozvinul do scénického gesta. Richard tu říká:

Wär ich ein Clownskönig ganz aus Schnee,
und stünde vor der Sonne Bolingbroke,
würde ich mich selber als ein Wassertropfen verschmelzen
[...]
Der Schatten meines Leid? He, ein Moment.
Sehr wahr. Mein Leid wohnt tief in mir,
und all die jämmerlichen Clownmasken,
sie sind nur Schatten dieses unsichtbaren Leids,
das durch mein Schweigen groß
geworden ist. Da liegt der Kern.⁶

⁶ Peymannova inscenace je uvedena v novém překladu (1999), resp. přebásnění a úpravě nedávno zesnulého německého literáta Thomase Brasche (1945–2001), kde motiv klaunství a masky, který se neobjevuje např. v překladu Martina Hilského, je podstatným východiskem pro Peymannovu inscenaci a ve kterém dochází také k interpretačnímu posunu: především v postavě Yorka. Není to jen ten starý strýc, který se těžko rozhoduje, na čí straně je právo, a sám pak nese tíhu svých rozhodnutí, když nemůže neudat vlastního syna, který se účastní spiknutí proti Bolingbrokovi. V Braschově verzi je York člověkem prahnoucím po moci, ze zákulisí ovládajícím vládu nad Anglií. Nejenže patolízalsky nosí blahopřejné zprávy novému králi – Jindřichovi, ale stává se i tím, kdo si vyloží Jindřichovu obavu z Richarda jako přání se Richarda zbavit. Richard ve vězení neumírá pod rukou zapomněnihodného vrahounka, ale přímo rukou Yorka, který přijímá text původní Shakespearovy postavy Extona. Další citace je ze stejného překladu.

**William Shakespeare:
Richard II. Burgtheater
Vídeň 2009**

◀ **Manfred Karge
(York) a Marcus Meyer,
Dorothee Hartinger
(královna Isabela),
Michael Maertens,
Martin Schwab
(Gaunt) a Klaus Pohl
(Northumberland)**

▶ **Michael Maertens,
Manfred Karge
a Marcus Meyer**



Tento obraz krále klaunů ze sněhu, který se pod slunečním žářem Bolingbroka rozpouští, a obraz klaunských masek, které skrývají skutečný zármutek, rozehrál Peymann se svým týmem do jemných kostýmních náznaků a líčení. Northumberland má sice vojenské kanady, které ale připomínají svou délkou dlouhé klaunské boty, Aumerle má typické klaunské křížky okolo očí, York černobílé proužkované kalhoty, všechny postavy mají bíle nalíčené obličejy s jednoduchými, tenkými černými linkami načrtnutým obočím, vráskami nebo vousy.

Maertensův Richard dělá z celého 'spravedlivého' podniku (smutnou) šaškárnu, přetáčí naruby boj o čest v její pošlapání. Byl králem šašků a šašci jsou ti, kteří ho přišli vystřídat.

Neodvratný pocit, že to vládnutí nad Anglií mělo vypadat trochu jinak, se Bolingbrokovi vrací i po této scéně. Zrádce nového krále a Yorkův syn Aumerle (také vynikající Marcus Meyer) načmárá blátem na zadní bílou stěnu za trůnem „Richard forever“. Tento nápis se po odhalení Aumerlova spiknutí snaží Bolingbroke smýt proudem vody z hadice. Jde to těžko, voda je všude po podlaze, samotný Bolingbroke je mokrý, smývání nápisu mu přijde nedůstojné a zároveň nutné. Radost mu neudělá ani opakovaná návštěva Yorka (Manfred Karge), který čte gratulace poddaných k Bolingbrokově korunovaci. Blahopřejné pozdravy totiž vyznívají jako nechtěný vtip, protože Bolingbroke se králem stále necítí, jako by Richard z trůnu nikdy neodešel.

Tragédie končí hrou, v níž se dovrší pocit zpackanosti původně spravedlivé války o znovunastolení řádu s Bolingbrokem v čele. Aby York svého nového krále uklidnil či snad potěšil, nebo lépe, aby upevnil svou mocenskou pozici, plní Bolingbrokovo domnělé přání a uvězněného Richarda sám zavraždí. A s velkou slávou přitáhne tělo mrtvého krále před Bolingbroka.

York

Hier bring ich, Neffe, deine Angst!
Ich bins, der ihn dir bringt!
Hier drin liegt unbeweglich Richard.



William Shakespeare: Richard II. Burgtheater Vídeň 2009. Veit Schubert (Jindřich Bolingbroke) a Klaus Pohl (Northumberland)

Bolingbroke Dafür danke ich dir nicht!
 Du hast ohne Verstand, mit kalter Hand
 das Schlimmste getan
 gegen mich und unser Land.⁷

Divácký zážitek z těchto čtyř současných inscenací se shoduje s většinovým postojem německé kritiky. Jak u Thalheimerovy *Svaté Johanky z jatek*, tak u Kimmigovy *Židovky z Toleda* lze ocenit (standardně) velmi dobré herecké výkony. Méně už v případě *Židovky* snahu hovořit Grillparzerovými ústy o současnosti. V Thalheimerově případě s Brechtem se jedná přinejmenším o zdařilý pokus. Ale paradoxně právě starší práce Hartmanna a Peymanna patří k tomu nejlepšímu, co lze v Burgtheateru zažít.

⁷ V české verzi Martina Hilského, kde shodně se Shakespearem je vrahem Exton, zní jeho replika a Bolingbrokova odpověď takto:

Exton Můj králi, zde v té rakvi leží ten,
 kdo ztratil dech. Tvůj ztělesněný strach,
 tvůj nepřítel, už obrací se v prach:
 král Richard Bordeaux víckrát nevstane.

Bolingbroke Mých díky nedočkáš se Extone.
 Vražednou rukou zneuctil jsi jenom
 čest království a naše čisté jméno.

Mezinárodní situace v oboru koncertního melodramu

Ve dnech 24. 10. – 31. 10. 2010 probíhal v pražském Lichtenštejnském paláci cyklus seminářů na téma **Mezinárodní situace v oboru koncertního melodramu**. Seminářů se kromě autorky této stati aktivně účastnili MgA. Marta Hrachovinová, MgA. Jiří Petrdlík, prof. Ivan Kurz (ČR), Audrone Eitmanaviciute (litevská klavíristka z Kaunasu), Stefanie Maschke (německá herečka, klavíristka a muzikoložka z Berlína), Valentina Shuklina (ukrajinská klavíristka, skladatelka a dirigentka t. č. v Praze), Diamantino Faustino (portugalský skladatel z Lisabonu).

Myšlenka seminářů na téma Mezinárodní situace v oboru koncertního melodramu vyplynula z dlouhodobých snah Společnosti Zdeňka Fibicha, která se po své programové transformaci v roce 1998 začala intenzivně a všestranně zabývat melodramem, jenž v tvůrčím odkazu Zdeňka Fibicha znamená nedostižné specifikum s přesahem do světové hudební literatury. Šťastná spolupráce s Českým muzeem hudby (s výzkumným úkolem autorky o pramenné základně českého melodramu), Akademií múzických umění, zejména díky Centru základního výzkumu AMU a MU, a v pozadí s tvůrčím potenciálem mladých skladatelů a interpretů složky hudební (HAMU) a složky recitační (DAMU), i s řadou dalších uměleckých institucí přinesla Společnosti Zdeňka Fibicha za třináct let činnosti nemalé výsledky. Stále se rozšiřující spolupráce se zahraničními umělci a odborníky, kteří každoročně navštěvují Prahu v době pořádání Mezinárodního festivalu koncertního melodramu Praha a Mezinárodní soutěže Zdeňka Fibicha v interpretaci melodramů, umožňuje již dnes oborovou konfrontaci současné situace v jednotlivých zemích a přináší

i řadu cenných poznatků o celoevropském vývoji melodramu v druhé polovině 20. století, kdy vzájemná informovanost nebyla prakticky možná.

Dá se říci, že melodram prožívá v posledních letech jakousi třetí celosvětovou vlnu zájmu. První vyvolal Jean Jacques Rousseau po roce 1770, kdy zveřejnil libreto své lyrické scény *Pygmalion* a dal návod pro skladatele, jak s novou formou zacházet. K vrcholu této éry monodramat a duodramat patří, jak známo, díla Jiřího Antonína Bendy, jež se stala vzorem pro desítky skladatelů celé Evropy s časovým dozníváním až do počátku 19. století.

Druhou vlnu zájmu o melodram přinesli němečtí romantikové, a to především vytvořením melodramu koncertního. Vedle světově proslulých jmen (jako např. Robert Schumann či Franz Liszt) tuto formu významně obohatil Zdeněk Fibich. Mezi zakladatelskou generací tzv. české národní hudby byl jediný, kdo se koncertnímu melodramu věnoval a v kontextu středoevropské tvorby ho přivedl na vyšší úroveň než jeho předchůdci a současníci. V celosvětovém měřítku pak obohatil repertoár unikátním pokusem postavit znovu a novým způsobem melodram na scénu svou rozměrnou scénickou trilogií *Hippodamie*.

Postromantická tradice doznívala zhruba až do poloviny 20. století. Současně představitelé moderny uskutečnili s různou intenzitou změnu, která vedla od melodramu 19. stol. s jeho romantickými paradigmaty k sémioticky neutrální řeči 20. století. I když v této době vznikala slavná díla Schönbergova, která svým specifickým přístupem k mluvenému slovu (tzv. melodram vázaný) významně ovlivnila řadu dalších

skladatelů, melodram jako samostatný umělecký druh byl na ústupu. Na jeho místo nastoupily nejrůznější experimenty s rozkladem mluvené řeči vůbec (Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Georgy Ligetti, Dieter Schnebel, Mauricio Kagel, John Cage aj.). Ovšem díla, která tito skladatelé označovali výslovně jako „melodram“, do tohoto kontextu náleží (Dessauův melodram *Lilo Hermann* 1953, Kagelsova *Phonophonie* 1965, Blancheovo „duodrama“ *Ariadne* 1968, Brühmův rozhlasový melodram *Wintermärchen* 1976, v němž cituje ze známých melodramů od Bendy po Strausse a Schillingse). Melodramatická řeč se také stala oblíbeným stylovým a komunikačním prostředkem ve skladbách pro děti (např. Prokofjevův *Pěta a vlk* 1936 nebo Casstelnuovo-Tedescův *Platero yo* 1960). Avšak melodram jako samostatná umělecká forma již zdaleka nestál v popředí zájmu skladatelů a postupně se vytrácel z povědomí širší veřejnosti. Spolu s tímto procesem pomalu doznívala i odborná příprava interpretů melodramu na uměleckých školách.

Teprve od poloviny 80. let 20. století se pozvolna rodí nový zájem o melodram, a to nejprve v oblasti hudební vědy v anglosaských zemích (pořádání mezinárodních vědeckých konferencí především o nejstarších obdobích melodramu). Že koncertní melodram je cennou mezioborovou uměleckou formou, živou a potřebnou i dnes, dokazují nejvýznamnější umělecké osobnosti světové scény, které se podílejí v posledních letech na renesanci melodramu ve světě (Robert Rožděstvenskij, Gérard Depardieu, Dietrich Fischer-Diskau, Ed Pluhar, Michael York, Klaus Maria Brandauer, Peter Ustinov a další). Prostřednictvím těchto velkých osobností se dostávají znovu do obecného povědomí i díla historická, ovšem na současné úrovni interpretace.

Český melodram má již více než stotřicetiletou tradici a řadí se do kulturního

kontextu vyspělých zemí v tomto oboru, především Německa a Rakouska, s nimiž prošel v podstatě shodným vývojem. V odborných kruzích v zahraničí je český melodram znám a dlouhodobě vysoce ceněn: např. Peter Hughes z Britské knihovny si vyžádal okolo roku 1985 pořízení kompletní nahrávky melodramů Zdeňka Fibicha, pro Rakouskou národní knihovnu vznikla roku 1988 česká verze *Měsíčního pierota* Arnolda Schönberga, na popud Yale University v USA byl natočen Poživilův reprezentativní výběr *Český melodram*. Americká poptávka stála i za remasterovanou nahrávkou kompletu *Hippodamie* (Supraphon 1996), za účasti českých muzikologů na Mezinárodní konferenci „Opera without singing“ na Stanford University v roce 1996, za koncertním turné po USA a Kanadě Věry Šustíkové a Borise Krajného s americkými herci Rebeccou Pugh, Simonem Williamsem, Stanislavem Stanfordským v roce 1996. Roku 1999 vznikla dizertační práce o českém melodramu Judith Mabary z University St. Barbara v Kalifornii. Na Mezinárodní vědeckou konferenci „Zdeněk Fibich – Melodrama – Art Nouveau“ v roce 2000 v Praze a opakovaně po deseti letech na Mezinárodní vědeckou konferenci „Zdeněk Fibich as a Central European Composer at the End of the Nineteenth Century“ v Olomouci 2010 se sjeli odborníci z Anglie, Německa, Rakouska a USA; jury Mezinárodní soutěže Zdeňka Fibicha v interpretaci melodramů prošlo za dvanáct let její existence více než dvacet uměleckých osobností různých zemí světa. Díky třináctileté existenci Mezinárodního festivalu koncertního melodramu Praha se měli možnost prezentovat před pražskou veřejností mnozí skladatelé a interpreti německé, rakouské, francouzské, vlámské i ruské, slovenské, italské a portugalské kultury. Skutečného rozkvětu dosáhl koncertní melodram v domácí produkci. Zájem renomovaných i mla-

dých skladatelů již přinesl přes sto padésát nových děl.¹ Ruku v ruce s tím dochází ke stabilizaci určitého základního okruhu interpretů, kteří za deset až třináct let spolupráce s festivalem pod vedením specializovaných režisérů melodramu dosáhli mimořádné interpretační úrovně. Tento okruh se stále rozšiřuje o zástupce mladší a nejmladší generace hudebníků i herců.

Soustavná činnost Společnosti Zdeňka Fibicha v oblasti koncertního melodramu inspirovala také obdobné snahy v zahraničí: např. založení společnosti International Melodrama Verein ve Vídni v roce 2004 či vznik uměleckého dua Melodamen v Německu, provozování melodramu ve Francii (Vincent Figuri, Arnaut Arbet), v Belgii (Katrine Druyts, Els Swinnen), v Německu (Antje Manhenke, Anite Keller, Stephanie Maschke, Peter Schneider, Ketevan Warmuth, Friedrich Bayer, Nina Schwarz, Friderike Wiesner, Friderike Wildschürz), v Rakousku (Christoph Turecek, Atsko Kogure), v USA (Simon Williams, Michael Beckermann, Judith Mabary), v Rusku (Lidia Kalendareva), v Polsku (Ewa Ryks), na Slovensku (Tomáš Sorokáč, Pavla Reiffersová, Lucia Chuřková), v Portugalsku (Diamantino Faustino, Pedro M. D. Prazeres).

V současné době je již možné komunikovat na mezinárodní úrovni a klást si otázky především po kvalitativních ukazatelích oboru a možnostech jeho dalšího směřování. Semináře jsou vynikající příležitostí ke konfrontaci různých přístupů, tu více tu méně poučených, kterým však je společná dobře míněná snaha posunout obor melodramu dále, probádat nové, nevyzkoušené cesty. Ukázalo se, že v současné chvíli se český me-

lodram dostal do čela nové vlny. Bez nadsázky je možné říci, že jak v rovině odborné muzikologické reflexe, tak v rovině skladatelské, dramaturgické i režijní má náskok a pro země s malou tradicí v tomto oboru je jakýmsi metodickým vzorem. To ostatně ukázaly i závěry letošních seminářů.

Melodram na Slovensku

Je zajímavé, že na rozdíl od českých zemí nemá melodram na Slovensku téměř žádnou tradici. Z klasických děl známe například melodram *Lesná panna* od Mikuláše Moyzeze na text Ludmily Podjavorinské (vydaný ovšem v Praze u Emiliána Starého 1884; mladším dílem je *Zuzanka Hraškovie* od Miroslava Hamrly na báseň Pavla Orsága Hviezdoslava a časovou skladbou opěvující Slovenské národní povstání je osmidílný cyklus *Kontemplácie* od Jána Suchoně na texty různých slovenských básníků, který vydal Panton v roce 1966). Všechny zmíněné melodramy jsou určeny recitaci a klavíru.

Mladá skladatelská generace na Slovensku si cestu k melodramu musí těžce prošlapávat. Proto potěšilo, že jsme se mohli letos seznámit se zdařilým a v tradici pokračujícím cyklem melodramů pro recitaci a klavír od Pavla Duchnického *Čtyři elégie* na texty slovenských básníků (Máši Halamové, Milana Rúfuse, Mikuláše Kováče a Ivana Kraska) a především se zajímavým pokusem mladičké skladatelky Lucie Chuřkové *Líná kachna* na český prozaický text Ivana Wernische. Mladé skladatelce, která je ještě studentkou VŠMU, se podařilo – možná nezáměrně – vytvořit skladbu podtrhující svým netradičním přístupem absurdní humornou polohu Wernischovy povídky. Přitom inspirace textem *Líná kachna* je pouze jedním z plánů melodramu. Skladba Chuřové představuje jakýsi příběh v příběhu, který je zcela v její vlastní režii: povídání o líné kachně se odehrává

¹ Soupis první stovky nových melodramů s uvedením premiéry včetně prvních interpretů byl publikován jako doplněk článku PhDr. Věry Šustíkové *Společnost Zdeňka Fibicha a oživení koncertního melodramu* (se soupisem nové tvorby za posledních 10 let) in: *Hudební věda*, č. 3–4, Praha 2008: 68–74.

v zákulisí před zkouškou kvarteta a recitátor je jeho součástí. Autorka vybavila svou partituru podrobným poznámkovým aparátem jak pro hráče, tak pro recitátora a režii dala naprosto přesné pokyny. Určila i prostorové členění, zapojila hereckou akci do hudební interpretace (smyčcové trio hraje v pizzicatu, dokud herec postupně nepodá v přesně určeném okamžiku jednotlivým hráčům smyčec) a naopak předepsala 'spolu-účinkování' muzikantů v recitační složce (efekt se zadržováním dechu, pokud recitátor nedovolí opětný nádech apod.). Zajímavý a zcela netradiční je i způsob hry na smyčcové nástroje, např. tření vrchní desky dlaní či sevřenou pěstí, což vydává ozvlášťující 'kvákavé' zvukomalby. Originální prvotina naznačuje, že autorka má smysl nejen pro mluvené slovo, ale i pro určité dramatické ztvárnění příběhu, což je dnes snadno pozorovatelný jev u řady soudobých skladatelů melodramu především v zahraničí.

Melodram na Ukrajině

Ani na Ukrajině nebyl melodram nikdy příliš rozšířený. Rusofilní část Ukrajiny těží z tradice ruského melodramu, ovlivněného romantismem Čajkovského, později impresionismem a expresionismem. Jsou zde známa díla nejvýznamnějších ruských osobností – zhruba současníků našeho Fibicha a Dvořáka: typického představitele lyrického romantismu Antona Stěpanoviče Arenského a Vladimíra Ivanoviče Rebikova, tvůrce hudebně psychologických dramát a zvláštního druhu programní hudby zvaného melomimika, či o něco mladšího Jevgenije Vilbuševiče, jakéhosi ruského předchůdce známého francouzského skladatele Erika Satiho. Pokračovatele této ruské tradice však Ukrajina nemá.

Mladá skladatelka Valentina Shuklina (rodačka z Nikolajeva), která nyní působí v Praze, je obeznámena spíše s melodramem českým. Ač cizinka, komponuje vý-

hradně na české texty. K melodramu se odhodlala poprvé v loňském roce, kdy v Praze zazněla premiéra jejích dvou melodramů na básně Václava Hraběte *Láska a Ty* pro recitaci a komorní orchestr. Letos se opět vrátila k poezii Václava Hraběte v komorním melodramu *Báseň skoro na rozloučenou* pro recitaci, violoncello a klavír. Na autorce je sympatická její skromnost a bezprostřední upřímnost. Domnívá se, že doménou ženy je především cit, a proto se snaží, aby její skladby působily na posluchače především svým emocionálním nábojem. Její hudební invence nezapře, že je ctitelkou romantismu a vedle vážné hudby píše i populární písně a šansony. Čeští odborníci však konstatovali, že je přece jen patrné, že autorka je cizinka a ještě nemá dostatečně vyvinutý cit pro stylovost českého básnického slova. (Jistě mnohem dokonalejší výsledek by přinesla volba ukrajinské či ruské básnické předlohy.)

Melodram v Portugalsku

V rámci seminářů došlo i k navázání spolupráce s portugalskými umělci z Lisabonu. Portugalsko nemá podobně jako frankofonní země v tomto oboru téměř žádnou tradici. Současný zájem o koncertní melodram se zrodil v Lisabonu přímo z iniciativy mladé české skladatelky Zdeny Košnarové, posluchačky posledního ročníku magisterského studia pražské HAMU, která využila své stáže v Portugalsku k propagaci našich aktivit. Díky její činnosti se k nám dostala vůbec první informace o historii a současnosti melodramu v této zemi.

Melodram portugalského autora Diamantina Faustina vznikl přímo pro pražský festival 2010. Byl první autorovou skladbou tohoto druhu, k níž užil text v Portugalsku všeobecně známého a oblíbeného pohádkového příběhu *O aprendis de feiticeiro* (Čarodějův učeň). Jde o kombinaci motivů známých i u nás v různých

obměnách.² Poněkud nezvyklé nástrojové obsazení – klarinet, altsaxofon, tenorsaxofon, housle a kontrabas – svěřil autor na pražském premiérovém provedení českým interpretům, recitačního partu se zhostil sám. Bylo zajímavé slyšet portugalštinu ve spojení s hudebním pásmem, avšak dílo nijak nepřesáhlo běžnou dobovou produkci. Spíše se ukázalo, že začínajícímu skladateli chybí zatím v tomto pro něj nezvyklém oboru i dostatečná zvuková představitost.

(K podstatně lepším výsledkům se dopracovala sama Zdena Košnarová, která upjala svou pozornost k melodramu teprve v roce 2009, kdy se poprvé představila s melodramem *Světлана* pro recitaci a komorní orchestr. V roce 2010 následoval komorní melodram s klavírem *Když tu nejsi* na tři básnické texty Violy Fischerové.)

Melodram v Německu

V Německu je situace v oboru naprosto odlišná od výše uvedených zemí. Zde se mají autoři melodramu opravdu oč opřít. Německo patří k zakládajícím zemím tradice koncertního melodramu vůbec.³ Od samého počátku zde byla velmi oblíbená melodramatická deklamace ódy a dávala se na koncertech ještě dlouho do 19. století. Vedle ódy našla uplatnění v koncertním melodramu především balada, která svým smíšeným lyricko-epicko-dramatic-

kým charakterem vychází vstříc flexibilnímu zásahu hudební formy. Vícestrofové baladické básně získaly zpravidla ve svém melodramatickém znění pevnější kontury, protože hudební uchopení umožnilo, aby změněný způsob uměleckého vyjádření a vjemové sféry mezi vyprávěnými partiemi a samotnými rolemi jim dal individuálně vyniknout. Výhodou pro německý melodram bylo, že se mohl opřít o skutečně kvalitní domácí literaturu. Doslova paradigmatem oboru se stala *Lenora* Gottfrieda Augusta Bürgera, kterou od roku 1788, kdy byla zhudebněna poprvé, zhudebněla celá řada německých skladatelů včetně Franze Liszta (1858). Stejně oblíbenými se staly balady Schillerovy, později básně Goethovy, Heineho aj.

Nástup hudebního romantismu umožnil také nový přístup k řešení vztahu slova a hudby. Nebylo snad jediného velkého skladatele té doby, který by si nevyzkoušel melodramatickou techniku. Často se však nejednalo o samostatná díla, ale o zapojení melodramu do opery či scénické hudby k činohře. V početné tvorbě tohoto typu lze najít veškeré druhy melodramatické techniky – bendovský typ střídání slova a hudby, prokomponovaný způsob zhudebnění, kombinace zpěvu a deklamace i nejnovější techniku tzv. vázaného melodramu (tj. fixace mluveného slova na pevný rytmus a někdy i melodický obrys). Vliv technických experimentů se zcela samozřejmě promítl i do dalšího vývoje koncertního melodramu samotného.

Z velkých německých romantiků se do dějin koncertního melodramu nejhlouběji zapsal Robert Schumann svými třemi baladami pro deklamaci s klavírem.⁴ Oproštěná, čistě komorní forma mu umožnila plně se soustředit na hlavní

2 Čarodějův zámek hlídá jeho synovec. Pod trestem smrti nesmí otevřít zapovězené dveře. Neposlechne, ale když se za dveřmi objeví vlk, rychle zavře a uprosí čaroděje, aby mu odpustil. Podruhé poruší zákaz a za dveřmi je tentokrát bílý kůň – s ním uprchně a vezme s sebou na jeho radu větev, kámen a hrst písku. To vše odhazuje cestou pronásledovaný čarodějem, a tak vznikne les, hory a moře, které už čaroděj nepřekoná. Chlapec se pak ocitne v zemi nářků, kde obr odnesl princeznu na ostrov. S pomocí koně ji přiveze zpět, ale její zakletí trvá, dokud někdo nedonese z moře prsten. Král nabízí její ruku tomu, komu se to podaří. Chlapec úkol splní, ale král mu princeznu nechce dát. Ta však rozhodne, že královské slovo se musí splnit.

3 Za první skutečný koncertní melodram je považována Zumsteegova *Die Frühlingsfeier* pro recitátora a orchestr z roku 1777 na Klopstockovu stejnojmennou ódu.

4 *Schön Hedwig*, op. 106 v roce 1849 na baladu Friedricha von Hebbela, *Vom Haideknaben*, op. 122, No.1 opět na Hebbelův text a *Die Flüchtlinge*, op. 122, No 2 na baladu Percy Bysshe Shelleyho, oba v roce 1852.

problém – řešení organického sepětí slova a hudby. Sám o tom roku 1853 napsal: „Je to způsob skladby, který ještě plně neexistuje, a tak jsme stále především zavázáni díkem básníkům, kteří nás často inspirovali odvážit se na novou cestu umění.“⁵ Zvláště v melodramu *Vom Heideknaben* se Schumannovi podařilo prokomponovat recitaci s klavírním partem do té míry, že jako dva kontrapunkující hlasy tvoří v dramatickém vrcholu jednu velkou společnou gradaci s obrovským emocionálním účinkem. (Dále v tomto směru dospěl až Zdeněk Fibich, kterého nejvíc ovlivnil právě Schumann.)

