

disk **36** červen 2011

časopis pro studium scénické tvorby



Obsah

ÚVODEM | 3

MEZI (SEBE)SCÉNOVÁNÍM A DRAMATICKÝM HERECTVÍM JAROSLAV VOSTRÝ | 7

OPONY JAKO SCÉNOLOGICKÝ FENOMÉN JAN CÍSAŘ | 26

JAK PROFOUKNOUT ZEĎ (BRNO: BURANTEATR & STADION) JANA CINDLEROVÁ | 38

MISANTROP JAN ŠOTKOVSKÝ, ZETEL A BURANTEATR PODLE MOLIÈRA | 57

ČINOHERNÍ NĚMOTA JAN CÍSAŘ | 76

MASKA – PROSTŘEDEK SCÉNOVÁNÍ DUCHOVNÍCH OBRAZŮ SVĚTA JÚLIUS GAJDOŠ | 90

ZKROCENÍ DIVÝCH LIDÍ VE SCÉNICKÝCH PŘÍBĚŽÍCH STŘEDOVĚKÉ FANTAZIE FRANTIŠEK ŠMAHEL | 105

KONCEPT KOTODAMA ANEB O JAPONSKÉ 'DUŠI SLOV' DENISA VOSTRÁ | 121

KOMAČI PAPOUŠKUJE (ÓMU KOMAČI) ZEAMI MOTOKIJO | 128

PŘÍTOMNOST DUCHA NA SCÉNĚ ZDENKA ŠVARCOVÁ | 135

PÁR PŘÍKLADŮ VLIVU MOLIÈRA

A KOMEDIE DELL'ARTE NA ČESKOU KOMEDIÁLNÍ SCÉNU JAROMÍR KAZDA | 139

OPERA 2011 – DESÁTÁ OPERNÍ INVENTURA JOSEF HERMAN | 143

PORTRÉT DRAMATIKA JAKO MLADÉHO MUŽE JAN HANČIL | 154

MASOCHISTA V HYDE PARKU TEREZA MAREČKOVÁ | 158

BERLÍNSKÁ VÝSTAVA KOSTÝMŮ PRO DIVADLO NÓ DENISA VOSTRÁ | 161

SMÍCH (HRA) LENKA LAGRONOVÁ | 167

SUMMARY | 178 – RÉSUMÉ | 180

Zdroje a autoři fotografií: Miloš Šindelář (s. 35), Buranteatr (Pavel Nesvadba: s. 39–43, 45, 47–50, 53, 55, 58–67, 69, 71–74), Archiv Národního divadla (Lucie Dansch: s. 77–79, 81; Petr Koliha: s. 84–87; Hana Smejkalová: s. 146, 147, 151), festival Opera 2011 (Jiří Doležel: s. 145; Martin Popelář: s. 148; Karel Kubát: s. 149; Petr Berounský: s. 150; Petr Hasal: 153), Profimedia (s. 157), Divadlo Letí (Ivana Tačíková: s. 159).

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 Císař, 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 Sílová, tajemnice redakce Lucie Krútová. 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 Akademií múzických umění v Praze. Tisk Tiskárna PROTISK, s. r. o., České Budějovice. V každém roce vycházejí 4 čísla, cena jednoho z nich činí 115 Kč, pro předplatitele 90 Kč (tj. 360 za všechna čtyři) včetně poštovního. Objednávky vyřizuje Nakladatelství KANT – Karel Kerlický, Kladenská 29, 160 00 Praha 6, e-mail kant@kant-books.com.

MK ČR E 16252

ISSN 1213-8665 (AMU)

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

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

Ve stati „Scéna a scéničnost v době všeobecné scénovanosti“ z *Disku 15* (březen 2006) shrnul prof. Jaroslav Vostrý (1931) základní předpoklady a rámcově vymezil obsah a rozsah scénologických studií budujících na konfrontaci scéničnosti a scénovanosti ‘v životě’ a v umění. Ve studii „Mezi (sebe)scénováním a dramatickým herectvím“ (s podtitulem „Scéničnost v době všeobecné scénovanosti 2“), kterou uveřejňujeme v tomto čísle, rozvíjí i zpřesňuje některé původní teze, a to z hlediska, jaké poskytuje srovnání herectví ve specifickém smyslu (herecké umění) a ‘herectví’ v životě a zejména v politice. V první části studie (zahrnující kromě úvodu i kapitoly věnované vztahu mezi podobou trhu a mírou scénovanosti) zaměřuje pozornost na mimezi ve smyslu nápodoby a ve smyslu tvorby i na postižení specifiky mimického umění v souvislosti s jeho charakteristikou coby hry (*play*). V druhé části (‘Je politika divadlo? *Play a game, player a actor*’) konfrontuje herecké umění a ‘herectví’ resp. (sebe)scénování v politice, a to z hlediska rozlišení vyjadřovaného při reflexi specifického scénování rozdílem mezi termíny *player* resp. *commediante* a *actor* resp. *attore*. S tím souvisí rozdílná kvalita vnímání: zatímco umělecké scénování je založené na napětí mezi tím zjevným a tím uhadovaným (symbolickým), scénování v politice vyrůstá z napětí mezi oficiálně zveřejňovaným a skrývaným. Scénování označitelné jako umění, v jehož rámci napětí mezi zjevným a potenciálně symbolickým mobilizuje představivost, svého diváka aktivizuje; při scénování založeném na rozdílu mezi skrývaným a zveřejňovaným máme naproti tomu co dělat s manipulací: scénická atraktivita tu přispívá k proměně potenciálně aktivního občana v pasivního diváka.

Důležitý příspěvek k problematice potenciálně symbolického aspektu specifického scénování, a to v rámci vztahu divadla jako umělecké produkce a divadla jako kulturní instituce, představuje stať prof. Jana Císaře (1932) „Opony jako scénologický fenomén“. Podnět k ní mu poskytla publikace *Malované opony divadel českých zemí*, kterou v roce 2010 vydalo Národní informační a poradenské středisko pro kulturu v Praze jako součást projektu Uchování a prezentace kulturního dědictví českého a světového divadla. Sbírku dokumentace opon v letech 2005–2010 realizoval a k vydání knihu připravil Jiří Valenta. Výkladový doprovod sestává z obsáhlejších statí a studií i z komentářů k jednotlivým oponám, z lokálních charakteristik některých opon i z citací, které jsou ke konkrétní oponě přejaty z jiných materiálů. Z knihy jako celku jsou tak jasně postřehnutelné posuny ve vnímání malovaných opon a v interpretaci jejich obrazů, principiálně související s tím typem divadla, který obrazy na oponách prezentují i reprezentují. České divadlo 19. století se tu ukazuje jako emblém: je manifestací, projevem kvalit a vlastností, které jej povyšují a zároveň i zavazují; ukládají mu určité funkce a současně zabezpečují určité postavení. Emblematika a tematika malovaných opon se podílí na sebescénování celé české

společnosti a kniha reprodukuje a důkladně komentuje jejich podobu a její proměny v průběhu českých divadelních dějin se tak vzhledem k funkci, kterou tyto opony zauímají jako scénologický fenomén, stává důležitou výpovědí o českém divadle a jeho historickém postavení v české kultuře s jejím zásadním aspektem (sebe)scénování. K tomu (sebe)scénování dochází nejenom na jevišti, ale obraz (*image*), který vytváří a který se v příslušné době projevuje i v tematice obrazů na divadelních oponách, propůjčuje tomuto specifickému divadelnímu scénování žádoucí rámec i status.

Doktorandka DAMU Jana Cindlerová (1979) se ve své stati „Jak profouknout zeď“ (Brno: Buranteatr & Stadion)“ zabývá dvěma aktuálními brněnskými fenomény, které spolu úzce souvisejí. Pozoruhodný divadelní soubor Buranteatr tvořený mladými talentovanými umělci se spolu s dalšími profesionálními a amatérskými divadly ‘bez střechy nad hlavou’ usídlil na počátku sezony v novém multikulturním centru Stadion, vybudovaném v prostorách sokolské funkcionalistické památky. Fungování obou celků se přitom – zatím úspěšně – snaží dokázat, že vzdorovat diktátu či útlaku komerce a zachovat si vysokou uměleckou úroveň je možné, ovšem samozřejmě za splnění určitých podmínek (především vzájemné důvěry, osobní disciplíny a přesvědčení o společné věci). Tomu odpovídá i typ ‘hrdiny-burana’, představující ústřední téma dramaturgie Buranteatru: člověk s jistými zábranami či zásadami, kterých se není kvůli společenskému úspěchu schopný či ochotný vzdát. To vedlo Buranteatr i k adaptaci Molièrova *Misanropa*, kterou připojujeme ke stati o divadle, v němž vznikla. Pokud jde o ‘způsob hry’ pěstovaný Buranteatrem, vlastně se uvědoměle vrací k typu komediantského divadla rozvíjejícího hereckou tvořivost v podmínkách dramatu (nikoli nebo aspoň nikoli jen ve smyslu psaného textu): jde vlastně o způsob blízký představě, se kterou vstoupil do českého divadla Činoherní klub. Nabízí se samozřejmě srovnání se způsobem, o kterém pojednává prof. Jan Císař, když ve stati „Činoherní němota“ analyzuje scénický přístup, jakým se vyznačují Wilsonova inscenace Čapkovy *Věci Makropulos* a Pitínského jevištní transformace textu Milady Součkové *Historický monolog (Zpověď presidenta Háchy)* v pražském Národním divadle. Zatímco ‘postdramatické’ zaměření na vizuální obraznost (založenou spíš na výtvarném znaku než na obraze v hlubším smyslu) je v tomto případě příznačné pro ‘oficiální’ divadlo, je pro ‘avantgardní’ soubor charakteristický jakoby tradiční projev: může to být tím, že nejmladší divadlo v Brně upřednostňuje aktualizaci dramatického potenciálu svých látek před jejich estetizací a dává – řekněme – přednost aktivnímu diváckému prožitku před obdivným zíráním?

Prof. Július Gajdoš (1951) se v tomto čísle *Disku* věnuje problematice masky. Jaká je vlastně její funkce? Je především symbolem naší kultury, nebo v sobě nese něco víc či snad se v tomto smyslu přeceňuje? V odborné literatuře, zvláště kulturně antropologické, se setkáváme s různým vymezením. Píše se o její nejednoznačnosti, o změně identity prostřednictvím masky, o klamu a přetvářce, předstírání při nasazení masky, zatímco ve scénickém umění raději mluvíme o mnohoznačnos-

ti, představování nebo ztělesňování, a místo změny identity dáváme přednost pojmu identifikace. Ukazuje se, že vztah člověka k masce je skutečně mnohoznačný a nelze ho vtěsnat do kolonek jednoho oboru, zvláště když se stále zachovává jakási mezioborová nepřestupnost nebo nepropojenost. Například připodobňovat šamana v rituálu, který je médiem, tj. nabízí svou bytost pro nadpřirozené síly, k hereckému ztělesňování postavy, při kterém je vždy vědomě přítomná a také publikem rozpoznatelná hercova individualita, znamená ochuzovat jedno i druhé. Zatímco u rituálu se přes protagonistu s maskou projevují 'duchové', u herecké postavy se projevuje hercova schopnost stát se aspoň potenciálně ztvárňovanou postavou. Právě přetrvávající zamlženost problematiky, příznačná pro nejrůznější pokusy o její uchopení, inspirovala autora k tomu, aby se pokusil pojmout masku v její scénické mnohovýznamnosti. Tak je někdy médiem, jindy ochranou, bývá strhávána i opakovaně nasazována, stává se prostředkem zcizení i ztotožnění. Její funkce je vždy závislá na obrazu světa daného společenství a určujícím rysem se přitom vždy stává způsob její motivovanosti, tzn. způsob, jakým se maska začleňuje do příslušné kultury a jaké v ní a v jejích jednotlivých projevech plní úlohy.

Český historik prof. František Šmahel (1934) přispěl do tohoto čísla *Disku* svou studií „Zkrocení divých lidí ve scénických příbězích středověké fantazie“, která má co říct jak k problematice vztahu vyprávění a předvádění (v rovině konfrontace knižních textů a zobrazení), tak zejména k tématu vztahu přírodního a kulturního, zvířecího a lidského. Zobrazování tohoto vztahu má přece co dělat nejen s eminentně dramatickou problematikou jejich zápasu, ale zejména také s obecnou scénologickou problematikou proměny a speciální problematikou masky a převleku. Středověk z antiky zdědil povědomí o satyrech, faunech a jejich žínkách, kteří společně žili ve volné přírodě a utápěli čas v bujných pitkách a v sexuálních hrátkách. Od dvanáctého století se začali vynořovat jejich následovníci. Mezi ně náleželi různí „diví“, „lesní“ či „zelení“ lidé (*wild men, les hommes sauvages*), volně a svobodně žijící v hlubokých lesích. Vesměs byli nazí, pokryti hustými chlupy a ozdobeni zelenými věnci kolem boků i hlavy. V příbězích rytířské epiky diví muži vystupují jednak v podobě jakoby skutečných lesních divochů, jednak jako postavy osudem donucené žít v divočině. Do této skupiny patří i hrdinský epos *Sigenot* ze širokého okruhu látek tzv. Dietrichsage, jehož scénickou podobu dotvářejí ilustrace v rukopisu heidelberské Univerzitní knihovny (Cod. Pal. ger. 67). Naopak jiný rukopis téže knihovny (Cod. Pal. ger. 142) s příběhem o Pontovi a Sidonii (*Pontus und Sidonia*) představuje další typ zobrazování divých lidí, který již má bližší k dramatickým produkcím. Zatímco v bálech dvorské společnosti masky divých lidí sloužily k zábavě, v tomto případě obdobný převlek posunul příběh k jeho konci. V patnáctém století diví lidé již zabydlili takřka celou Evropu, která je přejala do svého pomyslného společenství. Tehdy už také nešlo jen o divé muže, nýbrž i o jejich družky a děti. Dříve byl jejich život skryt v neprostupných lesích, nyní se pohybují v blízkosti lidských sídlišť. Co více: měšťané i šlechtici

k nim chodí na návštěvy, všichni společně obdělávají pole, loví divou zvěř a pak se baví a stolují. Alespoň tomu tak je na mnoha obrazových textilních závěsech dílen z horního Porýní. Z hrůzostrašných bytostí, hrubých únosců žen a nepřístupných strážců emblémů se na konci středověku stali přátelští tvorové, kteří vytvářeli jakési alter ego svých lidských soupeřů. Ti se za ně začali převlékat, dokonce je vtahovali do výzdoby svých příbytků a obrazně řečeno hráli s nimi i karty, na nichž byli diví lidé zobrazeni s atributy vyšších figur.

Japanistka Denisa Vostrá (1966) se ve stati „Koncept kotodama aneb o japonské ‘duši slov’“ zabývá předpoklady a souvislostmi víry starých Japonců v sílu slov. Koncept *kotodama* předpokládá, že zvuky mohou magicky ovlivňovat objekty a že použití rituálních výrazů může mít přímý vliv na prostředí, tělo, mysl i duši. Proto se Japonci odedávna snažili vyhnout nepěkným slovům, která by mohla vyvolat zlo, a pro každou příležitost velice obezřetně volili přiměřené výrazy, aby se vlivem použití nevhodných slov nestalo něco zlého. S citovaným konceptem souvisí i vztah srozumitelnosti a náznakovosti (zatímco pro běžnou řeč je typická jak srozumitelnost, tak náznakovost, vědecká řeč inklinuje spíše ke srozumitelnosti a poetická stejně jako náboženská řeč spíše k náznakovosti) i vztah zvukové a významové stránky slova: není divu, že požadavek na správnou a přesnou vokalizaci nacházíme v uměních založených na vokálním aktu – například v divadle *nó* je třeba, aby byly jednotlivé výrazy vyslovovány se správnou intonací v souladu s tradicemi, neboť jedině tak může jejich *kotodama* uspokojit božstva; z tohoto důvodu jsou texty pro divadlo *nó* psány v témže rytmu jako tradiční japonské básně (5-7-5-7-7). – Samotné divadlo *nó* představujeme v tomto čísle překladem další (již čtvrté) hry z cyklu o paní Komači: jeho autorkou je opět prof. Zdenka Švarcová (1942), která k ní také napsala komentář pod názvem „Přítomnost ducha na scéně“.

Pokud jde o ‘živé divadlo’, věnuje se v tomto čísle ještě doc. Jan Hančil (1962) pozoruhodné inscenaci známé *Wooster Group*, která se ujala nepřilíh často provozované hry Tennessee Williamse *Vieux Carre*, a – pokud jde o domácí scénu – Tereza Marečková (1982) studiové premiéře Romana Sikory *Zpověď masochisty*, kterou uvedlo Švandovo divadlo v rámci tzv. Hyde parku; o stavu současného českého operního divadla podává každoročně zprávu ‘festival českého hudebního divadla’ OPERA, jehož letošní ročník bilancuje PhDr. Josef Herman, CSc. (1955). O několika příkladech vlivu Molièra a komedie dell’arte na české komediální scénování píše PhDr. Jaromír Kazda (1948), o berlínské výstavě kostýmů japonského divadla *nó* informuje Denisa Vostrá.

V příloze otiskujeme další hru Lenky Lagronové (1963) *Smích*.

red.

Mezi (sebe)scénováním a dramatickým herectvím

*(Scéničnost v době všeobecné scénovanosti 2)*¹

Jaroslav Vostrý

Úvod

Zopakujme si: Jedním z pojmů nejčastěji používaných při referování o událostech současného života je ne náhodou *scéna* (politická scéna, sportovní scéna, umělecká scéna atd.). Slovo z oblasti divadla vyhovuje danému účelu díky svému dvojímu významu: v češtině se ‘scénou’ myslí jednak místo/prostor, na/ve kterém se odehrávají výstupy (vystoupení, výjevy) schopné budit pozornost nějakých diváků, jednak tyto výstupy (vystoupení, výjevy) samotné. Scénou tedy i s přihlédnutím k této okolnosti můžeme rozumět jak *místo/prostor*, kde se něco představuje divákům, tak *výstup*, *vystoupení* či *výjev* ve smyslu nějakého dění, které může nebo dokonce má budit pozornost.

Přirovnávání lidských aktivit k účinkování na scéně je ovšem prastaré. *Totus mundus agit histrionem* čili „celý svět hraje komedii“: to je proslulý výrok Petroniův. Výraz scéna se tu přímo nevyskytuje, ale z přirovnání světa ke scéně se vychází. Citovaný výrok se stal předobrazem pojetí, se kterým se setkáváme u Shakespeara; vzpomeňme, co říká Jacques v *Jak se vám líbí* (cituji překlad J. V. Sládka):

*Celý svět
je jeviště a všichni mužové
i ženy pouze herci; vstupují
a odcházejí zas a jeden člověk
hrá ve své době mnohé úlohy [...]*

Místo *herci* bychom mohli zcela v Shakespearově duchu napsat *šašci*. A co říká Macbeth?

¹ Číslovka u podtitulu, který upomíná na název stati uveřejněné v *Disku 15* (březen 2006), má upozornit, že v následující studii jde o rozvinutí obsahu této původní stati. Přesněji řečeno, že jde o rozvinutí *prvního shrnutí* scénologického výzkumu, které tato stať obsahovala. Mám na mysli zkoumání fenoménu scéničnosti a scénovanosti ve specifickém i nespécifickém smyslu, pro které se jako nejvhodnější jeví právě pojmenování scénologie. Rozvinutí, o němž je řeč, nevyužívá ovšem všechny následující výsledky tohoto zkoumání, ale opírá se především o některé konkrétní příklady ‘ze života’, které mohou přispět ke zpřesnění a doplnění tehdejších závěrů.

*Život je bludný stín, ubohý herec,
jenž chvíli řve a křičí na scéně,
a pak už po něm není ani slechu.*

Scénou se v citovaných výrociích myslí divadelní scéna nebo komediantské pódium, ke kterému se svět ovšem pouze *přirovnává* – stejně jako se lidské konání přirovnává k účinkování herce na (divadelní) scéně. Je jasné, že je-li takové přirovnání proneseno na divadelním jevišti, zjednává to dění na této scéně specifickou legitimitu: poukazuje totiž na okolnost, díky které by se takové dění mělo – aniž by přestalo být zábavou – brát vážně. Přísně vzato, jde tu o *hodnotící* přirovnání: vědomí, že lidské jednání ve světě se podobá hře herce na scéně, snižuje veškeré lidské pachtění do stejné míry, do jaké ukazuje herecké účinkování a šaškování nejrůznějšího druhu jako činnost hodnou zvláštní pozornosti, protože se v něm může obrážet ‘skutečný’ život a samo lidské počínání na světě.

Tak toto herecké jednání či i pouhé šaškování umožňuje, aby v něm diváci poznávali vlastní způsoby, jimiž se vyrovnávají s životními situacemi. Proto mohou dokonce nacházet na divadelní scéně a později i ve filmu ‘vzory’ nebo aspoň diskutovatelné příklady žádoucího nebo nežádoucího chování v podobných situacích. To je spojené s tím, že tu mohou identifikovat typy jednání a osob takové jednání ztělesňujících, se kterými mají v životě co dělat a které jim mohou – na rozdíl od jejich jevištního ztělesnění, díky němuž se jim mohou i vysmát – působit nejrůznější praktické i duševní potíže. Jde tedy o možné ‘vzory’ (a z hlediska oficiálně uznávané morálky i *špatné* příklady, kvůli jejichž předvádění se divadlo tolikrát v dějinách zatracovalo), se kterými se může obecenstvo či aspoň někdo z obecenstva do jisté míry ztotožnit, nebo typy, které se mu jakoby předkládají k výsměchu či k pochopení. V prvním případě, tj. jako vzory či aspoň příklady, se kterými je možné se do nějaké míry ztotožnit, fungují v zesílené míře sami/y herci/herečky (vystupující jako hrdinové, a tedy nezřídka v rámci jisté idealizace); v druhém případě (tedy v případě typů v širokém smyslu) jde spíše o samotné postavy, a to ať samy – jako postavy – hrají či nehrají.²

Přirovnávat svět k divadlu a jednajícího člověka k herci je ovšem možné s dobrým svědomím a ke skutečnému užítku jen tehdy, když jde ‘ve skutečnosti’ o dvě *zřetelně oddělené oblasti*. Jisté, každé jednání v životě má svou scénickou stránku: nezbytné estetické atributy, umožňující hodnotit příslušné jednání či chování v životě jako více či méně přijatelné nebo dokonce působivé, závisí na tom jeho aspektu, který souvisí nikoli s ‘co’, ale s ‘jak’. Toto ‘jak’ – vycházející vždycky z jistého ohledu na druhého či na druhé také jako na diváka či na diváky – je právě to, co činí dané chování/jednání ať neuvědoměle, ať víceméně uvědoměle ‘scénickým’.

Scénickým tedy rozumíme ten aspekt či aspekty chování/jednání, který či které je současně umožňují rozlišovat na jednání ‘přirozeně’ působivé (přirozeně estetické) a jednání/chování víceméně uvědoměle scénované (inscenované). Nebudeme-li v tomto případě brát epiteton ‘scénované’ apriorně jako hodnotící, musíme mezi ‘víceméně scénované’ zařadit všechny druhy veřejných projevů – včetně vystupování učitele ve třídě nebo ‘baviče’ v hospodské společnosti, o politikovi nemluvě.

2 To je někdy pro ně samotné otázka: viz Shakespearova Richarda III.

Spolehne-me-li se na přirozený (a nejenom úzce 'jazykový') cit uplatňující se při vytváření běžného sémantického pole příslušných výrazů, upozorní nás spojení 'rodinná' či 'manželská scéna', že jistá (a možná – zejména zpočátku – spíše bezděčná) scénovanost nechybí ani takovým výjevům. Přesto zůstanou 'scénami' v tom smyslu, jehož chápání nás bude nutit psát v podobných případech toto slovo raději v uvozovkách: Nejde v nich totiž hlavně o to *jak* (jak ve vnějších podrobnostech probíhají, což nás samozřejmě může zajímat jako zájemce o scéničnost a scénování), ale o to *co*: totiž o to, jestli se partneři nejen bez ohledu na své latentní scénické schopnosti, ale především na své dvě malé děti opravdu dají rozvést, nebo spolu nakonec přes všechny problémy vzájemného soužití zůstanou.

Jestli scénovanosti v současném světě výrazně přibylo (a z toho vychází i zvýšený vědecký zájem o scénovanost života a její příčiny, který se projevuje množstvím příslušně zaměřené literatury³⁾, souvisí to jistě s radikálním rozšířením prostředků ke scénování a zachycování scén, které je pro naši současnost příznačné. Ano, to, co můžeme souhrnně nazvat *scénickým prostorem*, případně *prostorem ke scénování*, se zásadně rozšířilo především díky bouřlivému rozvoji technických médií. Mezi nimi zaujímá zvláště exponované postavení televize a v posledním období internet. Všechno ovšem začalo vynálezem fotografie: psal-li roku 1936 Walter Benjamin o tom, že „Ve fotografii začíná hodnota plynoucí z vystavování na odív na celé čáře zatlačovat hodnotu kultovní“ (Benjamin 1927: 24), vztahuje se to bezprostředně k našemu tématu. Všechno pokračovalo filmem, rozhlasem, televizí, videem a internetem, resp. 'počítačovým prostorem' (*cyberspace*) a souběžně i masovým rozšířením fotografování a filmování: tento vývoj přispěl a zejména v souvislosti s masovým uplatněním digitalizace přispívá k tomu, že můžeme současnou dobu nazvat *dobou všeobecné scénovanosti*.

Řekneme-li, že scénovanosti v dnešním světě jaksi zásadně přibylo (také díky radikálnímu rozšíření technických médií, neznamená to ovšem, že jsme se dostali k jakési 'poslední příčině' procesu, který činí takovou charakteristiku oprávněnou.

K vytvoření konkrétnější představy o jejích zdrojích a zdůvodněnosti bude tedy prospěšné posloužit si nejdřív 'příkladem ze života', v jehož vlastním průběhu nehrají technická média žádnou úlohu.

Od veletrhu středních škol ke vztahu mezi podobou trhu a mírou scénovanosti

Můžeme vyjít z líčení konkrétního zážitku Hany Baroňové, mladé ženy, jejíž zájmy ji vedly od studia herectví na Vyšší odborné škole herecké v Praze ke studiu kulturní dramaturgie na Opavské univerzitě a nakonec teorie a kritiky na Divadelní fakultě AMU, ale která se ani dnes nevzdává možnosti být činná také jako herečka.

³ Mám na mysli zejména německou literaturu, v níž už od poloviny 80. let začíná konjunktura termínu *Inszenierung*: Früchtel a Zimmermann v knize *Ästhetik der Inszenierung* z roku 2001 citují názvy 16 vybraných publikací vydaných od roku 1985 do roku 1999, ve kterých se slovo *Inszenierung* vyskytuje, mezi nimi pozoruhodný sborník z roku 1998 *Inszenierungsgesellschaft: Ein einführendes Handbuch* (ed. Willems / Jurga); Fischer-Lichte v úvodní stati sborníku *Inszenierung von Authentizität* (2007: 11) vyjmenovává 19 takových publikací vydaných od roku 1977 do roku 2006.

„Scéna, které jsem byla svědkem, ale zároveň i jejím aktivním účastníkem, se odehrála na veletrhu středních škol a učilišť v Chomutově. Některé školy zaplatily pořadatelé za to, aby bylo na jejich stánek, kde se prezentovaly, zvlášť upozorněno. Pořadatelé tedy najali skupinu herců představující rodinu, která se veletrhu účastnila: ta měla za úkol upozornit na jednotlivé stánky.

Rodinu tvořila matka (herečka ve věku cca 40 let), otec (herec ve věku cca 40 let), dědeček (herec ve věku cca 70 let), syn (herec ve věku cca 40 let) a dcera (herečka ve věku 25 let – já). Už podle věku je jasné, že jsme byli dost nepravděpodobná rodina, zejména co se týká ‘mého bratra’, který byl na tom věkově stejně jako rodiče. Na první pohled bylo tedy znát, že není něco v pořádku. Odlišovali jsme se i oblečením, na sobě jsme měli módní výstřelky z 80. let 20. století.

Naše vystupování mělo vyvolat (a vyvolávalo) rozruch, a to před každým stánkem, který si za něj zaplatil, jak bylo domluveno. Celá akce byla založena na improvizaci, která vycházela z bodového scénáře vyplývajícího zejména z informací o jednotlivých školách: které obory se na škole učí, jestli je to škola s maturitou nebo ne a hlavně jaké může být uplatnění studentů školy po jejím absolvování. To, jak tyto informace zapojíme, bylo čistě na nás. Důvodem účasti fiktivní rodiny na veletrhu bylo vybrat pro jednoho člena rodiny (syna) školu, na které by po základní škole pokračoval. ‘Čtrnáctiletá dcera’ se také zajímala o některé školy, aby měla příští rok jednodušší rozhodování vzhledem k získanému přehledu.

I přes všechny nepřírozené rysy, které jsme jako rodina vykazovali, lidé okolo nás věřili, že jsme skutečná rodina, ovšem mentálně asi trochu zaostalá a také asi trochu šílená, protože na sebe strháváme pozornost za každou cenu – jak by taky ne, když právě za to jsme měli dostat zapláceno. V nejvýraznější scéně, jaká se v tom rámci odehrála a která vzbudila největší a přímo emocionální ohlas u přihlízejících, jsem měla zásadní úlohu.

Šlo o to, upozornit na odborné učiliště se zaměřením na oděvnictví a návrhářství. Studentky tohoto učiliště měly předvádět své návrhy, tj. procházet se jako modelky po fiktivním molu vytvořeném účastníky veletrhu seřazenými do špalíru. Moderátorem přehlídky byl jeden z organizátorů. Modelky byly čtyři a měly předvádět letní barevné šaty nejrůznějších střihů. Protože škola patřila mezi jednu z těch, o kterých mělo být více slyšet než o ostatních, a zahájení přehlídky nezbudilo podle mě žádoucí pozornost, rozhodla jsem se, že se přehlídky zúčastním také jako modelka a pokusím se zvýšit její ohlas. Čtyři děvčata byla nastoupena a chystala se začít předvádět, když jsem se mezi ně postavila já – v černých elastákách s pruhovanými modročernými podkolenkami a šedobílým svetrem se zimními motivy. Organizátor pověřený moderováním samozřejmě věděl, že na veletrhu budou působit herci představující fiktivní rodinu, ale vzhledem k tomu, že popisovaná módní přehlídka probíhala téměř na samém začátku, ještě se s námi nestačil seznámit, a tak byl překvapený, když místo čtyř holek jich měl před sebou pět, aniž by o té páté něco věděl. Křikla jsem na něj, že se jmenuji Maruška Konopásková a že chci taky předvést svůj model. Představil mě tedy také jako studentku střední odborné školy se zaměřením na oděvní návrhářství a okomentoval mé oblečení, které jsem si sama ovšem nevytvořila, ale zkombinovala ‘z hotového’. Jako malá jsem si několikrát hrála na modelku a při sledování několika soutěží Miss ČR jsem okoukala, jak taková přehlídka oblečení vypadá, a všechny tyto poznatky jsem se tedy snažila v danou chvíli využít. Můj pokus o profesionální předvedení ‘modelu’ se ovšem dostal do rozporu s oblečením, které jsem předváděla. Za profesionálním úsměvem číslo pět jsem se tedy v duchu smála minimálně na stupni číslo deset. Svůj vpád na molo jsem

pak ještě zakončila stand up comedy číslem. Zeptala jsem se moderátora, jestli by mi na chvíli půjčil mikrofon, že bych ráda něco řekla. Vyděšený organizátor nevěděl, co říct, a raději mi mikrofon předal. Představila jsem se jako čtrnáctiletá Marie Konopásková, která studuje ještě základní školu a ráda by se stala módní návrhářkou nebo herečkou a objevovala se na titulních stranách všech možných časopisů a chtěla by, aby ji lidé měli rádi. Třiminutový výstup jsem zakončila pokřikem: 'Abyste mě měli rádi i vy a abyste mě žrali!' Tato má spontánní akce – vůbec jsem nepřemýšlela, co řeknu – měla ohlas provázený výskotem a pokřiky: 'My už tě žereme teď, Maruško, jsi skvělá!' Samozřejmě nešlo jen o pozitivní reakce, ale slyšet bylo také 'Co to je za krávu' a podobně. Dalo by se namítnout, že tímto výstupem jsem strhla pozornost spíše sama na sebe, ano, ale pozitivní na věci bylo, že mé další počínání pak sledovaly oči desítek účastníků přehlídky. A díky tomu byla vzbuzena pozornost také o další vybrané stánky.

V očích lidí, kteří se mnou následně mluvili na veletrhu, bylo ale také vidět velké rozčarování. Nebyli si jistí, jestli si z nich dělám legraci, nebo je to realita či jestli se to natáčí skrytou kamerou. Někteří prokoukli celou show, ale to byli zejména ti, kteří mě znali z televize, kde jsem se v jisté době objevovala dvakrát týdně. Na veletrhu jsem se však setkala i s lidmi, kteří mě opravdu brali jako čtrnáctiletou holku, která vypadá asi na dvacet, zatímco mně bylo ve skutečnosti ještě o pár let víc. Také tam byli takoví, kteří mi sice uvěřili, že chodím do osmé třídy, ale představovali si, kolikrát jsem musela propadnout, když čtrnáct mi přece rozhodně nemůže být. Rozhodující bylo, že každý, s kým jsem v ten daný den přišla do styku, měl potřebu se ke mně nějakým způsobem vyjádřit. Vlastně nejen ke mně jako k osobě a k mému chování, ale také k výběru škol, o které jsem se zajímala, a to v souvislosti s otázkou, jestli bych danou školu se svým IQ vůbec mohla zvládnout, či v rámci pozitivního hodnocení mé spontánnosti a hravosti. Slyšela jsem spousty komplimentů, ale i urážek. Všechno pak mělo jednoho společného jmenovatele: pozornost, kterou jsem svým vystupováním vzbudila a která se přenášela i na stánky škol, které si za ni zaplatily. Úkol byl tedy splněn.“

Vystupování (aspoň uvědomělé vystupování) na dnešní scéně – chápané v nejširším smyslu – i samotnou potřebu dostat se na scénu podporuje požadavek či přání 'zviditelnit se': tento požadavek platí jak pro osoby, tak výrobky, které chtějí proniknout na trh, a vyžaduje čím dál větší úsilí a vynalézavost při neustálém narůstání jejich počtu a v souvislosti s tím, že se (v případě osob) zviditelnit nejenom chtějí, ale – a to často v zájmu vlastního přežití, aspoň profesionálního – musejí. 'Scéna' tak může fungovat také jako označení jednoho z aspektů trhu. I v případě fenoménů scénických ve specifickém smyslu (artefaktů z oblasti umělecké, zábavné a dnes – obecně – mediální produkce) může trh představovat a obvykle představuje 'scénu' v nespécifickém smyslu; tj. jakousi scénu na druhou: specifické scénické projevy se na této (nespecifické) scéně stávají předmětem nabídky a poptávky. To se týká také původců těchto projevů, zejména samozřejmě herců a hereček, kteří vstupují na trh a stávají se předmětem nabídky a poptávky, resp. koupě a prodeje jako takoví/é.

Tak se v případě veletrhu středních škol setkáváme s výmluvným dokladem dlouhodobého vývoje, ve kterém sice hraje zásadně důležitou úlohu bouřlivý rozvoj technických médií, jehož hybatelem je však moderní výroba zboží a zásadní změna samotné povahy trhu; tj. nový vztah stále se rozšiřující nabídky a poptávky v souvislosti s touto výrobou. Zásadní změnu tu přinesl rozdíl mezi prodejem založeným na smlouvání a prodejem za pevné ceny, se kterým je

spojená nejenom existence velkých obchodních domů, ale i existence prodejních pasáží a vzhled městských ulic výrazně spoluurčovaný výkladními skříněmi obchodů scénujících své zboží. Scénování zboží se právě za těchto změněných okolností stává nezbytnou podmínkou jeho prodeje, a tedy i prostředkem vzájemného konkurenčního boje výrobců a obchodníků. Jde přitom jak o estetický vzhled samotných výrobků, který zvyšuje jejich přitažlivost – vzbuzující touhu opatřit si je bez ohledu na skutečnou potřebu –, tak o co nejúčinnější způsob jeho instalace/inscenace ve výkladních skříních i v samotných obchodech, resp. obchodních domech od pařížského Au Bon Marchais z roku 1852 (1989 přejmenovaného na Le Bon Marchais) a prvního *department store* otevřeného v bývalém nádražním prostoru ve Filadelfii r. 1877 až k dnešním obchodním centrům. Důležitou součástí tohoto vývoje se pak stává vznik a bouřlivý rozvoj reklamy.

Tento trh, na kterém se spolu se zbožím ocitají i ti, kteří ho vyrábějí a kteří jsou vystaveni následkům složitých pohybů odehrávajících se v rámci tohoto trhu, ale kteří se především sami musejí ucházet o své životní příležitosti, zahrnuje v současné době téměř vše. Musejí se tedy nabízet nejen produkty všeho druhu, ale i jejich *potenciální* původci, tj. ti, kteří se o účast na této produkci ucházejí. Důležitým aspektem tohoto nabízení je při stále se zvětšujícím počtu uchazečů vedle příslušné kvalifikace i způsob sebescénování, které se – zejména v případě personálního trhu v rozšiřujícím se odvětví služeb (včetně manažerských) – stává stále důležitější podmínkou úspěchu při nezbytných výběrových řízeních a konkurzech; a to zejména všude tam, kde jde o služby vyžadující komunikaci s lidmi. V rámci této komunikace se sebescénování stává také stále významnější součástí (sebe)scénování příslušné firmy či instituce. V demokratických parlamentních režimech zaujímají výjimečné postavení mezi těmito institucemi politické strany a hnutí. Každý účastník konkurenčního boje na příslušném trhu těchto stran a hnutí ‘hraje’ přitom jak za tuto svou stranu, tak – na vnitřním trhu takové strany – také sám za sebe.

V rámci tohoto vývoje se stává pochopitelným názvosloví, které v poslední době zdomácňuje i v Česku a v rámci kterého se na trhu s uměním a zábavou – v souvislosti s jeho rozšiřujícím se záběrem a zvětšující se (ekonomickou!) důležitostí – začíná mluvit o *kulturním průmyslu* či průmyslech.⁴ Ano, i tady jde (na jisté rovině a úrovni a z jistého dnes zásadně důležitého aspektu) o výrobu zboží, které je třeba nabízet, a tedy scénovat. U divadelních inscenací a vůbec v rámci činnosti divadel jde tedy o jakési scénování na druhou, které má velký vliv na úspěšnost či neúspěšnost jednotlivých ‘projektů’ a s nimi spojených osob a institucí. Vzpomeňme aspoň na dva takové projekty, které se nedávno setkaly s tak vděčným přijetím v divadelní kritice a jejichž autorem byl v obou případech odborník na tento druh (sebe)scénování, jímž je v Česku režisér Vladimír Morávek; viz jeho projekty „Čechov Čechům“ (v Klicperově divadle v Hradci Králové) a „Sto roků kobry“ (v brněnském divadle Husa na provázku). Vztah zvolené etikety druhého projektu k samotnému Dostojevskému, o kterého jako by vlastně šlo (projekt tvořily tři svérázné dramatizace jeho románů), je charakteristický. Můžeme jej považovat za příklad velmi volného vztahu vlastní divadelní inscenace a ‘eventu’: právě o takovou reklamně šířeji využitelnou ‘událost’, výrazně

4 O tomto fenoménu v *Disku* poprvé pojednal Július Gajdoš v článku „Kreativní průmysly: Rozvoj kultury, nebo nová tržní totalita?“, viz *Disk* 32 (červen 2010): 7–18.

spojenou s nespécifickými aspekty takto scénovaných inscenací, jako by muselo jít, aby to 'specifické' (umělecké) vůbec vzbudilo nějakou pozornost. Důležité jsou v této souvislosti dvě věci: Za prvé, do jaké míry se příslušný *event* – a to je od počátku zamýšlený výsledek původního projektu – kryje se skutečnou *uměleckou* událostí. (Vlastně o totožnosti obojího bylo možné podle mé vlastní divácké zkušenosti mluvit u Steinova dvanáctihodinového *Valdštejna* v bývalém neukölnském pivovaru v Berlíně, premiérováno 2007, a také u jeho devítihodinových *Běsů* s italskými herci na Wiener Festwochen roku 2010.) Za druhé, nakolik je a může být aktuální mediální kritika pouhou součástí takového sekundárního scénování (zvláště při praxi tzv. mediálního partnerství): tato stránka věci ukazuje naléhavě nezbytnost mediálně (na mediálním prostředí) nezávislé metakritiky v době všeobecné scénovanosti.

V případě, který popisuje Hana Baroňová, jde rovněž o 'event', jehož důvodem je nezbytnost sebescénování středních škol na trhu, kde se zásadně rozšiřuje nabídka vzdělávacích služeb a (zvláště v příslušných letech) naopak zužuje poptávka po nich. Co činí z pouhého věcně pojímaného veletrhu středních škol popisovaný 'event', je vztah víceméně věcné instalace nabízených vzdělávacích programů – se všemi důležitými informacemi prostředkovanými na jejich tradičních nosičích – ke specifickým scénickým prvkům: Jde o scénická vystoupení profesionálů, která si někteří účastníci veletrhu zaplatili, ale která jako taková mají působit nikoli jako výsledek vypočítavého scénování, nýbrž jako – aspoň víceméně – spontánní reakce.⁵ Právě tyto specifické scénické prvky – vyřazené ovšem z odpovídajícího uměleckého kontextu – jsou činitelem, díky němuž se z představení toho, co mohou školy skutečně nabídnout, stává (v rámci nerovné konkurence) manipulace, bohužel tak častá a jakoby stále častější v politice.

Specifická a nespécifická scéničnost a scénovanost: mimeze jako nápodoba a jako tvorba

Mluvím o vyřazení scénického elementu z uměleckého kontextu. Ano, scénické výstupy obstarávali na popisovaném veletrhu středních škol sice najatí profesionální herci a herečky, ale jejich vystupování resp. (sebe)scénování nenabývalo svého oprávnění díky kontextu předváděné divadelní inscenace, nýbrž mělo jasný praktický účel. V tom rámci se herecká pětice po většinu času držela svých *rolí*. Taková role se už vzhledem k samotnému obsahu tohoto pojmu – dnes ne náhodou spíše sociologickému – podobá rolím, které hrajeme v životě: viz proslulý spis Ervinga Goffmana s názvem *The Presentation of Self in Everyday Life*. Mimochodem, tento původní anglický název je z hlediska Goffmanovy teze přesný, zatímco český překlad *Všichni hrajeme divadlo* si snad i kvůli atraktivitě titulu pomáhá metaforou, kterou ovšem můžeme také brát doslova. Z toho plynoucí ztotožnění prezentace či (sebe)scénování v životě a herectví (a to ať v divadle nebo ve filmu) je ovšem matoucí, ba zmatečné.

⁵ Přímou s utajením původu scénovaných veřejných událostí, totožných ovšem ve skutečnosti se sociálně zaměřenými akcemi, pracoval Augusto Boal v rámci svého Divadla utiskovaných; na podobném principu se prezentují ale i další 'divadelní skupiny', jejichž cílem bývá pouze (neohlášená i ohlášená) provokace.

Jaký je zásadní rozdíl mezi rolí v životě a rolí v divadle nebo ve filmu? A v čem je obojí podobné, resp. co dává důvod k tomu, aby nám přirovnání životní role k divadelní či filmové úloze připadalo oprávněné a přesvědčivé? Víme, že mezi biologickým otcovstvím a plněním povinností otce je jaksi druhový rozdíl: plnění úlohy (role) otce nemusí s biologickým otcovstvím dokonce vůbec souviset. Jestli roli otce v divadelní hře a roli otce v životě něco spojuje, pak je to splňování jistých předem vytčených předpokladů souvisejících s určitým způsobem jednání: v životě je určuje soubor norem a konvencí zavedených v příslušné kultuře, v divadelní hře je předepisuje text (který také vnímáme na pozadí příslušných norem a konvencí, ať se jimi tento text řídí, nebo je porušuje). Otec v životě nemusí ovšem vyhovovat obecné představě, kterou si s otcem a jeho jednáním v daném prostředí spojujeme a na jejímž vytváření se dobové specifické scénování vždycky významným způsobem podílí; naproti tomu v divadle je taková – jen do té či oné míry volná – shoda jistě žádoucí. Aspoň v divadle jistého druhu, konkrétně v takovém divadle, které je postavené na představování typů či oborů: ty odpovídají určitým životním rolím a vycházejí z představy o příznačné podobě jedince, který zaujímá odpovídající status a je jaksi predisponován pro plnění takové (životní) role. Může jít samozřejmě jak o ideální podobu, tak o podobu vzhledem k tomuto ideálu a ostatním vlastnostem jednající osoby (dokonce groteskně) posunutou; i v této posunutosti musí být ale taková ideální podoba nějak rozeznatelná či aspoň tušená třeba na základě kontrastu.

Najatí profesionální herci v popisovaném případě hráli role návštěvníků veletrhu. Měli přitom ovšem speciální úkol: zvlášť upozorňovat na stánky těch škol, které si to zaplatily. Jejich účinkování bylo tedy podobné účinkování profesionálů či (najatých) amatérů v reklamě. V daném případě mělo být jejich (sebe)scénování ovšem podobné vystupování normálních návštěvníků: na tom byla založena věrohodnost jejich konání zaměřeného ke splnění úkolu, za který dostali zaplacené. Vzhledem k rozhodně ne úplně běžnému oblečení („módní výstřelky z 80. let 20. století“) šlo ale o *podobnost při nepodobnosti*, tedy o podobnost charakteristikou pro umělecké a někdy i příbuzné mediální scénování. V daném případě toto nápadné oblečení (přitahující žádoucí pozornost) umožňovalo, aby se chování herecké skupiny ve všem ostatním co nejvíc podobalo normálním (věrohodným) reakcím ostatních návštěvníků a přitom nemohlo být označeno za pouhý podvod.

K co nejpřesnějšímu vymezení citovaného druhu specifického scénování si můžeme pomoci srovnáním s folklorními scénickými projevy spojenými v minulosti s různými svátečními příležitostmi a odkazujícími k určitým rituálům; právě ve spojení s těmito svátečními příležitostmi se takové projevy specifického scénování (s použitím speciálních kostýmů a případně i masek) někde a někdy vyskytují i dnes. Frapantní odlišnost popsaného případu od podobných příležitostí spočívá v tom, že chování najatých herců se v tomto případě mělo – i při nápadném oblečení – co nejvíc podobat věcnému jednání obvyklému při takové praktické příležitosti. Samo nemělo ovšem žádný magický či aspoň kvazimagický, ale ryze praktický účel.

Můžeme tedy mluvit o specifickém (sebe)scénování založeném na zachování konvencí chování příslušejícího k podobné příležitosti a odstiňovaného podle ‘rodinné’ role: tři herci a dvě herečky měli za úkol hrát rodinu a její jakoby přirozené reakce na podobné výstavě, na niž se dostavila s praktickým cílem vybrat pro starší dítě nevhodnější školu. Nešlo ovšem o chování skutečné rodiny

a jejich jednotlivých příslušníků, ale právě o jeho pouhé *napodobení*. Scénování se v daném případě nerovnálo pouhému uzpůsobení vlastního chování/jednání příslušnému cíli, případně s příslušnou dávkou sebescénování odpovídající představě o žádoucím dojmu, jímž by kdo z nich chtěl osobně působit v daném prostředí. Vystupování naší pětice mělo opravdu co dělat s *mímezí*, ale ve smyslu (dovedného, vlastně profesionálně 'hereckého') předstírání, tj. právě jen *napodobení* (imitace) někoho, kým nejsem.

Najatí herci přidělené role skutečně pouze hráli. Také to byli profesionální herci. Můžeme ale v tomto případě mluvit o herectví ve smyslu umění? Vezme-li *umění* nejdřív jako něco, co je opravdu třeba *umět*, velkou dávkou umění v tomto smyslu to vlastně ani nevyžadovalo. Šlo v podstatě o civilní chování přizpůsobené daným okolnostem, se kterým jako by se vlastně dalo vystačit i v rámci nějakého nenáročného televizního seriálu – kdyby tu (tj. v takových seriálech) ovšem nebyly tak důležité scény vyžadující hraní často velmi vypjatých emocí! Zatímco při podobných emocionálně exponovaných scénách se oceňuje jistá dávka vlastního, i když hereckého prožitku, v popsaném případě mohlo zůstat právě u pouhé nápodoby v úzkém smyslu, která předpokladatelně úroveň skutečné *mímeze* v původním (širším i hlubším) smyslu vlastně nedosahuje.

Tato víceméně původní *mimesis*, o které se mluví ve 3. knize Platonovy *Ústavy*, představuje opositum k *diegesis*: jde tedy o *předvádění* na rozdíl od *vyprávění*; tzn. o projev založený na *ztělesnění*. Jinak řečeno, jde o to *mimování* či dokonce *šaskování*, které je zdrojem a základem herectví jako (sebe)scénování ve specifickém smyslu, a tedy zejména i zdrojem a základem herectví ve smyslu *umění*. To se totiž odlišuje od (sebe)scénování 'v životě' – tj. od sebescénování coby přivlastňování příslušných norem a konvencí, realizovaného napodobováním příslušných příkladů a vzorů – významnou, ba rozhodující dávkou *specificky zaměřené tvořivosti*; tj. vlastním hercovým tvořivým přínosem. Tato tvořivost má v případě herectví ve smyslu umění za následek specifickou působivost příslušných projevů, ať jí definitivně nabývají díky kontextu, ve kterém se vyskytují (a kterého by bez tohoto tvořivého přínosu všech zúčastněných nebylo), nebo v jistých případech třeba i 'samy o sobě'.

V čem tato specifická působivost spočívá, dobře ilustruje i původ a druh samostatného vystoupení autorky citovaného popisu.

Mimování, hra a hlubší význam

Zopakujme si, co Hanu Baroňovou vedlo k jejímu samostatnému výstupu. Bezprostředním podnětem byla módní přehlídka, jíž se jako modelky účastnily studentky školy specializované na oděvnictví a návrhářství, které předváděné modely samy navrhly. Jejich vystoupení ale nebudilo žádoucí ohlas, což prý autorka citovaného popisu nevydržela a postavila se mezi ně „v černých elastákách s pruhovanými modročernými podkolenkami a šedobílým svetrem se zimními motivy“; tedy v oblečení zásadně odlišném od letních šatů, které si navrhly a předváděly čtyři skutečné studentky.

Baroňová píše, že původní podoba improvizované přehlídky se jí zdála vzhledem k (propagačnímu či reklamnímu) účelu málo nadějná, a proto se

zapojila sama. Jistě lze předpokládat, že tu byl ještě hlubší důvod: přidělená role čtrnáctileté dcery v původní skupině ji prostě neuspokojovala, a tak se víceméně svévolně chopila příležitosti zužitkovat nahromaděnou a nevyužitou hereckou energii; taky můžeme mluvit o nutkání předvést se. Co se týká té nahromaděné a nezužité energie: není důvodem nejrůznějšího mimování a šaškování právě přebytek energie, kterou musí dotyčný/á nějak vydat a která je v daném případě současně spjatá s něčím, co bychom mohli nazvat tělesnou představivostí a co souvisí s možnými způsoby jednání, které má dotyčný/á v nevyužívané zásobě (tedy v zásobě nevyužité psychofyzické energie, která si naléhavě říká o využití)?

Důležité je tu samozřejmě spojení tělesných a duševních impulsů. Baroňová sama se odvolává na to, že si „jako malá“ také „hrála na modelku a při sledování několika soutěží Miss ČR [...] okoukala, jak taková přehlídka oblečení vypadá, a všechny tyto poznatky jsem se tedy snažila v danou chvíli využít.“ V té souvislosti se právě může vyskytnout otázka: nešlo autorce citovaného textu prostě *jen* o to předvést se, a to v roli modelky, tj. v postavení, ve kterém mladé ženě umožňuje předvádět se – a to se širokým ohlasem – samotná profese? V popisovaném případě je zásadně důležitá vazba podobného předvádění s *hrou*. Dá se říct, že tu nemáme co dělat s pouhým exhibicionismem právě vzhledem k tomu, že šlo současně o hru, které si byla sama autorka textu i vystoupení velmi dobře vědomá. Hru (a odpovídající projev hravosti) činilo z jejího vystoupení už to, že jí k úplně věrohodnému splnění role, kterou zvolila, cosi důležitého *chybělo*: totiž takové oblečení, které by s dobrým svědomím bylo možné pokládat za model. A Baroňová si tento zásadní rozdíl velmi dobře uvědomovala: právě z tohoto vědomí rozporu samotné akce, tj. podobného předvádění, s oblečením, které předváděla, plynulo to, o čem mluví v následující větě, když píše, že za „profesionálním úsměvem číslo pět jsem se tedy v duchu smála minimálně na stupni číslo deset“.

Máme tu co dělat s jednou zásadně důležitou vlastností každého specifického scénování: totiž s *odstupem při předmětném ztotožnění*, což je antinomie paralelní *podobnosti při nepodobnosti*, o které už byla řeč; pokud jde o herectví, máme co dělat s *tělesným ztotožněním*. V tomto smyslu jde o *reálné ztotožnění*, které ale přece jen není *úplné*: to ukazuje i možnost sledovat přijetí (vlastního) vystoupení u diváků a schopnost je vzhledem k jejich reakcím korigovat. V tom také spočívá odlišnost takového scénování například od vystupování účastníků televizní *reality show*. Za prvé, scénování ve specifickém smyslu, které je od takové reality show neodmyslitelné, obstarávají obvykle ti, kteří účastníky natáčejí a pracují s natočeným materiálem. A za druhé, možnost korigovat svou hru vzhledem k reakcím publika má herec přirozeně jenom při bezprostředním setkání s diváky *zde a teď*.

Důležité je v popisovaném případě také objektivní vědomí o ambivalentnosti přijetí popsaného výjevu i celkového vystupování skupiny hereckých profesionálů, které různí přihlížející hodnotili rozdílně. Z textu je patrné, že Baroňová chápe toto vystupování právě jako *hru*, na kterou za daných podmínek někdo z diváků přistoupí a někomu bude podezřelá. Právě tato kvalita hry zachraňuje totiž zmíněné vystupování od oprávněného nařčení z podvodu, jímž při veškeré fiktivnosti předváděného umělecká mimeze nikdy není, zatímco specifické scénování podobné popsanému se mu nejdnou blíží.

Můžeme tedy říct, že vystoupení Hany Baroňové v roli modelky předvádějící údajně vlastní model je kvalifikovatelné jako projev hereckého umění? Z jistého hlediska herec či herečka příslušnou postavou vždycky *je i není*; přitom jejich jednání v postavě není nikdy pouze předstírané, což souvisí s tím, že svou postavu opravdu tělesně tvarují, a tedy vytvářejí právě i v tomto reálném tělesném smyslu. K tomu nutilo Hanu Baroňovou i to, že podobnému tělesnému tvarování a z něho vyplývajícímu reálnému hereckému jednání nenapomáhal žádoucí kostým; tzn. v daném případě skutečný model, o jehož předvedení jako by mělo jít. Právě to odlišovalo autorku vystoupení od ostatních čtyř dívek, které se sice také scénovaly (ve smyslu uvědomělého přizpůsobení vlastního tělesného projevu žádoucí konvenci chování v roli modelky), ale jejichž projev nebyl skutečně herecký už proto, že opravdu předváděly vlastní modely.

Stačí ale to, co bylo o charakteru popsaného vystoupení Hany Baroňové dosud řečeno, k tomu, abychom mu propůjčili status (hereckého) umění nebo aspoň kvalifikaci jakéhosi náběhu k němu? Víme, že podmínky jejího vystoupení byly takové, že ji přímo nutily ke skutečně hereckému jednání: o tom rozhodovala kvalita onoho tělesného tvarování, kterého jsme ovšem nebyli svědky, takže je nemůžeme spolehlivě hodnotit. Podle zaznamenaného ohlasu můžeme ovšem předpokládat, že její jednání přece jen asi obsahovalo to proslulé „něco navíc“, co na nás působí tak, že o umělecké povaze pozorovaného scénického jednání nemíváme velké pochyby. Jde o to charakteristické ‘něco navíc’, co souvisí se zvláštní působivostí hereckého jednání; nacházíme je vždycky tam, kde se z formy (tvaru) stává obsah, tj. tam, kde se scénické *jak* mění v *co*. Právě že jde materiálně, fyzicky o pouhé *jak*, vzbuzuje v nás příslušné jednání nikoli *jenom* představu něčeho daného, zcela konkrétního, ale i čehosi dalšího, ve specifickém smyslu obecného, co si ovšem třeba ani neříká o vyjádření nějakým pojmem, ale co vzbuzuje (podle Lva Tolstého) „další představy, myšlenky a vysvětlení“. Nejlépe se snad dá mluvit o *symbolickém potenciálu* podobných projevů.

Jde o takové *rozvíjení* daných předpokladů příslušných projevů, které nabývá vzhledem ke svému *předmětnému významu* – v popisovaném případě mělo jít o vystoupení studentky v roli modelky – nějaký potenciální další *smysl*: Tak dostává nějaký tvar jako takový při svém apelu na diváka potenciální obsah, konkretizovatelný samotným divákem. Právě z tohoto hlediska se *jak* mění v *co* a ze zpracování nějakého *námětu* se dá na základě konkrétního prožitku pomocí následné interpretace třeba i formulovat (a to ovšem vždy víceméně zjednodušeně formulovat) *téma*. I v popisovaném případě poukazovalo jednání samozvané představitelky vlastně ke zdroji takového jednání, jehož *smysl* byl v daném případě – v rámci zvoleného žánru oprávněně – dokonce přímo vyslovený. Připomeňme si:

„Představila jsem se jako čtrnáctiletá Marie Konopásková, která studuje ještě základní školu a ráda by se stala módní návrhářkou nebo herečkou a objevovala se na titulních stranách všech možných časopisů a chtěla by, aby ji lidé měli rádi. Třiminutový výstup jsem zakončila pokřikem: ‘Abyste mě měli rádi i vy a abyste mě žrali!’ Tato má spontánní akce – vůbec jsem nepřemýšlela, co řeknu – měla ohlas provázený výskotem a pokřiky: ‘My už tě žereme teď, Maruško, jsi skvělá!’ Samozřejmě nešlo jen o pozitivní reakce, ale slyšet bylo také ‘Co to je za krávu’ a podobně.“

Poukaz od konkrétního (tj. od vystoupení domnělé adeptky modelingu) k obecnějšímu (vyjevujícím se jako touha stát se z někoho, kdo si sám může připadat ke svému zděšení zcela zanedbatelný, někým, kdo se díky požadavku předvádění vyžadovanému rolí herečky nebo modelky může stát miláčkem davů) musel přitom tím víc působit právě vzhledem k tomu, že v daném případě o předvedení nějakého modelu vlastně šlo. To, co chybělo (tj. opravdový model), musela dotyčná nahradit právě tělesným sebetvarováním, v jehož rámci se takové (sebe)tvarování stává skutečným (sebe)vytvářením *zde a teď*. Zatímco v případě ostatních 'modelek' šlo při předvádění skutečných modelů o převažující apel na vizuální vnímání, v případě Baroňové šlo především o samotné tělesné jednání, a tedy o tím silnější apel na vnitřně hmatové vnímání, který je pramenem diváckého spoluprožitku. Právě protože šlo – jak lze bez obav předpokládat – o jednání tím silněji zaměřené k samotnému (tématu) *předvádění*, vzbudilo vystoupení Baroňové takový rozporný ohlas:

„V očích lidí, kteří se mnou následně mluvili na veletrhu, bylo ale také vidět velké rozčarování. Nebyli si jisti, jestli si z nich dělám legraci, nebo je to realita či jestli se to natáčí skrytou kamerou. Někteří prokoukli celou show, ale to byli zejména ti, kteří mě znali z televize, kde jsem se v jisté době objevovala dvakrát týdně. Na veletrhu jsem se však setkala i s lidmi, kteří mě opravdu brali jako čtrnáctiletou holku, která vypadá asi na dvacet, zatímco mně bylo ve skutečnosti ještě o pár let víc. Také tam byli takoví, kteří mi sice uvěřili, že chodím do osmé třídy, ale představovali si, kolikrát jsem musela propadnout, když čtrnáct mi přece rozhodně nemůže být. Rozhodující bylo, že každý, s kým jsem v ten daný den přišla do styku, měl potřebu se ke mně nějakým způsobem vyjádřit.“

Je jasné, že ohlas, který Hana Baroňová jako Maruška Konopásková vzbudila, se do té míry, do jaké se týkal předvedené *postavy*, týkal i *tématu* neoddelitelně spjatého s jejím vystoupením – a tedy s její existencí *zde a teď*, tj. s ní samou. Předvedená postava kladla svým vystoupením důležitou otázku či dokonce řadu otázek a ohlas, který toto vystoupení vzbudilo, se bezesporu dotýkal i jeho (zřejmě silně a jaksi doslova pocítěného) potenciálního smyslu či symbolického potenciálu.

O rozdílu mezi hereckým a performančním uměním; performance a vytváření herecké postavy

Máme ale právo mluvit v popsaném případě o vystoupení aspoň velice blízkém hereckému, když jeho rámec netvořila žádná hra ve smyslu nějakého dramatického útvaru (včetně takového, který by byl postavený na improvizaci)? Nemáme vlastně co dělat s *performancí* a nebyla Baroňová v popsané situaci spíš performerkou než herečkou? Při dokazování, že šlo o vystoupení aspoň blízké hereckému, lze v tomto případě myslím docela dobře vystačit s argumentem, že Hana Baroňová tu nevystupovala jako ona sama, ale jako Maruška Konopásková. Můžeme říct, že usilovala o to vytvořit *postavu* a že se jí to do veliké míry podařilo, protože účastníci veletrhu ji i při jejím dalším vystupování brali víceméně jako údajnou Marušku Konopáskovou. Důležité je tu právě adjektivum *údajnou*.

Diváci jejího vystupování byli *přinejmenším* na pochybách, jestli jde o čtrnáctiletou holku, nebo o nějakou herečku. Ti, kteří v ní poznávali televizní herečku, neměli žádné pochyby, ale i u většiny ostatních lze předpokládat aspoň velice silné podezření, že to žádná Maruška Konopásková není.

Údajně Maruška Konopáskové hrané Hanou Baroňovou můžeme tedy přidělit status postavy už proto, že ji diváci brali jako bytost hranou – ne jako jednající osobu *samu*; o (herecké) postavě se bez tohoto vědomí o zvláštním vztahu herce k předváděné jednající osobě, tj. i o případném *ztotožnění* (umožňujícím mluvit o Hamletovi Eduarda Kohouta nebo Radovana Lukavského), které ovšem stejně nepředstavuje skutečnou totožnost, nedá mluvit. V popisovaném případě jsou výmluvné právě ty reakce diváků na vystoupení údajné Marušky Konopáskové, které podle jejího vlastního svědectví provázely Hanu Baroňovou při jejím dalším účinkování. Můžeme tedy prohlásit, že Baroňová neplnila pouze roli, ale opravdu vytvořila postavu, o které se ostatní pak i na základě jejího dalšího jednání dohadovali?

„Dalo by se namítnout, že tímto výstupem jsem strhla pozornost spíše sama na sebe, ano, ale pozitivní na věci bylo, že mé další počínání pak sledovaly oči desítek účastníků přehlídky. A díky tomu byla vzbuzena pozornost také o další vybrané stánky.“

V kontextu naší úvahy je ovšem ještě důležitější, jaký ohlas vyvolala Hana Baroňová/Maruška Konopásková (či Maruška Konopásková/Hana Baroňová) jako taková. Pochybnosti o její postavě (a o ničem jiném tu nemůžeme mluvit) vyvolávaly především nesrovnalosti mezi její rolí dcery i slovní charakteristikou čtrnáctileté Marušky, která se chce stát modelkou, a vzhledem samotné Baroňové, které bylo přes dvacet. I tyto pochybnosti se ale *koneckonců* tak či onak a byť i velmi zprostředkovaně týkaly *tématu*, které postava Marušky Konopáskové resp. její jednání otevřelo: totiž otázky vlastní existence a předvádění, spontánního projevu (právě tato spontánnost zřejmě podle popisu reakcí návštěvníků nejvíc zapůsobila) a scénování a scénovanosti (ani tato spontánnost nemohla aspoň některým divákům zastříti cosi falešného, co vyplývalo z odlišnosti vzhledu herečky a hlásané charakteristiky postavy). I toto otevření (objektivní) otázky nejtěsněji související s tématem (tj. s otázkou na fiktivní *osobu*) svědčí o tom, že v případě Hany Baroňové jako Marušky Konopáskové šlo o herecký projev v původním smyslu.

Také v případě performance máme samozřejmě co dělat s nějakým tématem. Symbolickou potenci tu ovšem vykazuje nikoli jednání vytvářené postavy, ale přímo jednání performerera, který vystupuje *sám za sebe*. V případě herecké postavy souvisí téma s jejím *obrazem*, a to ve smyslu sugerovaného celkového *dojmu* (*image*) i konkrétní tělesné *podoby*; právě vztah tohoto sugerovaného celkového dojmu a konkrétní podoby zakládá v případě Marušky Konopáskové hrané Hanou Baroňovou rozpor, který nutí diváky konfrontovat bezprostřední prožitek z jejího fyzického jednání s položenou otázkou vyplývající z výslovné formulace konsekvencí takového jednání. Nemáme ale v případě performerera či performerky nakonec také co dělat s vytvořeným *obrazem*, přestože nejde o určitý obraz nějaké fiktivní osoby, ale jakoby tématu samotného? Přesněji vyjádřeno: nejde i v případě performance o jisté sdělení s nějakým symbolickým potenciálem, ovšem o sdělení víceméně ‘přímé’ ve smyslu absence jeho zapojení

do – předem napsané či aspoň z hlediska dějového průběhu předem načrtnuté – hry, ve které do jisté míry rovnoprávně vystupují také další subjekty, takže příslušný prožitek vyplývá nejenom z nich samotných, ale zejména ze vzájemného střetávání s ostatními subjekty v zadaných okolnostech?

Různí teoretici i praktici performance stavějí performanční umění proti divadlu a herectví s poukazem na zásadní rozdíl mezi pouhým *jak* divadla a herectví, které je v performanci nahrazováno skutečným *co*. Július Gajdoš s prospěchem cituje v knize *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci* tezi Marvina Carlsona, že „jakákoli činnost přenesená do scénického prostoru se stává hrou/hraním“ (Gajdoš 2010: 81). I v rámci vystoupení performerů či performerky jde o specifické scénování, které sledujeme z hlediska, co umějí právě jako scéničtí umělci. Jinak řečeno, sledujeme, *jak* jednají ve spojitosti s tím, že na nás hodlají nějak zapůsobit sami jako takoví. S odvoláním na vlastní zkušenost i příklady, které Gajdoš uvádí, mohu tedy tvrdit, že jejich hra/hraní se v příslušném scénickém kontextu performance rovná stejně tak onomu *jak*, které rozhoduje o každé scéničnosti, jako – z jiného hlediska – onomu obrazu (ve smyslu *image*), jehož prostřednictvím se vyjevuje a stává předmětem prožitku *téma*. I když se performer na scéně zraňuje, funguje toto zranění nikoli jako pouhé zranění (a to i když mu v něm obecenstvo nakonec nezabrání), jako zranění pouze jako takové, ale – jde-li o performanční *umění* – jako poukaz k něčemu dalšímu. V souvislosti s tím funguje performerovo zraňování stejně coby – zdaleka ovšem nikoli coby pouhé – ‘jak’, které i zde splývá s ‘co’: tj. dostává na rozdíl od pouhého účelu nějaký smysl v rámci určitého scénického *obrazu* s příslušným symbolickým potenciálem.

To, co leží na srdci performerům a performerkám i teoretikům či teoretičkám performančního umění, se ve skutečnosti netýká nahrazování ‘jak’ nějakým skutečným ‘co’, které se tedy v případě zranění stává předmětem mimojevištního zásahu – někdy i skutečně provokovaného – včetně zajištění lékařské pomoci. Jde tu pochopitelně o protest proti proslulému *jakoby* spojovanému s divadlem snižovaným na úroveň pouhého ‘divadýlka’ a s divadelností snižovanou (či snižující se) na úroveň pouhé teatrálnosti. Z tohoto hlediska je starost performerů a performerek i jejich teoretiků a teoretiček totožná s tím, co leželo a leží na srdci modernímu divadlu a jeho teorii v konfrontaci s virtuálními světy technických médií, zejména při přechodu těchto médií z analogového zaznamenávání na digitální. Odtud důraz na *realnost* hereckého jednání přes jeho „minimalizované důsledky“: na tu realnost, kterou nemohou zpochybnit případy pouze kamuflovaného divadelního vraždění a kterou zdůrazňuje i Andreas Kotte ve spisu *Divadelní věda (Úvod)* při hledání prostoru pro možné adekvátní definice divadelního umění.

Nejde přitom jen o možnost mluvit o divadle „jako o laboratoři sociálních vztahů“ a „sociálních vztazích v divadle“ (Kotte 2010: 124), ale o vytvoření nezbytných podmínek k zajištění scénické účinnosti divadla a herectví schopného způsobit odpovídající divácký prožitek jen za předpokladu odpovídající odezvy tohoto jednání v divákovi; tj. za předpokladu reálného pocítění viděného a slyšeného, které zajišťuje vnitřně hmatové vnímání. Takové pocítění vázané na činnost zrcadlových neuronů není samozřejmě možné bez ‘realnosti’ hereckého jednání. A to včetně takových případů, jaké představovalo popsání jednání Hany Baroňové coby Marušky Konopáskové, při kterém muselo jít – jak už bylo řečeno – na rozdíl od chování studentek předvádějících své modely, tj. od chování

apelujícího převážně na vizuální vnímání, především o samotné tělesné tvarování apelující bezprostředně na vnitřně hmatové vnímání jako pramen diváckého spoluprožitku.

Zdůrazňování *přítomnosti* v rámci performancí, tj. maximální soustředění na přítomný okamžik neoddělitelný od skutečného lidského jednání, můžeme přirozeně chápat jako polemiku se scénováním založeným na dnes tak vyspělé záznamové technice, díky níž se vzhledem ke všem možnostem montáže může výsledek původního reálného jednání stát nakonec něčím zcela umělým (tj. může jít o výsledek pouhé technologie na rozdíl od reálného projevu). Podobné nebezpečí mechanizace jako by tkvělo v samotné podstatě divadla založeného na inscenaci, tj. na jednání, které je výsledkem předchozího zkoušení souvisejícího s osvojením apriorně daného textu. Tomuto nebezpečí čelí ovšem samo moderní divadlo už od Stanislavského různými technikami umožňujícími učinit z opakujícího se místa/okamžiku cosi, co se reálně odehrává *zde a teď*; o tom, že to tak opravdu je, nemá samotný herec předstupující před konkrétní obecenstvo moc velkou možnost pochybovat.

Učinit z tohoto – také teoretického, ale především praktického – problému zdroj permanentního (a vždy v čemsi neopakovatelného) oživování nazkoušeného invariantu pomáhá i nové chápání vztahu inscenace a konkrétního představení. Toto chápání souvisí s novým teoretickým hodnocením vztahu pouze předpokladatelného výsledku, tzn. (vždy znovu vznikajícího) *díla* i tvořivého *procesu*, a zejména vztahu inscenace coby (vždy znovu se teprve vytvářejícího) *textu* a *živé události* s náležitě tvořivou účastí diváků: tedy té události, kterou žádný rámcový *event* nemůže nahradit.⁶

Je politika divadlo? *Play a game, player a actor*

Napsal jsem, že se v souvislosti s popsaným vystoupením Hany Baroňové nabízí otázka: nešlo jí prostě *jen* o to předvést se, a to v roli modelky, tj. v postavení, ve kterém mladé ženě umožňuje předvádět se – a to se širokým ohlasem – samotná profese? V té souvislosti jsem zdůraznil, že v podobných případech je zásadně důležitá vazba předvádění s *hrou*. Ano, dá se říct, že tu nemáme co dělat s pouhým exhibicionismem právě vzhledem k tomu, že jde současně o hru, které si je sama autorka textu i vystoupení velmi dobře vědomá.

V uvedeném kontextu funguje hra jako fenomén přinejmenším spolurozhodující o tom, že můžeme nějakou událost či počínání se scénickými atributy označit za specificky scénické. Co tedy naznačuje taková frekvence pojmu hra a hráči v současné (české) politice a jak odpovídá jejím skutečným aktuálním scénickým parametrům? Při čtení příslušných výroků politiků/ček i mediálních komentátorů/rek ve vztahu k jejich aktivitám může leckdy vzniknout dojem, jako by se v nich citovaných výrazů užívalo nejenom coby přirovnání, ale takřkajíc

⁶ Mimochodem, když jsem na s. 13 tohoto textu psal o totožnosti vlastní scénické události a eventu v případě jmenovaných Steinových inscenací, opravňoval mě k tomu zážitek získaný díky představení, jehož vnější okolnosti, proměňující návštěvu divadla ve sváteční (víkendovou) událost, umožňovaly reálně rozvinout právě ty předpoklady textů, které nelze plně či aspoň plněji využít v rámci normálního divadelního formátu.

v prvotním významu. Proti *hře* zmiňované v souvislosti s vystoupením Baroňové a jemu podobným, kde se tohoto výrazu užívá ve významu anglického *play*, jde při referování o české politice nejčastěji také o 'hru', ale ve významu odpovídajícím anglickému výrazem *game*.

Zatímco u hry (*play*), za jejíž příklad můžeme pokládat i popsané vystoupení Hany Baroňové, jde především o divácký prožitek jejího vlastního průběhu z hlediska samotného (probíhajícího) předvádění, v případě hry (*game*), za jejíž příklady mohou do příslušné míry sloužit jak šachy nebo fotbal, tak politická hra, nejde koneckonců ani tak o samotný prožitek jejího průběhu, jako o její konečný *výsledek*. Požitek ze sledování průběhu takové hry (vlastně jejich jednotlivých *tahů*) může mít především odborník (i když se za něho u fotbalu pokládá málem každý fanoušek): ten ji vlastně už při bezprostředním sledování současně – a to především a právě z hlediska možného výsledku – analyzuje. Při takové *hře* jde tedy primárně o dosažení jistého účelu nebo cíle: to nejdůležitější tu tedy koneckonců není 'jak', nýbrž 'co'.

