

disk **37** září 2011

časopis pro studium scénické tvorby



Obsah

ÚVODEM | 3

OD TEATRI(STI)KY KE SCÉNOLOGII? JAROSLAV VOSTRÝ | 8

MARNÁ OBĚŤ? PETROLEJOVÉ LAMPY A UTĚŠITEL V JIHOČESKÉM DIVADLE JANA CINDLEROVÁ | 19

KOMEDIANTI NA ČESKÉM JEVIŠTI: HUGO HAAS (MEZI DIVADLEM A FILMEM) ZUZANA SÍLOVÁ | 41

HELENA MODRZEJEWSKÁ: HVĚZDA DVOU KONTINENTŮ JAN HYVNAR | 67

TRAGICKÁ SMRT NA FOTOGRAFIÍCH JANA ZÁTORSKÉHO TEREZA ŠEFRNOVÁ | 78

MĚSÍC NAD ŘEKOU JAKO PROBLÉM DRAMATURGICKÝ MILAN ŠOTEK | 88

DVĚ SETKÁNÍ SE SCÉNIČNOSTÍ JIŘÍ ŠÍPEK | 96

SIGNALIZACE V SOCIÁLNÍCH INTERAKCÍCH U RŮZNÝCH ŽIVOČIŠNÝCH DRUHŮ:
SCÉNOVÁNÍ V ŘIŠI ZVÍŘAT TEREZA NEKOVÁŘOVÁ | 105

TANEC BUTŮ V SOUVISLOSTECH MODERNÍCH DĚJIN JAPONSKA LUCIE BUREŠOVÁ | 119

SCÉNOLOGICKÝ ZÁŽITEK S BUDOVOU NORSKÉ NÁRODNÍ OPERY A BALETU JAKUB KORČÁK | 137

KREATIVNÍ PRŮMYSLY: CESTA ZE ZEMĚ MONTOVEN A PŘEKLADIŠŤ MARTIN CIKÁNEK | 151

OD KULTURNÍCH PRŮMYSLŮ KE 'KONTINUU' JÚLIUS GAJDOŠ | 161

ARCHITEKTURA JAKO SCÉNA A SYMBOL POLITIKY
(K REZIDENCI PREZIDENTA POLSKÉ REPUBLIKY VE WISLE) RADOVAN LIPUS | 165

SHAKESPEARE V KONTEXTU DĚJIN ČESKÉHO DIVADLA JAN CÍSAŘ | 170

KRONEROVSKÉ PARADOXY SMÍCHU JÚLIUS GAJDOŠ | 174

PLANETKA 152 (DRAMOLETO) JIŘÍ ŠÍPEK | 178

SUMMARY | 185 – RÉSUMÉ | 188

Fotografie: Jihočeské divadlo (Petr Neubert: s. 20–27, 29, 31–33, 35, 37–39), Divadlo na Vinohradech (divadelní oddělení Národního muzea: s. 45, 47), Pressdata, s. r. o. (s. 48, 51, 55, 59–61, 63), Archiv Národního divadla (s. 53), Jan Zátorský (s. 81, 85, 87), Digimist (s. 107), Gerald and Buff Corsi (s. 109), Dominique Filippi (s. 111), Marticagle (s. 115), Naoja Ikegami (s. 121), Kevin Bubriski (s. 121, 135), Roku Hasegawa (s. 123), Makoto Onozuka (s. 123), Bušó (s. 125), Šó Ičikawa (s. 125), Michel Sarti (s. 127, 129), Katrin von Flotow (s. 129), Héléne Binet (s. 140, 144, 150), Anežka Lipusová (s. 167, 169).

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

MK ČR E 16252

ISSN 1213-8665 (AMU)

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

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

Prof. Jaroslav Vostrý (1931) se ve studii „Od teatri(sti)ky ke scénologii?“ zabývá současným českým myšlením o divadle. Určitou příležitostí konfrontovat se přímo s některými současnými zahraničními tendencemi poskytla české teatrologii brněnská konference pořádaná „ad honorem prof. PhDr. Ivo Osolobě“ Divadelní fakultou Janáčkovy akademie múzických umění před necelými třemi lety; autor citované studie se proto opírá o sborník z této konference vydané roku 2010. V první části své studie, kterou otiskujeme v tomto čísle, si všímá dvou ‘směrů’, reprezentovaných na konferenci berlínským teatrologem Joachimem Fiebachem a Petrem Oslzlým: zatímco první z nich se už nepohybuje na poli divadla a divadelnosti, ale zabývá se nespécificky scénickými aspekty sociální reality, druhý zůstává v hranicích divadla provozovaného víceméně kvůli němu jako takovému. Na jiné úrovni se tyto odlišné přístupy projevují ve vztahu k současnému divadlu: jestliže stanovisko Petra Osolobě obsahuje kritiku současné podoby divadla, diskusní příspěvek Václava Cejпка vychází takřkajíc z uznání současného stavu, který se nabízí teatrologii takový, jaký je (a podle prof. Cejпка navíc rozhodně ne špatný).

Vostrý sám staví scéničnost a scénovanost proti (pouhé) divadelnosti, protože ztotožňování ‘scénizace’ či ‘scéničtování’ současné životní reality s ‘teatralizací’ se mu jeví jako velmi nepřesné. Při sebezáchovných snahách o zdůvodnění vlastní (vždy velmi křehké) akademické oprávněnosti slouží dnes divadelní vědě často právě rozšířené uplatňování některých pojmů a kategorií, souvisejících původně či údajně s divadlem, k expanzi vlastního výzkumného pole i mimo (nikoli ‘za’, ale právě ‘mimo’) velice pohyblivé hranice samotného divadla. V souvislosti s tzv. performativním obratem ve vědách o kultuře se tak divadelnost jeví leckdy nerozeznatelná od performativnosti – právě tak, jako se neodlišuje ‘co’ od ‘jak’ (ze scénologického hlediska velmi důležitého) v onom *konání*, o které jako by na nových cestách divadelní vědy od 90. let hlavně šlo. Teatrologie vznikla podle Vostrého ne náhodou jako věda historická, a také divadelní teorie nemůže být práva svému předmětu, bude-li odvozovat své teze pouze ze zkoumání ‘současných trendů’. Natož bude-li divadlo nazírat z úhlu určovaného posledním módním směrem pěstovaným akademicky mocnými (a často i mocenskými) institucemi, místo aby vycházela z divadla v jeho celé historické rozloze.