Významnou úlohu sehráli též melodramy Franze Liszta, které však nejsou zdaleka tak prokomponované jako díla Schumannova. Liszt nechává deklamovat celé sloky básně bez hudebního doprovodu, nebo podkresluje textové pasáže pouze drženými akordy. Často užívá zvukomalby a jeho vztah k básnické předloze je výrazně ilustrativní. Mimořádného mistrovství dosahuje především na poli harmonie, kde vynikajícím způsobem pomocí odvážných disonancí navozuje strašidelné ovzduší zhudebňovaných balad s jejich romantickým toposem strašidelného a nadpřirozeného. V tomto směru je jeho vrcholným dílem melodram *Der traurige Münch* z roku 1860 na text Nicolase Lenaua.

Preference ódy a balady nevyloučila melodramatické zpracování jiných básnických forem. Stačí poukázat na písňovou lyriku Adolfa von Pratobevery *Weise Abschied* zhudebňenou Franzem Schubertem pod názvem *Leb wohl, du schöne Erde* z roku 1826. Lyrické texty si vybíral pro své melodramy také Friedrich von Flotow a další.

Jakýmsi završením koncertního melodramu schumannovského a lisztovského typu je dílo Richarda Strausse *Enoch Ar-*

den na text anglického básníka Alfreda Tennysona, které vzniklo v roce 1897. V rozsáhlé dvoudílné skladbě (podobně jako u Lisztovy *Lenory*) ponechává autor celé pasáže recitovat bez jakéhokoli doprovodu. Hudba podbarvuje text na dějově důležitých místech. Strauss ovšem pracuje už převážně s leitmotivy. Velmi známým se stal i jeho další melodram na baladický text Joh. L. Uhlanda *Das Schloss am Meer* z roku 1899.

Především v německé tradici sehráli ve vývoji melodramu mnohdy podstatnou roli špičkoví interpreti, pro něž kvalitní díla vznikala často na objednávku a díky jejich věhlasu se šířila po celé Evropě.

Žádné dílo ale nedosáhlo takového rozšíření a obliby jako *Hexenlied*, op. 15 od Maxe von Schillingse z roku 1902. Schillings zhudebnil *Píseň čarodějnice* od Ernesta von Wildenbrucha ve znění, jež básník sám autorizoval. Ve vypjaté, expresivní pozdně romantické hudební řeči silně působí hluboce psychologické vnitřní drama jedince.⁶ Závažná psychologická tematika se stala jedním z hlavních směrů dalšího vývoje německého melodramu.

Mezi současnými německými skladateli, kteří vědomě navazují na tuto tradici, je i berlínský autor Wilhelm Grunelius. Právě jeho silně psychologicky podbarvený melodram *Elegie* na text Herberta Asmondiho nám v Praze představila muzikoložka, klavíristka, herečka a zpěvačka Stephanie Maschke, která je shodou okol-

5 Jde tu o výtisky svědomí umírajícího mnicha Medarda, který kdysi pocítoval soucit a dokonce prudké vzplanutí lásky k ženě, jež byla jako čarodějnice odsouzena k smrti upálením. Z poslušnosti k církvi a k přísným pravidlům svého řádu ji však ponechal svému osudu, ačkoliv by ji býval mohl zachránit. Schillings jako silný wagnerovec charakterizuje hlavní osoby a dějové roviny balady návratnými příznačnými motivy. Vázaná chorální melodie, temné zvuky zvonů a rytmicky pregnantní motiv ve frygické církevní tónině charakterizují svět kněží a mnichů. Neklidná melodie s chromatikou ve svrchním a středním hlase vyznačuje čarodějnici. Dílo je zakončeno mohutnou gradací.

5 Robert Schumann's Briefe. Neue Folge, hrsg. von F. G. Janßen, Plz. 1886: 313.

ností i vítězkou naší Mezinárodní soutěže Zdeňka Fibicha v interpretaci melodramů z roku 2004 (spolu s pianistou Arnaudem Arbetem porazili tehdy naši nejlepší dvojici Kateřinu Čapkovou a Miroslava Sekeru). Její interpretace recitačního partu nám připomněla fakt, že v německých zemích, kde netuší nic o jistém českém specifiku, jímž je herecké strašidlo jménem „patos“ (u nás mylně vykládaný), dokážou velmi přesvědčivě interpretovat širokou škálu emocí, aniž by jejich výraz působil jakkoliv ‘archaicky’.

Nejnovější díla českého melodramu

Podávat přehled o vývoji českého melodramu zde není nutné. Pro ty, kteří by si chtěli udělat podrobnější přehled, odkazují na své studie k tomuto tématu publikované ve sbornících a časopisech.⁷

Letošní novinky přinesly mnoho nových podnětů; pozornost byla věnována jak nejmladší skladatelské generaci, z níž zaujali svými díly především Jan Dřízal a Jan Dušek, tak i mimořádnému uvedení jakýchsi ideových pandánů k předním koncertním melodramům letošního jubilanta Luboše Fišera (nedožitých 75 let) z pera renomovaných skladatelů Josefa Marka a Ivana Kurze.

Jan Dřízal ještě studuje v kompoziční třídě Otomara Kvěcha na Pražské konzervatoři. Má bohatou zkušenost s pěveckým sborem i hrou na kontrabas. Současně nyní studuje filmovou vědu na Masarykově univerzitě v Brně a věnuje se hlavně scénické a filmové hudbě, což

má vliv i na jeho tvorbu koncertní. Jeho první melodram pro recitaci, klarinet a smyčcový kvartet s názvem *Mrcha* na Nezvalův překlad Charlese Baudelaira je snahou o převedení evokovaných vizuálních dojmů z básně do hudby. Převážně témbrový charakter hudby přecházející tu a tam do decentního zvukomalebného efektu velmi dobře vyhovoval autorovu záměru a citlivě podtrhl básnickou myšlenku. Je to jistě jedna z možných cest, jak uchopit text v současném hudebním vyjádření mladé generace.

Mladý doktorand HAMU Jan Dušek má bohaté zkušenosti s melodramem především jako interpret klavírista: získal je na festivalu melodramů několikaletou spoluprací s předními českými herci. Jako skladatel v tomto oboru již také není debutantem. V roce 2009 zaujal velkou orchestrální skladbou s recitací *Trochu deště mezi zuby*, mimořádný smysl pro humor uplatnil letos v komorním melodramu pro klavír a dva recitátory *Metempsychóza* na zdramatizovaný text Karla Poláčka a svůj citový vztah k Praze vyjádřil v melodramu *Pražský chodec* na podkladě básnického vyznání Vítězslava Nezvala. Tato skladba vznikla pro skladatelskou soutěž vyhlášenou Městskou částí Praha 1 na rok 2010 v klavírní verzi,⁸ pro 13. Mezinárodní festival koncertního melodramu Praha byla instrumentována v mimořádném obsazení: sopránová a altová flétna, klarinet, cembalo, klavír a celesta. Duškovy melodramy charakterizuje vždy bohatá barevnost, sofistikovaná polyrytmičnost, sledy figurací, avšak nikdy se nejedná o čisté ‘hudebně logickou’ záležitost, protože autor vždy vychází z těsné myšlenkové vazby s textem, pro nějž má mimořádný cit. Nebojí se ani hudebních citací, pokud mu je evokuje sama povaha textu. Vždy však jde o zásadně osobitě pretvořené

7 „Czech concert-melodrama from Zdeněk Fibich to the Present“, in: (sb.) *Fibich – melodram – secese*, Praha 2000: 185–162; „Melodram in Czech Musical Culture (Part 1)“, in: *Czech music 3*, Praha 2001: 14–15; „Melodram in Czech Musical Culture (Part 2)“, in: *Czech music 4*, 2001: 8–9; „Počátky melodramu v Evropě a v české hudební kultuře“, in: (sb.) *Česká hudba 2004 (Stylová interpretace české klavírní a pěvecké tvorby a českého melodramu)*, Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem: 35–40; „Společnost Zdeňka Fibicha a oživení koncertního melodramu (se soupisem nové tvorby za posledních 10 let)“, in: *Hudební věda*, č. 3–4, Praha 2008: 68–74; „Melodram v současnosti“, in: *Javisko*, r. 40, č. 4/2008, Bratislava 2008.

8 Mezi skladbami různých druhů a žánrů získal tento melodram 2. cenu.

úryvky, které často postřehne jen dobře cvičené odborné ucho. Evidentní dramatická představitost a poctivá práce s textem jsou pro obor melodramu velkým příslibem.

Nejnovější melodram Josefa Marka *Interpelace* je logickým vyústěním směřování tohoto zkušeného skladatele k využití především apelativní funkce melodramu, jehož prostřednictvím se vyjadřuje k současným společenským problémům (viz též jeho loňský orchestrální melodram *Senátor*). Inspirace melodramu *Interpelace* vedla ke spolupráci s textařem Robinem Králem, který literárně zpracoval anonymní text. Hudební ztvárnění jasně ukazuje na Markovo povolné, ale vytrvalé směřování k melodramu scénickému. *Interpelace* už nepočítá pouze s textovou složkou, ale pokouší se reflektovat i určitou hereckou akci (vazba hudby na gesta, pohyb). Skladatel sám vytvořil hranou scénku pro tři aktéry: předsedu a místopředsedkyni parlamentu a občana, který se ve své interpelaci domáhá odpovědi na otázky, které ho pálí v každodenním životě. Naráží však na nepochopení a nepochopení, jehož příčinou je i jazyková bariéra, neboť neovládá formálně vytríbený a obsahově vyprázdněný jazyk poslanců. Když se ho 'mateřsky' ujme paní místopředsedkyně a vysvětlí mu, v čem spočívá jeho neúspěšnost, dojde u občana k zásadnímu vnitřnímu přerodu: rychle si osvojí formální náležitosti a z prostého zástupce lidu se stává kandidátem do sněmovny. Vtipná satira, která nepostrádá básnické kvality (např. samotná *Interpelace* představuje sonet) je promyšleně provázena místy rozsáhlejšími hudebními plochami – pochod poslanců, pochod občana, místy autor nechává plně vynít význam slov a zcela se upozaďuje, jinde naopak předepisuje těsnou vázanost slabiky na notu (na rozdíl od takto úzké vázanosti u Schönberga, který však vycházel vždy z intonace a rytmu řeči, u Marka není přirozená dikce mluvené řeči re-

spektována a dochází tak záměrně k silné stylizaci slova). Časová tematika ve volebním roce byla volně inspirována tematikou díla Luboše Fišera *Žádost o popravu*, vztahujícího se k roku 1968. I hudební obsazení pro klavír a bicí nástroje zvukově záměrně odkazuje k této inspiraci.

Inspirace netradičním fišerovským instrumentářem a záměrně volená nadčasová tematika je poctou Luboši Fišerovi i v díle Ivana Kurze. Text melodramu *Jak létali bohové – aneb malá přednáška o létání v období paleolitu* pro recitátora, housle, klarinet, klavír a boobamy představuje stručný a kusý výběr ze starověkého vědeckého spisu Vimaanika Shaastra, neboli vědecké pojednání o aeronautice, které údajně bylo součástí nedochované encyklopedie. Dochovaný opis v sanskritu byl přeložen v 19. století do angličtiny. Česky vyšel jedinkrát v roce 1998 v překladu Iva a Ludmily Wiesnerových a je přizpůsobený současnému technickému jazyku. (To je jediný malý handicap tohoto jinak mimořádně zajímavého díla – soudobý technický slovník zbavil obsah poetického 'tajemna'. Posлуhač tak nemůže sám domýšlet, co vlastně popisuje starověký epos, a objevovat si alternativu v moderním světě.)

Autor melodramu je však fascinovaný především myšlenkovým obsahem této unikátní 'technické příručky' a klade si otázku, zda vůbec lze v současnosti hovořit o technické revoluci lidstva. Sám říká: „Zdá se, že je nutno slevit z vlastní domýšlivosti nad géniem současné lidské rasy, protože postupně zjišťujeme, že pouze vytváříme nedokonalé kopie výtvorů těch, kteří již odešli.“ Na zhruba patnáctiminutové hudební ploše předkládá znepokojující svědectví o výrazné relativitě rozmachu naší současné civilizace. Hudební složka tvoří jakýsi samostatný uzavřený celek s mimořádnou schopností navodit konkrétní vizuální představy. Skladatel tak nezapře bohatou zkušenost s filmovou hudbou. Text avizovaný v podtitulu

jako přednáška je traktován jako jakýsi věcný komentář k hudebnímu filmu. Sama hudba je velmi nápaditá, místy hravá a nepostrádající vtip, ozvláštněná i speciálními nástrojovými technikami a po formální stránce prozrazuje velkou autorovu erudici.

Díla českých skladatelů diskutovaná na letošních seminářích patří v současném evropském kontextu ke špičce oboru. Tento závěr potvrdili i zahraniční účastníci, kteří měli možnost seznámit se i s novým nastudováním několika děl Luboše Fišera, z nichž nejvíce zaujal unikátní melodram *Istanu* z roku 1980 pro recitátorku, altovou flétnu a čtyři sady bicích nástrojů na text starověké chetitské modlitby kněžky boha Istanu v originálním jazyce. Fišer se zde spolehl jednoznačně na magickou moc hudebně traktovaného slova jako součásti lícné hudební skladby. Úchvatná emotivní atmosféra tak osloví posluchače bezprostředně bez jakékoliv jazykové bariéry. Zaříkání kněžky, střídané vzlyky altové flétny za doprovodu bicích nástrojů, působí přímočaře na samu prapodstatu lidské hudebnosti. Je to jediný melodram, který nepotřebuje překlad a zasa-

huje obecenstvo bez rozdílu, ať hovoří jakýmkoliv jazykem.

Semináře se ukázaly jako velmi přínosné pro další uvažování o podobě a směřování nových děl melodramatického oboru v celoevropském kontextu. Tím, že tento umělecký obor nevytvořil vlastní stylová či formální omezení, ale prochází jimi napříč, je velmi flexibilní a dokáže se rychle adaptovat na veškeré nové podněty hudební, literární i dramatické. Tím má před sebou dosud nepoznané estetické vyhlídky v dnešním věku 'hudební prózy', kdy se nebývalou měrou sbližují jednotlivé složky. Projevuje se to například převahou volby prozaických a prózou ztvárněných námětů, jejichž zhudebnění by ještě v minulé generaci skladatelů nebylo myslitelné. Uvnitř žánrového spektra melodramu tak vznikají nové typy, které rozšiřují tento umělecký druh na všech úrovních – od příkladů vnějškové triviality až k esteticky plně náročným uměleckým dílům. Rozlišit dané úrovně a poukázat na umělecky nejvýznamnější díla je úkolem těchto setkání, v nichž má určitě smysl pokračovat.

Věra Šustíková

Cesta do čarovného světa Luboše Hružy...

Začíná v Jihlavě. A to hned ve čtyřech významech této věty, jež vlastně vymezují Hružovo nejslavnější období trvající fakticky až do jeho smrti. Především se zde totiž malíř, kostýmní výtvarník a zejména jeden z nejvýznamnějších českých i světových scénografů, zakládající člen pražského Činoherního klubu, roku 1933 narodil, zadruhé přímo v jihlavském Horáckém divadle sbíral v letech 1952/53 první divadelní zkušenosti jako

malíř divadelních dekorací a také jako herec. Zatřetí – už jako vystudovaný učitel výtvarné výchovy s krátkou ostravskou praxí – se sem v roce 1953 vrátil, aby zde až do roku 1956 působil jako asistent šéfa výpravy; přímo odtud pak odešel studovat na pražskou DAMU, a sice scénografii u Františka Tröstra, který zde katedru jevištního výtvarnictví založil. Podle vzpomínky Jana Kačera to byl právě tento významný český scénograf, kdo mu dal



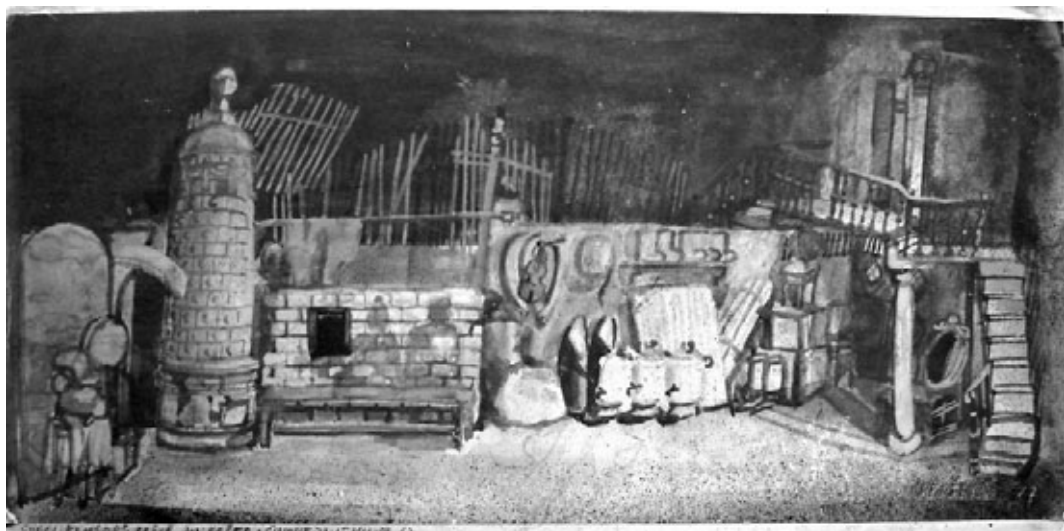
▲ ► **Luboš Hrůza: Revizor, kresba kostýmu a návrh scény**
k inscenaci Gogolovy komedie v režii Jana Kačera, ČK 1967

◀ **Luboš Hrůza: návrh kostýmu pro Jiřinu Třebickou – Soňu ve**
Zločinu a trestu (dramatizace románu F. M. Dostojevského
A. a J. Vostrých, režie Evald Schorm, Činoherní klub 1966)

kdysi v počátcích jeho cesty, která začínala v ostravském Divadle Petra Bezruče, radu, která se ukázala pro její pokračování ve slavném Činoherním klubu jako klíčová: „Vemte si s sebou Hrůzu, to je talentovanej kluk, vzdělanej... Hloubavej. A je s ním sranda.“ – A konečně, začtvrté, se v Horáckém divadle přesně dva roky a devět dní po Hrůzově smrti konala dne 11. prosince 2010 vernisáž výstavy jeho díla, která představuje vůbec jedinou současnou tuzemskou možnost seznámit se s průřezem umělcovy tvorby napříč lety i žánry – od počátku jeho spolupráce s Činoherním klubem až ‘do konce’, jak to vyjadřuje i název výstavy: *Luboš Hrůza / Scénografie a malba 1958–2008*.

Nacházejí se tu tedy jak scénografické návrhy k inscenacím režisérů Jana Kačera, Evalda Schorma, Ladislava Smočka, Jaroslava Vostrého, Jiřího Menzela či Jiřího Krejčíka – neboť pro ČK vytvořil Hrůza ve druhé polovině 60. let veškeré scénické a kostýmní výpravy (a samo-

zřejmě mnohé předtím i pro ostravské Divadlo Petra Bezruče) –, tak Hrůzova tvorba pro Národní divadlo v norském Oslu, která je v umělcově vlasti k vidění vůbec poprvé. Na norské první scéně začal Hrůza působit v roce 1969, nedlouho po zdejším úspěšném hostování (s Janem Kačerem tu vytvořili inscenaci *Zločinu a trestu* v dramatizaci A. a J. Vostrých hrané předtím v ČK, kde Jan Kačer ztvárnil v Schormově režii Raskolnikova), ale především po vstupu ‘spřátelených vojsk’, když se rozhodl využít předchozí nabídky. Působil zde téměř třicet let: nejprve jako scénograf, poté – až do roku 1997 – jako šéf výpravy. Za tu dobu připravil jen pro toto divadlo téměř devadesát scénických a pětaticet kostýmních výprav, mezi nimi dvanáct ke slavným ibsenovským inscenacím, a další realizoval v rámci svých pohostinských spoluprací nejen ve všech ostatních norských divadlech, ale i ve Velké Británii, Švýcarsku, Nizozemsku, Švédsku, Japonsku či na Islandu. Po roce



1989 pak množstvím vavřínů ověčený scénograf navázal na dávnou spolupráci s divadly v rodné zemi (nejen s mateřským Činoherním klubem, ale i s pražským Národním divadlem, Divadlem na Vinohradech, brněnským Národním divadlem, Klicperovým divadlem v Hradci Králové ad.), a také díla z tohoto období Hrůzovy tvorby jihlavská expozice nabízí. Vystavení tak rozdílných scénografických artefaktů – a to přímo od základu, tedy pokud jde o typ divadla a parametry jeviště – v těsné vzájemné blízkosti působí jako účinný kontrapunkt svědčící o autorových schopnostech a poskytuje možnost unikátního srovnání. Na jedné straně jsou to výpravy ke slavným inscenacím ČK v originálním komorním prostoru s fyzicky nehlubokou scénou, např. *Revizor* či *Zločin a trest*, a na straně druhé právě tak slavné scénografie pro rozlehlé jeviště Norského ND, např. *Peer Gynt* či *John Gabriel Borkman*.

Jihlavská expozice však nevystavuje jen scénografické návrhy, v některých případech doplněné rovněž o fotografie jejich realizací – i když tato základní část Hrůzovy tvorby představuje i zde nejrozsáhlejší soubor. Přítomné artefakty mů-

žeme rozdělit hned do tří skupin, z nichž i druhá spadá do oblasti divadelní: zahrnuje návrhy kostýmů, které Hrůza často tvořil jako neoddělitelnou součást komplexního řešení výpravy dané inscenace. Třetí 'žánrovou' skupinu vystavovaných děl pak tvoří ona „malba“ z názvu výstavy, kterou se zde ve snaze po odlišení od činnosti pro divadlo myslí autorova volná tvorba (i když technikou 'malby' vznikly i mnohé scénografické návrhy, zatímco na druhou stranu pro svou volnou tvorbu autor volil i jiné techniky). Tato část Hrůzova díla je v České republice nepochybně vůbec nejméně známá – na rozdíl od skandinávských zemí, kde byla vystavována mnohokrát –, a bude proto jistě pro mnohé objevem, ačkoli ukázek je opravdu jen pár, snad necelá desítka. Všechny totiž upoutají svou technickou bravurou, což zdůraznila ve svém slavnostním projevu i šéfka výpravy Horáckého divadla Irena Fila Wagnerová – s případným dodatkem, že Hrůzovy vynikající malířské schopnosti jsou u většiny současných scénografů naprosto neběžné. Především z nich však vyzářuje to, co platí pro Hrůzovu tvorbu jako celek: snaha – a schopnost! – proniknout do podstaty toho, co

autor vnímá, protože to, co vnímá, je pouze a právě výsledkem, 'obrazem' toho, co je uvnitř; tedy samo o sobě nevnímatelné, ale co přitom tvoří podstatu zobrazovaného, protože se v tom viditelném ona 'neviditelná' podstata přímo odráží, protože viditelné je neviditelným tvarováno. Hrůzova volná tvorba ukazuje, že její autor nikdy nepřestává být divadelníkem; svým výtvarným projevem vždy 'interpretuje' to, co má právě před sebou a co na něj bezprostředně působí – ať už je to dramatický text a jeho postavy, krajina (většinou městská), nebo on sám v zrcadle. Proto ať už divák vnímá několikery autorovy *Benátky*, hluboce ponořené v namodralý nostalgický opar, černočernou hranatou ostravskou 'scenerii' (jak zdůraznila i Irena Fila Wagnerová, ne náhodou má tento výraz svůj původ v divadle, a dokonce pro něj ani v češtině neexistuje synonymum), ženskou figuru, jediný existující (jediný vzniklý!) Hrůzův autoportrét nebo kteroukoli z jeho scénografií, vyvolává to v něm jeden shodný pocit, resp. dozívá se vždy odpověď na tutéž otázku: jaký je vztah autora k tomu, co svým dílem zachytil, i jaký je důvod, proč to být zachyceno mělo. Dodatečně zjištěná informace, že Hrůzův autoportrét (zamračený) vznikl proto, že autor byl snad jedinkrát v životě zgruntu nazlobený (a potřeboval se z toho 'vymalovat'), je již jen symbolickou, vtipnou třešničkou na dortu.

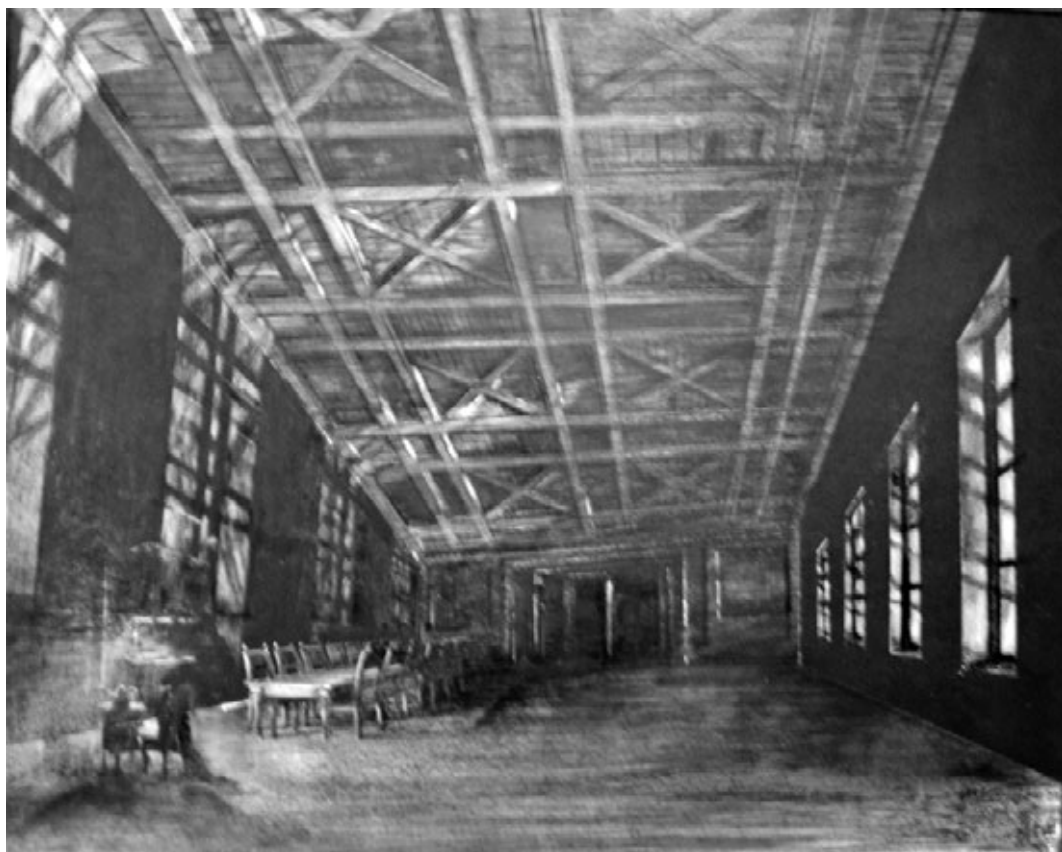
Realizace výstavy se kurátorsky chopily dvě ženy, které mají k Luboši Hrůzovi – jako scénografovi i jako člověku – co říci, protože obě mu byly či jsou každá svým způsobem blízké: scénografka Madla Hrůza, která za vydatné pomoci své a Hrůzovy dcery Margarety archivovala a vůbec zachraňovala Hrůzovu pozůstalost, a již zmiňovaná Irena Fila Wagnerová, která nejen z titulu své funkce v Horáckém divadle cítí potřebu pečovat o Hrůzův odkaz. Zvolily si úkol mnohem obtížnější, než by se mohlo na první pohled zdát návštěvníkovi výstavy. Tím spíše lze ale říci,

že se jim – byť v omezeném rozsahu – podařilo ho splnit, a to skoro navzdory všem podmínkám. Musely se totiž vyrovnat se dvěma podstatnými problémy, které spolu souvisejí: co vystavit a kde to vystavit.