Ne že by tato hra neměla svůj *scénický* aspekt, i když se v původním významu slova projevuje rozhodně spíš u fotbalu než u šachů. Nemluvě o hrách, ve kterých o výsledku rozhoduje činnost příslušným způsobem nastaveného mechanismu, kde lze o scénickém aspektu mluvit hlavně v souvislosti s dodatečnými reakcemi úspěšných či neúspěšných hráčů – i když vlastní pohyb kuličky při ruletě může pro zainteresovaného diváka poskytovat rovněž velmi napínavou podívanou; takovým zainteresovaným divákem se v těchto případech stává ovšem především sám hráč. Jde přitom (například u fotbalu) jak o jaksi automatický a bezprostřední apel poskytované podívané na vnitřně hmatové vnímání, tak o permanentní souběžné oceňování tělesných 'tahů' jednotlivých hráčů v jejich vzájemné souhře; tj. o jejich umění – a umění celého (trenérem připraveného) týmu – ve smyslu dovednosti a účelnosti jejich jednání.

Výraz *jednání* je třeba zdůraznit. Mluvíme-li o jednání, máme totiž na rozdíl od chování na mysli vždycky právě nějaký výsledek, ať k němu dotýčný postupuje s plným vědomím či dokonce velmi plánovitě, nebo nikoli; i když jednání sledovaného subjektu není vědomé nebo dokonce plánovité, my je jako diváci sledujeme vždycky víceméně z tohoto aspektu (aspektu nějakého možného plánu nebo aspoň nejasně tušeného záměru). Nespočívá-li ovšem jádro předváděného výjevu právě v samotném předvádění – jako tomu bylo v případě vystoupení Baroňové/Konopáskové, jehož 'dalším' (skrytým) podnětem a cílem jako by sice bylo upoutat pozornost k představované škole, ale jehož cíl i smysl se nakonec naplnil takříkajíc sám sebou. Zatímco v podobném případě má průběh jednání co dělat s příslušným sebescénováním jako takovým, v případech jednání sledovaného chtě nechtě (i) z hlediska jeho výsledku máme co dělat především s *dějem*. Nemáme tu v takových případech co dělat i s poněkud odlišným způsobem herectví, zdůrazňovaným obvykle také pojmenováním jeho představitele *actor*, resp. *attore*, na rozdíl od *player*, příp. *commediante*?

V souvislosti s otázkou položenou v názvu kapitoly se vnucuje podotázka, nakolik se v dnešní politice uplatňuje obdoba obojího druhu herectví; tj. jaký je tu vztah mezi hraním podle principu komediantského mimování (šáškování) a hraním ve smyslu jednání včetně případů, kdy se toto jednání shoduje s naplňováním nějakého předem připraveného a třeba z nejrůznějších důvodů utajovaného scénáře (tedy jakéhosi předem připraveného textu – posloužíme-li si

oprávněným přirovnáním ke hře ve smyslu realizace psaného dramatu). O utajovaném scénáři tu nemluvíme náhodou: charakteristické pro scénování v politice je právě stále důležité odlišování 'scény' od 'zákulisí'; toto zákulisí proniká na scénu (do médií, na veřejnost) díky nejrůznějším indiskrecím, zveřejňování tajných dokumentů včetně nelegálních nahrávek a podobně. Z 'herce' podobné politické hry (*kvazi-attore*) se pak stává při vysvětlování odhalených afér v televizi a v dalších mediích velice často šašek.

Jak se všechny tyto možné podoby 'herectví' uplatňují v politice (tj. stále ještě v rámci nespécifického scénování a herectví pouze v metaforickém smyslu) ze svých nejrůznějších stránek, mohli jsme nedávno vidět na aféře dnes už bývalého německého ministra obrany Karla-Theodora zu Guttenberg. Příkladem je zajímavý právě proto, že šlo o politika, jehož skutečně strmý vzestup souvisel s výborně připraveným (chtělo by se ovšem říct *víceméně přirozeným*, byť s jistým cílem rozvíjeným) sebescénováním, jehož 'přirozenost' náležitým způsobem (chtělo by se říct vděčně) amplifikovala všechna média; z nich nejrozsáhlejší německý (bulvární) deník *Bild* jako by se přímo stal – a to ke svému prospěchu – mediálním partnerem tohoto politika. Výborně vypadající ještě stále mladý muž sportovního vzhledu s jakýmsi intelektuálním odstíněním v podobě brýlí řekněme 'studentského' tvaru naplňoval totiž potřebu *hrdiny*: potřebu, kterou se média snaží uspokojit, protože se stále vyskytuje v 'obecenstvu' (totožném v daném případě nejenom se zákazníky, ale také s voliči). Zatímco v minulé německé koaliční vládě CDU/CSU a SPD byl zu Guttenberg za bavorskou CSU ministrem hospodářství (a ve vládní sestavě tím nejmladším), v nové vládě CDU/CSU a FDP se stal ministrem obrany. To svědčí o režisérských schopnostech kancléřky Merkelové, která ví, jak zásadně důležité je *obsazení*. Podoba požadovaného ideálu hrdiny byla dotvořena, když si pan ministr (tentokrát bez brýlí) oblékl maskáče: spojitost této podoby s obrazem v širším a hlubším smyslu (*image*) je založena na souvislosti primárního vizuálního dojmu s archetypem germánského bojovníka, který se tu rýsuje v aktualizované podobě. Je jasné, že s těmito předpoklady dokázal nový ministr obrany žádoucím způsobem prezentovat i hrdinskou podobu skutečných příslušníků německé jednotky v Afghánistánu, jejichž dosavadní přijetí veřejností navíc pošramotila aféra se střelením na civilní obyvatele, které si velící důstojník spletl s jednotkou Tálíbanu přepravovanou v nákladáku: aféra, kterou se ministerstvo obrany ještě za bývalého ministra pokusilo zатуšovat. Poněkud problematičtější se i některým médiím jevílo počínání nového ministra spojené s novější aférou, kterou odstartovala sebevražda příslušnice námořnictva na cvičné lodi: rázné jednání, vyjádřené okamžitým odvoláním (domněle?) zodpovědného velitele, odpovídalo spíše žádoucímu obrazu ministra o sobě, jak je popsáno výše, než o nezbytné státnické uvážlivosti. O spíše rozpačitém postupu dnes už bývalého německého ministra obrany při dalekosáhlé proměně Bundeswehru – tedy spíše rozpačitém plnění úlohy aktéra (*kvazi-attore*) na rozdíl od komedianta – se začalo mluvit docela příznačně zejména v souvislosti s poslední aférou, která vedla k jeho strmému pádu: nakonec, přes nejrůznější úhybné manévry, sám odstoupil po odhalení, že svou doktorskou dizertační práci z největší části opsal.

Příznačné jsou úvahy vynořující se v poslední době také v důsledku této aféry a dalších podobných případů scénování v politice, z nichž ten zvláště nápadný představuje sebestylizace italského mediálního magnáta a ministerského

předsedy Berlusconiho; zvlášť odpudivý pak sebescénovací mánie či přímo šaškovství libyjského diktátora Muammara Kaddáfího: zde ve srovnání s jeho reálnou mimoscénickou podobou kata (Voskocův a Werichův „kat, blázen a král“),⁷ která se nakonec přece jen (znovu!) dostala na scénu vzhledem k (naprosto nečekané) občanské vzpouře. Je takový div, že se v serióznějších médiích začíná uvažovat o tom, nejsou-li na příslušných místech žádoucí spíš schopní úředníci bez velkých sebescénovacích schopností a dokonce 'bez charismatu',⁸ a že vůbec může být výhodné přenechat scénování na této úrovni lidského soužití královským dvorům? Zvlášť když inscenace svatby britského prince Williama a milé příslušnice střední třídy Kate před zraky dvou miliard diváků byla tak úspěšná. A to jistě zejména díky svým symbolickým konotacím: nemusí snad být zbytečné připomenout, že souvisely s připomínkou toho, co trvá a co by snad i dál mělo trvat, tj. jistých 'konzervativních' hodnot, ať už o problematičnosti či aspoň křehkosti některých z nich nepochybujeme jaksi zásadně (monarchie), nebo tváří v tvář reálnému životu (manželství založené na vztahu, který rozdělí až smrt). Je na místě dokonce otázka: nejde v souvislosti s citovaným návrhem co nejdříve eliminovat šašky v politice vlastně o požadavek obdobný dávnému přání osvícenských divadelních reformátorů zbavit se příliš rozdivádaného Hanswursta? Staletá zkušenost ukázala, že je lepší ponechat si ho právě na jevišti, kde může svým groteskním realismem či naturalismem užitečně odstiňovat (i odhalovat pozadí) Haupt- und Staatsaktion.

Charakter podobné státní či státně kulturní akce měla ostatně právě ona slavná londýnská svatba – a to aspoň do té míry, do jaké šlo v jejím rámci o jaksi oficiální připomenutí, že jisté věci trvají nebo aspoň mohou za jistých okolností trvat i na pozadí všeobecného znejistění o hodnotě čehokoli. Toto všeobecné znejistění jako by naopak šířila praxe současné politiky, jejíž scénické rysy souvisejí spíš se scénovaností než přirozenou scéničností: právě pro tuto (pouhou) scénovanost je příznačné, že napětí mezi tím *zjevným* a tím *uhadovaným* (symbolickým), charakteristické pro přirozenou scéničnost, je tu nahrazeno protikladem oficiálně zveřejňovaného zdání a skrývaných pochybných reálných záměrů. Protiklad mezi prvním a druhým se pak rovná rozdílu mezi apelem na diváckou tvůrčí představitivost v případě zdařilých specificky scénických projevů a pouhou manipulací v případě jejich nespécifických medializovaných náhražek. Ty pak nabývají v mnoha případech (žánrového) charakteru nepřiliš uspokojivé rekapitulace skutečného, i když nakonec stejně nikdy zcela neobjasněného kriminálního případu. A ten si říká o pozornost spíš díky vkládaným šaškovským epizodám než tím, že by se jeho sekundární mediální inscenátoři snažili dospět od jednotlivě zachycovaných nespécifických scénických vystoupení, často diskreditujících jakékoli scénování, k interpretaci skutečně probíhajícího nespécifického *dramatu*. Nepřispívá pak, zřejmě velmi nakažlivá, představa postdramatického divadla – divadla bez opravdového *dialogu* nahrazovaného v samé podstatě nesmiřitelnou konfrontací scénovaných sebe prezentací – k nebezpečnému diváckému dojmu, že nemůžeme-li do tohoto probíhajícího dramatu sami jako aktéři zasáhnout, můžeme aspoň plně využít své role bavených přihlížejících, do

7 Psal jsem podrobněji o jejich (Berlusconiho a Kaddáfího) způsobech sebescénování v článku „Ke scénologii politiky“ v týdeníku *Literární noviny* 14/XXII (7. 4. 2011): 1 a 10–11.

8 Viz například článek Elisabeth Niejahr „Lieber ohne Aura“ v týdeníku *Zeit* 17/2011 (20. 4.): 1.

kteřé nás doba všeobecné scénovanosti jakoby osudově odsuzuje? Takové divácké uspokojení narušuje ovšem u nás úroveň (či prostě nekulturnost) poskytované scénické zábavy, jejíž pokleslost zřejmě už překročila příslušnou míru. Nezdá se bohužel, že by to nemělo vliv i na úroveň specifických scénických produkcí, které by nám přece měly poskytovat postavení když ne aktivních účastníků dramatu, tak aspoň aktivizovaných diváků, schopných dobrat se od pouhé scénické podoby k vlastnímu dramatu. Je to přece právě schopnost vnímat a domýšlet (dramatické) napětí mezi zjevovaným a uhadovaným, která umožňuje aktivizovat diváky tak, aby nezůstávali pasivními objekty manipulace ani v divadle, ani v občanském životě.

Literatura:

- BENJAMIN, W. „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“ (1927), in (týž) *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979
- FRÜCHTL, J. / ZIMMERMANN, J. *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt am Main 2001
- FISCHER-LICHTE, E. / HORN, Ch. / PFLUG, I. / WARSTAT, M. (Hsgb.) *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen / Basel 2007
- GAJDOŠ, J. „Kreativní průmysly: Rozvoj kultury, nebo nová tržní totalita?“, *Disk* 32 (červen 2010)
- GOFFMAN, E. *Všichni hrajeme divadlo (The Presentation of Self in Everyday Life, 1959)*, Praha 1999
- NIEJAHR, E. „Lieber ohne Aura“, *Zeit* 17/2011 (20. 4.)
- VOSTRÝ, J. „Scéna a scéničnost v době všeobecné scénovanosti“, *Disk* 15 (březen 2006)
- VOSTRÝ, J. „Ke scénologii politiky“, *Literární noviny* 14/XXII (7. 4. 2011)
- WILLEMS, H. / JURGA, M. (Hsgb.) *Inszenierungsgesellschaft: Ein einführendes Handbuch*, Opladen / Wiesbaden 1998

Opony jako scénologický fenomén

Jan Císař

Divadlo, které se vzdá obrazu na oponě, vzdává se nejnázornějšího programového prohlášení. Nezajišťuje si žádným „předporozuměním“, že bude pochopeno správně, totiž tak, jak si samo přeje.

Přemysl Rut

Společnost má na oponu jediný objektivní požadavek: aby se dala vytahovat a spouštět. Každá konkrétnější představa je subjektivní.

Milan Uhde (parafráze výroku Milana Kundery)

Dvě motta v úvodu této úvahy postihují jádro i hranice tématu, jež nabízí kniha, kterou pro stručnost a zjednodušení budeme nadále nazývat *Malované opony*; případně ještě stručněji *MO*.¹ Když jsem se zmínil editoru a tvůrci této knihy Jiřímu Valentovi, že chci o ní napsat, prohlásil (dosti smutně), že pokud už něco vyšlo, tak se vždycky jen konstatuje, že je to knížka hezká, milá, půvabná a podobně – leč že se zatím neobjevilo nic odbornějšího, a už vůbec ne kritického. Existuje několik evidentních důvodů, proč

1 *Malované opony divadel českých zemí*. Vydalo v roce 2010 Národní informační a poradenské středisko pro kulturu v Praze jako součást projektu Uchování a prezentace kulturního dědictví českého a světového divadla, podpořeného grantem Finančních mechanismů Evropského hospodářského prostoru/Norska – částí Databáze českého amatérského divadla. Sbíрку dokumentace opon v letech 2005–2010 realizoval a k vydání připravil Jiří Valenta, design Martin Taller, redakce Bronislav Pražan a Vítězslava Šrámková.

tomu tak je. Především: je v ní množství fotografií opon, z nichž každá má sama o sobě jako obraz svou přitažlivou osobitost, a díky tomu samozřejmě vznikl podmanivý celek, jež je možné bez potíží vnímat a reflektovat jako obrazovou publikaci a nechat se okouzlovat právě jen jeho – řekněme – výtvarnou hodnotou.² Za druhé: kniha má výkladový doprovod sestávající z delších statí a studií, dále z komentářů k jednotlivým oponám (většinou jich je několik), z lokálních charakteristik některých opon a z citací, které jsou ke konkrétní oponě přejaty z jiných materiálů. Je to úctyhodná, obsažná slovní interpretace shromážděných a zveřejněných opon, která je postihuje velmi zevrubně jako celek, jako specifické tematizované skupiny a i každou oponu jednotlivě. Obávám se, že málokdo může mít větší znalosti o této sféře divadelního života minulosti, než obsahuje tato knížka.

Ani tato stať ostatně nemůže než konstatovat, že klíčová velká i menší témata, jež se vynořují při čtení těch 411 stran, jsou v *MO* pojednána. Někdy i víckrát, z různých pohledů, od různých odborníků pro danou oblast. O samotných oponách, jež se ukazují ve fotografické podobě, ani nemluvě; jsou vskutku unikátní,

2 Sluší se ještě podotknout, že grafická úprava knížky svou kvalitou tento možný pohled přímo vnucuje.



**Český Krumlov, portál zámeckého barokního divadla s oponou – Johann Wechsel a Leo Märkel:
Apoteóza svobodných umění**

překvapující a většinou neznámé. Kdo jiný než Jiří Valenta, jenž se do 'sběru' tohoto pozoruhodného, velice často zapomenutého materiálu pustil (přirozeně a logicky, neboť se mu dostalo do ruky ohromné množství dokumentů o amatérském konání v zemích Koruny české při zpracovávání *Místopisu českého amatérského divadla* a encyklopedické Data-báze českého amatérského divadla), ví o tom všem dnes více? Kdo podstoupil stejně náročnou a rozsáhlou práci, aby mohl zasvěceně a na úrovni činit kritické připomínky? Zbývá jediná možnost, jak se vyhnout opakování slov, jež charakterizují *MO* v rovině dojmů a pocitů vznikajících hned při prvním prolistování: Najít pro předložený obrazový i slovní materiál více nebo méně nový pohled

a zařadit jej tak alespoň trochu do jiných souvislostí. Takže pokud se nechceme jen obdivovat a žasnout nad tím množstvím obrazů, jež v *MO* spolu s komentáři figurují, navíc v různorodých výtvarných podobách od naivistických pokusů místních nadšenců až po malby významných umělců, pak nezbyvá zřejmě nic jiného než hledat nějaké globální, celistvé, komplexní východisko. Je třeba v tomto kontextu znovu opakovat, že všechna obecná témata, jež se v souvislosti s malovanými oponami českých divadel otevírají, jsou vsutku v doprovodném textu pojednána dostatečně. Na druhé straně z každého setkání se souborem malovaných opon dost průkazně vysvítá, že obsahuje témata, která se dotýkají některých důležitých obecných otázek vývoje

českého divadla.³ A utvářejí specifický systém daný rovněž velmi specifickou povahou tohoto materiálu.

Tento systém je zřejmě nejsnáze ucho-pitelný, analyzovatelný a pojmenovatelný na půdě *scénologické*. Tedy jako výsledek určitého scénování, jež obsahuje prvky sebezprezentace, prezentace i reprezentace vázané především na divadlo, ale zároveň přestupující jeho hranice a „sou-visející s nespécifickým scénováním předmětů a lidí v ‘životě’“.⁴ Což v tomto případě znamená divadlo v životě české společnosti zhruba od druhé poloviny století devatenáctého do první poloviny století dvacátého. Slovo ‘zhruba’ má vyjádřit, že vymezení údobí, v němž se české divadlo malovanými oponami za-řazuje do scénování tehdejší české společnosti, je jen přibližné, neboť malované opony byly před ním a byly i potom. Ale jako fenomén výrazně scénologický fungují především a hlavně v tomto údobí. První příčinou tohoto faktu jsou nepochybně 60. léta 19. století; národně politické dění v nich po Říjnovém diplomu doznalo pravý výbuch mnoha aktivit, mezi něž patřilo i divadlo v českém jazyku. V tomto kontextu se vždycky na pr-ovém místě uvádí otevření první budovy postavené v roce 1862 jenom pro česká představení. Tímto tzv. Prozatímním di- vadlem byla alespoň zčásti uskutečněna dávná idea českého národního divadla, jež pak najde o dvě desetky let později ko- nečné a definitivní uskutečnění v Národ- ním divadle – tentokrát s velkým N. Šlo však o složitější a širší proces. Pokud se rozvíjely české aktivity jako projev maso- vého hnutí, jehož sociální skladba měla

3 První takové setkání se odehrálo jako výstava s názvem *Múzám, městu, národu* s podtitulem *Divadelní opony v Čechách a na Moravě v 19.–21. století*, realizovaná Milanem Kreuzziegerem ve Státní opeře Praha (2002) a její varianty pak byly představeny ve Východočeském divadle v Pardubi- cích (2003) a v plzeňském Divadle J. K. Tyla.

4 Vostrý, J. „Pojmy a problémy“, in Vojtěchovský, M. / Vostrý, J. *Obraz a příběh*, edice Disk, velká řada svazek 8., Praha 2008: 19.

zahrnovat všechny vrstvy národa, pak to- mu musela odpovídat jak kvantitativně, tak kvalitativně skladba českého divadla. A k tomu už nestačilo jedno jediné české divadlo v Praze. Bylo třeba vytvořit roz- sáhlou a vyspělou divadelní kulturu, jež by odpovídala požadavkům tehdejší spo- lečnosti. Nebo se o to alespoň pokusila.

V tomto procesu už nešlo spoléhat jen na ochotnické divadlo, bylo nutné vytvo- řit podmínky pro *profesionalizaci* české- ho divadla. Jeho součástí byl jednak vznik kočovných (cestujících) společností, jed- nak zřizování stálých divadelních budov, případně sálů pro hraní divadla. „Většina městských sídlišť, která v té době podnět- ně přispěla k vývoji českého amatérské- ho i profesionálního divadelnictví, měla tehdy pouze sedm až deset tisíc obyvatel [...], a přesto všechna dokázala postavit a udržovat vlastním nákladem *divadel- ní budovy*, z nichž mnohé slouží dodnes divadelnímu provozu. Z kulturní potře- by českých měst vznikla i řada *víceúčelo- vých národních, dělnických nebo kultur- ních domů a sokoloven se stálým jevištěm a divadelním sálem*.“⁵

Nárůst stálých a specializovaných prostor pro provozování divadla byl ne- zbytný prvotní předpoklad pro vznik ma- lovaných opon, neboť jediné tak se pro ně objevilo umístění a použití. Na této bá- zi vstupují malované opony do kontextu určovaného takovým chápáním divadla, o němž Josef Gregor píše ve svých *Světo- vých dějinách divadla*: „Příklad Francie 17. století před nás postavil typ divadla, který jsme doposud nemohli vidět: di- vadla, jež jako dostatečné neshledávalo ani zábavu, ani vzdělávání svých divá- ků, ale svůj nejdůležitější cíl spatřova- lo v tom, že působilo pro jejich politic- ké a kulturní blaho – národní divadlo.“⁶

5 Klosová, L. „Ochotnické divadlo v letech 1886–1918 (Činohra a kabaret)“, in *Cesty českého amatérského di- vadla*, Praha 1998: 80.

6 Gregor, J. *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich 1933: 369.



Opona Františka Urbana z roku 1908 pro Městské divadlo v Pardubicích shořela

Těmito slovy začíná Gregor 14. kapitolu nazvanou „Světové divadlo ve věku baroka“. V ní věnuje velkou pozornost jezuitskému divadlu, které označuje „za jeden z nejsilnějších proudů divadelních dějin nové doby“ (Gregor 1933: 379). Pokládá je za divadlo téhož typu jako divadlo středověké a pojmenovává jeden ze zdrojů jeho silného působení: „Byl nalezen nový prostředek, jenž převážil jako prostředek nadnárodní řeči, *obraz*, jenž byl pro všechny stejně srozumitelný a přitažlivý a jemuž barokní doba záhy propůjčí nejsytější barvy“ (Gregor 1933: 381). Jezuitské divadlo proto přejímá systém operních dekorací, což způsobí jeho největší změnu, „již ustaví s plně dosaženou nádhrou ‘caesarských her’“ (385). Tato změna by však od poloviny 17. století nebyla tak velká ani tak úspěšná, kdyby si tento divadelní obraz neosvojil oponu a nepoznal její možnosti při scénování.

Analýza některých textů jezuitského divadla a jejich scénického tvaru vede Josefa Gregora k názoru, že „oponový systém je jedním z nejlepších důkazů, jak se divadlo a básnictví navzájem oplodňují“; dokonce z toho vyvozuje „jeden z nesilnějších důvodů nutnosti zcela zvláštní vědy o divadle“ (Gregor 1933: 386). S barokním divadlem vstupují opony do scénování jako důležitý a nepominutelný komponent a ve spojení s obrazem na nich namalovaným se jejich váha ještě zvětšuje. „Od dob barokního divadla se opona chápa jako součást dekorační úpravy hlediště, a proto vždy šlo o *oponu malovanou*. Námětem maleb byly nejčastěji alegorie k různým druhům umění [...]“⁷ Opona zajisté odděluje jeviště od hlediště, zdůrazňuje kontinuální diskontinuitu těchto

7 Pavlovský, P. (hl. red.) *Základní pojmy divadla (Teatrologický slovník)*, Praha 2004: 204.

dvou součástí divadelního prostoru. Z tohoto aspektu „označujeme jako dekoraci to, co na scéně malířskými, výtvarnými a architektonickými prostředky představuje rámec jednání“.⁸ Tak je dekorace záměrnou a neoddělitelnou částí scénického tvaru na jevišti. Leč jakmile se dekorace malovaná oponou přesouvá do hlediště, pak se scénování stává ambivalentním; přinejmenším proto, že obraz na oponě se jen minimálně – a často vůbec ne – účastní tvorby rámce jednání; ztrácí mimetický charakter, jenž se podílí na vzniku a existenci vizuální iluze, kterou si vyžaduje předváděný děj. Pavis ve svém *Divadelním slovníku* (2003: 55) v tomto kontextu cituje Zolův názor z jeho studie „Naturalismus na divadle“, že „dekorace je jen souvislý, nepřetržitý popis, který může být mnohem přesnější a působivější než popis romanopisecký“. Malovaná opona oddělující hlediště od jeviště skutečně může takto fungovat jen ve zvláštních případech. Kniha *Malované opony* pamatuje i na tyto případy. V kapitole nazvané „Opony ve službách scénografie“ představuje opony „navržené jen pro jediný titul a jejich dramatické či výtvarné funkce v inscenaci“, tedy malované opony jako „scénografický přínos“ spolutvořící architekturu divadla nebo vytvářející prostor pro herce, ale přitom stále „reprezentující ten neméně důležitý aspekt: malířský“, neboť „přes bouřlivý rozvoj posledního věku [...], přes pokusy vyhnout se kaširované realitě jako 'lži' i jako reliktu neblahého devatenáctého století, byla malba nezastupitelnou součástí výbavy scénografa.“⁹ Malovaná opona se takto vracela ke svému původu, k místu, z něhož zahájila svou cestu k jedinečné scénovanosti, k existenci přestupující záměrnou divadelní scéničnost, s níž je trvale spjata. Neboť svou základní funkcí,

8 Pavis, P. *Divadelní slovník*, Praha 2003: 55.

9 Ptáčková V. ve výkladu ke kapitole „Opony ve službách scénografie“, in *MO*: 313.

kteřá je zřetelně vyznačena v citovaném výroku Milana Kundery, je trvalou součástí záměrného divadelního scénování. Jenže malba na ní se stává do jisté menší nebo větší míry – a často zcela – samostatným obrazem (výtvarně-vizuálním dílem), jehož smysl divadlo jako instituce určitého charakteru a určité funkce nepochybně utváří, ale který už – na rozdíl od opon malovaných v rámci scénografického pojetí – nemá žádnou nebo jen minimální spojitost s konkrétním scénickým tvarem.

Jak ukazují fotografie opon v kapitole „Předznamenání – Zámecké opony“, šlo v případě zámeckých divadel o samostatný smysl obrazu, jenž se k divadlu vztahoval nepřímo. Nebo spíše: využíval divadla k tomu, aby vyjadřoval, zobrazoval cosi jiného. Tak opona českokrumlovského zámeckého divadla kromě toho, že je oslavou umění a věd, také jako „alegorická figurální kompozice adoruje donátora, který si buduje záhrobní slávu láskou k umění a vědám.“¹⁰ U této malované opony z roku 1766 je patrné, jak obraz na oponě a neméně tak funkce opony jako prostředku řešení divadelního prostoru přestávají být jevištní dekorací. Jeho námět se už interpretuje naprosto svébytně: zařazuje divadlo mezi další vědy a umění do jakéhosi fiktivního ráje. (Ostatně: podobná nebo tatáž témata se trvale v malovaných oponách dalších let vrací.) Scénování tohoto obrazu poukazuje k jakémusi modelovému světu, jehož součástí je i divadlo, které je takto *prezentováno* – to jest přítomno – ve zcela jiných souvislostech; poukazuje se řádově k něčemu obecnějšímu. V tomto kontextu je teprve možné sebescénování Josefa I. Adama ze Schwarzenberka, neboť tímto způsobem vychází najevo, jak ušlechtilá a povznášející je jeho láska k divadlu a o co se zasloužil jako jeho donátor.

Tento posun ve vnímání malovaných

10 P. Slavko v lokální charakteristice malované opony zámeckého divadla v Českém Krumlově, in *MO*: 20.



Antonín Procházka: Rodinné štěstí, 1906. Opona, kterou umělec namaloval pro rodné Vážany, je dnes umístěna v Muzeu Vyškovska ve Vyškově

opon a interpretaci jejich obrazů souvisí ovšem principiálně s tím typem divadla, jež se *prezentuje* – a také takto *reprezentuje* – politicky a ideologicky. Divadlo je chápáno jako *emblém*, jež označuje něco jiného než svou divadelní funkci, hodnotu a podobu. Je manifestací, projevem kvalit a vlastností, které jej povyšují a zároveň i zavazují; ukládají mu určité funkce a současně zabezpečují určité postavení. Vzniká tak zvláštní *emblematika* jako soustava znaků typických pro toto chápání a pojetí divadla, jež jsou nositeli témat, která byla v konkrétní době frekventována. Takto nazírané a pojímané divadlo se stává sémiotickým konstruktem, sekundárním znakovým systémem, jež bývá označován jako konotovaná výpověď. To je půda, na níž se pohybuje mýtus, jež „vytváří na primárním znakovém systému jako na své základně druhotnou znakovou strukturu, s jejíž pomocí tedy artikuluje svou výpověď“.¹¹ Pro ideologickou

a politickou funkci malovaných opon českého divadla je tato ‘znaková sounáležitost’ s mýtem podstatnou a klíčovou bází. V tomto emblematickém světě malovaných opon se vydatně uplatňuje *alegorie*. „Baroko si libovalo v alegorických postavách zosobňujících principy etické, mravní, povahové, filozofické, politické, psaly se o nich obsáhlé mytografické slovníky a výklady.“¹² Tímto způsobem je divadlo malovanými oponami povznášeno, dostává se mu postavení téměř sakrálního. „Vztah k nejvyšším hodnotám, ke kterým poukazuje alegorie, je opakovaně vyjádřen v různých podobách a námětech, ve všech oponách divadel v Čechách a na Moravě – ať už se jednalo o panské či městské, vesnické nebo národní divadelní scény – z doby sahající od konce 18. století až do poloviny 20. století.“¹³

Malované opony vyjadřovaly tento vztah alegoriemi z nejrůznějších oblastí; jednotlivé kapitoly knížky to svými názvy a obrazovým materiálem i slovním

11 Otruba, M. „Mýtus a ritus. Pokus o sémantickou interpretaci obran pravdivosti RKZ“, in *Česká literatura* 18, 1970: 217.

12 Herman, J. „Alegorické výjevy“, in *MO*: 32.

13 Vlček, T. „Všudyprítomné alegorie“, in *MO*: 33.

doprovodem názorně dokládají: „Múzy“, „Mýty české historie“, „Vlastenci a vlastenčení“, „Krajina“, „Obrazy domova“, „Život na venkově“, „Veduty vesnic“. Tak se těmito malovanými oponami divadlo povznášelo bez ohledu na to, co se po zvednutí opony na jevišti odehrávalo. V období, k němuž se vznik malovaných opon především váže, kdy probíhala rozsáhlá a velká profesionalizace českého divadla, byla malovaná opona tohoto druhu základním – a někdy i jediným – faktorem, jenž připomínal, že tato profesionalizace je v určitém směru dotvářením programu, jenž určil divadlo ve službě národu tak výjimečné postavení. Tyto malované opony jako originál *prezentovaly*, „dávaly k dispozici“, jak říká Ivo Osolsobě, originál obrazu, jenž ukazoval příslušnost konkrétní divadelní budovy, konkrétního divadelního sálu k tomuto celkovému výjimečnému postavení českého divadla i jeho mimořádné funkci. A jakémukoliv divákovi jakéhokoliv představení umožňovaly pocit, že vstupem do divadla se stává účastníkem sváteční chvíle. Přemysl Rut píše, že „malované opony [...] českého obrození ovšem abstraktní nejsou a rozhodně nepředstírají snášenlivost vůči jakémukoliv repertoáru“.¹⁴ Údobí, o němž je v této úvaze v souvislosti s malovanými oponami především řeč a jež bylo optimální pro jejich lokalizaci, však už není obrozením. Ani jeho divadlo už není obrozenecké, byť z obrození vyrůstá a v mnohém je jeho dědicem. Byla to jiná doba. Habsburská monarchie vstoupila do liberální a ústavní fáze své existence, jež vytvořila příhodné podmínky pro výbuch politické a kulturní aktivity „druhých“ – a řekněme to termínem pozdějším – německých národů ‘predlitavské’ části Rakouska-Uherska. K této aktivitě patří i ta ‘komplexní’ profesionalizace českého divadelnictví, kdy malované opony

14 Rut, P. „O oponě obecně“, in *MO*: 10.

sice odkazují na slavnou minulost a hlásí se k programu národního obrození, ale scénování i organizačně-provozní subsystém se už ubírá jinými cestami. Je to nová, jiná přítomnost, s níž se opony jako scénologický fenomén musí vyrovnat. Kočující (cestující) společnosti se začaly množit velice rychle, jejich počet rostl; musely čím dále tím více bojovat o své diváky. Kromě toho v jejich velkém počtu byla i řada nepovolaných a neschopných. Doba, kdy např. Štänderova společnost v letech 1859–1866 ještě udržovala tylovský program kočující společnosti jako národního českého divadla pro venkov, byla nenávratně pryč; všechny ty kočovné (cestující) společnosti jako soukromé podniky musely vydělávat a potřebovaly především zdatného obchodního ducha a hodně divadelní odvahy a schopnosti, aby se svou tvorbou a provozní praxí pokoušely alespoň něčím realizovat program, který prezentovaly malované opony (viz např. společnost Švandova). Ani s ochotnickým divadlem to nebylo slavné, i když zákon o právu spolčovacím a shromažďovacím z roku 1867 dal také divadelní aktivitě legální bázi a vznikaly úředně povolené a registrované ochotnické spolky. Ljuba Klosová ovšem např. v kapitole o ochotnickém divadle v letech 1886–1918 konstatuje, že existovaly asi dvě nebo tři desítky ochotnických spolků, u nichž stoupla umělecká úroveň, ale tím se „dále zvětšila propast“ mezi nimi a „nekonsolidovanými družinami bez uměleckého vedení a vážnějších cílů“.¹⁵ Vzorem a vrcholným ideálem malované opony prezentující slavnostně, vznešeně a monumentálně velké, výjimečné národní poslání divadla byla nepochybně Hynaisova opona. Lidé stavějící na ní divadlo jako Chrám umění, jehož kořeny sahají až do antického Řecka, vyjadřovali dokonale ideu Národního divadla

15 Klosová, L. in *Cesty...*, Praha 1998: 83.



Vladimír Sychra: Večer poezie Josefa Hory, opona pro divadlo D 37, 1936; olej, tempera, nalepená krajka na plátně, 350 × 545 cm; Národní galerie v Praze, i. č. O 12914, foto © Národní galerie v Praze

jako uskutečnění velkého českého snu.¹⁶ Přesto v zápase o diváka a tím i o peníze musel ředitel Šubert přes svůj odpor pustit do Národního divadla i operetu, již považoval za největší znesvěcení této vznešené instituce a její ideje.

Přemysl Rut píše, že „malované opony českého obrození [...] nesou hned několik jednoznačných poselství: především situují divadlo do národního (regionálního) společenství, do národní (regionální) historie (jakkoli mytologizované), často i do určité krajiny, chtělo by se říci ‘země zaslíbené’, kterou obecenstvo

¹⁶ Platí to o tomto originálu dodnes. Když chtěl režisér Jiří Pokorný inscenaci Tylovy *Drahomíry* zaútočit na „buditelskou“ tradici českého divadla jak v pohledu na dějiny, tak na divadelní tradici, zapojil do scénografického řešení posledního jednání právě i Hynaisovu oponu. A bylo to velmi úspěšné, ne-li neúspěšnější scénické vyslovení jeho záměru, neboť tato malovaná opona prezentovala, dávala k dispozici pro poznání něco, co bylo v daném kontextu žalostně směšné, protože anachronické.

navzdory idealizovanému pojetí (ba díky němu) poznává jako svou vlastní – jako svou vlast“ (*MO*: 10). Rut mluví proto o malovaných oponách jako o „nejnáznornějším programovém prohlášení“ (*MO*: 2). Na místě prvého toto ‘programové prohlášení’ zdůrazňuje slavnou a velkou minulost, neboť „historie národa patřila k základním argumentům, jichž se užívalo jak při snahách o národní mobilizaci (i občanskou výchovu) vlastní národní pospolitosti, tak při zdůvodnění práva etnické skupiny na národní existenci“ (*ibid.*). Malované opony byly za národního obrození tím ‘nejnáznornějším’ projevem tohoto usilování divadla v české řeči. Jenže – jak už bylo řečeno – největší kvantitativní rozmach malovaných opon nastal v jiné době. Jiří Valenta konstatuje, že v mnoha malých místech českých zemí se tehdy rozvíjel bohatý kulturní život a „malované opony dýchají

ovzduším těch časů, plných společenského, spolkového života a prodchnutých vlastní tvořivostí občanů“.¹⁷ V žádném případě už nejde o údobí národní mobilizace, v němž české divadlo sehrálo svou nemalou úlohu. Nicméně: divadlo získalo a udrželo, dokonce ještě posilovalo a zvětšovalo své postavení jako ta součást národního života, která chce ideologicky působit pro politické a kulturní blaho českého národa. Tato idea a pojetí českého národního divadla se od druhé poloviny 19. století stává hlavním, dominantním a svým způsobem i jediným smyslem malovaných opon, skrze něž se české divadlo *sebescénuje*.

Rut postihuje přesně, co taková opona znamená pro diváky: „Poselství opony není jen souhrnem významů, které z ní můžeme tušit, když je spuštěna [...]. Je zároveň souhrnem požadavků či nároků, které má společnost před ‘oponou’ na své divadlo“ (MO: 11). Český divák sedící před malovanou oponou byl jí jako obrazem scénujícím společenskou, ideologickou a politickou funkci postaven před ohromnou zásadní roli, již má divadlo ve veřejném životě. Konstatování Josefa Gregora o vzniku nové koncepce a nového chápání divadla za Ludvíka XIV. se tím uskutečňuje beze zbytku. Divadlo se takto významně podílí na popularizaci některých obecných postojů a představ, jež jsou – nebo se stávají – součástí veřejného mínění. A také z nich toto divadlo pro své sebescénování těží, neboť tím nejenom zvyšuje váhu a smysl svého bytí, ale také do jisté míry zmenšuje a případně zakrývá své nedostatky a problémy. Tak např. rozšíření a přijetí ctností antického světa, k nimž kromě jiného patřila i láska k vlasti a ochota obětovat jí život, posiluje působení historie na aktivnost a sebevědomí lidského jednání v přítomnosti: „Jistě nelze nevidět, že antická stylizace dotváří rozsáhlé oblasti

české obrozenské kultury [...]. Vůči antice tak nestála [...] česká kultura jako strana trpně přejímající, ale jako strana aktivně a přímo účastná na antických kulturních hodnotách, a proto také jako jejich právoplatný dědic a pokračovatel.“¹⁸ Sebescénování českého divadla na malovaných oponách muselo v tomto obrozeneckém duchu na antickou stylizaci obrození navázat. Neboť tak navazovalo na samy základy evropského divadla. Pro samotné opony se tak ještě navíc nabízely náměty, jež mohly toto téma znamenitě znázornit obrazem. Jsou to samozřejmě především Múzy, ale přechasto se objevují i sloupy připomínající svým tvarem antické chrámy a antickou vzdělanost.

Malované opony tak míří k tomu, aby vytvořily *příběh* o velkolepém a vznešeném poslání novodobého českého divadla. Stávají se *vyprávěním*, „které se více nebo méně cílevědomě zařazovalo do koordinát, na nichž byla založena a v nichž se materializovala představa společného osudu, který spojuje příslušníky národa“ (Hroch 2009: 190). Je třeba znovu připomenout, že v tomto okamžiku jde především o sebescénování českého divadla v druhé polovině 19. století; v době, kdy toto divadlo může už také úspěšně využívat skutečných událostí i postav, jež utvářely obrozenské české divadlo, a legendy, jež se k této minulosti vázaly. Takto malované opony utvářejí *mýtus* o trvalé a nezrušitelné funkci divadla při formování české národní identity, mýtus osudu, jež divadlo sdílí s českým národem. Tento mýtus vysouval do popředí některé složky minulosti, jiné potlačoval a vytvářel nové souvislosti příběhu divadla, jež byly v této době potřebné.

Tato potřebnost byla určována celkovým vývojem českých zemí v habsburské monarchii. V souhrnu „byl rozhodujícím průlomem v již dlouho probíhající transformaci polofeudálního a stavovského

17 Valenta, J. „Úvodem. Cesta za pokladem“, in MO: 7.

18 Macura, V. *Znamení zrodu*, Praha 1983: 155 a 156.



Opona Dělnického divadelního spolku od neznámého autora z počátku 20. století je dodnes umístěna v bývalém bohnickém Lidovém domě (dnes restaurace Na Bendovce), kdysi středisku bohnických komunistů

zřízení v moderní zřízení občanské a kapitalistické [...]. Také v druhé sféře modernizace, jak ji představuje prosazení národnostního principu (národní stát), bylo i v habsburské monarchii dosaženo dalekosáhlého pokroku; oba vedoucí národy, Maďari a rakouští Němci získali vlastně svou národní státnost [...].¹⁹ V tomto uspořádání však vznikly „dvě kategorie národů – vládnoucí a nevládnoucí“ (Křen 2005: 216). A mezi ty druhé – *non-dominant* – patřili i Čechové. Úsilí historického českého národa o národní stát se stane jedním z dějů, jež budou tvořit osu společenského, politického a kulturního života až do 28. října 1918. Za těchto okolností se zformuje pro českou veřejnost i podoba mýtu odpovídající této potřebě, již v této době *reprezentují* malované opony. Sebescénování, jímž se české divadlo v této poloze a podobě

prezentuje, se stává součástí národní doktríny a ve smyslu definice Karla Mannheim se proměňuje v „ideologii“, tj. element stabilizující sociální myšlení. Postavení a vnímání Národního divadla českou veřejností je názorným příkladem tohoto procesu. Heslo *Národ sobě*, nadepsané nad malovanou oponou a slovně dotvářející její obraz slovním výrazem obecné závaznosti, činí z mýtu – budeme-li pokračovat v Mannheimově definici – sílu sjednocující a organizující určitý kolektiv, z něhož nelze snadno vystoupit.

Emblematika a tematika malovaných opon se tak podílí na sebescénování celé české společnosti, tedy také na jejím „sebepopisu a sebeporozumění“.²⁰ České divadlo se stává součástí *veřejné* sféry. Samozřejmě nebylo to jen díky malovaným oponám. V období po roce 1860

19 Křen, J. *Dvě století střední Evropy*, Praha 2005: 214–215.

20 Příbáš, J. „Rozpad veřejné sféry“, *Právo*, příloha Salon 10. 3. 2011: 7.

zápas o podobu reprezentační samostatné budovy pro české divadlo v Praze a s ní spojené úvahy o koncepci českého souboru byly politikem par excellence – a trvaly od Prozatímního až do Národního divadla. Skrze tyto boje o divadlo se projevovaly politické názory a postoje veřejnosti, formovala se praktická a pragmatická politika. Malované opony zaujaly postavení reprezentace veřejného mínění díky tomuto fundamentálnímu zakořenění divadla v české společnosti jako jev chápáný politicky a ideologicky. V tom velkém rozmachu modernizace, jak o ní hovoří Jan Křen, už však nejde jen o jediné pražské a české divadlo, ale o množství divadelních budov a sálů, v nichž hrají profesionální a amatérské soubory. V této chvíli díky všem okolnostem, o nichž byla řeč, případně malovaným oponám jako sebescénujícímu obrazu divadla úloha být nositelem celospolečenského reprezentujícího obrazu. Zcela samostatným a velmi často vzdáleným dění na jevištích, jež zakrývaly a odkrývaly.

Mýtus jako vyprávění o divadle uchovává jistě paměť sahající do minulých časů a neustále tak připomíná vznešený smysl divadla, jež má v životě společnosti – v tomto případě české. Tento mýtus byl ovšem „především součástí reality své doby, nikoliv součástí minulosti [...]. Mýtus musí být posuzován především ze sebe sama, ze své společenské funkce [...]. Mýtus by neměl být ztotožňován s tradicí, i když se oba postoje k minulosti částečně překrývají. Tradice si na rozdíl od mýtu činí nárok na kontinuitu s minulostí, není vzpomínkou, ale považuje samu sebe za její více méně organické pokračování.“²¹ V mýtu malovaných opon 19. století jistě žije i tradice měšťansko-osvícenské představy o divadle a jeho funkci při vzniku veřejnosti. Jürgen Habermas ve

studii „Strukturální proměna veřejnosti“ z roku 1962 ukázal, jak v Německu „vzešla z privátní sféry měšťanské společnosti měšťanská veřejnost 18. století, jejíž političnost se prosazovala skrze literaturu, noviny, časopisy, stolní společnosti, zednářské společnosti stejně jako skrze salony, kavárny a divadla.“²² Malované opony na této bázi vytvářejí mýtus druhé poloviny 19. století a formují tak vztah českého divadla k veřejnosti a české veřejnosti k divadlu. Ani postupující diferenciaci a stratifikaci společnosti a divadla nemohly tuto roli malovaných opon okamžitě zrušit. V *MO* je reprodukována opona ze sálu, v němž hrálo Dělnické divadlo z Bohnic, a opona z divadelního sálu v bývalém spolkovém domě Nákupního a prodejního družstva strany sociálně demokratické v Plzni. Bohnická opona vznikla na počátku 20. století, dvě data na oponě plzeňské (1908–1928) svědčí o jejím vzniku zřejmě při adaptaci budovy na konci dvacátých let minulého století. Plzeňská opona nepochybně oslavuje aktivitu dělnické komunity při vybudování divadla, jak dokazuje nadpis *Sami sobě*. Ale sám obraz na oponě obsahuje důvěrně známou emblematickou zpodobující obecný mýtus o divadle, v němž existuje ono univerzální politikum, jehož ideologií je oslava divadla. Snad jen postava muže s kladivem se této univerzální rovině vymyká. Bohnická opona ideu dělnického hnutí a organizovaného proletariátu zvýrazňuje neskonale více; dokonce ji činí těžištěm kompozice obrazu, jemuž vévodí postava urostlého, statného muže s rozvinutým vlajícím rudým praporem v ruce. Dívá se k jakési výstavné budově – Tomáš Vlček píše neoklasicistní – snad soudu nebo parlamentu. Před ní sedí žena, alegorie spravedlnosti s váhami v ruce, a pohybují se dvě děti. Jedno přináší ženě vavřínový věnec, druhé

21 Hroch, M. *Národy nejsou dílem náhody*, Praha 2009: 190–191.

22 Viz Bahr, E. (ed.) *Dějiny německé literatury*, sv. 2., Praha 2005.

si hraje s loutkou. A vzadu na horizontu kouří tovární komíny. Tomáš Vlček soudí, že tato opona „byla zjevně zadána k malířskému provedení akademickému malíři, který byl schopný zvládnout anatomii postav i ikonografický program společenské role a práv dělnictva“ (MO: 144). O to více pak v celkové kompozici, ve vazbě jednotlivých zobrazených prvků vynikne základní cíl malovaných opon: vyjádřením velkolepé vznešené a univerzální ideje uctívající působivost divadla sdělit konkrétní politické a ideologické cíle. Na těchto oponách opravdu nebylo místo pro takový obraz, jenž pro rodné Vážany namaloval v roce 1906 čtyřřadvačetiletý Antonín Procházka, člen Osmy, SVU Mánes a Skupiny výtvarných umělců, jehož malířský vývoj šel od expresionismu přes kubismus k novoklasicismu. Procházkův obraz pro ochotníky v rodné obci se jmenuje *Rodinné štěstí* – a není na

něm žádný mýtus, žádná mytologická emblematika. Otec rodiny sedí dost zdrčeně s manželkou a dětmi a ze stran se na něho tlačí karban, opilství, pokrytectví, mamon. Jen ti andělíčci vznášející se nad těmito výjevy jsou z jiného světa než z reálné drsné skutečnosti. V tom celku není ovšem příliš obtížné rozumět jim jako ironii. Procházka malovaná opona je vskutku výjimkou. Protože výjimka potvrzuje pravidla, o to více celá knížka potvrzuje, že není jen příjemnou, milou a půvabnou podívanou, ale že jako scénologický fenomén je závažnou výpovědí o jedné podobě našich divadelních dějin.

Zdroje obrazového materiálu, citovaného z publikace *Malované opony divadel českých zemí*, Praha 2010: archiv hradu a zámku Český Krumlov, NPÚ, České Budějovice (s. 27), archiv Východočeského divadla Pardubice (s. 29), sbírky Muzea Vyškovska ve Vyškově (s. 31).

Jak profouknout zed'

Brno: Buranteatr & Stadion

Jana Cindlerová

„Centrum Brna se teď počítá od Kounicovy 22,“ hlásá sebevědomý slogan nově vzniklého brněnského kulturního centra, primárně ovšem centra divadelního, jehož název navazuje na sokolskou tradici tohoto prostoru: Stadion. Přesněji řečeno „Multikulturák Stadion“, ale nikdo jej nenazve jinak než Stadec. Toto „kolbiště uměleckých utkání ve volném stylu“, jak se píše na webových stránkách *stadec.cz*, vzniklo v září 2010 s cílem „poskytnout prostor nezávislým profesionálním divadlům a umělcům ‘bez střechy nad hlavou’, kteří přesto vytrvale tvoří a přispívají ke kulturnímu dění v jihomoravské metropoli, [...] a zároveň je vyjádřením sportovní solidarity s těmi, kteří s nadšením a minimálními prostředky tvoří nevšední podívanou“. I když se tedy citovaný slogan nepochybně jevil na první pohled jako hyperbola, ve skutečnosti – jak lze snadno zjistit letmým pohledem do webové sekce Účastníci i do hlediště – se jedná o prozaický popis daného stavu: Kulturní centrum Stadion je kulturním centrem Brna – alespoň pro určitý okruh lidí (který se ovšem v souladu s plánem jeho managementu a dramaturgie patřičně rozšiřuje). Pro jaký okruh? Na straně diváků jej tvoří zájemci o divadlo, kterým nestačí či nevyhovuje nabídka brněnského Národního divadla, Městského divadla Brno, Husy na provázku či HaDivadla (abychom jmenovali alespoň hlavní a největší z profesionálních brněnských scén zaměřujících se primárně na dospělého diváka), na straně tvůrců pak stojí hned 17 výše zmíněných Účastníků – subjektů profesionálních i amatérských, které společně pokryjí svými produkcemi většinu dní v měsíci. Pro úplnost dodejme, že majitel (resp. pronajímatel), iniciátor, zakladatel a šéf celého podniku Tomáš Kadlec spolu se svým ‘uměleckým protipólem’, dramaturgyní Stadecu Hanou Mikoláškovou, zde konají i pohostinská divadelní vystoupení umělců odjinud, dále koncerty a výstavy, plánují přednáškové cykly věnované různým druhům umění, umělecké kurzy, workshopy i příměstské tábory; coby režisérka pak Hana Mikolášková připravuje i vlastní inscenace pod hlavičkou Stadion, o. s. (naposledy evropská premiéra nejnovější divadelní hry Cormaca McCarthyho *Expres na západ* v lednu 2011). A protože se jim proklamovaný cíl „zaplnit díru na kulturním trhu“ zatím uskutečňovat daří, je třeba konstatovat nový brněnský kulturní fenomén.

„Divadlo pro normální lidi“: to je zase slogan mladého (ačkoli již 7 let existujícího), akčního a dynamického divadla, přesněji řečeno divadelního souboru s podivným názvem Buranteatr, který Brňané familiárně krátí na Burani. Proč Buranteatr? Chce snad Buranteatr naznačit, že je divadlem pro burany, a tím anarchisticky urážet ‘normální lidi’, tedy svého diváka, jak hlásá ve svém sloganu?



Zetel, Petr Tlustý: *Burani* (část V první řadě voják). Buranteatr 2008. Režie Zetel. Petr Tlustý (Maršál Erich von Manstein), Jaroslav Matějka (Major Heinz Schultze) a Jiří Hájek (Plukovník SS Nehring)

Původ názvu je jiný, i když s jeho provokativní dvojnácností soubor počítá, stejně jako s jejím prostřednictvím probuzenou touhou zjistit, co se za ním skrývá doopravdy; a to jak pokud jde o název, tak o samotný soubor a jeho tvorbu. O názvu se můžeme na webových stránkách *buranteatr.cz* dozvědět, že není odvozen od „vidláka a křupana, jak se obecně myslí, ale od názvu silného stepního větru vanoucího si bez ohledu na okolí“ neboli „je to vítr, který má profouknout Brno,“ jak dodává šéf souboru Michal Zetel a zdůrazňuje tak vůli zainteresovaných dělat si věci po svém, ať si kdokoli říká cokoli. Na adresu druhého možného etymologického výkladu pak uvádí: „Koneckonců naše divadlo bylo vždy ‘buranské’ – syrové, přímočaré, neotesané, neuhlazené.“ Soubor vytvořil dosud 23 inscenací (z toho 19 pod hlavičkou Buranteatr – viz vysvětlení níže), z nichž je v současné době na repertoáru deset, a do konce sezony přibudou další dvě. Navštívit je není leckdy snadné, paradoxně zejména pro studenty uměleckých škol, rozhodnou-li se spoléhat na poslední zbylá místa v hledišti za symbolické vstupné. *Burani* totiž mívají plno; a hned dodejme, že pohled do publika odhaluje věkovou pestrost, byť mládí převažuje. Je to generační divadlo, ale nikoli divadlo jen pro vlastní generaci – zjevně oslovuje ‘normální lidi’ v celé jejich rozmanitosti. Svědčí o tom i letošní nominace na Ceny Alfréda Radoka, kde se Buranteatr umístil v kategorii Divadlo roku hned za polovinou první desítky.

Stadion vznikl v září 2010, Buranteatr v září 2003. Co mají společného? Typicky divadelní ‘tady a teď’: jejich cesty se protnuly na Kounicově 22, v objektu funkcionalistické památky, kde sídlilo posledních patnáct let G-studio Petra Gazdika – nahrávací společnost a malá soudobá hudební scéna, tehdy stagnující. Sokol Brno, majitel prostoru věrný svým stanovám podporovat nejen tělovýchovnou, ale i kulturní činnost brněnské mládeže, se proto rozhodl navrhnout



Buranteatru jeho pronájem; poté, co brněnské zpravodajství přineslo informaci o ztrátě dosavadního působiště, která pozoruhodný mladý soubor postihla. V té době již Tomáš Kadlec s Buranteatrem produkčně spolupracoval, a protože bylo zřejmé, že Buranteatr nechce a vzhledem ke svým principům ani nemůže chtít ovládnout celý časoprostor budovy sám, vytvořil Kadlec originální koncept jakési specifické stagiony: pozval sem zmíněný zástup brněnských divadel, kterým poskytl stálý prostor pro hraní i zkoušení, včetně produkčního zázemí občanského sdružení Stadion, a zprovoznil nezbytný elektronický rezervační systém. Především však společně s Burany provedl rekonstrukci prostoru (plán na zdejší obnovu legendárního Růžičkova Divadla v 7 a půl se navzdory jednáním nezdařil) a jejich společným úsilím vznikl – v těsném sousedství klíčové restaurace sportovních fanoušků Kometa Brno – variabilní divadelní sál o kapacitě 50 až 70 míst s potřebným zázemím, přilehlý bar funkcionalistického espritu s názvem Šalingrad a vlastní pobočnou dramaturgií (mimořádně první stálý přilehlý bar za dobu celé historie Buranteatru), dále šatna a foyer. Zatímco se Kadlecova poměrně utopická vize realizuje, vyladují se normy a pravidla této realizace, což s sebou při uvedeném množství subjektů – jejichž postavení v rámci celku není a ani nemůže být rovnoprávné – nese provozní obtíže, které vzájemným vztahům všech zainteresovaných stejně jako genui loci neprospívají. Nadšení, ale především snad přesvědčení o smysluplnosti věci překlenuje ovšem překážky i dělá zázraky, například když se při hostování pražské La Putyky podařilo k překvapení samotných provozovatelů nafouknout běžnou kapacitu hlediště na 450 míst k sezení; ozkoušeno je už i 600 míst ke stání při koncertu, přičemž maximum je údajně 800.

Tomáš Kadlec je vynikající manažer, který se s klidem profesionálního hráče pokeru vrhá do riskantních činů s přesvědčením, že se podaří. Není se čemu divit – Kadlec je skutečně bývalým profesionálním hráčem pokeru. Jeho divadelní dráha začala, když se v jistém okamžiku před dvěma lety rozhodl před turnajem v Las Vegas upřednostnit hraní divadla na Baťově kanálu s Matějem T. Růžičkou;

◀ Zetel, Petr Tlustý: *Burani* (část V životě jsem nepřečetl knihu). Buranteatr 2008. Režie Zetel. Kamila Zetelová (Pavína Rajterová) a Michal Isteník (Jan Rajter st.)

▶ Zetel, Petr Tlustý: *Burani* (část Nenechme se strhnout ke krajnostem). Buranteatr 2008. Režie Zetel. Jaroslav Matějka (Che Ťi-an) a Petr Jarčevský (Čou En-laj)



Růžička jej 'propojil' s Buranteatrem, kde pohostinsky režíroval, a Kadlec tak našel divadlo svého srdce, jehož složitou existenci se rozhodl usnadnit. Vložil tedy do projektu Stadion všechny svůj majetek. „Neberu to jako dar, ale jako investici,“ říká. A dodává: „A taky nechci nikdy přestat opakovat: Já jsem to říkal – jde to!!“ Kadlecova idea je geniálně jednoduchá: Zařídít vše tak, aby komerční akce dotovaly ty nezávislé, přičemž v situaci stále rostoucího zájmu o pohostinskou spolupráci se Stadionem a ve snaze udržet jeho úroveň se řídí základní premisou: „Můžeš u nás hrát, přineseš-li myšlenku, nebo peníze.“ Pro domácí soubory platí výše zmíněný komfort – s tím, že nevyhovuje-li například danému subjektu noční zkoušení, když jiný termín v tomto okamžiku není, pak tedy není zkoušení žádné. Pro některé soubory se tento přístup ukazuje jako motivující (ostatně realizace všech složek – od umělecké v jednotlivých souborech po finanční v celém Stadionu – je oproti předpokladům lepší), pro některé je však smrtelný, protože funguje jako katalyzátor: urychluje nezdravé procesy (viz zánik vlastního Kadlecova Absolutního divadla, které by se podle jeho slov ještě tři roky potácelo na hranici existence, zatímco na Stadionu se během tří náročných měsíců ukázalo, že jeho existence ve stávající podobě nemá smysl). Současnou situaci si Tomáš Kadlec pochvaluje: „Funguje to. Lépe a lépe. Lidi nám věří, naše příjmy pokrývají pohledávky.“ Na adresu dotací ze strany města, kraje, státu apod. pak dodává: „Vždy se honosíme tím, že je nepotřebujeme. Ano, nepotřebujeme. Ale kdyby byly, bylo by více peněz na výplatu hercům, na klimatizaci, na lepší topení... Ostatně si myslím, že nás město podpoří, protože jsme mu vytrhli trn z paty; nikdo nebude protestovat, proč jsme dostali peníze zrovna my, protože všichni, kteří by mohli protestovat, jsou u nás.“

Setkáním Tomáše Kadlece a Buranteatru vzniklo fenomenální partnerství, díky kterému vznikl Stadion. První přinesl manažerský talent, finanční zajištění, vizi a neohroženost, druhý umělecký talent, diváckou základnu, vizi a neohroženost. Důležitým rysem jejich vztahu vypovídajícím o vzájemné důvěře, která je pro obě strany tak důležitá a neodmyslitelně spjatá s jakoukoli konstruktivní prací a tvorbou, je skutečnost, že mezi sebou uzavírají dohody pouze 'na dobré slovo'. „Nikdo si je nedovolí porušit,“ shodují se Kadlec se Zetelem, „tohle je dáno.“ Zřejmě není třeba dodávat, že se členové Buranteatru podíleli na rekonstrukci a současné podobě Stadionu doslova vlastníma rukama; dodejme však, že to pro ně nebylo nic nového – vlastníma rukama si už vybudovali dvě divadla. A pak o ně přišli.



Tramtarie

Myšlenka Buranteatru – o tomto názvu však tehdy ještě neměl nikdo ani tušení – vznikla v létě roku 2003, kdy dva studenti Divadelní fakulty brněnské JAMU promýšleli svou potřebu, ba nutnost realizovat vlastní představy o divadle mimo existující divadelní instituce. Režisér Michal Zetel a dramaturg Jan Šotkovský – představující dodnes vůdčí tvůrčí tým divadla – se totiž „domnívali, a stále domnívají, že v kolektivu spojeném podobným divadelním programem dokážou dosáhnout umělecky i ekonomicky výraznějších výsledků než tam, kde lidi spojuje pouze společná výplatní páska“. Inspiraci či spřízněnce nacházeli v malých českých divadlech 60. a 70. let, kolegy pak zejména mezi absolventy JAMU.

O rok později, v září 2004, se konala v Olomouci-Hodolanech první premiéra zbrusu nového divadla, které se pod názvem *Tramtarie* usídlilo v Hořicím domě neboli v budově bývalého operetního divadla, osiřelého po odchodu Davida Drábka a zániku jeho Studia Hořící žirafy; nelze si nepovšimnout neobvyklé polohy budovy na dálničním ostrůvku u olomouckého autobusového nádraží, která dodává objektu zvláštní ráz – doslova – ‘přechodnosti’. Zahajovací inscenace *Tramvaj do stanice Touha* byla uvedena v režii Romana Groszmana, čerstvého absolventa činoherního herectví, jehož ročník sem též přenesl ze Studia Marta úspěšnou inscenaci *Podivné odpoledne doktora Zvonka Burkeho* v režii Michala Zetela. Proč padla volba na Olomouc, kde nebylo možné zužitkovat popularitu nabytou v Martě, když navíc v Brně byla více či méně domestikována i většina

◀ Zetel, Petr Tlustý: **Burani** (část **Nenechme se strhnout ke krajnostem**). **Buranteatr 2008**. Režie Zetel. Michal Isteník (Sergej Sušilov), Jaroslav Matějka (Che Ťi-an), Kamila Zetelová, Pavel Riedl, Petr Tlustý, Jiří Hájek a Petr Jarčevský (Čou En-laj)

▶ Zetel, Petr Tlustý: **Burani** (část **Pozdravujte Glasworthyho!**). **Buranteatr 2008**. Režie Zetel. Jaroslav Matějka (Darren Crosby) a Michal Isteník (Inspektor Allan Glasworthy)



zainteresovaných? Zatímco totiž v Olomouci chybělo profesionální komorní divadlo, které by tvořilo protiklad k velkému třísouborovému Moravskému divadlu a zohledňovalo jiného diváka než průměrného předplatitele, v Brně bylo tehdy 'plno'; Divadlo v 7 a půl zažívalo svá triumfální léta, značnou oblibu si získalo také Divadlo Čára založené studenty divadelní vědy na FF MU. Obě skupiny přitom vycházely z velmi podobných principů jako Tramtarie.

Ta uvedla v Olomouci od září do prosince roku 2004 celkem pět původních premiér, jejichž ohlas stál v základu slibně se rozvíjející divácké obce. Projekt – slovy Buranteatru „zběsilý nápad rozjet každodenní divadelní provoz s prakticky nulovým rozpočtem“ – přesto padl; a to v okamžiku, kdy se olomoucký magistrát rozhodl podpořit vznikající divadlo – vzdor oprávněným nadějím, probíhajícím jednáním i zahájené spolupráci s Moravským divadlem – sumou pouze symbolickou, a tím jej de facto zlikvidovat. Na počátku roku 2005 se proto většina souboru přesouvá zpět do Brna, zčásti též díky otevřené možnosti spolupráce s HaDivadlem, nacházejícím se tehdy v krizi. V Olomouci zůstalo po Tramtarii opět prázdné, snad ještě prázdnější než po Žirafě, protože se opět ukázalo, že alternativa k Moravskému divadlu v univerzitním městě s katedrou divadelní vědy opravdu citelně chybí. Ne náhodou se pak právě studenti olomoucké teatrologie chopili osiřelého názvu¹ a založili hned v únoru 2005 'novou' Tramtarii, která s úspěchem funguje dodnes (byť i pro ni platila zmíněná

¹ Tramtarie tak vlastně pokračovala nepřetržitě od svého založení v létě 2004, od počátku roku 2005 se však jednalo o zcela jiný soubor s vlastním vedením, jehož první premiéra se konala až o půl roku později. K přenechání jména došlo z čistě právních důvodů (podepsané smlouvy s delší platností apod.).

‘přechodnost’ hodolanského divadla a po roce a půl si vybudovala vlastní prostor, zatímco chátrající budova slouží dnes Moravskému divadlu jako ubytovna, sklad a reklamní plocha k pronajmutí).

Brno

Do konce roku 2005 byly brněnské cesty mladého souboru krátké a klikaté: vedly přes nedlouhé a neúspěšné angažmá některých jeho členů v HaDivadle, přes prohraný konkurz jiných členů na vedení této poněkud kamenější alternativní instituce i přes zrod názvu Buranteatr naznačující nové nadechnutí souboru. Přesto se *ve skutečnosti* nedělo nic, rozuměj *netvořilo se*. Období nejistoty a snů skončilo s rokem 2005, kdy do Buranteatru přicházejí z JAMU dva čerství absolventi dalšího ročníku herectví Michal Isteník a Jaroslav Matějka, oba s cejchem či aureolou (podle úhlu pohledu) dobrovolných propadlíků ze třídy pedagoga, s jehož metodami a uměleckým stylem nesouhlasili. Tehdy, na jaře roku 2006, začíná souboru nové období, velmi náročné a velmi umělecky eskalující: bez střechy nad hlavou, přesto se čtyřmi premiérami během pěti měsíců (včetně dvou vlastních her). Zkoušelo se různě v provizorních podmínkách (včetně opuštěných továrních budov), hrálo se různě po brněnských divadlech (nejpříjemněji na sklepní scéně divadla Husa na provázku); po každém představení sbalil Buranteatr kulisy a odvezl je do vzdáleného skladu v opuštěné továrně. Během dvou a půl sezony vytvořil tímto způsobem devět vlastních inscenací, což dnes hodnotí jen s malou nadsázkou slovy: „Vzhledem k absenci financí, kvalitní zkušebny a elementárního zázemí je dnes už jasné, že lidstvo tak prostřednictvím Buranteatru po rozbití atomu, výstupu na Mount Everest a dobytí Měsíce opět jednou posunulo hranice možného.“

Situace byla samozřejmě dlouhodobě neudržitelná, absence stálého prostoru stále citelnější. Obrat přináší v létě roku 2008 téměř neuvěřitelná nabídka od majitele společnosti Kniha Dobrovský, který se rozhodl poskytnout Buranteatru své mnohem komerčněji využitelné prostory v samém centru Brna – v prvním patře knihkupectví na Joštově ulici neboli „na čáře naproti hodinám“, jak znělo heslo na plakátech, směřující spolehlivě každého Brňáka do dveří, kterými si dříve chodil pouze pro knížky. Členové souboru vzali prostor do svých rukou (opět doslova) a během tří a půl týdne vybudovali v prázdném skladu s holými zdmi a betonovou podlahou sálek pro 60 lidí s nutným zázemím, byť jen skromným. U Dobrovského strávili dva roky a premiérovali osm inscenací, než museli uvolnit místo expanzi prodejny. A pak – po klasickém buranovském období nejistoty a nadějí – přišla další neuvěřitelná nabídka: právě od majitele Multikulturáku Stadion.

V okamžiku stěhování o pár ulic dál, na Kounicovu 22, má Buranteatr stabilizovaný provoz, věrnou diváckou obec i zájem médií. A především: v souladu se svým programem, od dob Tramtarie pevně daným, vyladil spolu s vyjadřovacími prostředky svou poetiku, přesněji řečeno precizoval inscenační tvar, který oprostil od všech nadbytečností, včetně výtvarných a hudebních; je nepochybné, že náročné existenční podmínky divadla sehrály v tomto procesu pozitivní vliv, a to jak po stránce umělecké, tak lidské i partnerské. V Buranteatru náleží maximální prostor dvěma elementům – kvalitnímu textu a herci; obojí *společně* a pod jasným režijním vedením slouží k předvádění příběhu. V souladu s tím je pro

**Tennessee Williams:
Skleněný zvěřinec.
Buranteatr 2009. Režie
Adam Doležal. Veronika
Senciová (Laura
Wingfieldová) a Jaroslav
Matějka (Jim O'Connor)**



Buranteatr příznačná velmi jednoduchá scénografie hraničící s pouhou 'nutnou' úpravou prostoru pro dané účely a pracující s několika málo základními objekty, které podle potřeby mění význam (typicky stůl, lavice, paraván). Prostor náležitě vymezí teprve mizanscéna, resp. herec, jenž si přináší na jeviště – slovy Jaroslava Vostrého – 'své téma', které promítá do role a které mu daná herecká příležitost umožňuje rozvíjet. Tímto způsobem přivlastněnou a díky tomu prohloubenou výpověď inscenace pak předává divákovi sedícímu těsně před ním v podobě žhavě aktuální. Dramaturgie divadla přitom záměrně volí takové texty, které provokují tvořivou činnost toho kterého herce a podporují jeho osobní vklad do společné práce. Díky tomu, že zde herci dostávají skutečné umělecké úkoly, soubor nejenže kvalitativně roste, ale také se v něm posilují vzájemné umělecké vazby. V Buranteatru se například nealternuje, neboť klíčové role (což jsou v buranovské inscenaci v podstatě všechny) jsou nealternovatelné.

Textové předlohy čerpá Buranteatr z několika zdrojů: především se jedná o komorní psychologickou dramaturgii posledního půlstoletí, tedy o oblast moderního a současného dramatu světového (*Sexuální perverze v Chicagu, Cizinci ve vlaku, Komplic, Tramvaj do stanice Touha*, dosud na repertoáru *Obraz, Pan Polštář, Skleněný zvěřinec, Venkov a Ten třetí*) a českého (*Podivné odpoledne doktora Zvonka Burkeho, Jabkenická léta, Žumpa, Zvěstování aneb Bedřichu, jsi anděl*); kromě toho už od počátku projevují různí členové divadla vlastní autorské ambice (*Nasredin, Lino – příběh obyčejného mafiána*, dosud na repertoáru *Burani a Antonín Huvar*), a to často v oblasti tvorby pro děti (*Jája a Pája, V podpostelí, Jak se hovníval chtěl stát motýlem* – na repertoáru Moravského divadla Olomouc do jara 2011). V poslední době pak začíná soubor uvádět dramaturgické literární předlohy (nedávno dernierovaná inscenace *Solaris* a novinka *Koně přece strělíte*; dosud uváděná *Jak sbalit ženu* má v této skupině zvláštní postavení²); v této

² Nejde totiž o dramaturgii v pravém slova smyslu, ačkoli knihu a hru spojuje autor, téma i název. Tomáš Baránek napsal pro Buranteatr (poté, co předchozí žádosti o dramaturgii své 'příručky' z jiných stran odmítl) původní současnou romantickou komedii, inteligentní a skvěle připravenou, která přivedla do Buranteatru mnoho nových diváků. Zejména v tomto efektu vidí Michal Zetel přínos přece jen poněkud komerčnějšího 'kasaštyku' vzniklého v době, kdy se s podobnou otázkou sami členové divadla potýkali. Vtipnou dohrou je, že na základě úspěšnosti této inscenace začal Buranteatr spolu s Baránkem organizovat skutečné kurzy na dané téma pro veřejnost.

sezoně se poprvé rozhodl přistoupit k inscenaci ‘velké’ světové klasiky, a to hned ve dvou případech (*Misanthrop* a *Heda Gablerová*). Režiséry svých inscenací – kteří jsou současně ‘garanty’ odpovědnými za jejich kompletní přípravu – nacházel Buranteatr donedávna ve vlastním středu (vedle zásadního podílu Michala Zetela jsou to především Jiří Hájek a Adam Doležal, dále Petr Jarčevský a Roman Groszmann, který soubor již opustil), v poslední době se pak otevírá spolupráci se spřízněnými osobnostmi odjinud (*Solaris* v pojetí Matěje T. Růžičky, *Amazonie* v režii Mikoláše Tyce plánovaná pro následující sezonu). Všechny zmíněné inscenace se vyznačují společnou snahou vytvořit „vícerozměrné tragikomické figury“, jak obecně charakterizuje cíl a současně objekt zájmu divadla Jan Šotkovský a konkretizuje: „Typický hrdina inscenací Buranteatru je outsider, člověk nezvládající komplikovanost moderního světa a jeho všudypřítomné nároky, který se proto uchyluje k drobnému sebebelhávání a iluzím svého druhu.“ Příznačná byla samozřejmě už volba zahajovací hry i to, že se Buranteatr ke spřízněnému autorovi Tennessee Williamsovi ještě jednou vrátil: Kdo jiný by přece mohl o moderním světě cosi odhalovat (sobě i tomu světu) než ten, kdo se na jeho utváření nepodííl – než outsider či vstřelenc, ‘vstřelenc’ do jeho zažitých struktur?

Isteník, Matějka, Hájek, Riedl, Doležal, Dostalová, Zetelová. Šotkovský. Zetel

Ještě jedna věc se v Buranteatru od dob jeho počátků v olomoucké Tramtarii postupně, těžce a někdy smutně vytříbila a stabilizovala: uprostřed četných hereckých, scénografických aj. spolupracovníků, podílejících se na určitých inscenacích víceméně pouze nárazově, i když opakovaně a dlouhodobě, a uprostřed stínů těch bývalých, kteří (nebo jejichž tvorba) ‘dohrávají’ v dosud uváděných inscenacích, vykristalizovalo ‘zdravé jádro’ souboru, pevná skupina necelé desítky umělců soustavně spolu-tvořících, kteří ‘jsou Buranteatr’. Kromě zakladatelů Šotkovského a Zetela (jehož příjmení se stalo poznávací značkou typického buranovského díla, jakýmsi razítkem původnosti) jsou to Jiří Hájek (rovněž ještě z olomoucké sestavy), Michal Isteník, Jaroslav Matějka, Pavel Riedl, Adam Doležal, Kateřina Dostalová a Kamila Zetelová (nejen herečka, ale i PR manažerka divadla) – všichni ve věku kolem třiceti let. Někteří z bývalých členů přijali angažmá v některém z kamenných divadel, jiní některé z nich vedou, někteří se poztráceli při dlouhém kočování, jiní při častém domestikování souboru v nových vlastních prostorách, k nimž si nezískali vztah přiložením ruky ke společnému dílu. Jeden z bývalých Buranů již nežije. Tato rána znamenala pro soubor jednu z nejtěžších, protože představovala ztrátu nejen schopného a oddaného kolegy, vynikajícího herce menších rolí, ale především kamaráda.