Doktorandka Mgr. Jana Cindlerová (1979) ve své stati „Marná oběť? Petrolejové lampy a Utěšitel v Jihočeském divadle“ věnuje pozornost dvěma inscenacím činoherního souboru, který u nás už delší dobu patří na vrchol v kategorii tzv. oblastních či regionálních divadel. Jádrem významu i úspěchu jihočeské činohry lze rozpoznat ve šťastném spojení tvořivé i průbojné dramaturgie s disponovaným a inteligentním ansámblem, pro jehož členy vznikají také kvalitní úpravy a nové

hry z dílny dramaturgyně Olgy Šubrtové a uměleckého šéfa Martina Gläsera (např. právem tak úspěšný *Muž sedmi sester* podle J. Havlíčka, jehož text najde čtenář v *Disku* 15 z března 2006; viz i stať Z. Sílové a J. Vostrého „Ansámblové divadlo: činohra v Českých Budějovicích“ v *Disku* 24 z června 2008). V takovém tvořivém prostředí, nikoli jen formálně podporovaném ředitelstvím čtyřsouborového divadla, pak vznikají umělecká díla působivá a aktuální – ať už se jedná o sto let staré havlíčkovské *Petrolejové lampy* (v jejichž inscenaci upoutá především výkon hlavní představitelky Lenky Krčkové i celého ansámblu pod režijním vedením Michala Langa) či o nejnovější hru tandemu Šubrtová-Glaser *Utěšitel* (text jsme tiskli v letošním březnovém čísle *Disku*), kterou režíroval sám Gläser.

Další studie doc. Zuzany Sílové, Ph.D. (1960), z cyklu *Komedianti na českém jevišti*, vznikajícího v rámci výzkumného projektu GAČR Podoby a způsoby herectví, se zabývá mimořádným hereckým zjevem první poloviny 20. století. Hugo Haas (1901–1968) byl ve své době populární hvězdou salonních konverzaček i filmových komedií, které dnes patří do zlatého fondu české kinematografie. V první části (‘Milovník, komik, nebo charakter?’) sleduje autorka Haasovu cestu z vinohradského jeviště – kde začínal jako salonní milovník, ale už tehdy překvapoval mimořádnou proměnlivostí v tzv. charakterním oboru – do Národního divadla, které využívalo hercova moderního civilního projevu především pro časová melodramata a společenské komedie. Haasova půvabu a ironické hravosti i převtělovací vášně při vytváření nejrůznějších variant komických masek mladíků i starců souběžně využíval i český film. Druhá část studie (‘Od mimu k dramatickému herectví’) se zabývá novými podobami Haasova herectví, spojujícího komediální odstup s autentickým vcítěním do postavy a její situace, které vyvrcholily příležitostí ztělesnit Galéna v Čapkově *Bílé nemoci* a pokračovaly v americké emigraci, kde si mezi filmaři získal zasloužený respekt dramatickými studiiemi v psychologických melodramatech, která si sám psal a režíroval.

V rámci zmíněného grantu GAČR Podoby a způsoby herectví vzniklo i další pokračování cyklu věnovaného hereckým virtuosům 19. a přelomu 19. a 20. století, jehož autorem je prof. PhDr. Jan Hyvnar, CSc. (1941). Studie „Helena Modrzejewská: Hvězda dvou kontinentů“ je věnována velké polské herečce z druhé poloviny 19. století, která hrála nejen v polštině, ale i v angličtině, a stala se tak skutečně herečkou Evropy i Ameriky. V první části jsou popsány její životní osudy od počátečního působení v provincii přes úspěchy v krakovském divadle až k prvnímu vrcholnému období ve Varšavě. Na vrcholu slávy se ovšem herečka s dalšími polskými intelektuály rozhodla žít v Kalifornii na farmě, ale brzy ovládla angličtinu a svým uměním začala dobývat jako „Modjeska“ americká města. V druhé části autor vyznačil charakteristické znaky herecké metody této ‘shakespeareovské herečky’, tj. věrnost dramatikově intenci, syntézu idealizace a realismu a kritický přístup k ‘virtuosnictví’ mnoha tehdejších herců. Modrzejewská byla reprezentantkou duchovní funkce sakralizovaného pojetí Umění a s tím

souvisela i její role vlastenky v době, kdy bylo Polsko okupováno třemi mocnostmi.

Ve stati „Tragická smrt na fotografiích Jana Zátorského“ vychází Bc. Tereza Šefrnová (1980) z toho, že reportážní a tzv. 'life' dokumentární fotografie vyznačuje především vědomá, programová a cílená práce s výřezem času a prostoru. Co posouvá fotografickou žurnalistiku k dokumentu, tedy od úsilí o pokud možno věcně přesné, vybalancované zachycení reálného děje k osobitému autorskému zobrazení či scénickému uchopení události, je tedy také bezchybné 'odřezávání' všeho, co by odvádělo pozornost diváka od soustředěného vnímání fotografického obrazu k jeho jen povrchnímu letmému pozorování. Všechny tři analyzované fotografie nepotřebují vlastně ani kontext dalších fotografií z příslušných cyklů. Stačí kratičký titulek, jaký je např. u fotografií rukou předávajících noviny s portrétem tragicky zahynulého polského prezidenta; u fotografie 'mumií' obětí tragického tsunami by stačilo napsat titulek: 27. prosinec 2004, den po tsunami. Síla fotografova scénování spočívá právě ve vhodně voleném výřezu reality obcházejícím téměř klasické 'kliše' haldy trosek. Nejpodrobněji se autorka ne náhodou věnuje fotografii *Polská tragédie*; paralely, na něž upozorňuje, provokují poučenějšího diváka k domýšlení, kterým divákovu obrazotvornost mobilizuje přemýšlivý a poučený fotograf Jan Zátorský.