Řešení prvního úkolu se po scénografově smrti ujaly iniciátorky celého projektu Madla a Margareta Hrůzovy, které systematizovaly jeho archiv natolik, že bylo možné se jím probírat a zodpovědně z něj vybírat. Úkol druhý vyřešilo Horácké divadlo, které nápad na konání první 'velké' tuzemské výstavy slavného Jihlavana i dávného jihlavského divadelníka plně podpořilo; poskytlo však prostor příliš malý na to, aby se v něm ambiciózní vize, původně mnohem rozmáhlejší a velkorysejší, mohla realizovat. Totiž Galerii v Suterénu, komorní výstavní prostor v budově divadla, který je hojně využíván, navštěvován a menším výstavám vyhovuje, ale pro 'velkou' výstavu nemohl stačit ani po rozhodnutí umístit autorovu volnou tvorbu ve foyer druhého a třetího patra. Problém 'co vystavit' se tedy znovu aktualizoval.

Nedostatečný prostor však na druhou stranu přispěl k takovému způsobu instalace, který není za daných okolností pouze 'akceptovatelný', ale má i své kvality. Patří mezi ně nejen obrovský vzdušný prostor kolem děl z autorovy volné tvorby, umístěných ve dvou foyer na kamenných pilířích mezi skleněnými stěnami, z výšky odhalujícími ruch jihlavské ulice, ale i nedostatečný prostor okolo scénografických návrhů umístěných v prostorách Galerie. Nacházejí se totiž v takové vzájemné blízkosti, že zavěšené na stěně těsně vedle sebe vypadají jako okénka, kterými můžeme nahlížet do jiných světů. Portál, byť i neviditelný, je jejich dokonalým rámem a velkým lákadlem ke vstupu do neznáma.

V souvislosti s popsanou rozmanitostí a bohatostí Hrůzova díla nelze pominout myšlenku, která prolétne hlavou jistě ne jednomu návštěvníkovi výstavy a ke které



Luboš Hrůza: John Gabriel Borkman, návrh scény k inscenaci v Národním divadle Oslo (režie Peter Bronken, 1979)

se opět 'přiznala' i Irena Fila Wagnerová ve svém projevu: a sice že všechna vystavená díla snad ani nemohl vytvořit jeden člověk. Takto se lze nepochybně vyjádřit o celé Hrůzově tvorbě z hlediska objemu, z něž je ovšem v Jihlavě vystaven jen zlomek, ale zahrnuje mnohost stylů a rozmanitost výtvarných technik, které Hrůza pro svou tvorbu využíval. Každá z jeho scénografií je tak úplně jiná než ty ostatní: někdy je výsledkem 'velké plátno' – obšáhlá, barevná, třeba i velmi detailistická malba, jindy (samozřejmě při zachování vždy přibližně stejného rozměru návrhu) pouhá 'skica' – několik hrubých čar uhlem, anebo třeba 'trojrozměrné' dílo, když se autor rozhodl jednotlivé scénické ob-

jekty vystříhovat z lepenky a doplňovat jimi scénografický návrh. To všechno ve snaze zobrazit esenci textové předlohy připravované inscenace. Tím autor dramatický text nejen interpretuje, ale do značné míry ovlivňuje i jeho následnou interpretaci v rámci dalších divadelních složek, samozřejmě včetně herectví. Jaroslav Vostrý popisuje tuto „[...] vlastnost, kterou Hrůza prokázal v plné míře: při veškeré 'profesní' kompetenci není totiž jenom člověk své profese, tj. scénograf, ale především divadelník; tedy člověk myslící a cítící divadlo jako prostor pro dialog, který se nejpłodnějším stává tam, kde člen ansámblu své úzce 'profesní' zařazení překračuje a myslí a cítí

nejenom například jako scénograf, ale i jako herec, režisér a dramatik“. Hrůzovy návrhy a následné scénografie jsou vlastně vizualizovanou dramaturgií: odtáme se na výsostné půdě scénologie.

Obdobným způsobem přistupoval Luboš Hrůza i k tvorbě kostýmů, kde odezva byla bezprostřední a okamžitá, jak dokazují četná svědectví herců. Mezi nejvýznamnější patří vzpomínka Niny Divíškové, zachycená formou archivního záběru i v krátkém filmu Margarety Hrůzy, natočeném při příležitosti archivace scénografova díla a organizování výstavy. Herečka zde vzpomíná na počátek zkoušení legendární inscenace *Podivné odpoledne doktora Zvonka Burkeho* a na chvíli, kdy si poprvé prohlédla vizualizaci Hrůzovy představy ženské role, kterou měla ve hře ztvárnit. „On přines tak krásnej obrázek ženský, která měla ruce pod kolena, takový velký pracky,“ vzpomíná Nina Divíšková, „a já jsem se na ten obrázek chvílku dívala a najednou jsem pochopila, že to tak musím hrát. A vlastně jsem tu první Svatavu [...] upletla z toho jeho inspirativního obrázku, což málokterý výtvarník dokáže.“ Hrůza totiž nemaloval ‘kostýmní návrh’ pro postavu; maloval její habitus coby šifru tématu. Stejně jako pro Ninu Divíškovou znamenaly i pro mnoho dalších herců jeho návrhy často první zachytný bod při tvorbě postavy – stačilo procítit scénografovu vizi a pak ji realizovat. Ve svých scénografiích stejně jako ve volné tvorbě Hrůza nikdy ‘neilustroval’, ale naopak zachycoval podstatu věci. NePOCHYBNĚ právě v této schopnosti tkví tajemství jeho úspěchu u nás i za hranicemi.

Luboš Hrůza získal za svou činnost několik významných mezinárodních cen, jak u nás, tak – především! – ve světě, včetně té, kterou mu na konci 70. let udělilo sdružení norských divadelních kritiků za tlumočení Ibsenova díla; Hrůza byl jediný cizinec, kterému se tohoto ocenění dostalo, a bez nadsázky lze říci, že je dnes vnímaný jako ten, kdo naučil

Nory inscenovat Ibsena. Vedle četných Hrůzových úspěchů a vlastně v paradoxním kontrastu k nim je však třeba zmínit také jeden, zato pořádný rozpor: je sice nejznámějším scénografem v Norsku – z období, kdy sem odkudsi přišel a pak kamsi zmizel, a také legendárním scénografem u nás – z období spolupráce s pražským Činoherním klubem a pak snad v období polistopadovém, když se odkudsi vrátil po bezmála třiceti letech. Jako by však tyto dvě kapitoly Hrůzova života a díla nebyly propojeny – a to nejen subjektivně v lidských myslích, ale i zcela objektivně: jde o výraznou roztroušenost jeho děl, ale třeba i o fragmentární informace o jeho osobnosti, které lze získat v pražském Divadelním ústavu, kde je Hrůza veden jako autor děl přes čtyřicet let starých. Už jen proto je jihlavská výstava unikátní příležitostí, že představuje vedle sebe v jednom prostoru Hrůzova díla ze všech jeho tvůrčích období.

Předposlední výstavu z tvorby Luboše Hrůzy připravil v České republice Institut umění – Divadelní ústav; její pražská vernisáž proběhla v galerii Černá lať v březnu roku 2008, v den Hrůzovy smrti pak byla zahájena v Českém centru ve Stockholmu. Nesla název *Labutí píseň* – a nečekaně se jí i stala. Jihlavská expozice by zase mohla být pojmenována „Nový začátek“. Při příležitosti jejího vzniku se ustavilo občanské sdružení Společnost Luboše Hrůzy (díky zásadní pomoci Petry Honsové a Radvana Pácla), jehož cílem je nejen uspořádání mnohem rozsáhlejší, skutečně reprezentativní výstavy, ale následně i příprava Hrůzovy monografie, protože ani ta dosud neexistuje. Horácké divadlo v Jihlavě tak v současné době představuje vskutku jedinou možnost seznámit se s Hrůzovou tvorbou v celistvosti – a zřejmě ještě nějakou dobu představovat bude; do doby, než bude k dispozici něco Hrůzově mimořádné osobnosti adekvátnějšího.

Jana Cindlerová

28. 4. 1966 měl v Československu trochu opožděnou premiéru americký velkofilm *Becket* podle historické hry Jeana Anouilhe *Becket aneb Čest Boží*. Divadelní premiéra byla v Paříži v roce 1959. Filmová verze v režii Petera Glenvilla vznikla roku 1964. Byla vyhlášena za nejlepší film roku, získala 12 Oscarů a postupně i řadu dalších mezinárodních ocenění. Právem. Šlo o výpravnou podívanou s početným komparzem a vynikajícími hereckými výkony. Sir John Gielgud získal jednu z nominací na Oskara za nejlepší výkon ve vedlejší roli – představoval francouzského krále Ludvíka VII. (1120–1180). Pokusme se rozebrat jeho kreaci na základě nedávného českého vydání filmu na DVD. Anouilhova hra se stala v překladu Lucienne Hillové podkladem pro scénář Edwarda Anhalt, který rovněž získal jednu z cen Oscar. Jevištní text se od filmového místy liší zejména krácením. Nabízí se srovnání filmového výkonu anglického herce s českým divadelním představitelem stejné role v Hudečkové inscenaci (1969).

Audience. Gielgudův Ludvík VII. hraje s jedním z rádců šachy a současně si dá od krejčího zkoušet nový domácí modrý plášť. Pod ním má hedvábnou tuniku talaris. Nosí bradku a delší vlasy. Potrpí si na přepych. Je zřejmé, že hraje šachy nejen proto, že bystří mozek, ale také proto, že taktika při nich je dobrou přípravou na válku. („Můj francouzský kůň vám vezme anglického střelce.“) V žertování má rád ironii: „Ať se král anglický a jeho vyslanci jdou utopit do toho, čemu tak drze říkají ‘anglický kanál’!“ Tato invektiva u Anouilhe chybí. Rádcí na ni reagují samozřejmě smíchem. Scenáristou přidaná je i situace krejčovské zkoušky v průběhu následné (tři dny odkládané) audience – Ludvík krejčímu: „Vy tu zůstaňte. Ať přijme vyslance spolu s námi i můj krejčí. To těm Angličanům ukáže, jaké vážnosti se u našeho dvora těší.“

Vyslanci jsou Folliot, biskup londýnský, a Robert de Beaumont, vévoda z Leicestru (u Anouilhe doprovází biskupa hrabě Arundel, kterého se Ludvík vyptává na zranění z turnaje – znají se totiž). Ludvík se baví předstíráním, které podle něj k politice patří – hraje nejdřív údiv nad tím, že vyslanci čekají už tři dny a on o tom neví (svede vinu pohotově na jednoho z rádců). Pak jim poťouchle nabídně jako odškodnění, že by jim dal do dvou týdnů ušít nějaké francouzské šatstvo svým krejčovským mistrem – tím jim dá zároveň najevo, že nejsou oblečení podle módy a vyzví, jak dlouho chtějí ve Francii setrvat. Při dialogu si stále ležérně zkouší plášť a dělá tahy na šachovnici. Když mu chce biskup přečíst dopis anglického krále Jindřicha II., zarazí ho Ludvík důrazně: „Okamžik, prosím!“ Svlékne zkoušený plášť a vezme si oficiální, aby přijal poselství jako vladař, stojí zpříma a naslouchá pozorně. Po dočtení převezme svitek, aniž se do něj podívá, a slíbí v dohledné době vyřízení svým kancléřem (má na to přece lidi). Nedá se vyrušit v partii šachu. Znovu předstírá údiv: „Dosud nám není známo, že by se arcibiskup zdržoval v naší zemi.“ (Má na mysli „oficiálně známo“ – jak se dál ukáže, o Becketově pobytu ve Francii nejen ví, ale už ho k sobě pozval.) Když mu londýnský biskup sdělí název francouzského kláštera, kde našel Becket azyl, neztratí Gielgudův Ludvík klid ani zdvořilost: „Biskupe, zakládáme si na tom, že v našem království panuje pořádek. Museli bychom přece vědět, že je tady ukryt.“ Lehkým pokynem hlavy dá vyslancům na srozuměnou, že je audience skončena. Když odejdou, ani nemrkne a klidně praví: „Přiveďte Tomáše Becketa.“

Rádce dá pokyn stráží a ta vpustí dovnitř Becketa v mnišském převleku. Becket před Ludvíkem poklekne. Ten to nepřipustí: „Vstaňte, Tomáši Beckete,



a buďte vítán z Anglie. Stačí hluboká poklona.“ Sám mu podle etikety pokyne hlavou. Líbání arcibiskupova prstenu nepřichází v úvahu, protože se nejedná o oficiální návštěvu. Když mu Becket potvrdí, že má být údajně nebezpečný, řekne Ludvík: „Jak rozkošné! Popovídáme si o tom?“ a pokyne mu rukou do zahrady (výhoda filmu – možnost střídání prostředí). Tam dialog pokračuje. Ludvík dobře zná arcibiskupovu světskou a válečnickou minulost. Když se zmíní o výhodě současného rozštěpení Anglie, ukáže na sebe: „A to je pro nás velice příznivé.“ Při dalším rozhovoru sepne bezděky ruce – je zvyklý konverzaci provádět gesty. Usedne na lavičku, Becket stojí u něj. Při replice „Jste ideální host“ ho vezme důvěrně za ruku. Varuje ho soukromě před papežem: „Potřebuje peníze. A král Jindřich by mohl být ochoten mu je dát!“ – vztýčí důrazně ukazovák s prstenem. Pak se obrátí ke keři růží a přivoní k jedné z nich (estét). Když Becket naznačí, že si dá pozor, změní Ludvík téma

i náladu hovoru: „A teď vám ukážeme naše voliéry.“ Vede ho dál na prohlídku paláce se zálibou sběratele a laskavostí hostitele. Becket je mu sympatický, protože dělá Jindřichovi potíže. Kdyby byl francouzským biskupem, dal by ho však nejspíš zavřít také, jak sám říká.

Jako zprostředkovatel křehkého smíru. V letech 1169–70 se Ludvík přičiní o smír Becketa s Jindřichem II. V dunách na pobřeží Francie Becket a Ludvík na koních sledují s dvořany Jindřichův příjezd. (Nejkrásnější scéna širokoúhlého filmu je pak dialog Becketa s Jindřichem na koních na pozadí moře.) Ludvík má klobouk a plášť – je mrazivý den. Je to výborný jezdec. Ve filmovém dialogu chybí, oproti textu hry, že podle Ludvíka Jindřich nedělá dobře svoje řemeslo, neboť se nechává unášet vášní. Dialog je podstatně zkrácen. (Ve filmu chybí po schůzce Becketa s Jindřichem také dialog, kde Ludvík Becketa přemlouvá, aby raději zůstal ve Francii.) Ve filmové verzi končí Ludvíkova role zamýšlením, když se Becket odjel pokusit o smír s Jindřichem: „To je zvláštní, jak mi záleží na Becketově bezpečnosti.“ Do této věty jako by scenárista shrnul smysl (ve filmové verzi vypuštěného) dialogu usilujícího o smír, který nemohl mít dlouhého trvání. Gielgudův Ludvík VII. je inteligentní gentleman středních let, který dokonale ovládá své řemeslo, umí předstírat a taktizovat a je rovněž výborným psychologem. Jen k těm, kdo jsou mu opravdu blízcí, je upřímný a poctí je svou důvěrou.

Inscenace Tomáše Becketa v Tylově (Stavovském) divadle v Praze se v režii Václava Hudečka hrála od 19. 11. 1969 do 26. 1. 1973 celkem 106x, takže patřila mezi velmi úspěšné. Režisér vyšel z překladu a úpravy Mileny a Josefa Tomáškových, ale doplnil do textu některé vynechané výjevy. Náznakovou scénu navrhl Miloš Ditrich, kostýmy Jarmila Konečná. Hudbu složil Ladislav Simon. Doba normalizace dodala téměř shawovské konverzače novou aktuálnost – samo uve-

dení a prosazení hry bylo statečným uměleckým činem. Obsazení titulní postavy Radovanem Lukavským, jehož hluboké katolické přesvědčení bylo obecně známo, zesilovalo účinek Becketova vloženého latinského požehnání převorovi a zejména závěru hry, kdy tento Becket zahřmí na barony vpadnuvší do katedrály: „Do chrámu Božího se nechodí s mečem v ruce!“, načež se k nim obrátí zády a začne naplno zpívat přidáný gregoriánský chorál: „Credo in unum Deum!“ V té chvíli se na něj baroni vrhnou a zabijí ho.

Cenzuře nejvíc vadila slova okupace, kolaborace či kolaborant. Přitom je zajímavé, že dramatik, který postavil svou hru na tom, že Becket je Sas, tedy představitel poraženého národa, kdežto král Jindřich II. (v inscenaci Martin Růžek) Norman, reprezentující okupační moc a výhody života v přepychu, dodatečně zjistil, že Becket byl ve skutečnosti také Norman. Pro ústřední konflikt hry bylo však lepší ponechat původ obou tak, jak ho dřív vytvořil.

V Hudečkově inscenaci vynikl v nevelké roli Ludvíka VII. Vladimír Ráž. Hrál ho mladého, bezvousého, s vlasy nakrátko. V audienční scéně měl na sobě, jak dokládají fotografie, rozevřenou lněnou tuniku talaris, kterou mu prosvítaly vysoké jezdecké boty nad kolena. Přes ni mu splýval kožešinový přehoz, přepásaný obdobným kovovým pásem. Pro chvíle na trůně, kdy přijímal vyslance, si nasazoval na hlavu ještě zlatou obroučku koruny.

Scéna audience u francouzského krále. Na portále nahoře byla umístěna otáčivá kostka s Bourbonskou lilií (pro scény v Anglii se na ní objevil znak se třemi lvy). Trůn s baldachýnem stál na vyvýšené plošině. Pod ním pár schůdků, ke kterým byla ze stran stažena oponka. Dole na jevišti vpravo stál stolek s kovovou konvicí a poháry, u něj dvě křesílka. Prostor pod schody byl určený k popíjení a besedy s rádci-kumpány, kterým král říkal jmény – Gaston (Josef Velda) a Mar-



◀ ▲ Vladimír Ráž jako Ludvík VII. v inscenaci hry Jeana Anouilhe *Tomáš Becket aneb Čest Boží*. Národní (Tylovo) divadlo 1969, režie Václav Hudeček

cel (Bořivoj Navrátil). Nenucenou zábavu pomáhalo hercům navodit skutečné popíjení při představení. (Navrátil třeba prozradil, že ukrýval v širokém rukávu skleničku s vodkou.) Tón scény zahájila Ludvíkova věta, která ve filmu schází: „Pánové, jsme ve Francii a anglický král nám může políbit šos, jak se zpívá v jedné písničce!“ Mluví se o Becketovi – o jeho pobytu ve Francii vědí všichni. Ludvík se výborně baví: „Arcibiskup canterburský je pro mého roztomilého bratránka, Jindřicha Plantageneta, něco jako...“ – hledá výraz – „... trestanecká koule na noze.“ Marcel mu připije: „Ať žije arcibiskup!“ Král je k rádcům zcela srdečný a otevřený, ale musí i v zábavě hrát prim, radit si vlastně nenechá – má svou hlavu. Ví, že v politice a diplomacii je třeba často předstírat. Je to playboy, vychutnavač života a jeho radostí, který se snaží vládnutí jako své řemeslo

vykonávat s nadhledem. (Později svěří arcibiskupovi v návalu upřímnosti: „Politická kuchyně je nechutná věc, Beckete. Člověk jí načichne ať chce, nebo ne.“)

V komparační nahrávce k diplomové práci „Zvuková dokumentace a herec“ jsem vycházel ze tří záznamů inscenace: 1. přes zvukařský odposlech (24. 10. 1970), 2. přes odposlech inspicienta s nahranou inspicí (27. 10. 1970) a 3. z proscéniové lóže (23. 11. 1970). V první verzi nevyvolává Ludvíkova se smíchem pronášená replika „Dnes potřebuje Jindřich nás. A proto mohu zas jednou jednat čestně. My mocní si tohoto potěšení můžeme dopřát jen občas. Jsme chudáci!“ žádnou odezvu diváků. V dalších verzích ale Ludvíkova veselost vyvolává salvy smíchu. V první a druhé verzi zazní smích a potlesk obecenstva, když Ludvík znučeně a jedním dechem pronese uvítací fráze, připomínající soudobé politické žvásty: „Vaše návštěva mne velice těší, biskupe. Mám radost, že přátelské styky mezi Anglií a Francií se slibně rozvíjejí a jsem přesvědčen, že tomu tak bude i v budoucnosti.“

Ludvík lže drze a vyzývavě hostům do tváře: „Zatím vám mohu říct jen tolik, že jsme velice překvapeni. Nedostali jsme žádnou zprávu o přítomnosti arcibiskupa canterburského na naší půdě.“ Londýnský biskup naletí a diskrétně mu naznačí místo Becketova pobytu. Nato Ludvík vybuchne: „Zakládáme si na tom, biskupe, že je v našem království pořádek!“ a dodá už s klidem: „Kdyby tu Becket byl, museli bychom to vědět.“ Kývne hlavou a audienci tak ukončí. Vyslanci odejdou. Ludvík stejně nenuceně řekne rádcům: „Uved'te Tomáše Becketa a nechte nás o samotě.“ (Salva smíchu v publiku.) Sdělí Becketovi, že kdyby šlo o oficiální návštěvu, měl by mu jako arcibiskupovi políbit prsten. Zasrší ironií: „Mám však dojem, že o takovou návštěvu nejde?“ Když Becket řekne „Jsem pouhý vyhnanec“, opáčí Ludvík: „I to je ve Francii *významný* titul!“ (a potěšká na jazyku slovo „významný“).

V první verzi se Ráž nechťně dopustil breptu, ale jako zkušený profesionál se hned opravil: „Máme rádi nebezpečí, Beckete. A kdyby se anglický král... a spíše francouzský král začal bát krále anglického, nebylo by v Evropě něco v pořádku.“ Zvýší hlas: „Můžete se spolehnout na naši ochranu v celém království!“ (V druhé ani třetí verzi žádné přeroknutí není.) Na konci soukromé audience se obrátí pořouchle k Becketovi: „Ale něco vám poradím, příteli. Zůstane to ovšem mezi námi, vid'te? Nerad bych měl s Římem opletačky... Nevěřte papeži.“ Zalyká se do slova smíchy při nápadu přirovnání k Jidášovi: „Prodá vás za třicet stříbrných! Potřebuje peníze!“ – Královsky se baví a jeho záchvaty bujarosti jsou nakažlivé.

Po návratu Becketa od papeže a z azylu. Ludvík sdělí Becketovi změnu politické situace a nechápe, proč ho Jindřich nenávidí. Becket prozradí, že se měli rádi a Jindřich mu nemůže odpustit, že dal přednost Bohu. Ludvík na to: „Váš král nedělá dobře své řemeslo. Dává se unášet vášní.“ Když Becket projeví přání vrátit se do Anglie, dí Ludvík pohrdavě: „Vy si libujete v mučednictví? Zklamal jste mne, Beckete. Myslel jsem, že jste normální člověk.“ Když mu ale Becket vyloží, že jako arcibiskup není nikde v bezpečí, a má-li už být zabit, ať je to aspoň v jeho katedrále, Ludvík konečně pochopí: „Snad máte pravdu.“ Během rozmluvy má ještě pár nezvládnutelných nutkání k smíchu, když si představí, že kdyby byl Becket Francouz, dělal by potíže jemu: „Čest Boží, ta překáží všude!“ Posléze se Ludvík nabídne za prostředníka Becketova smíru s Jindřichem.

Na planině u Ferté-Bernard. Na pobřeží moře v zimě. Rážův Ludvík zde měl zřejmě plášť a možná i pokrývku hlavy. Komentuje s Gastonem a Marcelem Becketovo jednání s Jindřichem podle dojmu na dálku. (Klíčový dialog Becketa a Jindřicha, zčásti Hudečkem situovaný na pohyblivý chodník na proscéniu, jehož užití bylo později omezeno na

minimum, protože zvuk chodníku rušil srozumitelnost, vyšel posléze jako studiová nahrávka na desce Supraphon.) Po schůzce nabídné Ludvík Becketovi, aby zůstal raději ve Francii, i kdyby to Francii způsobilo nepříjemnosti: „Nevěřte svému králi, dokud vás nepolíbí na usmířenou!“ Becket však chce odjet do Anglie a odkvačí se slovy: „Čekají mne tam!“ Ludvík za ním nechápavě volá: „Kdo vás čeká?“ – Pak, protože i jemu už je zima, pobídne rádce: „Pánové, vraťme se do Ferté-Bernard.“

Ludvíkův vztah k Becketovi prošel v Rážově podání velkým vývojem – od pouhých sympatií přes obdiv jeho mužnosti ke snaze zachránit Becketa proti jeho vůli i přes mezinárodní těžkosti. Ludvík si chtěl zprvu dopřát lidskou tvář jen na chvíli, ale Becketova odvaha mu natolik imponovala, že byl ochoten kvůli němu riskovat státní zájmy. O tyto dimenze postavy byl Gielgudův Ludvík VII. ve filmu kvůli škrtům ochuzen.