V této souvislosti je namístě dodat, že nevyrovnané ‘genderové’ rozložení sil v Buranteatru, kde žena je na první pohled menšinou zjevem, není náhodné: divadlo je založeno na úzkém přátelství několika mužů, díky kterému vytrvalo do dnešních dnů. A ještě jedna věc hrála – podle slov Michala Zetela – při jeho ustavování klíčovou roli: jistý druh outsiderství všech zainteresovaných nejen vzhledem k oficiálním scénám, ale i vzhledem k ‘normálním’ brněnským alternativním divadelníkům, kteří jsou snad až příliš ‘jedna rodina’ (tedy vlastně outsiderství na druhou). Zjištění nikoli překvapivé: výše popsany ‘typický



Florian Zeller: Ten třetí. Buranteatr 2009. Režie Zetel. Jiří Hájek (On) a Kamila Zetelová (Ona)

hrdina inscenací Buranteatru' přece není a ani nemůže být pouhou dramaturgickou volbou, ale společným jmenovatelem všech nebo alespoň většiny umělců v souboru, rysem založeným na sebereflexi a na tom, co z ní vyplývá; na počátku lidské východisko, na konci umělecký cíl, který se zračí v celé společné tvorbě. V současné době nabízí jeho nejzřetelnější obraz patrně inscenace, kterou je třeba považovat za programovou, jak to ostatně sama naznačuje svým názvem: *Burani*. Popisek k ní pak obsahuje – s přirozeným odkazem k etymologii názvu souboru i inscenace – nejpřesnější 'definici' hrdiny-burana: „Vždy tu byli a vždy tu budou. Nevědí, že jsou tím, čím jsou. Nemohou jinak, a proto nesou následky. Svět normálních lidí pro ně byl od nepaměti příliš komplikovaný a nepřehledný, brání se jednoduchostí, která hraničí s instinktem: BURANI! Jednou se ale všichni sejdou, aby zaseli vítr, a pak budeme všichni sklízet...“ Autoři textu Michal Zetel a Petr Tlustý k tomu dodávají: „Domníváme se, že ve všech dobách existují lidé, jejichž postoje nejsou diktovány dobovými módami a náladami, ale vírou v trvalejší, nadčasové hodnoty. Takovéto lidi nazýváme s nadsázkou 'burany' a budou hlavními hrdiny této inscenace. V několika dialogích, odehrávajících se v různých historických epochách, hodláme sledovat právě to, jak se tyto 'burani' nezbytně dostávají do konfliktu s těmi, kteří bezesbytku vyznávají dobové idoly a kultury“ (Ryšánek / Schmiedtová 2008a).

Zetel s Tlustým a celým souborem vyjádřili prostřednictvím této inscenace a jejích čtyř příběhů svůj obdiv k těm, kteří si stojí za svým zcela přirozeně, nekomplikovaně, pouze pevně, a proto v podmínkách okolního světa sice sebezáhle, ale také s jasným dosahem. Nejsilnější a nejzávažnější (zřejmě i proto, že historicky důvěrně známý a dnes opět živý), symbolický už od Topolovy hry *Konec*



masopustu, je v inscenaci *Burani* obraz statkáře (mimořádný výkon klíčového herce souboru Michala Isteníka), který jako poslední z vesnice odmítá prodat svůj pozemek developerům a vzdor stále vyšším finančním kompenzacím tak blokuje stavbu hliníkářny. Heslo „S komunistama jsem taky vyrazil dveře!“ pouze otupěle a bez vlastního názoru přejímá jeho syn (Jiří Hájek), který spíše jen kvůli otci dře spolu s ním v málo produktivním hospodářství. Po otcově náhlé smrti a v jejím důsledku nečekaně otevřené možnosti ‘celé to prodat’ však synovi najednou cosi dochází a otcův neoblomný postoj, lépe řečeno nezlomné přesvědčení, převezme.

Právě s touto umanutostí ostatně souvisí i způsob fungování Buranteatru, který by bez ní patrně vůbec nebyl možný a který popravdě stále vypadá jako nemožný, přestože jej soubor praktikuje už velmi zkušeně. Občanské sdružení Buranteatr je totiž sice profesionálním divadlem ve smyslu aprobace umělců, úrovně produkce, ‘zjevného’ způsobu fungování z pohledu diváka a nyní už i stálého prostoru a dokonce předplatného – ale donedávna bez jediného zaměstnance. Přesně řečeno, umělecký soubor Buranteatru funguje na amatérské úrovni. Každý z jeho herců, režisérů, dramaturgů, scénografů a manažerů se žije v některém z odvětví brněnského kulturního života a ve svém volném čase si pak bez nároku na honorář společně dělají ‘svoje’ divadlo, kde výplatní páska figuruje opravdu pouze symbolicky. Není to z nouze, ale ze zásady: „Myslím si, že herci by neměli mít stálé smlouvy,“ říká Michal Zetel, „je to v rozporu s uměleckými zájmy. A z toho vzteku a bezmoci vznikl Buranteatr. Taky proto ten název.“ Odvrácenou stranu odvážného rozhodnutí snad nejlépe popíší slova tři roky stará, ale v charakteristice přístupu stále platná, jejichž autorem je placený herec Městského divadla Brno Michal Isteník. Ten v období budování prostoru na Joštově ulici popsal situaci takto: „Mě to bavilo vždycky. A vždycky jsem to dělal naplno. Když

**Friedrich Dürrenmatt:
Komplic. Buranteatr
2010. Režie Jiří Hájek**

◀ **Michal Isteník (Doc)
a Igor Ondříček (Jack)**

▶ **Tomáš Kadlec (Sam),
Jaroslav Matějka (Cop)
a Adam Doležal (Jim)**



se ale rozhlédnu na zkoušce nové inscenace *Jája a Pája* po zkroušených výrazech herců Petra Tlustého (Jája), Jiřího Hájka (Pája) nebo Lukáše Riegra (Děda Lebeda) se Zetelem (Krkovička), tak mám pocit, že tohle snad není ani entuziasmus, to je holé šílenství. Oni tam přijdou totálně vycucí jak mrtvoly, který teď doběhly z HaDivadla nebo z JAMU nebo dojely z Olomouce nebo po dvanácti hodinách odložily vrtačku a pouštějí se do zkoušení. Jako hrajou to blbě, to jo, ale když víte, co je za tím, tak jim to musíte odpustit“ (Ryšánek Schmiedtová 2008b). Je nasnadě, že v této situaci by měla být téměř nepřekonatelnou překážkou tvorba měsíčního programu, uskutečnitelná až po vytvoření hracích plánů v zaměstnávajících institucích (přestože má Buranteatr v rámci Stadionu právo prvního výběru termínů); i to se však kupodivu daří – díky dobrým vztahům Buranů se svými zaměstnavateli a někdy i přímo díky jejich podpoře (ředitel MdB Stanislav Moša).

2010/2011: Tohle se NESMÍ!!!

Šestá brněnská sezona Buranteatru zahájena v Multikulturáku Stadion znamená další etapu jeho existence, odlišnou od té předchozí po více stránkách, mezi nimiž má nový divadelní prostor se všemi souvisejícími místnostmi a s výhodami zajištěného produkčního servisu samozřejmě zásadní význam; z této změny pak více či méně vyplývají všechny ostatní. Patří mezi ně například zřízení prvního a zatím jediného pevného a pravidelně placeného pracovního místa, které se ukázalo v okolnostech stále rostoucích aktivit divadla jako nezbytné: pozici ‘inspicienta’, ve skutečnosti pomocného manažera pro všechno, obsadil neomylně, přesto nečekaně Pavel Novák, kterého přivedla do Brna z neuměleckého zaměstnání touha být u stálého divadla. Další novinkou letošní sezony je zřízení předplatného, o které je značný zájem a které představuje – spolu s počtem čtyř premiér za sezonu – jednu z mála společných vlastností Buranů s ‘normálními’ divadelními institucemi, mezi něž se vlastně Buranteatr v září dosti



Friedrich Dürrenmatt: *Komplik.* Buranteatr 2010. Režie Jiří Hájek. Kateřina Dostalová (Ann) a Michal Isteník (Doc)

konkurenceschopně zařadil. Pokud jde o novinky dramaturgické, na webových stránkách divadla se píše: „V této sezoně bude leccos jinak. V našem repertoáru se dostane mnohem více ke slovu klasika (byť se s ní mazlit nebudeme), původní hry, dramatizace i autorské inscenace. A není vyloučeno, že naše inscenace budou mít mnohem ostřejší aktuální společenský akcent.“ Je to vyjádření sebevědomé a razantní, možná až příliš – a vlastně možná zbytečně: jednak ‘původní hry, dramatizace i autorské inscenace’ byly podstatným prvkem repertoáru i v letech minulých (až na tu ‘klasiku’ ovšem – viz níže), jednak ‘aktuální společenský akcent’ měly buranovské inscenace s ohledem na vlastní poetiku vždy. Přesto dochází ke zřetelným posunům a změnám, které bude snad nejvhodnější shrnout do věty: “Tak pozor, teď se buranský outsider už doopravdy našval. Některé meze prostě nelze překročit!” Svědčí o tom jak výběr témat, tak jejich zpracování. Velmi výrazně v obou dosud premiérováných inscenacích v této sezoně.

První z nich je *Misanthrop* (premiéra 8. 12. 2010), přesně řečeno *Misanthrop podle Molièra*. Prodloužený název není samoúčelný: naznačuje, že toto skutečně není ‘*Misanthrop* od Molièra’, ale ‘*Misanthrop* podle Molièrova textu’, ke kterému se Buranteatr svou inscenací vyjadřuje. Diváci přijímají jeho názor s bouřlivým ohlasem, je tedy snad i názorem jejich – ale jako by jim to teprve teď došlo. Michal Zetel charakterizuje text slovy: „Myslím si, že je to zlá komedie, to je ten žánr. Myslím si, že se tam opravdu není čemu smát. A situaci, kdy se neměl nikdo smát, se nikdo nesmál. Takže si myslím, že to pochopili. Ale ta naše přirozená zlomyslnost... Jsme opravdu zlí a jsme nastavení na to, že smát se cizímu neštěstí je přirozená věc. A to, že se smějí, je v podstatě dobře, ale důležité je, aby se přestali smát – a dneska se přestali smát, a věřím, že se budou přestávat smát i nadále“ (Štefanová 2010). *Misanthrop* představuje v historii divadla přelomovou

inscenaci – rozloučení s ‘pravidelným textem’ neboli (přesně terminologicky řečeno) adaptaci. V Buranteatru totiž opravdu nejde o dramaturgickou úpravu. Text vznikl originálním procesem, k němuž dramaturgicko-režijní tým Šotkovský-Zetel dospěl odpovědí na otázku: ‘Jak to udělat, aby nám reálie Molièrovy doby nevzdalovaly problémy postav, které nám připadají tak důvěrně známé?’ Scénář vznikl přímo při zkouškách, pomocí řízené herecké improvizace na základě velmi podrobné synopse zachovávající všechny výstupy, situace, zápletky a charaktery hry (odstraněny byly pouze parazitní figury sluhů, bylo třeba vyrovnat se s motivem soudu pro pomlvy, zde neopodstatitelným apod.); inspicient vše zapisoval, dramaturg s režisérem pak text stylisticky upravili a následně uzamkli dalším změnám. Vznikla tak zcela nová předloha, vlastně samostatná, ‘soběstačná’ hra, o jejíž inscenování již projevila zájem i jiná divadla. Její dialogy jsou stručné, někdy strohé, jindy nedokončené, vypointované vtipně i mrazivě. Probíhají ostatně kdesi na chodbě při náhodných setkáních, kde více se bavit není čas, neb ‘musíme se bavit’, a tímto absurdním, leč patrně osvědčeným způsobem ‘budovat tým’.

Buranovská adaptace Molièrova *Misanropa* situuje text do prostředí vysokohorské chaty a patřičně trapných teambuildingových aktivit, kterým se oddávají zaměstnanci nadnárodní reklamní agentury o ‘polopracovním, polosoukromém’ víkendu, jak jej představuje Celimena svému muži Alcestovi ve snaze zjemnit jeho zklamání, že tento čas nejenže nestráví pouze spolu, ale ještě ke všemu v *této* společnosti. Dobře totiž ví, jak zuřivě umělecký fotograf Alcest pohrdá světem ‘velkého byznysu’ (kde se Celimena pohybuje s takovou grácií) a pokrytectvím, které v něm vládne (a které Celimena tak rozmnožuje), ale následky svého ‘podrázku’ skutečně podcenila. Díky Alcestovi se teambuildingový víkend změní ve víkend teamdestrukční; ale také teamočistný, odkud sice Alcest odjíždí stejně nesmířen se stavem světa, jako sem přijel, ale kolektiv se ‘potáhl za nos’ a trapnost nahuštěná kolem Celimeny po odhalení jejích pomluv na všechny strany by se dala krájet. Nic více – kolektiv se jistě vbrzku opět povrchně sbratří, jinak by patrně nemohl profesně fungovat –, ale především nic méně. Na otázku v záhlaví inscenace tak Buranteatr pochopitelně neodpovídá, ale vyslovuje ji velmi, velmi naléhavě – ve víře, že přece jen není bezvýchodná: „To už máme v dnešní době opravdu jen dvě možnosti – být okázale nonkonformním rebelem (bez příčiny), nebo pokorným uctívačem modly úspěchu (jedno za jakou cenu)?“

Vedle přístupu k předloze představuje *Misanrop* prvotinu Buranteatru rovněž ve smyslu scénografickém: je první inscenací vytvořenou, na rozdíl od předchozích produkcí, pro ‘velké jeviště’. Střídmost scény však zůstává – jediným scénografickým objektem je ‘zrcadlová’ zeď/stěna přes celou šířku jeviště; někdy je nasvícena jako poloprůhledná, takže se za ní mohou odehrávat ‘mlhavé’ či ‘zasněžené’ výjevy z hromadných firemních radovánek, aniž by byla narušena intimita rozhovorů těch, kteří se právě od společnosti náhodně či cíleně odloučili. Stále tak zůstávají všichni pospolu, ať už se jim to líbí, nebo ne. Kromě druhého hracího plánu má zrcadlová stěna rovněž funkci reflexivní, a to doslova i metaforicky, protože se v ní zrcadlí publikum, které se díky tomuto efektu stává součástí sdělení. To, že stěnu netvoří ve skutečnosti zrcadla, ale zvlněná fólie, však způsobuje, že obecenstvo doslova splývá v jejím nejasném odrazu v jednotou masu s bílými plackami namísto obličejů, zatímco figury za ní jsou ve shodě se svým charakterem a také aktuálním chováním ve skupině doslova deformovány. Stěna je přitom tak blízko okraji jeviště, že se celý děj odehrává vlastně na

forbíně, divákovi na dosah. S jednoduchostí scény koresponduje jediná rekvizita inscenace, kterou je kytara v rukou sebejistého norského nadnárodního šéfa, jehož písňové tvorby se všichni děsí, byť mu ji samozřejmě chválí. Pokrytecká kompaktnost, sounáležitost a loajalita se pak zračí v totožných svetrech s norským vzorem, které mají všichni na sobě, samozřejmě až na Alcesta, který tímto darem zhrdne; zbytek 'kostýmu' zůstává civilní, jak je tomu v Buranteatru zvykem. O to více pak vyniká dokonalost šéfova kostýmu Supermana na firemním karnevalu. Čistota scény vyžaduje přesnost všech mizanscén i charakteru každé z postav, a lze říci, že jí bylo dosaženo: obojí vyniká dokonalou funkčností a precizností ukazující jasně vědomí úkolu i přesnou režijní ruku – byť toto řešení přineslo místy některým hercům problém 'co s rukama'.

Důvod volby Molièrovy hry naznačují hned dvě její hlavní témata: Stejně jako v aristokratické společnosti, kde se příběh odehrává původně, vládnou pravidla založená na přetvářce a hrané familiárnosti i v 'cool' pracovním prostředí, kam hru zasadil Buranteatr. Postava Alcesta prošla naopak změnou, která není náhodná a do jisté míry souvisí – patrně shodou okolností, ale o to příznačněji – se zvláštním osudem *Misanropa* v našich zemích, kde k jeho inscenování dochází jen zřídka. Zatímco totiž Molièrův Alcest je fanatický nesnášenlivec, nepříjemná bytost, kterou autor vystavuje nemilosrdnému komediálnímu útoku, představil jej Karel Dostal v dávné inscenaci pražského Komorního divadla podle svědectví současníků jako skutečného hrdinu.³ Tradice je však starší: jak upozorňuje Lenka Chválová, vůbec poprvé jej u nás ve Stavovském divadle ztvárnil Karel Šimanovský, představitel vznešených ideálních romantických hrdinů, v jehož pojetí nemohla postava Alcesta vyznít komicky. A nebyla taková ani v podání Michala Isteníka. Naopak. Isteník představuje svého hrdinu jako osobnost natolik silnou, charakterní a razantní, že ji okolí musí minimálně akceptovat, dokonce i Oront se s ním snaží (po svém) sblížit. Alcestovu pozici podporuje před zaměstnanci firmy i jeho profesní úspěšnost, před divákem pak příběhová linie odehrávající se v pozadí vlastního děje, kdy Alcest raději volí riziko vykonstruovaného odsouzení, než aby se nechal uplatit jakousi mafií, požadující kompromitující fotografie, jichž je autorem. Ještě důležitější však je, že Celimeniny kolegyně – pragmatická účetní Arsinoe (příjemně minimalisticky ztvárněná Kateřinou Dostalovou) a Elianta (nepříliš vydařená figura v podání Petry Kocmanové, u níž není patrné, zda se jedná o obraz ženy sice smířené, přesto silné a citlivé, nebo o její parodii) – k němu cítí značné sympatie; imponuje jim svým hrdinským odporem proti 'zajatým' konvencím (které ony vlastním chováním potvrzují), dokonce jej považují za ideálního muže. Nejen ženy však Alcesta obdivují – ostatně mohlo by tomu tak být spíše díky jeho zjevu či osobnímu kouzlu (obojím Isteník samozřejmě disponuje) než z důvodu charakterových vlastností. Cení si ho i přítel Filint (Jaroslav Matějka), který sám nemá dost odvahy vzepřít se vnucovanému modu vivendi své firmy. Lépe řečeno, je to Alcest, kdo ho svou existencí nutí přiznat si vlastní zbabělost, protože sám Filint se už dávno pragmaticky naučil uvažovat jinak: 'Jasně že má

³ Podle Milana Lukeše nepředstavoval Molièrův *Misanrop* v Dostalově podání žádný citový románek nešťastné lásky přemrštěného nevráživého intelektuála, ani komický příběh stárnoucího mrzouta, ale „výpad proti každé společnosti, která klade přetvářku nad pravdu, výpad proti středoevropskému životnímu prakticismu, vedený ve jménu mravního maximalismu“. Alcesta hrál Radovan Lukavský, který měl podle Dostalových slov hlavní podíl na vyznění postavy, jako „fanatika pravdy a maximalistu upřímnosti. Není to kazatelský rétor, ale prudký, vášnivý bojovník“ (in *Sílová* 1999: 103–104).



◀ ▲ **Martin Crimp: Venkov. Buranteatr 2010. Režie Adam Doležal. Jiří Hájek (Richard) a Kamila Zetelová (Rebeka)**

Alcest pravdu, to přece všichni víme, ale co dělat, když to tak prostě je?" Filint je možná nejtragičtější postavou celého buranovského *Misanropa* a snad také nej-současnější (každý jistě zná nejméně jednoho takového Filinta ve svém okolí), ve své 'pohodovosti' a nekonfliktnosti pak i nejvíce odstrašující: sympatický inteligentní schopný mladý muž, který má svůj jednoznačný soukromý názor, ale mylně podléhá představě, že kdo chce s vlky býti, musí s nimi výt. Filint má relativně pevný charakter, který mu umožňuje nabídnout pomoc příteli v nouzi, před šéfem jej však bez přemýšlení, zcela automaticky ohýbá. A přitom by právě jeho slovo leccos zmohlo – má přece i profesní autoritu... Jenomže takhle je to samozřejmě pohodlnější. – Ukazuje se tedy, že chování ve firmě zdaleka nevádí jen tomu, kdo do ní nepatří a kdo se z principu odmítá podříditi tupému postkomunistickému kapitalismu se všemi jeho neblahými morálními důsledky, ale naopak vadí téměř všem; rozhodně ovšem nevádí Celiměně. Kamila Zetelová měla v roli dlouhonohé blondýny, úspěšné, veselé a přátelské manažerky, 'madam číslo jedna, paní dokonalé' – jak s nadhledem, ale bez nadsázky vnímají a nazývají Celimenu její zbožňující spolupracovníci – těžký úkol. Diváci jí musejí hned v úvodu představení uvěřit, že asi byla kdysi jiná, když se do ní Alcest mohl zamilovat (protože dnes jsou na první pohled každý odjinud), a v jeho průběhu se pak vzdor svému chování nesmí stát divákovi natolik odporná, aby přestal věřit, že jí ještě vůbec někdo z firmy může jako 'paní dokonalou' vnímat. První část úkolu plní Zetelová spolu s Isteníkem za pomoci pozůstatků bývalé intimity, která se projevuje v jejich dnešním vztahu a která současně ukazuje, že je to to jediné, co tento dnešní vztah drží pohromadě. Ke splnění druhé části úkolu rovněž neměla Zetelová příliš na výběr a zvolený přístup je funkční především proto, že uceluje obraz kariérního firemního konformismu

prostřednictvím parodie jedné z jeho nejžádanějších ctností: *flexibility*. Celimena je zkrátka za všech okolností flexibilní, což je štít, který ji chrání před jakoukoli reflexí i sebereflexí. Tato poloha může sice vzbuzovat pocit jisté nezřetelnosti její figury, resp. zploštění na pouhé jednotlivé aktuální reakce bez kontinuity – jenomže právě to přesně odpovídá jejímu vnitřnímu světu, resp. jeho absenci. Celimena Zetelové není hloupá ani vyloženě bezcharakterní, prostě jen neuvažuje v jiných oblastech než čistě pracovních (proto je tak úspěšná), volný čas si pak zpříjemňuje klepařením či nevěrou s šéfem Orontem (jednodušší, ale přesná kreace slovenského zpěváka Dano Junase, jehož strašlivý milostný Sob Song z vlastní autorské dílny si stačil získat mezi návštěvníky Buranteatru již značnou popularitu). Celimena se nikdy nezmění, a to je kruté zjištění v závěru inscenace, kdy ji všichni (je jasné, že ne nadlouho) zavrhnou. Její profesní schopnosti ji ostatně vynesou opět k moci, protože byznys je byznys. Obraz jeho fungování pak dokresluje sehrané duo groteskních postpubertálních zjevů Akast a Klitandr (ve vtipném a kritickém podání Martina Tlapáka a Václava Hanzla), kteří ve své trapnosti a upachtěné snaze dostat se mezi elitu firmy představují přesnou parodii jistého typu zaměstnance, aniž by však zastíňovali jeho tragickou a nebezpečnou podstatu stádnosti a jednoduché manipulovatelnosti vždy tím, kdo je aktuálně nejsilnější či nejvýřečnější.

Misanthrop v pojetí Buranteatru je nejspíše moralita, a to v tom nejlepší smyslu. Společně s figurou Molièrovou má buranovský Alcest především to, že po většinu hry své okolí napadá, vymezuje se proti němu a až do jejího konce neprodělá žádný vývoj; klíčový rozdíl je pak v tom, že přinutí vykonat jakýsi vývoj (byť jen formou mlčenlivé sebereflexe a jakési naděje do budoucnosti) své okolí. Přes naznačené výhrady pak inscenace *Misanropa* opět potvrzuje pověst Buranteatru jako souboru vyznačujícího se propracovanou souhrou, přesným temporytmem a vysoce kvalitním herectvím – také díky zcela dominantnímu postavení famózního Michala Isteníka, který dokáže nejen strhnout diváka, ale také inspirovat své kolegy na scéně. Je zážitek (bohužel tak řídký!) vidět dnes na tuzemském jevišti dramatický charakter ‘vytlačení’ z nitra toho kterého herce (bez ohledu na velikost role, resp. počet replik), který do role obtiskuje kus sebe – a přesto přivádí na jeviště postavu, nikoli své ego. Nepochybnou příčinou je přesné vědomí toho, co chce říci inscenace jako celek, a pokora před prací ostatních a společnou tvorbou.

Nelze přehlédnout příbuznost Buranteatru s pražským Činoherním klubem, a to hned v několika bodech: důvod i způsob založení divadla, dramaturgická východiska a zásady, ustavování souboru i komorní prostor – byť ten měl u ČK zásadní vliv na tvorbu poetiky, což u Buranteatru nebylo možné, pouze snad v oblasti představ o jeho ideální podobě. Na mou otázku, zda se jedná o přímou inspiraci, nebo o náhodu, resp. o bezděčnou či přirozenou shodu při naplňování velmi podobné vize (byť v rozdílných podmínkách), Michal Zetel odpověděl: „My jsme Vostrého při zakládání Tramtarie četli!“

Následující premiéra Buranteatru v sezoně 2010/2011 šla v určitém smyslu ještě dále než *Misanthrop*, protože zacílila ještě přesněji prostřednictvím historického vzoru: přesunula pozornost od nepochybného, přesto absurdního hrdinství svědčícího o nemocné společnosti – protože by jako hrdinství být vnímáno vůbec nemělo – k hrdinství skutečnému a nepochybnitelnému, historicky doloženému, které o nemocné době svědčí i s pomocí dokumentace. Autorská hra Michala Zetela *Antonín Huvar* (premiéra 25. 2. 2011) je založena na skutečných



Horace McCoy: Koně přece střelíte. Buranteatr 2011. Režie Jiří Hájek. Kamila Zetelová (Lilian), Jiří Hájek (Robert), Martin Tlapák (James), Petra Kocmanová (Glorie), Jan Krupica (Pedro) a Libuše Hašková (Ruby)

osudech kněze římskokatolické církve, mukla a autora řady odborných publikací o problematice výchovy mládeže, který se v závěru života dočkal mnoha vynikajících českých i zahraničních ocenění. Hrdina inscenace je skutečným *hrdinou*, neohroženou a konzistentní osobností s přesnými pravidly morálky a neúhybným životním cílem, obdařenou navíc velkým smyslem pro humor a zářivým charismatem (autorka může posoudit, dotýčného osobně znala). Buranteatr jeho prostřednictvím nejen uctil památku všech nespravedlivě stíhaných věřících, jak uvádí v textu k inscenaci, ale především – už samotnou dramaturgickou volbou – dosti radikálně vyjádřil vlastní mravní postoj. Celkovému vyznění úsporně a minuciózně připravené inscenace, režírované autorem textu, napomáhá plně soustředěný výkon Lukáše Riegra v titulní roli, který jako autor námětu a dramaturg inscenace představil Huvarův osud jako věc svého srdce.

Další dvě inscenace, které se Buranteatr chystá uvést do konce sezony, nahlédnou 'burana' opět z jiných úhlů. Poslední přípravy první z nich, *Koně přece střelíte*, založené na dramatizaci slavné novely Horace McCoye, probíhaly v době dokončování této stati: skupinka mladých 'outsiderů' se rozhodne podstoupit taneční maraton, šílený sebevražedný nápad. Jakkoli rozmanité jsou důvody, které je k tomu vedou, známe je všechny ze svého okolí a současnosti až děsivě dobře: pocit životní bezvýchodnosti, chuť zkusit něco extrémního, snaha ubít životní prázdnotu, zoufalá potřeba získat práci, touha proslavit se co nejrychleji a nejnanežněji... Poslední premiérou sezony bude pak inscenace další 'položky' z kánonu světového dramatu – stále dráždící *Heda Gablerová* v režii Adama Doležala.

Co dál

Brněnský divadelní soubor Buranteatr reprezentuje ten typ divadla, které označujeme jako neoficiální, nezávislé, malé, alternativní; je alternativou k oficiálním institucím, s nimiž je tradičně spjata téma 'hrdiny' coby nositele obecně uznávaných hodnot. Je to však Buranteatr, kdo hraje o hrdinech – o takových, kteří krácejí proti oficiálním, obecně propagovaným hodnotám –, a představuje tedy alternativu na druhou. A samozřejmě nejde jen o téma. Buranteatr si jde zarputile za svými představami o divadle, které se – ejhle! – ukazují souviset s těmi starými, prověřenými, letitými, zkrátka bytostně divadelními postupy, po kterých divák zjevně prahne a které například brněnskému Národnímu divadlu očividně připadají jako vyžilé a konvenční. Zdá se, že v Brně se role obrátily: za divadlem je lepší jít do Buranteatru, „kam se dá jít naslepo“ (do kteréžto výběrové kategorie zařadil Buranteatr brněnský kulturní magazín *Kult*; Lank 2010), zatímco do Národního divadla Brno je často lepší jít doslova naslepo a raději i nahlucho (vzhledem ke zdejšímu častému využívání 'uměleckého' prostředku zvaného mikrofon).

Je samozřejmě otázka, co bude dál; dříve či později začne být 'malé' divadlo opravdu malé, těsné. Pro nejbližší i vzdálenější dobu je to však otázka pouze teoretická. Soubor Buranteatru je už dost zkušený na to, aby dokázal vzdorovat nějakému zásadnímu stárnutí a rezignaci na svou morální 'rebelii' či provozní 'utopii', obzvláště když utopie dokáže naplnit, rebelie jsou výsledkem uvážených rozhodnutí a do zachování jich obou vložil soubor tolik sil. Největší strach má Buranteatr zjevně z kompromisů: z těch plíživých alibistických kamarádů, které člověka pohlbnou tak nenápadně, že si toho vůbec nevšimne – a proto si to s nimi rozdál v *Buranech*, *Misanthropovi*, *Huvarovi* a mnoha dalších svých inscenacích. Bojí se ztráty lásky a odvahy – a třeba i proto si vybral *Solaris* či diskutabilněji *Jak sbalit ženu*. Bojí se rozkladu přátelství – proto *Obraz*. Bojí se vymizení 'buranů' z lidské společnosti – a proto hraje a hraje. Pokud to takhle půjde dál, může být Brno v klidu.

Zdroje:

- LANK, R. „Kam se dá jít naslepo: Buranteatr“ [online; cit. 4. 4. 2011], www.brnopolis.eu 25. 3. 2010, dostupné na: <http://www.brnopolis.eu/2010/03/kam-se-da-jit-naslepo-buranteatr.html>
- RYŠÁNEK SCHMIEDTOVÁ, J. „Brno: Buranteatr – hodně divadla za málo peněz... aneb Do zeli mi nelez!“ [online; cit. 4. 4. 2011], www.nekultura.cz 12. 2. 2008 (a), dostupné na: <http://www.nekultura.cz/divadlo-serial-mimoprazsky-rozcestnik/brno-buranteatr-hodne-divadla-za-malo-penez-aneb-do-zeli-mi-nelez.html>
- RYŠÁNEK SCHMIEDTOVÁ, J. „Brno: Buranteatr se zabydluje na nové scéně“ [online; cit. 4. 4. 2011], www.nekultura.cz 14. 11. 2008 (b), dostupné na: <http://www.nekultura.cz/divadlo-serial-mimoprazsky-rozcestnik/brno-buranteatr-se-zabydluje-na-nove-scene.html>
- SÍLOVÁ, Z. *Radovan Lukavský*, Praha 1999
- ŠTEFANOVÁ, V. „Zlá komedie podle Molièra! Misanthrop v Buranteatru“ [online; cit. 4. 4. 2011], www.rozhlas.cz 22. 12. 2010, dostupné na: http://www.rozhlas.cz/zpravy/divadlo/_zprava/827849
- www.buranteatr.cz
- www.stadec.cz

Misantrop

komedie ze současnosti o pěti jednáních

Jan Šotkovský, Zetel a BURANTEATR podle Molièra

*I want to live
I want to give
I've been a miner
for a heart of gold
It's these expressions
I never give
that keep me searching
for a heart of gold
And I'm getting old*

Neil Young

BURANTEATR 2010

Osoby:

Alcest, známý umělecký fotograf

Filint, administrativní zástupce ředitele agentury,
Alcestův přítel

Oront, šéf agentury

Celimena, Alcestova přítelkyně, šéfka kreativní sekce

Elianta, pracovnice PR oddělení, zamilovaná do
Alcesta

Arsinoe, ekonomická vedoucí agentury, zamilovaná
do Alcesta

Akast, IT expert

Klitandr, grafik

*Dějště: Vysokohorská chata kdesi v Jeseníkách. ROH
podklad s kapitalistickým pozlátkem.*

Úvodní poznámka

Nepostradatelnými spoluautory tohoto textu jsou premiéroví představitelé všech rolí: Kateřina Dostalová, Václav Hanzl, Michal Isteník, Dano Junas, Petra Kocmanová, Jaroslav Matějka, Pavel Novák, Martin Tlapák a Kamila Zetelová. Obzvláště je však záhodno zdůraznit přínos Pavla Nováka, schopného pružně zaznamenávat a promptně aktualizovat vyvíjející se podobu jednotlivých scén, a Michala Isteníka, bez jehož invence a improvizaci pohotovosti by tento text s největší pravděpodobností nikdy nevznikl. V textu je použito šest veršů z Molièrova Misantropa v překladu Vladimíra Mikeše.

PRVNÍ DĚJSTVÍ

Výstup 1

Alcest, Filint

Alcest přichází příšerně naštvaný ze sálu, Filint jde za ním.

Filint *(mluví do sálu)* Hned se vrátím, okamžik. *(Alcestovi)* Co se ti stalo?

Alcest Co se stalo mně? Co se stalo s tebou?!

Filint Co blázníš, co by se mělo stát se mnou?

Alcest Podívej se na sebe!

Filint *(podívá se)* Dobrý, ne?

Alcest Jak se tam k nim chováš?

Filint Normálně.

Alcest Tohle ti přijde normální? Celou cestu sem jsi mi vykládal, jací to jsou idioti, jak nesnášiš ty dva kretény, co dělají trapné fóry, a když přijdeš sem, tak první, co uděláš: „Ahoj Akaste, ahoj Klitandre, rád vás vidím!“ Tohle ti přijde normální?

Filint Ano, to je přece úplně normální. V práci se k nim takhle chovat musím.

Alcest Ale prosím tě, nemusíš. Nemusíš!

Filint To tam mám jít a všechny urazit a říct jim, co si myslím?

Alcest Ano.

Filint A proč?

Alcest Protože si to myslíš a je to pravda.

Filint Mně jsou ti lidé ale naprosto ukradení. V práci se chovám takhle, ale pak za nimi zavřu dveře a už mě nezajímají. To je snad normální, ne?

Alcest Ne. Není. K lidem by ses měl chovat pořád stejně, podle toho, co si o nich myslíš. Když si myslíš, že to jsou kreténi, tak se k nim tak chovej.

Filint S takovým přístupem daleko nedojdeš.

Alcest No, tak nedoжду.

Filint Není to škoda?

Alcest Ostatně, samozřejmě, takhle dnes funguje svět, že? S poctivostí to nikam nedotáhneš a čím větší gauner a trolt, tím je lepší ho znát a dát mu znát svou přízeň.

Filint Tak to chodí.

Alcest Hm, ano...

Filint Já беру lidi tak, jak jsou, a nakonec i jak se chovají, je jenom jejich věc. Než bych se vztekal, беру to s klidem a nenutím své představy jiným lidem.



Alcest Hm... hm... dobře. (*Opanuje se*) Takže, když já se zachovám podle téhle tvé mantry, tak bych měl ještě teď zavolat do redakce týdeníku, a vydat veřejné prohlášení, ve kterém si nasypu popel na hlavu, že ta fotografie toho pána a toho druhého pána je fotomontáž, že se nikdy nepotkali, žádný kufřík si nepředali, říct, že to byla recese, novoroční vtípek...

Filint Nemusíš ze sebe nutně dělat vola, stačí, když se s nimi normálně domluvíš. Jsme přece lidi.

Alcest Jsme přece lidi. Můžeme dělat svinstva, jaká chceme, máme na to právo, jsme přece lidi. Tak já těm pánům zavolám, sejdeme se na benzinové pumpě jako obvykle, omluvím se, fotografie stáhnou, aféra vyšumí, oni řeknou: „To jste hodný“, stáhnou žalobu a možná dostanu i nějaký ten kufřík.

Filint Žaloba?

Alcest Ano, ten pán a ten druhý pán mě zažalovali pro pomluvu. Kdo o jiném sdělí nepravdivý údaj, který je způsobí značnou měrou ohrožit jeho vážnost u spoluobčanů, bude potrestán odnětím svobody až na dvě léta, spáchá-li uvedený čin tiskem, filmem, televizí nebo jiným obdobně účinným způsobem.

Filint To ale není žádná legrace.

Alcest Není, to je trestní zákoník.

Filint S tím by se dalo ještě něco dělat. Známe lidi, co znají lidi, a právě s těmi lidmi se můžeme domluvit. Zorganizujeme petici, články na tvoji podporu, kampaň...

Alcest Ne, nic takového.

Filint Vždyť můžeš jít sedět!

Alcest Tak si půjdu sednout!

Filint Ty nejsi normální!

Alcest Já nejsem normální? A svět, ve kterém musíme lobbovat za skutečnou pravdu a spravedlnost, je normální? Žijeme v právním státě a já jsem neporušil žádný zákon, takže pokud existuje spravedlnost, ti pánové se mi ještě omluví. Pokud ne, zaplatím za to. Taky dobře. Ať všichni vidí. A víš, proč tenhle problém musím řešit, příteli? Kvůli lidem jako jsi ty. Kvůli tomu, že přetvářku a lež považujete za normu obecně platnou.

Filint Víš co? Když takhle žiješ ve světě absolutních mravních hodnot, tak mi vysvětli, jak ty, pan Pravda, můžeš žít se Celimenou? Mně tedy nevádí, já s ní nemám žádný problém, ale ty bys s ní problém mít mohl.

Alcest Co to sem pleteš, prosím tě?

Filint Přejde do práce, tady usměv, tady pohlazení, tady udělá blbou blondýnu, tady se zaculí, ně-

Jan Šotkovský, Zetel
a Buranteatr podle
Molièra: Misanthrop podle
Molièra. Buranteatr 2010.
Režie Zetel

◀ Petra Kocmanová
(Elianta), Pavel Novák
(Klitandr), Martin Tlapák
(Akast), Jaroslav Matějka
(Filint), Kamila Zetelová
(Celimena) a Michal
Isteník (Alcest)

▶ Michal Isteník (Alcest),
Dano Junas (Oront)
a Jaroslav Matějka (Filint)



kde ukáže výstřih, pochválí botičky, někde trošku vyplísnit: ty ty ty! a pak sedí ve své kanceláři a všichni tančí, jak ona hvízdá. Ale když jsi s ní o samotě – „To je naprostý idiot, to je namyšlený kretén, to je neschopná tlustá kráva“. Tak se mi zdá, že se k sobě moc nehodíte. Ale kdybys uvažoval o změně, máme tady holky, co by se k tobě hodily. Naše účetní Arsinoe, ta je pěkně nepřijemná a zbytečně upřímná a nikdo se s ní taky nebaví. Myslím, že byste se k sobě hodili. Nebo Elianta. Není moc chytrá, ale je zato tvárná. Kdyby byla správně vedená, myslím, že byste spolu byli šťastní. A ona by s tebou byla hodně ráda šťastná, to vím. A mimochodem, kolem Celimeny se teď dost točí náš pan ředitel a nemám pocit, že by jí to dvakrát vadilo.

Alcest Ředitel? Oront Orontsön? Ten Viking? Ten obří idiot bez vkusu?

Filint Ano, Oront Orontsön, ten Viking, ten obří idiot bez vkusu, se točí kolem tvé Celimeny... (*Přichází Oront*) Ahoj!

Výstup 2

Alcest, Filint, Oront

Oront se pozdraví s Filintem.

Filint To je dobře, že jsi tady. Všichni tu na tebe če-

kají a moc se těší. Z lyžování nic nebude, předpověď hovoří jasně. Déšť, obleva, inverze. Moc jsme vám chyběl.

Oront Jsem tady, tak je všechno v pořádku.

Alcest Dobrý den.

Oront (*Filintovi*) Á, tak se ti to přece povedlo. Hodněj.

Filint (*představuje Oronta Alcestovi*) Oront Orontsön.

Oront (*podává Alcestovi ruku*) Pro přátele Oront.

Alcest (*také mu podá ruku*) Alcest.

Oront A pro přátele?

Alcest Nevím.

Oront (*nechápevě se podívá na Filinta*) Jak nevím?

Filint Alcest.

Oront (*zasměje se*) Vy... vy se mi líbíte... Toto jsem si pro vás připravil: „Opravdu jste můj vzor a bezmezně vás ctím, velice byste mě potěšil přátelstvím.“ Ani nevím, kdo to napsal, nějaký klasik.

Filint Asi Ibsen.

Oront Jak jinak. Örekleste kidkar shampo klödröv...
höp.

Filint (*překládá*) Mé dveře jsou otevřeny i pro vašeho soba.

Alcest Aha.

Oront Víte, nesmírně se mi líbí vaše fotografie. Jsem vašim nadšeným obdivovatelem, viděl jsem dvě vaše výstavy, v Oslo a v Haagu. Především vaše



reportážní snímky z čečensko-ruského konfliktu, to je opravdové umění dokumentu.

Alcest Děkuji.

Oront Když jsem to viděl, zanechalo to ve mně stopu. Okamžitě jsem vyšel ven a postavil s dětmi iglů.

Alcest Děkuji.

Oront Mám nápad, když už jsme se takhle sblížili, co kdybychom si tykali?

Alcest Pardon? Vlastně ne... Víte, koneckonců, jste ředitel, šéf mé přítelkyně... Já se necítím dostatečně... abych si s vámi mohl tykat...

Oront Vy... vy se mi líbíte... Vy jste moc dobrý, a proto jste tím, kým jste. To se mi líbí! (*Filint mu něco chce, ale Oront se nenechá přerušit*) Protože so-by jsme spolu nepásli. Já bych si taky hned s každým netykal.

Filint Oronte, budeme muset jít, myslím, že na škole-ní s námi Alcest být nemusí.

Oront Jistě. Ale když už vás tady mám, složil jsem pí-seň, chtěl bych ji večer všem zahrát na společném večírku, ale moc by mě zajímal váš názor. Počkejte, skočím si pro kytaru. (*Odejde*)

Filint Hlavně se mírní.

Alcest Ať se neptá...

Oront (*vrací se; záměrně to natahuje, než začne hrát*) Tak jsem tady. Samozřejmě, je to jen sou-kromá tvorba, pro radost, žádné ambice, ostatně,

posud'te sami. (*Začne hrát, zarazí se*) Možná vám to přijde i trochu nepůvodní, nevím, nesnažil jsem se o dokonalost, je to prostě takový prelöd – po-cit... (*Začne hrát, opět se zarazí*) Všechno je to o atmosféře. Musíte se do toho vcítit, jinak vám to asi přijde hloupé... (*Začne hrát, zarazí se*) Ne-jsem žádný extra kytarista ani zpěvák, musíte si domyslet, jak by to asi podal profesionál... (*Hraje a zpívá píseň*)

Každý rok, lásko má, spolu v září
hledíváme na polární záři.

Jak sob se zimou vrací se vždy k sobě,
tak i já se, lásko má, vracím k tobě.

(*Refrén v norštině*)

Skröl, skröl, fenderstrün
wir geherden kosken.

Kürvä hjön!

Sob je také milujícím tvorem,

sob je stejně jako my dva Norem.

Ať potěší tedy toho soba
lásko, kterou pocítíme oba.

(*Refrén v norštině*)

Filint Náhhera! A pak že Skandinávci nejsou citliví li-dé. Náhhera. Opravdu ti moc děkuju.

Oront A co vy? Opravdu mě to zajímá.

Alcest Víte, já hudbě nerozumím, proto si myslím, že bych neměl vynášet nějaké soudy.



▲ Jaroslav Matějka (Filint) a Michal Isteník (Alcest)

◀ Kamila Zetelová (Celimena) a Michal Isteník (Alcest)

Oront Vážím si vás a chtěl bych slyšet váš názor.

Alcest Ale já se pohybuji v jiném oboru...

Oront Vždyť je to jedno – umění, kultura, fotografie, hudba, porcelán...

Alcest Možná, ale tohle není můj šálek čaje. Já ani neumím noty. Možná, že ta norská pasáž je v něčem zajímavá... Ale já bych nerad celek...

Oront Jen to řekněte. Chci slyšet pravdu. Buďte přísný, umím přijmout kritiku.

Alcest No, když jinak nedáte, pak je to tuctová romantická sračka. Je to kýč.

Oront Cože?

Alcest Myslím si, že je to tuctová romantická sračka. Je to kýč jak bič.

Oront (po pauze) Tak to jste mě malinko překvapil. (Filintovi) Ty jsi mi říkal... oni mi říkali, všichni jste říkali, že... že vy umění rozumíte...

Alcest Nerozumím hudbě.

Oront Zajímalo by mě, co byste složil vy?

Alcest Právě že nic, protože to neumím. Celý život se snažím dělat jen věci, kterým rozumím.

Oront Pokud takové věci jsou. Ostatně, bez vaší pochvaly se obejdu. Popojedem?

Alcest Ono vám taky nic jiného nezbyde... Kdybych řekl, že se mi ta písnička líbí, tak byste mě považoval za génia, ale když vám řeknu svůj názor, jsem pro vás hlupák.

Oront Poslouchejte, vy fotografe...

Filint Oronte, myslím, že bychom měli jít.

Oront Hezký víkend. (Odejde)

Alcest I vám.

Výstup 3

Alcest, Filint

Filint Wunderbar.

Alcest Neměl se ptát... Promiň... Víš co? Myslím, že bude lepší, když odjedu. Měj se.

Filint Počkej, neblázni, léta jsme se pořádně neviděli, nemáme na sebe čas, zůstaň, já to uklidním, já mu to vysvětlím, večer si dáme drink, popovídáme si...

Oront (zezadu) Filinte, kolečko důvěry...

Alcest Kolečko důvěry?

Filint No... kolečko... Musím jít, uvidíme se večer.

Alcest Pošli mi sem Celimenu, prosím.

DRUHÉ DĚJSTVÍ

Výstup 1

Alcest, Celimena

Celimena (rychle vejde) Už...

Alcest (dívá se na hodinky) V půl jedné honit dvanáctou už je asi zbytečné. Už na mě máš minutku? (Celimena přikývne) Už toho mám dost!

Celimena Čeho?



Alcest Tady toho všeho. Téhle budovy, těch lidí, všeho, co se tady děje.

Celimena Proč?

Alcest Proč se s nimi bavíš?

Celimena Protože jsou to moji kolegové.

Alcest Tak proč se s nimi nebavíš v práci?

Celimena Já se s nimi bavím v práci.

Alcest Tohle je přece náš víkend.

Celimena Tohle je spíš takový polopracovní víkend.

Alcest A proč jsem tady já?

Celimena Protože je to zároveň i takový polonáš víkend.

Alcest Tak proč aspoň zpola nejsme spolu?

Celimena A nešlo by to spojit?

Alcest (*zařve*) Neříkala jsi, že všichni v téhle firmě jsou idioti?!

Celimena (*přijde k němu a hladí ho*) Ano, to jsem říkala, stojím si za tím, ale nemusím to tady vykřikovat, že?

Alcest Proč ne? (*Celimena od něho odejde*) Odcházíš za nimi? Jen běž! Však jsi na mě měla jenom pět minut, ne? Jdi si za svými kolegy. Všichni se tu na mě dívají jako na exota, protože říkám, co si myslím. Víš, co jste? Jste parta pokrytců. Všichni do jednoho. A ty jsi ten největší pokrytec. Když jsme spolu, všechny pomlouváš, a tady se k nim chováš jak k nejlepším přátelům. A co je horší, chováš se k nim stejně jako ke mně. Když jsi s nimi, pomlouváš mě?

Celimena To není pravda.

Alcest Ne? Tak proč se mnou netrávíš čas? Protože víc než mě potřebuješ je, aby tě obdivovali, aby tě dobývali. Berou mě jako jednoho z pelotonu tvých nápadníků, ale já vyžaduji ve tvém životě výsadní postavení. A víš proč? Protože tě miluji.

Celimena Chovám se k nim tak, jak se chovám, protože se tak chovat musím.

Alcest Nemusíš. Když já nemusím, nemusíš ani ty. (*Celimena se urazí*) Jen si běž! Neumíš si ani představit, jak mě ten tvůj víkend vysiluje. Ale tobě je to asi jedno...

Celimena Tak jestli pro tebe láska znamená tohle...

Výstup 2

Alcest, Celimena, Filint, Klitandr, Akast, Elianta Filint, Akast, Klitandr a Elianta přicházejí jako velká voda a zadívají se z okna.

Alcest Mohli byste nás, prosím, nechat chvíli o samotě? My se hádáme! (*Celimena přejde k oknu*) Tak já jsem tady zbytečně.

Alcest Na lyžování to nevypadá...

Filint On nás tam stejně vyžene...

Celimena a Elianta Já ven nejdu.

Filint My se tomu nevyhneme.

Všichni Čemu?

Filint Zase má písničku. Já tu parádu už slyšel.

◀ Jaroslav Matějka
(Filint) a Michal Isteník
(Alcest)

▶ Dano Junas (Oront)
a Kamila Zetelová
(Celimena)



Celimena Já se vsadím, že náš pan šéf se při komponování těch svých skvostů inspirovuje 2CD Sobi v říji.

Akast Ale musíme to stihnout dřív, než přijede Arsi-noe, protože po uzávěrcce už si nevsadíme.

Celimena Myslíš paní „Nikdy jsem neměla chlapa a jsem moc zásadová na to, abych někdy měla“?

Klitandr Přesný!

Filint Já ji s nějakým chlapem viděl.

Celimena Tak to musel být teplouš, protože ona je definitivně chlap.

Akast Možná to byl náš vrátný, nikdo jiný nepracuje přece tolik jako ona.

Celimena Celá Národní banka dohromady nemaká tolik jako Paní „Nedělám nic jiného, než opravuju vaše chyby“.

Klitandr Nebo ten debilek z personálního?

Celimena Co je s ním?

Klitandr (rozpačítě) Je to debil, no...

Filint Poslyšte, není ten Oront na něco alergický?

Všude po těle má najednou boule.

Celimena Možná nesnáší to naše vepřo-knedlo-zelo a měl by jíst radši sobo-knedlo-zelo.

Filint Možná mu nedělají dobře ani knedlíky a chce to spíš sobo-sobo-zelo.

Klitandr Nebo sobo-sobo-sobo!

Tomu už se nikdo nesměje.

Alcest A co takhle pan Filint? Pan „Na škole jsem se

umísťoval v soutěži Czech Press Foto a teď organizuji focení kalendářů pro masokombinát“.

Filint Interní vtípek... Je tohle nutný?

Alcest Uvědomte si všichni, že vaše chování je naprosto nesnesitelné.

Celimena Nechceš se uklidnit?

Alcest Pardon? Ale proč? Já přece jenom vstupuju do vaší konverzace. Jenom bohužel mluvím o někom, kdo je tady, což se vám stát nemůže. Nechoďte nikam! Uvědomte si, že jen co odejdete, začne se mluvit o vás.

Celimena Pojdte si poslechnout to moje zlatíčko, co mi ho všichni závidíte! Tak jen do nás, pane Pravdo!

Alcest U mě aspoň každý ví, na čem je! Což se asi tobě stát nemůže, vid? Já jsem asi udělal v životě hroznou chybu, já si totiž myslel, že my dva se milujeme.

Celimena To jsem si myslela taky. Ale jak vidím, tak milovat pro tebe znamená toho druhého kritizovat, ubližovat mu, ztrapňovat ho přede všemi...

Alcest Ne, milovat znamená být na druhé stejně přítomný jako na sebe.

Elianta (vstoupí mezi Alcesta a Celimenu) Já si ale myslím, že když se mají dva lidi rádi, tak k sobě můžou být upřímní. A váží si druhého za to, že jim nelže. Oba přece ví, že si to říkají z lásky, takže si nemůžou ublížit, protože je pro ně ten druhý stejně ten nejkrásnější člověk na světě.



◀ **Dano Junas (Oront), Kamila Zetelová (Celimena) a Michal Isteník (Alcest)**

▶ **Dano Junas (Oront), Kamila Zetelová (Celimena) a Michal Isteník (Alcest)**

Akast s Klitandrem se Eliantě smějí.

Alcest (*Celimeně*) Vidíš? Aspoň jeden člověk tady vidí lásku jako já. Vyjádřila jste to poněkud neobratně, ale v zásadě s vámi souhlasím.

Celimena Tak to pardon! Já jsem si asi spletla místo, čas, galaxii... pardon! (*Chce odejít*)

Výstup 3

Alcest, Celimena, Filint, Klitandr, Akast, Elianta, Oront

Oront (*energicky vchází vojenským pochodem; pozdraví se s Filintem; k zaměstnancům*) Jak se máte? Dvouřad! (*Zaměstnanci se pokoušejí o dvouřad*) Řekl jsem dvouřad, to už si to nepamatujete? No, to je jedno. Tak co jste vymysleli na večer?

Celimena Šampaňské a casino.

Oront (*zasměje se*) Nebude. Ale bude becherovka. Mám nápad! Utvořte oblouk, prosím. Maškarní ples! Každý si vyrobí krásný kostým a složí písničku, kterou přede všemi zazpívá. Kdo nic nevymyslí, může přinejhorším karaoke. Platí?

Všichni Platí!

Oront (*se všemi si plácne, kromě Alcesta*) Skröl, skröl, skröl! (*Alcestovi, ukáže na svetr, který mu dal*) Hezký svetr. (*Plácne si s Filintem*) Co kdybychom do naší pěvecké soutěže přizvali i pana Alcesta?

Alcest Já se nehodlám vašeho večírku účastnit, vaši

písničku jsem slyšel a myslím si, že hovno zůstane hovnem, i když se vykáli víckrát. (*Chce si plácnout s Filintem*) Skröl!

Filint Nech toho...

Oront Každopádně budu rád, když se přidáte. Skröl?

Všichni Skröl!!!

TŘETÍ DĚJSTVÍ

Výstup 1

Klitandr, Akast

Akast s Klitandrem pomalu přicházejí každý z jedné strany, postaví se proti sobě, podívají se na sebe, vytáhnou telefony a začnou soutěžit, kdo koho dřív vyfotí.

Akast Mám, mám, mám!

Klitandr ukáže Akastovi fotku na telefonu, že byl rychlejší, Akast se podívá a jen zakrouží hlavou.

Klitandr Za co jdeš?

Akast Mumie.

Klitandr Toaleták?

Akast No!

Klitandr Ne.

Akast (*beze slov souhlasí, že je to blbost*) Duch.

Klitandr Prostěradlo?

Akast No!



Klitandr Ne.

Akast *(opět beze slov uzná, že je to blbost)* Za snih.

Klitandr Snih?

Akast No!

Klitandr Ne!

Akast *(opět souhlasí, že je to blbost)* Jasně... Za co ty?

Klitandr Za něco šíleného, překvapivého a něco naprosto, ale naprosto nečekaného. Za tebe!

Akast *(zatleská mu)* Tak v tom případě já jdu za tebe.

Klitandr Dobře ty!

Akast Tak já si vezmu tvoje brýle a ty si musíš oholit hlavu.

Klitandr Já si nechci oholit hlavu! *(Akast jen pokrčí rameny, Klitandr má nápad)* Převtělíme se! *(Akast nechápe)* Já budu tam a ty budeš tady. *(Vyfotí se navzájem)*

Akast Ale ty teda potom nosíš můj svetr.

Klitandr To je pravda. *(Vymění si svetry)*

Akast *(ukáže na Klitandra)* Akast!

Klitandr *(ukáže na Akasta)* Klitandr!

Akast *(napodobuje Oronta)* „Sob, los losos. Potřebuju spravit počítač.“ *(Ukáže na Klitandra)* Tak to řekni Akastovi.

Klitandr *(napodobí Celimenu)* „Blbá, blbá, blbá. Prostě blond.“ *(Ukáže na Akasta)* Tak to řekni Klitandrovi.

Akast To bysme si mohli vyměnit baby!

Klitandr Jako že já budu dělat, že jsem ty, a budu mít svoje baby?

Akast Ano!

Klitandr A v čem ti to pomůže?

Akast *(dojde mu, že je to blbost)* Vždyť je to jedno... Už ani nevím, jak se jmenovala ta poslední. Minulý týden... čtyři...?

Klitandr Jasně... Ale tady, kamaráde, tady se stane něco extra.

Akast Ano?

Klitandr Do čtvrtka ji povalím.

Akast Koho?

Klitandr Madam číslo jedna. Ta má takový hardware!

Akast To je moje hláška!

Klitandr Však jo... *(Ukáže, že se převtělili)*

Akast V tom případě: Dobře ty!

Klitandr V tom případě... *(Zatleská)*

Akast *(vyfotí Klitandra)* Toto je foto lháře. Protože madam číslo jedna do čtvrtka opeleším já.

Klitandr Sáзка?

Akast O co?

Klitandr O modré diody na golfa. *(Předají si navzájem telefony a oba najednou se vyfotí)*

Akast A co Pan Pravda?

Klitandr Ten mě fakt netrápí.

Akast Pravidlo?



Klitandr Když jeden skóruje...

Akast ... druhý jde na střídačku.

Klitandr Dobře. Operace Celimena!

Akast (*dopředu se raduje*) Mám modrého golfa,
mám modrého golfa...

Klitandr Ta bude prosit, abych přestal!

Výstup 2

Akast, Klitandr, Celimena

Celimena (*vejde*) Ahoj.

Klitandr i **Akast** (*nesměle*) Ahoj...

Celimena Blbá, blbá, blbá. Prostě blond. Já vím, žeš mi to vysvětloval stokrát, ale mně ta tiskárna zase nefunguje. Zkusila jsem zapnout i vypnout, i vyndat ze zásuvky, ale pořád nic. Nemohl by ses na to mrknout? Prosím, prosím, smutně koukám...

Akast No... ale s tím já ti neporadím... To musíš za Akastem.

Klitandr Copak potřebuješ?

Akast Já ti můžu maximálně udělat nový design vizitek.

Celimena Kluci...

Akast Krapet jsme se přetvřili...

Celimena Já věděla, že vy zase něco vymyslíte... Takže Aki, mrkl by ses na tu tiskárnu?

Klitandr Není problém.

Akast Dobře ty!

Celimena Že vy se chystáte na maškarní.

Akast Jednoznačně. Já půjdu za Akasta.

Klitandr Já to vidím na Klitandra.

Celimena To nechápu.

Klitandr Já, Akast, půjdu za Klitandra.

Akast A já, Klitandr, za Akasta.

Celimena Dobře vy! To byste mi mohli poradit, za koho bych se mohla převléct já.

Akast Nechceš zkusit Arsinoe?

Celimena Tak to možná bude stačit tričko „Nesnáším chlapy a miluju podvojně účetnictví“. Nebo se převleču za velký razítko, takový to s masivním spodkem.

Klitandr Nebo obšlehni originál, před chvílí jsme ji viděli na recepci.

Celimena Pánové, tak to mám malý návrh. Pojdme ji přivítat jako naši milou účetní kolegyni.

Akast A jak?

Celimena Jak asi? Klasicky americky!

Výstup 3

Celimena, Arsinoe

Celimena (*afektovaně*) Ahoj!... (*Všimne si, že hoši se nenápadně ztratili a ona se ztrapnila*) Ahoj!

Arsinoe Ahoj!

Celimena Kde jsi, prosím tě?

Arsinoe Kde myslíš?

Celimena Ty jsi byla ještě v práci?

Arsinoe Představ si, že ano.

Celimena Á, ty máš tu uzávěrku, vid?

Arsinoe Já! Mám, ano, já mám uzávěrku.

Celimena A všechno v pořádku?

Arsinoe Byly tam nějaké chyby.

Celimena Chyby?

Arsinoe Tvoje chyby.

Celimena Moje chyby?

Arsinoe Hm. (*Celimena se nadechne*) Ale už je vše vyřízeno!

Celimena Děkuju. Ty jsi skvělá, úžasná, vážně! Víš, já vůbec nechápu, proč tě lidi ve firmě nemají rádi.

Arsinoe Nemají rádi?

Celimena Víš, říkají, že jsi nepřijemná, nepřátelská, arogantní a zlá. A přitom já vím, kolikrát jsi nám všem zachránila krk.

Arsinoe To je zvláštní, já jsem slyšela, že to říkáš ty.

Celimena Je pravda, že když se rozčílím, občas mi něco uklouzne – a ty víš, že jsme rozdílných povah, ale já jsem také ta, co vždycky dodá, že bez TEBE by šla firma ke dnu. Jestli ti ale můžu poradit, kdybys občas přidala úsměv, pochvalu, kdybys s ná-



◀ **Michal Isteník (Alcest) a Dano Junas (Oront)**

▶ **Michal Isteník (Alcest), Dano Junas (Oront) a Jaroslav Matějka (Filint)**

mi zašla na oběd nebo aspoň na kávu! Měla bys to snazší, věř mi. Škodíš si.

Arsinoe Díky... Ale řekni mi, jak ty to máš s tím Orontem?

Celimena Prosím?

Arsinoe Já jenom, že se tady říká, že... a ne jen s ním! Promiň, ale aby se o tobě říkalo, že jsi ve firmě přes postel, to ty nemáš zapotřebí.

Celimena (*smích*) Chápu, že Miss Frigidity se může zdát mé chování poněkud frivolní!

Arsinoe A co na to Alcest?

Celimena Alcest?

Arsinoe Tvůj muž?!

Celimena Myslím, že je docela spokojený.

Arsinoe S tebou?

Celimena Ano.

Arsinoe Tomu právě nerozumím.

Celimena Zajímá tě?

Výstup 4

Alcest, Arsinoe, Celimena

Alcest vchází a něco hledá, chce jen projít přes scénu, podívá se na Celimenu a zdraví Arsinoe.

Alcest Dobrý den.

Celimena (*Alcestovi*) Fotáčku, postarej se, prosím,

o Arsinoe. Právě přijela a já musím pomoci klukům s výzdobou. Děkuju.

Alcest (*otočí se*) Pardon?

Celimena Ahoj! (*Odejde*)

Alcest (*znovu zdraví Arsinoe*) Dobrý den. (*Chce odejít*)

Arsinoe Dobrý den.

Alcest Podívejte se, mladá paní...

Arsinoe Horký brambor, že?

Alcest Pardon?

Arsinoe Nechcete se mnou mluvit, a to je absolutně v pořádku, není to vaše povinnost. Horký brambor...

Alcest Ale to není...

Arsinoe ...moje vina.

Alcest Ale ani...

Arsinoe ...vaše vina.

Alcest To je spíš...

Arsinoe ...chápu.

Alcest Ano. Pardon. Hezký večer.

Arsinoe Povídat si ale můžeme.

Alcest Pardon?

Arsinoe Nemusíme, ale můžeme.

Alcest (*představí se*) Alcest.

Arsinoe (*padá mu ruku*) Arsinoe.

Alcest Promiňte, já se vám omlouvám, necítím se tu moc dobře.

Arsinoe Chápu.

Alcest Ale ne kvůli... spíš kvůli lidem.

Arsinoe Samozřejmě.

Alcest Za ty dva dny jsem se už stihl pohádat s Filintem, Orontem a...

Arsinoe ...Celimenou...

Alcest No...

Arsinoe Klitandr, Akast?

Alcest Ještě ne. Protože chování těch lidí je naprosto nepřijatelné! Jako tahle budova. Dřevotříska...

Arsinoe Zrcadla...

Alcest Mramor...

Arsinoe Rustikální nábytek...

Alcest Linoleum...

Arsinoe Ratan...

Alcest Bazén...

Arsinoe Savo.

Alcest A dnes se...

Arsinoe ...tomu říká wellness.

Alcest Společenské hry...

Arsinoe Přetvářka...

Alcest Přednášky...

Arsinoe Důvěra...

Alcest Psychologické hry... (*Arsinoe ukáže na svestr s jelenem*) Lyžování...

Arsinoe Povinný úsměv... A tomu se dnes říká...

Oba ...teambuilding.

Arsinoe Reklamní agentura.

Alcest To není jen váš problém, problém reklamní agentury, já mám pocit, že se to dnes děje s celým...

Arsinoe ...světem.

Alcest Přesně. A je pořád těžší se s tím vyrovnávat.

Pořád se to zhoršuje...

Arsinoe S věkem.

Alcest Ano.

Arsinoe Jdete dnes na večírek?

Alcest Ne, nehodlám to poslouchat znova.

Arsinoe Pardon?

Alcest Oront... (*naznačí gestem hru na kytaru*)

Arsinoe Ne.

Alcest Ale ano. Celá ta vaše firma, to je předsunutá hlídka imperialismu přetvářky a nanocivatosti.

Arsinoe Když už jsme tak upřímní...

Alcest Prosím?

Arsinoe Nedokážu pochopit, jak může člověk vašich kvalit spojit život s někým, jako je Celimena.

Alcest Je to poněkud bolestivé, ale patrně máte pravdu. Víte, že už jste dneska...

Arsinoe Třetí?

Alcest Čtvrtá... Ale já přece nemohu propadnout nějakým pomlouvám a manipulacím. Potřebuji nějaké důkazy.

Arsinoe Důkazy? To přece není problém.

Alcest Pardon? Nenene, počkejte... Vy mi můžete nabídnout něco konkrétnějšího?

Arsinoe Ano.

Alcest Tady?

Arsinoe V mém pokoji.

Alcest Tak prosím.

Arsinoe Až po vás.

Odejdou.

ČTVRTÉ DĚJSTVÍ

Výstup 1

Filint, Elianta

Elianta jde zleva na snídani, Filint ji dobíhá, aby ji zastavil dříve, než dojde na snídani.

Filint Eli! Elianto!

Elianta Ano?

Filint Hezké dobré ráno!

Elianta Dobré ráno!

Filint Kam jste se večer vypařila?

Elianta Dala jsem si skleničku a šla jsem si lehnout.

Filint Velká chyba!

Elianta Něco se dělo?

Filint Já mám tedy hudbu velmi rád, ale... píseň pana ředitele jste slyšela, že?

Elianta Ano.

Filint Já uznávám, že je to jeho věc, ale na veřejnosti by to asi hrát neměl.

Elianta Asi ne...

Filint Pochopitelně se opět našel nějaký, promiňte mi to, pitomec, který vykřikl: „Opakovat!“

Elianta Ach ne!

Filint Čtyřikrát. A potom ti dva ztřeštěnci... ten...

Elianta Akast a Klitandr...

Filint Ano. Napadlo je, že přitáhnou Alcesta dolů, aby si to poslechl ještě jednou a smířil se s Orontem.

Elianta Ne!

Filint Ano. Ono se jim to podařilo, přestože Alcest se velmi ostentativně zavřel ve svém pokoji a jak jej znám, sledoval nějaký iránský nezávislý film. Trucoval. A to jsem se těšil, že si po letech konečně promluvíme u skleničky. Každopádně ho přitáhli dolů, Oront zahrál a Alcest na to: „Pane, jste patrně velmi dobrý manažer, snad jste i správný chlap, ale co se týče hudby, jste idiot!“

Elianta Idiot?! Až tak?

Filint Trošku se pilo... Pak urazil všechny ostatní včetně mne a nakonec se exkluzivně pohádal se Celimenou. Odešel a uzamkl se ve svém pokoji. Přejde vám toto chování normální? Poněkud dětinské, nemyslíte?

Elianta Já nevím, mně to spíš imponuje. Málokdo si



Petra Kocmanová (Elianta), Jaroslav Matějka (Filint), Dano Junas (Oront), Václav Hanzl (Klitandr), Kamila Zetelová (Celimena) a Martin Tlapák (Akast)

stojí za tím, co říká a co si zároveň myslí. *(Trapné ticho)* Nepůjdeme se nasnídat?

Filint Ano jistě... Počkejte! Pojd'te sem na moment. *(Táhne ji k oknu)* Přijde vám normální, že jsou tihle dva spolu? Já mám tedy oba jistým způsobem rád, ale jak se navzájem snesou, to netuším. „Pan Pravda“ a paní... *(Naznačí proplouvání. Elianta je trošku mimo, myslí na Alcesta)* Vy tomu přece musíte rozumět. Vy jste úplně jiná než ona. Vy jste čistá, přímá, obětavá a skromná a taky velmi krá...

Elianta Víte, jí rozumím. Alcesta by asi chtěla každá žena. Tedy já určitě. Kdyby se rozešli – a říkám kdyby, ne aby – kdyby se rozešli, byla bych s ním ráda. A klidně až druhá. *(Odchází)*

Filint *(ji chytne poněkud zbrkle za paži, pak přehmátne jemně na dlaň)* Kdyby vám to nevyšlo – a říkám kdyby, ne aby – tak já bych byl s vámi taky rád.

Výstup 2

Filint, Elianta, Alcest

Alcest *(vejde)* Dobré ráno.

Elianta Dobré ráno.

Alcest *(k Filintovi)* Ahoj.

Filint *(naznačí mu, že se drží s Eliantou za ruku)* Ahoj... Alcest chce projít okolo, ale pak chytne Filinta a Eliantu kolem ramen, je šílený, zoufalý.

Filint Něco jsem provedl?

Alcest *(obejme Eliantu)* Pardon. *(Jak jde od ní, narází do Filinta)* Promiň.

Elianta Stalo se něco?

Alcest šíleně vykřikne.

Filint To se stává. *(K Eliantě)* Půjdeme se nasnídat?

Alcest Klidně běžte, v pořádku...

Filint Panebože, co se stalo?!

Alcest Podvádí mě!

Elianta Jééé...

Alcest Pardon? Vy jste to věděla? Samozřejmě! Nelžete mi. Všichni to věděli. Proč jste mi to neřekla? Proč byste mi to říkala, neznáte mě. *(Filintovi)* Tys to ale věděl! Taky jsi mi to naznačoval! Já tě ale neposlouchal, omlouvám se. Jsem idiot! Je to má chyba... Ale to nesmí! Morálka je přece morálka a ty si s ní nesmíš pohrávat, jak se ti zlobí. Jednou má své hranice a ty si je nesmíš posunout, kam se ti zlobí. Všichni

v téhle firmě to ví! Akast a Klitandr, proto mě včera přitáhli dolů, abych před celou společností zahrál tuhle trapnou roli. Musela přijet Arsinoe, kterou tu všichni nesnášíte, aby mi moje podezření potvrdila!

Filint Tak se uklidni a řekni nám, o co jde.

Alcest Neříkej mi, ať se uklidním! Včera přijela Arsinoe, Celimena mě tu s ní nechala samotného, přestože ví, že tyto situace nesnáším! Povíдали jsme si o Celimeně, slovo dalo slovo a došlo na to, že ona mě podvádí. Já jsem jí ale řekl, že potřebuju nějaké důkazy, a Arsinoe řekla, že je má. Ukázala mi mail s předmětem „Můj super sobe“, který jí Celimena omylem poslala, ale byl adresován Orontovi. A nezda se, že by v něm bylo cokoli pracovního.

Filint Tak to je super, tak konečně víš, na čem jsi. To je přece tvoje motto, to je to, co chceš. Tak teď jdi za ní, řekni jí: „Já s tebou žít nebudu, je konec.“

Alcest Taky že půjdu!

Elianta Já si myslím, že byste měl mít nějaké konkrétnější důkazy. Je v tom e-mailu přímo psáno, že...

Alcest Poslouchej mě... Nevadí vám, že ti tykám? (*Poda jí ruku*) Alcest. To, co je v tom e-mailu, je pro mě dostatečně pádný důkaz a ve spojitosti s tím, co tu všichni o ní říkali, bych opravdu nerad slyšel víc.

Filint Neber si to tak, v kriminále na to zapomeň...

Alcest Víš co, Filinte? Běž se najíst, ať ti neoschne šunka! A taky si myslím, že se svým vztahem k životu bys měl jít s téměř chytřejma řečičkama tak akorát do prdele! Kalendářičku! (*Filint se dívá po Eliantě, když pochopí, že ta chce zůstat s Alcestem, odejde*) Tenhle víkend tady, všechno, co se tu děje, to je typické. Svět je plný lží... Ale já, já jsem schopn lásky. (*Zařve*) Vází si toho někdo? (*K Eliantě náhle*) Ještě pořád mě miluješ? (*Elianta zaskočená*) Filint říkal... (*Elianta tiše přikývne, Alcest jde k ní a políbí ji*) Tak pojď, sbal se a odjedeme.

Elianta Teď hned?

Alcest (*pohládí jí*) Neboj... (*Z jedné strany se vrátí Filint, z druhé strany vejde Celimena. K Eliantě*) Můžeš nás nechat na chvíličku? Já tady jenom něco... (*Ukáže na Celimenu, Elianta se ztratí, Filint zůstane*) Stydne ti kafe. (*Filint se nehýbe*)

Celimena Prosím...

Filint odejde.

Výstup 3

Alcest, Celimena

Alcest Dobré ráno.

Celimena Dobré.

Alcest To jsem rád, že jdeš. Chtěl jsem s tebou mluvit. Myslím, že jsme se nějakým způsobem ocitli na konečné našeho vztahu. Ani jeden nejsme ochotni

ustoupit ze svých pozic. Kdysi jsme se vášnivě milovali a možná i to byl omyl. Každý jsme si od toho vztahu slibovali něco jiného. Já obrovskou, skutečnou, opravdovou lásku, ale ty zřejmě jen vylepšení své společenské pozice. Ještě včera by mě možná tenhle omyl mrzel, ale dlouho jsem přemýšlel. Lituji, jestli ti to celé nějakým způsobem ublíží, ať už pracovní či citově, ale myslím, že je to tvá chyba, když zradu a přetvářku považuješ za standard. Na to já prostě nemůžu přistoupit.

Celimena Ty si něco zkusíš?

Alcest A to se ani neptám, kde jsi včera spala?!

Celimena Kde jsem asi spala, když mi na cestě k mé vlastní posteli překážely zamčené dveře?

Alcest Přestaň to zjednodušovat! Uvědomuješ si, jak všechno komplikuješ tím, že to zjednodušuješ? Od začátku mi všichni říkají, jaká jsi a že nejsm jediný muž ve tvém životě. A já tomu nevěřil, nechtěl, musel jsem přijet sem, abych viděl tvoje skutečné chování – a říkám po několikáté, že je to naprosto nepřijatelné!