Východiskem pro článek o Šrámkově hře *Měsíc nad řekou* – s typovým označením „jako problém dramaturgický“ – se stala inscenace tohoto Šrámkova klasického textu v Moravském divadle Olomouc, premiérována v únoru tohoto roku. Doktorand MgA. Milan Šotek (1985) hru jako dramaturg olomoucké činohry vybral a inscenace se účastnil, i když k užší resp. skutečné dramaturgické spolupráci s režisérem nedošlo. Vedle stručného rozboru hry, kde si všímá především komediálního základu situací a dramatického napětí mezi 'vysloveným' a 'zamlčovaným', se zabývá jazykovou úpravou režiséra Zdeňka Černína. Ta jej vede k obecnějšímu zamyšlení nad dramaturgickými zásahy, které jsou vedeny snahou přiblížit jazyk hry 'mladému divákovi'. Šotek si tedy všímá, co se stane, ochudíme-li text o scénický potenciál obsažený díky příslušné stylizaci už v samotném jazyce hry. Není nakonec problém podobných pokusů řešitelný právě jistou scénickou stylizací, která se ustavuje primárně v rovině jazyka?

Text doc. PhDr. Jiřího Šípka, CSc., Ph.D. (1950), „Dvě setkání se scéničností“ se vrací k některým obecnějším souvislostem scénování v umění i v našem běžném životě. Nabízí několik průhledů za pomoci konkrétních příkladů, ať jde o stále živý filozofický spis, či o umělecké produkce, tentokrát z oblasti hudebně-dramatického umění. Nejprve autor ovšem stručně rekapituluje vymezení scéničnosti a také oboru scénologie ve smyslu jejího předmětu a metody. První 'setkání' pak věnuje úvahám Friedricha Nietzscheho, konkrétně jeho chápání dionýského a apollinského živlu antického divadla. Především fungování chóru, jak jej líčí Nietzsche, je možné chápat v souvislostech tématu scénování, vnitřně hmatového citu a distance. Druhé 'setkání' je věnované dvěma hudebně-dramatickým představením, konkrétně letošního

zahajovacímu koncertu PROMS a koncertu FOK z roku 2004. V obou případech se autor zaměřuje především na recitátora (Jana Trísku) a na způsob jeho přednesu. Opět se ukazuje, že i v recitačním projevu co do exprese velmi kontrolovanému je množství ze scénologického hlediska zajímavých a inspirativních momentů. – Svérázný doplněk Šípkovy úvahy představuje článek RNDr. PhDr. Terezy Nekovářové, Ph.D., zabývající se scénováním v přírodě jako svěbytným fenoménem, který nevyžaduje nutně lidského pozorovatele. V tomto výkladovém rámci je jako scénování chápána signalizace v sociálních situacích u řady živočišných druhů. Scénování můžeme nalézat na různých úrovních – jako specializované morfologické struktury, zbarvení a vrozené vzorce chování (např. ptačí zpěv, námluvní tance nebo rituální souboje), ale můžeme sem zařadit i sofistikované záměrné chování, které vidíme například u primátů nebo krkavcovitých.

Studie doktorandky MgA. Lucie Burešové (1983) s názvem „Taneční butó v souvislostech moderních dějin Japonska“ se zaměřuje na fenomén stejnojmenného japonského moderního tanečního umění, otázky jeho vzniku a vývoje. Analyzuje proto termín butó z jazykového hlediska, přibližuje inspirační vlivy, socio-kulturní pozadí a podmínky vzniku „nového tance“. Chápe butó jako významný kulturní produkt z hlediska jak uměleckého, tak společenského. Butó je na jednu stranu silně ovlivněno tradiční kulturou, inspirační zdroje musíme ale hledat především v umění evropském, a to nejen tanečním. Navazuje logicky na divadelní dění v Japonsku ve 20. století, ale podnětem mu byly spíše poválečné události socio-politické – touha vyjádřit se nejen k tragice války, ale hlavně proti následnému nezadržitelnému ekonomickému růstu Japonska a s ním souvisejícím společenským proměnám. Prochází mnoha uměleckými odvětvími, obrací se nejen k lidské přirozenosti tělesné, ale i k filozofickým a duchovním konceptům – čerpá z buddhismu, šintoismu i křesťanství. Analýzu jednotlivých oblastí, které přispěly ke vzniku butó, doplňují portréty dvou zakladatelů tohoto tance, jimiž jsou Tacumi Hidžikata a Kazuo Óno. Po loňském odchodu Ónoa z tohoto světa získalo butó v Japonsku po mnoha letech úpadku status tradice uměle udržované hrstkou věrných žáků. Jeho vliv na současné divadelní i taneční umění nejen v Japonsku je ale neodmítkovatelný.

V článku „Scénologický zážitek s budovou Norské národní opery a baletu“ představuje režisér doc. Jakub Korčák (1961) budovu Norské národní opery a baletu v Oslu, která je jedinečným příkladem úspěšného propojení špičkové moderní architektury s nejvyššími funkčními a technickými nároky současného divadelního provozu. Autor článku se zaměřuje na podrobný popis stavby a opírá se přitom o osobní zkušenosti s fungováním budovy v průběhu zkoušení Čajkovského opery *Evžen Oněgin*. Budova se stala novým kultovním místem norské metropole a zařadila Oslo mezi nejvýznamnější centra operního a baletního umění. Korčákov článek můžeme číst i v kontextu s tématem tzv. kreativních či kulturních průmyslů, které v *Disku* 32 otevřel prof. PhDr. Július Gajdoš, Ph.D. (1951), statí „Kreativní průmysly: Rozvoj kultury,

nebo nová tržní totalita?“ Právě na ni v tomto čísle reaguje článkem „Kreativní průmysly: Cesta ze země montoven a překladů“ Mgr. Martin Cikánek, M.A., autor publikace *Kreativní průmysly – příležitost pro novou ekonomiku*, kterou vydal Institut umění – Divadelní ústav 2009; v tomto Ústavu je M. Cikánek také činný jako vedoucí výzkumného projektu Mapování kulturních a kreativních průmyslů v ČR (NAKI DF11P010VV31). K odpovědi na vývoje svého oponenta dostal v tomto čísle příležitost i Július Gajdoš.