Rážova vynikající satira na politiku měla svými záchvaty smíchu blízko

k dvojímu rozhlasovému Mefistovi Vladimíra Šmerala.¹ Na scéně měl předchůdce v Munzarově karikatuře císaře Karla V. (alternoval ho Bořivoj Navrátil) v Dürrenmattových *Novokrťácích*.² Navazoval vzdáleně i na postavu Dauphina (budoucího Karla VII.) v někdejší inscenaci Shawovy *Svaté Jany*. Tu však tehdy Eduard Kohout vytvořil v žánru expresionistické grotesky.³ Rážova Ludvíka VII. poznamenalo nejvíce absurdní divadlo a absurdní doba počátků normalizace, které až bezostyšná otevřenost postavy nastavila zrcadlo.

Jaromír Kazda

1 Goethův *Faust* v režii Přemysla Pražského (1959) a Josef Štefánek: *Johan Doktor Faust* podle lidových loutkářů. Režie Josef Henke (1966) – ten vyšel i na desce.

2 Tylovo (Stavovské) divadlo 3. 3. 1968, režie Miroslav Macháček. Munzarův výkon na záznamu ve videotéce Divadelního ústavu.

3 Národní divadlo 2. 10. 1924, režie Karel Dostál. Podle Eduarda Kohouta (*Divadlo aneb snář*, Odeon, Praha 1975: 90) Hilar ocenil výkon po svém: „Kohout, Kohout, to je skvostné! Jste takové rozkošné blbec!“ Tamtéž je skvělá detailní charakteristika Kohoutova výkonu z pera Marie Pujmanové a foto za s. 100.

Poznámka – pozvánka na film Davida Jařaba *Hlava-ruce-srdce*

Než se v tomto drobném textu dostanu k samotnému filmu, ráda bych se dotkla prostředí, v němž se v současné době s tímto médiem setkáváme. Využila jsem výhody multiplexového promítání a zhlédla film *Hlava-ruce-srdce* v době lehce po poledni, ve 13.20, což je čas ke sledování filmu neobvyklý a způsobuje neustálé váhání, zda událost skutečně proběhla, či nikoli, když je venku po promítání stále světlo a den běží ještě dlouho dál. Virtuální svět se neproline do

noci, je potřeba se z něj bystře probudit. Již před šesti lety jsem viděla první film Davida Jařaba *Vaterland – Lovecký deník*, takže jsem věděla, že jistá divnost a vyko-lejenost se k filmu, u kterého předpokládám příbuzné rysy s mladším sourozencem, bude výborně hodit. Jařabův debut tenkrát neměl významný divácký ohlas a mezi kritiky způsobil spíše zmatek. Je těžko zařaditelný a radikálně svůj ve všech ohledech. Při udělování filmových cen Český lev roku 2004 si vysloužil cenu

za výtvarný počin ve filmu, což je asi jeho logicky nejviditelnější a nejsnáze uchopitelná kvalita. Ačkoli se jádro filmu odehrává v rovině dějové, lze nahrubo načrtnout sled událostí a vztahů, na nichž *Vaterland* stojí. Čtveřice sourozenců se vrací ze Švýcarska, kde se narodili v emigrantské rodině. Do Čech se vrací, aby obhlédli rodné panství. Nacházejí jen všeobecný rozpad a devastaci a jako relikvii i bývalého správce. Scénář se rozehrává na půdorysu připomínajícím absurdní drama. V blízkých lesích se objevují záhadné bytosti – kostrouni, se kterými začnou muži navazovat kontakt, začíná hon vrcholící orgiemi ve sklepení starého panství... David Jařab patří do několika surrealistických skupin a zdá se, že právě ve filmu nachází ideální prostor pro obcování s tímto pojetím tvorby – světa. Film zjevuje sen, ve kterém se propojují reálné věci a témata způsobem odhalujícím spodní vrstvy souvislostí, běžnému racionálnímu konceptu skryté.

Tentokrát podobný pocit vyvolává již zážitek z 'předfilmu'. Neprozíravou dočvilností je divák donucen ke sledování montáže dvacetiminutové dávky reklam. Dojemná kokakola, hysterické rádio, sto procentní očkování proti rakovině děložního čípku, banka, která ošetří naši budoucnost. Předkrm, ze kterého by se režisér Jařab nemohl než radovat. Konečně se veliký vypolstrovaný sál, kde sedíme spolu s mým jediným spoludivákem, zklidní a před námi se objeví secesním přídechem tvarovaný nápis *Hlava-ruce-srdce*, zaklínadlo budoucího zážitku.

Z tváře Viktorie Čermákové září noblesa a zvláštní vnitřní očekávání, napětí. Její vyzarování naznačuje stav člověka, který se soustředěně připravuje k činu a trpělivě čeká na nejvhodnější okamžik k jeho uskutečnění, aniž by na sobě dal cokoli znát a aniž by přesně znal svůj cíl. A jakkoli se celou dobu filmu zdá, že se tento vznešený nadhled

musí narušit ranami přicházejícími ze všech stran, že napětí musí povolít, nestane se tak. Toto neutuchající průběžné pnutí vyplývá zejména z herecké i výtvarné stylizace, pečlivě tvarující celou malbu filmu. Již v prvním obraze, kde si prohlížíme fotografie hlavní protagonistky příběhu v různých divadelních rolích s patřičnou vizáží herečky přelomu 19. a 20. století, se jakoby zastavuje čas, lapený do obrázku prchavé divadelní role. Kamera plyne po prostoru s neporušitelnou ladností a pomalým tempem, které je charakteristické pro celý film. Tento rys prosakuje i do barevnosti, světla, mluvy, hudby, chování postav. Je to tičné napětí před bouří, která se ale v samotném díle nemá odehrát. Ocítáme se v časech těsně před první světovou válkou, těsně před zkázonosnou krizí střeoevropského prostoru a hodnot, vteřinu před smrtí Franze Josefa I. Slečna Klára Knáblova, se kterou jsme se již seznámili, má před svatbou s panem plukovníkem von Haukwitzem, hraje ho Jiří Schmitzer. Zaujala jí na něm 'podivnost', tolik ho odlišující od jiných ctitelů střídajících se v divadelní šatně. O té se můžeme přesvědčit hned vzápětí na okultistické seanci, při které se pokouší pozřít za asistence ostatních účastníků jakýsi kámen tajemných vlastností a nejspíš se tak podílet na pohybu vyšších sfér. Kámen se mu samozřejmě vzpříčí v krku, ale jak později zjišťujeme, to je právě součástí jeho plánu a také mapy filmu, ve které jeho od těla oddělené orgány a končetiny – hlava, ruce, srdce – hrají významnou roli. Okultistické seance by se daly nazvat refrénem Jařabova scénáře a s obměnami patří k nejsmutnější vtipným momentům celku. Jsou zjevně přístupné pouze mužům (ačkoli samotný jejich záměr nakonec samozřejmě naplní žena). Muži, sedící kolem stolu, doufají, že jim bude zjeven nějaký hlubší smysl, který povýší a nasměruje jejich marné pinožení. Že dostanou znamení a po-

Viktorie Čermáková
ve filmu **Davida Jařaba**
Hlava-ruce-srdce



věření k nějakému světodějnému činu. Nechtějí být jenom bezvýznamnými pěšáky vražedné mašinerie chystající se na válku. Proto polykají zasvěcené kamínky, proto pokládají plukovníkovu uříznutou ruku na mapu vprostřed stolu a chtějí vědět, kde to bude příště vřít. Prst věštecky ukáže k velkému nepochopení všech zúčastněných na Bagdád...

Končetiny tedy putují různě po světě a z pověření slečny Knáblové po nich pátrá četník Karel Vrana – Martin Finger. Je nasazený na tuto okultní skupinku a jeho pátrání se brzy promění v posedlost jak po ‘ovdovělé’ herečce, tak po zničení narušitelů rakousko-uherského řádu. Nejbližším a nejnadšenějším, a tím pádem nejtalentovanějším stoupencem „svatého okultisty“ je důstojník Heinrich Roth – Roman Zach. Tyto dva krajní nepřátele proplete scenárista Jařab do zoufalého klubka láskou k jedné ženě a také tím, že z nich utvoří protikladné podoby téhož. Zběsilost a fanatismus, který je, každého z opačné strany, přivede na totéž místo zoufalství a vyhoření. Roman Zach představuje vskutku hluboce (bez jakéhokoli pejorativního nádechu myšleno) dojemnou postavu. Mladý důstojník se díky zászvětnímu zprostředkování sblíží, aniž to tuší, se snoubenkou svého mistra. Než narukuje do války, svěřuje se jí se svou vizí totální proměny světa, která by mohla a měla díky válce nastat. Umožní ji probuzená energie způsobená

hromadnou smrtí velikého množství lidí. Proto odchází do boje s nadšením, že bude u toho, že bude součástí toho probuzení se k lepším zítřkům. Nasvědčují tomu všechna znamení! Po návratu je z něj troska, která trochu připomíná Ferdinanda ze Célinovy *Cesty do hlubin noci*. Troska bez jedné ruky, s hlubokou ranou v duši, že ta velká chvíle byla promarněna a válka je ubohá smradlavá fraška. Jediné, co v něm vykřesá kapku života, je představa chovu kohoutů – filmové obrazy jeho přiopilého těla zborceného na zaslém sofa na dvorku v obležení lhostejných či na souboj připravených kohoutů mají symbolickou sílu, k čemuž ostatně směřuje každá obrazová situace Jařabova filmu. (V některých momentech by se dalo mluvit o jevištním východisku, které zároveň odkazuje na ‘jeviště dějin’ nebo ‘dějinné drama’, které je až naivisticky, na příklad animací, znázorněno.) Roman Zach, jak už si to žádá jeho fyzické ustrojení, působí jako do obřích rozměrů přerostlé zoufalé dítě. Proto se už ani nemůže do náruče slečny Knáblové vrátit jako milenec, nýbrž jako chlapeček, co potřebuje pochovat. Jeho noční dialog s vlastní uříznutou rukou, sovou a lvem v lese, v kruhu kolem ohně, sahá nejhluběji do podstaty celku. Hlava-ruce-srdce, části co patří k sobě, tvoří celistvost člověka, dírami duše uniká a něco jiného vpouští dovnitř bytosti. Završená linie postavy Rotha se ale bohužel odehrává

spíše paralelně s ostatním děním a nemá na něj organicky vliv, což je škoda.

David Jařab zachází s časem velkoryse a nijak se nepodřizuje dnešní obvyklé klipovitosti, nebojí se diváka zmást. Někdy rozdělí jeden obraz na více ploch přepažených pozvolným stmíváním, ze kterého se ale znovu probudíme do téměř stejného, pouze drobně posunutého výjevu, jako když spáč bojuje se snem, ze kterého se nedaří vytrhnout. Jistěže autor hlásící se k surrealismu bude stavět svůj film na principu svobodné imaginace, ovšem na rozdíl od *Vaterlandu*, který jako by skutečně rozvíjel jedno klubko představ a atmosfér, se ve svém novějším filmu Jařab více přibližuje k vyprávění příběhu. Silnou příběhovou, nebo možná lépe řečeno osudovou linkou je život slečny Knáblové. Její cesta – útěk z venkova do Prahy a k divadlu, později po smrti snoubence nucený návrat zpět na statek, aby se postarala o svou osiřelou neteř (tu hraje skvělá Ivana Uhlířová, které opět jako by duše nezadržitelně pronikala do každého pohybu, do proměn tváře). Slečna Knáblová musí tedy opustit salony, ve kterých se nevtíravě, a přesto tak výrazně vyjímá zvláštní zahloubanou krásou. Jde kydat hnůj a dojit krávy nebo trhat kopřivy, což ovšem činí pokorně a s neutuchající noblesou. Postupně se přeorientuje do role jakési léčitelky zraněných, impotentních a po všech stránkách odepsaných mužů (Zach a Finger). Právě v osobní a osobnostní pointě této slečny je i katarze a východisko celého filmu. Přesnou podobu by bylo samozřejmě škoda prozrazovat. Její překročení obou nešťastníků, provázené pohrdáním z jejich strany, ale úlevným úsměvem na její tváři, by jistě bylo možné číst jako vykročení ženy k nutné emancipaci ve dvacátém století, jehož brány se právě otevírají. Zároveň je to ona, kdo vykope hrob pro hlavu, ruce a srdce a tak je opět spojí...

Herectví protagonistů filmu má jeden významný klad – herci nehrají o sobě,

ani nehraje každý sám o 'tom svém', nýbrž všichni tvoří společnou věc. To v žádném případě není samozřejmost. 'Sehranost' herců je jistě výsledkem jejich společné práce v souboru Pražského komorního divadla, které působí v Divadle Komedie (v menších rolích se objeví Stanislav Majer, Jiří Štrébl, Jiří Černý, Martin Pechlát; Viktorie Čermáková se již dlouho věnuje převážně režii a v Komedii režirovala adaptaci Škvoreckého novely *Lvíče*): zde je David Jařab uměleckým šéfem a plodným režisérem již od roku 2002. Tendence k vytvoření společného autorského díla je tedy přirozená. Roky společné práce a vzájemného vyлаđování se postupně zúročují v možnost vzájemné důvěrné znalosti, v možnost spolehnout se na to nejlepší, co se ukrývá uvnitř hereckého partnera, co objevovali společně, a proto to má zásadní sílu. (Z náznaků chystaného repertoáru je zřejmé, že se soubor chystá ve své avizované poslední sezoně vydat tímto směrem ještě odvážněji. Má za sebou již několik autorských projektů a k dalším, na příklad napsaným herci, se chystá.)

Pokud bychom se chtěli na tento film podívat ještě z jiné strany, bylo by zajímavé zamyslet se nad tím, co vábí divadelního režiséra k filmu, nebo ještě jinak, jak lze jeho filmové vidění sledovat v jím vytvořených inscenacích. Že jeho filmy mají značné stopy divadelního uvažování, je zřejmé, a pro toto médium v českém prostředí myslím osvěžující, právě tak jako výkony těch herců, které obvykle na plátně nevidíme a řadí se spíše mezi 'divadelní' než 'filmové'. Zajímavým příspěvkem k tomuto tématu je i film Miroslava Bambuška *Jan Hus – Mše za tři mrtvé muže*, režiséra, který se jinak také věnuje převážně divadlu. Na to ovšem v pozvánce na film *Hlava-ruce-srdce* už nezbývá místo. Oba dva filmy lze s trochou detektivního nadání stále ještě vypátrat v kinech.

Tereza Marečková

Osoby:

Aleš

Dana

Slávek

Marie, Slávkova žena

Věra, Alešova teta

Nada, Alešova teta

Ljubka, Alešova teta

Karel Mrzlík, kolega

Zora Zárubová, neukožená žena

Robert Zárubka, její invalidní manžel

Sousedka

Leoš Tichý, sebevrah

Václav Pitel, bezdomovec

Klára, plachá žena

Jaroslav, posluchač z Protivína

Policista

Kolemjdoucí

Řeváděcí mrtvých / Pohřebáci

1. Noční show

Rozhlasové studio, podmanivá hudba, živé vysílání.

Aleš Dobrý večer. Právě teď začíná Noční show pro osamělá srdce a u mikrofonu sedí jako každou hodinu před půlnocí od pondělí do pátku Aleš Marný. Možná, že dnešní den nebyl zrovna takový, jaký jste si přáli. Možná jste takových dní už prožili hezkou řádku za sebou. Nejste spokojení, něco vás trápí a nemůžete tomu přijít na kloub. Hledáte ta správná slova, ale nejste si jistí, jestli to, co vás trápí někde hluboko uvnitř, budete vůbec kdy umět pojmenovat. Možná jste na to hledání dokonce sami. Možná se právě dnes večer cítíte nesnesitelně smutní, opuštění, bez lásky anebo dokonce bez naděje. V tom připadáte příštích šedesát minut bude patřit jenom vám. Jestli se potřebujete svěřit, ale není nablízku nikdo, kdo by vás vyslechl, zavolejte mi. Jestli potřebujete radu nebo pomoc, zkusíme společně najít cestu z vašich problémů. Protože na každou bolest existuje lék. A v každé otázce se skrývá odpověď. A po každé chvíli smutku a trápení přijdou okamžiky radosti a každé zklamání nakonec vystřídá naděje na nový začátek. Nikdy není pozdě a vždycky můžete zavolat do Noční show pro osamělá srdce. Jsem tady pro vás na telefonu 389 10 11 13.

2. Cigareta

Aleš s Danou dobíhají po vysílání na autobusovou zastávku, ale autobus jim ujede před nosem.

Sousedka (Alešovi, s lehkou škodolibostí v hlase) To je typický! Schválně ujede člověku před nosem, když ví, že další třináctka jede až za tři čtvrtě hodiny! Opodál stojící pan Zárubka si zapaluje cigaretu, kterou vytáhne z nového balíčku. Má zapalovač ve tvaru revolveru. Přistoupí k němu Pitel, který celou skupinku z povzdálí sledoval.

Pitel (Zárubovi) Neměl byste jedno zbytečný cigáro, pane profesore?

Zárubka Neměl.

Pitel Právě jste otevřel novou krabičku. Viděl jsem to.

Zárubka No. A stejně ti nedám! Myslíš, že kradu?

Pitel Tak pardon. (Sousedce) Vy asi kouřit nebudete, paní hraběnko?

Sousedka To jste uhořel naprosto přesně.

Pitel Neměla byste aspoň nějaký zbytečný drobak, prosím?

Sousedka A vy to hned někde prochlastáte, že jo?

Pitel Koupím si za to ráno rohlík. Přisáhám!

Sousedka Tak počkejte, no. (Začne hledat peněženku)

Pitel Máte zlatý srdce. Pánbu vám to oplat, ctihodná matko!

Sousedka Pánaboha nechte na pokoji. (Hledání se zrychluje, ale bez výsledku) Vždyť jsem tu peněženku ještě před chvílí měla...

Pitel To je dobrý paní, nechte to být... (Šourá se pryč)

Sousedka Jak dobrý?! Kam jdete?! Vždyť jsem ji před chvílí měla v ruce. Kupovala jsem si přece v automatu lístek. Kam jdete? Stůjte! Vy jste mi ji ukrad, že jo?

Pitel Já?

Sousedka No, to je typický! Za dobrotu na žebrotu. Zastavte ho, lidi!

Zárubka Stůj, ne, když ti paní povídá!

Aleš Počkejte, to se nějak vysvětlí.

Dana Nepleť se do toho, Aleši, prosím tě.

Sousedka Měla jsem ji tady v kapse. Musel mi ji vzít! To jinak není možný.

Zárubka Obrát kapsy! Děle!

Sousedka Zavolám na vás policii!

Pitel Vždyť jsem stál uctivě metr od vás, paní.

Sousedka Určitě má nějaký figle.

Záruba Tak ukaž kapsy!

Aleš Nemohla jste se splést? Nezapomněla jste ji třeba doma?

Sousedka Ještě se toho lůzra zastávejte! Kde to jsme, proboha! To jsem si to jako celý vymyslela, podle vás?

Aleš A kolik jste v ní měla?

Sousedka To je jedno, ne? Tady jde o princip! Já mu chtěla pomoci a on mě sprostě okrad!

Pitel Nevokrad. Fakt ne... (*Ukazuje kapsy*)

Záruba (*komentuje věci, které Pitlovi padají z kapes*)
To je ale nechutný svinstvo...

Pitel Vždyť jsem říkal, že nic nemám.

Záruba Tak padej!

Pitel (*sbírá si věci*) V životě jsem nikomu nic neukrad...

Sousedka A to ho jako necháte jít, nebo co?

Záruba Kdo ví, jestli jste ji vůbec měla, pani.

Sousedka No to je typický! To je typický! Ještě jsem si to nakonec všechno vycucala z prstu? To jste teda hrdinové! (*S despektem přehlédne z Aleše na Zárubu a zpět*) Jeden jako druhý, to vám teda řeknu!

3. Vzkříšení

Aleš vysílá svůj rozhlasový pořad. Snové osvětlení.

Hudbu přehluší zdeformované vyzvánění telefonu.

Aleš Právě teď se do studia dovolal další z vás. Další trpící a zoufalá lidská bytost. Kdo hledá pomoc v Noční show pro osamělá srdce? Kdo volá?

Marie Tady je Marie.

Aleš Marie, to jsi ty?

Marie Jo.

Aleš Sem nesmíš volat!

Marie Jak to, že ne?

Aleš Tohle je pořad pro lidi, které opravdu něco trápí.

Marie Ale já taky potřebuju pomoc, Aleši! Jsem odporná. Potřebuju nový prsa. Odsát špek. Přetékám přes židli, přes prkýnko na hajzlu. Za chvíli budu všude!

Aleš (*o poznání něžnějším hlasem*) Vždyť jsi krásná...

Marie Jemu to asi nestačí. Tady málo, tuhle moc –

Aleš Jsi akorát.

Ozve se rozostřené zvonění dalšího telefonátu.

Aleš Někdo volá. Další trpící a zoufalá lidská bytost! Kdo hledá pomoc v Noční show pro osamělá srdce? Kdo volá Aleše?

Mrzlík Prosím vás, chci vám říct –

Marie – nemůžeš mě jenom tak zavěsit, Aleši!

Aleš Někdo mě opravdu potřebuje, Marie! Haló, jste tam?

Mrzlík Jo. Jsem tady. Chci vám říct –

Marie Já mám problém, slyšíš! A velkej!

Aleš Neruš nás, Marie! (*Mrzlíkovi*) Já vás poslouchám!

Mrzlík Já vám chci říct –

Marie Prosím tě, než se Mrzlík vymáčkne, tak bude po nás!

Aleš Jak víš, že je to Mrzlík?

Mrzlík Jak víš, že jsem to já?

Marie A kdo jinej by to byl, proboha?!

Ozve se zvonění od dalšího volajícího.

Aleš A další trpící a zoufalá lidská bytost volá! Volejte všichni, kteří mě potřebujete! Posloucháte noční show pro osamělá srdce! Kdo volá Aleše?

Slávek Aleši, jsem mrtvej! Co mám dělat? Jsem úplně mrtvej, Aleši!

Aleš Slávku?

Slávek Už jsem prostě nemohl snést, jak mě pořád válcuješ!

Aleš Promiň...

Slávek Pořád vyhráváš. Ve všem jsi lepší než já!

Proč?! Jsi hezčí, mužnější, chytřejší, lidi tě mají radši! A hlavně jsi živý! A já jsem mrtvej! Mrtvej! Ježíšmarjá! Kvůli tobě jsem mrtvej! Tak mi sakra pomoz! Dělej něco! Už si pro mě jdou!

Přicházejí tři Převáděči mrtvých.

Marie Ježíšikriste, já jsem teda asi taky mrtvá!

Slávek Ne, já jsem mrtvej! Já jsem mrtvej! Kolikrát ti to mám opakovat?!

Mrzlík Všichni jsme mrtví! To jsem vám chtěl říct...

Aleš Nebojte se!

Slávek Tak dělej něco! Sliboval jsi, že nezemřeme na věky!

Marie Když ti uvěříme!

Mrzlík A my ti nevěřili!

Aleš Nebojte se! Pomůžu vám! Pomůžu vám všem! *Převáděči mrtvých odvádí pryč Marii, Slávku i Mrzlíka. Přichází Dana.*

Aleš (*volá za odcházejícími*) Pomůžu vám! Věřte!

Dana Aleši! Aleši! Probuď se!

Aleš Pomůžu vám!

Dana Probuď se! Kam jsi to zase vlezl? To se ti je-nom zdá!

Aleš (*křičí opravdu hodně nahlas*) Věřte mi!

Dana (*třese s ním*) Nekřič, proboha!

Aleš (*probere se, zmateně*) Co je?

Dana Pššt.... Co to tu zase vyvádíš? Jak to, že jsi ob-lečený?

Aleš (*orientuje se*) Já jsem... zase...? To není normální, víd?

Dana Leze ti to na mozek. Měl bys s tím přestat.

Aleš Ale mě ta práce baví, Dano. Aspoň mám pocit, že jsem občas užitečný.

Dana A nestačilo by ti být užitečný pro mě? Pojd' do postele, taky se potřebuju občas vyspat.

Aleš (*nečekaně Danu obejmě*) Tak jo. Jestli vyhraju ten konkurs na šéfredaktora, tak se na Noční show vykašlu. Slibuju.

Nečekaně se ozvou hlasy Alešových tet.

Věra Alešku?

Naďa Alešku?

Ljubka Alešku?

Aleš (*zaúpi*) Ještě tety...

Dana (*zasměje se*) A je to. Probudil jsi je, jaks křičel...

Věra Není ti něco?

Naďa Zase jsi křičel.

Ljubka Ze sna.

Aleš Už je to dobrý! Klidně běžte spát! Dobrou!

Věra Teď už neusneme.

Naďa Máme o tebe strach.

Ljubka Co to s tebou je, Aleši!?

Aleš Nic! Mám to všechno pod kontrolou!

Dana Aha...

Tety vplují do místnosti. Vypadají jako zestárlí strážní andělé.

Věra Něco se děje, Aleši.

Naďa Křičíš ze sna každou noc.

Ljubka Čím dál hlasitěji...

Věra Co se ti zdálo?

Aleš Už nevím...

Dana Nelži! (*Tetám*) Zase křísil mrtvé.

Věra To je ale krásné.

Dana Normální to není.

Ljubka To ne.

Náhle zazvoní telefon. Aleš po krátkém zaváhání mobil zvedne. Na druhém konci uplakaná Marie.

Aleš Ano?!

Marie Já jsem ho vyhodila. Definitivně.

Aleš Prosím tě, víš kolik je hodin?

Marie Promiň, promiň, ale ty jsi jediný, komu můžu zavolat. Jsem úplně na dně.

Aleš A jak ti já můžu pomoci?

Marie Přijď ke mně.

Aleš Ty ses zbláznila.

Marie Máš tam Danu, vid'.