Celimena Řekneš mi, prosím, co se stalo?

Alcest Já mám důkaz!

Celimena Důkaz čeho?

Alcest Že mě podvádíš.

Celimena Jaký důkaz?

Alcest „Můj milý super sobe, moc se těším, až probdíme další polární noc na louce kvetoucí naší vzájemnou inspirací. Tvá Laponečka malá.“

Celimena Odkud to máš?

Alcest Viselo to na nástěnce.

Celimena Odkdy mi češ maily?

Alcest Takže ty to nepopíráš? Paní dokonalá se také někdy uklikne, víš? Příště si zkontroluj adresu, komu ten mail posíláš. Musela jsi být asi hrozně smutná, když nepřišla odpověď, že?

Celimena Z toho mailu vyvozuješ co?

Alcest Že mě podvádíš! S polárním trubadúrem Orontem Orontsonem. Přestane na tomhle subkontinentě někdy pršet?

Celimena (*nadechne se*) Aha...

Alcest Nenene, žádné omluvy! I kdybys mě teď chtěla na koleno odprosít, já ti neodpustím.

Celimena Klekat si nehodlám a omlouvat se ti taky ne. Tohle je můj styl, takhle prostě pracuju a takhle budu pracovat dál. A tobě do toho nic není.

Alcest Já s tebou žiju, mám právo vědět o tobě všechno!

Celimena Tak víš co? Je to pravda, ano, podvádím tě s ním. Promiň.

Alcest Pardon?

Celimena Ano, je to pravda, spím s ním. Spím i se spoustou jiných, nebudu ti je ani jmenovat, na ně



Kamila Zetelová (Celimena), Jaroslav Matějka (Filint), Petra Kocmanová (Elianta), Dano Junas (Oront), Michal Isteník (Alcest), Václav Hanzl (Klitandr) a Kateřina Dostalová (Arsinoe)

koho bych určitě zapoměla. A je to docela fajn, asi v tom budu pokračovat. Vážně promiň.

Alcest To není pravda.

Celimena Ano, je to pravda.

Alcest Není. Hele, dobrý, zasmáli jsme se, v pohodě.

Tak mi to aspoň vysvětli, prosím, řekni, že ten mail je jen nějaká firemní legrace, nějaká společenská hra a já ti odpustím.

Celimena Ne, není to legrace, není to hra, je to pravda.

Alcest Není. Ty mě nepodvádíš!

Celimena Podvádím.

Alcest Nepodvádíš!

Celimena Tak vidíš! Nepodvádím tě! V čem je teda problém?

Alcest Nech toho!

Celimena Počkej, když říkáš, že tě podvádím, a já říkám, že ne, tak se ti to nelíbí. Když říkáš, že tě podvádím, a já říkám, že ano, tak se ti to taky nelíbí.

Tak co by se ti líbilo?

Alcest Já nevím!

Celimena Ale to já taky ne.

Alcest Já tě miluju!

Celimena Já tě taky miluju.

Alcest Tak mi aspoň řekni, že ti můžu věřit.

Celimena Můžeš mi věřit. *(Alcest zavyje)* Ty nevíš, co chceš, ale já to taky nevím. Víím, že si přeješ, abych se chovala jinak, než se chovám. Ale to já nebudu dělat. A už vůbec nebudu čekat, až zase přijdeš s nějakým e-mailem, SMSkou, fotkou a celý ten žárlivý kolotoč začne nanovo. Už mě to nebaví... Já už prostě nechci! Buďto mi věříš, nebo ne. *(Otočí se k odchodu)*

Alcest Hvězdičko...

Celimena Víš co? Jsi naprosto úžasný, ale úplně nahovno –

Výstup 4

Alcest, Celimena, Filint, Elianta

Alcest Co je zase?

Filint Kde máš notebook a foťák?

Alcest Co?

Filint Kde máš notebook a foťák?



Alcest U sebe v pokoji.

Filint Tak pojď se mnou, dáme ho ke mně na pokoj.

Ale rychle, nemáme čas. Přijela policie, řekl jsem jim, že jsi na svahu. Dělej, nebo ti to zabaví!

Alcest Ne, to je v pořádku, já nemám co skrývat. Kde jsou?

Filint Dva čekají na recepci a jeden to tu prohledává.

Alcest Výborně. Jdu za nimi, ať mě nemusí dlouho hledat.

Filint Ty nejsi normální...

Alcest Třeba mě zavřou a nebudu to muset poslouchat.

Filint Co nebudeš muset poslouchat?

Alcest Tu písničku.

Filint Ty seš idiot...

Alcest (k *Celimeně*) Promiň, ale já musím.

Celimena Já vím, že musíš.

Alcest s Filintem odejdou, Celimena se podívá na Eliantu, Elianta provinile skloní hlavu a odejde.

PÁTÉ DĚJSTVÍ

Výstup 1

Alcest, Filint

Každý přichází z jedné strany, potkají se, pozdraví a jdou dál.

Alcest Čau!

Filint Čau! (*Zarazí se a zastaví Alcesta*) Tak co? Jak to dopadlo?

Alcest Výborně, skvěle... Dostal jsem nabídku dva milióny na mimosoudní vyrovnání. Když zakážu další publikaci těch fotek a veřejně ji označím za fotomontáž.

Filint Skvělý! Pojď, jdeme na panáka. Kamaráde, já jsem si koupil nádhernou pušku, to ti musím...

Alcest Pardon? Poslouchal jsi mě vůbec, co jsem ti řekl?

Filint Ano, poslouchal jsem tě.

Alcest Říkal jsem, že jsem dostal nabídku milión na mimosoudní vyrovnání. Když zakážu další publikaci těch fotek a veřejně ji označím za fotomontáž, naseru si na hlavu a udělám ze sebe úplného idiota. Tohle ti přijde normální?

Filint Ano, to je naprosto normální. A myslím, že vzhledem k tvé momentální situaci je to pořad ještě dost dobrá nabídka a měl bys ji přijmout.

Alcest Tohle ti přijde v pořádku? Že ti dva grázlové z toho vyvážnou?

Filint Ti z toho vyvážnou tak jako tak, nic si nenamlouvej.

Alcest Jestli z toho vyvážnou, budu mít důkaz, že v téhle zemi nemá smysl se dovolávat spravedlnosti. A za ten důkaz mi to stojí.

Filint Co vůbec chceš? Budeš mít svatej klid, budeš mít prachy...

◀ Kamila Zetelová (Celimena), Jaroslav Matějka (Filint), Petra Kocmanová (Elianta) a Michal Isteník (Alcest)

▶ Kamila Zetelová (Celimena) a Michal Isteník (Alcest)



Alcest Ty ses zbláznil, Filinte!

Filint Dobrá, pojďme se nad tím úplně v klidu zamyslet. Jsou dvě varianty. První je, že dostaneš ten milión, možná dva nebo při troše šikovnosti a s dobrým právníkem i tři, omluvíš se, trochu si pravda nakálíš na hlavu, ale vyšumí to a za půl roku nikdo nebude vědět, o co šlo – anebo druhá varianta, že vyfasuješ dva roky, s dobrým právníkem rok, půjdeš do vězení, nedostaneš žádné peníze a už si nikdy možná nezafotíš. A co dělá kriminál s citlivýma povahama tvýho typu, to už neřeším vůbec. Tak mi na rovinu řekni, která z těch dvou variant ti přijde malounko, nepatrně, o úplně neviditelný kousíček lepší???

Alcest Ty ses nezbláznil. Ty ses úplně posral.

Filint Jak myslíš.

Alcest Já klidně půjdu do vězení, ať to všichni vidí, v jakých sráčkách tady žijeme. Zaplatím pokutu milión, dva, tři, přijdou exekutoři, přijdu úplně o všechno, mně je to úplně jedno.

Filint O všechno... I o Celimenu?

Alcest Já pevně věřím, že to ocení.

Filint Jdem si dát toho panáka, v base ti whisky nenalijou.

Alcest Nejdou, běž sám.

Filint Pečuj o sebe!

Každý odejde na jinou stranu.

Výstup 2

Alcest, Celimena, Oront

Alcest slyší přicházet Oronta se Celimenou a schová se.

Oront (mluví již za scénou a vchází) Celi, znáš ten vtip, jak jdou dva sobi po poušti?

Celimena Neznám.

Oront Jdou dva sobi po poušti. (Ticho) To je všechno.

(Ona se rozesměje; vezme ji do náruče a poté ji dá zpátky na zem) Co to cítím? (Přičichne jí ke krku) Je to to, co jsem cítil před dvěma měsíci?

Celimena Takové malé třpytivé?

Oront Ano, takové malé třpytivé.

Celimena Tak to je ono.

Oront (dá si její ruce na hrud', zacuká prsním svalstvem) Cítíš? Mám dvě srdce a obě bijí pro tebe.

Celimena A netluče taky jedno trochu pro tvoji ženu?

Oront To je všechno zamrzlé na fjordu. Podívej se za obzor, tam v dálce je...

Celimena Copak tam je?

Oront Tam je takový malý obchůdek, v kterém na tebe čeká nádherný kožíšek z polární lišky.

Celimena Ano?

Oront Ale musí se zkusit...

Celimena A kde to je?

Oront Kousek. Jednu noc daleko.

Alcest (stojí už chvíli za nimi) Hezký den.



Michal Isteník (Alcest)

Celimena (*překvapeně se otočí*) Ahoj! Jak ti to dopadlo?

Alcest To je vedlejší. Jak to dopadne?

Celimena To není vedlejší. Jak to dopadlo?

Alcest Je to vedlejší. Jak tohle dopadne? Odpověz pánovi. Položil ti otázku, tak odpověz, buď slušná.

Celimena Jsem slušná. Prosím tě, nech toho... (*Naznačí mu, ať toho nechá*)

Alcest (*šeptá*) Mám mlčet? Nehodí se to?

Oront Celimenko...

Alcest Vy mlčte a komponujte si nějakou baladu o rampouchu.

Celimena Dejte mi oba pokoj, nechte mě, každý z vás moc dobře ví, jak na tom u mě je, tak si snad nemusíme nic vysvětlovat!

Výstup 3

Elianta, Filint, Celimena, Oront, Alcest

Elianta s Filintem náhle vejdou.

Celimena Elianto! Prosím tě, pojď sem. Oni si tady

snad ze mě dělají srandu. S jedním žiju, pro druhého pracuju, a oni si to nějak popletli. Prosím tě, řekni jim něco, já už fakt nevím.

Elianta Já si myslím, že si za tuhleto situaci můžeš úplně sama. Když hraješ na dvě strany a oběma dáváš naději, tak se nemůžeš divit. Dva lidi, kteří se milují, by si neměli dělat věci za zády nebo natruc. V tomhle se k sobě perfektně hodíte.

Výstup 4

Všichni

Akast (*vpadne s Klitandrem a Arsinoe*) Neradi rušíme, asi řešíte něco soukromého, ale máme takový pocit, že by vás to mohlo zajímat všechny. Ty nás, Celimenko, máš asi jenom za takový ňoumy, neškodný čuráčky, co? No vidíš, a my si říkali, že nás máš ráda, když se na nás pořád takhle culíš. Až nám Arsinoe naznačila, co o nás po firmě povídáš, tak jsem se ti zlehka mrknul do mailové schránky. A musím říct, že jsme se nestačili divit.

Klitandr Tady to o mně...

Akast Počkej! „Jestli by měl někdo dostat padáka, je to Akast, prcek, který se pořád vytahuje, vypadá jako gorila a v jednom kuse se na mě lepí a o ženský dokáže říct jenom, že má pořádný hardware. Intelektuální tro...troglodyt.“

Klitandr „Nebo to pako Klitandr, pořád machruje, jak na něho všechny letí, ale přitom je totálně nepoužitelný, trapno samo...“

Akast Tohle přečti.

Klitandr „...brejlovec...“ To už není podstatný...

Akast „Eliantě se už ani nesměju, té může být člověku jediné líto. Už ji vidím, jak v pětadesátí háčkuje svetříky a šály pro vnuky kamarádek a vzdychá, že ta pravá láska určitě ještě přijde. Jenom nevím, jestli je tak hloupá proto, že je tak hodná, nebo tak hodná, protože je tak hloupá.“

Klitandr „Moc se mi líbí, jak se Arsinoe tváří, že pohrdá celým mým životem, a přitom je úplně pryč z Alcesta. Ale tak zvrácený vkus, aby do ní šel, snad žádný chlap v téhle sluneční soustavě nemá.“

Akast „A nejvíc mě baví Filint. Pokaždé, když má přiletet Oront, rozešle mail – Viking se blíží, o obědové pauze stavíme iglú! A jen co nejvyšší dojede, tak mu leze totálně do zadku a ani chudáček netuší, jak je u toho všem k smíchu. A když zmizí, tak jen nadává, že po něm bude měsíc dávat všechno do pořádku, že je to neschopný kretén, který by nemohl řídit ani sobí spřežení.“

Klitandr „Kristepane, já se z toho Oronta zblázním. Na začátku byl docela fajn, ale teď už je to jenom

Mr. Biceps, v každé kapse čtyři činky, pořád ukazuje, jak mu svaly hezky cukají, mele o tom, že jsem jeho Laponečka, zve mě na fjord, je to nechutnej mamut, k nevydržení.“ Tak to by byl výběr z korespondence v kostce.

Oront (*prohlédne si obraz zkázy*) No... Vidím, že si tu žijete až moc dobře. (*Filint chce něco říct.*) Vy mlčte. (*Ke Klitandrovi a Akastovi*) Říká vám něco pojem právo na ochranu soukromí, pánové? (*K Arsinoe*) A co vy? Máte to sečtené, paní účetní – nebo snad pane? V pondělí na poradě. (*Odejde*)

Arsinoe (*K Celimene*) Škodíš si... (*K Alcestovi*) Můžu ti ještě nějak pomoci, miláčku?

Alcest Myslím, že to, že jsme si včera hezky popovídali, rozhodně neznamená, že s vámi chci nějak pravidelně trávit čas. A jestli chcete být každý večer vykopána, když se opilá vnucujete do něčí postele – je to vaše volba. Každopádně vidím, že dokážete okolí zaujmout jenom tím, že nakydáte špínu na někoho dalšího a zneužijete k tomu jiné lidi, a to mi přijde hodně smutné...

Arsinoe v pláči odejde, vytratí se i Klitandr a Akast.

Výstup 5

Alcest, Celimena, Filint, Elianta

Celimena Tak fajn, tak jsem nejhorší ženská na světě. Jsi rád, že už všichni znají pravdu? Nechtě-

la jsem, aby to takhle dopadlo. Víím, žeš mi to říkal, a prosím tě o odpuštění. A tentokrát si i kleknu, jestli budeš chtít. Odpuštíš mi, prosím?

Alcest Odpustím ti. Ale musíš, musíš to pochopit jako možnost. Není to žádná tragédie. Je to hnusné, ale může to pro tebe být očistující. A pro nás dva možnost začít znova.

Celimena Jak to myslíš znovu? Přece nemůžeme...

Alcest Najdeme si místo, kde budeme jenom my dva.

Celimena Jak to... jak to myslíš?

Alcest Přestěhujeme se na vesnici, koupíme statek po dědovi, malá vesnička, pár čísel, jenom pole, řeka a nebe, budeme chovat krávy, husy a králíky, založíme si vlastní farmu, budeme soběstační, budeš doma, nebudeš pracovat, jen se budeš starat o dům, budeme mít děti, budeme je učit doma, nebudeme mít ani televizi, zapomeneme na všechny firmy a agentury, budeme žít sami, spolu, pro sebe, budeme konečně naprosto šťastní, nic a nikdo už se nepostaví mezi nás...

Celimena Zbláznil ses? Zase začínáš? To se jim radši všem teď půjdu omluvit, nemůžu se přece zahrabat někde na vesnici, není mi padesát. Promiň. (*Pláče, políbí Alcesta, odejde*)

Alcest zůstane sám. Elianta a Filint se políbí. Prší dál.

Konec

Činoherní němota

Jan Císař

Téma této úvahy není nové. Dá se stručně vyjádřit jako problém intenzity a váhy vizuálního obrazu v činoherním scénování způsobeného pohybem hereckého komponentu. To téma se razantně prosadilo v minulém roce ve dvou představeních činohry Národního divadla, což je ovšem činí zvláště závažným, takže vstupuje do širších souvislostí. Idea divadelní instituce, jež se těší hrdému predikátu 'národní', je u nás především a nejvíce spojena s konstituováním a rozvíjením českého etnika a jeho národního vědomí. To však nebyla jediná funkce národního divadla. Malé písmeno *n* není v tomto případě chybou. Chce podtrhnout, že národní divadlo je typ organizovaného provozování a tvorby činohry, jež se ustavil na německé půdě a později proniklo do centrální Evropy. Fundamentální smysl takové činoherní divadelní instituce vyslovil Schiller v mannheimské řeči: má to být společenský ústav, jenž učí všechny lidi občanské moudrosti, občanskému chování.

Toto pojetí činohry formuloval už Diderot a patří k němu jak určitý druh dramatiky, tak i jejího realizování na scéně. Comédie mixte nebo sérieux si prostě žádá, aby i prostředí salonu bylo vskutku salonem. Rodí se žánr literatury pro divadlo, jenž nese název drama a je ve francouzštině „‘vážným žánrem' na přechodu mezi komedií a (měšťanskou) tragédií“.¹ V době formování měšťansko-osvícenského divadla tento trend vyznačuje podobu činohry jako systému divadelního jazyka,

jenž dokáže zpodobit skutečný život a ve svých vrcholech dospět k výchovné funkci. K tomu však potřebuje i organizační a provozní zázemí; na tuto podobu činohry nemohou dosáhnout kočovné společnosti. Ta je vložena do Schillerovy mannheimské řeči adjektivem „*stehende = stálé*“ divadlo. Pro činohru je tak instituce národního divadla v centrální Evropě (a tedy i u nás) místem, kde vzniká a existuje *celistvý divadelní systém*, který má podstatný vliv na vývoj tohoto druhu divadla. V české měšťanské společnosti zaujala činohra zhruba od poslední třetiny 19. století vedoucí postavení; i „v dnešním divadle výrazně převažuje [...]. Činohrou v užším smyslu se v Evropě rozumí především divadlo dramatu [...].“² Dramatický text je v osvícensko-měšťanském činoherním divadle východiskem veškeré divadelní činnosti, jeho uvedení na scénu pak jejím konečným cílem.

Andreas Kotte píše, že od poloviny 18. století „neexistuje ovšem, pokud jde o pojem divadla, žádný důležitější vztah než mezi dramatem a divadlem [...]. V Evropě se nejčastěji ptáme po hře, dramatu, literární předloze [...], v rámci všeobecného vzdělání platí jinak drama, příslušející k dramatickému literárnímu druhu, za textovou předlohu divadelní inscenace, a divadlo je tedy převážně vnímáno jako živý vztah mezi aktéry a diváky. Drama, literární umělecké dílo s vlastní hodnotou, slouží v mnoha inscenacích

¹ Pavis, P. *Divadelní slovník*, Praha 2003: 119.

² Pavlovský, P. (hl. red.) *Základní pojmy divadla (Teatrologický slovník)*, Praha 2004: 45.

M M^e M^E M^em^e E M m E m m e e E m E E^m e m
 m e E E M^e e E M^e e e^m E e e^m E m M m E
 E M M M e e m e e e E M E M e e M e e E e e



Karel Čapek: *Věc Makropulos*. Národní (Stavovské) divadlo 2010. Režie a scéna Robert Wilson, kostýmy Jacques Reynaud, hudba Aleš Březina, dramaturgie Martin Urban

jako základ pro akustickou akcentaci, pro mluvní výkon aktérů.³ Klíčovým bodem existence systému divadelního jazyka činohry je vskutku vazba mezi textem, divadelní hrou, literární předlohou, a jeho transformací prostředky jeviště. Pro toto uvedení na scénu se rodí označení *inscenace*. Tento pojem je poprvé použit v roce 1820 a souvisí s melodramatem, jež se „od konce 18. století stalo novým žánrem, lidovou hrou“, a – mimo jiné, ale zřejmě hlavně – se prosazuje „vizuálními efekty

a podívanou“.⁴ Při zrodu inscenace se musí někdo stát odpovědným za to, že to, co je na scéně vidět, bude pokud možno odpovídat požadavkům textu a jeho divadelním efektům. Ten někdo je *réžisér* in statu nascendi, francouzsky *metteur en scène* – doslova ten, kdo uvádí na scénu.

Činohra pro vznik svého „druhotného modelujícího systému“ používá jako hlavní materiál přirozený jazyk. Tento systém jednou svou polohou jako drama, divadelní hra, literatura pro divadlo

3 Kotte, A. *Divadelní věda (Úvod)*, Praha 2010: 60 a 62.

4 Pavis 2003: 254.



Karel Čapek: *Věc Makropulos*. Stavovské divadlo 2010. Petr Pelzer (Solicitátor Vítek), Milan Stehlík (Hauk-Šendorf), Pavla Beretová (Kristina) a Jan Bidlas (Albert Gregor)

patří ke slovesnému umění a „slovesné umění začíná při pokusech překonat základní vlastnost slova jako jazykového znaku – nepodmíněnost vazby plánu výrazu a obsahu – a vybudovat slovesný umělecký model na ikonickém principu, jako ve výtvarném umění.“⁵ Na této bázi je možné zcela přirozeně a logicky číst divadelní hru jako komplexní scénický tvar, jak to přesvědčivě a názorně činí Jaroslav Vostrý ve své nedávno vydané *Scénologii dramatu*. A tak dospět i k funkci vizuálně-obrazného elementu v divadle, který lze pojmenovat stručně jako *obraz*.

Už Diderot viděl a chápal scénický výjev jako výtvarné umění – obraz: „Obraz je tak přirozené a výstižné rozmístění postav na jevišti, že by ve mně jeho věrné zpodobení malířovým štětcem

vzbuzovalo libé pocity.“ Na jiném místě píše: „Pantomima je obraz, který tanul básníkovi na mysli při psaní, obraz, který by rád viděl na scéně, kdykoliv se hraje jeho kus.“⁶ Zkoumání vizuálně-výtvarné sféry divadla se valnou většinou soustřeďuje na problematiku scénografickou. Diderot však míří k problematice herce jako tvůrce obrazu. A to jak k jeho podílu na celkovém vizuálním rozvržení nějaké situace, který se dnes označuje jako *mizanscéna*, tak ke *strukturovanému vizuálnímu pohybu* herců. Toto jeho pojetí vizuálně-obrazného potenciálu herectví se opírá o určité vidění skutečnosti (světa), jež charakterizuje Pierre Francastel na začátku své knihy *Malířství a společnost*: „Základní hypotézou této knihy tedy je, že určitá skupina lidí vybudovala od 15. do 20. století svět obrazové

5 Lotman, J. M. *Struktúra umeleckého textu*, Bratislava 1990: 70–71.

6 Diderot, D. *O umění*, Praha 1983: 65 a 150.



**Karel Čapek: Věc Makropulos.
Stavovské divadlo 2010**

▲ **Filip Rajmont (Janek)**

◀ **Václav Postránecký (Advokát
Dr. Kolenatý) a Soňa Červená
(Emilia Marty)**

reprezentace univerza v závislosti na určité psychologické a sociální interpretaci přírody a na určité sumě znalostí a praktických pravidel činnosti. V důsledku toho se tato kniha omezila na popis faktu, že určitý počet intelektuálních hypotéz o rozměrech a významu prostoru byl v dané době přijat západními civilizacemi jako základní a že se nezabýváme nějakou duchovní kategorií, nýbrž esteticou montáží.⁷ V jiné knize Francastel „prokazuje, že existence tzv. ‘realistické malby’ není jakýmsi zázračným otiskem

7 Francastel, P. *Malířství a společnost. Výtvarný prostor od renesance ke kubismu*, Brno 2003: 7.

reality či cestou směřující k napodobení předem daného, samo sebou založeného ‘správného nazírání’, ale postupně zakládaným konceptem, jehož části se historicky strukturovaly [...] jako spoluvymezující prostředky renesancí založené univerzalistické koncepce prostoru.⁸ Tato ‘renesanční’ tradice položila základy nazírání světa jako *scény* na bázi *realistického univerza*, které dovoluje zachycovat i sociální a psychologické aspekty postav a rozeznávat je jako znaky, jež vypovídají o jejich chování a jednání. Scénologické

8 Vančát, J. *Vývoj obrazivosti od objektu k interaktivitě*, Praha 2009: 83.

rozborů obrazů podané Jaroslavem Vostrým to jednoznačně dokazují; analýza Masacciova obrazu, která nese podtitul „Masacciovo scénování biblické události“, je výmluvným příkladem.

Vostrý konstatuje, že Masacciův obraz „by bylo také možné označit za *ilustraci* této epizody“, která „činí text smyslově názorným“. Zároveň ovšem upozorňuje, že „podobnému zařazení se Masacciovo dílo vzpírá svébytným rozvinutím syžetu“.⁹ Postihuje tak dvojí možné fungování potenciálu vizuálně-obrazného realistického univerza, jímž disponuje herectví činohry. Je vždycky ‘tvůrcem a nositelem’ smyslové názornosti, jež v duchu Ingardenova pojetí konkretizace umožňuje divákovi zařadit všechna místa v textu nonverbálními prostředky do konkrétních souvislostí; Vostrý v etymologickém výkladu slova ilustrace („slož. z in- a lustrum“) hovoří o *vysvětlení* či *osvětlení*. Což platí pro určitý – stále se vyskytující – typ inscenace a režie: jde o osvětlení či vysvětlení slov i činů sdělovaných dramatickým textem. Druhý způsob poukazuje na schopnost a možnost výtvarně-vizuálního potenciálu herectví rozvíjet zcela samostatně situace a případně je řetězit do děje a příběhu.

Tato výtvarně-vizuální kvalita v rovině univerzálního realistického vidění světa posouvá konkretizaci od pojetí Ingardenova k pojetí Vodičkovu: otevírá smysl literární předlohy, dramatického textu pro diváka v souvislostech a podmínkách jeho doby. To je podstata inscenačního činoherního divadla a jeho vývoje, jehož výrazné posuny a proměny nastanou s nástupem a expanzí moderny, kdy se tato poloha inscenace stává jedním z nejsilnějších projevů režie jako původce scénického tvaru inscenace. Je-li ovšem herectví konstitutivním komponentem divadla a divadelní situace,

vytvořená hereckým pohybem, rozhodujícím principem utvoření divadelní (estetické) funkce, pak je výtvarně-vizuální rovina ‘scénování’ bytostně a ústrojně spjata s herectvím a má nanejvýš v činohře svou klíčovou úlohu.

Naše Národní divadlo formovalo ve sféře ‘vysokého umění’ na těchto základech, díky mimořádnému postavení ‘první divadelní scény’, od svého počátku krok za krokem kánon činohry, jež až do konce 20. století – samozřejmě v různých modifikacích a variantách – uplatňovalo. V plné síle se například prosadilo za Krejčovovy éry. Radokova inscenace textu Heddy Zinnerové *Ďábelský kruh* tehdy vrátila tento princip české činohře s váhou historické události, která otevřela novou fázi vývoje našeho činoherního inscenačního divadla. Nepochybně především proto, že se uskutečnila v činohře Národního divadla s celou plejádou jeho velkých herců. Jan Grossman v jedné ze svých skvělých analýz činohry Národního divadla tehdejší doby konstatoval, že Radok „*zintenzivňuje* a v jistém smyslu i *symbolizuje* psychickou složku představení jako nositele hlavní myšlenky“.¹⁰ Pojem ‘symbolizuje’ je také možné chápat jako schopnost odkrývat něco, co dosahuje složité komplexnosti, která nemá hranic a otevírá se na všechny strany vertikálně i horizontálně. Miroslav Petříček píše, že obrazy „se vzpírají velmi účinně semiotické analýze“, a cituje při této příležitosti z knihy Jamese Monaca *Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií*: „Pro umění jevištního dramatu je ústřední gesto jeden z jeho základních kódů. Podání ruky s prsteny pro oddaný polibek je specifický subkód. Ale způsob, jakým toto gesto předvedl Laurence Olivier v Richardu III., je vlastní pouze jemu. Je to tropus. Systém určitého umění může být popsán jako soustava kódů. Jedinečná aktivita umění

9 Vostrý J. „Scéna a vyprávění“, in Vojtěchovský, M. / Vostrý, J. *Obraz a příběh*, Praha 2008: 33.

10 Grossman, J. „Drama a režisérův sloh“, in (týž) *Analýzy*, Praha 1991: 130.



Karel Čapek: *Věc Makropulos*. Stavovské divadlo 2010. Závěr inscenace Roberta Wilsona

spočívá v jeho tropech.“ Petříček k tomu dodává, že „paradoxně právě média významu, jako je fotografie a film, obrátila pozornost k tomu, co je na obrazech do té míry složitého/reálného, že se dává pouze pohledu a umožňuje přímé setkání s komplexitou.“¹¹ Osvícensko-měšťanská činohra nalezla tuto obrazotvornou sílu v možnostech herectví proniknout *obrazem* člověka k jeho komplexitě a učinila ji principem inscenace. Radok inscenoval špatnou divadelní hru o nástupu

¹¹ Petříček, M. *Myšlení obrazem*, Praha 2009: 34.

nacismu. Do deníku si napíše „[...] je mi jasné, co se dá ze hry vytěžit. Lze inscenovat ‘diktaturu’.“¹² Výtvarně-vizuální stránka herectví byla nejdůležitější částí inscenace, která v tomto duchu stvořila její aktuální smysl.

Tato koncepce inscenace přestává v jistém pojetí činohry platit. U řady divadelních tvůrců i kritiků a teoretiků se zdůrazňuje otázka, zda lze vystačit s pojmy režírování a inscenace, neboť jako

¹² Citováno z knihy Zdeňka Hedbávného *Alfréd Radok*, Praha 1994: 228.

ústřední součástí scénického tvaru vystupuje *tělo v pohybu*. Nejde o konkrétní zaci literatury výtvarně-vizuálními možnostmi obrazu, jenž se rodí z hereckého pohybu, ale o specifickou, jedinečnou a samostatnou podobu této součásti scénování. Činohra Národního divadla předvedla v roce 2010 dva scénické tvary, které patří k tomuto divadelnímu proudu. Oba tyto tvary se ovšem potkaly s literárními texty určenými pro divadlo a spočívajícími na řeči – psané i mluvené; na materiálu, jenž prvotně určoval divadelní jazyk činohry.¹³

Oba texty se uspořádáním slova zřetelně utvářejí a projevují tak i vůli a snahu vstoupit do divadla. Čapková *Věc Makropulos* je konverzační komedie, svůj systém staví na dialogických promluvách. Konverzační komedie bývá považována za nejvýraznější a nejmístnější podobu textu pro činohru, neboť výsostně uplatňuje slovo, řeč jako hlavní, dominantní materiál významové výstavby. Text Milady Součkové *Historický monolog* pak už svým názvem určuje nepřetržitou řečovou aktivitu jednoho z účastníků komunikace jako klíčové východisko své literární existence, která jej má prosadit na jevišti. Děje se tak v takové míře, že se objevují názory, že jde spíše o esejistiku, nežli přímo o esej. Oba texty lze chápat a nazírat jako *diskurz*, jako „určitý způsob uvažování a vyjadřování o něčem“, co představuje „vědění určité doby [...] prochází celou řadou textů a způsobů jednání a vytváří tak určitou diskurzivní formaci [...]. Na rozdíl od *textu*, abstraktní lingvistické kategorie vyjadřující určité formálně i smyslově koherentní zřetězení

13 Karel Čapek: *Věc Makropulos*, premiéra 18. listopadu 2010 ve Stavovském divadle. Režie a scéna Robert Wilson, kostýmy Jacques Reynaud, hudba Aleš Březina, dramaturgie Martin Urban; Milada Součková: *Historický monolog (Zpověď prezidenta Emila Háchy)*, premiéra 15. června 2010 v Divadle Kolowrat. Režie Jan Antonín Pitínský, scéna Jan Štěpánek, kostýmy Jana Preková, dramaturgie Lenka Koliňová Havlíková.

elementárních jazykových jednotek, chápeme *diskurz* jako princip a společensky uznávanou normu utváření smyslu textů v určitém konkrétním užití, tedy textů s atributem [...].“¹⁴

Pavel Janoušek v knize *Rozměry dramatu* řadí *Věc Makropulos* mezi tzv. *problémová dramata*. Kapitola, jež tuto podobu proměny poetiky nejen české dramatiky od počátků 20. století zkoumá, má podtitul „Přeměna dramatického konfliktu na dramatický problém“ a sleduje důsledek ‘příznání’ relativity společenského vědomí. Nekompromisní konflikt je v tomto problémovém dramatu nahrazen srovnáním různých stanovisek, předvedením mnohosti různých lidských pravd a relativnosti lidských činů. Janoušek oprávněně říká, že takový dramatický text „nemohl být tragédií či dramatem (v užším slova smyslu), tedy konfliktním střetnutím protikladných nutností ‘tváří v tvář absolutnu’.“ Sám Čapek o tom dodatečně napsal: „*Nemohu si pomoci, já stojím za všemi: snad proto píší komedie místo dramatu.*“ Problémová hra si dává „za cíl komunikovat prostřednictvím konkrétního dramatického děje o obecnějších a abstraktních ideách [...]. V některých hrách je tato relativita základem ke kladení jiných otázek – tak je tomu zejména u Karla Čapka, kterému ‘dopomohla’ k tomu, aby ve *Věci Makropulos* [...] položil vědomě otázku délky lidského života.“ Janoušek rovněž upozorňuje, že jsou hry, v nichž se „relativita stává *samotným předmětem zobrazení*.“¹⁵ Svým způsobem to platí i o *Věci Makropulos*. Její detektivní děj, v němž se pátrá po tom, kdo je Emilia Marty a kde je recept na dlouhověkost, je jistě nejprve podnětem k diskurzu o dlouhověkosti, ale v hloubkové struktuře textu je relativita jádrem obecnějšího diskurzu, jenž utváří smysl textu jako rozdílnost postojů k naplnění

14 Kraus, J. *Rétorika a řečová kultura*, Praha 2004: 17.

15 Janoušek, P. *Rozměry dramatu*, Praha 1989: 74, 79, 80.

lidského života. Téma francouzské revoluce, respektive běhu dějin, jež se skrze ně vyjevuje, je také nabídkou tohoto dění smyslu prováděného diskurzem – byť v poloze jakési ‘vedlejší digrese’. Tato konverzační komedie náleží k těm divadelním hrám, v nichž se řečí, dialogem, konverzací, diskurzem, prostě celou jejich podobou konverzační komedie formuje scénické jádro literární předlohy jako předpoklad existence na jevišti.

Totéž platí i o *Historickém monologu* Součkové. Přídavné jméno ‘historický’ pojmenovává přesně diskurz, jenž se tu vede jako otázka smyslu určitého chování a jednání českého člověka v českých dějinách – zhruba od konce první republiky až za únor 1948. Zpodobněním tohoto postoje je Dr. Emil Hácha. O něm vede tento prezident druhé Československé republiky na jevišti diskurz v rovině monologu s prezidentem první Československé republiky T. G. Masarykem. Ale i s diváky – neboť smysl tohoto diskurzu se týká všech, vrací se do minulosti, aby se ptal přítomnosti. Reflektuje problémy a dilemata, jež českým lidem nabídl život nejprve v protektorátním a potom ‘reálněsocialistickém’ politickém režimu; v nejobecnější poloze je možné dojít nenásilně a spontánně k základním otázkám chování a jednání člověka v dějinách. Srovnání osudů dvou bratrů, z nichž jeden emigroval a druhý zůstal a obhajuje se tím, že za všech okolností udržoval život, každý den šel do práce jako miliony druhých, aby tu po nich „zůstala země, zoraná, zušlechtěná, dobře spravovaná země“, formuluje nejpodstatnější problematiku tohoto diskurzu.¹⁶

Do ‘tradiční’ inscenace by tato diskurzivní dimenze obou her vstoupila jako rozhodující princip scénického tvaru. V případě inscenace *Věci Makropulos* proto, že konverzace jako kolektivní užívání jazyka

v ní není jen prostředkem komunikace, ale je sama o sobě diskurzivní strukturou, která vytváří subjektivitu mluvícího i jeho sociální bytí. „Je to modus vivendi v lingvistickém, sociologickém a psychologickém smyslu [...]. Skrze ni pronikají do dramatu sociální a psychické problémy jedné společenské skupiny [...] a projevují se tam ve struktuře textu.“¹⁷ Čapek jako mistr jazyka v této komedii konverzací postav plasticky vykreslil obraz určité společnosti i diferencované chování a jednání jejích jednotlivých členů. Odtud do tohoto obrazu vždycky pronikne vizuálně-výtvarná složka herectví v rovině realistického univerzalizmu a rovine či přinejmenším upřesní a osvětlí příběh textu. Ve scénování Roberta Wilsona, jehož program k představení uvádí jako režiséra i autora výpravy a světelného designu, tedy tvůrce, jenž rozhodujícím způsobem koncipuje a realizuje ty komponenty scénického tvaru, které maximálně uskutečňují vizuálně-výtvarnou rovinu, se nic takového nevyskytuje. Wilson – jak mnozí návštěvníci divadla vědí nebo alespoň tuší – má svou ustálenou poetiku, která jej z provokativního experimentátora proměnila v ‘klasika’ divadla, kde důraz a váha spočívá na vizuálních obrazech. Jeho hostování v činohře ND bylo proto v některých kritikách provázeno povzdechnutím, že se tento typ už vyvinul jinak, že by snad bylo lepší pozvat někoho z představitelů dnešního stadia vývoje tohoto proudu. Pokusíme-li se však Wilsonovo scénování *Věci Makropulos* nahlédnout v kontextu činohry ND, jejíž obraznost spočívala a mnohdy nadále spočívá na univerzální realistické tradici, na jejímž formování se činoherní soubor ND výrazně podílel, pak setkání s tímto ‘klasikem’ a s jeho vybroušenou poetikou na půdě Čapkovy konverzační komedie, jež je této poetice tak vzdálena,

16 Součková, M. „Historický monolog“, in *Program představení činohry Národního divadla*, Praha 2010: 147.

17 Zima, P. V. „Komparatistika“, in *Národní literatura a komparatistika*, Brno 2009: 140.



znamená v historii činohry ND událost. Wilson svou poetiku vypracoval na základě zkušeností s percepčním vnímáním dvou handicapovaných chlapců a pracoval se k teorii dvojího vnímání, jež se stala nejen inspiračním zdrojem jeho tvorby, ale předpokládala a předpokládá i rozchod s klasickou diváckou percepcí, která je samozřejmě nedílnou součástí tradice, jež na jedné straně utvářela činohru (včetně činohry našeho ND) a na straně druhé ji činohra pěstovala a rozvíjela. V případě činohry ND dokonce tuto tradici často činila vzorem i inspirací pro další české činoherní soubory.

Wilson se naprosto soustřeďuje na vizuálně-výtvarnou rovinu herectví a vybízí i diváka, aby především přes ni vnímal obrazy jako ústřední hodnotu scénického tvaru. Herci se na počátku představí různými poskoky – je to na jedné straně entré téměř obřadního, slavnostního

rázu, na straně druhé však samostatné číslo cirkusové klaunérie – a po celou dobu neudělají jediný krok, jediné gesto přirozeným, normálním způsobem. Jejich masky, které jsou zřetelně inspirovány japonským divadlem, včetně černě obkroužených očí, odstraňují přirozený vzhled obličeje. Kostýmy mají rovněž neobvyklou podobu, občas téměř exotickou. Řeč střídá někdy až nesnesitelně protikladné témbry hlasu, často přechází do melodie, zpěvu, je hodně a často deformovaná, na hony vzdálená normální konverzaci. Celek hereckého projevu působí bizarně, chvílemi až panoptikálně. Ale vnucuje vizuálně-výtvarnou podobu herectví neodbytně, prezentuje ji až agresivně, divákovu pozornost k ní přitahuje každou vteřinu.

V *Historickém monologu* se na počátku představí dvě zvláštní sochy-herecké postavy, které mají tváře pokryté maskou ze

Milada Součková: Historický monolog (Zpověď prezidenta Emila Háchy). Národní divadlo (Divadlo Kolowrat) 2010. Režie Jan Antonín Pitínský, scéna Jan Štěpánek, kostýmy Jana Preková, dramaturgie Lenka Koliňová Havlíková

◀ ▶ **Eva Salzmannová**
(Dr. Emil Hácha)



sádry. Karel Steigerwald je takto celkem poznatelně vymodelován do podoby Masarykovy, Evu Salzmannovou charakterizoval Vladimír Mikulka jako „podivně vyhlížející androgynní bytost“, která „mluví a mluví“. Nemůže jinak, neboť jako Hácha – či jako znak Háchy, jež vytváří řeč – vede monolog rétorické povahy; její partner se přitom minimálně hýbe – ale nikdy nemluví. Mikulka však také říká: „Je to trochu paradoxní. Přestože se toho na jevišti – z ryze vizuálního hlediska – vlastně zvlášť moc nedělo, obsah i smysl Háchova monologu jako by neustále ustupoval do pozadí. Nebo trochu jinak řečeno: přestože inscenace nenabízí žádnou velkolepou podívanou a neplyne nijak zvlášť hladce, postrádá onu sympatickou urputnost, s jakou se se svým na první pohled pramálo ‘sexy’ námětem vyrovnává samotná autorka.“¹⁸ Tento paradox je z hlediska uspořádání scénického tvaru logický, neboť jeho základním principem je výtvarně-vizuální podoba obou herců: to, co lze vidět, nikoliv to, co lze slyšet.

V revue *Kino-Ikon* vyšla studie „Neurocinematika: Neurověda filmu“, jež se zabývá vnímáním vizuality filmu. Uvádí

ji Jiří Holý úvahou, v níž shrnuje výsledky zkoumání neurovědeckého vnímání umění z tohoto vizuálního hlediska. Základní principy neuroestetiky známe především z teorie zrcadlových neuronů, již v tomto časopise před časem prezentoval Jaroslav Vostrý. Neuroestetika vizuálního vnímání „definuje umění jako silné a umělé impulzy poskytované přirozeným procesům zpracování vizuální informace“. Holý v této souvislosti cituje jednoho z významných neurovědců Zekiho, který napsal: „Účelem umění rozhodně není pouze popisovat nebo reprezentovat skutečnost – toho lze snadno dosáhnout s kamerou, nýbrž zesílit, transcendovat nebo dokonce deformovat skutečnost [...]. Všechno umění je karikatura, tedy doslova to není pravda [...], ale překvapivě často tomu tak je.“¹⁹ Mikulkův citovaný postřeh o zvláštním pocitu z představení *Historického monologu* zřejmě zaznamenává bezprostřední divácké vnímání síly a naléhavosti vizuálně-výtvarného obrazu herecké postavy-sochy, která není pouze znakem označující postavy Háchy a Masaryka, ale

¹⁸ Mikulka, V. „Hrátky s Háchou“, in *Svět a divadlo (SAD)*, 2011, č. 1: 107.

¹⁹ Holý, Z. „Neuroestetika: Budoucnost filmových studií?“, in *Kino-Ikon*, r. 2010, č. 1. Citovaná studie se jmenuje „The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience“ a vyšla v *Journal of Consciousness Studies*, 1999, č. 6/7: 15–51; napsali jí S. Ramachandran a W. Hirstein.



Milada Součková: Historický monolog (Zpověď prezidenta Emila Háchy). Divadlo Kolowrat 2010

◀ **Eva Salzmannová a Karel Steigerwald**

▶ **Eva Salzmannová**

stává se obrazem jako nejtrvalejší esenciální zprávou, jež aktivuje mozkové oblasti silněji než řečové podněty. Zvláště když – jak už bylo řečeno – scénický tvar akcentuje tuto stránku představení.

Na této bázi buduje tento typ scénování své myšlení obrazem, své – jak říká Petříček – tropy, které se nedají ve snaze o definitivní porozumění převést na znaky a tím ani na slovní vyjádření. Mikulka např. vzpomíná Steigerwaldovu akci, kdy „chrstne své partnerce do obličej ve vodu, sádru částečně smyje a symbolicky tak svého protivníka ‘uzná’ za skutečnou lidskou bytost (alespoň pokud toto gesto chápu správně)“. Je to zřejmě možné takto vnímat. Mikulka soudí, že tím se obsah tohoto gesta „vyčerpá a režie už s ním nijak hlouběji nepracuje“. Není to tak docela. V řádu ‘klasické’, ‘tradiční’ inscenace a její režie by toto téma zajisté vyžadovalo další podněty, jež by je rozvíjely. Ale tento scénický tvar je totožný se samostatnými obrazy. Je na divákovi, aby je nějak přijímal, nějak se s nimi vyrovnával. Když Eva Salzmannová obuje dámské střevíčky, je to obraz vstupu ženství do představení. Diskurz o společenských a politických otázkách ustupuje ještě více do pozadí, ženství se stále více uplatňuje. A pak Steigerwald přejde ke vchodu do

sálu, zazní zvuk vlaku. Přečte-li si divák dobře program nebo ví-li něco o životě Součkové, tak může tento obraz pochopit jako smrt jejího manžela Zdenka Rykra, jenž za války z obav před gestapem skočil pod vlak. Je to pravda a není to pravda; je to obraz konkrétního lidského osudu, ale je to v rámci proměn herců-soch i něco více. Ten obraz se může vnímat i tak, že se Salzmannová stává obrazem Milady Součkové. A pak herečka spočine v mužově náručí; to objetí je obrazem prostého lidského vztahu, v němž nikdo nic nehraje. Není to ani Hácha, ani Součková, je to Eva Salzmannová a její partner na jevišti, jenž je jejím skutečným životním partnerem.²⁰

Text Součkové uzavírá zmíněné setkání obou bratrů, jež navíc umocňuje podobností o marnotratném synovi, za něhož považuje svého bratra-emigranta ten, který zůstal doma. Tím končí diskurz literatury o osudech a jednání českých lidí v určitém historickém údobí, do něhož

²⁰ Ten partner je manžel Evy Salzmannové Karel Steigerwald, což řada diváků nemusí vědět. Kdo to však ví, nutně se musí ptát, proč jej režisér Pitínský přivedl při této příležitosti na jeviště. Vysvětlení je jistě více. Přistoupíme-li na to, že vizuálně-výtvarná rovina hereckého projevu nabízí čím dále tím zřetelněji onen obraz lidství, pak možná mělo jít tímto způsobem o jeho posílení. Ale je to jen hypotéza. V zásadě platí, že posléze jsou oba herci obrazem muže a ženy v laskavém, přátelském, ne-li láskyplném vztahu.



je uzavřena rétorika Háchova i prožitky autorského subjektu – tj. Součkové. Pitínského scénický tvar končí tak, že Eva Salzmannová usedá na podlahu doprostřed rozházených knížek, mezi nimiž leží čokolády – Kofily; začne jednu z nich rozbalovat: unavená, vyčerpaná žena, ale s tou čokoládičkou v ruce, jíž se umaže, především malé, bezmocné a opuštěné dítě. Se smyslem diskurzu nemá tento obraz nic společného; jistým – i když velice volným – způsobem otevírá (možná, snad?) další, jiný pohled na ono ‘zrození člověka’. Když si divák přečte program, může jej dokonce ‘dešifrovat’ sémanticky, protože se dozví, že manžel Součkové Rykr navrhl známý obal Kofily. Ale to není opravdu podstatné, neboť obrazy jdou *samostatně* vedle diskurzu monologického textu, z něhož je ovšem takto učiněn naprosto svébytný, ale i svérázný dialog, jenž začíná už na počátku maskami ze sádry, které rozhodně nechtějí pouze zpodobit ani Háchu, ani Masaryka; jsou svou ‘karikaturní’ vizuální rovinou i naprosto jedinečným obrazem, s nímž si divák musí poradit – tak jako si musí

poradit v celém představení s ‘roztržkou’ mezi diskurzem monologu a dialogem mezi slovem a obrazy. Vytýká-li Mikulka ve své kritice Pitínskému, že „neumí držet téma a důsledně se ho držet“, má z hlediska významové výstavby ‘tradičního’ činoherního inscenačního divadelního jazyka pravdu.²¹ Ale je tento tvar ještě tímto divadelním jazykem, je to ještě inscenace, jak ji činohra zná bezmála dvě stě let? A je to vůbec činohra?

Julia Kristeva popisuje jednotlivé fáze interpretace, v nichž se obraz podrobuje slovnímu uchopení. Nejprve jsou jednotlivé prvky zkoumány a nahlíženy jako pevná struktura postavy, objektů, tvarů, perspektivy, což Kristeva nazývá figurativním kódem; potom se zkoumá realita, k níž tato struktura poukazuje, a posléze se obojí sjednotí v diskurzu. Ten spojuje všechny komponenty obrazu a, jak prohlašuje Kristeva, „obraz není ničím jiným než *textem*, který jej analyzuje“.²² Takto

21 Mikulka 2011: 108.

22 Kristeva, J. *Slovo, dialog, román. Texty o sémiotice*, Praha 1999: 43–44.

realizovaná i vnímaná vizuálně-výtvarná hodnota scénického obrazu spolupovírá metajazykovou funkci, která nabízí kód, jímž lze inscenaci číst, a zároveň také rovinu referenční, jíž nahlížíme svět, skutečnost, o níž inscenace vypovídá. Tato soudržnost slova a obrazu je dodnes nejrozšířenějším a nezákladnějším způsobem vnímání a dekodování činoherního představení. I proto je text divadelních her, dramatických textů, v mnoha případech méně nebo více radikálně upravován až přepisován, neboť na bázi takové inscenace se tento kód nedá zcela překonat. Pitínský však vytváří scénický tvar, jenž svou metajazykovou funkcí jako výpovědí o kódu, v němž chce být vnímán, nechce formovat vztah mezi textem, dramatem, literaturou, slovem a obrazem v rovině integrujícího diskurzu obou těchto výrazových prostředků a jejich materiálů. Nenechává ovšem literaturu stranou; ponechává jí její samostatnost. Nevysvětluje ji však ani nekonkretizuje nonverbálními složkami; nepátrá po jejím smyslu ani nikterak neaktualizuje, neupřesňuje, nerozvíjí, neprohlubuje – Eva Salzmanová musí náležitě akcentovat rétorikou smysl diskurzu v monologu. Ale její scénické bytí je soužitím obrazů a textu předvedeno a sděleno ještě jinak, otevírá pro diváka možnost vnímat přes obrazy další významy a budovat z nich nové souvislosti a tím i další mnohočetný smysl.

Wilson seškrtačl Čapkův text běžným způsobem; zcela odstranil řeči o Francouzské revoluci, protože žádný diskurz nechce vést. Zato však srozumitelně a čitelně sděluje divákům fabuli s detektivní zápletkou: hledání ztraceného receptu na dlouhokověkost, k němuž se pojí i odhalování tajemství, kdo je Emilia Marty. Soňa Červená svým zjevem – v tmavém, s ostře měděnými vlasy, monumentálního panovnického chování – je výtvarně-vizuální podobou, sugestivním obrazem jak jistě 'nelidskosti', jež v sobě nese děs z čehosi, co je neslučitelné s normálním

životem, tak zároveň intenzivním výrazem bytostně lidského strachu ze smrti. Smysl tohoto obrazu se vztyčuje nad detektivní fabuli, k tomu ji potřebuje, ale nevede k diskurzu o nesmrtnosti člověka. Proto se i soud nad Emilií odehraje rychle a stejně rychle spálí Kristina recept. V textu tímto koncem vrcholí diskurz, jenž v nejobecnější rovině odkrývá téma relativnosti. Ve Wilsonově scénickém tvaru to ovšem není konec. Muž s hůlkou, jakýsi demiurg celého dění na jevišti, jehož postavu režisér připsal, rozdává všem postavám hudební nástroje a následuje podivný koncert bizarních klaunů. Nastupuje hudba z úvodu a divoký – trochu zábavně cirkusový, hodně nostalgický – tanec. Jako by všechny ty zvláštní postavy dále tančily životem k neúprosné smrti, jako by tato vizuální 'karikatura' pohybového aparátu herce 'nepravdivou nepřirozeností' měla usnadnit porozumění jediné pravdě: o konečnosti lidského života.

Postmoderní teorie umění věnuje vztahu obrazu a slova velkou pozornost, např. Roland Barthes se s touto problematikou vyrovnával celý život. Podstata tohoto problému spočívá ve snaze učinit obraz rovnocenným partnerem slova, realizovat jeho samostatnost a najít jazyk umění, který by respektoval imanentní vlastnosti obrazu. Tato snaha – především o realizaci scénického tvaru, v němž vedoucí úlohu zaujme obraznost výtvarně-vizuální podobou pohybu lidského těla – inspiruje současné proměny činohry, jež se takto utkává a vyrovnává s jazykem jako s rozhodujícím materiálem výrazového prostředku, jenž určil její podobu a funkci.²³ Jak už bylo řečeno: je to

23 Samozřejmě že k tomu vydatně přispívají i jiné součásti scénování. Ve scénickém tvaru *Věci Makropulos* je to například ve velké míře hudba a zajiště i dnes už téměř legendární Wilsonovo svícení. Protože však tato úvaha není kritika, nevěnuje pozornost těmto 'mimohereckým' prostředkům posilujícím obraznost – byt jsou pro vznik výtvarně-vizuální podoby hereckého projevu důležité a podílejí se na řešení vztahu textu a obrazu.

výrazný trend, často jistou částí divadelní veřejnosti, řadou kritiků oceňovaný jako přítomnost a snad i budoucnost činohry. Třeba Špinarova inscenace Büchnerova *Vojčka* ve Vinohradském divadle byla přijata kritikou – na rozdíl od diváků Vinohradského divadla – téměř bez výhrad, někdy až s nadšením; nesporně proto, že zapojila do výsledného tvaru mimo jiné výrazně výtvarně-vizuální složku. Stalo se tak především připsanou postavou blázna, jenž svým pohybem a svými akcemi byl obrazem nesmyslnosti šíleného světa. Nelze se v tomto případě vyhnout srovnání s připsanou postavou Muže s hůlkou ve *Věci Makropulos*, která rozhýbává (mimo Emilie Marty) všechny postavy. V obou případech jako by pohyb těla herce měl doslova *ztělesňovat*, *zhmotňovat* nikoliv nějakou ideovou či tematickou podstatu, ale jakousi nepředvídatelnost a neuchopitelnost, až ‘transcendentní’ určenost bytí. Trvalá přítomnost blázna v drtivé většině všech situací inscenace *Vojčka* především zastíňuje, zeslabuje, potlačuje svou výtvarně-vizuální podobou jejich jádro uskutečňované dramatickým jednáním postav a připravuje i půdu pro skutečnou výtvarně-vizuální

karikaturu postav hejtmana a doktora. Činohra, již psal Büchner, která stojí na dramatickém textu, se vizuální obrazností posunuje zřetelně jinam.

Ta dvě setkání s ryzím typem tohoto divadelního jazyka na půdě činohry Národního divadla znamenají vlastně rozchod s kánonem, jež svou tvorbou definitivně ustavila a jenž se maximálně podílel na jejím postavení a funkci v celém organismu českého činoherního divadla. Mukařovský mluví o hierarchii kánonů, kdy „na jejím vrcholu stojí kánon nejmladší, nejméně zmechanizovaný a nejméně spjatý s jinými druhy norem, zatímco čím starší je kánon, tím je snáze pochopitelný, tím méně klade překážek přisvojení.“²⁴ Oba scénické tvary, jimž se tato úvaha věnovala, představují ten mladší kánon, a protože se odehrávají na půdě Národního divadla, stvrzují složitou současnost toho druhu divadla, jemuž se dostalo jména činohra. A snad ještě složitější a nesnadnější situaci činoherního souboru Národního divadla.

24 Mukařovský, J., „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in *Studie z estetiky*, Praha 1966: 17–54.

Maska – prostředek scénování duchovních obrazů světa

Július Gajdoš

Vzpomínám si na příhodu z jedné dávné jazzové maškarády. Dospělý muž přestrojený za vlka neúnavně honil člověka v masce zajíce, kterého mezi ostatními náhodně objevil, a když ho dostihl, choval se k němu tak agresivně, až to vyvolávalo obavy, že mu skutečně ublíží. Člověk v masce zajíce to zřejmě považoval za součást hry, několikrát se mu vymkl a zdárně unikal až do chvíle, kdy v nečekaném okamžiku vběhl muži v masce vlka rovnou do náruče. Nastala překerní situace, ve které hrozilo, že ‘vlk zabije zajíce’. To vyprovokovalo ostatní masky, aby se postavily na jeho obranu. Byl to zřejmě okamžik, kdy už i ‘zajíci’ došlo, že tady končí veškerá maškaráda, a v náručí masky-vlka udělal záchranné gesto – veřejně se odhalil. Muže-vlka tato proměna situace evidentně zaskočila. Po zbytek večera přicházel za mužem-zajícem a už bez masky se mu opakovaně omlouval.

Na tuto příhodu jsem si vzpomněl při pročítání přehledné knihy o maskách Víta Erbana *Maska a tvář*, ve které autor mimo jiné uvádí, že maska chrání svého nositele před překročením mezi určených maskou a zachovává vědomí role masky (Erban 2010: 144). Masky nejenom že zachovává, ale dává vědomí role. Svým přímým výrazem je určujícím prostředkem při vytváření představy o roli či postavě, kterou protagonistovi nebo herci nabízí. Nasazením masky se člověk stává *jakoby někým jiným*. Změny jednání a chování, které by byly v rozporu s výrazem nebo s tím, co maska představuje, by u herce znamenaly vypadnutí z role, u tanečníka-šamana dokonce narušení samotného rituálu nebo obřadu. Pokud nasazením masky dochází u protagonisty k magickému okamžiku proměny, není ani žádná ochrana potřebná, protože se dá předpokládat, že vědomí role nebo postavy, které mu maska propůjčuje, trvá, dokud ji protagonista nesundá. Autor citované knihy v tomto kontextu také rozvíjí názor Richarda Schechnera, který v rámci divadelně antropologického pojetí vychází z tzv. *ontologické akrobacie*, kdy protagonistovo *já* se vlivem masky mění od *ne-já* až k *ne-ne-já*. Nejsem si zcela jistý, jestli toto zcizení lze při rituálech a obřadech obecně prokázat. To, že se protagonista přes masku a pohyb nebo tanec dostává do transu, ještě neznamená, že se svému *já* zcizuje. Možná se dokonce více produchovňuje a naladuje, aby mu byl umožněn přestup do jiného světa a on sám se tak stal tím, o co usiluje, totiž součástí nadpřirozených sil. John W. Nunley a Cara McCarthy ve své knize *Masks – Faces of Culture* uvádějí pozoruhodný názor. Podle nich si už lidé v prehistorické době – zmiňují dokonce neandrtálce – uvědomovali své sounáležitosti s jinými silami, což je nakonec dovedlo k masce, protože jejím prostřednictvím



**Bondo rituál s maskou kmene Temme
v Sierra Leone, foto Frederick Lamp**

se tyto síly mohly manifestovat. Své pojetí, související s pocitem prehistorických lidí, formulují v anglické větě *I am not myself*, které lze rozumět ve smyslu: *Nejsem pouze takový, jak se jevím* – a to ve významu nikoliv psychologickém, ale v souvislosti s vědomým spojením se silami, kterých je člověk součástí a které neovládá, protože ho přesahují. Zmíněný obrat od *já* k *ne-ne-já* způsobený maskou – ať v rámci rituálu nebo herecké hry – zmiňuje v antropologických a kulturologických studiích více autorů (Napier, Emigh). V jistých souvislostech to může být oprávněné. Jde o ty okamžiky proměny, kdy herec, který si nasazuje masku, může připomínat přírodního člověka při maskování v rituálu. Musíme ale mít na paměti, že zatímco v rituálu dochází ke ztotožnění se s tím, co maska¹ představuje, tj. s nějakou vyšší silou nebo zvířetem, herec se v postavě nebo v roli proměňuje jenom **jakoby**: ne sice ve smyslu předstírání, jak se toto 'jakoby' také dá chápat, ale tak, že tato proměna je důsledkem jeho tvůrčí dovednosti, tedy hereckého umění. Proto nelze hraní herce přirovnávat k transu.

¹ Výraz *maska* pochází pravděpodobně z arabského *maskhara* a znamená předstírat nebo proměnit se ve zvíře, monstrum, podivína. Od Egyptanů známe slovo *msk*, která odkazovalo ke kůži nebo k 'druhé kůži'. Je dost pravděpodobné, že se dostalo do arabštiny jako *msr* a pro muslimy znamenalo 'egyptanizovat se' nebo 'nosit masku jako staří Egyptané'. V italině se slovo proměnilo v *maschera* a v angličtině *mask*. Masko označuje objekt umístěný na tváři nebo takový, který pokrývá celou hlavu a tvář je více nebo méně zakrytá. Výraz *masquerade* označuje rituální představení osob s maskou a taktéž divadelní představení s maskami a kostýmovanými herci. A také jako veřejnou událost maskáradu s hudbou, jídlem, dramatem, vyprávěním na jevišti nebo s jinými rekvizitami (viz Nunley / McCarthy 2000: 15).

Každý dobrý herec se stává postavou a přitom neztrácí sám sebe právě jako herec XY. Vstup do role nebo do postavy nejenom že nemůže být provázený ztrátou vlastního já, ale už vůbec ho není možné dosáhnout zaujetím negativního vztahu k sobě samému. Mimořádní herci ztělesňují postavu vždy 'přes sebe', proto může být jiný Hamlet Laurence Oliviera a jiný Hamlet Ralpha Fiennese nebo Radovana Lukavského. Jde o proces osvojování si postavy směřující k jejímu ztělesnění, jehož součástí je individuální přístup herce. Jaroslav Vostrý v knize *O hercích a herectví* popisuje rozdílný způsob vytváření filmových postav Jeana Gabina, u kterého převažuje civilistní pojetí, takže vždy zůstává jakoby sám sebou, a Laurence Oliviera, který jako by se v každé postavě proměnil v jiného člověka (Vostrý 1998: 76–81). Pokud by totiž skutečně platil Schechnerův koncept *ne-ne-já* pro herce s maskou, pak loutkoherec by pozbýval svoje *já* na třetí (ale současně bychom nepřestávali slyšet jeho hlas). V této souvislosti připomenu Vostrého článek uveřejněný ve 4. čísle časopisu *Amatérská scéna* z roku 1984. Píše v něm o masce a postavě z hlediska vztahu *já-on*, ale s tím vědomím, že herec se nikdy nestane *někým jiným*. Vždy jde o jeho *potenciální já* související s jeho hereckou dovedností, prostřednictvím které je schopen ztělesnit postavu, na kterou diváci nahlízejí z hlediska konkrétního představení. Nejde tedy o popření hercova já, ale o kontext herecké postavy související s „*dvojí realností*“, tj. s realností postavy, které herec vdechuje život, a samotnou existencí herce na scéně, který tuto postavu vytváří ze sebe; právě „*díky ní bude mít divadlo vždycky svou magičnost*“ (Vostrý 1980: 7). To se týká samozřejmě také zmiňovaného názoru, že maska chrání nositele „*před nezáměrnou ztrátou a totální transformací*“ a před vkročením do „*modu posedlosti*“² (Erban 2010: 144). Takový závěr vypovídá o nejasné představě herectví jako o nějaké činnosti v transu, ke které je třeba vytvářet určitá omezení, aby se herec 'neutrhnul ze řetězu' a nepředváděl něco zcela subjektivního nebo potrhleho, co s maskou nesouvisí. Přitom se zapomíná na to, že herec svou roli zkouší, aby v ní obstál a nevypadával z ní, a i v případě improvizace mu maska svým způsobem napomáhá tvarovat jeho projev, protože sama je částí nějakého tvarování tématu (*Gestalt*), které z hercovy hry vyplývá.

Například u komedie dell'arte se v průběhu vývoje ustavily konkrétní typy (Harlekýn, Pantalone, Dottore, Brighella, Capitano) a ty byly charakterizovány jak maskou, tak stylizovaným chováním. Masky je vždy – a to i v případě tragické masky v attické tragédii – součástí této stylizace. Je dokonce jejím dominantním prvkem, protože určuje směřování buď (v tragédii) k nadpřirozeným silám, tj. k božskému, nebo (v komedii) ke zvířecímu. Antonio Fava uvádí konkrétní zvířata, která byla předobrazem stylizace typů komedie dell'arte. Tato animalita se udržovala a rozvíjela nejen z hlediska komediálních možností, které obsahovala, ale v rámci (arche)typové charakteristiky a s ní související identifikací postavy publikem. Projev Kapitána se odvolával k pávovi, kohoutovi nebo hřebci, pro Dottora bylo charakteristické prase nebo pes a pro Pulcinellu kuře. Nelze předpokládat, že by kterýkoliv z představitelů těchto typů vnesl do své role prvky, které by tam nepatřily, nebo podlehl momentálním subjektivním pocitům a představám. Porušil by tím fixovaný způsob stylizace a mátl nejenom partnery na scéně a publikum, které by ztratilo orientaci v příběhu, ale také by tím zpochybňoval své herecké

2 Slovo 'posedlost' nevystihuje stav, ke kterému dochází při rituálech, a vnáší zbytečné negativní konotace. Jde o záporně vyvolaný stav transu, vytržení nebo extáze a jeho trvání je závislé na délce rituálu.

schopnosti. Komédie dell'arte byla často rodinnou záležitostí a jednotlivé role přecházely z generace na generaci, takže ke konkrétnímu typu byl herec vedený už od dětství. Podobně tomu je i v japonském divadle kabuki, zvlášť v ženské postavě *onnagata*. Pro herce (muže), který tuto postavu hraje, je to celoživotní role a k jednotlivým etapám proměny v tuto postavu patří i způsob života. Do jisté míry se to týká i hercova životního stylu, který formuje výslednou podobu jeho projevu.

Jistěže se v rámci ustavičné lidské snahy po obnově a proměně předem stanovené hranice překračovaly. Vždy ale ve vymezeném prostoru daného typu, a tak se podle Favy s přibývajícimi detaily vytvářelo více variací, například Harlekýn s přidáním charakteristickým označením Harlekýn-opice nebo Harlekýn-kamenná tvář. Masku tu rozhodně nepředstavovala ochrana, ale byla určujícím prostředkem stylizace: médiem ke vstupu do fiktivního prostoru daného typu.

Přítom nemůžeme zcela pominout vztah divadla k rituálům a obřadům a pozapomenout třeba na úsilí 20. století o vzájemné propojení. Stačí připomenout Antonina Artauda, Petera Brooka nebo Jerzyho Grotowského a jejich divadlo čerpající z mýtu, svatosti, rituálu či archetypu. Bylo to ale úsilí, které nelze vztahovat obecně na divadlo i herectví. Navzdory mimořádným výsledkům tvorby těchto osobností nikdy nedošlo ke ztotožnění nebo překrytí divadla s rituálem a vždy zůstal zachovaný prostor, který tyto dvě oblasti nikoliv rozdělával, ale odděloval. Měli jsme možnost zhlédnout několik představení divadelní společnosti *Farma v jeskyni*, která čerpá z těchto zdrojů, a udělat si i představu o vzájemných vlivech. Ne zcela uvážené či neuvědomělé překrývání těchto dvou oblastí upozorňuje na nutnost neplést si snahu protagonisty v rituálu, který je médiem, tj. nabízí svou bytost pro nadpřirozené síly, v nichž se jeho individualita rozpouští nebo s nimiž splývá, s hereckým *ztělesňováním* postavy, při kterém je vždy vědomě přítomná a také publikem rozpoznatelná hercova individualita. Zatímco u rituálu se přes protagonistu s maskou projevují 'duchové', při vytváření herecké postavy jde o hercovu schopnost stát se danou postavou ve smyslu jejího vytváření před zraky diváků. Při tomto vytváření máme samozřejmě co dělat s individuálním přístupem, v jehož rámci zůstávají hercovy individuální rysy nebo projevy zachovány, lépe řečeno, využívá se právě jich. Stejně tak rozlišujeme mezi hercovým hraním a činností perfovera a je třeba také vidět rozdíly mezi tanečníkem-šamanem s maskou a jeho tendencí se v transu odindividualizovat; jedině tak se totiž může stát součástí vyšších sil. Proto se také nabízí otázka, jestli termín *performativní modus*, používaný v této souvislosti v kulturní antropologii, adekvátně postihuje právě oblast rituálů a obřadů. Jestli projevy, které směřují ke zprostředkování nadpřirozených sil, se vůbec vztahují k tomu, co obecně rozumíme pod slovem performativita.

Vrátím se ale k úvodní situaci, a to vzhledem k nezbytnosti chránit se při vystupování v masce nejen před transem, ale také – jak o tom mluví Rio Preisner (1966: 32) – před „*doléhajícími demonizovanými silami chaosu*“. Ve své inspirativní studii Preisner tvrdí, že v antické tragédii došlo k demýtizaci masky a k jejímu polidštění, ale základní funkce chránit se jejím prostřednictvím před vnějšími dotírajícími silami ji to nezabavilo. K tomu dospěl až středověk a křesťanství, které mělo odvahu „*postavit nahého člověka proti nezvládnuté, chaotické, mytizované přírodě s příkazem, aby si ji podmanil*“ (Preisner 1966: 33). Preisnerovo pojetí lze považovat za určitou ontologickou koncepci civilizačních proměn při snímání, ztrátě či dokonce strhávání masky z tváře, projevujících se ve vztahu člověka ke světu/přírodě. Středověké stržení masky lze nazírat ve dvou rovinách, a to ve

vztahu k posmrtnému světu/věčnému životu a ke světu sekulárnímu. Člověk usilující o posmrtný život zůstává bez masky. Nemůže se vydávat za nikoho jiného, nemůže se skrýt za masku, pouze ve své vnitřní nahotě stojí se svými skutky tváří v tvář Bohu a zodpovídá se z nich. Středověká moralita z konce 15. století *Kdokoliv z nás* (původně anglicky *Sommonyng of Everyman*) je toho dobrým příkladem. V sekulárním světě za chaotickou přírodou stál Bůh. On byl zárukou dokonalého uspořádání, silou, která byla schopná přírodou pohnout, protože byl jejím tvůrcem. Proto se také nepříznivé projevy přírody, které ohrožovaly člověka, ztotožňovaly s lidskými hříchy. Buď šlo o odměnu za dobré skutky, nebo o trest za hřích, který se stal věčným průvodcem středověkého člověka sekulárním světem, světem ve svém důsledku stejně nevyzpytatelným, jako byly pro pohanského člověka nevyzpytatelné temné přírodní síly. Na místo boje s chaotickou přírodou, které nebylo možné porozumět stejně, jako není možné porozumět božím záměrům, byl dosazen zápas o posmrtný život. Ten sice byl v rukou člověka, protože za svého přechodného pobytu na tomto světě si svým chováním mohl tento věčný život zajistit, byl ale přitom vystaven možná ještě těžším zkouškám, než jaké představoval chaos v přírodě, protože temné síly hříchu dřímaly všude. Zbavit se tohoto „*netvora, jenž potají v našem nitru přebývá, [...] vchází i do domu a vstupuje až ke stolu našemu*“,³ vůbec nebylo lehké. Proto se nabízí otázka, jestli to nebyl právě hřích, který udržoval na tváři středověkého člověka masku přetvářky (svatouškovství) jako ochranu nastavenou sekulárnímu světu před možným obviněním z kacířství nebo čarodějnictví, před nímž se člověk bránil i trestáním těla, které už svou pouhou existencí znečišťovalo člověku duši.

Tak maska provází lidstvo historií. Svou mnohoznačností a mnohovýznamností je někdy médiem, jindy ochranou, bývá strhávána⁴ i opakovaně nasazována, stává se i prostředkem zcizení.⁵ Její funkce je vždy závislá na obrazu světa daného společenství a určujícím znakem je způsob její motivovanosti, tj. jak zapadá do struktury tohoto konkrétního společenství. Muž v masce vlka se sice choval jako vyhladovělý vlk, když uvidí zajíce, ale nikoliv jako maska na maškarním plese. Masky vlka mu nejenom neurčila hranice, ale buď do ní přenesl svou představu, možná ovlivněnou tehdy populárním sovětským kresleným filmem pro děti *Jen poček, zajíci!*, nebo pod rouškem anonymity dal průchod své agresivitě. Možná šlo o obojí, a tak ve své pudovosti pozapomněl či dokonce zcela pozbyl schopnost sociální orientace: neuvědomil si, že maškarní ples je zábava, zpestření a zpříjemnění zimních večerů. Masky sice zakryla jeho tvář, ale přitom v něm odhalila to důležitější než to zjevné, a on se za to nakonec sám před veřejností styděl a opakovaně omlouval. Masky ho neochránila, ale pod rouškou

3 Středověká modlitba. Viz Esterházy, P. *Hrabalova kniha*, Praha 2002.

4 S modernistickým striptýzem, který charakterizovalo svlékání, protože šaty představovaly sociální masku, se setkáváme v 60. a 70. letech minulého století. 'Nahá pravda', kterou symbolizovalo nahé tělo, byla důležitou součástí tehdejších představení Living Theatre, Open Theatre nebo Total Theatre. Snad nejslavnější představení tehdejší doby byl muzikál *Hair*, ve kterém tuto 'nahou pravdu' symbolizoval závěr, kdy se všichni účinkující svlékli.

5 Denisa Vostrá píše v *Disku 23* (březen 2008) o maskách *nuo* a jejich kultuře. Na rozdíl od těch rituálů, ve kterých masky pro toho, kdo si ji nasadí, představuje médium sloužící spojení s nadpřirozenými silami a přináší proměnu účastníka, u masek *nuo* protagonista s maskou sice jedná a chová se jako někdo jiný, ale neztotožňuje se s ní. S nasazenou maskou představuje jinou bytost, ale nestává se tou bytostí. Masky představuje božskou moc, je v ní vtělený duch, ale mezi osobou s maskou a samotnou maskou zůstává zachován odstup. Z tohoto pohledu můžeme dokonce mluvit o zvláštní formě zcizení, která je základní podmínkou obřadu u lidí kultury *nuo*. Ovšem ani do tohoto zcela výjimečného projevu nelze dosadit jakékoli negativní znaménko rovnající se popření *já*.

anonymity vyprovokovala k nečekanému chování, a to až do takové míry, že ztratil svoji lidskou tvář. O této příhodě lze v souvislosti se Schechnerovým pojetím mluvit nikoliv jako o proměně v *ne-ne-já*, ale o případu, kdy se maska stává podnětem k tomu, že dotyčný ukáže svoji pravou tvář, tedy svoje skutečné já.