Július Gajdoš přispěl do *Disku* i článkem „Kronerovské paradoxy smíchu“, psaným na okraj publikace Zuzany Bakošové-Hlavenkové a kolektivu autorů s názvem *Elixír smiechu* a podtitulem *Jozef Kroner a Kronerovci*, vydané 2010 v Bratislavě. Další publikací, jmenovitě knihou Pavla Drábka *České pokusy o Shakespeara*, se v tomto čísle zabývá prof. PhDr. Jan Císař, CSc. (1932). Drábková kniha vyšla jako soukromý tisk habilitačního spisu, který má co říci i ke stavu současné historiografie českého divadla. Výchozím bodem je podle Jana Císaře Drábkův názor, že tato teatrologická disciplína si hledá nové principy, nové postupy, novou metodu a metodologii – dalo by se stručně říci: nové paradigma, které ve svém současném stavu naléhavě potřebuje. Drábková studie sleduje překlady Shakespeareových dramatických textů do češtiny od konce 18. století až po dnešek a potvrzuje velkou a nezastupitelnou funkci Shakespeareova díla při zrodu novodobého českého divadla, samozřejmě především činohry. Činí tak v širokém kontextu vlastního předmětu, vývoje divadla i české společnosti. Tím dospívá podle Císaře k *simultánnímu* záběru, jenž je přínosem zmíněnému hledání nového paradigmatu historiografie českého divadla.

V příloze tiskneme dramoleto Jiřího Šípka *Planetka 152*.

red.

Od teatri(sti)ky ke scénologii?

(1. část)

Jaroslav Vostrý

Otázka hranic

To, čemu říkáme scénologie, si pochopitelně nelze odmyslet od aktuálních „tendencí v současném myšlení o divadle“. Dávám poslední část úvodní věty do uvozovek, protože vycházím v této stati z názvu i obsahu sborníku vydaného roku 2010 „ad honorem prof. PhDr. Ivo Osolobě“ Janáčkovou akademií múzických umění v Brně. Obsah sborníku tvoří příspěvky z konference konané koncem roku 2008 na Divadelní fakultě JAMU v souvislosti s 80. narozeninami jmenovaného všeobecně uznávaného představitele českého teatrologického bádání posledních (málem) pěti desetiletí.¹ Ivo Osolobě se při tomto bádání inspiroval ze dvou – rovnoprávných – zdrojů: Jeden představuje natolik ‘obecně dostupný’ současný divadelní žánr, jímž se stal muzikál (právě Ivo Osolobě byl také u nás jako dlouholetý dramaturg zpěvohry Státního divadla v Brně jeho průkopníkem; viz i jeho nejznámější knihu *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí: teorie jedné komunikační formy* z roku 1974). Dalším zdrojem či spíše oporou vlastních úvah mu pak byly ty – z divadelnického hlediska ‘vysoce abstraktní’ a u nás tehdy ne zrovna populární – proudy ve vědách o člověku a společnosti (a mezi nimi zejména teorie komunikace), jejichž podněty české oficiální „myšlení o divadle“ zvláště v době tzv. normalizace pochopitelně příliš nevyužívalo.

Dvě krajní pozice v současném myšlení o divadle představuje v citovaném sborníku na jedné straně referát známého berlínského teatrologa Joachima Fiebacha „Předvádění skutečnosti jako její performativní provádění (Performing Reality)“, a na druhé straně tak bezprostřední reakce na ni, jakou obsahoval příspěvek Petra Oslzlého, který příslušný (konkrétně druhý) tematický blok modeloval a ve svém shrnutí se s Fiebachovým příspěvkem vyrovnal poměrně rázně:

„Domnívám se, že příspěvek profesora Fiebacha představuje jen jednu stranu problému. Souhlasím s tím, že audiovizuální média, především televize, tvarují náš život, manipulují ho

¹ Radka Kunderová (ed.) *Tendence v současném myšlení o divadle (Sborník z konference konané 5. a 6. prosince 2008 na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Brně)*, Brno: JAMU 2010. Příloha knihy obsahuje proslulou statí Iva Osolobě „Cours de théâtri(sti)que générale čili Kurs obecné teatri(sti)ky“ i výběrovou bibliografii jeho prací. Pokud jde o příspěvky – pochopitelně nestejné úrovně –, v ediční poznámce se píše, že sborník je otiskuje v plném znění, zatímco na konferenci byly v některých případech předneseny jen jejich části, případně na přání autorů uveřejňuje místo vystoupení na konferenci rozsáhlejší studie věnované prezentovanému tématu (týká se D. Inštorisové, J. Pilátové a J. Roubala).

a vytvářejí svoji vlastní realitu. Na druhé straně myslím, že z teatrologického hlediska i z pohledu praktického divadelníka je zajímavější vtahování audiovizuálních médií, zvláště televize a videa, do divadelní inscenace. Rozbor pana profesora lze tedy také chápat jako východisko či úvod k uvažování o tomto jevu“ (Kunderová 2010: 105).

Odpověď J. Fiebacha obsahovala ještě ostřejší důraz na tu část jeho vlastního kvazi-teatrologického výzkumu, který se týká sociálních či přímo politických souvislostí mediálních aktivit:

„Když Derrida psal svou knihu *Specters of Marx*, citoval Shakespearovo ‘The world is out of joy’, a to byl rok 1993, svět prosperoval a zdál se být v nejlepší kondici. Ale nyní je krize. Co se stalo? Triliony dolarů budou muset být napumpovány do americké ekonomiky... A co děláme my? Máme stejné nástroje jako sociologie, antropologie nebo kulturní historie, které se zaměřily na teatralizaci politiky a zabývají se tím posledních dvacet let. Ale co divadelní vědci, co dělají oni? Jediný, kdo se přidal, byl Schechner se svou knihou *Between Theatre and Anthropology* o teatralitě tehdejší newyorské televize, a to bylo v roce 1985. Ale co jsme udělali od té doby?“ (viz Kunderová 2010: 109)

Nemluvím o kvazi-teatrologickém výzkumu J. Fiebacha proto, že bych chtěl jeho zkoumání zpochybňovat, ale protože se domnívám, že svými výzkumy hranice teatrologického bádání (podle mne záslužně) ve svých výzkumech nejen překračuje, ale vydává se už na jinou půdu, i když tyto výzkumy na půdě divadla a teatrologie ne náhodou začaly. V oblasti, o které Fiebach pojednává, už se nepohybujeme na poli divadla a divadelnosti, příp. teatri(sti)ky, ale nespécificky scénických aspektů sociální reality; Fiebach mluví ostatně přímo – a to už v titulu své knihy z roku 2007 – o „inscenované skutečnosti“ (*Inszenierte Wirklichkeit*), i když v podtitulu ji charakterizuje jako *Kapitel einer Kulturgeschichte des Theatralen*. Vykročil tedy za hranice teatrologie vzhledem ke svému zájmu o nespécifické scénování jako sociologický a politologický fenomén.