Aleš Samozřejmě.

Marie Přijdeš?

Aleš Ne.

Marie Tak já se zabiju. (*Zavěsí*)

Dana a Tety Marie?

Aleš Jo.

Dana A?

Aleš Chce se zabít. Podle všeho.

Dana Už zase?

Aleš Vyhodila Slávka.

Dana Pro změnu...

Znovu zvoní telefon. Aleš ho nechce zít.

Dana (*po delším Alešově váhání*) No tak to vem!

Aleš Marie –

Marie Musíš přijít. Dana to pochopí.

Aleš Nepřijedu. Slávek se zítra zase vrátí. S kytkou. Jdi spát.

Marie Tentokrát ne. Byla jsem na něj hrozně zlá. Přijď, moc tě prosím...

Aleš Zastavím se zítra, jo?

Marie (*dlouze mlčí*)

Aleš Dobrou noc, Marie. (*Zavěsí*) Tak. A je to.

Dana Já tě nepoznávám...

Aleš (*se zjevným uspokojením*) A pak, že mám mesiáský komplex.

Dana Ty jsi na to snad hrdej...

Aleš Odmítl jsem pomoc ženě svého kamaráda...

Dana (*rozpačitě*) Víš, jak je labilní.

Věra Tak snad to dobře dopadne.

Naďa Ono s tím Slávkem není jednoduché vyjít.

Ljubka Aleš by mohl povídat. Chudák Marie...

Aleš (*dlouhá pauza, dívá se na všechny*) Co se na mě tak díváte? Mám k ní skočit?

Dana Ale vrať se brzo.

Věra Jestli si Slávek vůbec zaslouží, abys mu takhle pořádkem pomáhal!?

4. Těsně vedle

V bytě Slávka a Marie. Marie v župánku vede Aleše dovnitř.

Marie Ty jsi nakonec přišel?

Aleš Naposled, Marie. Dneska opravdu naposled!

Marie Děkuju...

Aleš Kde je?

Marie Co já vím? U Beránka? Je mi to úplně jedno. Doufám, že už se nikdy neukáže!

Aleš Stejně to nemyslíš vážně.

Marie Tentokrát jo! Opravdu. Opravdu opravdu.

Aleš Víš co? Já ti teď uvařím meduňkové čaj a půjdeš spát, jo?

Marie Já nechci meduňkové čaj...

Aleš Jasně...

Dívají se na sebe. Marie k Alešovi pomalu přistoupí. Políbí ho. Vášnivě. Když ji Aleš obejmě, okamžitě ho prudce odstrčí. Stojí proti sobě. Mlčí.

Aleš To jsem neměl... Promiň... Ahoj. (*Chce odejít*)
Vejde Slávek s ručníkem kolem pasu.

Slávek (*lehce prozpěvuje*) Aleši náš, co tu děláš?

Aleš Já jsem fakt úplně nepoučitelnej...

Slávek Vítej v domě Zatracencových, Utěšiteli náš!

Aleš Vždycky řekne, že jste se pohádali a že tě vyhodila, a ty se pokaždý odněkud vynoříš. Proč by to zrovna dneska mělo být jinak...?

Slávek On s tebou chtěl být sám, Máří?

Aleš Hlavně už opravdu, opravdu, opravdu nechci řešit vaše problémy.

Slávek (*k Marii*) My máme nějaký problém?

Aleš Dobrou noc. (*K Slávkovi*) Zítra. Máme velký den.

Slávek Já mám velký den. Tedy jestli myslíš výsledek toho konkursu? Promiň.

Aleš Ty už něco víš?

Slávek Já vím jako obvykle všechno. Klidně se zeptej.

Aleš Tvůj samolibý výraz je dostatečně výmluvný. Gratuluju.

Slávek Je mi líto, kamaráde. Jsem prostě lepší. Projel jsi to na celý čáře. Dostal jsi jediný hlas. Od Mrzlíka.

Aleš Od Mrzlíka?

Slávek Přesně tak.

Aleš Kdo ti to řekl?

Slávek Mám svý zdroje.

Marie Vidiš, jak je? Neměl jsi vůbec šanci, Aleši.

Bylo to kompletně dohodnutý předem!

Slávek Nepovídej hlouposti, Máří.

Marie Neříkej mi Máří! Vždyť je Aleš lepší než ty.

Slávek Od kdy?

Marie Má lepší kvalifikaci, delší praxi než ty, úspěšný pořad. Lidi ho mají rádi. Ale ty je všechny umíš zblbnout, vid' V tom jsi dobrej. V tomhle jo!

Slávek Přestaň, prosím tě.

Marie Vždyť tebe ta práce vůbec nezajímá. Máš rád svý pohodlí. Seš líný. Přihlásil ses do konkursu proti Alešovi, jenom aby sis dokázal, jak je jsi king! Nebo ne?

Slávek Nech toho!

Marie Tak si teď budeš léčit svůj mindrák na Mrzlíkovi, vid', když na mě už nemůžeš!

Slávek Buď zticha!

Marie Ani mě nenapadne! Tři roky jsem poslouchala, že jsem neplodná hysterka, než se mi podařilo ho dovést na vyšetření. Jenže já jsem v pořádku. Já jo. Ty nejsi k ničemu!

Slávek dá nečekaně Marii facku. Marie spadne na zem.

Aleš To jsi přehnal!

Slávek *(klekne si k Marii a začne ji hladit)* Promiň, miláčku. Promiň...

Marie Ty mi to odpusť. *(Líbá ho)* Miluju tě.

Marie Slávka obejmě. Líbají se a šeptají si „promiň“... Aleš potichu odejde.

5. Předehra

Ve studiu se s posluchači loučí Karel Mrzlík. Dana u vysílacího pultu. Po chvíli vejde Aleš.

Mrzlík Milí posluchači, doufám, že vás náš pořad Knihy na dobrou noc opět potěšil a inspiroval. A pokud nemáte na svém nočním stolku tu správnou knihu a ještě se vám nechce spát, za pár minut se na vás ve své Noční show pro osamělá srdce těší kolega Aleš Marný. Ode mě je to pro dnešek opravdu všechno, na slyšenou a zůstaňte s námi. Od mikrofonu se loučí Karel Mrzlík.

Dana Aleši?

Aleš Copak?

Dana Ty tady nezůstaneš, vid' že ne?

Aleš Mám odejít, protože jsem nevyhrál v konkursu?

Dana Ne. Vždyť jsme o tom mluvili tisíckrát. Tenhle pořad už dělat nemůžeš.

Aleš Já to zvládám. Opravdu to zvládám...

Dana Jo? Jenže já už možná ne.

Aleš O čem to mluvíš?

Dana O tvých nočních můrách. O tvých tetách....

Aleš Teď to snad nebudeme řešit. Za chvíli vysíláme.

Dana Pořád máš nějaký výmluvy.

Aleš Slíbil jsem mámě, že se o tety postarám.

Dana Nejde jenom o tety, proboha!

Aleš Teď ne. Připrav znětku! *(Mrzlíkovi)* Čau, Karle!

Mrzlík Je to tvoje...

Aleš Díky. Karle? Není ti něco?

Mrzlík Co? Ne. Čau! *(Odejde)*

6. Nový šéf

Foyer rozhlasu.

Slávek *(se skleničkou v ruce)* Toho si na tobě fakt cením, že máš odvalu jít proti proudu, Karle. Fakt cením...

Mrzlík Dík, šéfe...

Slávek Jedinej hlasovat pro Aleše, když víš, že všichni ostatní stejně dají hlas mně. To musí být člověk buď úplně blbej, nebo strašně statečněj.

Mrzlík Blbej hrdina, to bylo vždycky moje...

Slávek No, to jsem si právě myslel... Ale ještě si nebal. Poslechovost máš slušnou. Navíc Aleš je můj kamarád, takže stejně je to jako kdybys ten hlas dal mě. Jenom mi prosím tě vysvětlí, proč jsi to udělal?

Mrzlík jen tiše pokrčí ramený.

7. Noční show II

O chvíli později ve studiu. Vysílání je v plném proudu.

Aleš A než se k nám do studia Noční show pro osamělá srdce dovolá první z vás, pustí vám naše technička Dana krásnou písničku. Volejte na 389 10 11 13.

Aleš dá znamení a Dana vyjede uklidňující hudbu, která je v kontrastu s jejich vzrušeným hovorem, hlasitěji.

Aleš Dano, co je? Co jsem ti udělal?

Dana Nic. Nic. Pokračuj. Mě utěšovat nemusíš.

Vstoupí rozjařený Slávek. Velmi bystře vyhodnotí situaci.

Slávek Ale, ale, ale? Copak? Dnes, prosím, žádné soukromé smutky zde – v domě radosti!

Aleš Tady není k oslavám důvod.

Slávek Což je chyba. Velká chyba. Ty vaše smutný obličej jsou úplně mimo formát dnešního večera!

Aleš No, právě. Mám živý vysílání, jestli sis nevšiml. Neruš, prosím tě. Musím se soustředit.

Slávek Hudba hraje tak optimisticky a ty jsi mi ještě nepogratuloval, Utěšiteli.

Aleš Ale pogratuloval, Slavomíre.

Slávek Neříkej mi Slavomíre.

Aleš Tak mi neříkej Utěšiteli.

Slávek Vždyť jsi náš Utěšitel. A každý to ví.

Dana Máš tam prvního.

Slávek První jsem dneska já!

Aleš Ještě chvíli hraj. Třeba zavěsí.

Slávek Ale to není pěkné. To od tebe vůbec není pěkné! Ta lidská bytost na druhém konci drátu čeká na tvou radu a pomoc.

Aleš Na začátku volají skoro vždycky naprostý magoři.

Slávek I magor je přeci člověk a zaslouží si náš soucit.

Aleš Tak jo. Gratuluju, Slavomíre! Jsem rád, že jsi můj šéf! Vážně.

Slávek Teď lžeš.

Aleš Taky mohl vyhrát nějaký blbec.

Slávek Takže jsme dopadli ještě docela dobře, vid'?

Aleš No právě. Budu se snažit, abych pod tvým osvěcujícím vedením pracoval ještě lépe než doposud. Pokusím se, aby v našem městě do roka a do dne někdo nepotřeboval poslouchat moje řeči a mohli jsme tenhle pořad navěky zrušit. Spokojen? Stačí? *(Něčká na odpověď a obrátí se na Danu)* Dej mi ho!

Do vysílání vstupí pan Tichý. Dana stáhne hudbu.

Aleš Na druhé straně telefonní linky už čeká první posluchač, který se dnes večer dovolal k nám do studia. Ví, kolik odvahy a odhodlání stojí řadu z vás vytočit naše telefonní číslo 389 10 11 13. A já jsem opravdu upřímně zvědavý, kdo se ke mně do studia právě teď dovolal. Dobrý večer, kdo volá?

Aleš dává Daně znamení, aby přepojila volajícího.

Dana se směje, protože jí Slávek něco šeptá. Oba se dívají na Aleše. Tichý mluví rezignovaným hlasem, jako by stále od Aleše čekal něco, čeho se mu po celou dobu jejich rozhovoru nedostane.

Tichý Tady je Tichý. Leoš Tichý.

Aleš Dobrý večer, pane Tichý. Vítám vás v našem vysílání.

Tichý Nikdy bych nevěřil, že budu jednou takhle volat do rádia.

Aleš Vidíte, a nakonec to bylo určitě mnohem lehčí, než jste si představoval.

Tichý No, to nevím... *(Zlomí se mu hlas a odmlčí se)*

Aleš Já vás poslouchám, pane Tichý.

Tichý To je zázrak, že člověka ještě vůbec někdo poslouchá.

Aleš A nejsem jistě sám, kdo slyší váš hlas. Naši posluchači už určitě čekají na váš příběh.

Tichý Příběh... To je silný slovo. Vůbec nevím, jak mám s tím svým „jako“ příběhem začít...

Aleš Zkuste třeba dneškem...

Tichý Dneškem...? Tak jo. Dneska uklízím.

Aleš To vás lituju. Ale čas od času to čeká každého, vidíte?

Tichý Kvůli sousedce.

Aleš Čekáte návštěvu? Milou návštěvu?

Tichý Už tu byla.

Ale Aha.

Tichý S policajtem. Vykopli dveře.

Aleš Co se stalo?

Tichý Usnul jsem ve vaně. *(Dlouhá pauza)* Vzal jsem si předtím pár prášků na spaní. No a usnul jsem dost tvrdě. Ještě dřív, než jsem stačil zastavit vodu. A voda tekla a tekla. Sousedce do bytu...

Aleš Ale hlavně že přišli včas, vidíte? Dobrý konec všechno spraví, jak se říká...

Tichý Mně nevyjde nikdy nic. Vždycky všechno zkazím. Jako ty věci po dědovi. Našel jsem jen dalekohled. Ale přitom vím určitě, že měl i brokovnici, ne-li dvě. Byl to myslivec. Já vůbec netuším, kde mohly skončit... Dvě brokovnice se přece nemůžou jen tak ztratit... Dvě brokovnice a náboje!

Aleš Zkuste se podívat ještě jednou, pane Tichý. Nejdřív se uklidněte, pak si zkuste vzpomenout, kde jste je viděl naposledy, nebo na které místo jste se zapomněl podívat, a uvidíte, že na vás určitě odněkud vypadnou.

Tichý No jo, no... Možnosti tu jsou... *(Hraje si s páskem od županu)*

Aleš Přesně tak, pane Tichý! Zapomeňte na tu nehodu s vanou, zapomeňte na ztracenou brokovnici a zkuste prostě něco nového.

Tichý *(zkouší uvázat oprátku z pásku od županu)* To se lehce řekne...

Aleš Každý člověk zažívá čas od času takové období, kdy má pocit, že se mu nic nedaří, že vůbec ničemu nerozumí, nebo že už dokonce neví, jak dál.

Tichý To je přesně můj případ...

Aleš Viděno zpětně to bývá vždycky vlastně jenom krátká chvíle. Ale patří k těm nejtěžším v životě.

Tichý A přitom stačí tak málo a...

Aleš Když člověka přepadne takový splín, tak spolehlivě nejlíp pomůže věnovat se nějaké drobné, jednoduché činnosti, která přinese okamžitý výsledek, malou radost a pocit uspokojení.

Tichý Jenomže mě právě tyhle drobný, jednoduchý činnosti úplně spolehlivě ničí! Protože mi připomínají, že všechno, do čeho se pustím, se nakonec vždycky promění v totální fiasko. Dneska jsem si třeba dvě hodiny přišival utržený knoflík ke košili. Dvě hodiny. Chápete, že mi to trvalo dvě hodiny?

Aleš Ano. Někdy se i zdánlivá drobnost může proměnit v mimořádně stresující situaci.

Tichý Takže pak člověka napadne jediná věc –

Aleš – že život přesto všechno stojí za to, aby byl žit.

Tichý Vážně?

Aleš Zní to jako fráze, vidíte?

Tichý Bohužel... Já bych to řekl přesně obráceně.

Aleš Někdy prostě slova víc povědět nedokážou.

Tichý Aha. Jasně... To neví.

Aleš A my si musíme poradit sami, jak nejlíp umíme.

Tichý Tak jo. Dík. Nashle...

Aleš Dobrou noc. To byl pan Tichý. A vy posloucháte Noční show pro osamělá srdce.

Pan Tichý definitivně zavěsí. Dana pustí hudbu. Slávek jde k Alešovi do studia.

Slávek Stejně je to skvělejší formát, tahle tvoje poradna pro magory. Koketuju s myšlenkou, že bychom to natáhli aspoň do dvou, do tří nebo do čtyř do rána. Pak by vysílání teprve mohlo nabrat pořádný psychotický grádý.

Aleš Na to zapomeň! Spíš si začni hledat náhradu! Už to nebudu dál dělat. Ničím si tím klidný spaní už pět let. Nevím, jak mám pokračovat, ani kam ten pořad vést. Vždyť víš dobře, že jsem do toho šel jenom s tím, že to bude na přechodnou dobu.

Slávek Děláš to hezky...

Aleš Neumím říct nic, co by mohlo někomu pomoci. Sypou se ze mě jenom hromady blábolů a hromady keců.

Slávek Lidi tě mají rádi.

Aleš Prostě už mě deptá, že místo nějaký skutečný pomoci lidem jenom žvaním a žvaním a říkám řeči, kterým už sám ani nevěřím, a jenom se dívím, že ta zásobárna frází uvnitř mé hlavy je zřejmě bezedná. *(Otočí se na Danu)* Ano, měla jsi ve všem pravdu.

Dana Stahuju muziku.

Aleš Nech ji dohrát, prosím tě.

Dana Vůbec se sem nehodí. To mohl vybrat jediné Mrzlík.

Slávek Naopak, naopak, dnes se to sem hodí skvěle, dnes budeme hrát jenom samé svižné a veselé písničky! Zavoláme sem ostatní milé kolegy z klubu a uděláme si mejdan přímo tady ve studiu! Zahltneme naše deprimované posluchače svou pozitivní energií!

Dana Máš tam dalšího. Chceš ho?

Aleš jen bezmocně pokrčí rameny.

Slávek Žádný váhání! Šupky dupky k mikrofonu, pane redaktore. A stahujeme pomalu tu trapnou optimistickou písničku, paní kolegyně. Tááák. *(Alešovi)* A my můžeme...

Aleš Ještě jednou dobrý večer. Posloucháte Noční show pro osamělá srdce. Každý všední den hodinu před půlnocí si spolu povídáme o tom, co vás trápí, ale i o tom, z čeho máte radost. Uvidíme, co má na srdci další posluchač, který se k nám do studia dovolal. Dobrý večer, kdo volá?

Jaroslav Jaroslav. Z Protivína.

Aleš Dobrý večer, pane Jaroslave! Zdravím vás do Protivína.

Jaroslav Dobrý večer. Prosím vás, vy děláte výbornej pořad.

Aleš Děkuju!

Jaroslav Opravdu výbornej. Ale já bych chtěl říct asi tohle, jo? Ono jde o to, že jak já to vidím, tak ty lidi,

co vám většinou volají, nemají žádný skutečný problém, víte? Já bych byl mnohem radši, kdybyste dělal takovou jako opravdovou poradnu. Jako takovej nějaký receptář, jo? Že byste říkal jako úplně konkrétní rady, jestli mi rozumíte.

Aleš Přiznám se, že teď ještě úplně dobře ne.

Jaroslav No co má třeba člověk dělat, když mu sou sed, co bydlí v domě nad ním, permanentně v jednom kuse jako tó, no víte, co myslím, no tó ... no. A přímo na balkon.

Aleš No, já vám asi opravdu přesně nerozumím.

Jaroslav Jenomže tohle je, si myslím, opravdický problém! Když ten hajzl prostě nechce a nechce přestat.

Aleš Ale s čím, pane Jaroslave?

Jaroslav No s tím, no... Prostě nám chčije na balkón. Dovedete si teď v létě představit ten smrad?

Aleš To je opravdu hodně nepříjemná záležitost.

Jaroslav To je na poblití, vám řeknu! A nikdo s ním nic neudělá. Stěžoval jsem si na bytáku, stěžoval jsem si i u starosty. Hlaváč. Slíbil, že přijde, jenže pak mu do toho vlez nějaký fotbalák zase. Byli tady lidi z hygieny, ale on to vždycky popře. Dokonce jim jednou, když tu zase byli, řekl, že si to tam prej dělám sám, když přijdu v noci nalítej z hospody! On! Kterej sedí v jednom kuse na vrátnici v pivovaru a lemtá tam jednu jedenáctku za druhou! To by mě zajímalo, kde na to bere? No věřil byste tomu?!

Aleš Ne.

Jaroslav Jenomže já nemám v ruce žádné přímej důkaz! Policajt – ten hubenej, co ho přeložili z Písku, jak chodil s tou vizunou z Mišence, co vařila v Blanici – tak ten řekl, že bych ho musel chytit přímo při činu. Ale jak? Jak?! On si samozřejmě vždycky vyčihá, když tam nikdo není. To jsem na něj i kolikrát čekal, ale on si dává bacha, aby tam nikdy nikdo nebyl. Když chčije.

Aleš Musím se přiznat, že takový problém jsme tady ještě neměli.

Jaroslav Ale já myslím, že tohle je přesně to, co trápí lidi, víte? A že takovej šikovnej člověk jako vy by měl řešit skutečný problémy lidí. A vůbec, že by v rádiu nemělo být tolik toho, ná... jak se to řekne, teď mi to vypadlo, to je jedno, ale že my už jsme z toho úplně zoufalý jsem chtěl říct a zastání člověk nikde nena jde. Protože my už se tady tím smradem snad zalikneme! To jsem vám chtěl teda říct! Nashle. *(Zavěsí)*

Aleš Na shledanou. Tak. A pokud i vás něco trápí, určitě zavolejte do naší Noční show pro osamělá srdce na známé číslo. Tady je Aleš Marný.

Dana pustí hudbu. Začne se smát. Slávek ji s vážnou tváří okřikne.

Aleš Tohle už nedám...

Slávek Jsi pyšný, příteli! Nebyl právě tohle ten

správný impuls, který měl inspirovat tvou obrazovostnost?

Aleš O chcankách s nějakým exotem z Protivína se tady opravdu bavit nebude!

Slávek Ale my přece nemluvíme o močícím sousedovi a jeho exkrementech! Vždyť to je nádherný obraz. Nechápeš? (*Zasměje se*) Soused bydlí o patro výš. Soused je ten, který přebývá nahoře. Je stále tady. Nad námi. Nepolapitelný. Nesnesitelný. Pořád nic?

Aleš Pořád nic...

Slávek Shůry se na Jardovu hlavu snáší zlatavé kapky...

Jarda zuří, ale ON nepřestává. Nikdy nepřestane.

A Jarda se s tím musí naučit žít. Jako my všichni.

Aleš To už je fakt nevkusný!

Slávek Ale svým způsobem přesný. (*Napodobuje Alešovy intonace*) Ano, vy všichni zoufalí a zmatení. Ten nad námi na nás – v tomto případě už jen – močí. Přestože nám každým dnem dává na jeho svou milost, ukazuje zároveň svou převahu. Můžeme se vzepřít, nebo musíme dál pokorně snášet to ponížení a dusit se čpavým zápachem lidské existence? Proč se nám na hlavu snáší místo nebeské many smrdutá moč? Proč? Protože jiná znamení už nedovedeme pochopit! A proto dokud znovu nezačneme věřit, že ZÁZRAKY se děly a dějí, budeme se dál dusit smrdutými chcankami. (*S teatrální úklonou*) Utěšitel.

Aleš Bravo! Takže tamhle je mikrofon. Dalšího si vychnutnej sám. (*Odchází ze studia*)

Slávek Kam jdeš?

Aleš Pryč.

Slávek Ale to nesmíš!

Dana Volá další.

Slávek Tak ho típni a pusť nějakou dlouhou, klidnou skladbu. Já jdu za ním. (*Vyběhne za Alešem*)

8. Vzpoura

Aleš běží chodbou rozhlasu. Narazí na Marii.

Aleš Ahoj.

Marie Ahoj, Aleši...

Aleš Slavíš?

Marie Vypadám tak?

Aleš Všichni přece dneska slaví.

Marie A co ty? Ty asi jediný slavit nebudeš, vid?

Aleš Nějak se s tím snad srovnám, ne?

Marie Už je půlnoc?

Aleš Zdaleka ne.

Marie Hmm. Tak co tu vlastně děláš?

Aleš Utekl jsem ze studia.

Marie Nervy...?

Aleš Jo. Ne... Normálně jsem utekl ze studia. Aspoň na chvíli. Opustil jsem pracoviště a neuposlechl výzvy svého nového šéfa.

Marie To je hezký, že mu to nezačíná hladce. Jenže utéct není žádná vzpoura.

Aleš Proč bych se měl probíhat bouřit, není mi šestnáct.

Marie Měl bys to zkusit.

Aleš Neprovokuj.

Marie Aspoň jednou...

Aleš Náhodou...

Marie Náhodou...? Co? A kdy? Přeháněj...

Aleš Měl bych se vrátit. Moje ovečky už čekají.

Marie Bééé... bééé...

Aleš Nezlob...

Marie Béé... béé...

Aleš Možná si tě najdu, až skončím s vysíláním...

Marie Béé... béé...

Aleš odchází. Marie zůstane sama. Po chvíli vejde Slávek.

Slávek Neviděla jsi Aleše?

Marie Néé... néé...

Slávek odejde. Marie se dívá do prázdna.

9. Návrat

Aleš vejde překvapivě sebevědomě do studia. Usměje se na Danu.

Aleš Tak popojedem? Můžeš pomalu stahovat muziku, jestli tam na mě někdo čeká.

Dana překvapeně přikývne a pak stahuje hudbu, Aleš vstoupí do vysílání.

Aleš Ano, milí posluchači, život stojí za to žít, i když se nám to někdy nezdá. Kde je hodně světla, je i hodně stínů, jak říká klasik. Na telefonu už ale máme dalšího netrpělivého posluchače. Tady je Aleš Marný v Noční show pro osamělá srdce. Kdo volá?

Zora Zora. Já se hrozně omlouvám, že vám už zase telefonuju. Ale to se nedá vydržet. Musíte mi pomoci, Aleši!

Aleš Uklidněte se, paní Zoro, a zkuste nám v klidu povědět, co vás trápí?

Zora Pořád to samý, Aleši. Musíte mi pomoci. Řekněte mi, co jsem komu udělala? To by nikdo nenesl tohleto!

Do studia se vrátí Slávek a přátelsky pokyne Alešovi. Poslouchá.

Aleš Kdo vám ubližuje, Zoro?

Zora No přeci můj manžel! Vždyť už jsem vám několikrát volala...

Aleš (*po krátkém zaváhání si vzpomene*) A já jsem vám radil, abyste se obrátila na policii.

Zora Ty se mi vysmáli! Mlátí mě tak chytře, že nemám žádný pořádný modřiny. Řekli jen, že kdoví, jestli jsem si to neudělala sama.

Aleš A pohrozila jste mu, že jestli nepřestane, tak od něj odejdete?

Zora Jo! Pohrozila, pohrozila a on se smál jako šílenec a řekl, že mě radši zabije, než by mě nechchal odejít. Že mě tak miluje, že by mě radši zabil,

kdybych chtěla utéct. Že mě tak moc miluje, tohle přesně řekl. A pak mě zmlátil ještě víc, než kdy jindy. A celou noc mě nechal připoutanou k horkému radiátoru.