Nunley a McCarthy, autoři zmiňované knihy *Masks*, opatřené mimořádně bohatou fotografickou dokumentací, uvádějí pět způsobů používání masky: u rituálů a obřadů orientovaných na obnovu a souvisejících s proměnou ročních období a sezonních cyklů; při obřadech zaměřených na biologické změny v životním období člověka, tj. nabytí jména, iniciace chlapců a děvčat v muže a ženy, sem také patří posmrtné masky; při obřadech souvisejících s plodností a postavením ve společenství; jako součást divadla a zábavy; v boji, kdy se maska stává součástí brnění. Poslední kategorie snad nejkonkrétněji reprezentuje případ ochranné masky, ale protože v masce je vždycky něco víc, co se vymyká přísnému rozlišení, stojí za zmínku mínění citovaných autorů, že skafandr kosmonauta a maska šamana mají mnoho společného. Podstatou masky je její mnohoznačnost a neuchopitelnost, ale v tomto případě je důležité spíše to, co různé masky spojuje, než čím se odlišují. Zatímco pro kosmonauta je skafandr tělesnou ochranou, podobně jako pro potápěče, je současně také prostředkem k přemístění, řekněme jakýmsi 'výtahem do jiných sfér' - do kosmu nebo do hlubin oceánu. Masky šamana má také ochrannou funkci, a to před nevypočitatelností nadpřirozených sil. Na jedné straně šamanovi pomáhá vstupovat do kontaktu s nadpřirozenými silami, je tedy - mohli bychom říct - mediátorem při vstupu do sféry jiných sil, ale současně představuje ochranu před těmito nevyzpytatelnými silami přesahujícími člověka a plní tak podobně jako skafandr kosmonauta dvojí funkci. Na rozdíl od skafandru, který je čistě účelový a má svoji praktickou funkci, tedy je technickým prostředkem, maska šamana má navíc funkci magickou. Skafandr nezaručuje kosmonautovi žádnou proměnu. Je pouze ochranným oblečením. K masce šamana se vzhlíží jako k posvátnému předmětu a také se s ní odpovídajícím způsobem nakládá. S tím se setkáváme i u divadelních masek. Ve starém Řecku byly masky po představení odkládány do chrámu. Herec divadla nó vyjímá masku z krabice zvláštním způsobem, tváří k sobě, dívá se na ni s úctou, s tendencí proniknout za ni a přivést k životu to, co představuje.

U masky se zdůrazňuje její univerzálnost. Je hybatelem při proměnách společnosti a tím i úzce spojená s její socializací a rozvojem kultury. U rituálů a obřadů je 'transmitterem' do světa duchů, a tak současně strukturuje lidskou společnost, která je nucena vypořádat se nejenom se světem, ve kterém žije, ale i s kosmickým řádem, bez kterého je reálný svět nemyslitelný. Víra v nadpřirozený svět je podmínkou k jeho respektování a uvědomění si toho, že tento svět převládá nad reálným. Proto vyžaduje úctu projevovanou pomocí rituálů a obřadů. Pokud mluvíme o změně identity, tj. o funkci, kterou maska svým nositelům i divákům přináší, je to proces dlouhodobý a souvisí se zmiňovanou socializací a rozvojem kultury. K této změně identity ale nedochází v průběhu rituálu nebo obřadu, nýbrž jejich postupným vlivem, kterým se podílejí na průběžné proměně jednotlivce i společnosti. Jde totiž o proces postupující od identifikace k identitě. Ten je závislý na přijímání určitých hodnot té které společnosti/společenství vedoucímu ke ztotožnění se s jistým obrazem světa/kosmu. Masky jsou jeho složkou, protože umožňují přestup ze světa reálného do duchovního. Součástí masky jako obrazu tohoto přestupu je i příběh, který se vypráví nebo předvádí. Masky se s tímto příběhem bezprostředně propojují, protože vedle slova je i ona médiem spojení

s nadpřirozenými silami. Zpřítomňuje a scénuje to, co člověka přesahuje, čemu člověk usiluje porozumět a co se snaží vložit do jazyka. Obřad, rituál, slavnost nebo hry se konají ve vyhrazeném prostoru a jsou událostmi, které proměňují běžné dny ve sváteční. Tyto události byly a jsou doprovázené příběhem, který se buď přímo vypráví, nebo se místo sdělování slovy scénuje pomocí konkrétních projevů či obrazů. Pokud mluvíme o symboličnosti masky, je potřeba mít na mysli také její funkci, protože právě přes funkci dospějeme k tomu, jakým symbolem je maska pro tu kterou společnost a jaké vědomí síly či omezení ve své mnohoznačnosti představuje. Současně také prozrazuje, případně pouze naznačuje to, co je ve společnosti skryté a co se běžně neříká. Je tak i prostředkem k zasvěcení, nebo zcela opačně – jako v případě muže v masce vlka – dokonce prozrazuje na člověka to, co normálně před společností skrývá a co bychom se o něm jinak nedověděli.

Nositelé masky stejně jako účastníci/diváci vtažení do rituálu nebo obřadu se stávají součástí nějakého duchovního světa. Tento svět se vždy opakovaně a nanovo zpřítomňuje, tj. scénuje prostřednictvím masky/masek. Pro přítomné se tak zviditelňuje neviditelné – duše uloveného zvířete, příští oběť, uklidňuje se duše zemřelého a vyprovází se na jiný svět, nebo u iniciačních obřadů překonáním překážek získávají dospívající chlapi a dívky sílu ke vstupu do světa dospělosti. Maska tak nabývá magickou funkci, která je ale neoddělitelná od funkce scénické. Už při pohledu na masku se nám asociují její možnosti, její vnitřní scénický potenciál, který souvisí se spojením s duchovním světem. Ten je pak v obecném slova smyslu takový, jaký si člověk tvoří ve svém duchu, v představě: svět fiktivní, virtuální, iluzivní, utopistický, tedy kterýkoli svět, který pomáhá přetvářet svět reálný. Když budu parafrázovat slova Friedricha Dürrenmatta ze hry *Noční rozhovor s opovrhovaným člověkem*: v hloubce své duše každý člověk ví, jak má opravdový svět vypadat. A to je vždy obraz, který vzniká propojením světa reálného a ideálního/duchovního. Právě tato idealizace dotváří představu reálného světa a pomáhá přenést se přes jeho nástrahy. U přírodních civilizací k tomuto zviditelňování 'duchů' z jiného světa dochází právě prostřednictvím masek, které tak nabývají scénickou funkci. Zpřítomněné scénované či scénující se síly takového světa zasahují všichni smysly zúčastněných natolik, že trans, do kterého se dostávají, představuje pro ně jakýsi dotek, případně i vstup do tohoto spirituálního světa, tj. překonání jakési pomyslné brány. Agón a maska jsou klíčem, který takovou bránu otevírá.

Nunley a McCarthy pozorují v pojetí masek a maškarád mnoho nejasností. Mezi jiným si kladou otázku, jestli „*protagonisté v maskách se skutečně transformují v duše, nebo masky reprezentují duše a jestli publikum skutečně věří, že masky jsou duše*“ (Nunley / McCarthy 1999: 38). Jsem přesvědčený, že na tyto otázky nelze odpovědět, pokud budeme míchat dohromady dva světy, tj. svět reálný a svět duchovní/fiktivní. Ptáme-li se, jestli duchovní svět je reálný, je to stejné, jako bychom se ptali, jestli je skutečné to, co vidíme na divadelní scéně nebo ve filmu. Jde především o prožitek, který vyvolává změnu psychického stavu účastníka. Takové prožitky vždy provrstvují zážitky, zvyšují citlivost a umocňují vnitřní účast na dané akci. Proto vůbec není důležité, jestli sami aktéři, šamani, tanečníci a s nimi i diváci věří, že se proměňují v duše, případně se stávají jejich částí. Prožitek je zřejmě silnější tam, kde rituál a obřad je spojený s vírou ve vyšší síly, ale nemusí to být nutnou podmínkou. Jde o změnu stavu přes prožitky, které si účastníci odnášejí do reálného života, a tím ho obohacují. Individuální meditace buddhistických mnichů představuje také snahu o změnu stavu a cestu

k produchovnění bytí. Jsou to odvěké tendence lidstva související s uvědoměním si sil, které je přesahují, a snahy o výraz spojení s nimi.⁶ Proto jsou události, svátky, oslavy, rituály důležitou součástí života. Vymykají se každodennosti a stereotypům. Vždy je ale prožíváme s vědomím návratu do reálného světa, kterému se nelze vymknout, protože aby se společnost udržela, musí jíst, pracovat, lovit, plodit děti apod. Masky v tomto kontextu posiluje vědomí jednotlivce i společenství, protože umožňuje prostřednictvím normálně neviditelných sil porozumět reálnému světu, a to scénováním jeho duchovního obrazu. Tím osvobozuje od strachu, prosvětluje tmu, do které se při neporozumění přírodním silám člověk dostává. Tak ho tyto 'jiné' síly dokonce obdarovávají svou přízní, což lze považovat za důležitý výsledný efekt snahy se i prostřednictvím masky s nimi spojit. Přitom má tento proces jednoduchou strukturu: neviditelné síly působí na viditelné, a tím se zviditelňují. Zviditelnění vždy znamená odhalení a scénování toho, co předtím bylo skryté. Součástí ztotožnění protagonisty s maskou je i to, že on sám jako člověk se stává neviditelným, protože reprezentuje nikoliv sebe, ale síly duchovního světa. Přitom něco zcela analogického se děje, když přeneseme své chování a jednání do scénického prostoru. Sice v metaforické rovině, ale dochází k zviditelnění/scénování těch projevů, které byly doposud upozaděny, tedy byly do určité míry skryté.

Podle Roberta Davidsona maska „je obraz, který svítí skrze nás z duchovního světa“ (viz Nunley / McCarthy 1999: 30). Je pouze střípkem obrazu, který evokuje takový svět. Je ale jeho stejnou součástí jako maska v komedii dell'arte, která na scéně vytváří obraz komediálního světa, aby svým smíchem zpochybňovala malichernosti světa reálného, nebo jako stereoskopická helma, která nás přenesse do bezproblémového virtuálního světa za obrazovku počítače. Takový svět je vždy synkrezí světa minulého, přítomného, budoucího i snového, světa předků i dětství, ve kterém je maska mostem v úsilí o smíření reálného světa se spirituálním/fiktivním, zjednodušeně řečeno, pokouší se o propojení nebe se zemí. A to bez ohledu na to, kde je takový fiktivní svět umístěn. Jestliže například pro psychoanalýzu představuje *maska materializaci lidského ducha* (Resnik) a síly, které přesahují člověka, hledá psychoanalýza v podvědomí, pak se takový imaginární/snový svět vytváří v mysli člověka spojením vědomého a nevědomého, tak aby nestálo jedno proti druhému a člověk nepodléhal traumatu. Tady ale jde o svět lidské kultury, který se propojuje se světem přírody; k němu patří neustálá tendence člověka vymknout se z přírody a současně přes rituály a obřady se do ní opakovaně vracet, a tak se dovolávat spojení. Rituál jako součást prosby za zdařilý lov obsahuje i smíření duše/ducha zvířete nebo duchů nadpřirozeného světa po zabití a v jistém smyslu prosbu za prominutí tohoto činu. Pokud bubny potažené kůží zvířat představují duši zabitých zvířat při lovu (Nunley / McCarthy), hraním na tyto nástroje při rituálech se duše těchto zvířat scénuje a tím manifestuje. Uklidňování a projev úcty je také prosba za prominutí činu, kterého se člověk dopustil, je projevem soucitu, který představuje důkaz toho, nakolik je člověk součástí přírody. V těchto okamžicích se člověk 'stává'. Uvědomuje si totiž, že to, co si bere z přírody, není zcela samozřejmé, a proto si okolnosti, za kterých to uskutečňuje, musí připravit a příslušné duchovní síly si předem naklonit. Tím

⁶ Přitom nemám na mysli jenom prožitek prehistorického člověka, ale třeba osobní zkušenost amerického antropologa Carlose Cantanedy s léčivými bylinami užívanými mexickými indiány, kterou popsal v 60. letech minulého století v tehdy populární knize *Učení Dona Juana* (Praha 1998).

také dává najevo, že patří do přírody, že je součástí jejího řetězce a respektování přírodních zákonů platí i pro něj. Jde přitom o objevování sebe přes masku, která jako scénický prostředek vede tanečníka k soucitu se zabitým zvířetem, nebo prostředkuje jeho proměnu ve zvíře, které bude zabito, aby si sám prošel stejnou cestu. Na prožitek tak navazuje katarze, kterou v naší kultuře známe z antické tragédie.

Dotýkám se toho, o čem psal Jaroslav Vostrý v *Disku* 33, když se v souvislosti s návštěvou pařížského Musée du quai Branly zmiňoval o teorii francouzského antropologa Philippa Descoly. Ten považuje Lévi-Straussovo rozdělení na přírodu a kulturu za důležité pro rozvíjení přírodních i humanitních věd, ale vidí ho spíše v teoretické rovině. To vede k otázce, jestli kroky, kterými se oddělujeme od přírody, nejsou součástí existenciálního traumatu pramenícího z uvědomění si nemožnosti návratu. Připomíná mi to odvrtný pohyb herce na scéně. V tomto případě jako by po malých náznacích, jejichž pomocí se člověk obrací k přírodě, následovalo jeho nevratné vzdalování.

V Mezinárodním centru světové fotografie v New Yorku měl před třemi lety výstavu Cornell Capa, bratr slavného fotografa Roberta Capy.⁷ Vystavoval dokumentární fotografie, tematicky soustředěné do obrazového příběhu jihoamerických indiánů, jejich postupného 'zcivilizování' bělochy a přemístění do měst, ve který jsou využíváni jako námezdní síla pro zemědělství. Výsledek je katastrofální. Žijí v hrůzostrašných podmínkách, často jako bezdomovci, spí na ulici nebo přímo na smetišti a většina z nich nemá práci. K těm nejsilnějším patřil mikropříběh matky, která žije se třemi dětmi na rušné ulici. Děti spí v krabicích, a protože se nemýjí a nemají vhodné oblečení, nesmí ani do školy. Přemístěním z džungle do města se stalo něco nevratného: tito indiáni už nejsou schopni se do džungle vrátit, ačkoli ve městě žijí v naprosto nelidských podmínkách. Nejenže ztratili vše, co je s přírodou spojovalo – své obřady, malování tváře a těla, ale i schopnost předvídat, vzdorovat, vyžrát na okolnosti a nestat se obětí divokých zvířat. V městském prostředí se ocitají v pozici dětí, se kterými je manipulováno podle libosti plantážníků. Přemístěním přišli o svou kulturu, ocitají se jako bezprizorní, neukotvení v novém světě, ve kterém nejsou schopni najít si své místo. Nelze předvídat, jestli navždycky rezignují, nebo příští generace začnou objevovat kulturu svých předků a začnou se k ní v městském prostředí vracet.⁸

Důležité události života přírodních lidí představují iniciační obřady při dospívání chlapců a dívek, často spojené se zdoláváním náročným překážek, představujících zkoušku dospělosti. V některých případech tyto obřady doprovázejí zásahy do lidského těla, jako je tetování, broušení zubů nebo klitorektomie u dívek a obřízka u chlapců. Méně důležitou roli hraje spojení s nadpřirozenými silami, i když je nelze zcela vyloučit, protože při rituálech zaměřených na plodnost jsou duchové vyzýváni, aby pomohli. Při vyprovázení mrtvého na onen svět se maskou ztělesňuje duch, se kterým je třeba se řádně rozloučit, aby na tomto světě nezůstal a neškodil. Masky se používají i při obřadech udělování/přijímání

7 Výstava se jmenovala *Toward the Margin of Life: From Primitive Man to Population Crisis*.

8 Polský antropolog Leszek Kolankiewicz uvádí pozoruhodnou skutečnost související se vznikem bahijských rituálů – candomblé. Podkladem k těmto rituálům u černochů přivezených z Afriky, které vznikly v Brazílii, se stal tanec habanera. Zdejší černoši byli do Brazílie přivezeni ve třech generacích. První generace v roce 1538 a poslední v roce 1888. Terreiro (svatyně candomblé, jak ji nazývají) vzniklo nikoliv ze zdrojů první generace, ale z poslední, s několika prvky předešlých generací. Viz Kolankiewicz, L. „Bahijské rituály Candomblé a zkušenost divadelního antropologa“, in *Divadlo v člověku / Člověk v divadle I*, Brno: DIFA JAMU 1997.

jména. Ty se slaví nejčastěji až před prahem dospělosti, kdy už je zaručeno, že nabytím jména se mladík/dívka stane plnohodnotným členem/členkou společenství a nehrozí mu smrt, tak častá u dětí vlivem nepříznivých podmínek a tělesné křehkosti. Pro společenství přírodních lidí je totiž smrt ochuzením o člena, který přispívá svým výkonem komunitě, zatímco při narození se tu objevuje někdo navíc, takže je třeba vynaložit více energie při získávání potravy. Mrtvému je tedy nutné prokázat patřičnou pozornost, která představuje způsob, jak se s touto událostí vyrovnat, tedy jak takovou ztrátu učinit součástí života a tak udělat pro mrtvého vše, co požaduje jeho duch, a tím opět stabilizovat situaci, aby po skončení obřadu mohl život standardně pokračovat. Stejně tak dostat jméno patří ke kulturním projevům; znamená to stát se vědomou součástí společenství, mít možnost vstoupit do strukturované komunity a sám se tím strukturovat: přijmout řád a oddělit se tak i sám v sobě od chaosu. Při iniciaci chlapců jde vlastně o proměnu chlapců v muže a současně o zasvěcení do tajemství dovedností a zručností společenství a odkazů předků, které se předávají z generace na generaci. U dívek jde o proměnu v ženy schopné starat se o domácnost, plodit děti a vychovávat je. Nunley a McCarthy uvádějí, že masky používané v rituálech, při obřadech i slavnostech jsou především dílem mužů, a to proto, že jejich základním posláním bylo zajistit potravu. To vyžadovalo různé důmyslné strategie nejenom při lovu, ale i při získávání přízně duchů; důležitou roli přitom plnily právě masky. Pouze mužskou roli při vytváření masky ale nelze jednoznačně doložit. Jedním z mnoha rituálů, o kterých citovaní autoři pojednávají ve své knize, je iniciační rituál žen nazývaný *Bondo* ze Sierra Leone. Žena v masce se nazývá *Nowo* nebo *Sowei*, což doslova znamená: *maska, kterou hraje osoba*. Lze tomu rozumět také jako vyjádření zřetelného vztahu mezi maskou a osobou. Zatímco maska dostává jméno, osoba, která ji hraje, se zneviditelňuje, aby se stala její součástí. Jednotlivé části masky mají symbolické významy. Například vysoké čelo s malým nosem a širokýma očima symbolizuje krásu. Dlouhý a vysoký účes nad čelem představuje upravenou zahradu a znamená postavení ženy-matky a její schopnost kultivace. Dva malé rohy po stranách účesů představují spirituální síly: úrodnou zahradu a plodnost ženy. S některými z těchto symbolů se setkáváme dodnes: hrají v postavení ženy svou roli i v současnosti bez ohledu na to, jestli jsou přijímané vědomě nebo nevědomě. Stačí si všimnout starosti žen o jejich účesy. Do tohoto kontextu patří i jedna z mých vzpomínek na návštěvu černošské části New Yorku – Harlemu. Přehnaná kadeřnictví a neuvěřitelné umělecké účesy, které byli kadeřníci schopni vytvořit ke spokojenosti černošských dam, představovaly typický fenomén, s nímž jsem se v této čtvrti setkal; některé z těchto účesů mi připomínaly masku *Nowo*.

Maska a malování tváře⁹ v podobě současného *make up* hrají nemalou roli v dnešní společnosti. Jsou součástí kultury, která naznačuje určitá spojení

9 Mezi maskou a malováním tváře nebo líčením je přímá souvislost. Masky jsou statické a na rozdíl od líčení neumožňují proměnu výrazu. U jednotlivých historických období můžeme mluvit o kulturní konvenci související s určitým obrazem světa, například nošení paruky a výrazné pudrování ve Francii za vlády Ludvíka IV. V divadle *nó* je maska atributem krásy a harmonie. V divadle kabuki se už setkáváme s výrazným líčením, které masku připomíná. Líčení ale umožňuje plasticitu, tedy práci s výrazem, který lze v jednotlivých situacích proměňovat podle potřeby. Proměnu zajišťovanou polomaskou v komedii dell'arte dotváří spodní část hercova obličje. Erban cituje antropologa Henryho Pernetu, který rozlišuje mezi maskou a tetováním, a to z důvodů, že tetování na rozdíl od masky „*nevyjadřuje trvalou identitu*“ (Erban 2010: 136). O rozdílu mezi identifikací a identitou jsem se už zmiňoval. Pokud jde o tetování přímo na tvář, je projevem toho, s čím se snaží dotýcný identifikovat. Za démonickým tetováním haevymetalového typu se může skrývat citlivá bytost: má tak ochrannou funkci před agresivitou okolí, nebo se sama stává znakem agresivity.

s přírodou, i když s naším narůstajícím vzdalováním se od ní se tato forma masky výrazně proměňuje. Na místo rituálů nastoupila rozvinutá medicínská technologie. Svými praktikami může připomínat obřízku nebo klitorektomii, protože úprava vzhledu ve smyslu estetizace prostřednictvím chirurgických zásahů není méně náročná ani méně bolestivá. Mona Cholletová popisuje současný stav neoliberální společnosti, která se pyšní svobodnou vůlí člověka, ale podmínka dobře vypadat je v ní přítomná jako diktát, jemuž se podrobuje většina žen, které se chtějí uplatnit na trhu. Podle ní „*estetická chirurgie dopovídá liberální vizi nekonečně tvárného subjektu osvobozeného od veškerých determinant, jehož přirozeností je trvalé úsilí o sebezdokonalení*“ (Cholletová 2011: 8). Místo duchovního sebezdokonalování nastupuje ideál mladosti a možnosti jejího zpeněžení, protože i tělo se stává důležitým kapitálem. Lifting patří k sociální stratifikaci a je důkazem přijímání hodnot neoliberální společnosti. Podle McCarthyho chybí masky tam, kde není sociální hierarchizace. Z toho, co uvádí Cholletová, lze vyvodit, že dnešní společnost této hierarchizaci zcela podlehla. Dokonce jako by postup na společenském žebříčku a z toho pramenící finanční výhody zcela zastřely potřebu duchovního zdokonalování. Množí se instituce pro specializované chirurgické zákroky na omlazování těla, protože společnost požaduje standardní mladistvé vzezření tváře i těla. V pozadí těchto proměn je jistě také strach z blízkosti smrti a pokud si připomeneme rozdělení žen v přírodním společenství na panny, matky a stařeny, ve kterém se stařenám přisuzovalo nejhorší postavení, a to až do stupně vyjadřovaného přívlastkem čarodějnice, můžeme snahám žen vymknout se přirozenému procesu lépe rozumět. Zůstává ovšem nejasné, k jakému archetypálnímu obrazu se po liftingu těla a botoxu obličeje lze ještě vrátit. Nové rysy, které získává maska na tváři současné civilizace, tak zůstávají jakýmsi pochybným důkazem hojně rozšířeného přesvědčení, souvisejícího se scénováním na neoliberálním trhu, že člověk je sice dílem přírody, ale má schopnost se jí vymknout. I když v pozadí těchto úprav je záměrně nepřipomínané vědomí nestálosti a dočasnosti i těchto úprav. Zřejmě ale i to patří k současnému rozpornému vztahu mezi svobodnou vůlí člověka a skrytým diktátem neoliberální společnosti.

Literatura:

- ERBAN, V. *Maska a tvář. Hra s identitou v mezikulturních proměnách*, Praha 2010
FAVA, A. *The Comic Mask in the Commedia dell'Arte*, Reggio Emilia 2004
CHOLLETOVÁ, M. „Svět změněný tahem skalpelu“, *Literární noviny* 3/2011
NUNLEY, J. W. / MCCARTHY, C. *Masks. Faces of Culture*, Saint Louis 2000
PERZYŃSKI, F. *Japanese Nō Masks*, New York 2005
PREISNER, R. „Exkurs o masce“, *Divadlo* 3/1966 (březen)
TURNER, V. *The Anthropology of Performance*, Baltimore 1988
VOSTRÁ, D. „Dodatečně k výstavě čínských masek“, *Disk* 23 (březen 2008)
VOSTRÝ, J. „Úvod do postavy: Maska“, *Amatérská scéna* 4/1980
VOSTRÝ, J. *O hercích a herectví*, Praha 1998
VOSTRÝ, J. „Nové pařížské scénologické inspirace“, *Disk* 33 (září 2010)

Obrazová příloha na s. 101–104 je citována z Nunley, J. W. / McCarthy, C. *Masks. Faces of Culture*, Saint Louis 2000.



Opičí maska Palo Volador. Rituální mayská maska původně z Guatemaly, používaná ještě před příchodem Evropanů. Představuje šamanskou kosmologii a je spojená s rituálem obnovy ducha přírody s nastupujícím novým ročním obdobím. Sbíрка Alfreda McKenneye, foto Lynton Gardiner.



Iniciační maska Cikunza, 20. století, Angola. Hraje důležitou roli při iniciaci mladých mužů a žen v buši kmene Chokwe. Má je motivovat k učení a k tomu, aby rychle převzali role dospělých. UCLA Fowler Museum, foto Don Cole.



Maska Timura-Bataka, 19. století, Simulangung, Severní Sumatra, Indonésie, používaná při pohřebních obřadech. Tanečník v masce drží dvě dřevěné ruce, které se nazývají: „Výzva k tanci, jež je vlastností duše.“ Tropenmuseum Amsterdam, foto Lynton Gardiner.



Pohřební maska Gjódo Šakara, 13. století a začátek 14. století, Japonsko, představující krutého a démonického dračího krále moře, byla součástí velkého buddhistického obřadního průvodu v chrámu nebo svatyni. Seattle Art Museum, foto Paul Macapia.

Zkrocení divých lidí ve scénických příbězích středověké fantazie

František Šmahel

Diví lidé? Málokdo o nich slyšel. Bůh je zapomněl stvořit, a přesto se stále ještě pohybují mezi námi. Jejich děti si hrají nejen mezi fiálami a svorníky pražské katedrály, ale i na žižkovské televizní věži. Oni i jejich otcové a matky mají nejen lidskou podobu, ale i lidské potřeby, starosti a radosti. První zpráva o zarostlém divém muži, který prožil mládí na polích se zvířaty, aniž by věděl o lidské civilizaci, je v babylónském eposu o Gilgamešovi. Blízký východ byl rodnou půdou i dionýsovského mýtu, který se přes Frygii dostal do Řecka. Dionýsovi jako dítěti lásky mezi prvním z bohů Diem a krásnou Semele ztrpčovala život zneuctěná Diova manželka Héra. Aby synka uchránil před jejím zuřivým hněvem, Zeus proměnil Dionýsa v kůzle a svěřil ho v ochranu vládcí lesů Silénovi, který se stal z jeho učitele věrným přítelem a průvodcem při tažení jeho bujaré družiny přes Egypt a Indii do Frygie, Thrákie a bůhví ještě kam.

Silénos byl zprvu zobrazován jako starší muž s dlouhým vousem, koňskýma ušima a někdy též s kopyty. Později se z něho stal tlustý ožrala s odulými rty a s nezbytnou vinnou révou. K Dionýsově družině dále náleželi satyrové, fauni, nymfy a bakchantky, které byly společníci jeho pořímsštěné obdoby Bakcha.

Všichni tito napůl démoni, napůl lesní lidé (*silvani*) nebyli jen výtvoři bájí. V Řecku ožívali čtyřikrát ročně při dionýsovských slavnostech, nejbujněji pak na konci března. Vždy ovšem jen v maškarních převlecích herců a účastníků. Tyto antické divadelní a jiné travestie občas nacházely i ve středověku své napodobitele při iniciačních studentských rituálech anebo na dvorech velmožů.

Vraťme se ještě na skok zpátky do starověku. Dionýsos nebyl jen milovníkem vína. Řekové ho uctívali jako boha všeho, co v přírodě rostlo, byl pro ně ochráncem ovocných stromů i plodin, ale také věštcem, znalcem léčivých prostředků, podněcovatelem lásky a nositelem inspirace. K tomu potřeboval četné pomocníky, právě tak jako jeho římský protějšek Bakchus. Satyrové, jejich přátelé a společníci se lišili jen vzhledem, nikoli povahou. Původně mívali kozlí nohy, uši a růžky, zadní končetiny časem změnili za lidské. Tito lesní démoni byli vždy veselí, drzí a dotěrní, a protože nejvíce ze všeho je zajímaly ženy, snažili si je získat hrou na flétny, píšřaly a bubínky. Ve volných chvílích v lese honili nymfy, rádi také děsili lidi. Jejich ztopořené mohutné údy naznačovaly plodnou sílu, ale i nebezpečí pro ženy. Se Silénem a satyry

byl blízkým příbuzným Pan, vynálezce šalmaje neboli Panovy flétny, jeho římským protějškem byl Faun, původně bůh ochránce polí a stád, zejména proti vlkům. Všichni tři, Silénos, satyr i Faun, byli až do naší doby zobrazováni shodně, většinou s napůl lidským a napůl kozlím tělem s rohy a kopytky.

Pradávné kořeny měl i typus divých lidí jako praobyvatel země v dobách primitivních počátků, kdy ještě nevinost neustoupila násilí. Touha po ztraceném 'zlatém věku' či 'ráji' je s lidstvem spojena tak pevně, že ji nalezneme jak v sumerských dokumentech, tak v dnešních útěcích do nekultivované přírody. Mýtus o šťastném divochovi si lidé sice podle Mírcea Eliada vymysleli v 16. až 18. století, tím však nově zhodnotili mnohem starší, zcela 'odposvátněný' mýtus o pozemském ráji a jeho obyvatelích za bájných časů, jež předcházely dějinám. Na závažnosti této formulace nic nemění, že náběhy k tomu nalezneme již v pozdním středověku, neboť i tehdy šlo o adaptaci starších představ s pomocí soudobých morálních, společenských a politických předsudků.¹

Povědomí o faunech, nymfách, satyrech, Silénovi i Bakchovi s příchodem středověku nezaniklo. Tančí a zpívají nejen v *Carmina burana*, ale i v kresbách Andrey Mantegni nebo Albrechta Dürera. Snad i proto, že v bibli mají diví lidé pouze podobu nočních děsů, zbylo ve středověké fantazii místo i pro postavy antických mýtů a jejich středověké následovníky. Mezi ně náleželi různí „lesní“ či „zelení“ lidé volně a svobodně žijící v hlubokých listnatých lesích. Pokud se jejich podoby dochovaly na stránkách iluminovaných rukopisů nebo v plastické výzdobě církevní i světské architektury, pak je snadno poznáme, neboť byli vesměs nazí, pokryti hustými chlupy a ozdobeni zelenými věnci kolem boků i hlavy.

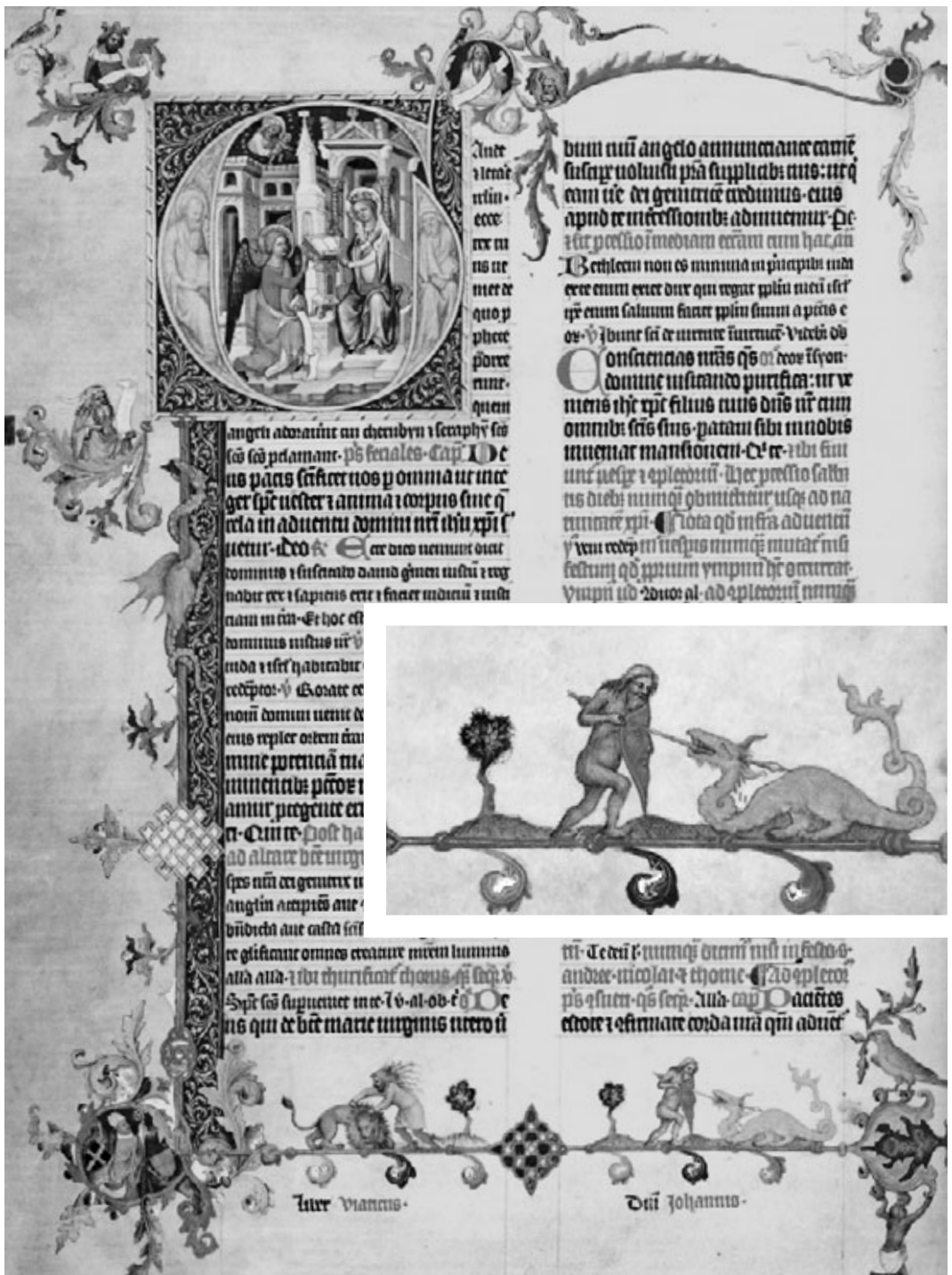
1 Eliade, M. „Mýtus o šťastném divochovi aneb kouzlo počátku“, in (týž) *Mýty, sny a mystéria*, Praha 1998: 26–39.

Do lidské společnosti se divým lidem podařilo proniknout až v druhé polovině 14. století (obr. 1).² Dříve neměli naději ani na domestikaci, ani na účast v maškarních radovánkách nebo v alegorických hrách. Diví muži dále zůstávali pouhými symboly nespoutané přírodní síly, častěji však nyní musili sloužit mocným jako strážci jejich erbů.

V patnáctém století diví lidé již zabydli takřka celou Evropu, která je přejala do svého pomyslného společenství. Tehdy už také nešlo jen o divé či lesní či zelené muže, nýbrž i o jejich družky a děti. Zatímco dříve byl jejich život skryt v neprostupných lesích, nyní se pohybují v blízkosti lidských sídlišť. Co více: měšťané i šlechtici k nim chodí na návštěvy, všichni společně obdělávají pole, loví divou zvěř a pak se baví a stolují. Ale spoň tomu tak je na mnoha obrazových textilních závěsech hornorýnských dílen. Z hrůzostrašných bytostí, hrubých únosců žen a nepřístupných strážců emblémů se na konci středověku stali přátelští tvorové, kteří vytvářeli jakési alter ego svých lidských soupeřů. Ti se za ně začali převlékat, dokonce je vtahovali do výzdoby svých příbytků a obrazně řečeno hráli s nimi i karty, na nichž byli diví lidé zobrazeni s atributy vyšších figur.³

2 Ranou ukázkou z českého prostředí je divý muž v dolní drolerii tzv. *Liber viaticus* Jana ze Středy; rukopis Knihovny Národního muzea XIII. A. 12, fol. 69v (dig. Manuscriptorium novum).

3 Stěžejní prací zůstává monografie Richarda Bernheimera, *Wild men in the Middle Ages, A Study in Art, Sentiment, and Demonology*, Cambridge Mass. 1952, přetisk New York 1979. Neméně cennou pomůckou jsou dva katalogy: *Die Wilden Leute des Mittelalters*. Katalog zur Ausstellung vom 6. September bis zum 30. Oktober 1963, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1963; *The Wild Men: Medieval Myth and Symbolism. Exhibition at the Colisters, The Metropolitan Museum of Art, from October 9, 1980, to January 1, 1981*. Ed. Timothy Husband with the assistance of Gloria Gilmore-House, New York 1980. Pro první orientaci poslouží i přehledná stať autora této studie: „Diví muži, lesní lidé a urození divoši v imaginaci českého středověku. Prolegomena k širšímu tématu“, in Semotanová, E. (usp.) *Cestou dějin. K počtě prof. PhDr. Svatavy Rakové, CSc.*, sv. 2. Praha 2007: 409–429.



1 Chvilí potvrvá, než na této bohatě iluminované straně z cestovního breviáře (*Liber viaticus*) biskupa Jana ze Strydomy († 1380) nalezneme v pravém dolním rohu bordury divého muže zápasícího s drakem. Nahý divý muž drží v levici tzv. obličejový štít, který se vyskytuje jen v české knižní malbě.

Stopy po divých mužích středověku nás jen zřídka dovedou k nějaké dějinné události nebo k reálným příběhům. Spektakulárním případem je smutně proslulý „bál ohnivců“ (*bal des ardents*), který se odehrál 28. ledna 1393 v jednom ze sídel královské rodiny poblíž Paříže. Aby překvapil svou ženu Isabelu, která maškarní ples pořádala na závěr svatby jedné z dvorních dam, král Karel VI. se spolu s dalšími pěti šlechtici přestrojili do masek divých mužů. Převleky byly natolik zdařilé, že mnozí přítomní ani krále nepoznali. O to větší zděšení nastalo, když neopatrností králova bratra, vévody Ludvíka Orleánského, chytl od louče jeden z kostýmů. Smolou přilepené masky prudce vzplály, nastalo zděšení, zvláště když vyšlo najevo, že jedním z ohrožených je sám král. Toho se sice podařilo zachránit, čtyři z jeho nejbližších přátel se však před jeho očima zaživa uškvařili.⁴ Otřesná událost sice ve Francii zůstávala po celá desetiletí v živé paměti, to však jinde nebylo na překážku obdobným scénickým projevům s maskovanými divými muži.

Konečně, pro některé čtenáře možná až příliš pozdě, přichází na řadu spojitost divých lidí s tematickou náplní této revue. V první řadě by se nabízely různé projevy tzv. „charivari“, obhroublé karnevalové maškarády skandalizující kde koho a marně zakazované církevním dohledem. Vyšší společenské úrovně byly bály církevní i dvorské aristokracie. Dějištěm jednoho z proslulých maškarních bálů s divými muži se stalo město Basilej v době zasedání církevního koncilu. Na den svatých Tří králů 6. ledna 1435 ho uspořádali nudící se biskupové a právníci španělské delegace. Zhruba o dvacet let později na sebe mnohem větší pozornost strhl tzv. Banket (slibu)

⁴ Působivé líčení bálu „světlušek“ podal Martin Nejedlý in (týž) *Fortuny kolo vrtkavé. Lásky, moc a společnost ve středověku*, Praha 2003: 36–38.

bažanta, který uspořádal 17. února 1454 v Lille Filip Dobrý. Všelijaké nákladné produkce s divými muži našly pak neméně působivou dobu na dvorech italských renesančních vládců. Co kraj, to jiný mrav. V Norimberku byl od roku 1449, kdy je poprvé doložen, až do roku 1539 vrcholným bodem masopustního veselí tzv. Běh vousatých masek (*Schembartlauf*), mezi nimiž, jak snad není třeba dodávat, nechyběli ani diví lidé.

Přestože šlo o divadelní produkci se vším všudy, přednost dostanou ilustrované literární příběhy, které svou dramatickostí, inscenováním místa a popisem gestikulace i zvukové kulisy jako by se k zachycení samy nabízely. Začneme s podobou scény a kulisami. Ve středověku, a to snad dokonce více než v pradávných dobách, byl místem bytí a žití divých lidí hluboký les, tehdy ještě opravdu nebezpečná divočina, kterou nebylo snadné si podmanit. Husté hvozdy zaujímal většinu kraje, dělily od sebe města i vesnice a obklopovaly hrady. Všichni, kdo putovali po souši, větší či menší část cesty procházeli lesy nebo se pohybovali v jejich blízkosti. Les byl hranicí v právním i společenském slova smyslu, byl místem, kde žili psanci, lapkové, nemocní a jiní vyhoštěnci, prostě ti, kteří byli pro všechny skupiny a okruhy obyvatelstva personifikací všeho nečistého a ničivého v člověku, jehož se bylo třeba vyvarovat.

Jako pomezí území či ‘země nikoho’ byl les i ceněným zdrojem zvěře a lesních plodů včetně medu, z něhož se připravoval snad nejběžnější nápoj v celé Evropě, dále byl zásobárnou vosku na svíce, místem dřevařské, sklářské i hutnické výroby nebo pastvištěm pro domácí zvířectvo, zejména vepře. Byl také útočištěm pohanských kultů i poustevníků – eremitů, kteří sem přicházeli hledat náhražku ‘pouště’ (lat. *eremum*). Pustý les plný nástrah a nebezpečí byl pro ně v duchu

apokalyptické křesťanské symboliky místem poznání a pokání.⁵

Jestliže středověký dualismus kultury a přírody obecně vyjadřoval protiklad mezi tím, co je kultivováno a obýváno na straně jedné, a mezi tím, co je na straně druhé zcela pusté a necivilizované, pak pradávný les nebyl samotou bez lidí. Vedle již zmíněných psanců a poustevníků zde žili a pracovali uhlíři, výrobci popele nutného k výrobě mýdla nebo skla, sběrači lesního medu, vosku i kůry potřebné k vydělávání kůží. Nebylo tomu tak jen na západě či jihu Evropy, ale i u nás v okolí důlních středisek zásobujících doly a hutě dřevem a dřevěným uhlím. Tito lesní lidé, kteří o sobě dávali vědět v sociálně zneklidněných dobách, neměli ovšem nic společného s divými lidmi, jimiž se dále budeme zabývat.

Ve starofrancouzské literatuře pobyt v lese znamenal nejen trest, ale i zdívčení. Cesta zpět byla neobyčejně obtížná, plná nástrah a zkoušek. V plném rozsahu je musel podstoupit Yvain neboli rytíř se lvem, hrdina románu Chrétiens de Troyes z doby kolem roku 1180. Ač patřil mezi rytíře z dvora krále Artuše, Yvain nesplnil slib daný své manželce Laudině, nevrátil se k ní ve stanovené době, a proto ztratil její lásku. Jeho hoře bylo tak veliké, že zešílel, opustil dvůr a přes pole uprchl až za hranice obývaného území do hlubokého lesa. Cestou ze sebe strhal šaty, s oděvem ztratil i paměť a nahý se potuloval v lese s divou zvěří. Tu lovil a přinášel k poustevníkovi, který ho živil svým zvláštním chlebem. Nebyly to však poustevníkovy modlitby, nýbrž kouzelná mast jedné z dam jeho paní, která Yvaina vyléčila ze šílenství.

Poměrně složitý příběh je tu podán pouze ve zkratce. Ostatně jde o pradávný topos, jehož prototypem je epizoda

5 Z obrovské literatury o středověkém lesu zde stačí odkázat na esej Jacquesa Le Goffa „Les a poušť v imaginaci středověkého Západu“ v souboru *Středověká imaginace*, Praha 1998: 60–73.

ze životopisu proslulého čaroděje Merlina od Geoffroye z Monmouthu, tzv. *Vita Merlini*. Na první pohled je také zřejmé, že Yvain ještě nebyl oním divým mužem, kterého hledáme. Třebaže zdivočel a žil nahý v lese, uchoval si svoji lidskou identitu. Ještě něco, lesní krajina, v níž se pohyboval, byla kultivovanější než ta, která se stala domicilem hrdinů středohornoněmeckých (mittelhochdeutsch, dále jen mhd.) eposů. Nepřístupný les protínaly alespoň stezky, na jeho okraji byly oplocené obory a sady, jimž rovněž příslušely tradiční symbolické funkce.⁶

Leč v prologu Chrétiensova románu přece jen vystupuje tvor, který má k autentickému divému muži dosti blízko. Je jím jakýsi zdivočelý vesničan střežící nezkratné býky uprostřed lesa Brocéliandu, obr s kyjem v ruce, oblečený do býčích kůží. „Hlavu měl větší než valach nebo jakékoli jiné dobytce, kštice jeho byla hustá, čelo olysalé na dvě pídě, uši jako slon a mechem porostlé; k tomu mohutné obočí, plochý obličej, soví oči, kočičí nos, ústa podobná vlčí tlamě, zuby divočáka, špičaté a rezavé, černý vous a zakroucený knír; brada jeho dosahovala na prsa, hřbet byl dlouhý, vyhrbený a sehnutý“.⁷ Není divu, že napůl hrůzostrašný, napůl groteskní obraz tohoto lesů pána nalezl četné následovníky. K proměně těchto divých bytostí ve zkrocené tvory sloužící dvorním dámám se později dostaneme.

Jménem i osudy měl k Yvainovi Chrétiens z Troyes blízko „Iwein“, hrdina stejnojmenného eposu předního německého minnesängra Hartmanna von Aue († ca 1215), který příběh poměrně věrně přetlumočil do tzv. střední horní němčiny.

6 Analýzu dvorského románu o Yvainovi publikoval ve spolupráci s P. Vidalem Jacques Le Goff, český překlad pod názvem „Lévi-Strauss v Brocéliandu“ vyšel rovněž v souboru esejů *Středověká imaginace*, Praha 1998: 136–161.

7 *Yvain le chavalier au lion* (Yvain neboli Rytíř se lvem), verše 293–311, cit. překlad Irena Murasová in Le Goff, J. „Lévi-Strauss v Brocéliandu“, *Středověká imaginace*, Praha 1998: 149.

Děj je opět košatý, epizoda s divým mužem zahrnuje zhruba jen sto z mnoha tisíc veršů.⁸ Když se náš hrdina rozloučil s pohostinným prostředím hradu rytíře Kalogreanta, vydal se z volného pole zpátky do lesa (*zu walde von gevilde*). Výraz *gevilde* patří do našeho krajinářského slovníku, protože v mhd. označuje jakýsi napůl kultivovaný přechod do lesní divočiny, domova všemožných divokých zvířat. Iwein na ně narazil na rozlehlé mytíně, kde tato obludná zvířata spolu za děsivého křiku zápasila. Už už se zdálo, že mu pomoci může jen Bůh, když spatřil uprostřed zvířat sedící postavu podivného tvora. Váhavě přišel blíže a znovu se lekl, neboť navzdory jeho lidské podobě vyhlížel opravdu divě. Následuje pak jeho popis, který se jen v nepodstatných drobnostech liší od záznamu Chrétiena z Troyes.

Přibližnou představu o jeho podobě získáváme díky jedné z fresek v paláci hradu Rodenegg, ležícího severovýchodně od Brixenu. Vzácně dochovaný cyklus fresek z dvacátých let 13. století neobsahuje výjevy ze života svatých, jak se až do roku 1972 soudilo, nýbrž obrazy převyprávěné Iweinovo dobrodružství. O podobném cyklu víme z tzv. Hessenského dvora ve Schmalkaldenu, který původně obsahoval 26 výjevů. Se značnou pravděpodobností ilustrují epos o Iweinovi i fragmenty fresek v domě čp. 144/I v Karlově ulici na Starém Městě pražském.⁹ Nás však především zajímá, co po Iweinově setkání s divým mužem následovalo a jak se oba zachovali. Na Iweinovu

8 Obsah i vše podstatné s odkazy na edice a literaturu zachytil Christop Cormeau ve stati „Hartmann von Aue“, in *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, III*, Berlin-New York 1981, sl. 500–520, zde 514–517.

9 K freskám v Rodeneggu srov. mj. Schupp, V. / Szklenar, H. *Ywain auf Schloß Rodenegg. Eine Bildergeschichte nach dem „Iwein“ Hartmanns von Aue*, Sigmaringen 1996. Monumentální výzdobu domu čp. 144/I jako scény z Iweina nebo Lancelota identifikovala Zuzana Všečekková, viz mj. „Praha 1 – Staré Město, dům čp. 144/I v Karlově ulici“, in Benešová, K. (ed.) *Královský snátek. Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský 1310*, Praha 2010: 152–157.

otázku „bistu übel ode guot?“ – jsi dobrý, nebo zlý? – ošklivec odpověděl v tom smyslu, že kdo mu nic špatného neučiní, může se stát jeho přítelem. Po další konverzaci se dostalo Iweinovi ujištění, že se nemusí bát a že se mu dokonce může dostat pomoci. Na otázku, čím by mu mohl posloužit a co vůbec v divočině hledá, Iwein odpověděl v duchu rytířského eposu: „ich suoche aventiure“ – hledám dobrodružství. Zapamatujme si: tento divý muž nebyl jen pomocníkem člověka známým z kouzelných pohádek, neboť navíc opatroval divou zvěř, která ho poslouchala na slovo.

V rytířských románech vystupují i jiné obludy jakoby lidského rodu, a to obři, trpaslíci, bezhlavci i psohlavci, nohatci i beznožci a všelijaké další zrůdy (monstra), pro něž čeština někdy nemá ani jméno.¹⁰ Pro mhd. literaturu je příznačné, že se o nich nemluví jako o *wilde*, nýbrž jako o *wunder*. Je tomu tak proto, že motiv *wilde* v mhd. dvorské epice sloužil jako kontrast všeho, co středověká společnost považovala za ‘dvorské’. Přitom ani v němčině není snadné mhd. *wilde* jednoznačně postihnout. V podstatě se jím vyjadřují nekultivované, nekontrolovatelně se vyvíjející formy života.¹¹ V sociálním kontextu tomu odpovídá afektované jednání či nelegitimní svazek. Příkladem tu může být dodnes známé významové spojení slov ‘divoké manželství’, jež je doloženo v Norimberku již koncem 15. století. Významové jádro slova *wilde* má v němčině dvojí odnož. Jednu postihují adjektiva *ungestüm* (prudký), *ungebändig* (nevázaný), *stürmisch* (bouřlivý), druhou *böse* (zlý) a *wütend* (zuřivý, zbesilý). To ještě není vše, neboť mhd. *wilde* zčásti vyznačovalo cizost, podivnost nebo

10 Podrobně o nich Šedinová, H. „Lidská monstra ve Vokabuláři zvaném Lactifer a v dalších středověkých prameňech“, *Listy filologické*, 2004, č. 127: 237–283.

11 V dalším textu se přidružuji výkladu Klause Hufelanda ve stati „Das Motiv der Wildheit in mittelhochdeutscher Dichtung“, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 1976, č. 95: 1–19.

odcizenost. Odtud plynou potíže jak při interpretaci, tak zejména při překladech do moderních jazyků.

Adjektivum *wild* se v mhd. literárních památkách vyskytuje velmi často ve spojení s *zahn*. Významové spojení obou slovo (*zahn und wild*) metaforicky zahrnuje vše živé, někdy dokonce veškerý živočišný svět. Toto „kolektivizující kontrastní zdvojení“, pomáháme si tu slovníkem teoretiků, lze doložit řadou přesvědčivých dokladů ze skladeb Wolframa von Eschenbach i jiných pěvců. Nás však zde toto slovo nejvíce zajímá jako topos při vylíčení či popisu prostoru. „Divočina – *Wildnis*“ je nejčastěji lesem, místem stálého ohrožení, ale i útočištěm vyhnanců a psanců. I v této divočině jsou však znát stopy lidské činnosti. Yvain i Iwein narazili přece na divé hromotluky na mýtinách, které patřily k výrazným hospodářským počinům 12. století.

S dobou se měnily nejen mravy, ale i krajiny. Postupující kolonizace a všeobecný rozmach městské civilizace přinesl i u nás zahuštění sítě cest a vesnických sídlišť, v nichž život neutichal ani v době agrárního klidu. Neprostupných lesů stále ještě bylo mnoho, krajina však vcelku nabývala nové tvářnosti a jistých estetických hodnot. Otázkou je, jak své okolí vnímal udřený sedlák. Nemůže však být pochyb, že s obchodními cestami, s dálkovými transporty zboží, s putováním scholárů (tzv. *peregrinatio academica*) a s poutěmi k posvátným místům bylo od počátku spjato i poznávání cizích krajin a jejich zvláštností.

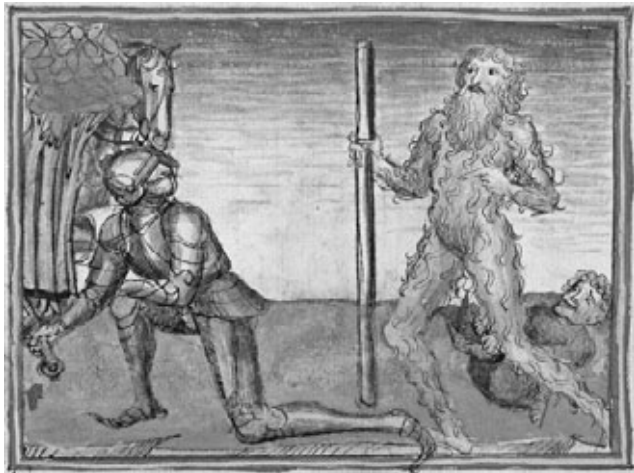
Po tomto výletu do středověké lesní divočiny se vrátíme do svébytného světa rytířských příběhů. Jeden z divých, nikoli pouze zdivočelých mužů figuruje v hrdinském eposu *Sigenot*, který patří do širokého okruhu látek spjatých s Dietrichem z Bernu, ve skutečnosti však z Verony, bájným rekem z doby Theodorika Velikého (471–526). Tento veršovaný epos pravděpodobně vznikl ve dvou verzích kolem

roku 1300 ve švábsko-alemanskému okruhu. Dvě veršované skladby O Jetřichovi Berúnském se sice dochovaly i ve staročeských překladech, ty však měly za předlohu jiné básně tzv. *Dietrichsage*, tj. *Velkou a Malou růžovou zahradu*, v nichž se diví muži nevyskytují.¹² Delší z obou verzí, tzv. „mladšího Sigenota“, obsahuje bohatě ilustrovaný *Cod. Pal. ger. 67* Univerzitní knihovny v Heidelbergu, který vznikl v roce 1470 v dílně Ludwiga Henfflina.¹³ Nevelký rukopis je pozoruhodný množstvím ilustrací. Ke každé straně přísluší jedna, bez ohledu na to, zda předem napsaný text k tomu dával příležitost. Sled 201 ilustrací je místy monotónní, jindy naopak rozfázovaný, zvláště v případě soubojů.

Představme si nejprve dva hlavní hrdiny bohatě ilustrovaného románu. Bernský vévoda Dietrich je zobrazen jako mladý statný muž v módním, napůl zeleném, napůl červeném obleku, tzv. *mi-parti*, jeho učitel Hildebrand má na sobě zlatem protkávaný brokátový plášť s hermelínovým lemem, jak se sluší na staršího váženého muže. Tak alespoň viděl oba hrdiny ilustrátor Henfflinovy dílny, který je oblékl do kostýmů své doby. Oba spolu zprvu dlouze rozmlouvali, nejdříve vsedě a pak i vestoje. Barvitým vylíčením svého setkání s obrem Grinem a jeho sestrou Hildebrand zaujal Dietricha natolik, že byl požádán o další podobné příběhy. Když se vévoda dozvěděl o existenci ještě hrozivějšího obra Sigenota, bez rozmyšlení svému učiteli navrhl, aby se s ním společně utkali. Hildebrand odmítl a obezřetně Dietrichovi doporučil,

12 Pro první poučení viz j! [Jan Lehár], „Růžová zahrada malá a velká“, in Fořt, V. (ed.) *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 3/II. P-Ř*, Praha 2000: 1353–1354.

13 Heinze, J. „Sigenot“, in *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Zweite völlig neu bearbeitete Auflage*, Bd. 8, Berlin/ New York, 1992, sl. 1236–1239. K výtvarné výzdobě a obsahu rukopisu *cpg 67* viz úvod k digitálnímu záznamu: *Spätmittelalterliche Bilderhandschriften aus der Bibliotheca Palatina – digital* (<http://palatina-digital.uni-hd.de>).



▲ 2 Bernský vévoda Dietrich, hrdina eposu o strašném obru Sigenotovi, stojí rozkročen v plné zbroji vedle svého koně na lesní louce. Levou rukou se přidržuje toulce svého meče, pravíci pak ukazuje na divého chlupatého a v obličeji zarostlého muže, který přes rameno nese hůl se svázaným trpaslíkem Baldungem. V pozadí je vidět zabitou laň.

► 3 Poté, co divý muž odmítl vyměnit trpaslíka za laň, vrhl se na vévodu a hodlal ho zabít smrtelným úderem svého kyje. Vévoda byl sražen na koleno, nevzdává se však a s mečem v ruce se snaží povstat. V pravém dolním rohu souboj ze země pozoruje svázaný trpaslík, vlevo je vidět les a hlava koně.

aby si raději se Sigenotem nic nezačínal. Jako správný hrdina bez bázně a hany si Dietrich nedal říci, předal vládu nad zemí svému učiteli a vyslovil přání, aby byl pohřben doma v Bernu, kdyby v boji s obrem padl. Dojatý Hildebrand slíbil ho v tom případě pomstít. Následovalo další marné přemlouvání a posléze rozloučení s vévodkyní Uotou, Hildebrandem i s dvořany. Jen pro zajímavost je možné uvést, že jsme zatím dospěli pouze k dvacátému pátému vyobrazení. Ze zbývajících 176 ilustrací nás bude zajímat sice jen zhruba dvacet, ty se však již bezprostředně vztahují k epizodě Dietrichova setkání s divým mužem.

Dietrich, jak se dalo čekat, v pralese zabloudil a jen čistou náhodou se ocitl na louce, kde se lekl velké sice, jinak však bezbranné laně. Tu svým mečem probodl, leč nijak si tím nepomohl. V té chvíli si zoufale přál potkat kohokoli, třeba i nějakého protivníka, jehož by přemohl a donutil ho ukázat mu zpáteční cestu. Neposuzujme

našeho hrdinu dnešními očima, neboť jednal tak, jak mu přikazovala soudobá pravidla rytířského eposu. Konečně se na zmateného vévodu usmálo štěstí, neboť narazil na divého muže, který předtím zabil trpaslíka Baldunga (obr. 2). Dietrich nabídl nahému chlupatci výměnu laně za trpaslíka, ten však tuto směnu odmítl a stojícího rytíře, třebaže byl v plné zbroji, svým kyjem napadl. Hrozný úder srazil Dietricha na kolena, ten se ovšem nevzdal a pokračoval v nerovném boji (obr. 3). V předtuše blízké smrti se Dietrich dotázal divého muže, zda se nejmenuje Sigenot. Záporná odpověď ho zasáhla stejně tvrdě jako následující úder kyjem do helmy, zvláště když se vzápětí od útočníka dozvěděl, že ani šedesát divých mužů by nad Sigenotem nezvítězilo. Zatímco Dietrich pod dalším úderem klopýtl, trpaslíkovi se podařilo k němu přiblížit tak blízko, že mu vévoda mohl mečem přetít pouta (obr. 4). Krátce na to, když osvobozený trpaslík Baldung podstrčil



▲ 4 Trpaslíku Baldungovi se ve vhodné chvíli podařilo přiblížit k Dietrichovi, který mu mečem přetnul pouta. Divý muž, zřejmě si jistý svou převahou, tomu netečně přihlíží. Osvobozený trpaslík se vzápětí vévodovi odvděčí darem zázračného kořene.



► 5 Povzbuzen čarovným účinkem kořene vévoda Dietrich pak již snadno zvítězil nad divým mužem a rozsekal ho na kusy. Na vyobrazení hrdina drží hlavu divého muže za vlasy a mečem ji odsekává od těla. Na zemi se již povalují části těla, zleva vítězi tleská trpaslík Baldung.

Dietrichovi kořen dodávající zázračnou sílu, došlo k dramatickému obratu. Dietrich nyní divého muže snadno porazil a rozsekal ho na kusy (obr. 5). Baldung mu pak z vděčnosti vyličil všechny hrůzné činy, jichž se mrtvý divý muž dopustil.

Zde bychom mohli nahlédnutí do heidelberského rukopisu ukončit, neboť s divými muži se již v dalším toku slovního i obrazového vyprávění nesetkáme. Sluší se však alespoň stručně dopovědět, jak skončila celá historie se Sigenotem. Díky trpaslíkovi Dietrich našel cestu z lesa, takže se konečně mohl utkat se Sigenotem. Pověst, která obra předcházela, nepřeháněla. Po několikadenním boji Sigenot Dietricha přemohl a uvrhl ho do jámy plné zmijí. Hildebrand znepokojený dlouhou nepřítomností vévody se vydal do lesa ho hledat. Tam na něho již čekal Sigenot, který ho přemohl, zajal a uvěznil ve svém sídle. Hildebrandovi se podařilo uniknout, v novém litém boji Sigenota zabít a s pomocí dalšího trpaslíka Eckericha nalézt

i osvobodit nešťastného Dietricha. Oba se pak s velkou slávou vrátili do Bernu.

Pro oba hrdiny, nikoli však pro divého muže, vše dobře skončilo. Jestliže v *Iweinovi* šlo o nešťastného zdivočelého aristokrata, v *Sigenotovi* o skutečného divocha, pak ve zcela jiných rolích, či spíše převlecích, diví muži vystupují v dobrodružné a láskyplné historii o Pontovi a Sidonii. Pontus byl synem krále Gallicie Tibora a aragonské princezny. Když sultánův syn dobyl město a zničil zemi, Pontus se zachránil v Bretani, kde vyrůstal na královském dvoře. Zde se zamiloval do královny dcery Sidonie, avšak dříve, než si ji mohl vzít za ženu, musel podstoupit mnoho nebezpečných dobrodružství. V závěru své strastiplné pouti se dozvěděl, že Sidonie se svolila provdat za jeho soupeře Geneleta, kterému se podařilo ji oklamat. Aby tomu Pontus zabránil, nezbylo mu nic jiného, než se spolu se svými průvodci dostat v přestrojení za divé muže nejprve do města a pak do



▲ 6 Ilustrovaná historie o Pontovi a Sidonii. Výjev první, „jak král Pontus do země (Bretně) přišel, své služebníky zelenými listy ověsil a tančit jim přikázal, aby byl vpuštěn do města“. Město s hradbami a dvěma věžemi s bránou uprostřed je znázorněno značně realisticky, což platí i o vysokém stromu v pozadí.

► 7 Ilustrovaná historie o Pontovi a Sidonii. Výjev druhý, „jak král Pontus a jeho druhové maskovaní listovím a květy tančili v sále před stoly se ženichem a nevěstou“. Výjev je umně zakomponován do oblouku se sloupy, nejspíše vchodu do sálu s plochým dřevěným stropem.

zámku, kde se slavila svatba. Při tanečním reji divých mužů Sidonie Ponta poznala a z rozčilení upadla do bezvědomí. Pontus využil vhodné příležitosti a Genelevi usekl hlavu. Bývalí milenci si padli do náručí a vše se tím šťastně skončilo.

Osudovou epizodu zachytily čtyři ilustrace v rukopise heidelbergské Univerzitní knihovny *Cod. Pal. germ. 142*, který kolem roku 1475 pro württemberskou vévodkyni Markétu Savojskou pořídila známá nám již iluminátorská dílna Ludwiga Henfflina (obr. 6–9).¹⁴ Markéta byla velkou čtenářkou, která až do pozdního stáří

obohacovala svoji soukromou knihovnu. Není proto divu, že ji zaujalo převyprávění původně francouzského románu, zvláště když si mohla dovolit ilustrovaný exemplář. Ve srovnání s jinými exempláři uvedené dílny, která produkovala ilustrované rukopisy takřka na běžícím pásu, vykazuje román o Pontovi a Sidonii větší pečlivost a tím i působivost. Kreslíře zajímal jen děj, nikoli psychologická motivace jednajících osob, kterým ani nedal individuální rysy. S maskováním krále Ponta a jeho společníků listovím a květy si kreslíř nevěděl příliš rady. Jejich postavy proto pokrýl jakýmsi šupinami, které zelenou barvou připomínaly listoví. Některým z nich navíc přidal na kolena a nadloktí listové věnečky. Nikde se výslovně nepraví, že šlo o masky divých mužů. Kdo jiný by to však mohl být? Tanečníci se rozhodně nepodobají potulným Maurům, jak někteří badatelé

¹⁴ Stačí tu odkázat na elektronickou publikaci *Pontus und Sidonia. Farbmikrofiche-Edition der Handschrift Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 142*. Literarhistorische Einführung und Beschreibung der Handschrift von Henrike Lähmemann, München 1999 (Codices illuminati mediaevi 52). Text vydala Karin Schneider pod názvem *Pontus und Sidonia in der Verdeutschung eines Ungenannten aus dem 15. Jahrhundert*, Berlin 1961 (Texte des späten Mittelalters 14), zde pro náš úsek s. 33–35.



▲ 8 Ilustrovaná historie o Pontovi a Sidonii. Výjev třetí, „jak Sidonie (sedící) za stolem upadla do bezvědomí, jak to pan Pontus uviděl a jak jeho druhové v sále byli maskováni zelenými ratolestmi“. Více než hrdinka příběhu na sebe upoutává pozornost bohatě prostřená tabule.

► 9 Ilustrovaná historie o Pontovi a Sidonii. Výjev čtvrtý, „jak pan Pontus stal Geneletovi před stolem hlavu“. Sidonie s korunou na hlavě se již zřejmě vzpamatovala a netečně přihlíží vraždě svého ženicha.

usoudili. Zdá se také, že kreslíř spoléhal na čtenáře či posluchače a jejich informace průběžně zprostředkovávané slovem. Kdo se nechtěl obšírným vyprávěním s mnoha odbočkami zdržovat, mohl se spokojit se záhlavním shrnutím výjevu v podobě středověkého reader's digestu.

Na rozdíl od knižní malby se výtvarné zpracování literárních látek jen zřídka vyskytuje v tapisériích a textilních závěsech z oblasti Horního Rýna. Svou oblibou je z tohoto hlediska výjimečný veršovaný hornostředoněmecký dvorský román *Káně*, dílo neznámého alsaského autora 14. století. Jde o milostný příběh anglického prince, který se během svého studia v Paříži zamiloval do dcery francouzského krále, zasnoubené předtím králi Maroka. Ta v princovi rovněž našla zalíbení, oba však museli svoji lásku tajit. Zamilovaný princ své francouzské milé slíbil, že se vrátí v den svatby, a odplul do Anglie,

aby pečlivě připravil její únos. Po roce se v převlečení za herce vrátil s třemi koňmi do Paříže a nechal se najmout k produkci na svatbě. Během slavnostního vjezdu marockého snoubence se náš pár nepozorovaně dostal do zahrady k připraveným koním a zmizel z dohledu strážím. Po dlouhé únavné jízdě následoval odpočinek na lesní pasece. Zatímco princezna dřímala v klíně svého milého, ten si prohlížel její dva skvostné prsteny, které jí stáhl z prstů. Z ničeho nic přiletěla káň a klenotů se zmocnila. Princ vyskočil, snažil se káni dostihnout, při tom zabloudiv, a protože svou milou nenalezl, ze žalu se pomátl a životem v lese zcela zdivočel. Princeznu zachránil místní mlynář, u něhož doma rozpoznal její vznešený původ bratr anglického krále, který ji odvezl na hrad Andělský kámen (Engelstein). Zde se po roce ocitl i pomatený princ, jež jeden z lovců objevil v hlubokém lese.

Princ se záhy uzdravil, nepamatoval si však, kdo je a co se stalo. Při lovu jeho sokol přemohl onu zlodějskou káni a roztrhal jí vnitřnosti. Teprve nyní se princ rozpomenul, co se mu přihodilo, a když po návratu do hradu o tom vyprávěl, princezna ho poznala a padla mu do náručí. Následovalo oznámení rodičům, jejich souhlas se svatbou, hostina, tance a turnaje.

Stručné převyprávění děje nemůže evokovat přitažlivost tohoto románu pro středověké čtenáře či posluchače. Děj byl mnohem spletitější, vše se odehrávalo během několika let, některé epizody měly blíže k magii, jiné k reálnému životu. Na rozdíl od tvůrců knižních ilustrací, kteří se mohli spolehnout na doprovodný text, kreslíři návrhů pro textilní závěsy měli nanejvýš k dispozici tzv. mluvicí pásky se stručnými dialogy nebo popiskami. Štrasburský ateliér, jak se zdá, měl kolem roku 1490 k dispozici návrhy klíčových epizod celého dějového pásma. Zatím však není známo, zda celek, který by musel mít délku kolem 12 metrů, byl pro nějakého objednavatele skutečně vyroben.¹⁵ Z dochovaných fragmentů s více než tuctem scén jen jeden zachycuje našeho zdivočelého hrdinu. Jeho příběh i tak dobře ukazuje, jaká role v soudobé imaginaci náležela bytostem žijícím divoce v hlubokých lesích.

Anglický princ ostatně nebyl jedinou obětí románových příběhů lásky. Obdobné strasti musel zažít hrdina epické *Písně o savojském hraběti*, jehož rovněž čekalo ponížení a mnohaleté odloučení od ženy, jinak sestry francouzského krále.¹⁶ Jedné noci se jim zjevil anděl, který je postavil před osudovou volbu věčného zatracení nebo desetileté pozemské bídy. Oba

15 Pro první poučení viz Rosenfeld, H. F. „Der 'Bussard' (früher 'Der Busant')“, in *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon* Bd. 1, Berlin / New York 1979, sl. 1145–1148. Děj románu s názvem „Der Busant“ (= Káně) obšírněji zachytily a dochované fragmenty znalecky popsaly: Rapp Buri, A. / Stucky-Schürer, M. *Zahm und wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Zabern 1993: 359–368, č. 113–117.

16 Rapp Buri / Stucky-Schürer 1993: 170–173, č. 23.

si shodně vybrali druhou možnost, aniž by si uměli představit, co vše je postihne. Když zanedlouho na to bylo přepadeno jejich hrabství, unikli záhubě útekem na jakousi obchodní loď. Aby si zachránili holý život, hraběnka navrhla muži, aby ji prodal chamtivým kupcům, kteří ji s tučným výdělkem později prodali francouzskému králi. Mrzí kupci nejen hraběti odmítní dát peníze, ale navíc ho hodili přes palubu vlnám na pospas. Hrabě se zachránil, inkognito vstoupil do služby lombardského hraběte, s nímž po čase odcestoval na turnaj pořádaný francouzským dvorem. Ačkoli bojoval se staženým hledím, jeho žena ho poznala a vylíčila svému královskému bratru jejich smutný úděl. Vše i tentokrát skončilo happyendem, král vrátil hraběti zadržené majetky a oba manželé zase mohli žít šťastně pospolu.¹⁷

Příběh vyzdvihující manželskou věrnost i v těžkých časech útrap zaujal bernského rychtáře Petermanna z Wabern, který chtěl, aby jeho manželka měla tento příklad stále před očima. Z tohoto důvodu objednal snad již v roce 1467, kdy se oženil s Kunigundou ze Spiegelbergu, tkaný textilní závěs s tímto námětem u proslulé basilejské dílny. Kunigunda měla velké věno, jinak však Petermannovi šťastné manželství nezajistila. Petermann zůstal bez potomka a značnou část života prožil odloučen od své ženy, s níž se nepohodl. Příklady prostě vždy netáhnou, i když v tomto případě šlo o velmi působivé zobrazení zvoleného příběhu. Třebaže se dochovala jen polovina dvoudílného závěsu, poskytuje spolehlivý základ pro posouzení celku.

Jelikož v příběhu o savojském knížeti žádný divý ani zdivočelý muž nevystupuje, je vůbec otázka, proč se jím tak obšírně zabýváme. Zahledíme-li se na vybranou ukázkou pozorněji, k svému údivu zjistíme, že všichni aktéři mají ustálenou

17 Viz Achanze, F. „Der Graf von Savoyen“, in *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon* Bd. 1, Berlin / New York 1981, sl. 217–219.

podobu divých lidí, a tentokrát již nejen mužů, ale i žen. Dosavadní typologii tak můžeme rozšířit o další odnož, v níž diví lidé jinotajně personifikují fiktivní i skutečné postavy. Jde o postup, který literární teorie označuje jako quasi-fikci.

Je více než zřejmé, že všichni tito diví nebo zdivočelí muži měli tu více, tu méně společnou vazbu k milostným příběhům, k erotice a k lásce. Ačkoli i ve středověku láska kvetla všude, na hradě i v podhradí, ve městě i na vesnici, přece jen nejvlastnější, prapůvodní doménou jejího slovesného nebo výtvarné ztvárnění bylo dvorské prostředí, kde se mohli uživit všichni ti pěvci lásky, minnesängři, trubadúři i jiní zvěstovatelé milostného citu. Tušíme již, jaká role mohla divým mužům připadnout, když se do těchto příběhů zapletli: poznali jsme je jako protivníky, na nichž si hrdinové mohli vyzkoušet svoji sílu a statečnost, poznali jsme je jako zdivočelé oběti lásky i jako rafinované masky mající za úkol pobavit společnost nebo obelstít protivníka. Co ještě zbývá? Budeme překvapeni, neboť imaginace jako by v tomto ohledu neznala žádných překážek. Ne vždy budou mít diví muži v dalším textu hlavní roli, ne vždy o ně půjde v prvním plánu, leč častěji budou vystupovat po jejich boku divé družky, ženy a dámy.