Sám tu stavím scéničnost a scénovanost proti (pouhé) divadelnosti a teatralizaci. I v případě divadla mluvíme ovšem o *inscenaci* a (divadelní) *scéně*. To celé může tedy připadat na první pohled jenom jako hra se slovíčky. Ale jen do té doby, než si uvědomíme, že rozlišovat mezi ‘divadelním’ a ‘scénickým’ je užitečné už například vzhledem k nezbytnému odlišení divadla od filmu. Ke scénickým uměním je přece možné a nutné počítat nejenom divadlo, postavené na bezprostředním projevu aktérů před přítomnými diváky, ale například právě film, osudově spojený s vizuálním a dnes především audiovizuálním záznamem; tj. s technikou a technologií zprostředkovávající původní živý projev. Samotná údajná dnešní ‘teatralizace’ reality se nekoná z největší části přímo, ale i na televizní obrazovce velice často ze záznamu, nehledě k technologii využívané k prezentaci živých projevů. Cesta k tomuto (ve filmu všestranně zpracovávanému) záznamu se rovná nebo aspoň je součástí scénování, rozumíme-li jím – a jak také jinak – předvádění například nějaké reálné události nějakým divákům.

Významná odlišnost médií postavených na audiovizuálním záznamu od samotného divadla spočívá v tom, čemu můžeme říkat *intimizace* filmového obrazu o skutečnosti (a samotného vztahu k předkládané skutečnosti), která

souvisí s virtuálním přemísťováním filmového diváka dovnitř obrazu.² Jde z jistého hlediska o projev obecnější tendence k intimizaci, která se – na jiné úrovni – projevuje i v divadle zakládáním komorních a intimních divadel na přelomu 19. a 20. století a vznikem ‘malých’, ‘sklepních’ či ‘studiových’ divadel zhruba o půl století později. Speciální problém představuje v této souvislosti divadelní využívání moderních technologií, tj. využívání nových způsobů svícení, ale i filmové projekce; u nás se s ním setkáváme například u E. F. Buriana, jehož objevy byly takovou inspirací pro zakladatele Laterny magiky Alfréda Radoka a Josefa Svobodu. Následující vývoj pak pokračuje až k různým možným funkcím televize a videa na dnešních divadelních jevištích. Podněty dnes už ‘klasické’ studie Jana Grossmana³ by v souvislosti s touto problematikou bylo užitečné rozvinout nejen při zkoumání „polyscéničnosti“, jak to sám nazýval, ale právě v rámci problematiky intimizace obrazu (o) skutečnosti, neoddělitelné od jeho (moderní) subjektivace a subjektivizace. Té se (jako svého stálého tématu) ve svém příspěvku v citovaném sborníku znovu dotýká Bořivoj Srba,⁴ bohužel jen z hlediska vztahu dramatického textu a inscenace a zejména také dosti odtažitě, protože bez využití nového konkrétního materiálu (jím by se ostatně měli zabývat už také Srbovi žáci).

Při dalším výzkumu nebude ovšem možné odtrhávat citovanou problematiku rozvíjenou u nás nejdůsledněji právě Bořivojem Srbou od toho rámce a vývoje moderního myšlení, v němž se sama intimizace divadla odehrává; tj. od tendencí živících psychologii a zejména psychoanalýzu s jejich obrovským vlivem na divadlo a umění (a samozřejmě i život, zejména ve Spojených státech) vůbec. Poučné je přitom sledovat i pokleslé a o to rozšířenější vulgární podoby těchto tendencí, z nichž tu krajní představuje bulvární tisk se svým doslova *všetečným* zájmem o lidské soukromí, jehož rozsah i dosah demonstrovala například nedávná aféra Murdochových tiskovin v Británii. Jde tu jak o samu dialektiku skrývání a odhalování, která souvisí s každým scénováním skutečnosti, tak také a zejména o proměnu diváka – ať diváka intimního filmového výjevu, či konzumenta bohatě ilustrovaného obrazu světa, který produkuje bulvární tisk – ve *voyeura*. Byla řeč o tom, že ve filmu se přesouvá pozornost z celku dovnitř obrazu, tj. v ložnicovém výjevu třeba do postele: chybí-li jiný (nepřímý) způsob poukazu k celku, a tedy i k možnému (dalšímu) smyslu výjevu, nezajišťuje se divákovi jiná než právě voyeurská pozice. Něco podobného se ovšem může při uvedené absenci spojení s tematickým celkem přihodit v případě intimního výjevu a hereckého emocionálního ‘sebeodhalování’ i v divadle. Byl to mimochodem právě E. F. Burian, sám ovlivněný freudismem, kdo čelil této proměně divadelního diváka – související i s degenerujícím divadelním psychologismem – a vůbec občana moderního státu v pouhého voyeura vysoce múzickým jevištním projevem. Šlo o projev odvolávající se směle k divákově imaginaci a obracející se pro inspiraci až k nejintimnějším subjektivním

2 Podrobněji o rozdílech scénování v divadelním, malířském a filmovém umění viz Vostrý, J. „Scény a obrazy“, *Disk 34* (prosinec 2010): 21–39; o souvislostech ‘veřejného’ a ‘intimního’ s velkým a malým (klubovým, studiovým, ‘sklepním’) divadelním prostorem a ‘civilistickým’ či adekvátně ‘teatralizovaným’ hereckým projevem viz Vostrý, J. / Sílová, Z. „Je dnes ještě možné velké (činoherní) divadlo? Z berlínské dramaturgie 2“, *Disk 22* (prosinec 2007): zejm. 36–38; o konsekvencích rozdílu mezi ‘studiovým’ a ‘divadelním’ prostorem na volbu inscenačních prostředků viz Vostrý, J. „Scéna a sklep“, *Disk 5* (září 2003): 6–16.

3 Grossman, J. „Divadelní úlohy filmu“, *Divadlo 5/1959: 363–375 a 6/1959: 417–440*, přetištěno s drobnými úpravami pod názvem „O kombinaci divadla a filmu“ ve sborníku *Laterna magika*, Praha 1968: 31–98.