Aleš (neví, co má říct)

Zora Naštěstí jsem dosáhla na regulátor a stáhla jsem to, ale dovedete si představit, jak mi bylo?

Aleš Jsem si jistý, že ve vašem případě je opravdu jediné řešení policie, Zoro. Zkuste napsat stížnost na krajský ředitelství –

Zora Nemůžu na něj přece volat policii....

Aleš Ale oni jsou tady od toho, aby vám v takové situaci pomohli.

Zora Jedinej, komu věřím, jste vy, Aleši!

Aleš Ale já nejsem žádný hrdina, Zoro. (Zasměje se) Žádný Zoro mstitel...

Zora Ne, vy jste moje poslední šance. Poznám to z vašeho hlasu. Prosím vás, přijďte ke mně dneska v noci, až půjdete z vysílání. Určitě přijďte, bydlím na rohu Nové a České. Nízký žlutý dům s balkonem. Nemůžete to minout.

Aleš Počkejte –

Zora Já vám věřím, Aleši! Už musím končit! (Přudce zavěsí)

Aleš To byla paní Zora. A co vy, milí posluchači, jak vy byste jí poradili? Zkuste nám zavolat do studia. Možná nás bude paní Zora ještě poslouchat a třeba jí vaše rady nebo zkušenosti pomohou... Zatím si pustíme nějakou příjemnou hudbu. Blíží se totiž pomalu půlnoc a vy posloucháte Noční show pro osamělá srdce.

Dana pustí hudbu.

Slávek Pěkný. Takový dramatický...

Dana Chudák ženská, už sem volala minimálně třikrát.

Slávek Posluchači teď musí být neuvěřitelně rozjetý. Myslíš, že by lidi tohle volali třeba ve tři odpoledne?

Aleš Proč?

Slávek Víš, kolik by se do toho dalo nacpat reklam?!

Aleš No. A představ si tu poslechovost, kdybych se teď cestou z vysílání u ní opravdu stavil. Kdybychom to tedy uměli naživo přenášet, samozřejmě.

Slávek To by samozřejmě byla naprostá pecka. Šel bych s tebou.

Aleš Proč? Potřebuješ si něco dokázat?

Slávek Já ne. Ale chtěl bych vidět, jak se náš nenápadný a neškodný Aleš stává neohroženým nočním hrdinou.

Aleš No. Umíš si to představit?

Slávek Ne.

Aleš Tak to zkus.

Slávek (dělá, že si to představuje) Aleš zachraňuje lidstvo. Jeho život znovu dostává ztracený smysl. Takhle nějak? Jako v komiksu?

Aleš No. Byl by to problém?

Slávek Ne. Jenom bys ještě potřeboval nějaký správný jméno. Aleš je naprosto nemožný jméno pro hrdinu.

Aleš Když myslíš...

Slávek Utěšitel?

Aleš Jo, proč ne. Vlastně se mi to docela líbí. Utěšitel.

Slávek Nejcitlivější Utěšitel slabých a bezmocných, chápavý přítel všech osamělých srdcí. Jasnej UTĚŠITEL!

Dana Máš tam dalšího. Chceš to přepojit, nebo to necháme vysumět a budeme ještě chvíli hrát?

Slávek Lupni mu ho tam! Ať se nám to tady pořádně rozproudí!

Dana stahuje hudbu a přepojuje do studia další hovor.

Aleš Blíží se půlnoc a do naší Noční show pro osamělá srdce se dovolal další z vás. Dobrý večer!

Chvilku pauza. Ticho.

Aleš Haló, je tam někdo? Jste ve vysílání. Posloucháme vás, dobrý večer.

Klára Tady Klára.

Aleš Zdravím vás, Kláro.

Další dlouhá pauza.

Aleš Jste tam?

Klára Ano.

Aleš My vás posloucháme, Kláro.

Klára (jen přerývaně dýchá)

Aleš Někdy je velmi těžké říct nahlas, co nás trápí. Nemám pravdu, Kláro?

Klára Ano.

Aleš Chce to čas, někdy spoustu času. Těžko se hledají slova, vidíte? Co kdybyste zkusila začít nějakou maličkostí, kterou si pamatujete z dnešního dne? (Pauza) Jenom nějaký nepodstatný detail, který vám uvízl v hlavě. Drobnost, něco, co jste viděla venku, ve městě, na ulici...

Klára Nechodím ven.

Aleš Vy jste nemocná? To je mi opravdu líto, Kláro.

Klára Nemůžu chodit ven.

Aleš A trápí vás nějaká dlouhodobá choroba? Nebo úraz?

Klára Strach. Mám strach.

Aleš Určitě to dobře dopadne. Nebojte se.

Klára Bojím.

Aleš Nevzdávejte to, Kláro. Posloucháte náš pořad pravidelně? Jestli ano, tak víte, že nejste sama, koho trápí nějaká bolest. Na těle nebo na duchu –

Klára Myslím, že když půjdu ven, tak se stane něco hrozného.

Aleš Zkuste to trochu rozvést. Třeba společně zjistíme, že to jsou plané obavy.

Klára Ne. Pro mě jsou lidi nesnesitelní.

Aleš Kterí lidé?

Klára Všichni.

Aleš Všichni? Někoho máte určitě ráda.

Klára Ne. Prostě bych si nejradši vzala pistoli a všechny bych vás vystřílela. Jednoho po druhém. Jak bych šla, tak koho bych potkala, toho bych střelila rovnou do hlavy.

Aleš A máte nějaký důvod? Ublížil vám někdo?

Klára Ne.

Aleš Jak dlouho už to trvá?

Klára Skoro rok.

Aleš A celou tu dobu vůbec nevycházíte z bytu?

Klára Nemůžu.

Aleš A co vaše rodina? Co práce?

Klára Jsem na neschopence. Máma mi nosí jídlo.

Aleš A s maminkou tedy vycházíte dobře?

Klára Moc spolu nemluvíme. Většinou mi jen nechá jídlo v předstíni.

Aleš Přijedu k vám, Kláro. Nezavěšujte. A vám, milí posluchači, přeji krásnou a klidnou dobrou noc. Zavřete oči, poslouchajte poslední tóny naší Noční show pro osamělá srdce a věřte, že nikdo není sám! Nikdo nezůstane sám! Nikdo už nesmí být sám! Od mikrofonu se s vámi loučí Aleš Marný.

Začne znít hudba.

Aleš (už mimo vysílání) Kláro, adresu!

Klára To je zbytečné.

Aleš Ne, řekněte mi adresu. Chci vám pomoci. Přijedu co nejdřív.

Klára Vůbec mě neznáte.

Aleš A proto vám nemůžu pomoci?

Klára Tři vrchy, šest. Šesté patro. Z šesti...

Aleš Přijedu k vám! Nashledanou, Kláro!

Klára zavěsí. Slávek vtrhne do studia, za ním Dana.

Slávek Ty za ní fakt jdeš?

Aleš Proč ne?

Slávek Dělal jsem si srandu.

Aleš Ale já jsem to myslel vážně.

Dana Ta holka je naprostej blázen. Může ti něco udělat.

Aleš Nebo někomu jinému... Aspoň to zkusím. S ní i s těma dvěma před ní.

Slávek Pojedeš do Protivína omrknout ten balkon?

Aleš Radši začnu se Zorou a s Tichým.

Dana Aleši, neblázni!

Aleš Aspoň jednu noc budu opravdový Utěšitel.

Hezky si to tady oslavte! (Odhází)

Dana Aleši, počkej...

Slávek Myslíš, že to dělá kvůli tobě? Aby se předvedl?

Dana Proboha, jsme spolu už pět let.

Slávek No právě. Pořád ho miluješ?

Dana Co bys tak myslel, Slavomíre?

Slávek Tak uvidíme! *(Usměje se opravdu neodolatelně a odejde)*

Zde je možné udělat přestávku.

10. Rozloučení

Aleš odchází z rozhlasu, Slávek ho doběhne. Před vchodem potkají kolegu Mrzlíka.

Slávek (volá na Aleše za scénou) Aleši, počkej!

Aleš Co je!

Slávek Jdu s tebou!

Aleš Ani náhodou! *(Otočí se na Mrzlíka)* Děje se něco, Karle?

Mrzlík *(zakrouží hlavou a snaží se cosi ze všech sil zadržet)*

Slávek Taková geniální recese se beže mě neobejde!

Aleš Tohle není žádná recese! A ty máš plný barák čerstvých podřízených, kteří touží jediné po tom, aby ti už konečně mohli rituálně vlézt někam. Měl bys jim dát šanci, Slavomíre.

Slávek Teď, když jde o lidstvo? Dostanou spoustu možností složit reparát. *(Otočí se na Mrzlíka)* Začneme hned zítra třeba tady s Mrzlíkem. Fakt ti nic není?

Mrzlík *(krouží hlavou, že ne, ale stojí ho to mnohem větší úsilí)*

Aleš (Mrzlíkovi) Jo, a Karle? Díky za ten hlas!

Mrzlík *(smutně se na Aleše podívá)* Promiň, Aleši. *(Pozvrací se)*

Slávek Nemusíš slavit tolik, když to nesneseš. Ale čím si i toho. Fakt, Karle! Tak zítra...

Aleš rychle zmizel. Slávek běží za ním.

11. Ztracený přítel

Sousedka *(volá nejdříve mimo jeviště, pak na něj vběhne)* Belzebube! Belzebube! *(Zastaví Aleše, do kterého málem vrazila)* Prosím vás, neviděl jste takovýho malýho černýho psíka? *(Znovu volá)* Belzebube! *(Alešovi)* Černýho pudlíka s červeným návkem? *(A znovu volá)* Belzebube!

Aleš Co to je za jméno? Pro psa.

Sousedka Tak už jsem ho dostala. Belzebube! Ještě nikdy nic takovýho neudělal! Belzebube! Já už se o něj bojím. Prosím vás, nepomohl byste mi ho hledat?

Aleš A kterým směrem běžel?

Sousedka No, to já právě nevím. Pobíhal kolem mě na vodítku jako vždycky a najednou se mi prudce vytrhl, hrozně zakňučel a frnk – jako by se po něm země slehla. Belzebube! Pojd' k paničce! Panička tě má ráda! A vůbec se nezlob! Dostaneš žvýkáci kostičku...

Aleš Nemohl třeba sám běžet domů?

Sousedka To už mě taky napadlo. Nebyl tam. Belzebube! Nevím, co to do něj vůbec vjelo. Takhle pozdě nikdy ven nechodíme. Ale on pořád otravoval, že musí ven. Belzebube!

Vběhne zakrvácený bezdomovec Pítel.

Pítel Doprdle! Doprdle!

Aleš Co se vám stalo?

Pítel Utíkejte pryč! Napadnul mě nějaký zkurvenej pes!

Sousedka Proboha? Neviděl jste tam mého Belzebuba? Aby se mu tak ještě něco stalo?

Pitel Neviděl! Jenom toho posranýho černýho pudla v rudým fusaku jsem viděl.

Sousedka Kde jste ho viděl? Mého miláčka?!

Pitel To je váš? Vždyť mě málem roztrhal, paní!

Sousedka To není možný....

Pitel Vidíte tu krev?!

Sousedka Takový beránek...

Pitel Jo, beránek!? Vždyť ten čokl na mě vyskočil a zakousnul se mi do ksichtu!

Sousedka Tomu nevěřím. Belzebub je mazlík neškodnej. Jestli jste mu náhodou nechtěl vy něco udělat. Co? To by vám bylo podobný?

Pitel Já? Měl jsem ho nakopat! To jsem měl!

Sousedka Tak to máte, co vám patří! *(Zoufale volá a utíká pryč směrem, kterým předtím přišel Pitel)* Belzebube! Panebože! Kdepak jsi? Neublížili ti? Belzebube...!

Aleš Nemám vám zavolat záchranku? Potřebujete odvézt do nemocnice –

Pitel Hovno. Potřebuju peníze, šéfe.

Aleš Třeba ten pes měl vzteklinu...

Pitel Blbost. Tak co, našlo by se něco pro mě?

Aleš se smutně otočí a odchází pryč.

Pitel Tak si polib prdel....

12. Pod balkonem

Aleš přichází k domu, kde bydlí Zora. Slávek už tam čeká.

Aleš Já jsem myslel, že jsem tě setřásl.

Slávek A já jsem zatím o krok napřed. Počkej, ty jí voláš?

Aleš *(s telefonem u ucha)* Nebere to.

Slávek Tak zazvoň, ne?!

Aleš Jo a vyběhne ten její maník a seřeže nás rovnou před barákem.

Slávek Ale o to ti přece jde, ne? Zažít trochu vzruchu.

Aleš Já jsem jí přišel pomoci, ne se tady rvát jak malej kluk.

Slávek Aha, já zapomněl. Utěšitel...

Zora *(zvedne telefon)* Prosim.

Aleš *(najednou neví, co říct)* Dobrý večer. Tak jsem tady.

Zora Kdo je to? Proboha víte kolik je hodin?

Aleš Chtěla jste, abych přišel ještě dneska v noci. To jsem já. Aleš Marný. Utěšitel...

Zora Aleš, to jste opravdu vy?

Aleš Ano. Jsem dole, stojím přímo před vaším domem.

Zora Nemůžu vám otevřít, jsem tady zamčená a on mi zase sebral klíče od baráku. Počkejte chvíličku, já hned vyběhnu na balkon.

Aleš *(Slávkovi)* Ten hajzl jí tam zamknul. Jde na balkon, zmiz odsud!

Slávek Ona je sama doma?

Aleš No asi jo...

Slávek Takže bude srdceryvná balkonová scéna?

Zora *(vyjde na balkon, v župánku)* Pane Marný? Jste ještě tady? Je tu špatně vidět!

Aleš Já jsem tady...

Zora To jste moc hodný. To jsem opravdu nečekala, že byste mohl přijít. Škoda, že vás nevidím.

Aleš Dole, stojím přímo pod vaším balkonem...

Zora To je pořád jako v rádiu, zase jenom hlasy...

Aleš Kde je váš manžel?

Zora Zavřel mě tady jako zvíře a někam odtáhnul.

Aleš Ale jak vám můžu pomoci, když s ním nemůžu promluvit?

Zora Ten by na nějaký vaše řeči stejně nedal. Toho je třeba jedinec zabít.

Aleš Uklidněte se...

Zora Já vím. Já vím. Máte tak krásný hlas, pane Marný. Opravdu. Takový sametový, uklidňující. Můžu vám říkat Aleši?

Aleš Klidně. Co budeme dělat?

Zora Já se tady odtud nedostanu, Aleši.

Aleš Neměl bych zavolat ty policajty? Nebo záchranku? Nejste zraněná?

Zora Jsem, Aleši, jsem. Jsou to sice jenom oděrky, škrábance. Ale mám je všude. Potřebovala bych to ošetřit. Kyslíčnickem. Jenomže si všude nedosáhnou. Nechcete mi jít pomoci?

Aleš Záchranka se k vám dostane. Já myslím, že oni ze zákona můžou vyrazit dveře.

Zora Vy taky, Aleši. Stačí jednou kopnout a rozletí se. Dům už je starý. Ale co bude dělat on, až se vrátí? Jak mu vysvětlím, že jsou vyvráceny dveře?

Aleš Jenže jak se k vám mám jinak dostat?

Zora A kdybych našla rezervní klíče, tak byste nahoru šel?

Aleš Vy máte rezervní klíče?

Zora *(bez nejmenšího zaváhání)* Ale nesmí o tom vědět.

Aleš Takže vlastně vůbec nejste uvězněná...

Zora To nevádí. Počkejte chvíli. Seběhnu pro vás.

Aleš Já jsem vůl. Úplnej vůl, a tohle mám za to.

Slávek Neblázni, vždyť je to dobrý...

Aleš Já odsud mizím.

Slávek Máš šanci na takhle skvělej začátek a ty to vzdáš, hrdino?

Alešovi náhle zazvoní v kapse telefon.

Aleš *(zvedne to)* Teto, promiň. Já teď nemůžu. Já ti zavolám za chvíli. Ano? *(Zavěsí)*

Vejde Zora. Aleš i Slávek uskočí stranou. Zora se smutně dívá kolem sebe.

Zora Aleši?

Slávek k ní zezadu přistoupí.

Zora Aleši... Tak to jsi ty? Představovala jsem si tě trochu jinak.

Slávek (*s odzbrojující drzostí*) Mám zavolat kamaráda, co čeká za rohem, aby sis mohla vybrat?

Zora (*směje se*) Ale já jsem neřekla, že nejsem spokojená. (*Chvilí se na sebe dívají*) Tak půjdeš...?

Oba zmizí v domě. Aleš se za nimi dívá a vytočí na mobilu poslední přijaté číslo.

Aleš Ano, teto, děje se něco?

Věra To jsem se chtěla zeptat já tebe. Jestli už to začalo?

Aleš Co by mělo začínat, prosím tě? Co zase víš? Proč ještě nespíš?

Věra Měla jsem trochu strach, když jsi nepřišel po vyslání domů. Jindy dáváš vědět, že se zdržíš.

Aleš Přijdu později, něco mám, teti.

Věra Nemusíš mít strach, Aleši. Dopadne to určitě dobře. Všechno je, jak má být.

Aleš Já vím. Dělán, co můžu.

Věra To je dobře. Tak se drž!

Aleš Budu. Dobrou!

Věra Dobrou!

Invalidní pan Záruba se vbelhá o berlich. Pozoruje Aleše, který nervozně přechází před domem.

Záruba (*vyndá cigaretu z krabičky, strčí ji do úst a pak se otočí na Aleše*) Nemáte oheň?

Aleš Bohužel. Já nekouřím.

Záruba (*vytáhne z kapsy zapalovač v podobě revolveru a divně se zasměje*) Nevadí. (*Nabídne Alešovi cigaretu*) Nedáte si?

Aleš Ne. Říkal jsem vám, že nekouřím.

Záruba Jo. To jste říkal. Na někoho tady čekáte?

Aleš Ne.

Záruba Tak co tady teda děláte?

Aleš Prostě tu jen tak stojím. To se nesmí?

Záruba V jednu ráno je to dost divný. Jen tak postávat na ulici před cizím domem, nebo ne? (*Začne hledat po kapsách klíče, když je najde, podívá se znovu na Aleše a pak je hodí na zem*) Nepodal byste mi je? Dost těžko se mi ohýbá.

Aleš Samozřejmě.

Záruba (*oboří se na Aleše, když je na bobku s klíči v rukou*) Co tady děláš?

Aleš A vy tady bydlíte, že vás to tak zajímá?

Záruba Co bys myslel?

Aleš Je tu jenom jedno jméno na schránce, jeden zvoněk, takže...

Záruba To si tam jako to své jméno mám napsat dvakrát, když mám dvě berle a jsem mrzák, nebo jak?

Aleš To snad ne... Vy znáte tu ženu, co tady bydlí?

Záruba Myslíš tu děvku? Tu znám tak dobře, že jí ani nemůžu přijít na jméno.

Aleš To není hezký –

Záruba Hezký není, jak se ta ke mně chová. Neměla si mě brát, když jí vadí, že jsem kripl. Přefikne naschvál každého chlapa, kterež se jí dostane do rány.

Aleš To nemyslíte vážně.

Záruba Kdybych tě teď vzal s sebou nahoru, tak tě bude tahat do postele přímo mě před očima, aby mě nasrala.

Aleš To je nesmysl!

Záruba Ta přefikne na just každého. Prubneme to, co říkáš?

Aleš Nemám zájem.

Záruba Jenom pojď, bude legrace!

Aleš Promiňte, ale...

Záruba Hele, a jak vůbec víš, že tady bydlí nějaká ženská? Ty jsi šel za ní, že jo? Ty jsi ten její nový nabíječ?!

Aleš Ne. Opravdu ne. Volala mi do vyslání, protože jí ubližujete. Fyzicky.

Záruba Já? No, to určitě. I když dneska už jsem jí fakt málem jednu střelil. Já nesnáším ty její věčný soucitný pohledy. Vždycky když se na mě podívá a ty oči se jí tak jako soucitně zamží –

Aleš To znamená, že vás má pořad ráda, ne?

Záruba Já o žádnou lásku ze soucitu nestojím. To jsou všechno jenom kecy, na který já nikomu neskočím. Přísahaj, že s ní nechrápeš! (*Chytí ho za ruku*)

Aleš Prosím vás nechte mě!

Záruba Půjdeš se mnou nahoru! Budeš přísahat před ní, že ji neznáš a nebo tě narvu rovnou do toho jejího navoněného pelechu a budu se dívat, jak si to s tebou rozdáváš!

Aleš (*nečekaně chytí Zárubu volnou rukou kolem ramen*) Musíte jí odpustit.

Záruba To je opravdu skvělejší nápad! Jdeme nahoru!

Záruba popadne Aleše, který už nevzdoruje, a oba vstoupí do domu.

13. Odpuštění

V Zárubově bytě.

Záruba Jenom pojď dál a ničeho se neostýchej. Budeme si odpouštět! (*Zaře*) Zoro! Vylez!

Aleš Prosím vás! Tohle není dobrý začátek!

Záruba Musím si taky rychle nadělat nějaký pořádný hříšky, abych se měl z čeho kát, ne? Zoro! Vytáhnou ji z postele. A budeme se ti oba hezky zpovídat, chceš? (*Ostentativně si před ním klekne na kolena*)

Aleš Přestaňte!

Záruba Zoro! Přived jsem ti nový maso! Pojď si pro něj! Pojď hezky, pojď! (*Alešovi*) Ty se koukej svlíkat, ať se to zbytečně nezdržuje. (*Začne se po něm sápat a zkouší z něj rvát oblečení, Aleš se mu vytrhne*)

Slávek (*vyleze polonahý z ložnice a vyrazí po Zárubovi*) Na koho tady rveš, ty šmejde! (*Než ho stačí chytit, všimne si Aleše*) Doprdele, co tady děláš, Aleši?

Záruba Vy se znáte, jo? To se tady na tu kurvu snad dole stojí fronty nebo co? (*Alešovi*) Ty jsi ale svině,

kamaráde, víš to? (*Slávkovi*) Tak jak sis to užil, sva-
lovče? Je dobrá, vid? Doufám, že sis dával pozor,
abys od ní něco nechyt!

Slávek (*chytí Zárubu pod krkem, až mu spadnou
berle*) Dávej si pozor na tu svoji nevmáchanou
hubu, jo?!

Zora (*vejde zabalená do prostěradla*) Říkala jsem ti
snad jasně, že se nemáš do rána vracet, nebo ne?!

Záruba Kurvo!

Zora Jen si posluž, ty chudáku. (*Všimne si Aleše*) Co
to je, tohleto. Na vás mluvím, pane! (*Zárubovi*)
Koho jsi to s sebou zase přitáhl? Co na mě tak kou-
káte, co, co?!

Aleš Vždyť jste si mě sama zavolala!

Zora To bych musela být padlá na hlavu!

Aleš Noční show pro osamělá srdce...

Záruba Co to mele?

Aleš Pro všechny ztracené, opuštěné a zoufalé... Aleš
Marný – Utěšitel jméno mé.

Zora No jo, ten hlas... (*Slávkovi*) A kdo jsi potom ty?

Slávek On je slovo, já jsem tělo.

Záruba Já vás zabiju oba! (*Vytáhne revolver*)
*Aleš i Zora zůstanou v klidu. Slávek na ně překva-
peně koukne a pak se vrhne na Zárubu. Ozve se vý-
střel. Aleš se chytí za prsa. Pod srdcem se mu rozlije
rudá skvrna.*

Aleš On mě zabil...

*Slávek srazí Zárubu k zemi. Chce mu sebrat revolver.
Zora se je snaží dostat od sebe. Aleš pozoruje krva-
vou ránu.*

Aleš On mě normálně zabil...

Zora (*křičí na Slávka, který Zárubu surově mlátí*)
Nech ho! Přestaň! To je jenom paintballová pis-
tole. Přestaň ho mlátit. On by nezabil ani mouchu!
To byla jenom hra. Jenom vás chtěl vystrašit! To se
dá vyprat.

Záruba Vypadněte! Slyšíte?!

Zora (*hladí Zárubu a pomáhá mu se zvednout*) Není
ti něco, miláčku? Neublížili ti? (*Na Aleše a Slávka*)
Vypadněte! Oba! Běžte pryč...

Aleš Vy jste mi lhala.

Zora Vy mě taky.

Aleš (*se snahou o ironii*) Tak zas někdy zavolejte...

Záruba (*vztekle jako malé dítě, když není středem
pozornosti*) Zavolám na vás na všechny policajty!

Zora (*hladí ho po hlavě*) Pššt.

14. Ještě trochu tance pozdě v noci

*Beránek. Noční bar. Oblíbený podnik všech zaměst-
nanců naší rozhlasové stanice. Dana tančí. S Marií.
Spolu, a přece každá sama. Je to krásné. Aleš přijde
se sklenicí v ruce a přidá se k nim.*

Aleš Ahoj.

Marie Ahoj. Tak už máš splněno, spasiteli?

Aleš První bod si připsal Slávek.

Dana Zase?

Aleš Tahle disciplína stejně nebyla pro mě.

Marie A která je?

Aleš To kdybych věděl...

Dana Pral ses?

Aleš Ne. Vidíš, ani ta krev není pravá...

Marie Ale vypadá to efektně.

Aleš Pořád se zlobíš?

Dana Pomalu to vzdávám.

Aleš Dano...

Marie Tančíme... Nehádáme se. Tančíme...

Aleš Půjdemě domů?

Dana Ne. Tančím, nevidíš?

Aleš Pojd'...

Dana Můžeš pokračovat ve své misi, Utěšiteli. Na mě
ohledy brát nemusíš. Trefím sama. (*A tančí dál –
sama*)

15. Vyprázdnění

*Pánské toalety tamtéž. Aleš vejde a oplachuje si obli-
čej studenou vodou. Mrzlík mačká.*

Aleš (*hučí do tekoucí vody*) Panebože...

Mrzlík Ahoj, Aleši!

Aleš Čau! Ty ještě žiješ, Karle?

Mrzlík Jedu druhý kolo. Zítra nevysílám.

Aleš Tak to jo.

Mrzlík Myslíš, že mě Slavomír vyrazí?

Aleš Ale ne, znáš ho, hraje si na drsňáka...

Mrzlík No, já stejně nevím. Co bych asi tak mohl dě-
lat, Aleši, kdyby mi dal padáka? Porad' mi, na to jsi
přece expert.