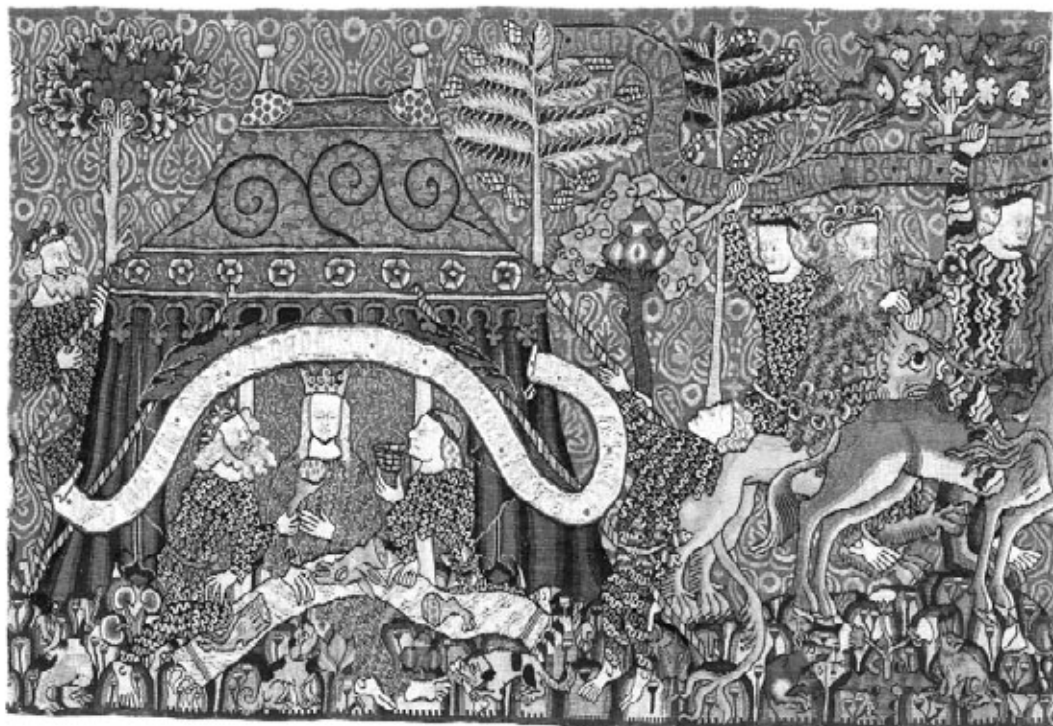
Nedělejme si iluze. Nákladně ilustrované či dokonce iluminované, zlatem a vzácnými barvami zdobené rukopisy byly exkluzivní povahy. Také textilní závěsy nebyly levnou záležitostí. Měly však i praktický účel a mohlo je vidět více lidí, kteří přicházeli na návštěvu anebo k projednání svých úředních záležitostí. Další skupinu artefaktů, které se dochovaly převážně jen díky své luxusní drahocennosti, tvoří všelijaké drobné předměty, které byly zamýšleny jako pozornost či dary. A protože se stále ještě pohybujeme v dosahu Venuše, zajímá nás, zda se s divými muži a jejich družkami nemůžeme setkat i v jiných podobách jejich imaginární existence. Spíše by mohlo překvapit,

kdyby tomu tak nebylo. A skutečně, od 14. století diví muži pronikali i do těch intimních poloh rytířské kultury, které byly vyhrazeny různým projevům lásky a milostného citu. Tam, kde se dříve pohybovali jen rytíři, bylo možné zahlédnout i vetřelce z řad divých mužů, kteří je někdy dokonce i zcela nahrazovali. Řeč bude v prvé řadě o artefaktech, které bychom dnes řadili k užitému umění.

Mezi nejrozšířenější středověké alegorie vůbec patří dobývání Hradu lásky, německy Minneburgu. Ruiny hradu s tímto jménem, které leží v údolí Neckaru, obestírá pověst se všemi znaky věrné, leč naplněné lásky. Jméno prý dala hradu Minna z Hornecku, která se měla provdat za hraběte ze Schwarzenbergu, přestože milovala rytíře Edelmuta z Ehrenbergu. Nepřehlédneme protiklad skrývající se v názvu lokalit: jeden pocházel z „černého“, druhý z „čestného“ vrchu. Minna rodičům uprchla a skryla se v jeskyni blízko pozdějšího hradu, kde čekala na návrat svého milého z křížové výpravy. Když se Edelmut z Palestiny konečně vrátil, našel již Minnu na smrtelném loži. Ještě dříve, než naposled vydechla, stál jí Edelmut slíbit, že vystaví u jeskyně hrad, jenž bude jménem připomínat její věrnou lásku. Pověst nese všechny znaky věrohodného příběhu včetně protikladu černý – čestný v názvech, přesto však svým pozdním vznikem badatele zcela neuspokojila. Původ tohoto motivu je proto hledán v Itálii, jmenovitě v Trevisu, kde byla při městské slavnosti v roce 1215 na tržišti dobývána maketa hradu lásky, dále též v proslulém *Románu o růži*, žádá z těchto domněnek však nenalezla širší přijetí.¹⁸

Působivou adaptací motivu dobývání Hradu lásky divými muži představují dva téměř identické závěsné koberce o délce

¹⁸ K motivu dobývání Hradu lásky mj. Husband, T. *The wild man: medieval myth and symbolism*. Catalogue of an exhibition held at the Cloisters, Metropolitan Museum of Art, 1980: 71–81. (K jeho scénické verzi v podobě dvorské hry viz Kotte, A. *Divadelní věda (Úvod)*, Praha 2010: 25–26 – pozn. red.)



10 V dvojdílném textilním závěsu z doby kolem roku 1420 předchází dobývání Hradu lásky hostina, kterou ve svém nádherném stanu uspořádala paní Láska s korunou na hlavě. Dva diví služebníci po jejím boku se předhánějí v úslužnosti: jeden jí nabízí upečené stehno, druhý naplněný pohár. Dva další diví muži napínají stanové plachty. V mluvicím pásku nad sedící skupinkou hostitelka pobízí divé muže zhruba v tomto smyslu: „Budte zdraví a svěží všichni moji diví muži, chceme přece dobýt hrad a pak to oslavit“. Jiní diví muži se v loveckém zápalu potýkají se lvem, který zaútočil na zvíře připomínající gazelu. Málo zřetelný pásek nad nimi jim připomíná povinnost přinést kořist.

zhruba 5 metrů, jejichž dochované části jsou rozptýleny v několika muzejních kolekcích. Oba exempláře vznikly kolem roku 1420 ve stejné štrasburské manufaktuře, a to podle společné předlohy. Pozoruhodné z ikonografického hlediska rovněž je, že se v obou případech zdvojuje základní schéma. Po počáteční hostině ve stanu paní Lásky následuje útok na Minneburg, po němž paní Láska pořádá další hostinu, neboť boj o lásku nikdy nekončí. Tak by mohlo znít poslání této repetice, která by se mohla donekonečna opakovat. Představy rytířské lyriky o neustálém boji za lásku a pro lásku zde nabyly skrytého a přitom srozumitelného vyjádření v jinotaji hradu jako

ženského těla. Muži útočící květinovými šípy a oštěpy proti Hradu lásky plní jen svůj odvěký úkol, právě tak jako dámy bránící své ctnosti. A nyní pozor, rytíři zde nebojují proti divým mužům, i s touto variantou se lze setkat, neboť všichni aktéři, včetně paní Lásky, vystupují v převlecích divých lidí, pro něž si hornoněmecké dílny vytvořily ustálené výtvarné schéma odpovídající možnostem tkalcovské technologie (obr. 10). S touto travestií, jednou pojímanou vážně, jindy humorně, se ještě budeme setkávat.¹⁹

19 V případě vzájemných vztahů čtyř závěsů s motivem dobývání Hradu lásky vycházíme z řešení, které navrhly Rapp Buriová a Stucky-Schürerová 1993: 294–301, č. 86–87. Zde také starší literatura včetně katalogů.



11 Diví muži po stranách iniciály „U“ z výzdoby starozákonní knihy Numerus v Bibli Václava IV. jsou připraveni hájit sličnou lazebnici zobrazenou v bílé kytlici a se všemi příslušnými atributy. A protože oba mají přes ramena zavěšeny královy erby, jsou zřejmě na stráž z jeho příkazu. K jejich atributům náleží vedle mohutných palic tzv. točnice, tj. zvláštní druh turbanu s uzlem a vlajícími pentlemi. Točnice spolu s ledňáčkem a enigmatickým úslovím „toho bude toho“ náležely k symbolice Václavova dvorského řádu.

Na výzdobě některých „Skříněk lásky“ (něm. *Minnekastchen*, fran. *Coffret d'amour*), které darovali zámožní šlechtici nebo patriciové svým snoubenkám, diví muži svojí hrubou dobovačnou silou představovali protipól dvorského pojetí lásky. Když se kolem roku 1310 v Paříži objevily první 'kufříky' lásky s výjevy vyřezanými do slonoviny, staly se módní záležitostí, po nichž poptávka trvala několik desetiletí. Sedm dochovaných exemplářů patří ke špičkovým dílům středověkého řezbářství. Všechny tyto skřínky se vyznačují propojením oblíbených scén a výjevů artušovského cyklu. Objevují se tu Piramus a Thisbe, Tristan a Isolda u fontány, mladá dáma s jednorožcem, dobývání

Hradu lásky a v několika případech i rytíř na koni v plné zbroji napichující svým dřevcem divého muže, který se zmocnil dámy. Jedna z variant zobrazuje dva divé muže, jež za jejich čin čekal obdobný osud, tentokrát však z rukou stojícího rytíře. Tento výjev se podařilo spojit s řadou skladeb kurtoazní literatury, z nichž nejstarší je anglonormanská povídka o rytíři Enyasovi.²⁰ Tomu se sice podařilo divého násilníka zabít a dívku osvobodit, ta však dala přednost mladému rytíři, kterého

²⁰ Nejnověji se soudí, že jde spíše o epizodu z *Roman de Jaufré*. Viz *La légende du roi Arthur*. Sous la direction de Thierry Delcourt, Paris 2009: 180–181. Zde také vyobrazení jednoho z pařížských kufříků z let 1340–1350, který v roce 1983 získalo Musée du Louvre.

potkali v lese. Enyas v souboji s ním zvířel, odjel z lesa a dívku nechal na pospas divým zvířatům.²¹

Pařížské 'kufříky' byly ve své době nedostižné, a proto není divu, že některé z nich byly napodobovány i v sousedních zemích, jmenovitě v Porýní. Zvláštní pozornosti si tu zaslouží dvě dochované kolínské skříňky ze třetí čtvrtiny 14. století, jež měly společnou francouzskou předlohu. Nešlo však o řezby ve slonovině, nýbrž o dubové krabičky s lazurovou malbou. Boční stěny skříňky uložené v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Kolíně nad Rýnem vyprávějí ucelený příběh zleva doprava: (1) Posel se blíží k divému muži sedícímu na pařezu ve společnosti jelena, opice a ptáka. Po vyslechnutí poselství, tak se alespoň lze domnívat, divý muž odjíždí na koni a ohlíží se. (2) Divý muž se snaží zmocnit dámy, která se s prosbou o pomoc obrací na rytíře nabízejícího jí prsten. Scéně zlověstně přihlížejí draci. (3) Divý muž byl zjevně úspěšný, dámy se zmocnil, neboť za ním a jeho pomocníkem z brány na koních vyráží rytíř se sluhou. (4) Divého muže dáma zřejmě přizpůsobila své představě, neboť s ní hraje šachy, při čemž zlobně drží v ruce sokola. Druhý muž ho asi chrání, neboť se divoce ohání kyjem. Jaké asi poselství může tato skříňka skrývat? Snad nepochybíme, když budeme předpokládat, že jde o ukázkové schéma známé pod úsluvím „krotce a divoce“ (*zahn und wild*): dárci své milé naznačuje, že již zkrotila jeho divokost.²²

S divými lidmi bylo možné se na sklonku středověku setkat kdykoli a kdekoli.

21 Srov. katalog *L'Art au temps de rois maudits Philippe le Bel et ses fils 1285–1328*, Paris 1998: 165–166, č. 101. Nový přírůstek v Musée Cluny je přístupný na internetu: <http://www.cbx41.com/article-27501752.html>.

22 Tak katalog *Die wilden Leute* (viz. pozn. 3): 28, č. 48, dále srov. Husband 1980: 85–88, č. 16.

Pro příklady a doklady nemusíme vždy chodit daleko. Divé muže nebo alespoň jednoho z nich zobrazovala tapiserie, kterou paní Margareta Kluková někdy před rokem 1390 darovala klášteři augustiniánských řeholníků u sv. Tomáše na Malé Straně. Dotyčný divoch neobstál v boji s ozbrojencem, který ho pak, alespoň na tapiserii, odvěkl do vězení. Jelikož tento i několik dalších desítek textilních závěsů zdobily stěny chóru při svátcích a jiných významných dnech, mohl si kdekdo tuto ryze světskou scénu prohlédnout.²³ Ani u sv. Tomáše to nebylo považováno za blasfémii posvátné půdy, neboť tyto polobájně bytosti v rozmanité roli pronikaly nejen do církevních svatostánků, ale i na stránky iluminovaných biblí či jiných nábožensky zaměřených rukopisů. Snad proto nebude od věci náš výklad zakončit zmínkou o Bibli krále Václava IV. Diví muži její skvělou výzdobu sice zcela neovládli, avšak svojí početností v ní vytvořili nikdy později nepřekonaný rekord v pomyslné Guinnessově knize středověkých rekordů (obr. 11).²⁴

Citovaná obrazová příloha je převzata z těchto publikací: sub 1: *Karel IV. císař z boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437* (katalog), Praha 2006: 97; sub 2–9: převzato z autorovy publikace *Diví lidé v imaginaci pozdního středověku* (v tisku); sub 10: *Katalog Mythos Burg*, Norimberg 2010: 215–216; sub. 11: Krása, J. *České iluminované rukopisy*, Praha 1990: 164.

23 Textilii s divými muži uvádí Jaroslav Kadlec in (týž – ed.) *Das Augustinerkloster Sankt Thomas in Prag. Vom Gründungsjahr 1285 bis zu den Hussitenkriegen mit Edition seines Urkundenbuches*, Würzburg 1985: 369, č. 182 (Panni, pallae et alia linteamina).

24 Jako ukázka tu poslouží výzdoba fol. 130r druhého dílu Bible Václava IV., který má v Rakouské Národní knihovně signaturu Cod. 2759. K tomuto velelidlu lucemburské knižní malby: Krása, J. *Bible Václava IV.*, Praha 1971.

Koncept kotodama aneb o japonské 'duši slov'

Denisa Vostrá

Japonsko je ostrovní země ležící mimo kontinentální Asii, a jakkoli jeho obyvatelé ovlivnila čínská kultura, vytvořili si své vlastní kulturní hodnoty založené na formě logiky, která dává jejich činnosti význam, ale která nevyplývá z jediného souboru myšlenek, sloužícího jako východisko pro systematické vytváření významů či principů. Pokud bychom například Japonsko popisovali jako buddhistickou společnost, bylo by potřeba nejprve definovat, co v jeho kontextu vlastně znamená 'buddhismus', neboť v době, kdy se toto náboženství v Japonsku šířilo,¹ muselo se zde vypořádat s celou řadou domácích vlivů a opustit některé své základní doktríny. Původně indický náboženský směr se do Japonska dostal z Číny, kde se rozšířil v souladu s čínskou filozofií, avšak v Japonsku neexistoval racionální filozofický systém, jaký buddhismus vyžadoval. Místo toho zde došlo ke střetu s přírodní filozofií překypující spirituální energií, která si jeho myšlenky vysvětlovala pomocí vlastních termínů (Picken 2002: 4).

Čínskou kulturu by snad bylo možné charakterizovat pojmem 'dobro', vycházejícím z konfuciánské tradice, západní kultura se na základě řeckého dědictví soustřeďuje na 'pravdu', ale japonská kultura, již podle všeho nejlépe vystihuje termín 'krása', zůstává ve spojení s přírodou, bez nutnosti vědeckého přístupu (Picken 2002: 12). Původní japonská přírodní filozofie začala být v době šíření buddhismu označována jako kult *šintó*, doslova 'cesta bohů',² a lze na ni snad pohlížet jako na významný ne-racionální (nikoli iracionální) filozofický systém, který by měl být základem studia japonského kulturního vývoje.

Kult *šintó* kotví již v šamanských rituálech a vytvořil se během dlouhého prehistorického období Džómon (nazvaného podle keramiky provazcového vzoru), kdy se formovala mentalita původních obyvatel japonského souostroví. Japonci se nejméně deset tisíc let živilo jako lovci, rybáři a sběrači lesních plodin a spoléhali na štěrnost lesních a vodních božstev, jejichž přízeň si získávali promyšlenými rituály. Magická vzývání, která se stala součástí těchto rituálů, byla pronášena v typickém japonském rytmu střídajícím pěti- a sedmislabičné celky, který – jak Japonci odedávna věřili – zněl libě uším božstev, a později se

1 Na rozšíření buddhismu v Japonsku má největší zásluhu princ Šótoku Taiši (574–622).

2 Před příchodem buddhismu nebyly japonské představy o světě nijak souhrnně označovány, název *šintó* vznikl až z potřeby oddělit je od importovaného náboženství.

z nich vyvinula japonská poezie.³ Slovo bylo posvátné a jako každé jiné jsoučno vesmíru obsahovalo duši (Líman 2001: 9).

Staří Japonci věřili v magickou moc slov a domnívali se, že s jejich pomocí mohou ovládnout celý svět. Žili v představě, že slova mají sama o sobě schopnost a sílu vyvolat určité události, neboť v nich sídlí nadpřirozená moc schopná uvést myšlenku ve skutečnost jen tím, že je tato myšlenka vyslovena nahlas. Víra v 'duši slov' přitom úzce souvisí s původním kultem *šintó*, jehož základem je víra v božstva *kami* sídlící v přírodních objektech či jevech. Podobné síly totiž podle tohoto náboženského systému dlí i ve slovech, a tento koncept se označuje jako *kotodama*, kde *koto* znamená 'slovo' a *tama* (zde ve znělé podobě *dama*) znamená 'duše'.

Již ve státě Jamato (cca 3. st. až 710, v periodizaci japonských dějin jde o část období Kofun a období Asuka) se některé rody prokazatelně zabývaly studiem 'duše slov'. V té době zde existovala domněnka, že slova, pokud se správně vysloví, ztělesňují spirituální moc, a tato víra vedla postupem času k tomu, že v šintoistických modlitbách *norito*, které byly součástí obřadů a byly adresovány božstvům *kami*,⁴ začaly být obcházeny výrazy, které by mohly vyvolat neblahý účinek (Bocking 1997: 107–108). Modlitby *norito* plně respektovaly koncept *kotodama*, tedy myšlenku, že řeč může přímo ovlivnit realitu: pokud hovoří o požehnání, přijdou šťastné chvíle, pokud se naopak vysloví něco zlého, přinese to neštěstí (Kosugi 2009).

Nejstarší koncept *kotodama* byl podle všeho chápán jako božská moc skrytá v šintoistických modlitbách *norito*. Věřilo se, že pouze krásná, správně vyslovená slova mohou přinést dobro, zatímco nehezké či nesprávně pronesené výrazy mohou způsobit zlo. Postupně se pak význam konceptu *kotodama* změnil přímo na 'duši' těchto modliteb a nakonec se na něj začalo pohlížet jako na 'duši slov' obecně. Princip *kotodama* je obsažený jak v básních a v některých specifických výrazech, tak i v běžném verbálním aktu, v němž se uvádí myšlenka ve skutečnost (Hara 2001).

Víra v 'duši slov' vychází z představy, že vyslovená slova mají magickou moc, podobně jako se skrývá magická moc v modlitbách za dobrou úrodu. Koncept *kotodama* předpokládá, že zvuky mohou magicky ovlivňovat objekty a že použití rituálních výrazů může mít přímý vliv na prostředí, tělo, mysl i duši. Proto se Japonci odedávna snažili vyhnout nepěkným slovům, která by mohla vyvolat zlo, a pro každou příležitost velice obezřetně volili přiměřené výrazy, aby se vlivem použití nevhodných slov nestalo něco zlého. Požadavek na správnou a přesnou vokalizaci nacházíme ovšem i v uměních založených na vokálním aktu – například v divadle *nó* je (stejně jako v modlitbách *norito*) třeba, aby byly jednotlivé výrazy vyslovovány se správnou intonací v souladu s tradicemi, neboť jedině tak může jejich *kotodama* uspokojit božstva. Z tohoto důvodu jsou texty pro divadlo *nó* psány v témže rytmu jako tradiční japonské básně (5-7-5-7-7).

Historicky první známky konceptu *kotodama* lze nalézt ve sbírce lyrických básní *Manjóšú* z 8. století, kde se o Japonsku mluví jako o zemi 'pod ochranou duše slov' (Antoni 2009). „V *Manjóšú* se poprvé v psané podobě objevuje složené

³ Více o japonské poezii viz článek D. Vostré „Od náznaku v tradiční japonské poezii *waka* ke scénám moderní *haiku*“ otištěný v *Disku* 30.

⁴ Božstva *kami* byla modlitbami jednak uctívána, jednak žádána o uplatnění své moci ve prospěch věřících.

slovo *kotodama* ('duše slova'), tedy pojmenování dávnověké víry v mocný účinek slova; vyjadřuje zkušenost zakotvenou v obecném povědomí, že v mateřské mluvě je skryto tajemství původu, totožnosti i sebeurčení básníka, jehož rodnou řečí je *jamatokotoba*⁵ a rodnou zemí Jamato, kde se jako svobodný, vzdělaný intelektuál může učit i poezii cizí“ (Švarcová 2005: 211–212).

*Od časů bohů,
z pokolení na pokolení
předáváme si víru,
že říše Jamato je zemí
božských vládců,
šťastným místem
pod ochranou duše slov. [...]
(Manjósú 1: 323)*

Konceptem *kotodama* se zabýval již významný učenec období Tokugawa Motoori Norinaga (1730–1801), zakladatel 'národní nauky' (*kokugaku*). Ten spojuje tento princip s vírou dávných Japonců, kteří ještě neznali písmo, že slova mají duši, a člověk tak může tónem svého hlasu ovlivnit události, které mají přijít. Tak jako podle moderních teorií psychologie může vnější výraz, který vědomě nasadíme, ovlivnit naše rozpoložení a vyslovená slova mohou aktualizovat vyjadřované pocity, může *kotodama* uvést ve skutečnost přání naznačená hlasem. V Norinagově úvaze však jde samozřejmě především o porozumění přírodě a nikoli o nějaké 'sociální nálepky' (Nakano 1997: 5). Ať už se však člověk vyjadřuje šťastným a spokojeným hlasem, anebo naopak nevhodně či dokonce hrubě, božstva uvedou naznačované polohy v realitu.

Koncem 20. století se vnímání slov založené na zvuku stalo předmětem zkoumání jazykovědců i neurologů. Jednu z nejzajímavějších teorií, ač jinými odborníky i veřejností přijatou s notnou dávkou skepse, v roce 1985 formuloval otolaryngolog a neurofyziolog Tadanobu Cunoda, který na základě svých experimentů došel k závěru, že Japonci i Evropané využívají mozkové hemisféry odlišně. Podle Cunody probíhají u Japonců všechny procesy spojené s logikou, emocemi a dokonce i s vnímáním blízkého vztahu k přírodě v levé hemisféře, pravá hemisféra se specializuje jen na harmonické a mechanické zvuky, zatímco u Evropanů je levá hemisféra vyhrazena jazykovým procesům a logickým funkcím a všechny ostatní zvukové informace vnímá pravá hemisféra (Tsunoda 1985: 76–77). Odlišný je podle Cunody i způsob vnímání vokálů a konsonant – Evropané podle něj vnímají konsonanty i vokály pravou hemisférou, zatímco Japonci vnímají vokály levou hemisférou (Kraemerová 2000: 5).

Na Cunodu pak v určitém smyslu navázal i Tódži Kamata, který na základě vnímání zvuků klasifikoval jednotlivé typy vokálního projevu podle toho, do jaké míry jsou srozumitelné a do jaké jen naznačující. Zatímco pro běžnou řeč je typická jak srozumitelnost, tak náznakovost, vědecká řeč inklinuje spíše ke srozumitelnosti a poetická řeč spíše k náznakovosti. Mimo tyto kategorie pak existuje ještě řeč náboženská, již ovšem nelze charakterizovat obecně, neboť její vlastnosti závisejí na druhu náboženství. Japonský náboženský jazyk má podle

5 Jazyk země Jamato, tedy pro Japonce rodný jazyk.

Kamaty silnou tendenci k náznakovosti. Kamata vychází ze studií staré literatury a upozorňuje i na to, že Japonci v dávných dobách vnímali výraznější zvuky přírody (například hučení vodopádu či zpěv ptáků) jako ‘řeč’ božstev *kami*, která si poté usmírovali v modlitbách využívajících *kotodama* (Kamata 1990).

I v moderní době jsou Japonci citliví na přílišný kontrast mezi zvukovou podobou slova a významem, jaký se tímto slovem označuje. Ve styku s nemocnými se proto vyhýbají například slovům *ku* (‘strádání’) nebo *ši* (‘smrt’) – nejméně vhodným dárkem se pak v této souvislosti jeví hřeben, japonsky *kuši*. Podobně se sloveso *šinu* (‘zemřít’) zásadně nahrazuje eufemismem *nakunaru* (‘zaniknout’, ‘zmizet’). A negativní výrazy neuslyšíme ani během tradičního svatebního obřadu – při takové vzácné příležitosti nesmí být vysloveno nic, co by připomnělo špatné časy. Obraty jako ‘v nemoci i ve zdraví’, ‘v bohatství i v chudobě’ nebo dokonce ‘dokud nás smrt nerozdělí’, které jsou běžné v západní společnosti, by byly při japonské tradiční šintoistické svatbě nemyslitelné⁶ (Kosugi 2009). A vnímavost vůči zvukové stránce slov ukazuje také hojnost onomatopoických (zvukomalebných) výrazů, které se v japonštině dodnes hojně používají: např. výraz *perapera* znamená ‘plynule’, *betabeta suru* znamená ‘být lepkavý’ (doslova ‘dělat lepkavost’), *patapata* označuje kapání vody, *curucuru* srkání a *gučaguča* naznačuje všeobecný zmatek.

Nevhodné výrazy byly v japonštině už odedávna označovány jako *imi kotoba* neboli ‘zakázaná slova’ a byly nahrazovány jinými: mezi buddhistickými termíny se například místo *bucu* (‘buddha’) používal výraz *nakako* a místo *kjó* (‘buddhistická sůtra’) *somekami*, mimo buddhistické termíny se pak například namísto výrazu *bjó* (‘nemoc’) používal výraz *jasumi* (‘odpočinek’), slovo *kecu* (‘krev’) se nahrazovalo slovem *ase* (‘pot’) a podobně (Bocking 1997: 58). A zakázaná *imi kotoba* stojí zřejmě také v pozadí vzniku honorifických výrazů, jichž je i v moderní japonštině celá řada. Podle některých teorií vznikly tyto výrazy ze strachu, že by se božstva hněvala, kdyby je lidé neoslovovali dostatečně zdvořile. U podstatných jmen se používají honorifické prefixy (nejčastější je předpona *o*, například ve slovech *o-suši* či *o-sake*), zatímco od sloves lze utvořit například uctivou a skromnou formu: z neutrálního ‘udělat’ tak vznikne ‘ráčit něco udělat’, resp. ‘dovolit si něco udělat’.⁷

Imi znamená vlastně ‘tabu’, jímž bylo všechno, co mohlo v rámci kultu *šintó* způsobit rituální znečištění (*kegare*). Rituální znečištění v Japonsku ovšem souvisí zejména se smrtí a s nemocí a jeho prototypem je příběh božské dvojice Izanami a Izanagiho. Izanami zemřela při porodu boha ohně a smutný Izanagi se za ní vydal do podsvětí, aby ji přivedl zpět. Ke svému zděšení však zjistil, že z jeho milované družky je již jen mrtvola prolezlá červy, a cítil se velmi znečištěn. Po návratu na zem měl potřebu se očistit, vstoupil proto do řeky a začal se omývat. Z jeho levého oka se při tom zrodila bohyně slunce Amaterasu, z pravého oka bůh měsíce Cukijomi a z nosu bůh bouře Susanoo.

Lidé v dávných dobách v souladu s konceptem *kotodama* harmonizovali

⁶ Existují samozřejmě i tabu, která se nevztahují k jazyku. Rodiče své malé děti například napomínají, když zapichují hůlky do misky s vařenou rýží, protože právě tak se na domácí buddhistický oltář aranžuje rýže jako pokrm pro duše zemřelých, vracející se na ‘dušičky’ (srpnový svátek Obon) domů.

⁷ V současné době se zdvořilostní systém postupně poněkud zjednodušuje, mimo jiné i vlivem angličtiny, takže některé ‘skromné’ a některé ‘uctivé’ formy se zachovávají v podstatě jen ve zdvořilostních frázích.

svá vyjádření tak, aby se přizpůsobili tomu druhému. S tím samosebou souvisí i pečlivý výběr slov – bylo by krajně nežádoucí způsobit partnerovi v hovoru vysloveným slovem nepříjemné pocity, proto se Japonci málokdy vyjadřují jasně a používají řadu mimoslovních signálů. Konfrontační způsob komunikace se považuje za nežádoucí, za každou cenu je třeba zachovat harmonii. Z tohoto důvodu Japonec málokdy řekne 'ne' přímo – místo toho použije zpravidla nějakou frázi, která negativní odpověď opíše. Podobné zvyky ovšem mohou být jistou komplikací při jednáních s cizinci, zejména když se jedná v jiném jazyce než v japonštině. Americký obchodník bude větu „S dovolením si to ještě promyslím“, navíc pronesenou v angličtině, jen stěží chápat jako zřejmé odmítnutí.

Ke zjemnění výpovědi existují v japonštině i některé neobvyklé slovesné tvary, například tvar pravděpodobnosti, který lze podobně jako třeba tvar pasiva či kauzativa vytvořit jen pomocí příslušné slovesné koncovky. Japonec nevypraví větu „Zítra bude pršet“, neboť by tím mohl déšť přivolat. Raději zvolí variantu „Zítra bude asi pršet“, „Zdá se, že zítra bude pršet“, případně „Myslím, že zítra bude pršet“. Japonština je navíc výrazně kontextový jazyk a jednotlivé věty vytržené ze souvislostí mnohdy nejde snadno přeložit. Příkladem může být třeba kauzativum – věta „Rodiče mi umožnili jít na vysokou školu“ zní v japonštině stejně jako věta „Rodiče mě donutili jít na vysokou školu“. A odlišné je například i použití pasiva, které lze v Japonsku vytvořit od všech sloves a naznačit tak duševní rozpoložení. Když tedy Japonec vysloví větu (v doslovném překladu) „Byl jsem zemřel babičkou“ (samozřejmě s použitím eufemismu 'zaniknout'), znamená to, že mu zemřela babička a on tím trpí. Pro Japonce je zkrátka obtížné vyjevovat své názory jasně a otevřeně, na to by se totiž museli od konceptu *kotodama* zcela odpoutat.

Mluvíme-li o konceptu *kotodama*, nelze samozřejmě vynechat ani vlastní jména, jejichž 'duše' je zvláště významná. I dnes je v Japonsku běžné používat při oslovení osob místo jmen pracovní zařazení (např. profesor, ředitel, šéf), označení profesí (prodavač, řidič apod.), případně názvy rodinných příslušníků (včetně starších sourozenců, pro něž má japonština zvláštní výrazy), a ve starém Japonsku se vlastní jména s výjimkou nejužší rodiny nepoužívala vůbec. V duchu konceptu *kotodama* se totiž zcela ztotožňovala s jejich nositeli, a existoval zde tedy strach, že se znalostí jména lze pomocí jeho *kotodama* člověka zcela ovládnout. S tímto fenoménem se setkáváme v klasické literatuře, která se logicky stala prvním předmětem analýzy toho, jak Japonci v historii koncept *kotodama* ve jménech vnímali.

Jasnou ukázkou úcty ke jménu najdeme již v první básni sbírky *Manjóšú*, jejímž autorem je císař Džomei:

*Děvče s košíčkem
hezkým košíčkem, děvče s lopatkou,
pěknou lopatkou,
co sbíráš byliny tady na stráni,
kdepak je tvůj domov?
Povíš mi své jméno?
Země Jamato, v níž se zalíbilo bohům,
je celá mou říší,
v ní jsem svrchovaný pán.*

*A já ti povím své jméno,
ukážu ti svůj dům.⁸
(Manjósú 2001: 31)*

Nám snad otázka na jméno vyslovená v básni nepřipadá nijak překvapivá, avšak ve starém Japonsku jména plně zastupovala jejich nositele, takže to vlastně nebyla jen pouhá slova, nýbrž živé bytosti.

Ve sbírce *Manjósú* ovšem najdeme více ukázek toho, jaký význam lidé v dáv-
ných dobách přikládali jménům (Kosugi 2009):

*Počítám roky
jak prosté korálky
na šňůrce...
Možná si myslíš, že
dnes už o nic nejde,
ale mé jméno nesmíš
nikomu prozradit!
(Manjósú 2001: 235)*

Známky konceptu *kotodama* ve jménech najdeme samozřejmě i v dalších dílech japonské literatury. Například jméno autorky slavného *Příběhu prince Gendžiho*⁹ z počátku 11. století Murasaki Šikibu je jen označením její funkce u dvora, které by se dalo přeložit jako ‘fialová ceremoniářka’ (barvami se v té době označovaly jednotlivé hodnosti). A příběh sám o sobě je v důsledku víry v duši slov (zde v duši jmen) značně zamotaný. Postavy románu jsou totiž označovány nikoli jmény, ale například názvy místností (dáma z Vistáriové komnaty) či úředních hodností u císařského dvora, což je vzhledem k dlouhému období, které dílo zachycuje, poněkud nejednoznačné – v komnatách se za tu dobu vystřídaly různé osoby, o každoročním povyšování, na něž úředníci vždy netrpělivě čekali, ani nemluvě.

Na rozdíl od Japonců, kteří věřili v ‘duši slova’ (*kotodama*), připisovali Číňané magickou sílu písmu (Švarcová 2005: 16). V souvislosti se jmény se ovšem v moderním Japonsku snoubí obojí a například výběr jména pro potomka je jistým způsobem magie i dnes, neboť vedle pěkného znění je třeba vybrat i vhodné znaky, jimiž se jméno bude psát.¹⁰ Japonci dodnes vnímají jméno nejen jako označení dané osoby, ale do určité míry i jako tuto osobu samotnou, proto je třeba, aby se člověk svým charakterem od významu svého jména příliš nevzdálil – to by se pak o něm mohlo říkat, že není svého jména hoden.

Vzhledem k dlouhému období výpůjček z kontinentální Číny, které zahrnují vedle systému písma třeba hudbu či architekturu, je Japonsko často charakterizováno jako potomek vyspělé čínské kultury. Japonská kultura však má i svůj vlastní kulturní základ, který se zformoval ještě předtím, než břehy japonských

⁸ Japonští kritici se shodují v názoru, že úvodní básně ve sbírce *Manjósú* jsou záznamem starších magických vyzívání (*Manjósú* 2001: 32).

⁹ Murasaki Šikibu, *Příběh prince Gendžiho*, 1.–4. díl, přeložil Karel Fiala, Praha a Litomyšl: Paseka 2002 až 2008.

¹⁰ Více o čínských znacích v japonštině viz článek Z. Švarcové „Jev, výjev skrytý za znakem“, otištěný v *Disku* 27, který se zabývá scénologií slova v kontextu Japonska.

ostrovů zasáhla vlna materiální kultury importované z asijského kontinentu. „Japonsko zůstává Japonskem a není ani čínské, ani americké, i když v Naře najdeme největší bronzovou sochu Velkého Buddha na světě a Tokio je sídlem největšího světového Disneylandu“ (Picken 2002: 2).

*Jamato, náš drahý Ostrov vážek,
je zemí, již ochraňuje duše slov,
kéž nadále roste a vzkvétá!*
(Manjósú 2007: 209)

Literatura:

- ANTONI, K. „Kotodama and the Kojiki – the Japanese word soul between mythology, spiritual magic and political ideology“, příspěvek přednesený na 3. mezinárodní konferenci komparativní mytologie v Tokiu 2009; www2.kokugakuin.ac.jp/shukyobunka/IACM/Antoni-en.pdf (duben 2011)
- BOCKING., B. *A popular Dictionary of Shinto*, Surrey 1997
- HARA, K. „The Word ‘is’ The Thing: The ‘Kotodama’ Belief in Japanese Communication“, *ETC.: A Review of General Semantics*, podzim 2001; http://findarticles.com/p/articles/mi_hb6405/is_3_58/ai_n28881501/ (duben 2011)
- KAMATA, T. *Sign and Kotodama*, Tokyo: Sanseido 1990
- KOSUGI, H. „Performative Power of Language: Japanese and Swearing“, příspěvek přednesený na 7. mezinárodní konferenci Language and Culture, Univerzita Kebangsaan, Malajsie 2009; pku-kmweb.ukm.my/~solls09/Proceeding/PDF/Hana.pdf (duben 2011)
- KRAEMEROVÁ, A. *Úvod do japanologie/Jazyk a literatura*, Olomouc 2000
- LÍMAN, A. V. Předmluva k *Manjósú / Deset tisíc listů ze starého Japonska 1*, Praha: Brody 2001
- Manjósú / Deset tisíc listů ze starého Japonska 1 a 3*, Praha: Brody 2001 a 2007
- NAKANO, S. „A Concept of Intersubjectivity in Japanese Everyday Life“, *Bulletin of Hokkaido University* 1997; <http://eprints.lib.hokudai.ac.jp/dspace/handle/2115/25316> (duben 2011)
- PICKEN, S. D. B. „Myth, Ritual and Drama: The Japanese Paradigm“, *NUCB journal of language culture and communication*, Nagoya 2002, <http://ci.nii.ac.jp/naid/110001046028> (duben 2011)
- ŠVARCOVÁ, Z. *Japonská literatura 712–1868*, Praha: Karolinum 2005
- TSUNODA, T. *The Japanese Brain: Its Uniqueness and Universality*, Tokyo 1985

Komači papouškuje (Ómu Komači)

Zeami Motokijo

Přeložila Zdenka Švarcová

Charakteristika díla na základě dostupných informací:

Jde o libreto pro hru divadla *nó* podle staré pověsti dochované ve sbírce *Džikkunšó* (Desatero poučení) sestavené kolem roku 1252. Tato sbírka obsahuje přibližně dvě stě osmdesát tematicky rozříděných příběhů. Některé prameny připisují autorství sbírky „jedné z dvorních dam“,¹ jiné mnichovi jménem Rokuhara Nirózaemon.²

Noguči Tojoičiró (1883–1950) hlavní téma hry *Komači papouškuje* shrnuje: „na báseň *V paláci nad oblaky / všechno při starém zůstává. / Snad touha / rozhrnout perlový závěs / je nezměnná, stálá* přichází ‘papouščí odpověď’³ s veršem *Jistěže touha...* Toto libreto má mimo jiné i rysy rozpravy o básnictví.“ Dodejme, že „rozprava“ probíhá mezi dvořanem Jukiieem (smyslená osoba) a zestárlou básnířkou Ono no Komači⁴ žijící v ústraní poblíž kláštera Sekidera.

Postavy:

šite (hlavní role)

Ono no Komači, zestárlá básnířka

waki (průvodce)

dvořan Jukiie, nově jmenovaný Vrchní rada

Průvodce **waki** se představuje

Řeknu Vám úvodem
Jsem Jukiie, nový Vrchní rada
ve službách odstoupivšího císaře Józeie.
Dodávám, že můj pán je oddán
celým svým srdcem
naším japonským básním.⁵
Bezpočet už jich má a zná
však stále hledá tu, s níž ve svém nitru
zcela se ztotožní.
Zaslechl vzácný císař, že druhdy dvorní dáma
Ono no Komači, dcera Jošizaneho
správce provincie Idewa
básnířka nedostižného umu
žel, dnes už stoletá stařena
žije prý poblíž kláštera Sekidera.
Mám příkaz předat jí báseň Jeho Výsosti
a podle toho, jak odpoví
mohlo by dojít k pokračující výměně
veršů s novými náměty.

1 Nogami 1980: 118.

2 Miner / Odagiri / Morell 1985: 171–172.

3 To znamená báseň téměř totožná, až na jednu změnu – v překladu je to záměna příslovce ‘snad’ za ‘jistěže’ ve třetím verši. V posledním verši japonského originálu je partikule s nádechem pochybnosti JA zaměněna za důraznou partikuli ZO. Tím se mění původní vágní otázka na jednoznačné ujištění.

4 Ono no Komači – japonská básnířka činná kolem poloviny 9. století, jediná žena ve skupině tzv. šesti básnických géníů té doby. Stala se legendou a mimo jiné i postavou pěti dochovaných zpěvně-recitativních her *nó* (*Stúpa a paní Komači* viz *Disk 9*, září 2004: 100–117, *Cesty za paní Komači* viz *Disk 15*, březen 2006: 95–109 a *Komači od kláštera Sekidera* viz *Disk 20*, červen 2007: 119–134).

5 „Našimi“ básněmi se rozumí japonská poezie *waka*, aby bylo zřejmé, že se nejedná o čínskou poezii *ši*, již se také většina japonských básníků, nikoli však básnířek, zabývala.

Teď právě spěchám ke klášteru Sekidera
oslovit paní Ono no Komači.

Zazní hlas hlavní postavy šite

Sama na Stráni čekání, pinie
nikoho nečekám, na rozcestí
u čtyř svatyní, čtyř potoků...
Kdy pro mne rozvětví se cesty
do všech šesti stran?⁶

Sašikoe (prostý nápěv)

Kdysi jsem bývala
podobná rozvitému květu lotosu
teď připomínám klacek z rudého merlíku.
Vyschlý obličej, svrašťelý
kůže jak slupka zmrzlé hrušky
bez hole neudělám krok
nezbývá mi už sil.

(Komači se opře o hůl)

Nesnáším lidi ani sebe
a úlevu mi nepřinese nic
ani pláč, ani smích
dávno mě všichni mají za blázna.

(v rytmu, ve vysoké tónině)

Přesto však dál
vláčí mé tělo neodbytný život
ten neodbytný život vláčí mé tělo dál
v odlesku tváře
vlasy, chaluhy přilepené k spánkům
však bez lpění by nebylo trvání
ach moje srdce, kéž se už vzdá
kéž se už moje srdce vzdá
dlouhých, probdělých nocí podzimu
snů mučivého spánku
touhy po všem, co bylo kdysi.

Jukiie

Toto je podle všeho paní Komači.

Komači

Na první pohled jste někým
z nadoblačných výšin Paláce.
Což znáte také jméno Komači?
Oč tedy běží?

Jukiie

Kde jste se nyní ocitla?
Jaké místo jste si vybrala k přebývání!

Komači

Nechci vás zdržovat, jen podotýkám
že trávím své dny v blízkosti kláštera Sekidera.

Jukiie

Jistě. Jistě. Sekidera – Klášter u hranic
leč hodně daleko od hlavního města.
Pro odpočinek k stáru zvláštní místo.

⁶ Pravděpodobně se jedná o narážku na spis „Šest nádherných bran dharmy“ čínského Mistra školy Tchien-tchaj (Tiantai, jap. Tendai) Či. Byla to škola, jejíž učení vycházelo z Lotosové sútry. V době, do níž je zasazen děj hry „Komači papouškuje“, se většina japonských aristokratů hlásila právě k této škole (viz *Lexikon východní moudrosti* 1996: 473–474). Také číslovka „čtyři“ v předchozím verši evokuje buddhistické učení „čtyř ušlechtilých pravd“.

Komači	Dříve tu vedla silnice koňmo i na vozech tažených volky sem a tam po ní putovali páni i lidé prostí...
Jukiie	Za vámi tyčí se Divotvorná hora...
Komači	...k té nevede cesta.
Jukiie	Na jaře...
Komači	...v mlhavém jarním oparu
Sbor (ve vysoké tónině)	...kdo váží cestu do hloubi lesů, k úpatí hor kdo cestu váží do hloubi lesů, k úpatí hor v korunách stromů spatří nevidané květy bělostné obláčky vonný dech vánku ve větvích borovic květy padají na polštář, oblačné zvěsti barvy a vůně převeliké krásy. Kdo se dá na sever k jezeru v kraji Šiga na strmém útesu tam bude staříčká pinie osamělá někoho připomínat Kdo obrátí se na sever udělá věru šťastný krok. Na Skalní hoře milosrdná Kan'on přes řeku Seta dlouhý most může vyprávět o trpkém údělu té bláznivé.
Komači	Přijdou chvíle, kdy zatoužím po krásném hlavním městě nemám však přátel nikdo se u mě nezastaví opírám se tu o hůl, která mi není oporou podporou horoucího přání vykročit po cestě k městu měst Přijdou chvíle, kdy nevyžebrám nic slzy pak nejsou k zastavení na cestě ke Klášteru u hranic.
(v nízké tónině)	
Jukiie	Poslyš, Komači, dovedeš ještě posloužit básní?
Komači	Ó, v minulosti jich byly stovky, tisíce skládala jsem je v ústraní příměry, jinotaje... Teď však do klasů žene pampová tráva klasy překrývá bílá jinovatka a já jen, smutná, přežívám.

- Jukiie** Máš pravdu, je to vskutku tak.
Jeho Výsost ti se vzácným dojetím
posílá báseň, podívej se na ni!
- Komači** Čím jsem si zasloužila báseň Jeho Výsosti
se vzácným dojetím mi věnovanou?
S vděčností posílám svůj uctivý dík...
- Jukiie** v Paláci nad oblaky...
- Komači** v Paláci nad oblaky...
- Jukiie** (v nízké tónině) ***V paláci nad oblaky
všechno při starém zůstává.
Snad touha
rozhrnout perlový závěs
je nezměněná, stálá***
- Komači** Jak pěkná je ta báseň Jeho Výsosti,
(v nízké tónině) a jak mě rozteskňuje!
Čerpá ze starých pramenů
podivuhodně čerí jejich hladinu,
ne, nemyslím, že bych snad já
měla teď složit báseň – odpověď.
Neradno ale neříct nic,
toho bych se bála...
Už vím, já ve své odpovědi
pozměním jedno slovíčko.
- Jukiie** Co říkáš, si neumím představit,
jako by *tanka* byla jen pětiverším
složeným bez ladu a skladu
z jednatřiceti slabik bez obsahu.
Co tě to vede, bláznivá
povídat mi tu o básni – odpovědi
s jediným vyměněným slovíčkem?
- Komači** Nechápeš, bude to báseň – odpověď
v níž objeví se slůvko „jistěže“.
- Jukiie** A co tím slůvkem „jistěže“ chceš vyjádřit?
- Komači** Nejdřív mi musíš nahlas přednést
tu vzácnou báseň Jeho Výsosti.
- Jukiie** Vyhovím ti, ač nevím proč.
(ve vysoké tónině) ***V paláci nad oblaky
všechno při starém zůstává.
Snad touha
rozhrnout perlový závěs
je nezměněná, stálá***

Komači	Teď to pochopíš. ... <i>snad touha</i> změním na ... <i>jistěže touha</i> To bude moje báseň – odpověď.
Jukiie	Řekni mi, znáš z minulosti podobný příklad?
Komači	Aby ne! Nazývá se to papouščí odpověď.
Sbor (ve vysoké tónině)	Tak budeme tu báseň nazývat. Nestaneme se terčem nebeského hněvu až budeme ji číst? Vždyť se tím zmocníme vzácných veršů Jeho Výsosti! Božstva nám to snad odpustí bude-li to ke cti Poezie Nejsme z nejmocnějších jen jsme se připletli do vysokých kruhů trochu se vyznáme jen v poezii, nic víc a jenom v poezii se trochu vyznáme, nic víc
(modulace s vysokými tóny, ve vysoké tónině)	A jaké skládáme básně? <i>nagauta</i> – dlouhé o mnoha slokách <i>tanka</i> – krátká pětiverší <i>sedóka</i> – šestiverší o dvou slokách <i>sekku</i> – pětiverší s aliterací <i>haikai</i> – lehkovážné střídání trojverší a pětiverší <i>konponka</i> – čtyřverší <i>ómugaeši</i> – básně-odpovědi s citací adresné básně <i>kaibunka</i> – hříčka, již lze číst z obou konců ⁷
Komači	Teď ale k naší básni! Říkáme jí papouščí podle čínského ptáka
Sbor	Ómu znamená papoušek pochytí, co někdo vysloví a hned to začne vykřikovat. Řekneš mu copak copak a on hned copak copak a tak se papouškuje i v básni-odpovědi je to zkrátka báseň papouščí a patří k našemu veršování. Marné hádání, jak znělo kdysi z úst našich předků vždyť s každou generací přibývá na cestě poezie nových pěvců. Z velkého množství dnes stále ční Komači – bez zábran milovala květy a barvy. Byť jako pouhá slabá žena verše psala,
(rytmická pasáž, v nízké tónině)	

⁷ V původním textu jsou názvy básnických forem uvedeny se zřejmým didaktickým záměrem. Se stejným záměrem jsou v českém překladu tyto názvy stručně popsány.

právě ty její verše si v rodinách opisovali
a uchovali.

Komači

V mládí, kdy každý básník zkouší
šestero směrů – lidové, světské, ctné i citové
z vnějšku i z nitra podnícené...

Sbor

...tu příkladem jsou verše Komači
upřímné, snad jen předestřené
osobité, jen její
Byla to kráska nad jiné
cituplný květ úžasných tvarů
rozkvetlá broskvoň s kapkami deště
ve vánku vláčně se vlnící proutek vrbový
v rozpuku hrdý výhonek bambusu nachový
krásnější proslulého hrušňového květu.⁸
Dnes zubožená, kam až to klesla
tělo jen kost a kůže
ach Komači, jak smutný je to pohled

Jukiie

Poslyš, Komači
nauč mě tanec k uctění božstev
co tančil Narihira⁹ na Jantarovém ostrově!

(převlek)

Tolikrát jsem už slyšel vyprávět
jak Narihira přišel na Jantarový ostrov
sám bych se tam chtěl také vypravit
ještě za noci
z krásného hlavního města
k božským horám, k pobřeží, odkud je blízko
do vsi Kuzuha, do míst, kde dýchá poezie

(zpívá)

Sbor (v nízké tónině)

Na Jantarový ostrov bude přicházet
na Jantarový ostrov bude přicházet
s rukávem vlajícím, jako když tančil Narihira
v loveckém šatu barvy kapradin
z památné tkaniny barvené na severu
přidrží po stranách sukni s velkými
vetkanými rodovými znaky
na hlavě prohnutou dvorskou čapku

Komači

Sbor

v měkkém světle Jantarového ostrova...
...vracejí se vlny
vlní se rukávy...

(tanec)

Komači (mladistvě, ve vysoké tónině)

...na svěžím pobřeží...

8 Narážka na verš v Po Tü-iho básni Píseň o věčném žalu.

9 Fudžiwara no Narihira (825–880), dvořan a básník, současník Ono no Komači.

Sbor	...za přílivu laguna mizí pod vodou zůstane pobřežní rákosí jeřábí táhnou a křičí jeřábí táhnou a křičí
Komači (v nízké tónině)	Věhlasné jméno, k čemu je dobré na ztrápeném loži...
Sbor (v nízké tónině)	...věhlasné jméno, k čemu je dobré? Neblaží z lože ztrápeného pohled na měsíc.
Komači (ve vysoké tónině)	A právě to...
Sbor	...když člověka zmůže...
Komači (v nízké tónině)	...stáří své...
Sbor (ve vysoké tónině)	...chválí, v měsíčním světle nečeká na příchod milého staré zvyky se v bílých vlnách ztratily a nové lásky patří minulosti. A tak i tento den přechází do stmívání a posloví nezbyvá než vydat se zpátky do hlavního města
Komači	Komači, v nynějším stavu svém
Sbor	sehne se ke své holi klopýtajíc bude odcházet. Cestou jí skane slza na rukáv tu krůpěj na rukávu si vezme s sebou do chýše z roští spletené v blízkosti Kláštera u hranice.

Literatura:

Lexikon východní moudrosti, Olomouc: Votobia 1996

MINER / ODAGIRI / MORELL. *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*, Princeton University Press 1985

NOGAMI, T. „Jókjoku no kósei“ (Skladba libreta jókjoku), in (týž – ed.) *Nógaku zenšo (Soubor statí o divadle nó)*, sv. 3, Tókjó: Sógensha 1980

ŠVARCOVÁ, Z. *Japonská literatura 712–1868*, Praha: Karolinum 2005

Přítomnost ducha na scéně

(Poznámky k libretu hry *Komači papouškuje*)

Zdenka Švarcová

Podle nejnovějších výzkumů je v Japonsku doloženo kolem tří tisíc textů-libret ke středověkým hrám *sarugaku* (později *nó*). „Z tohto počtu sa v repertoári [...] objavujú hry z ustáleného komplexu len zhruba 240 hier ‘vnútorneho okruhu’ (*genko-kjoku*, ‘v súčasnosti hrané hry’).“¹ Do tohto „vnútorného okruhu“ patrí i päť her, v nichž autoři ztvárnili úryvky niekoľkých legend kolujúcich približne od 10. storočia o básničke Ono no Komači.²

Původní legenda, jak ji znal Zeami Motoki-jo (?1363–?1443), autor hry *Komači papouškuje* (*Ómu Komači*), vypráví o zvědavosti dvorních dam, které se zabývají a baví poezií, pravděpodobně také pořizují opisy veršů proslulých básníků, a při té příležitosti vzpomínají na básničku Ono no Komači. Časově patří tato legenda někam před polovinu 10. století, kdy se objevovaly zvěsti, že básnička je dosud naživu, že skončila jako žebračka a žije nuzně v jakési chýši poblíž kláštera Sekidera v kraji Ómi (poblíž jezera Biwa nedaleko od Kjóta). Údajně je jí už sto let, avšak stále ještě píše básně. Dvorní dámy napadne, že by bylo dobré vyslat na to místo posla, aby zvěděl, co je na kolujících řečech pravdy. Paní Komači měla být doručena báseň vyžadující odpověď rovněž formou básně (obojí pětiverší *tanka*), po-

dle níž se poté v Paláci³ pozná, zda je básničkina tvorba stále vynikající, nebo zda chátrá jako její tělo. Pro středověkého dramatika⁴ nebylo z několika důvodů možné uvést na strohou scénu divadla *nó* početnější skupinu upovídáných dvorních dam. Před začátkem každého představení *nó* obsadí zadní část jeviště (čelem k divákům) tři až čtyři hudebníci a pravou část (bokem k divákům) čtyři až deset členů sboru, takže místa není nazbyt a větší počet postav by zabíral prostor pro taneční a krokové variace protagonistů. Především ale je tu kánon tohoto žánru, který ukládá, že text recituje a zpívá jen omezený počet osob – hlavní postava *šite* (vystupuje v masce), protihráč *waki* (někdy s doprovodem *waki cure*), vedlejší postava *cure* a dětská postava (*kogata*). Vstupuje-li do děje větší počet osob, symbolizuje jejich přítomnost skupinka několika dalších herců (*tačišú*), kteří zpívají svůj part většinou společně. Repliky v dialogu mají předepsanou zpěvnou intonaci, nepřekrývají se, herci si nesáčkou do řeči, a ani vzájemné překřikování či dohadování více osob k žánru *nó* nepatří. V nedávno vydané obsáhlé publikaci o divadle *nó* k tomu I. Rumánek říká: „Důležitou charakteristikou *nó* je, že ide o *ongakugeki* – hudobné divadlo. Hudobná stránka v nej zohráva dôležitú súčasť predstavenia a zdá sa, že pôvodne bola hudobne zaujímavejšia než dnes.“⁵ I dnešní představení působí velebně v souladu s estetickým principem *júgen* (‘tajuplnost’), který vykrystalizoval v japonské poetice právě v souvislosti s touto jevištní formou jako základní nárok na provedení a vyznění textových předloh *jókjoku*. Nepřekvapí nás proto,

1 Rumánek 2010: 15.

2 Činná kolem poloviny 9. století. Hry *Komači od kláštera Sekidera* (Disk 20, červen 2007: 119–134) a *Komači papouškuje* (v tomto čísle) vycházejí z legendy o údajně dlouhověkosti básničky, o jejím básnickém umění a o „Cestě japonské poezie“, hry *Stúpa a paní Komači* (Disk 9, září 2004: 100–117) a *Cesty za paní Komači* (Disk 15, březen 2006: 95–109) vycházejí z legendy o usmíření ducha básničkina zhrzeného nápadníka a jejich libreta byla napsána v duchu tzv. kamakurského buddhismu. Děj páté hry ze skupiny, tzv. *Komačimono* (*Komači smývá tuš*), se odehrává v době, kdy se mladá básnička účastní básnické soutěže v „nadoblačném“ císařském paláci (překlad vyjde v některém z dalších čísel *Disku*).

3 Název „Nadoblačné sídlo“ byl v době básničky Ono no Komači již zažitým eufemismem pro císařský palác.

4 Hra mohla vzniknout počátkem 15. století.

5 Rumánek 2010: 212.

že autor (zpěvo)hry *Komači papouškuje*, máje na paměti minimalistické pojetí inscenace, vyloučil z příběhu upovídáné dvorní dámy a vytvořil jiného 'strůjce zápletky'. Je jím na výsost důležitá osobnost, sám 'ex-císař', který sice není jednou z herecky ztvárněných postav, ale jeho úloha má pro hru zásadní význam.

V první, delší ze dvou částí hry je na scéně spolu se dvěma jednajícími postavami – stařenou Komači a dvořanem Jukiem – přítomen ex-císařův 'duch' působící svou autoritou a obsahem básně, kterou pro Komači napsal a na kterou od ní očekává odpověď. Silně pocíťovaná přítomnost 'svrchované vůle' je zdrojem napětí jak mezi Komači a Jukiem, tak mezi aktéry a obecně. Posel přináší Komači báseň s císařskou pečeti a vyžaduje odpověď. Nakonec se jí dočká, a je to odpověď nezvyklá – „papouščí“. Komači využije možnosti tzv. *ómugaesi*, odpovědi, jež je jen málo pozměněnou citací původní, zde ex-císařovy, básně. Nejprve ale váhá mezi možnostmi odpovědět – neodpovědět, říká: „...ne, nemyslím, že bych snad měla teď složit báseň-odpověď“. Je jí váhání, zdá se, je motivováno rozporuplnými pocity: Umím ještě napsat dobrou báseň? Má smysl vracet se tímto způsobem do prostředí dvora, odkud jsem byla vypuzena? Má ještě smysl o něco se snažit ve stu letech? Nakonec rozhodne autorita 'ducha' ex-císaře přítomného na scéně v myslích obou diskutujících postav. Komači dospěje k závěru: „Neradno ale neříct nic, toho bych se bála... Už vím, já ve své odpovědi pozměním jedno slovíčko.“ Jakmile se básnička rozhodne pro *ómugaesi*, Jukiie začíná mít velké obavy ze znesvěcení císařových veršů tím, že budou téměř doslovně zopakovány v básni-odpovědi. („Nestane se terčem nebeského hněvu, až budeme ji číst? Vždyť se tím zmocníme vzácných veršů Jeho Výsosti!“). Komači jej musí přesvědčit výkladem o tradici ustálených pravidlech a formách japonské poezie, kde má *ómugaesi* odedávna své místo.⁶ Nakonec Komači a Jukiie setřesou strach z císařského hněvu a ve věci předložení „papouščí“ básně císařskému majestátu se shodnou. Sbor za ně zpívá: „Nejsme z nejmocnějších / jen jsme se připlétli do vysokých kruhů / a jenom v poezii se trochu vyznáme, nic víc.“

6 Existence *ómugaesi* jako v kánonu ukotvené podskupiny japonských básní *waka* je mimo jiné důkazem toho, že jedním z aspektů pragmatické a komunikační funkce těchto básní byla i jazyková hravost umožňující v obměněných citacích parodizovat, ironizovat nebo i vylepšovat původní texty.

Díky Zeamiho géniu není přítomnost ducha ex-císaře Józeie⁷ (868–949) na scéně pouze příčinou obav, strachu a posvátné básně básničky a císařského posla. Tím, že ex-císař vyslal za paní Komači svého dvořana, aby jí s básní předal jisté poselství, umožnil dvěma osobám různého pohlaví, které se nikdy předtím neviděly, aby se setkaly a společně našly způsob, jak vyjít vstříc císařskému očekávání. Autor libreta jim neposkytl setkání delší než jeden den, přesto se mu podařilo obohatit hlavní dramatickou linii o motiv 'spříznění úkolem'. Zatímco v mnoha jiných libretech *jókjoku* se v roli protihráče hlavní postavy objevuje putující mnich, který vymodlí spasení nějaké bloudící duši, ve hře *Komači papouškuje* rozmlouvají dva znalci nejprve o poezii krajiny, poté o jedné konkrétní básni, a o japonské poezii vůbec. Použijí přitom řadu básnických obrazů i poetických citací a odkazů na díla známých básníků minulosti. Hodností zbavená bývalá aristokratka a císařský posel jsou oba „příslušníci téže společenské třídy, aby se docílilo co největšího společenství zájmů a názorů“.⁸ Potkali se kdysi v blízkosti kláštera „toliko za účelem hovoru“⁹ a byli tak dávným autorem předurčení naplnit Veltruského definici optimálních podmínek pro dialog. Nasloucháme dvojici lidí, kteří se vidí poprvé, přesto je společný zájem sblíží ke konci první části hry natolik, že Jukiie, snad z touhy setkání prodloužit, neváhá a s odkazem na jiného básníka¹⁰ požádá Komači o předvedení starobylého tance „k uctění božstev“, jímž představení vrcholí a posléze doznívá ve smutném odchodu stařeny, již bylo patrně naposledy dopřáno předvést své umění, básnické i taneční.

Ne všichni ale chápou druhou – taneční – část hry *Komači papouškuje* jako část předepsanou v textové předloze coby přirozené vyústění příběhu, během kterého mezi Komači a Jukiem došlo díky poezii ke spříznění duší. Taneční závěr hry, zřejmě i proto, že tanec (*mai*) byl povinnou sou-

7 Józei-in, historická osobnost; jako císař Józei *tenno* vládl v letech 876–884. Je třeba si uvědomit, že japonští císařové odvozovali svůj původ od slunečního božstva Amaterasu. „Božského“ původu se pod nátlakem okupačních mocností zřekl až Šówa *tenno* (císař Hirohito) v září 1945 při vyhlášení kapitulace na konci 2. světové války.

8 Viz „Základní vlastnosti dramatického dialogu“, in Veltruský 1999: 17.

9 Ibid.

10 Fudžiwara no Narihira (825–880), současník Ono no Komači a jeden z „šesti básnických géniů“ (*Rokkasen*).

částí každého představení, bývá označován jen jako „přívěsek“ k již skončenému dramatu. Herec a teoretik divadla *nó* Kanze Motošige Sakon (1895–1939) například píše, že nespaturuje žádný logický spoj mezi první a druhou částí hry. Podle něj Jukiie pouze zcela svévolně přiměje Komači k tanci.¹¹ Jistě, replika: „*Poslyš Komači, nauč mě tanec k uctění božstev [...]*!“ – je vyřčena rázným rozkazovacím způsobem. Jenže jí předchází založpěv sboru: „*Dnes zubožená, kam až to klesla / tělo jen kost a kůže / ach, Komači, jak smutný je to pohled*“, což vzbuzuje představu spíš soucitého než svévolného chování Jukiieho. Jako by chtěl svým požadavkem Komači na chvíli rozptýlit, přivést ji ‘na jiné myšlenky’. Jeho přístup ke ‘stoleté’ stařeně je výrazně odlišný od přístupu mnichů ve hře *Stúpa a paní Komači*,¹² kteří se stařenu lpící na vezdejším světě snaží smířit s neblahým osudem a vymodlit jí spasení. Tancem – at už vynuceným nebo vyprošeným pro trochu radosti – není tíha stáří ve hře *Komači papouškuje* zlehčena, je jenom nadlehčena. Na začátku i na konci je vyjádřeno utrpení staré básnířky žijící vzpomínkami: „[...] *dál vládí mé tělo neodbytný život*“ (na začátku) – „[...] *klopýtáje bude odcházet, cestou jí skane slza na rukáv*“ (na konci). Ze scény odchází i ‘dvořan Jukiie’ a divák ví, že je zatížen úkolem předat ex-císaři „papouščí“ báseň. Můžeme si proto představit, že dvořan znovu dostal strach z případného císařova hněvu. Měl přece přinést báseň, „s níž by se ex-císař mohl ve svém nitru ztožnit“ a která by otevřela možnost navázání výměny básní se zestárlou Komači. Můžeme se rovněž dohadovat, že závěrečná žádost o tanec byla motivována nejen úmyslem setrvat o chvíli déle v přítomnosti slavné básnířky, ale také snahou oddálit splnění nepříjemné povinnosti. Jako logický se jeví i možný záměr Jukiieho zajistit si zdárné završení svého poslání tím, že tancem „k uctění božstev“ bude vzdán hold zastáncům nejvyšším.

Středobodem příběhu je báseň, která je tím, ‘oč tu běží’ (jap. *kotogara*):

Ex-císař Józei poslal Komači toto pětiverší:

*V paláci nad oblaky
všechno při starém zůstává.
Snad touha
rozhrnout perlový závěs
je nezměněná, stálá*

11 Kanze, nestránkovaný text.

12 Viz *Disk 9* (září 2004): 100–117.

Ono no Komači odpověděla formou *ómugaeshi*:

*V paláci nad oblaky
všechno při starém zůstává.
Jistěže touha
rozhrnout perlový závěs
je nezměněná, stálá (!)*

Z jazykového hlediska zde došlo ke změně vět-
né modality, na které „participují nejrůznější ja-
zykové prostředky – lexikální, gramatické, i třeba
zvukové (intonace)“.¹³ V textu japonského origi-
nálu zaměňuje postava básnířky Komači parti-
kuli JA nesoucí příznak pochybnosti za ujišťující
důraznou partikuli ZO (‘abys věděl!’).¹⁴ Původní
ex-císařova modalita pochybnosti se proto v po-
dání Komači mění na různé ujištění. Stáří osla-
bená básnířka tím projeví stále ještě dostatek
duševních sil a zdravého sebevědomí. Česká pří-
slovce ‘snad’ a ‘jistěže’ mohou v překladu roz-
díl v pochybnosti a jistotě vyjádřit podobně jako
japonské partikule JA a ZO. Nelze je sice jako
v japonském originálu umístit na důrazné místo
v posledním verši, lze však posílit téměř výhrůž-
ný tón partikule ZO vykřičníkem za posledním,
pátým veršem.

Jazykový jev se stává v případě hry *Koma-
či papouškuje* v pravém slova smyslu zápletkou.
Bohužel, tato okolnost svazuje ruce (jazyk) pře-
kladateli. Vázaný nutností *odpovědi s jediným vy-
měněným slovíčkem* je při použití příslovcí ‘snad’
a ‘jistěže’ ve třetím verši ochuzený o možnost
využít pro češtinu přirozených přivlastňovacích
zájmen, zde například ‘tvá touha’ (ex-císař) a ‘má
touha’ (Komači). Japonština přivlastňovací zá-
jmena nemá, proto si Komači mohla dovolit vel-
mi jednoducho a současně velmi efektivní změnu
dikce. Překlad do češtiny je v důsledku toho vol-
nější, než by byl nebyť autorem daného omezení.
V původní ex-císařově básni se totiž říká: „snad
to, co jsi vidala za perlovými závěsy, tě ještě při-
tahuje (zajímá, vzbuzuje zvědavost)“. Víme, že
dvořan Jukiie má „*příkaz předat jí báseň Jeho
Výsosti, a podle toho, jak (Komači) odpoví, moh-
lo by dojít k pokračující výměně veršů s novými
náměty*“. Ex-císař zaujal postoj poněkud nejisté-
ho vyzývatele očekávajícího ‘pokračující výměnu

13 Palek 1989: 230.

14 Tanaka 1967: 245. V českém přepisu: *Kumo no ue wa / ariši mukaši ni / kawaranedo / miši tamadare no / učí ja jukaški*.

versů'. Na druhé straně Komači zaujala – skrze vtipné použití partikule ZO – postoj sebejisté provokatérky svým až drze působícím ujštěním, že ji, samozřejmě, dění „za perlovými závěsy“ nenechává chladnou. Své mistrovství básniřka prokázala i v tom, že na ex-císařovu výzvu reagovala formálně 'kladně', ovšem způsobem laděným ironicky, takže v podstatě rezignovala na pokračování 'výměny versů s novými náměty'. Pohybujeme se ovšem ve smyšlené realitě divadelního textu, v němž své mistrovství ve skutečnosti osvědčil autor tohoto libreta.

Zmíněné 'zaujímání postoje' je základem modalit. V zásadě zaujímáme postoj dvojí – k oslovenému člověku a k obsahu promluvy, obecněji ke skutečnosti. Přesuneme-li se od modalit jedné repliky k 'modalitě' (vznění) celého textu, můžeme se ptát: jak se v autorově pojetí staví postavy smyšleného příběhu *Komači papouškuje* k 'poezii'? Prostřednictvím posla se dovídáme, jaký vztah k poezii má ex-císař: „...*můj pán je oddán celým svým srdcem našim japonským básním. Bezpočet už jich má a zná, však stále hledá tu, s níž ve svém nitru zcela se ztotožní.*“ Za tímto oznámením cítíme téměř posvátnou úctu, jakou sám autor hry chová k japonské poezii. Je zde i silný dramatický náboj, neboť je zřejmé, že ex-císař oslovuje Komači s nadějí, že dostane báseň, s níž ve svém nitru zcela se ztotožní. Divák sdílící s ním 'v duchu' tuto naději pak v průběhu představení prožívá narůstající zklamání. Jukiie, posel znalý poezie, se ve hře projevuje spíše jako teoretik, kritik a historik poezie *waka* v jedné osobě. Odkazuje mimo jiné na text předmluvy ke Sbírce starých a současných básní (*Kokinwakašū*),¹⁵ vyjadřuje se i k formální stránce této poezie, když zprvu nepochopí záměr Komači a kritizuje *ómu-gaeši*: „*jako by tanka byla jen pětiversším složeným bez ladu a skladu z jednatřiceti slabik bez obsahu.*“ Stoletá Komači, jež poezii žije, se rozplývá nad verši ex-císaře: „*Jak pěkná je ta báseň Jeho Výsosti, a jak mě rozteskňuje! Čerpá ze starých pramenů, podivuhodně čerí jejich hladinu.*“ Z jejich slov cítíme mnohé – stesk po zašlé slávě, obdiv k pisateli básně, obdiv k tradici japonské poezie, a velké umění vytvořit básnický obraz: nová báseň je čeráním na nesmírné hladině vod starobylé tradice.

15 Sbírka vznikla kolem roku 905 jako první z jednadvaceti oficiálních císařských antologií. Hlavním sestavovatelem a autorem předmluvy byl Ki no Curajuki (?868–?945). Předmluva je považována za základní text japonské poetiky.

Ve hře *Komači papouškuje* vykreslil Zeami Motokijo obraz básniřky Ono no Komači jako čerání na hladině jezera legend vyprávěných v jeho době již více než čtyři sta let. Hladinu rozčeřil zejména tím, že do své verze legendy o „papouščí odpovědi“ obsadil roli „ducha na scéně“, nepřítomnou-přítomnou postavu ex-císaře. Posílil tím dramatickou dimenzi hry, která je jinak v jeho podání především poetická (*květy padají na polštář, oblačné zvěsti, barvy a vůně převeliké krásy*). Nechybí však ani poučení (*Ómu znamená papoušek, pochyť, co někdo vysloví, a hned to začne vykřikovat*), ani ponaučení (*Věhlasné jméno, k čemu je dobré na ztrápeném loži...*), ani odkazy na krásu či ošklivost (*Vyschlý obličej, svrastělý, kůže jak slupka zmrzlé hrušky*), či sdělení zcela prozaického rázu (*Kde jste se nyní ocitla? Jaké místo jste si vybrala k přebývání!*). Můžeme tedy říci, že autor neopomněl, a jako člověk ani nemohl, ve svém díle opomenout všechny základní lidské postoje ke skutečnosti (estetický, prozaický, poetický, dramatický, didaktický, etický). Text libreta ke hře *Komači papouškuje* tak vibruje v rovině poeticko-dramatické při výrazném upřednostnění poetického ladění textu, přičemž tyto 'vibrace' mají ráz duchovní. Do tohoto 'centra' pronikají záchvěvy prozaicko-didaktické, jež k celkovému vyznění přidávají realistický tón, a záchvěvy esteticko-etické, které nám nejspíš prozradí něco o osobnosti autora a jeho době.¹⁶

Literatura:

- KANZE, M. S. *Ómu Komači nado no jóhon (Text Ómu Komači a dalších her)*, Tókjó: Hinoki šoten 1941
PALEK, B. *Základy obecné jazykovědy*, Praha: SPN 1989
RUMÁNEK, I. R. V. *Japonská dráma nó, žánr vo vývoji*, Bratislava: Vydavateľstvo SAV 2010
TANAKA, M. *Jókjóku šū II (Sbírka textů jókjoku, sv. 2)*, Tókjó: Seikóša 1967
VELTRUSKÝ, J. *Drama jako básnické dílo*, Brno: Host 1999

16 Analýza originálního textu ukázala, že poeticky laděné úseky mají silnou převahu (45) nad úseky laděnými eticky (19), dramaticky (16), prakticky (16), didakticky (16) a esteticky (15). 'Druhé místo' ladění etického je příznačné pro dobu vzniku tohoto libreta. Ponaučení jsou neodmyslitelná od buddhistické věrouky, která byla v období japonského středověku neodlučitelnou součástí života a myšlení každého Japonce.

Pár příkladů vlivu Molièra a komedie dell'arte na českou komediální scénu

Molièrovo dílo se v Čechách hrálo a bylo inspirativní od počátků národního obrození – jaký tedy div, že si uchovalo svůj vliv za doby první republiky.

Roku 1919 vznikla veselohra Františka Xavera Svobody *Poslední muž* (dočkala se hned dvou úspěšných filmových přeepisů: roku 1934 pod původním názvem s Hugo Haasem v titulní roli a v roce 1947 s Jaroslavem Marvanem pod titulem *Poslední mohykán*). Hořkou pointu příběhu přináší scéna, ve které se profesor Kohout, který vládne autoritativně své rodině, jak bylo obvyklé v patriarchálních domácnostech, uvolí na radu svého budoucího zetě vzít si na hlavu masku a předstírat, že je hadrový panák, aby zjistil, co si o něm členové rodiny myslí a jak se chovají, když není doma. Tento motiv je převzat z Molièrova *Zdravého nemocného*, kde Argan na radu služky Toinetty z podobných důvodů předstírá, že je mrtev, a zjistí tak záhy, jaké vztahy k němu ve skutečnosti chovají jeho nejbližší.