4 Srba, B. „Ještě jednou o funkci autorského subjektu v dramatickém a divadelním artefaktu“, in Kunderová 2010: 23–37.

zdrojům tvorby, té tvorby, jejíž cesta vede ve zdařilých případech za hranici subjektivity tam, kde se to nejintimnější stává přinejmenším „archetypickým“.

Jako ve všech podobných případech, tak i v případě toho, co zde nazýváme intimizací obrazu (o) skutečnosti – a co v době médií samozřejmě souvisí s čím dál rozšířenějším a žádanějším zveřejňováním resp. odhalováním i toho nejchoulostivějšího – je možné a dokonce ne úplně nesmyslné položit si otázku, co bylo dříve, totiž jestli slepice, nebo vejce, tj. (nejstručněji a velice zjednodušeně řečeno) média, nebo to voyeurství.⁵ Důležitější je pochopitelně ona tendence, která měla na divadelním jevišti v důsledku spojení ‘intimního’ s ‘civilním’ na tak intenzivně rozvíjené žánrově stylové rovině, jaká se postupně vyvinula z diderotovského ideálu měšťanského dramatu a pestré praxe společenské komedie, za následek tzv. „oddivadelnění“ (deteatralizaci) divadla. Toto ‘oddivadelnění’ se prosadilo na přelomu 19. a 20. století s odpovídající proměnou herectví a stalo se pak terčem útoků těch přívrženců ‘ryzí’ divadelnosti, kteří rozhodně nepatřili k milovníkům původních (‘teatrálních’) forem vázaných na velká hlediště a konvenční způsoby jevištního projevu. Spojení nových forem divadelnosti, s níž přišly avantgardy, s veřejným předváděním aktuálních společenských pohybů i problémů aspoň u některých z nich (a netýká se to jen německé a ruské avantgardy) je určité mimo pochybnost.

Už tento příklad ukazuje, jak je ztotožňování ‘scénizace’ či ‘scéničfování’ současné životní reality s ‘teatralizací’, byť ve slovní podobě ‘teatrizace’ či ‘teatrikalice’, málo výstižné. Nepřesné pojmenování je schopné zakrýt to, co je pro naznačený proces to podstatné či zásadní. Příznačná je tu i ‘cesta’ z biografu před televizní obrazovku: tedy vývoj k ještě intimnějšímu i subjektivnějšímu vnímání předváděného než je obvyklé nejenom ve zhasnutém divadelním sále, ale zejména v kině, kde je divák ochuzený o možnost bezprostřední odezvy na aktuálně probíhající jednání hereců; krajní podoby dosahuje tento vývoj při sledování televizního programu přímo z postele. Jde o neadekvátnost *přímého* přenášení (tedy o aplikaci) vlastní teatrologické problematiky – tj. problematiky divadelnosti – rovnou na pole obecnějších sociálních procesů, které je fakticky rezignací na řešení vlastní teatrologické problematiky. V daném případě jde o specifickou problematiku vyplývající z trvalého sporu o *deteatralizaci* a (naproti tomu) věčné *zdivadelňování* divadla: tj. ze zápasu ‘civilismu’ (či ‘civilismů’) s expresionismem (či ‘expresionismy’).⁶ Právě tento stále pokračující spor vypovídá cosi o samé podstatě věci a je důležité brát jej v potaz při nikdy nekončících sporech o (věčně pohyblivých) hranicích divadla, chápaného jako umění i provoz a instituce. Tento zápas činí přitom divadlo také živým dialogem různých způsobů vytváření lidské představy o světě, které obražejí samotné vazby člověka ‘k životu’. A právě tohoto dialogu v jeho specifické podobě by si divadelní věda při svém úsilí o vymanění z úzkých hranic různých konkrétních podob jeho provozování měla všimnout na předním místě.

Jen o tyto podoby jako by šlo Petru Oslzlému v citované reakci na příspěvek Joachima Fiebacha. Jako by tu šlo o divadelní vědu, která se o širší a hlubší

5 Při hledání odpovědi na tuto ‘neřešitelnou otázku’ se jistě opět vyplatí věnovat pozornost příslušným sociálním procesům. Už v polovině 70. let podal jejich obraz, v mnoha ohledech velmi výstižný, Richard Senett ve své knize *The Fall of Public Man*, která se dočkala velké řady vydání v mnoha jazycích.

6 K tomuto širšímu chápání expresionismu viz Vostrý, J. „Od modernismu k postmoderně: expresionismus“, *Disk 1* (červen 2002): 6–19.

souvislosti divadelních způsobů nestará. Vychází totiž z přesvědčení o vytváření divadelního umění jaksi sama ze sebe, tj. z představy divadla, které nepotřebuje žádné další zdůvodnění než sebe, protože jde vždycky nakonec jen o (dostatečně zábavné) 'divadlo pro divadlo' či – jak se to dá pěkně říct německy – o *Theater um des Theaters Willen*. Takové hledisko převládlo po údajném 'konci historie' v listopadu 1989 jaksi šmahem a charakteristicky v celé české divadelní kritice. Podobné východisko nelze ovšem tak jednoduše uplatnit v samotné teatrologii.

Problém hlediska

Samotná teatrologie může ovšem nahradit pouhé 'divadlo' divadelností. Ano, dá se říct, že při sebezáchovných snahách o zdůvodnění vlastní (vždy velmi křehké) akademické oprávněnosti slouží dnes divadelní vědě zejména rozšířené uplatňování vlastních pojmů a kategorií a v souvislosti s tím expanze vlastního výzkumného pole i mimo (ano, nikoli 'za', ale právě 'mimo') velice pohyblivé hranice samotného divadla. Tak došlo zejména v německé divadelní vědě a konkrétně v okruhu prof. Fischer-Lichte, tj. v Institutu teatrologie FU Berlin, k expanzi samotné kategorie 'divadelnosti' (*Theatralität*).⁷ Její základ a směr poskytla – jak už to v divadelní teorii bývá – aplikace: místo dosavadního aplikování sémiologie jde v tomto případě o aplikaci původně jazykovědné a etnologické a dnes především kulturologické kategorie performativity. Na jejím zavedení se (ve spolupráci s etnologem Victorem W. Turnerem) ovšem už v 70. letech přímo podílel divadelník: totiž Richard Schechner, který se také stal zakladatelem Performance Studies Departement na Tisch School of the Art Newyorské univerzity (NYU): ne náhodou šlo o představitel neoavantgardních tendencí, které performanční studia pomohla reflektovat a vynést do popředí akademické pozornosti (vlastně jim získala akademický status: hle jeden z příkladů příznačné proměny 'alternativy' v oficiální instituci).