Aleš Nechápu, proč jsi mi ten hlas vůbec dával! Ni-
kdy jsme se přece nějak extra nemuseli. Můj pořad
ti přijde nablbej a sentimentální, pokud vím?

Mrzlík Největší sranda je, že jsem ti ten hlas dal
omylem. Nějak jsem se zasníl a najednou do mě
strčili a já v tom zmatku hlasoval pro tebe. Když mi
to došlo, tak jsem se strachy málem to... Jenomže
už jsem neměl sílu vzít to zpátky.

Aleš Takže dokonce ani ty jsi mi nedal svůj hlas?

Mrzlík Sám jsi to řekl, že se zrovna dvakrát nemu-
síme...

Aleš Udělalo mi to docela radost.

Mrzlík Promiň. Nemusel jsem ti to říkat.

Slávek (*vtrhne na záchod a chytí Aleše kolem ra-
men*) Buď zdrav, Utěšiteli! Ty dobrá duše všech
ztracených a opuštěných, bezbranných a neschop-
ných. I ty jsi nakonec skončil v pajzlu u Beránka,
abys spláchl hořkost světa výčepní lihovinou po-
chybné jakosti? Věděl jsem, že tě tady najdu!

Aleš Dej mi pokoj! Všechno jsi podělal!

Slávek Ne, tys to zvorál, kamaráde!

Aleš Vůbec si k ní neměl co chodit!

Slávek Na mě si nijak nestěžovala, jestli jsem si dobře všiml.

Aleš Jenže já jsem jí chtěl pomoci, víš?!

Slávek Dobrou radou, vid', můj milý příteli. Dobrou radou bys mnoho nepořídil.

Aleš Tohle vážně nemá smysl...

Slávek Hledáte smysl života a nenacházíte ho? Připadáte si v tomto lidském světě marní a ztracení? *(Nadechne se, že bude pokračovat dál, ale teprve teď si všimne Mrzlíka, který se stále krčí u pisoárů)* Hle, šlechetný přítel Mrzlík! Vzor lidskosti zde v temnotách Beránkova hajzlu. Přístup ke mně blíž, statečný Mrzliku! Ty, který riskuje ztrátu zaměstnání kvůli našemu Utěšiteli, který chudákům jako jsi ty vlévá každý všední den hodinu před půlnocí odvalu do duší a srdcí!

Aleš *(Mrzlíkovi)* Tak mu to řekni, ne!

Mrzlík Co?

Aleš No jak to bylo doopravdy?!

Mrzlík Proč?

Aleš Protože máš šanci. Můžeš si šplhnout.

Mrzlík Třeba nechci.

Aleš Protože se bojíš?

Mrzlík A proč bych se měl bát?

Aleš Právě! Neboj se, Karle!

Slávek Ano, Mrzliku, přidej se k němu a křič to své PROČ!? Křič do mého zpuštěného ksichtu! A já ti odpovím.

Aleš Tak dělej, Karle! Šplhni si! Tohle je tvoje poslední šance!

Mrzlík Opravdu jsem si tohle zasloužil, Aleši?

Slávek Zakřič, Mrzliku! Tak křič, Karle! *(Otočí se a začne na Mrzlíka močit)* Proč? Proč?? Proč???

Aleš *(přidá se k Slávkovi a z druhé strany skrání Mrzlika svou močí a zoufale křičí za sebe i za něj)* Proč? Proč?? Proč??? Proč?! Proč!!! Proč!!!

Slávek *(přestane, odejde pomalu od nich)* Ale já nevím, chlapci. Asi to tak má být.

Aleš Promiň, Karle. Promiň. *(Odchází)*

Slávek Aleši! A co ruce?

Aleš zahanbeně vyběhne ven. Slávek si zapne kalhoty a taky odejde. Mokřý Mrzlík zůstává na místě.

16. Marie navždy

Aleš vyběhá ven. Marie za ním. Zastaví ho.

Marie Počkej!

Aleš Mám práci.

Marie Neblázni.

Aleš Ty lidi na mě čekají.

Marie Já myslela, že to je jenom takovej žert.

Aleš Pro Slávka možná. Já to chci dotáhnout do konce.

Marie Tak začni se mnou. Konečně. Do konce.

Obejmou se. Líbají. Pak tma. Pak světlo. Oblékají se.

Aleš Zapomeneme na to, jo?

Marie To by se ti hodilo, vid'.

Aleš Tak fajn, půjdeme zpátky a přiznáme se? Já Daně, ty Slávkovi.

Marie A co jim řekneme? Že jsme dali takovou rychlovku v průjezdu před hospodou?

Aleš Nic víc to nebylo?

Marie Ne. Nic víc. Dík. *(Bezděčně si pohladí břicho, odchází)*

Aleš *(už sám)* Promiň. Promiň... *(A jde pryč)*

17. Ticho

Aleš kráčí rychle noční ulicí. Doběhne až k domu pana Tichého, kde právě zapínají pohřebáči černý vak. Pozoruje je při tom Sousedka.

Aleš *(chvilí stojí a pak osloví Sousedku)* Dobrý večer.

Sousedka Dobrý.

Aleš Nevíte, kdo to je?

Sousedka To je hrozný. Soused od nás z baráku.

Tady, vidíte? Byly tam nakreslený takový ty obrysy. Úplně stejně jako když policajti v televizi vyšetřují nějakou vraždu. Ale vyteklo z něj tolik krve, že už ty obrysy pod ní zmizely.

Aleš A jak se jmenoval?

Sousedka Tichý. To byla jenom otázka času, kdy to takhle skončí. Dneska mě vytopil. A pak jsem ho dokonce slyšela, jak zoufale volá do nějakýho pořadu pro opuštěný duše nebo co – v rádiu. Tak jsem si říkala, že už musí být úplně na dně. Žena mu zdrhla, kocour mu chcíp, do rádia o půlnoci volá, to přeci normální zdravý chlap nemá zapotřebí.

Aleš Třeba potřeboval s někým mluvit. Možná chtěl, aby ho někdo na chvíli poslouchal.

Sousedka Podívejte, možnost měl. Já vím moc dobře, jaký to je, když se na vás všichni vykašlou. Nabízela jsem, že mu ráda pomůžu. Člověk se přece potřebuje o někoho starat, ne? Vyprala bych mu, uklidila, uvařila, vyprala. Byla bych mu ráda pomohla. A on se jen ušklibnul. Byl to blázen. A málem mi skočil na hlavu.

Aleš *(tíše se zhroutí k pohřebákům, kteří právě naložili černý vak s panem Tichým na nosítka)* Proč? Proč?! *Obraz se náhle zastaví, černý vak se rozevře a z něj vyleze pan Tichý s hlavou na kaši.*

Tichý Musím říct, že jste mě teda šíleně zklamal.

Aleš Já se vám omlouvám.

Tichý Pozdě. To, co předvádíte dneska v noci, to je teda fakt vrchol!

Aleš Já jsem netušil, že je vám tak zle.

Tichý A přitom stačilo aspoň chvíli poslouchat někoho jinýho než sebe.

Aleš Je mi to vážně líto.

Tichý Ted' už je to v pohodě. Mám to za sebou. Bum!

Prásk! Hlava na kaši a konec! Já mám pokoj. Ale vy budete mít děsný výtčky. Teda aspoň doufám!

Aleš Bolelo to?

Tichý V životě už bych znova z okna neskočil! Šílená rána to byla, když jsem dopadl. A pak jsem ještě tři minuty vnímal úplně všechno. Bolest, marnost, tu vřeštící krávu a toho jejího psa. A pak to přestalo. Takhle. *(Luskne prstem)* A nebylo nic.

Aleš Jak nebylo nic?

Tichý Prostě nic...

Aleš Jak nic? Co tunel? Světlo? Vůbec nic?

Tichý Jo, a děkuju za ty vaše řeči v rádiu! Je to fakt bezvadnej pořad. *(Podivně se zasměje)*

Aleš Jak nic?!

Aleš opakuje poslední větu. Pohřebáci odnášejí pytel s Tichým. Vejde Slávek.

Slávek *(zatřese Alešem)* Co tady blbneš, Aleši!

Aleš On skočil.

Slávek Kdo?

Aleš Ten chlap, co byl další na řadě. Ten smutnej chlapík, co dneska jako první volal, skočil z okna...

Slávek Teď už mu nepomůžeš.

Aleš Měl jsem jít nejdřív sem. Možná jsem mu ještě mohl pomoci...

Slávek Nebo kdybys neztrácel čas chcaním na Mrzlíka, tak bys to ještě býval stihnul.

Aleš No a taky jsem se nemusel zdržovat před hospodou s... *(Hlas se mu zlomí)*

Slávek Tak už se hlavně prober! To ti to pořád nestačilo? Jako spasitel svých osamělých srdcí jsi evidentně úplně nemožnej!

Aleš Všechno jenom zničím.

Slávek Doprovod' mě na posledního panáka a já ti napíšu potvrzení, žeš mi učinil dobro. *(Vidí Alešův smutek, najednou obyčejně)* Promiň, kamaráde. Promiň, nemyslím to zle. Ale to ty víš, vid' Uznávám, že se někdy chováš jako hovado –

Aleš Většinou...

Slávek Jo, tak většinou. Ono mi taky většinou nic jinýho nezbývá. Nechci prostě dopadnout jako Mrzlík nebo jako –

Aleš Nebo jako já.

Slávek Ne, počkej, to jsem nechtěl říct –

Aleš To nic. Ne že bys neměl kus pravdy.

Slávek Takže dobrý?

Aleš Dobrý.

Slávek Cítíš ten smrad? Mrtvola se přece nemůže rozkládat tak rychle ne? *(Potom zahlédne zdroj zá-pachu)* Ty bláho, ten vágus páchne až sem.

Aleš *(dlouze se dívá k Pitlovi)* Ejhle, člověku! *(Jde k němu)*

Slávek Aleši, co děláš? Ještě od něj něco chytneš!

Aleš Dobrý večer, neruším?

Pitel Co je?

Slávek Aleši, neblbli!

Aleš Mohl bych vám nějak pomoci?

Pitel O co ti zase jde?

Aleš Rád bych pro vás něco udělal.

Pitel A proč jako? Co se do mě pořád sereš?

Slávek *(Alešovi)* Zkus přitvrdit, máš moc změkčilej slovník. *(Pitlovi)* Hele, on tě chce vytáhnout z těch tvejch sraček, tak se koukej zvednout!

Pitel Jasný, jasný, klid, hele, dyť jdu. Sorry, já mizim, chlape, jo?

Aleš Právě že nikam nemusíte, já vás nechci vyhnat.

Pitel Ne, jo? A co se teda děje?

Aleš Co byste řekl pořádné koupeli, čistému oblečení, dobré večeři, teplé posteli.

Slávek No, a ještě mu nabídní práci a je z nejhoriššího venku.

Aleš Můžeš na chvíli přestat? *(Pitlovi)* Vy jste na dně.

Pitel V totálních sračkách, šéfe.

Aleš A já vám nabízím svou pomoc.

Pitel To je nějaká skrytá kamera, že jo!?

Aleš Já se doopravdy snažím pro vás něco udělat.

Pitel No jasně, nesmíš se prozradit. Odkud to točí?

To je úplně jasná skrytá kamera! Ty vole, co vyhraješ? Balík, co?

Slávek *(Pitlovi)* Jedinej, kdo může něco vyhrát, jsi ty!

Pitel Kecáš, že jo?

Aleš Tak půjdete se mnou?

Pitel Že kecáš! Nekecáš, jo? To bych teda byl úplně blbej, kdybych nešel! Tak já jsem nakonec ve skrytý kameře! Já budu v televizi. Mě z toho snad jebne! A co teda vyhraju? Kam jdem?

Slávek Fajn, tak máš bod. A jdeme to zapít.

Aleš Uvidíme se zítra.

Slávek Dobře, máš druhý bod za chladnokrevný bláfování, ale teď už pojď na panáka, nebo se z toho smradu pobeju!

Aleš Zítra, Slávku. *(Odejde i s Pitlem)*

Slávek *(už sám)* Tak máš třetí bod a jseš mrtvej...

18. Kouzlo domova

Pokoj v Alešově domě.

Pitel Hlavně mi řekněte, co přesně mám dělat, abyste byl se mnou spokojenej. Aby to klaplo, jak si představujete.

Aleš Napřed se musíte umýt.

Pitel Jasný. To víte...

Aleš Tak se svlíkněte.

Pitel Začínáte teda pěkně zvostra!

Aleš Vykoupete se a pak hned do postele.

Pitel Tam na mě bude někdo čekat, ne, v tý posteli?

Aleš Tam se vyspíte a pak se uvidí. *(Pomáhá Pitlovi se svlékáním – boty, ponožky...)*

Pitel Jasný! A kde tady máte schovaný ty kamerky?

Abyste nepřišli o nejlepší! Anebo pindourka stejně vystrihnete? Já žádnou srandu nezkažím. *(Zůstávají už jen trenýrky, krátké zaváhání)* To je teda drsný, šéfe!

Aleš Ničeho se nebojte...

Pitel Jasně! *(Trenýrky dolů)* To je jízda! Lidi! Jó, jó, jó! *Vejdou rozespálé tety a Dana, všechny v nočních košilích.*

Pitel Teda to jsem přesně věděl, že teď přijde něco takového! To mi teda bylo jasné předem! Akorát že vůbec nevím, co mám dělat, abych si to celý neposral.

Aleš Jdete okamžitě do koupelny. První dveře vedle schodů.

Pitel Pohoda. Já myslel, že budu muset teďka s nima plnit nějaký úkol.

Aleš Ne, stačí, když se konečně půjdete umýt!

Pitel Rozkaz! S dovolením, dámy.

Naďa *(uvolní mu cestu)* Prosím.

Pitel odejde, tety za ním nechápavě hledí.

Ljubka Máš nějaký problém, Alešku?

Věra Co je to za pána?

Naďa Co to je za –

Aleš *(probere se a začne hekticky jednat)* Jo, já vím, to je hroznej puch. Já to všechno seberu a vyhodím do kontejneru. Máme ještě na půdě nějaký oblečení po strejdovi?

Věra Odesli jsme to už dávno všechno do charity.

Aleš Tak já mu dám něco svého.

Ljubka Kdo to vůbec je?

Aleš No, já nevím... Rozhodl jsem, že mu pomůžu.

Naďa To je od tebe opravdu hezké, Aleši.

Aleš Viděl jsem ho ležet na ulici na papundeklu. Bylo mi ho líto.

Věra A máš nějaký plán?

Aleš Umeje se. Vyspí se v mojí posteli. Ráno mu dám svůj čistý oblečení, svou snídani a –

Dana – a pak ho vykopneš zpátky na papundekl?

Aleš *(krátce zaváhá, neví, jak dál)* Aspoň jsem to zkusil... Dáme mu na cestu nějaký peníze. Nemohl by třeba na čas zůstat vzaďu v kůlně?

Tety se na něj nevěřícně podívají.

Aleš Ne, to je blbost, já vím. Tak můžem třeba...

Věra Musíme si hlavně říct, o co nám jde.

Dana O co ti jde, Aleši?

Aleš *(po další vteřině váhání mu povolí nervy)* O nic. Vůbec o nic. Vytáhnu ho z vany, dám mu zpátky ty jeho smradlavý hadry a vykopnu ho ven. A bude pokoj! A bude klid! Nemám na to! Nemám!

Vejde šťastně rozzářený Pitel, mokré vlasy, kolem beder ručník.

Pitel Jsem čistej jako slovo boží, šéfe! Co bude dál?
Ozve se domovní zvonek.

Aleš Já jdu otevřít! *(Ljubce)* Byla bys, teto, prosím tě, tak hodná a odvedla tady pána...

Pitel Pitel. Vašek. Pro vás Vašek.

Aleš Odvedla bys pana Pitla do mého pokoje? Dej mu moje pyžamo. *(Pitlovi)* A vy se hezky vyspěte, ráno vám dáme snídani a uvidíme, co dál.

Pitel Takže to hlavní přijde až ráno, jo? Vzbudíte mě včas, že jo?

Aleš Spolehněte se. Budeš tak hodná, teto?

Aleš odběhne otevřít, protože zvonek zvoní čím dál agresivněji.

Ljubka Tak pojďte, pane Pitel.

Pitel Rychle mi prosím vás řekněte, o co tady jako přesně jde. Co je můj hlavní úkol?

Naďa Úkol?

Pitel Co se po mně chce? A co můžu vyhrát?

Věra To nesmíme prozrazovat.

Pitel Jasně, natáčej nás i tady, že jo?

Naďa Každý má svůj úkol.

Věra A každý si musí sám přijít na to, v čem právě ten jeho úkol spočívá.

Pitel Sám, jo? Tak to jsem v hajzlu.

Věra Řekla bych, že u vás je to dost jednoznačné.

Jste ještě pořád dost silný, zdravý... Vy byste měl zase zkoušet pracovat.

Pitel Co?

Naďa Ano!

Pitel To se poseru, doprdele, že já do toho lezl. To je jasnej chyták tohle s tou prací, že jo? Na to vám neskočím!

Ljubka Musíte se rozhodnout sám.

Pitel Odejdu a výhra je v háji, co?! Tak přestaňte být tak tajuplný a řekněte, co je třeba?

Věra Sám, na to musíte přijít sám... Sám hledat, sám přemýšlet...

Vrátí se Aleš a Slávek, kterého se mu nepodařilo zachytět.

Slávek Na to zapomeň! Tady se chystá něco velkého, takže mě odsud jen tak nedostaneš! *(Uvidí vymydleného Pitla)* Teda z vás je úplně nověj člověk!

Pitel Už to jako jede, jo? *(Ukazuje na Slávku)* Ty jsi hlavní? Tak já hlavně všem děkuju. Je to dobrý! Jsem fakt rád, že jsem do toho šel! Můžu to každému doporučit. Klidně řekněte, kdybych něco říkal blbě. Já řeknu, co chcete slyšet.

Slávek *(Alešovi)* Co s ním chceš, prosím tě, dělat?

Pitel Tady se mi opravdu moc, opravdu moc se mi tady líbí. Všichni jsou na mě hodný. Až se vyspím, tak slibovali snídani...

Slávek Ale tady přeci nemůžete zůstat napořád. Co chcete dělat dál?

Pitel *(bezradně se dívá po všech okolo)* No, tak mluvilo se něco o práci, že jo...?

Slávek Prosím?

Pitel No, rád bych si nějakou našel a –

Slávek Zázrak! Stal se zázrak!

Pitel Skvělý! Postupuju?

Slávek Ty jsi hvězda, Utěšiteli!

Aleš To nevím. Takže jsi spokojený. Můžeš jít. A my mažeme všichni do postele, já se vyspím v obýváku.

Slávek Neblázni, teď jít spát!? Teď to teprve všechno začíná! Pohled' do tváře novému člověku, jehož jsi stvořil!

Pitel (o Alešovi) To je skvělej člověk, tohleto. Fakt skvělej!

Slávek Že jo? Jde z něj taková síla! I já, když tu teď stojím vedle něj, toužím najednou být lepším člověkem. Stejně jako vy!

Pitel Zkusím, no...

Slávek A co byste tak chtěl dělat?

Pitel Ha, ha, ha! To se uvidí. Policajta bych třeba zkusil. Nebo revizora v tramvaji aspoň. To bych snad zvládnul.

Slávek Skvělý!

Pitel Tak jak jsem dopadl? Už mi to můžete říct? Dobrý?

Aleš A co chcete slyšet?

Pitel Co moje výhra?

Aleš Jste čistý, vyspíte se, nasnídáte, dám vám svoje oblečení a jestli chcete, tak na ten pracák půjdu s vámi.

Pitel Jasný, tam to taky sehraju, hele! Ty budou koukat a daj mi dělat šéfa všech revizorů! Ale co moje výhra?

Aleš Výhra je tohle všechno! Neválíte se v blátě. Dostanete najíst. Váš život má znovu smysl. Co po mně ještě chcete?

Pitel Tak to zas pozor, hochu! Taky bych ti nemusel dát povolení to odvyšlat, že jo? Nic jsem nepodepsal, protože nejsem tak blbej, jak si tady všichni myslíte!

Slávek Co furt mele o vysílání?

Aleš On si celou dobu myslí, že to je nějaká reality show.

Slávek No, svým způsobem...

Aleš Není. Prostě, milej pane Pitel, já jsem vám chtěl jenom pomoci, abych měl aspoň chvíli pocít, že můj život má nějaký smysl.

Pitel Tak to jdi teda do prdele!

Slávek A zázrak se nekoná...

Pitel Dej mi moje hadry a já vocad' padám. Očumujete mě tady jako banda úchyláků!

Aleš Já jsem to vaše špinavé oblečení vyhodil. Přinesu vám svoje zánovní věci...

Pitel Jaký zánovní, kurva?

Aleš Je to skoro nový, ani jsem to nenosil.

Pitel Skoronový si strč do prdele, ty buzerante zasranej! Měl jsem v kapse pětistovku!

Dana To určitě...

Věra Aleš by vám v životě žádné peníze nesebral, pane Pitel!

Pitel Přestaňte kdákat a navalte mi moje prachy, nebo vás všechny udám!

Slávek Drž hubu, jasný?

Pitel Co si to dovoluješ?!

Slávek Seber se a vypadni. Svý hadry máš v popelnici před barákem. Ten ručník hod' přes plot! Padej, co čumíš?!

Aleš Nech ho, prosím tě, nech ho...

Slávek Tady máš dvě stovky, ty šmejde, kup si za to nějakou chlast a zlij se do němoty.

Pitel To je málo!

Slávek Počítám do pěti.

Pitel Přidej aspoň pade, inženýre –

Slávek Jedna, dvě –

Pitel Aspoň mi dej cigáro –

Slávek – tři, čtyři...

Pitel (na útěku) Hajzlové pitomý, úchylácký! Zlodějský!

Slávek Pět!

A je ticho. Všichni zírají na Aleše.

Aleš Omlouvám se. Vám všem. Třeba je to všechno jenom nějaký zlej sen a teď už se konečně všichni probudíme. (Luskne prsty) Tak asi ne. Asi to je doopravdy. (Po krátkém zaváhání a pohledu na Slávku a Danu) Takže se vám omlouvám ještě jednou. Všechno zničím. Promiň, Dano. A ty taky, Slávku. Jestli můžete, tak mi odpusťte.

Slávek O nic nejde. Mě to bavilo.

Aleš Nemluvim o tomhle.

Dana Co ještě?

Aleš Nic. Jdu spát.

Dana Jen to řekni, když už jsi to nakousl.

Slávek Jasně, Utěšiteli, svěť se a uleví se ti.

Dana Co se stalo?

Slávek No?

Aleš Tak jo... O nic nejde. Vlastně to byla jen taková rychlovka. Sama to řekla...

Slávek Kdo.

Aleš Máří...

Dana Cože?

Slávek Kdy?!

Aleš Hned po tom extempore s Mrzlíkem.

Slávek To si děláš srandu?

Aleš Bohužel ne.

Aleš odchází pryč z domu.

19. Klára

U Kláry v bytě.

Aleš A seš si teda jistá, že teď máš tu klidnější fázi?

Klára Jo. Vydržím se na tebe dívat a nemám hned chuť tě zabít.

Aleš A nemůže se to nějak nečekaně zvrtnout?

Klára Může.

Aleš Hmm. A zatím to jsou jenom představy, nebo už jsi...? Jo, já chápu, že mi teď samozřejmě neřekneš, že jsi třeba někoho už zabila, když se vidíme poprvé v životě.

Klára Málem jo.

Aleš Tak to je skvělý! Teda, žes mi to řekla. A hlavně, že jenom málem.

Klára Ale bylo to o fous.

Aleš Fakt?

Klára Kladivem. Nosila jsem ho týden v batohu. Víš, jak bylo těžký?

Aleš A koho jsi chtěla...?

Klára Vrátnýho. V práci. Nejdřív bych rozmlátila tu jeho skleněnou kukaň, jsem si představovala. Střepy by litaly vzduchem. Těšila jsem se na to řinčení skla. Pak bych se na něj vrhla a rozmlátila mu lebku napadrt. Tím kladivem.

Aleš A on ti něco udělal?

Klára Nebyl schopnej si zapamatovat moje jméno. Pokaždý, když měl službu, tak se mě ptal, kdo jsem a za kým jdu. Asi tři roky.

Aleš Jo, to je blbý.

Klára Nedošlo mi, že než rozbiju tu skleněnou kukaň, tak zdrhne.

Aleš Takže to bylo fakt o fous.

Klára No. Teď se na mě díváš stejně jako on.

Aleš Promiň.

Klára Neboj. Já vždycky bezpečně poznám, když to na mě jde. Řeknu ti, až se to bude blížít.

Aleš OK.

Klára Popravdě řečeno, vypadá to, že bys nějakou pomoc potřeboval spíš ty.

Aleš No. Definitivně dorazít.

Klára Neříkej dvakrát.

Zazvoní mobil. Aleš chvíli váhá, pak ho tícne. Telefon zvoní vzápětí znovu. Aleš přijme hovor.

Slávek Kde jsi?

Aleš U Kláry.

Slávek Jsi u té teroristky? Na co si to ještě hraješ, prosím tě?!

Aleš Nevím....

Slávek Chci s tebou mluvit! Okamžitě!

Aleš Promiň, teď to nejde. *(Zavěsí)*

Klára Myslí, že to na mě pomalu jde.

Aleš Jak to?

Klára Nesnáším lidi, co jsou nezdvořilí při telefonování.

Aleš Promiň. Ujelo mi to.

Znovu mu zazvoní telefon. Podívají se na sebe.

Aleš Asi bych to radši měl vzít, vid'?

Klára Spíš jo.

Aleš *(snaží se být velmi milý)* Ahoj, Dano. Děje se něco?

Dana Děláš si ze mě legraci?

Aleš Proč myslíš?

Dana No, že se ptáš!

Aleš Dano, já... nezlob se, ale já mám teď nějaký jednání.

Dana Víš, kdo ti volá? Uvědomuješ si vůbec, kdo vytočil tvoje číslo?

Aleš Jo. Ale –

Dana Jaký ale? Jaký ale zase? Umíš si představit, kolik úsilí mě stálo ti zavolat?

Aleš Já vím. Jsi hodná.

Dana Ne. Blbá jsem. A už mám dost tvých roztomilých intonací. Já nevolám do Noční show, ale tobě Aleši! Odpouštím ti. A odcházím.