Kabaret Červená sedma uvedl roku 1920 na scéně divadla Rokoko Molièrovi komedii *Pán z Prasátkova*, upravenou Eduardem Bassem jako revue. Titulní roli vytvořil znamenitě Saša Rašilov. Ke hře, režírované Jiřím Drémanem, složil scénickou hudbu Jaroslav Křička, ale byla doplněna třemi šansony z repertoáru Yvette Guilbertové,¹ které francouzsky zpívala Lilian Gray. Bass doplnil večer svou hrou *Impromptu ze Chambordu*,² kde hrál Ludvíka XIV. Emil Artur Longen a Molièra Gabriel Hart. V obou hrách

vystupovalo celkem 18 osob, členů Červené sedmy a Rokoka, také komik Ferenc Futurista nebo Xena Longenová, která představovala Pikardanku Nerinu. V meziaktí byla užita dobová hudba od Lullyho a Rameaua, ale i starofrancouzské lidové písně *Tři krásní tamboři* a *Na avignonském mostě* v Bassově překladu.³ Kostýmy zapůjčilo vinohradské divadlo a na premiéře nechyběl režisér Hilar, který se výborně bavil; roku 1921 Sašu Rašilova angažoval do Národního divadla a tam mu pak rád svěřoval role právě v Molièrovi, kde mohl herec uplatnit svůj dar improvizace.

V Červené sedmě začínal jako imitátor medik Jára Tonar (vlastním jménem Procházka⁴) a recesní Pěvecké sdružení učitelů kocourkovských – Tonar se stal po roce 1926 jejich konferencíerem. Tento komik si vytvořil pro obnovené Kocourkovské učitele (existovali od roku 1919) konferenci, která se dala vhodně upravit k nejrůznějším číslům a jejíž základ tvořil tzv. vyvozovací monolog, jaký mívala v komedii dell'arte postava doktora. Molière ho použil například pro Sganarella, převlečeného za lékaře, v *Donu Juanovi*.⁵ Prastarý komediální princip spočíval v tom, že každá další věta monologu začínala posledním slovem věty předešlé a pak přišla překvapivá pointa. Ještě v sedmdesátých letech minulého století Tonar/Procházka svou „kocourkovskou konferenci“ využil i pro šanson *Testament umírajícího Pierrota* ve vlastním pořadu

1 Yvette Guilbertová, slavná šansoniérka kabaretu Chat Noir, který byl pro Červenou sedmu vzorem, hostovala se svým souborem v Městském divadle na Královských Vinohradech 6. a 8. 12. 1923.

2 Název vycházel z faktu, že právě na zámku Chambord hrál Molière *Pána z Prasátkova* 6. 10. 1669 poprvé.

3 Známejší překlad Hanuše Jelínka ve *Zpěvech sladké Francie* vyšel poprvé 1925.

4 MUDr. Jaroslav Procházka, 1899–1983.

5 Srv. Molière. *Don Juan*, překlad Jaroslav Konečný, text DILIA, Praha 1978: 60; Kazda J. / Kotek J. *Smích Červené sedmy. Ze zlaté doby českého kabaretu 1910–1922*, Praha 1981: 268–269.

Červená sedma sobě i vám, když v jeho závěru zaznělo: „Adam a Eva zplodili mnoho dětí a svět se počal zaplňovat. Ovšem lidé tenkrát, v těch svých prvních počátcích, nebyli hodní. Věnovali se prostopášností, žili v nemravnostech, a čím byli nemravnější, tím měli více dětí. A když už jich bylo příliš mnoho, tak se počali stěhovat z místa na místo, vzniklo stěhování národů a vypukly dějiny. Dějiny vyznačují se většinou válkami, a mezi těmi válkami jsou taková období klidu, kdy se lidé mohou věnovat lásce, literatuře, umění a jiným radostem života. A mezi radosti života patří také odkazy, také testamenty, a to je také případ písničky *Testament umírajícího Pierrota*, kterou vám chci ohlásit. Text napsal Xavier Privas, přeložil Eduard Bass, hudbu složil Jiří Červený a píseň vám zazpívá Rudolf Pellar.“

15. 1. 1922 uplynulo 300 let od Molièrova narození a Městské divadlo na Královských Vinohradech se utkalo s Národním divadlem v konkurenčních molièrovských oslavách.⁶ Vinohrady, kde se stal uměleckým šéfem Jaroslav Kvapil, uvedly 14. 1. premiéru večera složeného z aktovek. Sganarella ztělesnili tři herci: ve hře *Lékařem proti své vůli* Ferenc Futurista (vlastním jménem František Fiala), v *Domnělém paroháči* Bohuš Zakopal, kdežto ve *Vynuceném sňatku* František Kovářík. Večer režíroval Karel Čapek ve výpravě svého bratra Josefa. Čapek se též podílel na Fischerově překladu *Domnělého paroháče*, který pro jeviště upravil. Kvapil nastudoval k výročí další inscenaci, složenou z *Lakomce a Křehotínek*,⁷ a pro postavu Mascarilla do druhé

6 Viz „Zrcadlo kritik“ in *Jeviště*, III, 1922: 59–60. Molièrův večer na scéně Stavovského divadla nastudoval Jan Bor. Předcházel mu úspěch Hilarovy inscenace *Zdravého nemocného* (1921) s tanečními přestavkami na Lullyho hudbu, výpravou Bedřicha Feuersteina a s groteskním výkonem Františka Rolanda v titulní roli, z níž úryvek zachytila nahrávka na gramofonové desce.

7 Monolog Zakopalova Harpagona z *Lakomce* vyšel na desce České akademie roku 1929.

hříčky angažoval jako hosta kabaretiéra a písničkáře Karla Hašlera.

Karel Čapek měl k Molièrovi a komedii dell'arte blízko od své první hravé režie Zeyerovy *Staré historie* (1921), která okouznila a inspirovala avantgardu.⁸ Pro svůj molièrovský večer napsal do programu cennou studii a v odpovědi kritikovi hájil svůj překlad.⁹ Jaký tedy div, že ho Molière inspiroval i jako autora. „Pohádka o princezně solimánské“ z *Devaltera pohádek* – to je přece zápletka z Molièrovy komedie *Lékařem proti své vůli*, kde je právě Sganarelle oním drvoštěpem, který musí pak proti své vůli jako Dr. Voštěp léčit podle vlastních zkušeností. Ostatně stejná hra inspirovala i jiného dramaturga Městského divadla na Vinohradech, Františka Langra, k jedné ze situací v jeho veselohře *Obrácení Ferdýše Pištory* (1929): ke scéně výprasku manželů Dostálových. Ve filmové verzi, režírované roku 1932 Josefem Kodíčkem, představují s humorem dvojici Dostálových Milada Smolíková a Jaroslav Vojta. Zlodějíček Ferdýš, hrající si na ctnostného, se snaží z nepochopení narušit jejich obvyklý manželský rituál právě jako útlocita u Molièra, který to schytá od Sganarella i jeho ženy za to, že se mezi ně pletl.

Dialog Kleonta a Koubka (v originále Covielle) z Molièrovy komedie-baletu *Měšťák šlechticem* a dialog Sganarella a Geronima z *Manžela z donucení*, zda není na ženitbu příliš starý, potvrzují názor Jaroslava Pokorného: „Milenci v komedii dell'arte jsou komičtí už tím, že když se člověk zamiluje, zblbne.“ Princip dialogu Kleonta a Koubka používal výše zmiňovaný MUDr. Jaroslav Procházka v anekdotě, kde imitoval rozhovor Jaroslava Vojty a Eduarda Kohouta jako nadšence a skeptika, který ho sráží: „U zadního vchodu

8 Srv. Honzl, J. *K novému významu umění*, Praha 1956: 229; Scheinpflugová, O. *Byla jsem na světě*, Praha 1988: 102 a Štěpánek, Z. *Herec*, Praha 1964: 109–110.

9 Obojí viz Čapek, K. *Divadelníkem proti své vůli*, Praha 1968: 187–190.

Národního divadla v Praze stál Eduard Kohout s Jaroslavem Vojtou a šla okolo taková poměrně slušná slečna. Oba dva ji pozdravili a Vojta říká: Ty, Edo, ty tu slečnu znáš? – A Kohout odpoví: Ale to víš, že ji znám. Já znám všechny lidi na celé zeměkouli. – To je krásná ženská, vid', to je krasavice? – Ale já nevím, mně se ani tak nezdá, má takový divný voči! – No jo, teda jako pidlovoká, to vona je, že jo, ale má figuru, tělo, tělo to je úžasný! – Ale taky se mi nezdá, Vojto, prosím tě, vona má takový divný nohy... – To máš teda pravdu, jako pařatá, to vona je, víš, ale chytrá, chytrá holka je to. – Prosím tě, chytrá! Já jsem s ní onehdá mluvil a mám takový dojem, že si plete Shakespeara s Napoleonem... – To teda jako blbá, to vona je, víš, ale hodná, hodná holka! – Hodná, prosím tě, Vojto, jak může bejt hodná? Já jsem onehdá mluvil s nějakým filmařem a voni říkali, že ji měli v chatě a že tam s ní dělali tyhle orchideje... – No jó, vlastně máš pravdu – kurva je to!¹⁰

Toto kabaretní číslo vychází z principu většiny vojtovských anekdot, u kterých známe autora: Vojtova kolegu z meziválečné doby, Huga Haase. Vojta v nich vždy něco přežene a pak dodatečně „ubírá“ – třeba když se pochlubí, že má doma veverku, a na námitku, že přece veverka smrdí, odtuší: „Veverka? Vůbec ne! – Někdy hrozně.“ (Vtip je na desce *Smích je viště i zákulisí*.) Historiky o Vojtovi nahrál soukromě též Jan Werich, který uměl anekdoty vykládat barvitě i lakonicky.¹¹ Vojtovské ‘ubírání’ uplatnil ve filmu *Císařův pekař* (1951), kde jeho Rudolf II. na otázku hraběnky Stradové „Mám dojem, že vám jdu někdy na nervy?“ odpoví „Vůbec ne. – Někdy strašně.“ Tak se Vojtovi připisované přehánění dostalo do světa: v německém dabingu filmu je (bez

10 Nahrávku uvedeného kabaretního imitace mám ve svém zvukovém archivu.

11 Nahrávka Werichova vyprávění o Vojtovi je v mém zvukovém archivu.

znalosti kontextu, ale s chutí) namluvil Willi A. Kleinau.

Molièrův komický princip inspiroval později dialog mlynáře (Theodor Pištěk) a krajánka Šafránka (Jindřich Plachta), který pro film *Z českých mlýnů* (1941) vytvořil scenárista Václav Wassermann: „Přišel jste jako na zavalanou, Šafránku. – Jde-li o Lidušku, pane otče, už jsem jí našel ženicha. Je to syn pana otce Stejskala z Letovic. Hoch jako květinka. Sám se dívím, že ho ještě žádná neutrhla. – Ten pihovatý? – No, krasavec zrovna není, ale je statný a hlavně výřečný. – Vždyť si šlape na jazyk! – No, trochu zadržává, ale je inteligent na slovo vzatý. – Šafránku! – Já vím, mezi náma řečeno, je to pitomeček, ale mají mlýn krásný, výstavní. – Ten by potřeboval ale pořádnou opravu! – Opravu? Ten by potřeboval zbourat. Jen si to řekněme, stará rachotina.“¹² Závěr by mohl být přeroknutím, tedy „chybným úkonem“, který podle Freuda nikdy není náhodný, nýbrž představuje projev podvědomí. Objevuje se také ve známé židovské anekdotě, kde dohazovač upozorňuje nápadníka na stříbrné přibory v rodině nabízené nevěsty, a když ten namítne, že si je přece mohli někde vypůjčit, ujede dohazovači huba: „Prosím jich, kdo by takovým švorcírům něco půjčil?“

V Molièrově *Lakomci* najdeme pro komedii klasickou situaci nedorozumění, kdy dva lidé mluví každý o něčem jiném. Nápadník Harpagonovy dcery si přichází říci o její ruku, zatímco Harpagon očekává jeho přiznání se ke krádeži skříňky s penězi. Výsledek je nasnadě. Jen je třeba, aby nápadník mluvil o své nastávající jako o Harpagonově „pokladu“ – a bude mít potíže. Týž princip použil Josef Šváb-Malostranský v kabaretním výstupu *Davidova harfa* (1910). Nápadník jde požádat o ruku, ale jeho budoucí tchán

12 Pro úplnost dodejme, že Jindřich Plachta začínal v Červené sedmé v roli drbný, paní Acetylénové (výstup je i zfilmován). Snímek *Z českých mlýnů* zachytil i Kocourkovské učitele a jejich konferenciéra, MUDr. Jaroslava Procházku.

očekává kupce na harfu. Host vytřeští oči, když hostitel (domněle o své dceři) familiérně tvrdí: „To víte, je už stará. Má křivý zadek a špatně v ní drží kolíky. Bude si na ni muset pořídít popruh, abyste ji mohl nosit do schodů.“

V operetě Járy Beneše *Na tý louce zelený* (1935, libreto Tobis, Špillar, Mírovský, Rohan; filmová verze 1936) najdeme v dialogu docenta Bulfínka (nápadník) a hajného Štětivce (budoucí tchán – v divadle ho hrál Ferenc Futurista, ve filmu Jára Kohout) podobný případ: Štětivec totiž nabízí kupci svou fenku. Bulfínek je jako opářený, když se zdánlivě doví, že jeho lásku, Hančí, měli cizí páni na klíně a drbali ji na zádičkách! Vypadá to na chvíli, že z námluv sejde, ale pak se omyl vysvětlí k nápadníkově plně spokojenosti.

Schéma hádky z komedie dell'arte, jak je použil Molière třeba u milenců Mariany a Valéra v *Tartuffovi*, než je služka Dorina smíří, předjímá zase manželské hádky, které v televizních estrádních výstupech dovedli k naprosté dokonalosti Jiřina Bohdalová a Vladimír Menšík. V hádce nejde zpravidla o rozumové argumenty, nýbrž o to, zasáhnout toho druhého za každou cenu a odreagovat se. Nemá tu co dělat logika, ale emoce – a právě to na pozorovatele zvenčí, který sám není v ráži, má neodolatelný komický účinek.

Výstup ze *Zdravého nemocného*, ve kterém se služka Toinetta, dobře znající slabosti svého pána, vydává za lékaře, navazuje na hrubého lékaře z mimu a typ doktora z komedie dell'arte, umocněný v tomto případě tím, že jde o bujarou parodii.¹³ Kabaretní variantou je chirurgický zákrok domnělého neoborníka Kryštofa Rozrucha (Vlasta Burian) na přecitlivělém pacientovi (Čeněk Šlégl) ve filmu *U pokladny stál* (1939). Užívá se tu zdánlivě drastických prostředků, aby

¹³ Srovnání desky a televizního záznamu z Pleskotovy inscenace z Národního divadla s Františkem Smolíkem a Jiřinou Petrovickou (1960) umožňuje zkoumat souhru a rozdíly v improvizaci obou partnerů.

se pak ukázalo, že Rozruch je ve skutečnosti lékař a pacienta děsil jen pro zábatu. K pravidlům grotesky patří, že je v ní možné skoro vše, ale nikomu se nesmí nic stát s trvalými následky.

V televizním záznamu Molièrova *Lakomce*, který – stejně jako samu inscenaci Divadla na Vinohradech (premiéra 18. 2. 1971) – režíroval Jaroslav Dudek, vytvořil moderní a zároveň plnokrevnou kreaci titulní postavy Miloš Kopecký. Herci zde v duchu komedie dell'arte bravurně improvizovali a detailně rozehrávali většinu situací. Když se v závěru ukáže, že podezřelý mladý muž (Jaroslav Kepka) je zázračně zachráněným synem hraběte D'Alburciho (Gustav Nezval), a vzápětí se najde jeho stejně zázračně zachráněná sestra, nedá příliš mnoho náhod dohazovačce Frosině (Jiřina Bohdalová), aby se nepokusila se na těch všech zázracích také přižít: „Frosina (pateticky): Karle! Karle!!! – Hrabě D'Alburci: Co je vám, slečno? – Copak nepoznáváš svou sestru? – Lituji, slečno, ale já měl sedm bratrů a jmenuji se Giuseppe Mario! – (Frosina si upravuje vlasy): Škoda, ale jako nápad to nebylo špatný, že? (Smích na jevišti i v hledišti.)“ – Je to zřejmě připravené extempore, ale působí bezprostředně jako improvizace pod dojmem náhlého vnuknutí. Upravování vlasů má maskovat rozpaky nad neúspěchem pramenícím z toho, že Frosina nezná pravé křestní jméno hraběte D'Alburciho (ten totiž dosud žil ve Francii inkognito pod jménem Anselm).

V televizním záznamu scény (nikoliv předscény) z *Těžké Barbory* v Divadle ABC s Werichem a Horníčkem (premiéra 14. 11. 1958, režie Josef Nesvadba) je Werichem použita v barokně košatém souvětí jiná obdoba vyvozovacího monologu doktora z komedie dell'arte, na kterou se výborně hodí Kantův postřeh „Smích vychází z očekávání, které se najednou rozplyne v nic.“ Platí o ní i Horníčkovo osobní svědectví, že jejich společné improvizace s Werichem byly z 90 procent

předem připravené.¹ Ve zmiňované scéně z *Těžké Barbory* (přepis z televizního záznamu) Druhý žoldněř v podání Jana Wericha říká: „Hele, pane, já kdybych byl ve vašich botách, já bych se teď obrátil a uháněl bych z lesíka do háječka, pěšinkami běžel bych i úvozem a přes potůčky skákal bublavě a po kolena ploužil bych se rozkvetlými loukami, blatouch neblatouch, směrem odtud, až vběhl bych pod Šumavou do vesničky malé, kde v dálce kostelík září a dírkou v mraku sluníčko naň pálí. A tam, hned pod sadem, dole u studánky zurčivé malá chaloupka jest a tam bych běžel, vrátka bych přeskočil, aby nevrzla. Maminka moje, vaše tedy v případě onom, by tam kolem plotny skákala. Já bych jí zezadu ručičkami svýma vočička připlác a pravil bych: ‘Maminko moje stověžatá, hádej, kdo to je?’ A ona by řekla: ‘To jsi ty, synáčku!’ – ‘Běžím k tobě z lesíka, kde jsem viděl dva krvelačné lupiče a já je, matinko, nebudil.’ Ona by měla radost a dala by vám buchtu – vy vole!“

1 Televizní pořad *Miroslav Horníček vzpomíná* (1990); srv. Kazda, J. „Klauniádou proti totalitě“, *Divadelní revue*, roč. 12, 2001, č. 2.

Situaci z Molièrovy *Školy pro ženy*, kde se milenec nevědomky svěříuje poručníkovi své vyvolené, Arnulfovi, který ji žárlivě stráží, o svých plánech, obměnil estrádní komik Felix Holzmann v televizi zaznamenaném výstupu *Šachová koncovka*. Hromotlucky pán na lavičce (Milan Neděla) zde studuje šachistický časopis. Holzmann coby floutek si přisedne, zapřede hovor a svěří se neznámemu o svém poměru s vdanou paničkou a způsobu, jak si s ní značkami na plakátě domlouvá schůzku, když ten její moula odejde do klubu hrát šachy. Když mu pak dokonce svou milenkou ukáže, poručí jí spolubesedník, který je oním manželem, přísně, aby šla domů, a prohodí ukecaného milovníka plakátovací stěnou.

Na divadle, v estrádě, filmu či v televizi – Molière, vydatně čerpající ze zdrojů komedie dell'arte a lidového jarmarečního divadla, zůstává dodnes trvalou inspirací.²

Jaromír Kazda

2 Srv. Attinger, G. *L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Paris-Neuchâtel 1950; Kučera, J. P. *Molière moralista a posměváček*, Praha 2006.

Opera 2011 – desátá operní inventura

Všechno začalo na jaře 1993. Tehdy tříletá Jednota hudebního divadla uvažovala o svém místě a funkci ve společnosti, formovalo se její nové vedení a zvažovalo, jak pomoci hudebnímu divadlu. To muzikálové mělo našlápnuto do nové doby, operní se však nových společenských pořádků obávalo. Bylo s předlistopadovým režimem spojené daleko víc nežli jiné divadelní druhy, také politicky, ale především ekonomicky. Operní divadlo je drahé a nebylo jisté, jestli nové politické

elity budou ochotné platit operní domy tak jako dosud. Zvláště poté, co stát předal divadla městům, tedy do gesce ještě méně politicky zkušených lidí, než kteří převzali řízení státu – zdálo se, že novou garnituru regionálních politiků z mnoha důvodů nebude zajímat právě operní divadlo. Nemenší obavy vzbuzovaly rychlé změny ve společenských kulturních preferencích. Opera se zkrátka cítila být ohroženým druhem. Dnes víme, že jen z malé části se obavy naplnily, z velké

části ne, ale zkoumat to podrobněji není cílem tohoto článku, který hodlá přehlédnout letošní festivalové dění optikou obecnějších jevů a tendencí. Proto jsem připomněl východiska festivalu, který pod prostým názvem OPERA a s podtitulem Festival českého hudebního divadla¹ každé dva roky v Praze ukazuje tvorbu všech operních divadel v Česku – operní ‘žatva’ se zrodila z pudu sebezáchovy ve snaze manifestovat životaschopnost českého operního divadla.²

Po listopadu 1989 však žádné operní divadlo nezaniklo, dokonce se už tak hustá síť operních divadel rozšířila o Státní operu Praha a v průběhu dvaceti let se objevilo i několik alternativních operních projektů, některé se dokonce zčásti institucionalizovaly. To je rozhodně indicie rozvoje operního divadla, jenže najdeme další, a to právě na letošní operní přehlídce?

Chyběla alternativa

Začněme konstatováním, že na festivalu chyběly právě ony ‘alternativní’ operní projekty. Rozpočet festivalu prostě stačil jen na prezentaci deseti ‘kamených’ operních domů,³ které u nás působí, dvou pražských a osmi regionálních. Další průkazná indicie, jak si opera a její festival stojí vůči hlavním donátorům, tedy Ministerstvu kultury ČR a hlavnímu městu Praze: zafinancují něco přes

1 Podtitul vlastně vyjadřuje původní plány pořádat střídavě festival operní a operetně-muzikálový. Tady se zrodila také periodicitu bienále, která se ukázala i z jiných důvodů výhodná.

2 V průběhu deseti ročníků se odehrálo 129 představení a pět koncertů.

3 Bohuslav Martinů: *Hry o Marii*, Národní divadlo Praha; Georges Bizet: *Carmen*, Moravské divadlo Olomouc; Antonín Dvořák: *Jakobín*, Divadlo J. K. Tyla Plzeň; Jacques Offenbach: *Hoffmannovy povídky*, Severočeské divadlo opery a baletu Ústí nad Labem; Giuseppe Verdi: *Otello*, Jihočeské divadlo České Budějovice; Jules Massenet: *Werther*, Národní divadlo moravskoslezské Ostrava; Camille Saint-Saëns: *Samson a Dalila*, Slezské divadlo Opava; Giacomo Puccini: *Edgar*, Divadlo F. X. Šaldy Liberec, Joseph Haydn: *Lékárník*, Národní divadlo Brno – Reduta; Giuseppe Verdi: *La traviata*, Státní opera Praha.

polovinu rozpočtu, troufnu si tvrdit, relativně úsporného – festival se pořídí za zhruba 2,5 mil. korun. O zbytek se postarají sama divadla, která vystupují za symbolický honorář, a příjmy ze vstupného. Sponzoři takřka nejsou, jen firmy, které přece jen pomohou zajistit hlavně festivalové služby, případně poskytnou menší částky. Zpravidla za sponzorskou ochotou stojí lidé, které operní divadlo oslovuje. Zase to nepovažují za náhodu, ale indicii obecnějšího postavení opery v současné společnosti: operní divadlo nepropadlo tak výrazně, jak se před dvaceti lety obávalo, ale nedokáže se adekvátně prosadit na zdejším hudebním a divadelním trhu, natož v širší konkurenci umění a soubyznysu. Na druhé straně letošní rekordní návštěvnost festivalových představení potvrdila tendenci minulých ročníků: operní svátek láká k návštěvě a festival dokonce získal pravidelné diváky.⁴ Opera si tedy nemůže zrovna stýskat na nedostatek diváků.

Absence ‘alternativních’ divadel se promítla do absence nových operních děl. Jestliže operní novinky, zpravidla z vlastních zdrojů, tvoří převážnou část repertoáru brněnské Opery Diversa či olomouckého sdružení Ensemble Damian (v minulosti třeba Opery Furore) a dalších, v repertoáru ‘kamených’ divadel se nová původní díla objevují zcela mimořádně. Nízké rozpočty tlačí operní domy k úspornému jednání, což v našich končinách především znamená hrát osvědčené tituly, kdežto uvádět původní novinky se u nás považuje jen za úlitbu, kterou si prokazujeme vlastní ‘kulturou’, ve skutečnosti nová díla nepotřebují ani tvůrci, ani diváci. Na rozdíl od zahraniční praxe, kde mají nová díla několikero funkci, přinejmenším zvedají

4 Návštěvnost představení mimopražských souborů: *Edgar* (Liberec) 99%, *Jakobín* (Plzeň) 98%, *Werther* (Ostrava) a *Carmen* (Olomouc) 97%, *Samson a Dalila* (Opava) 95%, *Hoffmannovy povídky* (Ústí nad Labem) 87%, *Otello* (České Budějovice) 78%, *Lékárník* (Brno) 65%.

Georges Bizet:
Carmen. Moravské
divadlo Olomouc
2010. Dirigent Petr
Šumník, režie Michael
Tarant, scéna Jaroslav
Milfajt, kostýmy
Klára Vágnerová,
choreografie Robert
Balogh, sbormistr
Lubomíra Hellová.
Barbora Polášková
(Carmen) a Jakub
Rousek (Don José)



prestiž operního domu, zvláště ve spolupráci s významnými a ceněnými osobnostmi (skladateli), případně pokrývají specifické potřeby, nejčastěji repertoár pro děti a mládež.⁵ U nás tedy jen alternativní scény využívají původního soudobého repertoáru funkčně, stavějí na něm dramaturgickou nabídku a často i jevištní poetiku. Bohužel neukotvená zůstávají i umělecky pozoruhodná nosná díla, příkladem může být opera *Brenpartija* Edvarda Schifffauera, nastudovaná v roce 2009 pro ostravský festival Janáčkův máj, ale pak se inscenace neujala ani ostravská opera (přestože za realizaci stáli právě její členové), ani nebyla naděje pokrýt náklady na její uvedení v rámci festivalu OPERA 2011, přestože o to skladatel i organizátoři festivalu velmi stáli.

Absence alternativních souborů se ovšem promítla i do přístupu k inscenování opery. Inscenační poetika kamen-

ných operních domů zůstává na bázi, řekněme hodně zhruba a nepřesně, 'interpretací' divadla, rozumějme takového scénování, které principiálně vede ke zveřejnění díla skladatele. Takový přístup degraduje inscenaci na instrument realizace partitury a rezignuje na inscenaci coby svébytné dílo. Na festivalu k opačnému principu tíhla jediná produkce, a sice *Lékárník* Josepha Haydna, přijatý diváky rozporuplně, kritikou pak vesměs dost drsně odmítnutý. Což o to, představení v Divadle Hybernia se nepovedlo, nejslabším článkem byl zřejmě orchestr a pak také pěvecké provedení partů a vůbec nejistota, pod jejímž tlakem se představení místy hroutilo. Jenže mnozí kritikové upírali tvůrcům právo na vlastní jevištní dílo nejčastěji s poukazem, že prvotní v opeře je hudba, případně že není přípustné zasahovat do struktury operního díla. Nepolemizujme s tímto většinovým názorem, zavedlo by nás to příliš daleko od tématu článku, jen konstatujme další z indicií, na kterou festival upozornil. A dodejme, že mladý brněnský režisér Tomáš Studený Haydnovu hříčku domyslel do reálií televizní

⁵ Příklady lze zvláště názorně dohledat v repertoáru Komické opery v Berlíně, ale i v jiných prestižních domech, neboť repertoár 19. a 20. století nenabízí tituly využitelné k oslovení nejmladších generací diváků. U nás to zpravidla řeší Pauerův *Zvanivý slimejš*, případně se za tituly pro děti nepřipadně považuje *Rusalka* nebo *Příhody lišky Bystroušky*.



Bohuslav Martinů: Hry o Marii. Národní divadlo Praha 2009. Dirigenti Jiří Bělohlávek a David Švec, režie Jiří Heřman, scéna Pavel Svoboda, kostýmy Alexandra Grusková, sbormistři Pavel Vaněk a Lukáš Vasilek, choreografie Jan Kodet





◀ **Jules Massenet:**
Werther. Národní divadlo
moravskoslezské Ostrava
2010. Dirigent Robert Jindra,
režie Jiří Nekvasil, scéna
David Bazika, kostýmy
Marie Blažková, pohybová
spolupráce Igor Vejsada,
sbormistr Operního studia
Lenka Živocká. Steven
Harrison (Werther)

▶ **Giacomo Puccini: Edgar.**
Divadlo F. X. Šaldy Liberec
2010. Dirigent Martin
Doubravský, režie Martin
Otava, scéna Ján Zavarský,
kostýmy Dana Svobodová,
sbormistr Martin Veselý.
Kateřina Jalovcová (Tigrana)

show, umístil do prostoru postmoderního nábytku před stěnou tvořenou obřím balením Ibalginu, postavy jednáním i podobou vyhrotil do jakési novodobé komedie dell'arte, a hlavně svým způsobem rezignoval na text libreta: zpívá se v originále, jenže promítané titulky neobsahují jeho překlad, ale charakterizují základní význam jednotlivých scén volnými komentáři.

Dramaturgické tendence

Zdejší 'kamenné' opery zvláště v poslední dekádě hledají nové dramaturgické možnosti, zpravidla se orientují na díla zapomenutá nebo u nás nehraná. A pokud se najdou tituly z oblasti obecně oblíbené operní hudby, tedy takové, která nevybočují z klasicisticko-romantického stylu, velmi zhruba řečeno, mohou znamenat velké úspěchy. Dvě inscenace takových oper dokonce na festivalu získaly největší ohlas a společně si odnesly hned tři ze čtyř udělovaných čestných cen, tzv. 'Libušek'.

Nový ředitel Divadla F. X. Šaldy v Liberci a zároveň operní režisér Martin Otava v Praze zvítězil s raným dílem Giacoma Pucciniho *Edgar*, které právě nově naplnilo obvyklá tradiční schémata. Opera ještě 'staré' romantické sazby, z níž ovšem už vykukuje pozdější Pucciniho dramatismus, k tomu originální přitažlivé melodie ve velmi dobrém pěveckém obsazení, to na festivalu okouzlo a Libereckým přineslo hned dvě 'Libušky': za inscenaci od poroty operních kritiků, a pak za vítězství v divácké anketě. Odborná a laická veřejnost se tu, jak vidno, vzácně shodly. Inscenace vynesla další trumf v efektní scéně Jána Zavarského, její čisté linie režisér Otava vrátil do obvyklé estetiky tradičním herectvím, což jen zdůraznilo onen pocit čehosi nového, čemu přitom každý dobře rozumí, neboť už to odněkud zná.

Werther Julese Masseneta je ve světě oblíbeným titulem, ostatně i u nás už se dvakrát hrál.⁶ Na festivalu myslím uspěl především pro skvostné hudební

⁶ V Liberci 2001 a v Plzni 2003.



nastudování dirigenta Roberta Jindry, který v Ostravě dovybudoval možná nejvyšší kvalitnější operní orchestr u nás. K tomu opět kvalitní pěvecké obsazení. 'Libušku' udělila ředitelka festivalu Lenka Šaldová.

Zbytek festivalového programu obstaraly běžné operní tituly, nasazené divadly z různých důvodů. Pražské Národní divadlo nabídlo *Hry o Marii*, myslím, že jeden z neúspěšnějších titulů poslední doby, a kdybychom uvažovali jen v úzce dramaturgické rovině, pak to byl jediný zástupce české moderny. *Carmen* nasadili Olomoučtí jako svůj velmi úspěšný titul v režii Michaela Taranta, který na festivalu dříve opakovaně zabodoval a přispěl k obrodě olomoucké opery. To lze konstatovat i o *Hoffmannových povídkách*, které Ústeckým loni dokonce vynesly Cenu Thálie pro WeiLong Taa v titulní roli. Stejně tak českobudějovická opera nabídla *Otella* jako svůj nejvýznamnější projekt nedávné doby. Dva poslední tituly svým divadlům pak jaksi zbyly: vzhledem k tomu, že se několik měsíců opravovala

budova Slezského divadla, mohli Opavští nabídnout jen svoji poslední produkci *Samsona a Dalily*, kterou zrekonstruované divadlo otevírali. Státní opeře Praha, která se už dlouho nezmohla na skutečně svoji novou inscenaci, nezbylo než vybrat ze stávajícího repertoáru *La traviatu*.

Stále tedy převládá dramaturgie v podobě výběru titulů z omezeného konvolutu 'obvyklých' děl s občasnými přesahy do neobvyklého repertoáru. Na základě festivalového programu se však nedá, snad s jedinou výjimkou, uvažovat o nějaké vyšší logice zdejší dramaturgie, prostě jde o naplnění provozu běžných operních divadel. Tou výjimkou myslím ostravského *Werthera*, který zapadá do výrazného pokusu Jiřího Nekvasila o linii nového repertoáru, navíc originálně inscenovaného.⁷ Teprve uvidíme, zdali

⁷ Předcházela mu inscenace dvou aktovek s tématem „dvě ženy – dva mýty“: L. Janáček: *Šárka*, B. Martinů: *Ariadna*. Následovala opera Umberta Giordana *Fedora* a sezonu uzavře opera Paula Hindemitha *Cardillac*. Další sezona je naplánovaná obdobně.



Jacques Offenbach: Hoffmannovy povídky. Severočeské divadlo opery a baletu Ústí nad Labem 2010. Dirigent Miriam Němcová, režie Tomáš Šimerda, scéna Vladimír Soukenka, kostýmy Mlada Šerých, sbormistr Josef Kučera. Anna Klamo (Olympia)

se Nekvasilovi podaří úmysl prosadit do chodu městské operní scény.

Je třeba v této souvislosti dodat, že inscenace jsou na festival nominovány samotnými divadly, která tedy vybírají podle vlastního soudu nejlepší výsledky svého operního programu. Výmluvné také je, že pokus tematicky vymezit zaměření festivalu před zhruba deseti lety ztroskotal, což je velmi silná indicie způsobu, jakým tvoří naše městská operní divadla dramaturgii.

Inscenace

Už jsem výše zmínil, že u nás zavedená estetická kritéria nepřejí ryze divadelnímu přístupu k operní režii, podle kterého je inscenace svébytné dílo inscenátorů a operní partitura jedním z prvků, z nichž inscenace vzniká. Krajin

vymezení tohoto principu v operním divadle je ovšem výjimečné, neboť operní inscenace vždycky zůstává i provedením hudebního díla, které vyžaduje naplnění svých estetických premis. Otázkou pouze je, nakolik si tu prostou pravdu zdejší operní režiséri uvědomují, tedy jak s ní dokážou vědomě pracovat. Jak už uvedeno, krajní možnosti se přiblížil pouze *Lékařník*, a nedopadl dobře. Zbylé přístupy k opernímu divadlu na festivalu lze ovšem dále členit.

Werthera uvedl Jiří Nekvasil ve zvláštní lomené poloze: postavy jednájí se stylizovanou věrohodností, neboť značné pasáže opery jsou svým způsobem operní konverzačkou, která ovšem co chvíli přerůstá do emocionálně vyhocených poloh, postavy jednájí ve věcném i emotivním prostředí, které však neodpovídá



Bohuslav Martinů: Hry o Marii (Sestra Paskalina). Národní divadlo 2009. Dana Burešová (Sestra Paskalina)

původním reáliím: místo ve středostavovské domácnosti se příběh odehrává v galerii! Nové prostředí má symbolickou funkci zejména v závěru opery, kde deinstalace obrazů a faktická likvidace původního prostoru odpovídá sebevraždě Werthera, který ztratil smysl života. Jenže po většinu dramatického času prostor nekoresponduje s věcně vedenými všedními akcemi a bylo znát, že diváci postrádali soulad prostředí se zpívaným a hraným. Nicméně Nekvasilova režie *Werthera* byla po *Lékárníkově* nejdůslednějším pokusem vymanit se z operního scénování, jehož úběžníkem je realizovat požadavky partitury, tedy zvláštním způsobem provést hudební skladbu.

Tomáš Šimerda sympaticky vyčistil prostor pro *Hoffmannovy povídky* a vedl pěvce k účelnému jednání, tedy v zásadě

neporušil požadavky partitury, ale naplnil je soudobým věcným způsobem. Šéf jihočeské činohry Martin Glaser ve své první operní režii *Otella* také vyšel z prostoru, ještě abstraktnějšího než byl Šimerdův, Verdiho planoucí vášně se pokusil ne vždy úspěšně promítnout do hereckých kreací (tady myslím splatil daň své nezkušenosti) a výrazných výtvarných symbolů. Podobně postupoval Martin Otava v *Edgarovi*, ovšem spoléhal daleko víc na zavedený slovník operních hereckých floskulí, které sice působivě naaranžoval do výtvarně výrazné scény Jána Zavarského, ten však scénografickým principem nabídl jiné scénické možnosti. Mimochodem, podle mého soudu zůstávají jeho výtvarné výzvy oslyšeny skoro pravidelně. Michael Tarant v olomoucké *Carmen* zopakoval svoji variantu uvedeného principu

založenou na efektních obrazech a rozehraném jevištním dění.

Uvedené postupy lze dnes považovat za standardní a lze je konstatovat také v režii *La traviaty* (Arnaud Bernard) a nakonec s jistou licencí i v Heřmanově pojetí *Her o Marii*. Na stejném principu inscenovala *Jakobína* Magdalena Švecová, ovšem se zbytečně zdůrazněným sentimentem, s prvky dřívějších řešení, poslední jednání zůstalo pohříchu jen aranžované a blížilo se již následující kategorii.

Jediná inscenace reprezentovala jen mechanické kolorování operního díla na jevišti, a to prostředky dávno vyčpělými: *Samson a Dalila* v režii Jany Andělové-Pletichové. Pražské provedení opavské inscenace dokonce postihla kuriózní nehoda, když v baletním čísle upadl jeden z tanečníků – nestála by za zmínku, kdyby nechtěně nedoslovila cimrmanovsky velkooperní poetiku sto let starou.

Pěvci

Je třeba s povděkem kvitovat, že na festivalu bylo pouze jediné představení, jehož obsazení překročilo hranici únosnosti: *La traviata* Státní opery Praha. Jana Sibera sice zvládla titulní part pěkně, nicméně ten plně neodpovídá jejímu oboru podobně jako part Alfréda Peteru Bergerovi. Obsazení Germonta Miguelangellem Cavalcantim je pro ostudu a deklaruje současné meze Státní opery Praha, o obsazení menších rolí raději nemluvě. Na pěvecké propady jinak byla přehlídka velmi skoupá, naopak můžeme zmínit řadu pozoruhodných kreačí. A to je jedna z hodně dobrých indicií letošního festivalu.

U poroty emeritních sólistů Národního divadla zvítězil a 'Libušku' získal Jakub Kettner za Escamilia v olomoucké *Carmen*, už méně přesvědčila Barbora Polášková v titulní roli (jeden z důvodů, proč Olomoučtí do Prahy nabídli právě tuto inscenaci). Z očekávaných dobrých

kreačí zmiňme Danu Burešovou v roli Sestry Paskaliny (*Hry o Marii*), Annu Klamo coby virtuózní Olympii a Nikolaje Někrassova ve čtyřroli Lindorf – Coppélius – Miracle – Dappertutto (*Hoffmannovy povídky*). Víc se čekalo od čínského tenoristy WeiLong Taa, jenže to by nesměl zpívat Otella a Hoffmanna bezprostředně po sobě, navíc uprostřed vyčerpávajícího programu v Německu. Nejvyrovnanější obsazení nabídl inscenace *Edgara* a podle mého jednu z nejlepších kreačí vůbec, Kateřinu Jalovcovou v roli Tigrany. S ní Rafael Alvarez, Livia Obručnick-Vénosová a Pavel Vančura. Vedle titulu druhý hlavní důvod, proč inscenace *Edgara* letos výrazně uspěla. Podobně pěvecky vyrovnaná byla inscenace *Werthera* se stejnými důsledky: hostující americký tenorista Steven Harrison v titulní roli, Zuzana Šveda coby Charlotta, Agnieszka Bochenek-Osiecka jako Sophie a výtečně obsazené menší role v podání Jakuba Kettnera, Bogdana Stanislava Kurovského a Václava Moryse. Frédérique Friess zazářila v českobudějovickém *Otelovi* jako Desdemona a přece jen uvedla festivalové dění do alespoň příhraničního německého kontextu: angažována v opeře v Passově, s níž českobudějovická opera spolupracuje, předvedla dokonalou pěveckou techniku, krásný hlas a schopnost hereckého i pěveckého výrazu. Ano, to jsou základní články skvělých výsledků německých operních domů! V inscenaci však zazářil i Alexandr Beň, kdysi skvělý Evžen Oněgin v pražském Národním divadle, a jak vidět, má stále co nabídnout. Konečně zmiňme opavského Samsona v podání mladického Kisun Kima – to může být hvězda budoucnosti.

Závěrem

Dodejme, že festival OPERA 2011 nabídl také doprovodné akce, které už mají své stálé publikum: letos besedy se třemi 'primadonami', Mariou Kobielskou,



Giuseppe Verdi: *Otello*. Jihočeské divadlo České Budějovice 2009. Dirigent Martin Peschík, režie Martin Glaser, scéna Jaromír Vlček, kostýmy Samiha Maleh, sbormistr Josef Sychra. WeiLong Tao (*Otello*)

Katarinou Jorda Kramolišovou a Magdou Málkovou, se skladatelem Janem Klusákem a také přehled desetileté historie festivalu pod názvem Desetkrát v Praze. Festival se snaží vnést do našeho kontextu některé praktiky běžné v zahraničí, například úvody před představením. Usiluje tedy být nejenom přehlídkou a „žatvou“ operního divadla, ale také, a především, svátkem operního umění a možností, jak v kontextech nacházet doklady a indicie o stavu zdejšího operního divadla.

Stručný rezultát: České operní divadlo si polepšilo v pěvecké úrovni, a to už nejenom díky zahraničním pěvcům, kteří českou operu doslova zachraňovali po listopadu 1989, ale zčásti už i proto, že má vlastní zdroje, a výjimečně i kooperaci se

zahraničními domy. Dramaturgicky sice spočívá na obvyklém repertoáru, obohacuje ho však především o díla málo hraná nebo zapomenutá. Chybí mu funkčně pojaté původní novinky, které najdeme jen v alternativních projektech. Jevištní poetikou zůstává stále uzavřeno v operním náznakovém realismu, místy hodně naivním. Překračuje ho jen výjimečně a nejspíš prostřednictvím vizuální stránky inscenací. Stále nedokáže vykročit z jen pasivního hraní konkrétních titulů, nedokáže svému konání dát vyšší smysl, stále ještě neumí bezprostředněji komunikovat s člověkem na počátku třetího tisíciletí.

Josef Herman

Portrét dramatika jako mladého muže

(Wooster Group zkoumá *Vieux Carré Tennessee* Williamse)¹

Vieux Carré rozhodně nepatří mezi nejznámější díla Tennessee Williamse. Tato autobiografická hra byla poprvé uvedena roku 1977, smetena kritikou a po pěti reprízách byla stažena. Dlouhou dobu bylo *Vieux Carré* považováno za čisté vzpomínkové drama a plod pozdního období Williamsovy tvorby, „*pozdní květ autorova génia*“.² Nové skutečnosti vyšly najevo před dvanácti lety.³ Objevily se materiály, které ukazují, že velké pasáže textu vznikaly přímo v době a v místě, kterou hra popisuje, v lednu roku 1939 v New Orleansu. Je zřejmé, že Williams, který nikdy nenechal spadnout pod stůl žádný námět, se k tomuto textu vrátil mnohokrát, naposledy v sedmdesátých letech a po několika pokusech jej autorizoval jako divadelní hru s názvem *Vieux Carré*. Text má charakter typického iniciačního příběhu o zrání mladého muže. Nahlédneme-li do Williamsova života, vidíme, že rok 1939 byl pro Thomase Laniera Williamse skutečně přelomový, *iniciační*.

Osmadvacetiletý autor krátce pobýval na několika místech na středozápadě, jihu a na západě Spojených států, mimo jiné také v Rue Toulouse č. 722 ve Francouzské čtvrti New Orleansu. Poprvé použil jména Tennessee. Jeho čtyři hry se společným názvem *American Blues* získaly cenu divadla *Group* spojenou s odměnou 100 dolarů. Jako velký obdivovatel D. H. Lawrence podnikl v tomto roce pouť do Taosu v Novém Mexiku, kde navštívil

vdovu po spisovateli, Friedu Lawrenceovou. Po návratu do St. Louis pracoval na divadelní hře *Bitva andělů* (*The Battle of Angels*), první verzi námětu, jenž získal finální podobu jako *Sestup Orfeův* (1957). V září se poprvé setkal s Audrey Woodovou, která se stala jeho dlouholetou přítelkyní a literární agentkou. V prosinci navíc získal grant Rockefellerovy nadace ve výši 1000 dolarů, což byla částka, o níž si dosud mohl nechat zdát.

V případě velkých Williamsových her by přílišné zdůrazňování biografických dat mohlo být právem považováno za scestné, *Vieux Carré* je ale jiný případ. Už sám fakt, že hlavní postavou je zde Spisovatel hledající své místo v životě a v umění, vybízí ke konfrontaci s *Memoáry*, které Williams publikoval o dva roky dříve (1975). Podobnosti postavy Spisovatele a mladého Williamse nejsou náhodné. Čtyři dekády, které uplynuly od prvních zápisků, však rozostřily děj, zahalily syrovou realitu do snového, místy lyrického oparu, k němuž autor nikdy neměl daleko. S tímto náhledem je třeba analyzovat i zvolené inscenační postupy Wooster Group.

S jednou až dvěma inscenacemi za dva roky není Wooster Group divadlo, které by trpělo nadprodukcí. Každý nový projekt je důkladně připravován a nejinak tomu bylo i v tomto případě. Wooster Group se v sedmdesátých letech včlenilo z Performance Group Richarda Schechnera a šlo svou cestou na pomezí divadla a performance, často exploatovalo biografický materiál (například využitím životních osudů Spaldinga Graye). Svým ne zrovna pietním přístupem a používáním textů jiných autorů na sebe přivolalo odvetu agentů a soudní spory jako

1 *The Wooster Group Version of Tennessee Williams's Vieux Carré*, rež. Elizabeth LeCompte, repríza 4. března 2011, Jerome Robbins Theatre v Baryšnikovově centru.

2 Jak se v recenzi inscenace z r. 1977 pro *Daily News* vyjádřil kritik Douglas Watt.

3 Linda Dorff zveřejnila své výzkumy na konferenci věnované T. Williamsovi v New Orleansu r. 1999.

v případě použití Millerovy hry *The Crucible* (*Zkouška ohněm*) a jejím přetvořením do podoby performance *LSD (...Just the High Points...)*. Autorům se nelze divit, že nemají pochopení pro postmoderní dekonstrukce svých děl, ale divadlo Wooster Group nešlo cestou samoučelné exploatace a nechtělo na autorech parazitovat. Využití etablovaného textu bylo pro soubor příležitostí k uměleckému setkání, zdůraznění společně cítěných témat a rozeznění vybraných tónů autorova díla na ozvučné desce souborové poetiky.

Elizabeth LeCompteová, režisérka inscenace a vůdčí osobnost divadla, která inscenovala všechny projekty Wooster Group od založení souboru, vysvětluje, že ji zaujalo, jak daleko je Williams ochoten ve svém psaní zajít. Jako by se snažil definovat z kritického odstupu cosi velmi osobního. „*Postava Spisovatele je obraz umělce v nejhlubším zoufalství. To se mnou hluboce rezonuje. Tennessee píše o konceptu autora – možná i sebe sama. [...] Ta postava je autorem v roce 1938, ale možná také v roce 1977. [...] Možná v tom není tolik nostalgie, jako se zdá; lidé často hovoří o Vieux Carré jako o vzpomínkové hře, ale já si to nemyslím. Mám dojem, že hra vypovídá o tom, co znamená být umělcem. Jsem si jista, že v té době se Tennessee vymezoval proti všem mladším autorům, kteří byli ve srovnání s ním daleko lakoničtější, musel si být vědom toho, že jeho styl vychází z módy. Byl zajatcem své vlastní historie a toho, co od něj lidé očekávali. Jako by ve Vieux Carré sám sebe nahlížel jiným způsobem než ve svých časnějších dílech.*“⁴

Soubor Wooster Group se na tuto inscenaci připravoval velmi důkladně. Už v listopadu 2008 začaly první zkoušky v jeho stálém prostoru Performing Garage, v prosinci téhož roku odjeli členové souboru na výzkumný pobyt do New Orleans, kde navštívili několik domovů důchodců

a mluvili s lidmi, kteří Williamse znali, poznávali specifický životní rytmus Francouzské čtvrti a také zde natočili některé záběry později použité v inscenaci. Od května do října 2009 opět zkoušeli v Performing Garage a 6. listopadu 2009 inscenaci poprvé hráli na Festivalu premiér ve Štrasburku. V srpnu 2010 jej po dílčích úpravách znovu předvedli na festivalu v Edinburghu. Americká premiéra se uskutečnila v Los Angeles v prosinci 2010 a newyorské publikum mělo možnost inscenaci vidět od začátku února 2011 v Baryšnikovově centru. 4. března 2011, kdy jsem inscenaci zhlédl, šlo tedy již o velmi usazený tvar.

O inspiračních zdrojích,⁵ které ovlivnily výslednou podobu inscenace, hovoří Elizabeth LeCompteová velmi otevřeně: „*Postavu Spisovatele jsme pojednali jako člověka, jehož sledujeme při sepisování dialogu. Soustředili jsme se na to, jaká je to aktivita, jak se odhaluje, jak sám sebe rediguje. Snažila jsem se rozkrýt, kde se Williams cítil bezpečný a kde si nebyl jistý. Abychom našli styl pro dialog, studovali jsme filmy Paula Morrisseyho, do něhož byl Williams v té době svým způsobem zamilovaný.*“⁶ Paul Morrissey, režisér z okruhu A. Warhola, však nebyl jedinou inspirací. LeCompteová dále uvádí současného vizuálního umělce Ryana Trecartina (*Younger than Jesus*). Tyto vlivy pak umožnily uměleckou svobodu, jakou Williams v naturalistickém divadle 70. let nemohl nalézt. Už to, že Kate Valková a Scott Shepherd hrají každý dvě role a svobodně přecházejí z jedné do druhé, vnáší do inscenačního pojetí hravost a dravou divadelní energii. Kromě dalších vlivů, mezi nimiž LeCompteová přiznává jistou roli pornografii, výletu do New Orleans, čínské opeře, představují nejsilnější inspirační

4 <http://www.artforum.com/words/id=27528>.

5 V článku pro *The Wall Street Journal* z 24. ledna 2011 je dokonce uveden diagram s procentuálním podílem jednotlivých vlivů, které LeCompteová uvedla.

6 Tamtéž.



Tennessee Williams jako mladý muž

zdroj právě Williamsovy *Memoáry*. Jejich vliv na formování postavy Spisovatele je zjevný.

Největším překvapením pro člověka, který očekává razantní postmoderní dekonstrukci textu, jako tomu bylo v případě známé inscenace *LSD (...Just the High Points...)*, je sevřenost tvaru a podřízení všech postupů a složek jednotícímu stylu inscenace, který zase velice dobře souzní s textovou předlohou a tématem hry. Text je samozřejmě výrazně krácen, a ano, najdeme zde obligatorní obrazovky (7 kusů), součástí jednoho z kostýmů je vskutku velký vztyčený gumový falus (hrdina většiny newyorských recenzí). Části textu vnímáme z předem vytvořených nahrávek jako symfonii hlasů, ale zmíněné komponenty nepůsobí nijak samoúčelně. V tomto portrétu dramatika jako mladého muže, který navíc prokazatelně obsahuje pasáže napsané přímo v zobrazované době a situaci, je použití záznamů a reprodukováných hlasů naprosto legitimní. Tváře hovořící z obrazovky je možné přímo vztáhnout k útržkům vzpomínek; Spisovatel v jednom okamžiku hovoří ze záznamu a herec hrající tuto roli naslouchá slovům své postavy. Vzápětí převezme štafetu a hovoří jako postava v situaci, v dalším okamžiku už situaci komentuje. Toto fázování lze bez námahy interpretovat i jako postoje mladého a stárnoucího Williamse.

Pozornost se tím upírá na samotný proces vzniku díla, jeho (auto)biografický charakter, tematizuje se sama procesualita, ale rozhodně nejde o postupy neznámé nebo zvlášť překvapivé. Důležité je, že tyto postupy jsou využity organicky. Jiný příklad: je známo, že Tennessee Williams byl velmi náruživým psavcem. Do svých psacích strojů bušil s takovou vehemencí, že je často vyřadil z provozu. (Díky tomu se zachovaly strojopisy jeho her a povídek, které jsou psány na několika psacích strojích v rozmezí jednoho měsíce.) Pokud režisérka nechá herce hrajícího Spisovatele (Ari Fliakos) zběsile bušit do klávesnice, propůjčuje tak postavě gestus odpovídající energii, s níž Williams vrhal na papír své vize, a zároveň je výrazem hluboké frustrace, pocitů zoufalství a osamění hlavního hrdiny.

Formotvorný je také způsob, jakým Kate Valková a Scott Shepherd hrají každý dvě postavy. Podivínskou majitelku penzionu Paní Wireovou kreslí Valková jako karikaturu, v roli leukemické newyorské výtvarnice Jane Sparksové uvízlé v otrockém vztahu vůči striptérovi Tye McCoolovi zase podává přesvědčivý realistický výkon s drásavými expresionistickými tóny. Její postava (i díky již vyššímu věku představitelky) tak evokuje jiné známější Williamsovy hrdinky. Přiznejme, že i tento výkon balancuje na samotné hraně parodie, ale nikdy ji nepřekročí. Shepherd líčí Striptéra rovněž jinými prostředky než postavu tuberkulózního homosexuálního malíře Nightingalea. Zatímco v prvním případě rozehrává realisticky lidskou trosku, ve druhém případě staví na nadsázce. Tu ostatně umožňuje, ba přímo vyžaduje kostým. Paruka s orientálním copem, kimono a z něho trčící gumový falus realistickou drobnokresbu spíše vylučují. Lehkost, s níž oba herci střídají tyto zcela odlišné a výrazně charakterizované role, a spolu s nimi i použité herecké prostředky, dodává inscenaci hravost a divadelnost,

kteřé jsou spolehlivým antisérem proti Williamsovu sklonu k lyrismu a melodramatičnosti. Výrazné herectví podpořené přesně volenými kostýmy a doplňky dotvářejí stylizaci. Přestože se režisérka inspirovala v pornografické subkultuře a určité pasáže celkem živě zobrazují homoerotické vztahy, zvolené prostředky nešokují, jejich účel je spíše v posílení nadsázky, vystižení horečnatého, halucinačního stavu zjitřené senzibility a hluboké úzkosti jinými než pouze hereckými prostředky.

Jako by neúspěšná Williamsova vzpomínková hra čekala na čas a inscenační styl, jenž by v ní probudil skrytou logiku. Styl, který se nedá spoutat obvyklým naturalismem americké činoherní scény a přiblíží se logice vzpomínek – nepřesné, osobní, tékavé, hyperbolizované, zabarvené nejrůznějšími vlivy. Vždyť vzpomínky mají jakousi kvantovou povahu – povahu diskrétních energií vyvolaných obřadem rozpomínání. Scénický koncept Wooster Group sleduje zvláštní řád tohoto nevypočitatelného a kvantového prostoru paměti, kdy vzpomínající subjekt nevyhnutelně ovlivňuje kvalitu vybavovaného obrazu. Scéna proto také nenabízí výtvarně pojatý obraz penzionu, ale spíše odkryté zákulisní skladiště. Jednotlivé artefakty (praktikáby, rekvizity, jako je rozehraná šachová partie, vědro zavěšené na podivném kladkostroji, různé nástroje a technické pomůcky) v něm čekají na svůj čas, na svou akci, a poté se zase vracejí do své znepokojivé nečinnosti.

Těm, kterým je autorovo slovo svaté a kdo bytostně nesnášejí transpozice děl do jiných kontextů, inscenaci patrně doporučit nelze. Je ale možná dobré si připomenout jednu z recenzí původní inscenace z roku 1977 z pera Clivea Barnese: „*Je Vieux Carré dobrá hra? Pravděpodobně ne. Záleží ale na tom, co rozumíme pojmem dobrý. Je to hra plná zjevné melodramatičnosti a soumravné atmosféry.* T. Williams



The Wooster Group Version of Tennessee Williams's Vieux Carré. Režie Elizabeth LeCompteová, na snímku Ari Fliakos jako Spisovatel

ostatně vždycky píše o násilí někde v přítmi. Jeho síla spočívá spíše v textuře než ve formě jeho her. Je to série ilustrací založených na skutečných předobrazech, trochu přibarvených uměním, přetransformovaných do krátkých povídek vzájemně propletených do podoby hry. Hra je sebejistá ve svém tónu, v náladě, ale je si nejistá svou fakticitou, a bloumá po jevišti jako deník hledající čtenáře.“⁷

LeCompteová tomuto „bloumajícímu deníku hledajícímu čtenáře“ dodala formu. Je možná trochu drzá, místy dryáčnická, pramálo pietní, ale pro moderního diváka zcela jistě přitažlivá. Textura hry, její soumravná atmosféra, dekadentní

⁷ Barnes, Clive. „Vieux Carré by Williams is Haunting“, *New York Times*, May 12, 1977.

tón tím jistě neutrpěly, jen našly adekvátní současné inscenační prostředky. Tennessee Williams ožívá v postavě Spišovatele jako mladý muž zoufale usilující nalézt své místo v životě, tápající a osamělý. Uvědomuje si přitom svou sexuální orientaci a své frustrace přetavuje do dialogů. Skrze poznání samoty v lásce i ve smrti, skrze pochopení pomíjivosti

a nemoci povstává identita autora, který sám sebe nachází jen ve svém díle. Přestože soubor Wooster Group použil zcela jiných prostředků, než jaké si Williams dokázal představit, výsledkem je pozoruhodné, stylově jednotné dílo, které rehabilitovalo málo známou hru pozdního období básníkův tvorbou.

Jan Hančil

Masochista v Hyde parku

Švandovo divadlo přineslo v této sezoně nový divadelní formát – Hyde park. Ve Studiu chce v průběhu roku uvést sérii deseti krátkometrážních inscenací, každá má k dispozici tři reprízy včetně premiéry.¹ Má se jednat o jakési demoverze, ze kterých by se případně vylíhly inscenace pravidelně uváděné v repertoáru Studia. Divadlo také avizuje, že chce svůj sklep otevírat kontroverzním a burčujícím tématům. Zvláštností tohoto cyklu má být i princip hlasování diváků, kteří svým hodnocením rozhodnou o budoucnosti divadelního kusu. Takový pokus o (vnější) interaktivitu celý projekt podle mého názoru trochu zpochybňuje a zavání alibismem, ale to teď nechme stranou. Jinak je to možná cesta, jak by si Švandovo divadlo, které v posledních

sezonách poněkud ztratilo svou tvář, mohlo vyrýžovat ryzí zrnka a narazit ve svých sklepech na zlatou žílu.

28. ledna zde měla premiéru, jako v pořadí pátý účastník Hyde parku, nová hra Romana Sikory *Zpověď masochisty*. Připravilo ji divadlo Letí – režisérka Martina Schlegelová, dramaturgyně Marie Špalová a Jana Špalová coby scénografka. Také herecké obsazení čerpalo z okruhu tohoto uskupení zaměřeného na soudobou světovou i českou dramaturgi. V mnoha rolích se tu prostrídali Tomáš Jeřábek, Richard Fiala a Tomáš Kobr, ze souboru Švandova divadla pak Zuzana Onufráková.

Roman Sikora je v současné době v divadelním prostředí známý spíše jako divadelní kritik. Původně i průběžně se ale věnuje psaní dramatických textů a často si brousí svou ironii o klasická dramatická díla. Jeho prozatím nejúspěšnější hrou (měřeno počtem uvedení v různých divadlech) je *Smetení Antigony*.² Pokud bychom chtěli přiblížit žánr tohoto textu, bylo by asi nejpříznačnější označit ho za

¹ Premiéru již měly: *Pohřební slavnost* (režie David Šiktanc, Kateřina Glogrová, Adam Rut; autorská inscenace studentů absolventského ročníku DAMU, premiéra 29. 9. 2010); *Šoa* (koncepte Lucie Kolouchová a Tomáš Hrbek, režie Daniel Hrbek, premiéra 4. 11. 2010); *Kde končí pustina* (podle Theodora Roszaka, režie Braňo Mazúch, premiéra 23. 11. 2010); *Ve vánočním stromečku sekerečka* (režie a koncepte Dodo Gombár, premiéra 19. 12. 2010); *Zpověď masochisty* (Roman Sikora, režie Martina Schlegelová, premiéra 26. 1. 2011); *JEBU.H* (koncepte a režie Katarína Koišová a Jiří Honzík, premiéra 23. 2. 2011); *Nakrm hada na své hrudi* (režie a koncepte Eduard Kudlác, premiéra 28. 3. 2011); *Anděl/projekt Pašije* (režie Dodo Gombár, premiéra 27. 4. 2011).

² 2003 – Studio Marta Brno (režie Jakub Maceček, v roli Antigony Iva Pazderková); 2003 – Divadlo F. X. Šaldy Liberec (režie Petr Mančal, v roli Antigony Markéta Tallerovalá); 2010 – Janáčkova konzervatoř Ostrava, Stará Aréna (režie Martin Františák).

Roman Sikora: Zpověď masochisty. Švandovo divadlo 2011. Režie Martina Schlegelová, scéna Jana Špalová, kostýmy Aneta Grňáková. Zuzana Onufráková, Tomáš Kobr, Tomáš Jeřábek a Richard Fiala



českou variantu „coolness“ dramatu, při vědomí toho, že žádný žánr plně nepostihuje celý charakter toho kterého textu.

Sikorova *Antigona* proniká hluboko do původního mýtu o vzpurné dceři krále Oidipa, která navzdory momentálním politickým poměrům vykoná to, co jí káže odvěký zákon, a pohrbí svého bratra Polyneika bez ohledu na následky, které jí za to hrozí. Sofoklova *Antigona* má v sobě očistnou sílu a jde pevně za jasným cílem. Sikorova *Antigona* má hlavně bezbřehý vztek. Její revolta probíhá ve společnosti, kde už žádný čin ani gesto nic nezможou. Ve společnosti, kde není možné nic způsobit, ovlivnit, rozhýbat, kde vše jede v zaběhlých kolejích a každý pokus o nápravu je paradoxně nakonec jen okysličením starého systému. Její provokativní chování, bezuzdná sexualita, nekrofilní poměr k mrtvému bratrovi a krutý vztah k Isméně jsou sice šílené, ale v zásadě pochopitelné, protože bojují proti nezranitelnému a až na kost cynickému systému. Sikorova hrdinka v sobě nemá žádný vyšší řád, který by podepřel odvalu k naději. Teprve ta by mohla burcovat.

Společenský vykřičník je příznačný i pro Sikorův nejnověji premiérováný

text *Zpověď masochisty*,³ uvedený divadlem Letí v rámci Hyde parku. Stále je zřejmým motorem hněv, tentokrát ale přetavený do společenské satiry, kde se může vyřadit jako ohňostroj různých barev a nemusí jen problikávat jako bezradná zářivka coolness tragiky. Komedie autorovi dopřává rafinovaný nadhled. K samotnému tématu dovádí diváka až postupně po odchyčení na vějíčku nezavazného humoru. Prochází krok za krokem Masochistovou (Tomáš Kobr) stupňující se sexuální frustrací. Ukojení se mu nedaří nalézt v žádném intimním vztahu, dokonce ani na „specializovaných pracovištích“. Zde naráží na překážku hesla „safe, sane and consensual“.⁴ Ta v jeho očích veškeré slasti zbavuje jakékoli lákavosti a vzrušení. A tak postupně zavrhne celou BDSM⁵ komunitu, protože v borderu mu nebyli ochotni splnit jeho přání (vyšeptalá prostitutka vypisující formulář jeho požadavků je v podání Zuzany

3 Roman Sikora: *Zpověď masochisty*. Švandovo divadlo 2011. Režie Martina Schlegelová, scéna Jana Špalová, kostýmy Aneta Grňáková, hrají Zuzana Onufráková, Tomáš Kobr, Tomáš Jeřábek, Richard Fiala.

4 Bezpečně, s rozumem a dobrovolně.

5 Různá kombinace pojmů – bondáž a disciplína, dominance a submise, masochismus a sadismus.

Onufrákové výbornou zkratkou pracovní rutiny, která je v jejím oboru obzvlášť humorná; pan M. se svěřuje, že právě ona pro něj zhmotnila představu světové ekonomické krize, a později, kdykoli se téma krize v textu objeví, vyjede kurzivou na okamžik na jeviště a znuděně práská bičíkem). Kolega masochista (Richard Fiala), u kterého by přece měl najít porozumění, mu zase místo mučení ukazuje fotky svých dětí. Je třeba tedy najít svět, ve kterém heslo „bezpečně, s rozumem a dobrovolně“ neplatí. Vstoupili jsme do zpovědi pana M., ale jak později zjistíme, jedná se především o zpověď občana M. Zpočátku neví, kudy na to – převléká se za příslušníky všelijakých marginalizovaných a šikanovaných skupin (bezdomovec, Rom na srazu neonacistů...), většinou ale místo k výprasku jde k odhalení jeho falešné identity. Nakonec přijde na rafinovaný plán hledat tu pravou rozkoš ve svém zaměstnaneckém poměru, vlastně ve vztahu k šéfovi při práci v reklamní agentuře. Vedení stačí jen trochu pobídnout a rázem je nad Masochistou bič, o jakém se mu ani nesnilo. Soukromá zpověď o hledání trochu netypické rozkoše se naplno proměňuje ve společenskokritickou a adresně politickou show, která se přes záda našich českých ministrů dostává až na nadnárodní úroveň, totiž na reality show „olympiáda lidských zdrojů“. Ten, jehož snem byl úděl sedřeného koně, na ní musí nutně triumfovat.

Struktura textu je velice jednoduchá. Jde skutečně o přímý monolog – vyprávění pana M., který je jakýmsi kabaretiérem vlastního příběhu. Uvádí jednotlivé scény jako důkazy křivdy, která je na něm páchána. Tak pojaly inscenaci i tvůrkyně, když se při scénografickém řešení, vizualitě a rytmu režie inspirovaly

circusem, kde vládne krotitel s bičem. Podepřely text v jeho slabších stránkách – postupně se princip putování za rozkoší totiž stává trochu kolovráčkovitým, jen se posunuje ve společenských patrech nebo prostředích. Pohyb se odehrává pouze v abstraktní myšlence, což může poutavost hry oslabovat. Navíc se situace dokola opakuje až k absurditě – pan M. touží po stále větší šikaně. Hra by se dala shrnout do anekdoty o nešťastném masochistovi, který objevil štěstí pod knutou kapitalistického trhu. Tuto jednoduchost Sikora ale probarvil trefnými detaily zapracovanými do jednoduchých komediálních a přesně vypointovaných situací. Na temporytmu a jedinečném charakteru textu se podílí také jazyk, kterému autor bere jeho běžný řád a přeskupuje sled slov. Ozvláštňuje tak promluvy, které už svým stylem upozorňují na vykloubenost postav. „*Prostě... neměl jsem to v životě lehké. Vůbec. Ale zas, nemyslete. Si. Nevzdával jsem. Jsem se. Šel jsem. Šel jsem, za štěstím jako.*“ Zmatenost a složitost vět, které si hrají zejména se zvrtnými zájmeny, si herci plně vychutnávají a staví na nich pečlivě svůj projev a stylizaci, což je obdivuhodné i vzhledem k šibeničnímu termínu, v jakém „hydeparkové“ inscenace vznikají.

Celek pointuje režisérka významově i scénicky tím, že se panem M. stávájí na chvíli paralelně všichni čtyři herci a monolog se mezi ně dělí, stejně jako úděl masochistického občana. Vzniká tak pocit, že všichni jsou, respektive všichni jsme, účastníky „olympiády lidských zdrojů“, kterou masochistovo hledání vrcholí. Politické divadlo servírované jako bujarý kabaret obstálo v hlasování diváků, mohli bychom ho tedy ještě ve Švandově divadle spatřit.

Tereza Marečková

Berlínská výstava kostýmů pro divadlo nó

Od 18. ledna do 1. května 2011 bylo možno v berlínském Dahlemu zhlédnout výstavu kostýmů pro divadlo nó (Gewänder für das Nô-Theater), již uspořádalo Muzeum asijského umění (Muzeum für Asiatische Kunst) ve spolupráci s berlínským Japonsko-německým centrem (Japanisch-Deutsches Zentrum Berlin) a s výzkumným centrem Satô Yoshihiko Memorial Yamaguchi Noh Costume Research Center se sídlem v Kjótu. Výstava se společně s produkcí hostujícího souboru Konparu, který ve dnech 19. a 20. ledna uvedl v Domě světové kultury (Haus der Kulturen der Welt) hry *Funa Benkei* (Benkei na loď), resp. *Aoi no Ue* (Paní Cesmína), stala součástí oslav 150. výročí navázání diplomatických styků mezi Japonskem a Pruskem. K němu došlo ještě před pádem šógunátu Tokugawa během restaurace Meidži v roce 1868 a Prusko se vzápětí stalo pro Japonsko v mnoha ohledech vzorem – znalosti v Prusku získal například Aritomo Jamagata, který stál za vyhlášením branné povinnosti v Japonsku v listopadu 1872 a za budováním armády z rolnických branců. A stejně tak podle pruského vzoru vznikala v Japonsku v 80. letech 18. století i první ústava.

Berlínská výstava Gewänder für das Nô-Theater představila tradiční i moderní kostýmy divadla nó ze sbírky výzkumného centra Satô Yoshihiko Memorial Yamaguchi Noh Costume Research Center. Ředitel tohoto centra Akira Jamaguchi (1948) a jeho dcera Tomoko Jamaguchi dlouhá léta pečlivě zkoumali výrobní postupy používané při vytváření tradičních kostýmů pro divadlo nó a podrobně studovali nejen staré originální kostýmy, ale i jejich pozdější experimentální kopie. Při výrobě nových kostýmů používají členové výzkumného centra především tradiční techniky tkaní i zdobení látek a pracují s materiály, které si z velké

části sami vyrábějí s využitím historických postupů.

Divadlo jako tradiční forma japonského jevištního umění se v období Muromachi (1333–1573) rozvinula pod patronátem šógunů z rodu Ašikaga zejména díky významnému dramatikovi, jímž byl Zeami Motokijo. Zakladatelem divadla nó v důmyslné podobě oslovující tehdejší vojenskou aristokracii byl sice ve skutečnosti již Zeamiho otec Kan'ami Kijocugu, avšak dnes je s touto divadelní formou častěji spojován právě Zeami, který kromě řady divadelních her sepsal pro přísně omezený okruh herců této divadelní formy i několik teoretických spisů týkajících se herectví v divadle nó.¹

Divadlo nó vychází podobně jako další tradiční japonská umění z harmonie mezi člověkem a přírodou a vyjadřuje krásu vycházející spíše z jemných náznaků než z nějaké výrazné akce. Jak píše D. Kalvodová: „Od diváků se očekává znalost příběhu a značná představivost. Jemnou nápovědí, zkratkou a náznakem jsou neustále vybízeni k dotváření a spoluvytváření představení. To, co cítí a prožívají v soustředěném tichu svého vnímání, je důležitým protipólem toho, co se děje na jevišti. Výsledným účinkem her nó je právě tato soustředěná tvůrčí souhra mezi hercem a divákem“ (Kalvodová 1975: 12).

1 V *Disku 5* jsme otiskli článek D. Vostré „Zeami o herectví v divadle nó“. V témže čísle lze najít i první kapitolu traktátu *Fúšikaden (Učení o Stylu a Květu, 1402–1418)* s názvem „Cvičení vzhledem k věku“ a traktát *Kjúi (Devět stupňů, 1424)*; druhá kapitola traktátu *Fúšikaden* s názvem „Představování hereckých rolí (monomane)“ je otištěna v *Disku 19* (překlad P. Holý a D. Vostrá). Významné hry divadla nó v časopise *Disk* představila Z. Švarcová – jsou to Kan'amioho hry *Stúpa a paní Komači (Disk 6)* a *Cesty za paní Komači (Disk 15)* a Zeamiho hra *Komači od kláštera Sekidera (Disk 20)*. Překlad další Zeamiho hry *Komači papouškuje (Ómu Komači)* najde čtenář v tomto čísle *Disku* na s. 128–134. Divadlu nó byla také věnována řada příspěvků na sympoziích o japonském a čínském divadle, pořádaných na DAMU v letech 2005–2008, které jsme otiskli v 15., 19., 20. a 24. čísle *Disku*.

Jeviště divadla nó je prázdné, bez dekorací, aby na něm o to více vynikly postavy herců v překrásných kostýmech z drahocenných tkanin, které vytvářejí dokonalou harmonii korespondující s daným ročním obdobím i s rozpoložením představované postavy. Pro vyjádření emocí jsou ovšem vedle kostýmů v divadle nó velice důležité i masky příslušející daným hlavním postavám – jejich povrch je totiž lesklý, takže mohou odrážet dopadající světlo podle toho, jak herec pootočí hlavou, a tím vyjadřovat smutek či radost. Kostýmy samy o sobě mohou být naopak použity jako jevištní metafora – například ve výše zmíněné hře *Aoi no Ue* (Paní Cesmína) zastupuje nemocnou paní Cesmínu pouze kimono položené na jevišti.

Expozice v dahlemském Muzeu asijského umění předvedla ve dvou místnostech rozličné typy kostýmů s rozmanitým zdobením, používané pro specifické typy rolí – a její součástí byly samozřejmě i kostýmní doplňky, například čelenky a pásky, a samozřejmě i tradiční dřevěné masky charakterizující hlavní typy postav. Na závěr výstavy 1. května se pak v Muzeu asijského umění konala přednáška samotného Akiry Jamagučiho s názvem *Kostýmy nó na jevišti*.