Přihlášení k 'performativnímu obratu' ve vědách o člověku a kultuře, mezeitím – dá se říct – oficiálně vyhlášenému (a střídajícímu tzv. 'lingvistický obrat', který zrodil také sémiologii), pomohlo divadelní vědě vyrovnat se jak s nejnovějšími vědeckými trendy, tak se samotným performančním uměním a jeho různými tendencemi. Jejich teoretická reflexe jako by otevírala pro samotnou teatrologii plodnější pole, než jaké jí může poskytnout divadlo v jeho bývalých hranicích (tj. zejména dramatické divadlo), zvláště když se performance a performativnost staly přímo ukazatelem od moderny k postmoderně. Výsledkem bohužel také je (a bude o tom ještě podrobnější řeč v 2. části této studie), že divadelnost je např. u zapeklité teatroložky Eriky Fischer-Lichte od performativnosti leckdy k nerozeznání – právě tak jako 'co' od 'jak' (ze scénologického hlediska tak důležitého) v onom *konání*, které jako by bylo základem každé performance i performativity a o které jako by na nových cestách divadelní vědy hlavně šlo.

Až humorný příklad podobné tendence, v jejímž rámci teatrologie zdánlivým rozšířením svého výzkumného pole popírá ve skutečnosti svůj vlastní předmět a tím samu sebe, představuje v citovaném sborníku příspěvek Erharda Ertela. Jde o pracovníka Institutu teatrologie Svobodné univerzity v Berlíně,

7 Viz o tom podrobněji v článku Vostrý, J. „Umění a scéničnost – nebo teatralita?“ *Disk* 13 (září 2005): zejm. 21n.

který na konferenci – víceméně v duchu zmíněných idejí někdejší šéfky tohoto ústavu a jeho stále nejproslulejší představitelky Eriky Fischer-Lichte – představil jako vzorovou ukázkou divadelního představení sebescénovací performanci Salvadora Dalího (*A Happening with Salvador Dalí*) popsanou v knize Miroslava Holuba *Žít v New Yorku* (na str. 132–134). Na tomto popisu upoutalo Ertela v příspěvku nazvaném „Princip činnosti jako teatrologická kategorie“ především to,

„že se naprosto evidentně nejedná o abstraktní tvoření významů [jako by právě o „abstraktní tvoření významů“ v ‘normálním’ divadle šlo – J. V.], nýbrž o pojmenování [?!] velmi smyslových, sensorických, praktických činností. Pozornost je upřena na bezprostřední lidské konání místo na postoje, jednání, příběhy atd. pozvednuté do abstraktna. Středem zájmu je tělesné praktické konání, jednoduché lidské činnosti“ (viz Kunderová 2010: 121).⁸

V uvedeném citátu jistě nelze přehlédnout netajenou radost nad možným osvobozením od sémiologické koncepce vtěsnávající i divadlo na rovinu určovanou vztahem znaku a významu (Ertel mluví obecně o postoji, který je „nezdravě závislý na neustálém interpretování“). Právě v rámci tohoto pocitu osvobození může být pochopitelné nadšení nad konáním, které nemá vlastně žádný smysl kromě sebescénování či spektakulárního scénického představení Dalího vlastního světa složeného víceméně z očekávatelných klišé. Touto spektakulárností ztotožňovanou u Ertela s divadelností se popsané konání ovšem rozhodně liší od „jednoduché lidské činnosti“ (vzpomeňme na jednoduchá fyzická konání doporučovaná Stanislavským!).

Aby mohl zůstat u svého obdivu k „jednoduché lidské činnosti“, obrací pak Ertel poměrně logicky svůj údajně teatrologický zájem ke sportu, který má nepopiratelné (naším slovníkem řečeno) scénické aspekty. V podtextu tohoto zájmu může být přitom skrytý i cit pro dramatičnost, rozhodně pro tu ‘reálnější’ (totiž ze zaměření na jistý účel, konkrétně na výsledek vyplývající) dramatičnost, která je autorovi bližší než dramatičnost fiktivních dějů, jak vysvětluje z jeho upřímného přiznání učiněného v odpovědi na polemické ohlasy jeho příspěvku: „když se ocitnu v divadle, cítím se rázem unaven“. Můžeme se pak divit, že – když už je Ertel činný na teatrologickém pracovišti a divadlo *jako takové* ho nebaví – jeví se mu nejvhodnější laboratoří, „ve které vytváříme experimentální situace a hrou tak zkoumáme lidské chování“ – tzn. laboratoří, kterou by podle něho mělo být divadlo – právě sport, ono (podle Ertela) skutečné „divadlo, v němž se předvádí poslední velký pokus lidské seberealizace“?

V Ertelově příspěvku jde o vykročení mimo (byť – jako u samotného divadla – rovněž pohyblivé) hranice teatrologie směrem ke sportu ve jménu jeho – řekněme po svém – scénických aspektů, které jako by byly důležitější než ty speciálně sportovní. V případě Erharda Ertela nemáme tedy co dělat s výzkumem divadla a divadelnosti jako takových, ale se zkoumáním mimodivadelních aktivit představujících ve vztahu k jejich vlastnímu předmětu, jímž je v tomto případě sport, pouhé přirovnání. Máme tedy co dělat s takovým pohledem, v němž

⁸ Právě to „konání“ (samotné konání jako takové) je příznačné a ukazuje svou zprostředkovanou inspirovaností až k proslulému Austinovu posmrtně (1962) vydanému spisu „Jak udělat něco slovy“ (v českém překladu byl vydaný v roce 2000). Právě tento spis tak mohutně zapůsobil na kulturologii posledního dvacetiletí a svým heslem ‘performativity’ způsobil takový ‘obrat’ i v divadelní teorii, vždy náchylné k aplikátorství.

se i (ponejvíce nespécifické) scénické aspekty nesledují ve vztahu k 'všeobecné scénovanosti', ba ani k problematice samotného sportu, ale přinejlepším ze zájmu o příslušný pojem (divadelnost, příp. performativita, mezi které se klade rovnítko) či dokonce o jeho pouhou obecnou 'aplikovatelnost' představující velmi problematické zdůvodnění existence jistého vědního oboru.