Aleš Ale to nemůžeš!

Dana Můžu. Ahoj! *(Zavěsí)*

Aleš To byla Dana. Podvedl jsem ji s Marií. Manželkou toho kamaráda, co volal předtím.

Klára Jo?

Aleš Byla to chyba, zkrat...

Klára Muselo jí to hodně rozesmutnět, nejspíš.

Aleš Všem jsem se omluvil.

Klára Tohle taky znám. Tyhle omluvy a lítosti. A dost mě to vytáčí! Přesně tyhle kecy mě vytáčí ze všeho nejvíc!

Aleš Uklidni se...

Klára Neříkej mi, co mám dělat! Hlavně mi neříkej, co mám dělat. Celý život mi někdo říká, co by bylo nejlepší dělat, jak by bylo správný myslet, a co by bylo skvělý cítit!

Alešovi znovu zvoní telefon.

Aleš Promiň. Já to hned vypnu!

Klára Koukej to zvednout!

Aleš To je Marie. Víš, ta holka...

Klára Co jsi přefik! Já nemám alzheimeru. Zvedni to!

Aleš Marie?

Marie Musels jim to okamžitě vyžvanit?

Aleš Jo...

Marie A ulevilo se ti?

Aleš Moc ne...

Marie Ty jsi fakt nepochopil, že to s tebou nemá vůbec nic společného? Že to všechno dělám jenom kvůli Slávkovi? Jenom proto, že ho miluju?! A že s ním chci mít dítě? To jsi mu to musel běžet přiznat, abys ho dorazil?

Aleš *(přestane se ovládat)* A co chceš teďka slyšet? Co ti na to mám říct?

Klára Přestaň! Přestaň! Přestaň!

Aleš Ty jsi chtěla, já jsem chtěl. Jsme si kvit!

Klára Proč to nikdy nepřestane?!

Aleš *(Marii)* Ahoj! *(Zavěsí, pak Kláru)* Tak a teď mě zabiješ? Tím svým kladivem? Tak pojď!

Klára Proč mě k tomu nutíš?

Aleš Víš, že když jsem k tobě šel, tak jsem na to dost spoléhal? Že mě nebudeš nejdřív chtít pustit dovnitř. Mně že rupnou nervy a začnu křičet, abys otevřela dveře. A ty ne. Ty budeš uvnitř, držet to svý kladivo. A já to nevydržím a rozrazím dveře a ty mě tím kladivem umlátíš. A bude pokoj.

Klára Jenže ono se to nikdy nezastaví, vid'?

Aleš Třeba to čeká na nás...

Klára Co?

Aleš To definitivní zastavení všeho...

Klára A pak?

V tom se znovu ozve telefon. Oba se zasmějou. Aleš ho po chvíli překvapivě klidně zvedne.

Aleš Tak jo, Slávku. Mohl bys přijít na náměstí? Tak za půl hodiny?

Slávek To už si na mě uděláš čas? Výborně. Budu ti nadosmrť zavázán!

Aleš Prosím tě, přijď tam. Přijď určitě! Díky! *(Zavěsí)*
A my dva jdeme ven. Moc času už nám nezbyvá!

20. Mezi lidmi

Na náměstí, kolem Aleše a Kláry, prochází spousta lidí. Aleš drží v ruce igelitovou tašku.

Aleš Jak ti je?

Klára Zvládnou to. Co ty?

Aleš Pořád mi to připadá šílený.

Klára Uleví se ti. Udělej to rychle a pak hned zmizí.

Aleš Já asi na dlouho.

Klára Kam?

Aleš Ještě nevím, ale někam hodně daleko. Další hloupý romantický sen...

Klára Máš to v tašce?

Aleš Jasně.

Klára Tak začni. Lidí je tu dost. Neboj.

Aleš sáhne do tašky, vytáhne peníze a začne je nabízet kolemjdoucím.

Aleš Dobrý den, můžu vám nabídnout?

1. kolemjdoucí Děkuju, já nic ochutnávat nechci!

Aleš Ale já vám chci dát svoje peníze!

1. kolemjdoucí Děláte si blázný?

Aleš Tak promiňte, vy asi nepotřebujete. Možná vy?

2. kolemjdoucí To je reklama na co, tohleto?

Aleš To není reklama. Vybral jsem všechny své úspory a přinesl je pro vás! Pojd'te! Vezměte si je! Berte všichni, kdo potřebujete!

3. kolemjdoucí To jako fakt? Můžu?

Aleš Prosím. Ublížil jsem spoustě lidí, snad aspoň někomu z vás udělám radost!

4. kolemjdoucí To víš, že jo, kamaráde! Dávej, dávej!

Aleš To je krása, Kláro!

2. kolemjdoucí Já chci taky!

4. kolemjdoucí Netlačte se!

Aleš Na každého se dostane. Vezměte si! Pojd'te!

1. kolemjdoucí Ty vole, fakt tady rozdávají peníze?
(Sápe se po Alešovi)

2. kolemjdoucí Nepředbíhejte!

Sousedka Vy už si jdete podruhy!

Aleš Tady! Vezměte si!

2. kolemjdoucí Jak to, že ta kráva dostala tisícovku?

4. kolemjdoucí Dejte to sem, paní! Vám stačí stovka!

Sousedka No dovoďte!

4. kolemjdoucí No a co! *(Vyrve jí peníze)*

Sousedka Pomoc! Vraťte mi to!

Klára Přestaňte! Aleši! Přestaňte!

Policista Tak dost! Co se to tady děje?!

Aleš Chci vám dát všechno, co mám!

Aleš vyhodí do vzduchu další hrst bankovek. Začíná pořádná mela.

Policista Okamžitě přestaňte!

3. kolemjdoucí *(sápe se na Aleše)* To není všechno, že ne? Má určitě plný kapsy peněz!

Celý dav se vrhne na Aleše, strhne ho pod sebe.

Sousedka Já! Teď já!!!

2. kolemjdoucí *(odstrkuje ostatní)* Uhni, už máš dost!

Klára Přestaňte!

Policista Ustupte! Ustupte!

1. kolemjdoucí Doprdele! Doprdele!

Klára Vždyť mě ušlapete! Přestaňte! Aleši!

Policista Co to tady vyvádíte? Rozejděte se! Ihned se rozejděte! Jménem zákona! *(Vytáhne zbraň a vystřelí do vzduchu)*

Slávek *(vejde a vytuší v lidském chumlu svého přítele)* Aleši!

Klára vystartuje po policistovi a vezme mu pistoli. Míří s ní na lidi okolo sebe. Ti ustupují...

Klára Jděte pryč! Jděte ode mě pryč, nebo vás všechny postřelím!

Policista Jen klid, slečno, vraťte mi okamžitě –
(Udělá krok)

Slávek Aleši!

Aleš se otočí na Slávku. V tom okamžiku Policista zezadu skočí po Kláře, aby jí vytrhl zbraň. Aleš si v posledním okamžiku uvědomí, že Klára míří přímo na Slávku. Skočí do palebné linie. Když Policista chytí Kláru, ozve se výstřel. Aleš se otočí na Slávku a drží se za srdce stejně jako u Zárubových. Chvilí se dívají jeden druhému do očí a potom Aleš pomalu padá k zemi.

Konec

Extreme cases of self-staging are connected with surgical actions. Today's plastic surgery continues to realize its main objective, i.e. curing the congenital defects or various injuries but it also becomes a part of a dream about nice appearance coming true – it is a pass to the world of self-realization in the time of general staging. PhD student Ewa Żurakowska (1982) asks a question in her essay „Medicine and Art – Are the Role Reversing?” to what extent these motivated actions into the outer appearance of a person are connected with his/her identity in a general framework of „blurring the limits between the real and imagination or illusion”; we deal with blurring „in the field of contemporary plastic surgery as well as art that experiments with healthy, ill and mutilated bodies...”. According to the author, the conclusion is that a reversal of original roles of medicine and art in relation to a body took place in contemporary world. She does not aim to do a complex analysis of this issue. She attempted to get closer to the topic „with regard to more controversial experimental artwork portraying a body immersed in the crisis of hyper-real deconstruction of limits of the real and the virtual.” She reached a conclusion that contemporary art „represents a disintegrated body undergoing torture connected with its squeezing in a corset of a beautiful and young postmodern project in performances, installations and in photographs. This body needs help of a doctor who would give back its original harmony, fill incomplete parts of a body-machine and make a construction aware of itself.” Can we say – as the author claims – that „art tries to cure carnality from complex of imperfection and liberate it from entrapment of omnipresent supervision?”

Josef Valenta (1954) uses the article „Kameny Action – StB and Fictitious

State Border” to deal with a famous action of the former State Security in autumn 1948 from the scenologic point of view. People escaping to the West were contacted by an alleged ‘smuggler’ who was an agent or an employee of secret police. These people were usually brought to a place that was already in a foreign country according to the ‘smuggler’; they were stopped by StB members dressed like German frontier guards. They escorted fugitives to an object equipped like an American army office and they obtained information the secret police wanted. The term ‘theatre’ naturally appears in interpretation of this action. „The Kameny Action is full of theatre means and dramatic elements (a script; stage; characters; dramatic situations where it is necessary to act in the context of a general dramatic situation [...] concerning escape from totalitarianism). Officers even play characters (or basic schemes of characters). But many of them surely implement their ‘personal contribution’ (they ‘lend’ themselves to the characters...). However they remove their identity in front of the actors [...] and they pretend to be someone else. Nevertheless, we cannot say it was theatre. We still miss the basic theatre convention about what is ‘pretended’”, says the author and he compares this action we can perceive as an example of non-specific scening with other examples of such ‘scenic actions’ of Stalinist regime as well as with a film (i.e. a specifically scenic demonstration) called *Swingtime* where an event takes place exactly like in reality according to a historian’s statement. The author essentially contributes to important distinction of „the scenic” and „the theatre” based on scenologic distinction between specific and non-specific scening, i.e. between the level of an ‘artwork’ and a life event with strong aspect of staging (within intended

and real propaganda effects which were tragic for involuntary cofactors in this case).

In the essay „Landscape Scenes or Scenes in Landscape?”, prof. Július Gajdoš (1951) describes ‘natural gallery’ Storm King Art Center in the state of New York and he interprets some constitutive elements from the point of view of scenology. The basic points of view observed by the author are described in the sentence that expresses artists’ idea „to connect two ideas in one vision: natural force of the landscape with monumental sculptures and create big dramatic space.” The main parts of the text are preceded by a general introduction focused on scenology of chateau gardens. It is carried by a ‘French – English’ type that draws from contemplation about Stoppard’s *Arcadia*. J. Gajdoš brings a very interesting probe in the field of scenology of gardens and natural parks, i.e. a certain type of building the landscape. Accommodation of the landscape is (mostly) guided by the intention to include art and dramatic vision of who can influence it – as non-specific scenic space: to influence it as a scene for visitors to perceive it (and themselves in it) during their stay in such a landscape in the above mentioned manner. Gajdoš’s article is a partial analogy to ‘scenology of a city’ developed by Radovan Lipus, PhD in this magazine (for instance in the essay called „Scenic New York” from *Disk 30*). Sculptures in a ‘landscape gallery’ can be substituted in this case by buildings with their specific functions including the symbolic ones; a mission of a scene of a certain kind is not missing here when we speak about a café. A revival of such a symbolic object happened in the case of a famous café in Český Tešín. Renata Putzlacher (1966) writes about it in the essay „From Avion to Noiva – From a Dream to Reality” in this issue.

Pavel Bár (1983) continues to map history of Czech entertaining theatre: see his previous studies: „Operetta Revolution“ from *Disk* 32 is dedicated to the situation of entertaining theatre after 1945 with original interventions of E. F. Burian and Alfréd Radok and „Jiří Frejka's Epilogue“ from *Disk* 25 deals with activities of this great Czech director in the Karlín theatre. In his essay „Penetration of Musical (First Foreign Musicals on Czechoslovak Theatre Stages in the Late 1950s and Early 1960s)“, he traces original 'genre transformation' of Czech entertaining theatre in terms of ideological pressure. Their gradual weakening had an essential impact on domestication of the assumed genre piece since the 1960s. It appeared in Bohemia (with another genre name) soon after the war when Werich and Voskovec staged *Divotvorný hrnec/Wondermaking Pot* (a variation on *Finian's Rainbow*; libretto E. Y. Harburg and F. Saidy, music B. Lane) which was a unique and actually the first European staging of the American musical. Concerning music-scenic genres, Věra Šustíková (1956) deals with the situation of contemporary European melodrama as it is reflected on regularly held Prague seminars where the Centre of Basic Research at the Academy of Performing Arts in Prague and the Masaryk University in Brno plays an important role as well as the Zdeněk Fibich Society.

Concerning history of Czech acting, PhD student MgA. Lenka Chválová (1979) continues in the research of female acting dramaturgy – see her contributions dedicated to representatives of female characters in Josef Kajetán Tyl's work in *Disk* 28 and 29. In the study called „Otýlie Sklenářová-Malá: the Journey to Theatre“, she deals with the great Czech actress who ranked among the representatives of declamation acting that captured Czech stages from the 1860s to 1880s. This type of acting usually is usually understood as rational, affected, monumentally sculptural with a little amount of emotions and naturalism. Chválová thoroughly studied sources and proved that Sklenářová-Malá was enriched with sensitivity which led the artist to experiencing mental states connected with situation of a character. It was only after this when the actor searched for and built stylization for declamation acting supported by exceptional culture of motion expression with Sklenářová-Malá. It is a finding that contributes not only to learning about work of this actor as well as extending our knowledge about declamation acting as such.

In the cycle of articles originating within the grant project supported by the Czech Science Foundation called *Forms and Ways of Acting*, prof. Jan Hyvňar (1941) deals with acting virtuosos of the 19th and 20th century (Sarah Bernhardt and Eleonora Duse in *Disk*

27, V. F. Komissarzhevskaya in *Disk* 28, Mounet-Sully and B. C. Coquelin in *Disk* 32, Henry Irving and Ellen Terry in *Disk* 33 and A. Ristori, E. Rossi and T. Salvini in *Disk* 34). We will deal with German virtuosos in this issue after we have spoken about French, English and Italian actors and actresses. In the study following the journey of German acting from Romanticism to Modernism, Hyvňar speaks about two leading Romantic actors J. F. Fleck and L. Devrient. The description of three actors who began in the 70s – F. Mitterwurzer, L. Barnay and E. Possart – follows and the greatest attention is drawn to work of the most significant actor of that time J. Kainz apart from Neo-Romantic A. Matkowski. We can speak about the beginnings of modern acting.

Except for the contribution by PhD student Hasan Zahirović (1975) recapitulating reception of Čapek's dramas in Serbo-Croatian language and articles by PhD student Štěpán Pácl (1982) and PhD student Jana Cindlerová (1979) dedicated to performances in Wien and London, Cindlerová also briefly summarizes scenic contribution of Luboš Hrůza because of the exhibition in the theatre in Jihlava. The issue is concluded by play *Comforter* by Martin Glaser and Olga Šubrtová (we published their successful comedy *A Man of Seven Sisters* staged in the South Bohemian Theatre until nowadays in *Disk* 15 from March 2006).

Translation Eliška Hulcová

Les cas extrêmes de mise en scène de soi ont quelque chose à voir avec des interventions chirurgicales. La chirurgie plastique d'aujourd'hui atteint désormais son but principal, qui est le traitement des défauts de naissance ou diverses blessures, mais en même temps, elle participe à la réalisation du rêve de belle apparence – elle est le laissez-passer dans le monde de la réalisation de soi à l'époque du mettre en scène général. La doctorante à DAMU Ewa Żurawska (1982), dans l'article „Médecine et art – les rôles s'inversent“ se pose la question de savoir dans quelle mesure ces interventions motivées dans l'apparence extérieure de la personne ont une relation avec son identité, et cela dans le cadre général de „fluctuation de la frontière entre ce qui est réel et ce qui est simple imagination ou même illusion“; nous avons à faire à cette fluctuation „autant dans le domaine de la chirurgie plastique d'aujourd'hui, que dans l'art faisant des expériences avec des corps sains, malades et mutilés. D'après l'auteure, il ressort du matériel médical et artistique analysé que dans le monde d'aujourd'hui s'est produit le renversement des rôles de la médecine et de l'art dans leur rapport au corps. Il ne s'agit pas pour elle d'une analyse globale de cette problématique. Mais elle a tenté une approche de ce thème „en particulier en considérant des réalisations artistiques expérimentales toujours plus controversées, lesquelles montrent le corps qui se noie dans la crise du démantèlement hyperréel des frontières entre ce qui est réel et ce qui est virtuel.“ Elle arrive alors à la conclusion que l'art contemporain „représente dans les performances, les installations et sur les photographies le corps désintégré, soumis à la torture due à son passage forcé dans le corset du beau et jeune projet du postmodernisme. Un tel corps demande l'aide

d'un médecin qui lui redonnerait son harmonie d'origine, qui compléterait les parties manquantes de la machine-corps et en ferait une construction consciente d'elle-même“. On peut vraiment dire, comme l'affirme l'auteure, que l'art, de cette manière, essaie de guérir le corporel du complexe d'imperfection et de le libérer de l'emprise d'un contrôle omniprésent?“

Dans l'article „Action – Kameny – la StB et la frontière fictive de l'Etat“ Josef Valenta (1954) examine du point de vue scénologique l'action bien connue de la Sûreté Nationale (StB) pendant l'automne 1948 lors duquel des personnes fuyant à l'Ouest étaient contactées par un soi-disant „passeur“, qui était un agent ou même un cadre de la police secrète. Ensuite elles étaient conduites la plupart du temps de nuit dans un endroit que le „passeur“ déclarait être sur le territoire étranger; c'est alors qu'elles étaient arrêtées par des membres de la StB portant l'uniforme de la police allemande des frontières. Ceux-ci menaient les fugitifs dans un local aménagé comme un bureau de l'armée américaine. Là, un interrogatoire leur permettait d'obtenir les renseignements qui intéressaient la police secrète. Dans les récits de cette action revient souvent le terme de 'théâtre'. „Dans l'action Kameny se multiplient les moyens théâtraux et des éléments de drame (scénario, scène, personnages, diverses situations dramatiques, dans lesquelles il est nécessaire d'agir dans le contexte de la situation dramatique générale [...] de fuite du totalitarisme). Et les gradés de la sécurité jouent donc des rôles (même si seulement de manière plutôt schématique). Et plusieurs même avec un grand 'engagement personnel' ('ils se donnent' à leur personnage). Devant tous les divers protagonistes, ils se défont de leur propre identité [...] et se présentent comme quelqu'un

d'autre. Il est pourtant difficile de dire qu'il s'agissait de théâtre. Il manque toujours la convention théâtrale de base reposant sur le 'comme si', dit l'auteur en comparant cette action, qu'il est certes possible de prendre comme un exemple de mise en scène non spécifique, avec d'autres exemples d'actions scéniques semblables sous le régime stalinien. Il la compare aussi au film (cad. à une forme scénique spécifique) intitulé *Swingtime*, dans lequel, d'après les historiens, l'action se déroule exactement comme ce fut le cas dans la réalité. L'auteur contribue profondément à l'importante distinction du „scénique“ et du „théâtral“ sur la base de la distinction scénologique entre le mettre en scène spécifique et non spécifique, cad. entre le niveau de 'l'image artistique' et les événements vécus ayant un fort aspect de mise en scène (en l'occurrence dans le cadre d'effets souhaités et réels de la propagande, qui furent tragiques pour les acteurs involontaires).

Dans l'article „Le paysage comme scène ou des scènes dans le paysage?, le professeur Július Gajdoš (1951) décrit la 'galerie naturelle' Storm King Art Center dans l'Etat de New York et interprète du point de vue de la scénologie quelques-uns de ses éléments constitutifs. Le point de vue de base suivi par l'auteur est exprimé par la phrase, selon laquelle les créateurs ont voulu „faire le lien de deux idées dans une visée: la force naturelle du paysage avec des oeuvres sculptées monumentales et aussi former un grand espace dramatique“. La partie principale du texte est précédée d'une introduction générale portant sur la scénologie des jardins de château à la française et à l'anglaise, qui provient des considérations sur la pièce de Stoppard *Arcadie*. J. Gajdoš sonde ainsi de façon intéressante le domaine de la scénologie des jardins et des parcs

naturels, cad. d'un type déterminé de paysage construit. L'adaptation du paysage va (dans la plupart des cas) dans le sens d'une vision aussi plastique que dramatique de celui qui peut influencer cet espace scénique non-spécifique – l'influencer comme scène faite pour que les visiteurs le perçoivent (et eux-mêmes dedans) pendant leur séjour dans un tel paysage de façon adéquate. L'article de Gajdoš présente une certaine analogie partielle avec 'la scénologie de la ville' que développe en particulier dans cette revue Radovan Lipus (par ex. dans l'article „New York scénique” dans le *Disk* numéro 30). Aux statues de la 'galerie paysagère', nous pouvons, dans ce cas avec une certaine liberté, substituer divers bâtiments avec leurs fonctions spécifiques, y compris symboliques, parmi lesquelles, dans le cas d'un café, on peut parler d'être une scène d'une certaine façon. Il s'agit de la restauration d'un objet symbolique de ce genre dans le cas du célèbre café de Český Těšín, dont parle précisément dans ce numéro Renata Putzlacher (1966) dans l'article „D'Avion à Noiva – du rêve à la réalité”

Pavel Bár (1983) poursuit dans ce numéro le panorama de l'histoire du théâtre musical tchèque (théâtre de variétés): voir ses études précédentes – dans le *Disk* 32 l'étude „La révolution dans l'opérette?” est consacrée à la situation du théâtre musical après 1945 avec les apports originaux de E. F. Burian et d'Alfréd Radok. Et dans le numéro 25, l'article „Jiří Frejka-Epilogue 1950–1952” est consacré à l'œuvre du grand metteur en scène tchèque au Théâtre de Karlín. Dans l'étude „L'essor du musical (Les premiers musicaux étrangers sur les scènes des théâtres tchécoslovaques à la fin des années 50 et au début des années 60)”, Bár suit comment ce théâtre musical tchèque a connu une transformation particulière de son genre dans les conditions de pression idéologique, dont l'affaiblissement progressif, surtout à partir du début des années 60 du siècle dernier, a eu une influence essentielle sur l'appropriation

de ce genre sur les scènes tchèques. Celui-ci (certes sous une autre dénomination) est apparu en Tchéquie tout de suite après la guerre, lorsque Werich et Voskovec ont présenté le 9 mars 1948 *Divotvorný hrnec* (*Finian's Rainbow*) – livret de E. Y. Harburg et de F. Sady, musique de B. Lane – dans une mise en scène unique en son genre et à vrai dire la première en Europe du musical américain. Pour ce qui est du théâtre musical, Věra Šustíková (1956) s'intéresse à la situation du mélodrame européen contemporain, telle que la reflètent les séminaires tenus régulièrement à Prague, dans l'organisation desquels, à côté de la Société Zdeněk Fibich, jouent un rôle important le Centre de recherches fondamentales de l'Académie des Arts de Prague et l'Université Masaryk de Brno.

Pour ce qui est de l'histoire de l'art du comédien tchèque, la doctorante Lenka Chválová (1979) poursuit dans ce numéro l'étude de la dramaturgie adoptée pour les comédiennes tchèques – voir ses contributions dans le *Disk* 28 et 29 consacrées aux actrices ayant incarné les personnages féminins de Josef Kajetán Tyl. Dans l'étude „Otýlie Sklenářová-Malá: chemin vers le théâtre”, Lenka Chválová se consacre cette fois-ci à la grande actrice tchèque classée parmi les adeptes de l'art déclamatoire qui dominait la scène tchèque, en gros des années 1860 aux années 1880. Cette manière de jouer est habituellement comprise comme rationnelle, pathétique, ayant un côté monumental et une petite dose de sentiment et de naturel. Chválová a réussi par de profondes études des sources à montrer que Sklenářová-Malá était une actrice d'une grande sensibilité, laquelle amenait l'artiste à vivre les états d'âme liés à la situation des personnages. C'est seulement après et à partir d'eux que l'actrice cherchait et élaborait la stylisation qui était typique de l'art déclamatoire, soutenu chez Sklenářová-Malá par une culture exceptionnelle du geste. C'est une constatation qui contribue non seulement à la connaissance de la création de cette

actrice, mais aussi à l'éclaircissement de nos connaissances de l'art de la déclamation en général.

Dans le cycle d'articles écrits dans le cadre du projet soutenu par l'Agence des Bourses de la République Tchèque, lequel s'intitule *Formes et procédés du jeu du comédien*, le professeur Jan Hyvňar (1941) se consacre aux comédiens virtuoses du 19^e et du 20^e siècle (dans le *Disk* 27 Sarah Bernhardt et Eleonore Duse, dans le *Disk* 28 V. F. Komissarzewska, dans le numéro 32 Mounet-Sully et B. C. Coquelin, dans le numéro 33 Henry Irving et Ellen Terry et dans le *Disk* 34 A. Ristori, E. Rossi et T. Salvini). Après les comédiens et les comédiennes français, anglais et italiens vient le tour des comédiens virtuoses allemands. Dans l'étude suivant le chemin de l'art du comédien allemand du romantisme au modernisme, Hyvňar parle d'abord de deux comédiens romantiques de premier plan J. F. Fleck et L. Devrient. Ensuite il trace le portrait de trois acteurs qui ont commencé dans les années 1870 – F. Mitterwurzer, L. Barnay et E. Possart – et la plus grande attention est consacrée, en dehors du néoromantique A. Matkowsky à la création de J. Kainz, l'acteur le plus célèbre de cette époque, au sujet duquel il est possible de parler des débuts du modernisme dans le jeu de l'acteur.

Outre la contribution du doctorant Hasan Zahirović (1975), récapitulant l'accueil des drames de Čapek dans le domaine linguistique serbo-croate, et les articles du doctorant Štěpán Pácl (1982) et de la doctorante Jana Cindlerová (1979), consacrées aux mises en scène viennoises et londoniennes, cette dernière nommée rappelle de façon concise l'apport à la scénographie de Luboš Hrůza, à l'occasion de l'exposition au théâtre de Jihlava. Ce numéro se termine par la nouvelle pièce de Martin Glaser et Olga Šubrtová (nous avons publié dans le *Disk* 15 de mars 2006 leur comédie à succès *L'homme aux sept sœurs*).

Traduction
Vladimíra et Jean-Pierre Vaddé