Exkluzivní tradiční kostýmy pro divadlo nó ze sbírky Akiry Jamagučiho ovšem nejsou neznámé ani českému

publiku. Koncem léta 2003 předvedlo putovní výstavu *Květy podzimu* širší veřejnosti Národní muzeum v Praze. Bylo zde k vidění celkem 68 kusů kimono z 18. až 20. století vynikající výtvarné i řemeslné úrovně. V rámci této výstavy bylo možno zhlédnout i poutavé dokumenty přibližující výrobu hedvábných nití a způsob samotného tkaní kimono. A kostýmy divadla nó byly v rámci těžké výstavy k vidění například ještě v Musée Rath v Ženevě (3. října 2002 až 2. února 2003), které při té příležitosti ve spolupráci s dalším ženevským muzeem – Musée d'Art et d'Histoire – vydalo i výpravný stejnojmenný katalog představující na 192 stranách 200 kostýmů z dílny Akiry Jamagučiho: *Fleurs d'automne*. Ed. Association pour la Diffusion de l'Archeologie Méridionale (ADAM), 2002.

Denisa Vostrá

Literatura:

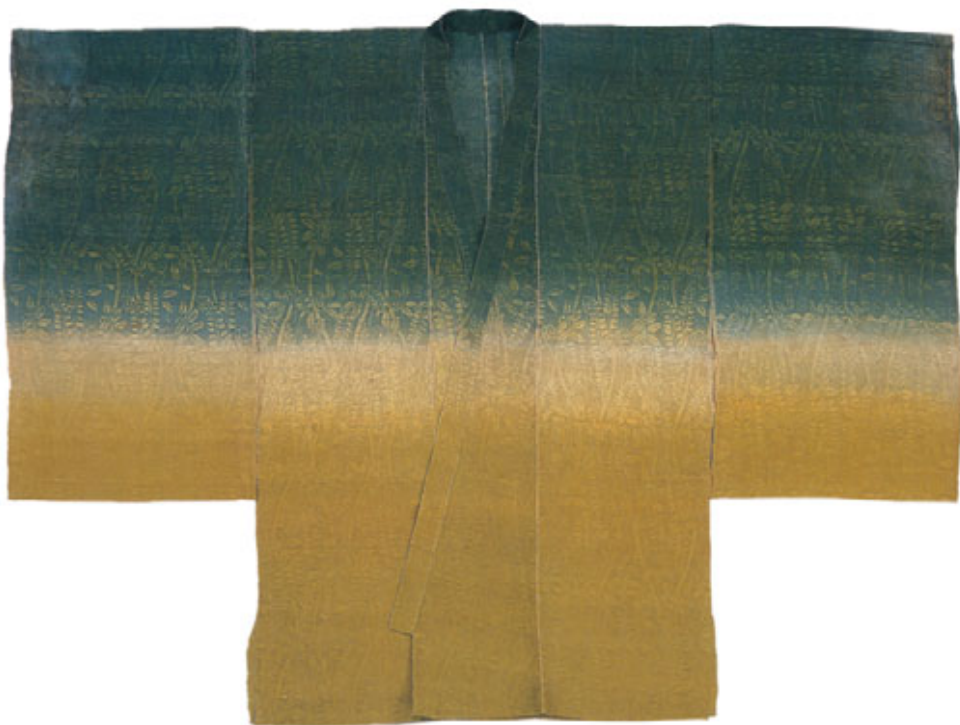
Gewänder für das Nô-Theater (Der Katalog),
Japanisch-Deutsches Zentrum Berlin 2011
KALVODOVÁ, D. / NOVÁK, M. *Vitr v piniích / Japonské divadlo*, Praha: Odeon 1975

Obrazová příloha na s. 163–166 je citována z publikace *Gewänder für das Nô-Theater. Die Sammlung des Sato Yoshihiko Memorial Yamaguchi Noh Costume Research Center*, katalog k výstavě Staatliche Museen Berlin 19. 1. – 1. 5. 2011, © JDZB 2011.



▲▲ Akira Jamaguči: *čoken* – hedvábný svrchní oděv bez podšívky pro roli samuraje nebo šlechtice či šlechtičny

▲ *Acuita-karaori* – svrchní oděv protkávaný zlatými a stříbrnými vlákny pro mužské role z období Tokugawa, 18. stol.



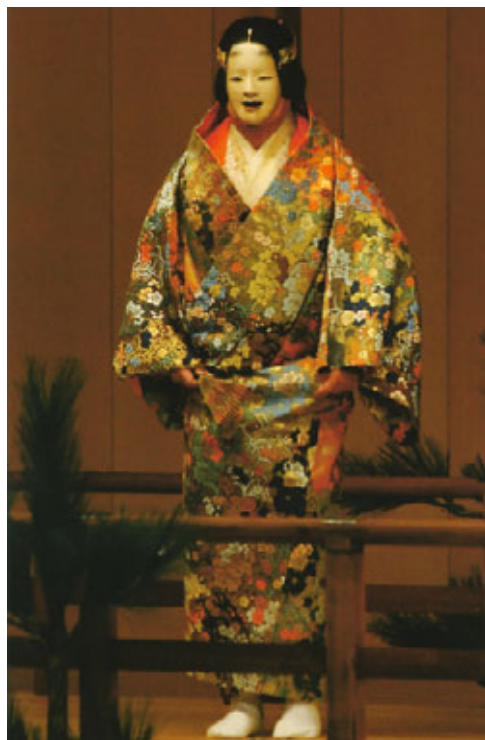
▲ *Mizugoromo* – jednoduchý svrchní oděv bez podšívky pro roli kněze nebo prostého člověka, období Tokugawa, 18. stol.

◀ Scéna ze hry *Stúpa a paní Komači*; na snímku herec Imai Jasuo (škola Hóšó); foto Kameda Kunihiro



▲ Akira Jamaguči: *karaori* – skvostný brokátový kostým pro ženskou roli

► Ócubo Kimio (škola Hóšó) v kostýmu pro hru *Ucusemi* (Cikády); foto Kanda Jošijaki





▲ *Acuita-karaori* –
kostým protkávaný
zlatými a stříbrnými
vláknami pro mužské role
z dílny Akiry Jamagučiho

◀ Akira Jamaguči:
acuita – jiná varianta
zlatem a stříbrem
protkávaného kostýmu,
tentokrát určeného pro
role duchů a démonů

Kavárna.

Stolek, dvě křesílka.

U stolu sedí Helenka.

Je starší, unavenější a neklidná.

Helenka Hrůza.

Hrůza jde z toho.

Bolí to...

Ale bereme to.

To jsme si řekly.

Tři...

Dva...

Ne!

To už musí být nejméně tři roky.

Určitě... bydlela jsem u kláštera.

Ne v klášteře... u kláštera.

A dostala jsem nápad podívat se domů... na zahradu.

Zastesklo se mi po zahradě.

Co jsme si v ní hrály, sbíraly ořechy, schovávaly se v růžích.

Že mi to udělá radost, když se tam podívám.

A potom... ty.

A myslily jsme si, že to máme za sebou, že stačí jenom ještě vyjít z toho sklepa.

Že všechno už bude dobré.

Dlouho jsme šly po schodech... on ten sklep byl taky hluboko...

Dlouho jsme šly, ale zastavily jsme se až přede dveřmi.

Tys je otevřela.

Čekala jsem nějaké světlo, modré nebe, slunce.

A ona obyčejná mlha.

Trochu nás to překvapilo, že?

Dostaly jsme se tou mlhou ke mně domů.

Něco se tenkrát dělo, ty mlhy trvaly ještě skoro měsíc.

Z oken nebylo na co koukat, když se šlo nakoupit, vynořovaly se kolem vás postavy z ničeho nic, záladně a vystrašeně.

Nejlépe bylo zůstat doma.

Nejdříve jsme si to užívaly.

Vařily jsme kakao, četly pohádky a plánovaly, kde budeme žít.

Pár nápadů jsme měly, ale vždycky se čekalo s rozhodnutím, až to dopíšu.

Až to dopíšu.

Tu hru přeci.

Novou.

A potom, najednou, jednoho rána ta mlha už nebyla. Za okny vyrostl strom a po ulicích začaly chodit ženy v různých barvách a k nám přišel smutek.

Ano.

Myslím, že k nám přišel smutek.

Nevím za čím, proč, koho to smutek byl, ale zabydlel se i v kakau a pohádkách.

Nevím?

Opravdu nevím?

Co když to nebyl smutek?

Spíš strach.

Byl mezi námi smutek a strach?

Z čeho?

Nevím.

Nemluvily jsme o tom.

Já čekala, až to dopíšu, a tys prostě jednoho rána nebyla.

Nebyla jsi ani v posteli, ani v koupelně, ani jsi nepřišla z nákupu...

Odešlaš.

Proč?

Vždyť bych šla taky...

Mně taky bylo smutno!

Taky jsem se začala bát.

Potřebovala jsem jenom ještě pár dnů, abych to dopsala...

Tos nemohla tu chvíli počkat?

Když já mohla pro tebe jet až k nám, vytáhnout tě z té díry, od toho tvého brnkání...

Jenom pár dnů jsem potřebovala, nic víc.

Zmizela jsi.

A mně se všechno rozpadlo.

Že jsem špatná, když už ani ty se mnou nemůžeš.

Že ve mně musí být něco odporného, že to vidíš, že, jak naši říkali, že se mnou nikdo nevydrží... tak opravdu.

Opravdu se mnou nikdo nevydrží.

Tři roky.

Tři roky ses neozvala.

Víš jaký jsem měla strach?

Ještě půl roku jsem tě hledala.

Hledala... kde jsem tě měla hledat?

Až ke mně přišla zpráva, že žiješ, že tě viděli... ale že bys aspoň lísteček napsala... neměj o mě strach.

Kdybys napsala, co jsem ti udělala...
Vím, strašně tě štvalo, jak sedím pořád u toho počítače, že nejsem s tebou, že se nebavíme... ale to nejde, víš!
Psaní je psaní.
To nemůžeš nic jiného, to musíš být jenom pro to.
Já vím, že je to hrozný, že jsme se spolu už skoro ani nebavily... jenom pozdrav, úsměv, ale to tak je.
To je právě to psaní.
Utrpení to je.
Že to tak musíš.
Úplně být jenom pro něj.
Sežere tě to.
Blbý, já vím, ale co mám dělat?
Co sis myslela?
Že to je zadarmo?
Že si jenom tak sednu, uvařím káfičko a jenom tak naklepu do stroje nějaký krásný slova?
Že si budeme potom spolu povídat, na procházky chodit...
Že to tak samo?
Tomu se musíš obětovat.
Kde co tomu musíš obětovat.
Všechno.
To víš, že bych to chtěla taky jinak.
Nebýt tak sama.
Protože, co je to jiného, než že jsi strašně sama.
Ale copak to jde?
To by už nebylo psaní.
Povídat s tebou bych si chtěla, samozřejmě, copak mně to nescházelo?
Že bych ti řekla, co třeba žiju.
Že jsem taky smutná, že se i bojím...
Ale to právě nesmím.
To by byla ta chyba.
To nesmíš nikomu říct, to můžeš jenom do toho papíru a potom je to ta síla.
Proč si myslíš, že o mně mluví v televizi?
Píšou v novinách?
Že to má sílu, nějakou sílu to má a sílu to má právě kvůli tomu, že to jako všechno dáváš do toho, že neupustíš nikde nic kolem, že pro tebe prostě existuje jenom to psaní, že je nejdůležitější.
Kdybys to pochopila, respektovala...
Víš, respektovala...
Copak jsem chtěla po tobě něco jiného?
Chtěla jsem, abys mě respektovala.
Že to mám takhle.
Divně, ale tak to mám.
Kdybys počkala... mohly jsme jít spolu.
Určitě bych šla s tebou.
A určitě by to potom bylo jinak.
Proč bych tě zvala ke mně domů?

Abys u mě bydlela.
Chtěla jsem být s tebou.
Ano, chtěla.
Nechtěla jsem už být sama!
Ale taky mám své povinnosti.
Svůj život.
Nemůžu všechno.
V tom, co můžu, jsem s tebou být chtěla.
Ale ty ses prostě vztekla a tradá...
A teď najednou...
(Čte z jakési kartičky, kterou má před sebou...)
Vernisáž.
Chtěla bych tě vidět.
Přijď.
Můžeme i dřív, v kavárně naproti.
Budu tam čekat.
Ty budeš čekat?
To tě znám!
Já budu čekat.
V šestnáct.
(Kontroluje hodinky)
Patnáct čtyřicet tři.
Já čekám!
Vernisáž.
To jako co?
To jsem teda zvědavá.
Ani slovo.
Obrazy nebo fotky...
Nic.
Název žádnéj.
Jenom vernisáž.
Nějaká technika.
Třeba olej, litografie, grafika...
Chceš držet napětí, vid'?
Tajemná.
Vynořila ses odkudsi s velkými díly.
Teď nám ukážeš, vid'?
Teď to konečně pochopíme!
Ty nám ukážeš cestu, směr, otevřeš oči.
Pravdu na nás chrstneš!
Nejdřív budeme prskat, vrčet, ale potom ti budeme děkovat, ne?
Obdivovat tě!
Velebit!
Vzhlížet k tobě!
Závidět ti, k jak velké moudrosti přišlas...
To už mám dávno za sebou, holubičko!
Samozřejmě, že se najde pár zmatenců, co si myslí, že konečně naši.
Že to je to, co hledali, na co čekali, že jsi prostě úžasná...
Že ty víš a že oni ti budou věřit a že všechno bude úžasný...
Ale nevydrží, ani oni ani ty.

Je to tak na první hru, první výstava, možná druhá, třetí...

Ale jednou přijde moment, že nebudeš mít proč a co. Že to bude pořád stejný, že to vzrušení, co bylo na počátku, je fuč.

A víš proč?

Protože přestaneš vědět, co to vlastně chceš do toho světa chrstnout.

To, cos tam vyprdla, je už nějak hloupý a nic jiného tě nenapadá.

Ta velká pravda se nekoná a bylo jen trapno.

A tobě se nechce, tobě se tak strašně moc nechce.

Jenomže musíš.

Protože co jinak?

Vleče tě to.

Všechno... jak jsi byla slibná...

Zavázaná se cítíš.

Přece jednou se to musí podařit, když to bylo na začátku tak nadějný...

Tohle jim všem dlužíš – to velké dílo.

Nějakou velkou pravdu.

A až ho uděláš, potom...

Potom se na to všechno konečně vyprdneš.

Prostě toho pěkně necháš a budeš si dělat, co chceš.

Třeba malovat pohlednice nebo povídat s lidma.

Potom už nebudeš sama.

Ale do té doby tě bude tvůj slibnej začátek držet pod krkem.

Vernisáž.

To všechno znám, holčičko, a je mi tě už teď líto.

Jo, je mi tě líto, ty hrůzy před sebou.

Nezávidím, ani den ti nezávidím.

Víš, jak to dopadne?

Bude takový večer.

Úplně normální, jako vždycky... zase sedneš ke stroji, nebo k plátnu, co já vím, to je jedno...

Prostě zase k tomu sedneš, zase budeš v sobě vzbuzovat všechno to doufání, všechny ty naděje, představovat si nevíš co, jenom abys měla chuť nařukat aspoň rádek, udělat jeden tah štětcem. Odmítneš všechny nápady a nesmyslnosti, přitlačíš se pocitem, že jsi povinná, zodpovědná, dospělá... a nic. Ono nic.

Jenom v sobě zaječíš hrůzou ze všech dluhů, ze všech slibů, ze všech odložených setkání...

Nenapíšeš už nic.

Nebudeš mít prostě co.

V takový jeden večer ti dojde ten proud, ten poslední čunek v tobě a ty budeš vědět, že hra skončila.

Že jsi vyčerpala všechny svoje kostýmky a zůstalas jen ty, a to je nuda.

Nic.

Že už jsi všechno prožila, že už jsi všechno pocho-

pila a není to nic velkého, neočekávej žádná světla, žádné tryskající radosti... to, na cos pořád čekala... není. Nic.

Nuda.

A k tomu jsi ještě sama.

Tak doopravdy nepoznaná, nezahlednutá nikým.

Někdy tě napadne, že vůbec nejsi.

Tak tohle je před tebou, holčičko.

Vernisáž.

Je mi tě líto.

Že to bolí, ale že to bereme, jsme si myslely, že?

A že už není třeba nic víc.

Omyl.

Něco jsme neudělaly.

Nevím co, ale něco schází.

Nestačilo si říct pravdu o minulosti.

O všech těch kriminálech, koncentracích, bolševiku.

Nestačilo se naštvat a ani nestačilo brečet, litovat.

Ještě něco schází.

Prostě tak trochu prohra.

Nevyšlo to, myslím.

Ze sklepa jsme ještě vyšly, to jo.

Ale to není jenom tak, jako že nic.

Vyjít ze sklepa.

Vždycky nějak budeš ta ze sklepa... jak jsme si myslely, že stačí odejít, že tím to končí...

Přichází odkudsi Alenka.

Bliží se pomalu.

Helenka ji možná ještě nevidí.

Alenka je hodně jiná.

Je dobře oblečená, upravená, veselá.

Alenka se snad blíží zezadu, možná se zastaví a jenom Helenku z dálky pozoruje.

Helenka Víš, co se mnou udělal ten tvůj sklep?

Víš co?

Nejdříve bolest.

Zase jsem byla tak strašně sama, zase na mě naši kašlali, zase jsem se pořád usmívala a dělala všem radost.

Všechn ten strach, ta úzkost, ta koule, která se na mě valila naší zahradou.

Zase jsem nic necítila.

Ale potom, jak jsme tak hrozně brečely...

Tak se ve mně něco vzbudilo, že to může být i jinak.

Že ještě něco může začít.

Že se z té koule dostanu ven.

Že to jde...

Ale já na to nestačila, holčičko.

Ano, teď to vím.

Nestačila jsem na to.

Vzala jsem tě k sobě domů... a pak už jen panika.

Přeci jsem měla mít radost, po tolika letech jsme zase byly spolu.

Už jsem nemusela všechno sama.
Nemusela jsem vyplňovat čas sama sebou, už jsem se mohla dívat k tobě.
Nemusela jsem se vším zůstat v sobě, vystavená všem strachům, nejistotám, zklamáním.
Bylas tu.
Mohly jsme už být dvě.
A místo toho panika.
Útěk.
Nenáviděla jsem se.
Sebe, dokonce i tohle tělo...
Ano, i přese to všechno, co jsme zažily, jsem se nenáviděla!
Ty ruce, nohy, zadek, prsa, jak mě to pořád otravuje, všechno to moje nějaké prožívání, ta nespokojenost, že pořád něco schází...
Nenávidím se!!!
Psaní... věděla jsem, že si to myslíš.
Že se schovávám, že si hraji na spisovatelku...
Ale co jsem měla dělat?
Co jsem měla dělat jiného?
Ten tvůj sklep, pootvíral něco, nasliboval, dal nějaké touhy a tušení, a najednou nic.
A z toho nic jenom jediný pocit.
Prohra.
To mi dal ten tvůj sklep.
Že to není pro mě.
Že být s někým není pro mě.
Že ...
Já už nedokážu někomu věřit, když se to všechno stalo.
Konec.
Že prohra.
Vernisáž.

Helenka se zasměje.

Alenka přichází blíže Helence.

Ta ji konečně uvidí.

Vítá ji.

Helenka Ahoj!

Alenka Ahoj, Helenko!

(Posadí se ke stolku)

Promiň.

Čekáš dlouho?

Helenka Ne.

Chvilinku.

Alenka To jsem ráda, žes to dostala.

Nevěděla jsem, jestli ses třeba nepřestěhovala.

Helenka Já?

Ne.

Všchno postaru.

Pořád stejný.

A ty?

Jak žiješ?

Alenka Dobrý.

Myslím, že dobře.

Helenka Maluješ, že?

Alenka No, taky.

Zkousím to.

Helenka Máš trému?

Teda má se tréma, když je vernisáž?

Alenka Nevím.

Ona to ani žádná normální vernisáž není.

Nikdo tam nebude.

Ale asi mám.

Trému asi mám.

Helenka Žádní kritici?

Noviny?

Nikoho jsi nepozvala?

Alenka Nikoho.

Helenka Třeba přijdou i tak.

Je to tvoje první?

Alenka Ano.

Helenka A co to bude?

Maluješ nebo fotíš?

Alenka Maluju nebo kreslím.

Helenka Jak jsi k tomu přišla?

Nepamatuju, že by tě to nějak bavilo.

Kreslilas vůbec někdy?

Alenka Až potom.

Ale to ani není žádné kreslení... spíš barvy.

Začaly se mi líbit různé barvy.

Všechny, že je jich hodně.

Radost jsem z nich měla.

Koupila jsem si pastelky.

A potom křídly a vodovky.

Ne na malování, to mě ani nenapadlo.

Mně jenom dělaly radost všechny ty odstíny.

To snad je něco jako hlad.

Že mám hlad po barvách.

Helenka Uživí tě to?

Alenka Co?

Helenka Ty obrazy?

Kupujou to?

Alenka Ale... já jsem nikdy nic neprodala.

To není na prodej.

To je jenom, že si maluju.

Helenka Jako bokem?

Alenka Spíš pro sebe.

Helenka A co teda děláš jinak?

Děláš něco?

Alenka Zahrady.

Helenka Navrhuješ?

Alenka Ne.

Uklízím.

Normálně, někdo si mě objedná a já dám do pořádku zahradu.

Prořežu staré stromy a keře.

Vytrhám plevel.

Posbírám všechno, co uschlo nebo co hnije, a pokud je to třeba, tak nasadím něco nového.

Helenka Dřina, že?

Alenka Jo.

Někdy pořádná.

A jak ty?

Jak se ti daří?

Helenka Dobře.

Úplně normálně.

Jako vždycky.

Alenka Píšeš?

Helenka Pořád.

Alenka A jak to dopadlo tenkrát?

Psala jsi něco, vid?

Helenka Psala.

Takovou hloupost.

Alenka Jak jsi měla ten sen, že?

Helenka Ty si to pamatuješ?

Alenka Vždyť byl zvláštní.

Mlín...

Helenka Ne!

Nejdřív byl les nebo něco takového.

Cesta vedla dolů a dole mlín.

Alenka Ano, starý mlín, co ho asi někdo opravuje.

Helenka Večer.

Prázdná, velká místnost.

Alenka Čerstvá, dřevěná podlaha.

Čisto.

Helenka Roztáhnu se na tom voňavém dřevě a koukám do stropu.

Začíná se stmívat.

A najednou se v tom stropě otevrou taková ta dvířka a v nich on.

Jeho modré oči.

Nemůžu se ani hnout.

Je už deset let mrtvý.

Úplně normálně mě pozdraví a leze dolů.

V těch svých širokých džínách a dlouhé košili.

Sedne si vedle mě.

Jak se mám, se ptá, že dobře, normálně, říkám.

Nevěří.

Říká, že bych tam měla bydlet.

V tom prázdném mlýně, že se mi tam bude dobře psát.

Že nechci, jsem řekla, že tam nechci být sama.

A on, že nahoře budu psát, že to upravíme, a dole že budu mít třeba kytky.

Strašně moc jsem tam nechtěla zůstat, bála jsem se.

Ale copak mu to šlo říct?

Z něho šla hrůza.

Ty jeho nádherné modré oči!

Někam na chvíli zmizel a já hned všechno sbalila a ke dveřím.

Vyběhla jsem do noci.

Zastavila jsem se až v nějaké zahradě.

Sedla mezi jabloně a koukám se větvemi do hvězd a najednou zase on.

Víš, věděl, že tam přijdu.

Abych se s ním vrátila, říká, že tam je moje místo, že tam mi bude dobře.

Prosím ho, aby se tam nevracel, aby zůstal se mnou, ale on přelézá plot.

A prý, pojď se mnou.

Pojď se mnou.

Alenka Pořád si to pamatuješ?

Helenka Skoro.

Tak nějak to bylo.

Alenka A kde to dávají?

Helenka Ještě to není.

Alenka Ještě to nedávají?

Helenka Ještě to není dopsané.

Alenka Vykašlala ses na to?

Helenka Ne.

Píšu to.

Alenka Pořád?

Helenka Ano.

Pořád.

Alenka Skoro tři roky?

Helenka Ano.

Tři roky píšu tuhle hru o mlýnu.

Jak je v něm něco zakletého.

Mlín, co nemele.

Nějaký mlín ve mně, co nepracuje, co se zastavil...

Chci na to přijít.

A odčarovat.

Potřebuji ten mlín odčarovat.

Alenka Trvá to dlouho, že?

Helenka Tři roky.

A co?

Co si všichni představujete?

Že je to jen tak?

Že si jen tak naklepu něco do stroje...

Jo, nejde to... utrpění to je.

Není to zadarmo.

Žádný pochopení není zadarmo.

Když něco chceš udělat, musíš dát všechno.

I kdybych to měla psát další tři roky, tak budu.

Já musím!

Rozumíš?

Musím.

Alenka Nevím.

(Ticho)

Jednou jsem přišla na takovou hodně zanedbanou zahradu.

Samý plevel, přerostlé stromy, obrovské keře.
Zdivočelé růže.

Měla jsem to uklidit.

Tak se do toho pustím, ořezávám, vytrhávám, strhávám... pracuju tak několik dní a jednou se takhle od té práce zvednu, koukám na tu zahradu a vidím, že vlastně není nic vidět.

Rozumíš?

Už několik dnů tu dřu a není to vůbec vidět.

Ta zahrada má své.

Říkám tomu, že má své.

Není v nepořádku.

Možná kdysi do ní ten plevel nepatřil, možná kdysi ty větve byly příliš dlouhé a keřů bylo moc.

Ale postupně to ta zahrada všechno do sebe přijala a udělala si v tom pořádek sama, nějaký řád, nebo co.

A v ten moment se ta zahrada stane pro mě krásná.

Začnu to vidět, vonět, a prosím, abych se směla tou zahradou projít, aby mě pustila dovnitř, víš?

Někdy se tak stane, najdu nějakou pěšinku, spíš jenom kousek prostoru, skulinu, kudy se dá vejít a uvidím ji zevnitř.

Z venku je to třeba nepochopitelná, zmatená zahrada, ale zevnitř je křehká, divoká, živá, bolavá, ale bezpečná.

Je v ní dobře.

A tak toho pořádkování nechám.

A chodím ji jenom pozorovat.

Zahrada stárne a nějak se čistí.

Stromy sílí, růže získávají divočejší a divočejší vůně, a ty barvy!

Takové barvy nevypěstuješ, ty musí vyrůst samy.

Helenka Jako že ten mlýn mám nechat na pokoji?

Alenka Třeba.

Když to nejde napsat, tak to buď nejde prostě napsat.

Nebo to ani není třeba napsat.

Helenka To by bylo moc jednoduché.

Když něco nejde, tak to nejde.

Musí se přeci bojovat.

O tom to je, ne?

Že se právě bojuje.

Alenka Anebo že se to vzdá.

Že se tomu dá pokoj.

Helenka Myslíš, že to jako mám přestat psát?

Alenka Možná.

Helenka Po třech letech dřiny?

Jenom tak přestat?

Alenka Co kdybys dělala něco jiného?

Helenka Co?

Co asi?

Uklízela zahrady?

Alenka Ne, psala, ale něco jiného.

Kdybys napsala něco jiného.

Helenka To nejde.

Když to není dokončený, tak to je jako nějaký závazek.

To pořád na tobě sedí, to ti nedovolí jít dál.

Alenka Ale tohle jsi říkala i před třemi lety.

Je něco, co jsi ještě neudělala?

Helenka Myslím, že už stačí málo.

Ještě chvíli.

Alenka To mě tak štvalo.

Ještě chvíli, ještě pár dnů a už konečně budeme spolu normálně žít.

Jenom to ještě dopsat.

Ale já jsem cítila, jak všechno ve mně tuhne...

A jednou jsem se v noci probudila a myslela jsem si, že jsem ve sklepeš.

Šla jsem hledat klavír, že si jenom tak brnku.

Zapomněla jsem, že jsem z toho sklepa už odešla.

A tak jsem ráno zmizela.

Ještě jsi spala.

Helenka A tak jsem ráno zmizela... ještě jsi spala...

Víš, jak mi bylo?

Hledala jsem tě všude, čekala jsem celý dny, že se přece musíš vrátit, že mě nemůžeš jenom tak tady nechat. Potom jsem myslela, jestli jsem ti něco neudělala, že se ti třeba u mě nelíbí.

Alenka Ne!

To nebylo kvůli tomu!

Mélas to moc pěkné.

Jenom jsem začala cítit takovou tíseň.

Helenka Bylo to pro dvě malé?

Alenka Nevím, myslím, že ne.

To spíš byla nějaká panika.

Jako bych byla s tebou a současně nebyla.

Helenka Ale co sis představovala?

Jsem spisovatelka.

Píšu.

Potřebuji samotu.

Myslíš, že když píšu, tak jako sedím a napadají mě úžasné věci, a já je jenom tak zapisuju a večer si zajdu někam na dvojku...

Že je to prostě paráda, ne?

Musím být sama.

I když nechci, musím být sama.

A psaní to je dřina, je to utrpení, zoufalství...

To je jenom milimetr od smrti.

Furt!

Alenka Tak proč to děláš?

Helenka Musím.

Alenka Ty chceš to zoufalství, utrpení, ten milimetr?

Helenka Chci nechci... to není výběr!

Já musím, holčičko.

To je talent.

Alenka Talent ti ukládá o život?

Helenka Jo.

Alenka Co když to není talent?

Helenka Ne!

To je přesný.

To je talent!

Talent mi ukládá o život.

Alenka Tak se braň!

Helenka Před talentem se nebrání.

Talent chceš.

Máš ho ráda.

Alenka Já bych se bránila.

Hele, talente, ahoj!

Já vím, že jsi můj talent, fajn.

Jsem ti opravdu vděčná, že jsi se mnou, těší mě to, že tě mám, ale víš... nemohl bys být trochu radostnější?

Já vím, že ty jsi prostě takový, že jsem dostala takový úzkostný, neurotický a trpící talent... je mi tě fakt líto, ale copak nevidíš, co děláš?

Já jsem bývala dřív docela normální, smála jsem se, bavila mě spousta věcí, těšila mě spousta věcí. Ale co jsem s tebou, neuraž se, ale co jsem s tebou, stává se ze mě trpící a důležitá neurotička.

A to, co děláme, je potom taky nějak jako důležitá neurotička.

Víš, co kdybys teda zkusil být trochu míň důležitý a trpící?

Protože pokud ne, tak já nevím, ale já tě budu muset poprosit, abys šel někam jinam.

A ještě mám jednu poznámku.

(Šeptne)

Jak se má ta hra jmenovat?

Helenka Smích.

Smích přeci.

Celý tři roky.

Alenka Mám tedy ještě poznámku, talente!

Co bude s tím Smíchem?

Nepřeháníš to trochu?

Já dělám, co můžu... z mé strany je všechno v pořádku, odpracováno... teď je řada na tobě.

Ticho.

Alenka Víš, jak jsme byly spolu celé dny.

Jedly jsme spolu, spaly v jednom bytě, každé ráno se potkaly v koupelně, a přitom jako bych tam nebyla.

Já tam nějak byla, ale něco ze mě, nějaká část, já nevím, jak tomu říkat...

Prostě nějaká část a asi ta nejdůležitější, tam vůbec nebyla.

Nešlo tam být celá.

Strašně jsem chtěla, strašně, ale nešlo to.

Bylo to hrozné.

Cítila jsem se jako lhář, že ti něco o sobě neříkám,

že ti něco tajím, že hraju.

Jako podvodník jsem se cítila.

Vždyť jsme se měly rády!

A jediné, co jsem rozpoznávala, byla úzkost.

Úzkost z tebe.

Tobě bylo dobře?

Helenka Ne.

Smutek jsem myslela, že to je.

Smutek a nějaký strach.

Alenka Ze mě?

Helenka Nevím.

Asi.

Že něco poznáš.

Že třeba poznáš, že neumím psát, že nejsem žádná spisovatelka.

A o to víc jsem asi psala.

A říkala si, že je to tak správně, že to jsou normální potíže, že to je všechno kvůli tomu psaní.

Že ti dokážu, že spisovatelka jsem!

A potom jsem začala mít vztek.

Nezlob se, ale jsi trochu jako naši.

Vnímala jsem, jak se na mě díváš, posuzuješ a pořád ti to není dost, já věděla, že i kdybych dostala Nobelovku, tak je to pro tebe málo, pořád jsem pro tebe nic.

Že nikdy nebudeš mít ze mě radost, nikdy mě nepochválíš, nikdy neřekneš, že jsem dobrá.

Alenka Že pro tebe nebudu nikdy ta jediná.

Ta nejdůležitější, to jsem cítila.

Ta, kterou budeš mít nejradši.

Že se prostě jednoho rána vzbudím a ty tam už nebudeš.

A nebudeš už ani v koupelně, ani na nákupu.

Že budu čekat, ale ty se už nikdy nevrátíš, protože budou pro tebe jiní důležitější.

Strašně moc jsem chtěla, abys potřebovala jenom mě!

Helenka Abys řekla, že jsem nejlepší!

Že jsem spisovatelka!

Proč jsi nikdy neřekla, že jsem dobrá?

Alenka Proč jsi nikdy neřekla, že mě máš nejradši?

Helenka Nejsem tvá máma.

Alenka Nejsem tvůj táta.

Ticho.

Alenka Nemáš pocit, že jsme každá v nějaké bublině?

Že k sobě vůbec nemůžeme?

Helenka Možná to vůbec nejde.

Už nikdy to nepůjde.

Kvůli tomu, co se všechno stalo.

Alenka S našima?

Helenka S našima.

A vůbec.

Že jednou někdo řekl k něčemu v tobě, že to nechce, že je mu to málo...

Prostě to odmítl a jako odmítnuté to někde zůstalo...

Alenka Třeba ve sklepeš.

Helenka Třeba.

Třeba to je už napořád ve sklepeš.

A tak, když s někým seš, tak máš divný pocit, že s ním ale nejseš úplně, že něco schází.

Alenka Že s ním moc chceš být, ale nejsi s ním ani ty, ani on není s tebou.

Helenka A jednou tě napadne, že se ho chceš zepat, kde jsi?

Kde vůbec jsi?

Alenka Jako by něco z tebe jednou odešlo a nemohlo se vrátit zpátky.

Helenka Chce, ale nemůže se vrátit zpátky.

Alenka Jsme samy, že?

Helenka Asi.

Strašně.

Ticho.

Alenka Nechceš se jít podívat na tu výstavu?

Helenka Už?

Už to bude začínat?

Alenka Už to začalo.

Pojď!

Zvednou se a odcházejí.

Tma.

Světlo.

Jsme v místnosti, v pokoji nějakého bytu.

Okolo visí tři obrazy, jakési vzorkovnice všech možných barev.

V pokoji, před zeleným obrazem, stojí Helenka s Alenkou.

Alenka To je ta zahrada.

Helenka Která?

Alenka Ta divoká, zarostlá, co jsem vykládala.

Helenka Pěkný.

Alenka To tam všechno bylo.

Tyhle barvy.

Bezpečí, že?

Helenka Příjemný to je.

Alenka Je v ní dobře.

Helenka Ještě žije?

Teda jestli tam ještě chodíš?

Alenka Chceš se mnou?

Helenka To je někde tady?

Alenka U nás.

Helenka Kde u nás?

Alenka U nás.

Doma.

Jak jsme bydlely.

Helenka Naše zahrada?

Alenka Jak byl altán a růže...

Helenka Oni si tě pozvali?

Alenka Šla jsem tenkrát odsud.

Nevěděla jsem, kam jít, prostě jsem se šla aspoň projít kolem, to ráno.

A koukala jsem na tu zahradu.

A tak to přišlo.

Nejdřív pocit, že ji prostě mám dát do pořádku.

Bordel... růže chciplý... pamatuješ?

Helenka A že tam má být supermarket.

Alenka To byly jenom řeči.

Ani růže nechciplý.

Byly tam.

Nejdřív jsem to začala všechno vytrhávat, jako že udělám zahrádečku, osázím ji nanovo, zelený travník, růže, hortensie, mučenka, u země fialky, co budou vonět i ve sklepeš, a vysoko slunečnice.

Představovala jsem si, že nasázím ty obří, ty které by dosáhly možná až do našich oken...

A dál to znáš.

Helenka Co bylo dál?

Alenka Jak jsem přestala.

Přestala jsem vytrhávat plevel, uklízet, protože se tím vlastně nic nezměnilo.

A vešla jsem do ní.

A byly tam ty růže.

Helenka Nechciplý.

Alenka Kdepak.

Rostou si tam... a jak... jsou jenom divočejší, jakoby sytější.

Všechny tři tam jsou.

Bílé, růžové i rudé.

A čínská pivoňka.

Vzpomínáš?

Nosily jsme ji vždycky do školy, učitelky nikdy nevěděly, co to je za kytku.

Helenka Možná to ani nebyla čínská pivoňka.

Tak tomu říkal jenom táta, vid'?

Alenka Teď je obrovská.

Skoro do poloviny našeho ořechu.

Helenka Ten taky vydržel?

Alenka A jak voní!

Všechno tam je.

Jenom je toho víc, je to větší, bohatší.

Zvenku je to pořád ten bordel a růže chciplý, ale když vejdeš, je to opravdu bezpečí.

Helenka Nepotkalas je?

Alenka Sylvu?

Helenka A paní Květu?

Alenka Ne.

Do zahrady nechodí.

Helenka Takže ty jsi celou dobu tady?

Kousek?

Alenka Ne.

To bylo na začátku.

Teď se jenom chodím občas do té zahrady posadit, poslouchat...

Potom jsem byla tady.

(Ukazuje na další obraz. Modrý)

Helenka U moře?

Alenka Ticho.

Helenka Jak ticho?

Alenka Když jsem seděla v té divoké zahradě, tak mě jednou napadlo, že nějak už chci ticho.

Že se to pořád v mně honí, táta, máma, ty, zlost, bolest, pláč... všechno dohromady a pořád.

Vylezla jsem na střechu.

Helenka Na naši střechu?

Alenka Ano, jak jsme se opalovaly.

Potichu jsem prošla celým domem až na půdu.

Klíč jsem ještě měla.

Střecha je pořád stejná.

Stála jsem nahoře, viděla zahradu shora, náš byt měla pod sebou, naše ulice byla také dole.

Dlouho jsem se na to všechno koukala.

A nakonec jsem si jenom tak sedla.

A dívala se nahoru, do nebe.

Potom jsem pod tím nebem dostala chuť přeříkat všechny modlitby, co jsme znaly.

Otčenáš, Zdrávas, Pod ochranu tvou a Přijď Duchu svatý... potom už jenom růženec, pořád dokola... kterého jsi počala, porodila, hledala, který tě na nebe vzal...

A prosila jsem... za sebe... za tebe... za všechny a všechno... i za Sylvu a Květu, za naše, za všechny ty roky...

Nejdříve přišla zase zlost.

Že se to všechno stalo, že jsme to musely všechno prožít.

I ty koncentráky, kriminály...

A potom lítost a ještě jednou jsem brečela.

Že už nebudu ta nejlepší, že už nebudou naši, že už ani těch pětáctýřicet let nebude.

Děti, rodina, že jsme samy...

A nakonec ti přišla hanba.

Styděla, strašně jsem se styděla, co jsem toho pokazila, všechny ty promarněné roky ve sklepech, ve vzteku, všechno to prázdno, ten táta, máma, všečen ten bordel kolem nás, já se tak strašně styděla, Heli...

Že jsem prohrála.

Že nemůžu, nevím, jak dál, víš...

Konec.

Prohra.

Že jsem nějak selhala, že to všechno, co se stalo, že jsme si přece tenkrát myslely, že už je to jinak, že už to konečně je...

Že jsem to nějak promarnila, že to neumím použít, že jsem nějak zakletá, že se to vždycky vrátí jenom do toho pláče...

Jako takový velký křivák, podvodník jsem se cítila.

Konec.

Prohra.

Nemohla jsem mluvit, jenom ticho...

Až... měla jsem někde tenhle papír...

(Ukazuje nějaký kousek papírku, bude z něj číst)

Vzala jsem si tužku a jenom jsem v zoufalství, ve vzteku, začala psát:

Já vím, že jsem taková, že jsem toho většinu pokazila, vlastně všechno, že jsem zklamala, že se mi nepodařilo nic... Že jsem většinu života seděla uzavřená ve sklepech, plná zlosti a výčitek, že jsem většinu života odmítala se jenom třeba podívat z okna, dokud nedostanu to, co mi dluží.

Co mi dluží naši, svět, co mi dlužíš ty...

Poslal jsi pro mne mou krásnou sestru, svým měkkým hlasem a teplými očima mě vyvedla z toho sklepa, schod po schodu.

I ty dveře přede mnou otevřela, mohla jsem k ní domů, ale já to nedokázala. Nedokážu být někde doma.

Nedokážu být zase s někým rodina.

Ale víš, jsem z toho moc smutná a žiju smutný život.

Něco by se mělo změnit, ale... já nevím jak... já prostě nevím jak.

Co mám dělat?

Můj Bože, řekni mi, co dál?

Tak jsem to tam napsala a potom mě to napadlo, nebo nějaká potřeba, nevím...

Už moc dlouho jsem to neudělala, a teď jsem jednou musela.

Klekla jsem si.

Klekla jsem si, schoulila se a čekala.

Čekala jsem, nevím na co.

Že něco uslyším, ucítím, pochopím.

Jenom jsem věděla, že se nezvednu.

Nezvednu se, dokud se něco nestane.

Klečela jsem tak dlouho.

Až jsem si uvědomila, že se ve mně objevilo jedno slovo,

nějak že je slyším, nebo čtu... vím.

Že vím jedno slovo.

Odpustit.

Že potřebuju odpustit.

A jak jsem tam klečela, tak jsem uviděla naši mámu, tak vystrašenou celým životem, vším, čím prošla, vylekaného a bezmocného tátu, vylekaný celý svět...

A nakonec jsem viděla sebe.

Vystrašenou, vyděšenou, vzteklou a strašně, strašně moc se stydící...

Takovou špinavou malou holku.

Přítáhla jsem ji k sobě... samá slza a sopol...

A víš, co jsem jí řekla?

Já ti jí řekla: I tak tě mám ráda.

Mámě, tátovi.
I tak tě mám ráda.
I tak tě mám ráda, všemu.
A když jsem po nějaké době slézala z té střechy,
tak jsem věděla, že teprve teď tam nechávám
všechny ty svoje roky a ty tátovy kriminály a dědo-
vy koncentráky.
A až dole jsem si říkala, co se to stalo?
Co to bylo?

Helenka Modlit, modlitba?

Alenka Asi.

Začala jsem se asi modlit.
Tak to je tady.
(*Ukazuje na modrý obraz*)

Helenka Krásnej.

Je krásnej.
To bych neuměla, takhle malovat.

Alenka Jenom kladeš barvy, nic víc.

Helenka Ale já ty barvy neznám.

Já neznám tolik barev.

Alenka Znáš.

Uvidíš.

Helenka Co bylo dál?

Alenka Dál?

Dál je tady.
(*Ukazuje na třetí výkres.*
Ten je růžový různými odstíny růžové)

Helenka Oheň?

Všechno jsi spálila?
Shořelo to.

Alenka Ne!

(*Směje se*)
Víš, co jsem udělala hned druhý den ráno?
Měla jsem ti takovou chuť...
Šla jsem se projít...
No projít...
Nějak tak, jak jsme chodívaly v dětství do města.
Vzpomínáš?
Někdy jsme šly v neděli do města, abychom se dí-
valy na výlohy, obdivovaly halenky, šaty, boty, pas-
telky, knihy...
Ani jsme to nepotřebovaly kupovat, jenom vidět.
A tak jsem vyšla do města koukat po výlohách.
Tolik nádherných šatů jsem najednou měla, ty ko-
žené kabelky, různé lodičky, kloboučky...
Až jsem narazila na takový malinký obchůdek...
No, musela jsem tam vejít a skoro jednu výplatu
jsem tam nechala za... podprsenku.

Helenka Vždyť jsi nikdy podprsenku nenosila.

Alenka Právě.

Měla jsem najednou obrovskou chuť mít krásnou
podprsenku, samá krajka, satén a ta barva... pud-
rově růžová.

Chtěly mi to zabalit do takové malinkaté krabičky
a taštičky, ale já nemohla... já jsem to potřebovala
mít hned na sobě.

Oblékla jsem si to a vyšla na ulici.

Po té probdělé noci, na sobě svoje pomačkané kal-
hoty a svetr, ale pod tím, přímo na těle pudrovou
podprsenku za několik tisíc.

Vzpomněla jsem si na mámu, jak měla ty seprané,
rozpárané podprsenky, co se tak těžko zapínaly vza-
du, jak jsme ji vždycky musely úplně přiškrtit... jak my
jsme měly ty tvrdé, bavlněné... špičaté, pamatuješ?
Potom jsme radši nenosily nic a byly takové plo-
chodrážné, tak jsme tomu říkaly, že?
Prostě nic.

A najednou jsem měla už tohle všechno za sebou
a moje prsa si hověla v pudrové, měkounké krajce.
To ti bylo tak...

Měla jsem to za sebou, rozumíš?

A začala jsem se usmívat.

Nejdřív na ty krásný prsa...

A potom jsem se usmála i na nohy ve šmajdavých
botách... a na ty svoje zkrabatělé ruce...

Měla jsem to za sebou.

Skončilo to.

Konec.

Já ti šla tím městem a začala jsem se smát.

Měla jsem nějak nové tělo a smála jsem se... a v tu
chvilku jsem začala vidět ty barvy a kupovala pastel-
ky a přišla jsem domů a pořád jsem se smála, až
jsem nemohla jinak a musela jsem tomu dát barvu,
a tak jsem namalovala tohleto.

(*Ukazuje na růžový obraz*)

Tím to všechno začalo.

Potom jsem si zkusila namalovat to nebe a nako-
nec naši zahradu.

Bordel, nebe, smích.

Dívají se na obrazy.

Po chvíli Helenka zašeptá.

Helenka Já ti závidím.

Strašně ti závidím!

Alenka Co?

Helenka Tu šprndu.

Alenka Co?

Helenka Ale... ale já bych nechtěla růžovou...

Já bych chtěla bílou...

Alenka Co?

Helenka Šprndu.

Alenka Co?

Co bys chtěla?

Helenka Podprsenku...

Bílou.

*Alenka se začne smát, možná se později k ní přidá
i Helenka.*

Alenka Šprndu, jasně...

Tak se tomu u nás říkalo, že?

Šprnda!

Budeš mít bílou šprndu...

Jasně, že budeš mít bílou šprndu!

Smějí se, stmívá se.

Světlo.

Zahradní lavička.

Na ní sedí Helenka s Alenkou.

Helenka Dobrý?

Alenka si prohlíží Helenčiny prsa.

Alenka Dobrý.

Hned o dvě čísla větší, vid?

Helenka Krásná je ta zahrada.

Alenka Pořád jsme jako princezny, že?

Helenka Nebo nevěsty...

Ty to nechceš nikomu ukázat?

Alenka Tuhle zahradu?

Helenka Ne.

Ty obrazy.

Skutečnou výstavu.

Ne u tebe doma a jenom pro mě.

Nějaká výstavní síň a pro všechny.

Alenka To by toho muselo být víc.

Helenka Copak toho nemáš víc?

Jenom to namalovat.

Pláč, třeba.

Zlost.

Stydím se...

Alenka Až ty napíšeš Smích.

Helenka Tak se dej do práce.

Smích je na cestě.

Včera mě probudil.

Alenka Kdo?

Helenka Smích.

Smála jsem se ze spaní.

Alenka Něco se ti zdálo?

Helenka Že jsem ten mlýn přestavěla na cukrárnu.

Takovou krásnou.

Bílou a tu pudrovou a fialovou a hnědou a na

zdech tapety s kyticákama... všude hodně bílý

a moc, moc zákusků...

Pekl je on a krásně je zdobil a já jsem chodila mezi

lidma a obsluhovala...

Alenka A čemu ses smála?

Helenka Když jsme zavřeli... všichni už odešli, my

jsem tam zůstali jen sami dva a prostě...

Alenka Co?

Helenka Prostě...

No třeba dortama jsme po sobě házeli.

Groteska, víš?

Alenka Hodně šlehačky.

Helenka Právě o tu šlehačku šlo.

Stačilo jenom těsto, na to jsme nastříkali šlehačku
a ponořili do ní obličej.

Chvilí ticho.

Alenka Nezdá se ti, že už je čas?

Helenka Odejít?

Jdeme?

Alenka Na rodinu.

Zkusit se zase vrátit do rodiny.

Helenka S někým být?

Alenka Nebo chceš zůstat pořád sama?

Helenka Mám strach.

Víš, mám strach, že nebudu umět mít ráda.

Alenka Já, že poznáš, že tě možná nemám do-

opravdy ráda, i když chci.

Helenka Kde jsme se to měly naučit?

Alenka Vid?

Copak jsi to někdy zažila?

Ticho.

Helenka Nebudu tě mít nikdy ráda jako máma.

Alenka Nemusíš.

Helenka Nemusíš mi říkat, že jsem úžasná.

Alenka Nemusím být pro tebe nejdůležitější.

Ticho.

Helenka Zvládneme to?

Alenka Druhý pokus?

Helenka Po třech letech?

Alenka Po osmačtyřiceti letech.

Ticho.

Po chvíli se z dálky ozve hovor nebo se objeví dvě po-
stavy.

Sylva Vidíte to?

Paní Květo, vidíte to?

Květa Co?

Sylva Růže se chvějou.

Květa Růže chvějí.

Bordel.

Bordel se tak leda chvěje.

Sylva Chvějou.

Říkám vám, že se v tom bordelu chvějou růže!

Květa Mysleli si, že je to jenom tak.

Že vyhoděj bolševika, kriminály zavrou a že už bu-

dou mít ty svoje svobody...

Bordel z toho maj!

Z celý tý svobody maj jenom bordel.

Sylva Opravdu!

V tom bordelu se chvějou růže!

© Lenka Lagronová c/o DILIA

Summary

In the essay "Scenicity in the Time of General Staging" from *Disk 15* (March 2006), Prof. Jaroslav Vostrý (1931) summarized basic presumptions and he defined the contents and scope of scenologic studies that are built on confrontation of scenicity and staging 'in life' and art. In his study "Between (Self)staging and Dramatic Acting" (with the subtitle "Scenicity in the Time of General Staging 2") published in this issue, he develops and specifies some original theses from the point of view provided by acting in a specific sense (the art of acting) and 'acting' in life, especially in politics. Whereas in the first part of the study (including an introduction as well as chapters dedicated to a relationship between a form of a market and the extent of staging, between mimesis meaning imitation as well as production and influence by specific features of a mimic art in connection with its definition as a play, the second part (in the final chapter 'Is Politics Theatre? Play and Game, Player and Actor') confronts the art of acting and 'acting' or (self)staging in politics from the point of view expressed during reflection of specific staging by a difference between a *player* or *commendante* and an *actor* or *attore*. A different quality of perception is connected with it: whereas art staging is based on tension between the apparent and the guessed (symbolic), staging in politics grows from tension between the officially published and officially hidden. Staging marked as art where tension between the apparent and potentially symbolic mobilizes imagination activates its viewer; speaking about staging based on the difference between the hidden and the published, we deal with manipulation: scenic attractiveness contributes to the change of a potentially active citizen into a passive viewer.

An essay by Prof. Jan Císař (1932) "Curtains as a Scenologic Phenomenon" is an important contribution to the issue of potentially symbolic aspect of specific staging in the framework of a relationship of theatre as artistic production as theatre as a cultural institution. The book called *Painted Curtains* in Czech theatre was an impulse for this essay; the book was published by the National Information and Advisory Centre for Culture in Prague in 2010 as a part of the project called *Preservation and Presentation of Cultural Heritage of Czech and World Theatre*. Jiří Valenta realized the collection of curtains in 2005–2010 and prepared the book for publication. The interpretation consists of longer essays and studies as well as comments about individual curtains, local characteristics of some curtains and quotations that come from other materials. We can clearly identify shifts in the perception of drawing curtains and interpretation of their pictures which are connected with a type of theatre the pictures present and represent on the curtains. 19th century Czech theatre is showed as an emblem: it is manifestation, demonstration of qualities and traits which elevate and bound it, they also secure a certain position. Emblems and topics of painted curtains participate in self-staging of whole Czech society and a book which reproduces and thoroughly comments on their shape becomes an important confession about Czech theatre and its historical position in Czech culture with its important aspect of (self)staging regarding the fact that these curtains represent a scenologic phenomenon. (Self)staging does not happen only on the stage but an image it creates and is demonstrated in the themes of pictures on theatre curtains enriches this specific theatre staging with a required framework and status.

PhD DAMU student Jana Cindlerová (1979) deals with two contemporary interconnected phenomena in Brno: "How to Nip a Wall. Brno: Buranteatr & Stadium". A significant theatre company called Buranteatr (with young talented artists) found its seat with other professional and amateur theatres in new multicultural centre Stadium built on the premises of a formal Sokol landmark. Operation of both parts successfully tries to prove that it is possible to resist a dictate or oppression of commercial events but certain conditions (mutual trust, personal discipline and conviction about a common interest) must be fulfilled. A 'hero-boor' corresponds with this concept and it represents a central topic of Buranteatr dramaturgy: a person with certain blocks or principles he not does not want to or is not able to sacrifice because of social success. This was an impulse for Buranteatr to stage an adaptation of Molière's *Misanthrop* we annex to the essay about theatre where it originated. Concerning Buranteatr's 'way of acting', it consciously returns to a kind of comedian theatre which develops actor's creativity in the drama conditions (not – or at least not only – in the sense of a written text): it is a way close to an idea used by the Drama Club in Bohemia. There is an obvious comparison with a way Prof. Jan Císař speaks about in his essay "Drama Dumbness" where he analyses a scenic attitude used in Wilson's staging of Čapek's *Makropulos Case* and Pitínský's stage transformation of Milada Součková's text *A Historical Monologue or President Hácha's Confession* in the National Theatre in Prague. Whereas 'post-dramatic' focus on visual imagery (based on an art sign than on an image in a deeper sense) is significant for "official" theatre in this case, a traditional demonstration is

typical for an 'avantgarde' company: the reason may be that the youngest theatre in Brno prefers an update of dramatic potential of their topics to their aesthetization and it prefers active viewer's experience to admiring staring.

Prof. Július Gajdoš (1951) deals with a mask in this issue of *Disk*. What is actually its function? Is it mostly a symbol of our culture or does it include something more or is it overestimated in this point? We can read about various definitions in non-fiction, especially in cultural-anthropological literature. Researchers write about its equivocation, the change of identity, delusion, hypocrisy, pretending whereas we speak about ambiguity, representation or embodiment and we prefer the term identification to the change of identity. We can see that a relation of a person to a mask is ambiguous and it cannot be placed in only one field especially in the case of interdisciplinary non-interconnectivity. For instance, if we compare a shaman-medium during a ritual, i.e. he offers his body to superficial powers, with actor's interpretation of a character where actor's individuality is consciously present and distinguishable, it means that we emancipate both. Whereas 'spirits' show through a protagonist with a mask during the ritual, actor's ability to become a potentially represented character is demonstrated with actor's character. Prevailing dimness of the issue which is typical for various attempts for its understanding inspired the author for understanding the mask in its scenic ambiguity. It can be a medium, protection, it is torn off and put on again, it becomes a means of identification and alienation. Its function always depends on the image of the world provided by society and the means of its motivation, i.e. the means how a mask is incorporated in corresponding culture and roles it plays are the defining features.

Czech historian Prof. František Šmahel (1934) contributes in this issue of *Disk* with his essay "Taming of Wild People in Scenic Stories of Medieval

Imagination" that is related to the issue of the narrative and performance (on the level of texts and pictures in books as well as to the issue of the natural and the human, the animal and the human. Portrayal of this relationship has to do with a dramatic of their fight but with general scenologic problem of their fight as well as general scenologic problem of a change and a special issue of a mask and disguise. The Middle Ages inherited a notion about satyrs, fauns and their fairies who lived together in nature and spent their time drinking heavily and playing sexual games in Antiquity. Since the 12th century, the followers had been emerging. They were various "wild", "forest" or "green" people who were freely living people. They were mostly naked covered with a lot of hair with green wraths on their hips and heads. In heroic epic, wild men are seemingly real savages and characters who were forced to live in nature. Heroic epic *Sigenot* belongs to this group, too because it is a part of so-called Dietrichsage – its scenic form is completed by illustrations in the manuscript from the Heidelberg University Library (Cod. Pal. ger. 67). Another manuscript from the same library (Cod. Pal. ger. 142) with the story of Pontus and Sidonia represents another type of portrayal of wild people which is closer to dramatic productions. Whereas masks of wild people were for fun at noble balls, a similar disguise shifted the story towards the end in this case.

In the 15th century, wild people inhabited almost whole Europe which accepted them. At that time, it was not only about wild men anymore but their partners and children mattered, too. Their life was hidden in forests before, now they move in the neighbourhood of people's houses. Moreover, bourgeois people and noblemen visit them, they cultivated fields, hunt wild animals and then they had fun and ate. At least it seems like that on many textile curtains made by craftsmen from upper Rhine area. Awful beings, rude women kidnapers and isolated emblem guards became friendly creatures who created an alter-ego of their human

companions at the end of the Middle Ages. They started to dress like them and they even engaged them in decoration of their houses and they – metaphorically speaking – played cards where wild people were portrayed with attributes of higher characters.

In her essay "The Concept of *kotodama* or Japanese 'spirit of words'", Japanologist Denisa Vostrá (1966) deals with presumptions and connections of old Japanese' belief in the power of words. The *kotodama* concept supposes that sounds can magically influence objects and the use of ritual expressions can have a direct influence on environment, a body, mind and soul. This is why Japanese have been trying to avoid ugly words which could invoke evil and they have chosen appropriate expressions for every occasion in order something bad does not happen. A relationship of comprehensibility and allusiveness is linked to a quoted concept (whereas comprehensibility and allusiveness are typical for common speech, a scientific language inclines towards comprehensibility and poetic as well as religious speeches are linked with allusiveness) as well as a relationship of acoustic and semantic meaning of words: there is no wonder that a request for correct and precise vocalisation can be found in arts based on a vocal act – for instance it is necessary in *Noh* theatre that each expressions are articulated with correct intonation in connection with traditions because this is the only way how their *kotodama* can satisfy gods; this is why texts for *Noh* theatre written in the same rhythm like traditional Japanese poems (5-7-5-7-7). – We introduce *Noh* theatre in this issue with the translation of another (the fourth) play from the cycle about Mrs Komachi: its author is Prof. Zdenka Švarcová (1942) who also wrote a commentary about it called "Presence of Spirit on the Stage".

Concerning 'live theatre', doc. Jan Hančil (1962) deals with a significant staging by famous Wooster Group which has stage a not very frequently played Tennessee Williams' *Vieux Carré* and – concerning Czech theatre – Tereza Marečková (1982) comments

on a studio premiere by Roman Sikora called *The Confession of a Masochist* staged in the Švanda Theatre within so-called Hyde Park. 'The festival of Czech music theatre' OPERA annually reports about contemporary Czech

opera theatre – this year is commented by PhDr. Josef Herman, CSs. (1955). PhDr. Jaromír Kazda (1948) writes about several examples of Molière's and comedy dell' arte's influence on Czech comedian staging; Denisa Vostrá wrote

a report about an exhibition of Japanese theatre Noh in Berlin.

We print another play by Lenka Lagronová (1963) called *Laughter*.

Translation Eliška Hulcová

Dans l'article „La scénicité à l'époque du mettre en scène général“ du Disk 15 (mars 2006), le professeur Vostrý (1931) a résumé les conditions de base et délimité le contenu et le domaine des études scénologiques qui reposent sur la confrontation de la scénicité et du mettre en scène dans l'art et 'dans la vie'. Dans l'étude „Entre le mettre en scène (de soi) et l'art du comédien“ (avec pour sous-titre „La scénicité à l'époque du mettre en scène général 2) que nous publions dans ce numéro, il développe et précise quelques thèses d'origine, du point de vue qui alimente la comparaison de l'art du comédien au sens spécifique (l'art dramatique) et 'l'art de jouer' dans la vie et particulièrement en politique. La première partie de l'étude comprend –outre l'introduction – des chapitres consacrés au rapport entre la forme du marché et l'intensité du mettre en scène, à la mimesis au sens de la ressemblance et au sens de la création et de la définition des caractères spécifiques de l'art du mime en rapport avec sa caractéristique en tant que jeu /play/. Dans la deuxième partie (dans le chapitre final 'La politique est-elle du théâtre? *Play* et *game*, *player* et *actor*'), l'auteur confronte l'art du comédien et 'l'art de jouer', à savoir la mise en scène de soi dans la politique du point de vue de la distinction exprimée, dans la réflexion du mettre en scène spécifique, par la différence entre *player* ou bien *commediante* et *actor*, ou bien *attore*. La qualité de la perception varie par rapport à cela: tandis que le mettre en scène artistique repose sur la tension

entre ce qui est manifeste et ce qui est deviné (le symbolique), le mettre en scène en politique naît de la tension entre ce qui est déclaré officiellement et ce qui est caché. Le mettre en scène considéré comme art, dans le cadre duquel la tension entre le manifeste et le potentiellement symbolique mobilise l'imagination, rend plus actifs les spectateurs. Quant au mettre en scène reposant sur la différence entre le caché et le rendu public, nous avons par contre à faire à de la manipulation: l'attractivité de la scène contribue à la transformation du citoyen potentiellement actif en un spectateur passif.

L'article du professeur Jan Císař (1932) „Les rideaux: un phénomène scénologique“ représente une contribution importante à la problématique de l'aspect symbolique du mettre en scène spécifique, dans le cadre des rapports du théâtre production artistique et du théâtre institution culturelle. L'impulsion lui a été donnée par la publication de '*Les rideaux peints des théâtres tchèques*', que le Bureau national d'information et de conseil pour la culture à Prague a publiée en 2010. Elle était une partie du projet Préservation et présentation du patrimoine culturel du théâtre tchèque et du théâtre mondial. La documentation sur les rideaux a été réalisée dans les années 2005-2010 par Jiří Valenta, qui a également préparé la publication de l'ouvrage. Les explications d'accompagnement sont constituées d'articles étendus, d'études et de commentaires sur chaque rideau, des caractéristiques locales de certains rideaux et enfin de citations les

concernant venant d'autres sources. Le livre dans son ensemble fait apparaître clairement des évolutions dans la perception des rideaux de théâtre peints, et dans l'interprétation de leurs motifs, fondamentalement en rapport avec le type de théâtre que les rideaux présentent et représentent. Le théâtre tchèque du 19ème siècle apparaît comme un emblème: c'est une manifestation, signe des qualités et des caractères qui l'élèvent et en même temps l'engagent. Ceux-ci lui imposent certaines fonctions et en même temps lui assurent un certain rang. L'emblématique et la thématique des rideaux peints participent à la mise en scène de soi de toute la société tchèque. Ce livre, reproduisant et commentant systématiquement leur forme et leurs transformations au cours de l'histoire du théâtre tchèque, devient, en raison de la fonction de ces rideaux en tant que phénomène scénologique, un témoignage important sur le théâtre tchèque et sur sa place historique dans la culture tchèque avec l'aspect important de la mise en scène de soi. Cette dernière ne se produit pas seulement sur la scène, mais, l'image (image) qu'elle crée et qui se révèle à ce moment-là dans la thématique des images sur les rideaux de théâtre, apporte à cette mise en scène théâtrale spécifique, le cadre et le statut demandés.

La doctorante à DAMU Jana Cindlerová (1979) s'intéresse dans son article „Comment souffler à travers un mur. Brno: Burantetr – Stadion) à deux phénomènes actuels à Brno, lesquels sont étroitement liés. Le re-

Résumé

marquable ensemble du Buranteatr, composé de jeunes artistes talentueux, s'est installé au début de la saison, avec d'autres théâtres professionnels et amateurs, sans toit au-dessus de la tête' dans le nouveau centre multiculturel Stadion, édifié dans l'espace du monument fonctionnaliste du Sokol. Par leur fonctionnement, ces deux éléments s'efforcent de montrer, jusqu'à maintenant avec succès, qu'il est possible de défier le diktat ou la pression du commerce, et de maintenir un niveau artistique élevé, en remplissant bien sûr certaines conditions (avant tout une confiance réciproque, une discipline personnelle et la conviction d'intérêts communs). A cela correspond le type du héros-buran (buran signifie le rustre), représentant le thème central de la dramaturgie du Buranteatr: un être avec certains blocages ou principes auxquels il ne peut ni ne veut renoncer pour un succès social. Cela a conduit le Buranteatr à l'adaptation du *Misanthrope* de Molière, que nous joignons à l'article sur le théâtre où elle a été réalisée. Pour ce qui est de 'la façon de jouer' cultivée par le Buranteatr, elle revient consciemment au type du théâtre populaire d'estrade se développant grâce à la créativité de l'acteur dans les conditions du drame (nullement, ou presque, dans le sens du texte écrit): il s'agit à proprement parler d'une manière proche de celle avec laquelle le Činoherní klub est entré dans le théâtre tchèque. Cela appelle naturellement la comparaison avec la manière de jouer dont traite le professeur Jan Císar, quand il analyse, dans l'article „La mutité au théâtre“, l'approche scénique qui caractérise la mise en scène par Wilson de *L'affaire Makropoulos* de Čapek et de l'adaptation scénique par Pitinský du texte de Milada Součková *Monologue historique ou la Confession du président Hácha*, au Théâtre National. Tandis que l'orientation 'post-dramatique' vers la métaphore visuelle (reposant plus sur le signe que sur l'image au sens profond) est typique, dans ce cas, du théâtre 'officiel', c'est pour un ensemble 'd'avant-garde' une manifestation caractéristique autant que traditionnelle: cela est peut-être

dû au fait que le plus jeune théâtre de Brno privilégie l'actualisation du potentiel dramatique de ses sujets sur leur esthétisation, et accorde – disons – la priorité à l'événement vécu activement sur la contemplation admirative?

Le professeur Július Gajdoš (1951) se consacre dans ce numéro du Disk à la problématique du masque. Quelle est proprement sa fonction? Il est surtout le symbole de notre culture, ou bien il porte en lui quelque chose de plus qui est facilement surestimé? Dans la littérature spécialisée, surtout culturellement anthropologique, nous rencontrons plusieurs limitations. Il est question de son ambiguïté, du changement d'identité au moyen du masque, d'illusion et de dissimulation, de simulation en mettant le masque, tandis que dans l'art de la scène nous préférons parler de polysémie, de représentation ou d'incarnation, et au lieu de changement d'identité, nous parlons d'identification. Il apparaît que le rapport de l'individu avec le masque est certainement polysémique, et on ne peut pas le faire entrer dans les colonnes d'un seul genre, avant tout si subsiste toujours une certaine étonnement entre les genres. Par exemple, mettre en comparaison le chamann dans son rituel, lequel est un médium qui offre son être aux forces surnaturelles, avec l'incarnation par le comédien d'un personnage dans laquelle son individualité est toujours présente et reconnue par le public, cela revient à appauvrir l'un et l'autre. Tandis que dans le rituel, les 'esprits' se manifestent à travers le protagoniste portant un masque, dans la figure théâtrale se manifeste la capacité du comédien à être, pour le moins potentiellement, le personnage qu'il a mis en forme. C'est précisément le flou qui continue à entourer cette problématique, malgré divers efforts bien connus pour la comprendre, qui a incité l'auteur à analyser le masque dans la multiplicité de ces significations scéniques. Le masque est parfois un médium, ou bien une protection. Retiré et replacé de nouveau, il devient un moyen de distanciation et d'identification. Sa fonction est toujours dépendante de

l'image du monde d'une communauté et sa façon d'être motivée devient toujours un trait significatif, façon dont le masque s'inscrit dans une culture dans laquelle, ainsi que dans ses diverses manifestations, il remplit son rôle.

Le professeur František Šmahel (1934) a apporté sa contribution au Disk en tant qu'historien tchèque avec son étude „L'approvisionnement des hommes sauvages dans les aventures scéniques de l'imagination médiévale“, étude qui est intéressante aussi bien sur la problématique des rapports du raconté et du montré (au niveau de la confrontation des textes et de la représentation) que sur le thème des rapports du naturel et du culturel, de l'animal et de l'humain. La représentation de ces rapports ne concerne pas seulement la problématique éminemment dramatique de leur lutte, mais aussi la problématique scénologique générale de la transformation, et spécialement de la problématique du masque et du travestissement. Le moyen âge a hérité de l'antiquité l'idée des satyres, des faunes et de leurs fées, qui vivaient ensemble librement dans la nature et passaient leur temps à de tumultueuses beuveries et à des jeux sexuels. A partir du 12^{ème} siècle ont commencé à apparaître leurs descendants. Parmi eux se trouvaient divers hommes „sauvages“, „des bois“ ou „verts“ (wild men, les hommes sauvages), vivant en toute liberté dans les forêts profondes. En général, ils étaient nus, couverts de poils épais et parés de couronnes vertes autour de la tête et des hanches. Dans les épopées chevaleresques, les hommes sauvages apparaissent soit sous la forme de vrais sauvages des bois, soit comme des êtres contraints par le destin à vivre en sauvages. L'une de ces épopées, *Sigenot*, se rattache de loin à la matière de la Dietrichsage, dont le caractère scénique est attesté par les illustrations du manuscrit de la Bibliothèque universitaire de Heidelberg (Cod. Pal. ger. 67). Par contre, un autre manuscrit de cette bibliothèque (Cod. Pal. ger. 142) concernant l'histoire de Pontus et Sidonie (*Pontus und Sidonia*) montre une autre façon de représenter les hommes

sauvages, laquelle est plus proche de la production dramatique. Alors que dans les bals à la cour les masques des hommes sauvages servaient de divertissement, un travestissement de ce genre faisait ici avancer l'intrigue vers son dénouement. Au 15^{ème} siècle, les hommes sauvages avaient investi toute l'Europe, laquelle les a accueillis dans son monde imaginaire. Il ne s'agissait alors pas seulement d'hommes sauvages, mais de leurs compagnes et de leurs enfants. Auparavant, leur vie était cachée dans des forêts impenétrables, maintenant ils évoluent à proximité de l'habitat humain. De plus: les bourgeois et les nobles vont leur rendre visite, cultivent ensemble les champs, chassent le gibier et puis s'amuse et festoient ensemble. Tout au moins, c'est ainsi sur beaucoup de tentures des ateliers du Haut-Rhin. A la fin du moyen âge, ces êtres effrayants, ces ravisseurs brutaux de femmes et de farouches gardiens d'emblèmes étaient devenus des créatures amicales qui constituaient comme des alter ego de leurs contemporains. Ceux-ci ont commencé à se déguiser en hommes sauvages, puis les ont introduits dans le décor de leurs habitations et au sens figuré ont joué avec eux aux cartes, sur lesquelles les hommes sauvages étaient représentés avec les attributs de hauts personnages.

La japonologue Denisa Vostrá (1966) se penche dans l'article „Le concept ja-

ponais kotodama de 'l'âme des mots'", sur les rapports de la foi des Japonais de jadis avec la force des mots. Le concept kotodama suppose que les sons peuvent influencer les objets et que l'emploi de formules rituelles peut avoir une influence directe sur le milieu, le corps, l'esprit et l'âme. Ainsi les Japonais s'efforcent depuis toujours d'éviter les vilains mots, lesquels pourraient causer du mal, et en chaque occasion ils choisissent précautionneusement des expressions mesurées, afin que rien de mauvais n'arrive par l'emploi de mots inconvenants. Le concept en question est impliqué dans le rapport entre la compréhensibilité et la suggestivité (tandis que compréhensibilité aussi bien que suggestivité sont caractéristiques de la langue courante, la langue scientifique incline vers la compréhensibilité, et la langue poétique comme la langue religieuse vers la suggestivité) ainsi que dans le rapport de l'aspect sonore et signifiant du mot: il n'est pas étonnant que l'exigence d'une vocalisation juste et précise existe dans les arts reposant sur un acte vocal – par exemple dans le théâtre *nô*, il est nécessaire que chaque tournure soit prononcée avec l'intonation juste conformément à la tradition, vu que c'est seulement de cette façon que leur kotodama peut satisfaire la divinité. Pour cette raison, les textes pour le théâtre *nô* sont écrits comme les poèmes traditionnels japonais (5-7-5-7-7). Nous présentons dans

ce numéro le théâtre *nô* en lui-même avec la traduction d'une nouvelle pièce (déjà la quatrième) du cycle de madame Komatchi: l'auteure en est de nouveau la professeure Zdenka Švarcová (1942) qui a écrit également un commentaire intitulé „La présence de l'esprit sur la scène“.

Pour ce qui est du 'théâtre vivant', Jan Hančil (1962) se consacre dans ce numéro à la remarquable mise en scène du célèbre Wooster Group, lequel a jeté son dévolu sur la pièce de Tennessee Williams *Vieux carré*, qui est peu souvent donnée, et – pour ce qui est notre scène nationale – Tereza Marečková (1982) se consacre à la première en studio de Roman Sikora *La confession d'un masochiste* au Théâtre Švanda, dans le cadre de l'émission Hyde Park. 'Le festival du théâtre lyrique tchèque' OPERA nous informe chaque année sur l'état de l'opéra tchèque contemporain, dont Josef Herman (1955) présente le bilan. Jaromír Kazda (1948) écrit sur quelques exemples de l'influence de Molière et de la commedia dell'arte sur les mises en scène tchèques du théâtre comique. Denisa Vostrá nous informe de l'exposition sur les costumes dans le théâtre japonais à Berlin.

En annexe, nous publions une autre pièce de Lenka Lagronová (1963) *Le rire*.

Traduction
Vladimíra et Jean-Pierre Vaddé

„Projekt *Sclavi* přede mnou otevřel řadu otázek, nesmlouvavě mě přinutil k zamyšlení se nad vlastním původem a kulturou...“



„Proces tvorby necháváme plynout a zatím ho nekorigujeme. I Viliam je velmi strýdmý v jakýchkoliv připomínkách. Ani on sám neví, kam nás zaveze loď, na kterou jsme společně vstoupili. Od něj se odvíjí to, že věci necháváme plynout. Nehledáme vždy nový a originální způsob, jak danou věc (text, melodii, rytmus) sdělit, ztvárnit, ale spíš necháváme materiál, ať se projeví sám, ať si sám najde cestu tělem a hlasem.“