Hledisko Erharda Ertela musíme jasně odlišit od přístupu Joachima Fiebacha, kterému jde o ty dnešní zcela reálné způsoby uplatnění nespécifické scéničnosti nebo lépe scénovanosti, jejichž zkoumání umožňuje hlubší pohled na současnou společnost. Aktuální tendence v myšlení o divadle, které překračují hranice zkoumání jeho současných podob tím, že vycházejí z konfrontace samotného (současného) divadla se společenskou skutečností – tj. zkoumají hranice divadla a tím i samotné vědy o divadle z nezbytné a jimi samotnými vytýčované 'vyšší perspektivy' –, zastupovaly na citované konferenci nejrozhodněji příspěvky varšavského profesora Wojciecha Dudzika a brněnského profesora Petra Osolobě.

Wojciech Dudzik se ve svém příspěvku⁹ opřel o Thomsonovu představu relace mezi sociálním dramatem a sociálním řádem, formulovanou roku 1941 v knize *Aeschylus and Athens: A Study in the Social Origins of Drama*,¹⁰ kterou konfrontuje s Turnerovým „sociálním dramatem“ a zejména s tzv. „nekonečnou smyčkou“ Richarda Schechnera, inspirovanou právě Turnerovou charakterizací vztahu mezi sociálním a scénickým dramatem. Prof. Dudzik, který něco ví o kulturní antropologii a kulturních performancích a je také autorem první polské knihy o karnevalu, jeho genezi, funkci a významu v historii kultury,¹¹ zůstává se svou „kulturní teatrologií“ – podle níž divadelní představení „není pouze inscenováním dramatu“, ale jde při něm také „o viditelné 'vystavení' kultury“ – nakonec u divadla 'jako takového'. U divadla, které může nabývat různých podob, ale nepřestává být divadlem, pokud je

„zakotveno ve společenském životě jako důležitý druh metaspoolečenského komentáře čili historie [...], kterou každá společnost vypráví sama o sobě a pro sebe. V divadle dokazují kulturní symboly svou moc, své animační i agregační, společensky integrační schopnosti. V takovém pojetí dochází mezi divadlem a společenským životem ke komplikovanému oboustrannému spoluovlivňování, v jehož rámci pronikají sugestivní rytmy dramatu z divadla do života, a tím vtiskují společenským aktivitám strukturální řád a čitelný význam“ (viz Kunderová 2010: 70).

I když Petr Osolobě proslovil svůj příspěvek v 1. a Wojciech Dudzik ve 2. bloku brněnské konference, je možné číst tvrzení prvně jmenovaného v návaznosti na to, co jsem teď citoval. Právě z vědomí vazeb, o kterých mluví Wojciech Dudzik, vyplývá téma příspěvku Petra Osolobě s názvem „Principia mim-ethica“. Definice divadla, kterou svého času navrhl Ivo Osolobě („Divadlo je komunikace komunikací o komunikaci“), se v Česku často cituje, ale bohužel méně kriticky analyzuje. Už proto je záslužné, mají-li se citovaná *principia mim-ethica* stát podle samotného Petra Osolobě

⁹ Českou odbornou veřejnost s ním ještě před vyjitím citovaného sborníku v roce 2010 seznámila *Divadelní revue*; viz Dudzik, W. „Ke kulturní teatrologii“, DR 2/2009: 3–8.

¹⁰ Česky viz Thomson, G. *Aischylos a Athény. O původu umění ve starověkém Řecku*, Brno 1952.

¹¹ Dudzik, W. *Karnawały w kulturze*, Warszawa 2005.

„zúžením oné definice, již vyjádřil Ivo Osolobě (a kterou sám považuji z mnoha důvodů za znamenitou), zúžením prostřednictvím zpřesnění jevištního objektu na straně jedné (jakožto mimeze jednání a povah) a divákova jevištního rozpoložení na straně druhé (jakožto anagnorize jednání vycházejícího z povah a myšlení)“ (viz Kunderová 2010: 38).

Autor citovaného příspěvku vychází, jak je vidět, z Aristotela; vlastně doplňuje, dá se říct, Iva Osolobě Aristotelem, když oblíbené pojmy toho prvního, jimiž jsou ‘model’, resp. ‘modelování’ a ‘ostenze’, označuje za „nejlepší přetlumočení Aristotelovy *mimesis* do češtiny“. I když přesvědčení Petra Osolobě o ‘modelování’ a ‘ostenzi’ jako nejlepším možném překladu termínu ‘mimeze’ nesdílím – o důvodech bude ještě řeč –, samo obrácení k mimezi v těchto souvislostech považuji za velmi šťastné; také tomu se budu ještě podrobněji věnovat. Zatím budíž řečeno aspoň to, že doplnění Iva Osolobě Aristotelem má svůj význam zejména z hlediska jiné možné definice divadla, která by už neopomíjela právě ‘to specifické’.

Z hlediska možné otázky, proč mluvím o příspěvku Petra Osolobě v návaznosti na Dudzikův příspěvek, je ovšem důležité zejména to, že aristotelovská inspirace (inspirace ‘etická’ od ‘ethos’ i vlastní aristotelovské složky tragédie ‘ethe’, což se obvykle překládá jako ‘povahy’ a co jako její předmět – vedle příběhu [*mythos*] a myšlenek [*dianoia*] – souvisí s předváděnými mravy, tj. chováním) se stala Petrovi Osolobě oporou při kritice toho, co nazývá současnou „dramatickou kulturou“:

„Postoupíme-li na základě výše uvedených kritérií k dnešní dramatické kultuře, pokud je jedinec schopen říci o ní cokoli obecného, vždyť zkušenost každého je tak žalostně omezená, jeví se mi dnes *málo dramatická*. Drama [a chce se doplnit, že drama znamená v tomto případě i herectví – J. V.] se zakládá na předvedení důsledného rozhodování a jednání, případně nerozhodování a nejednání, avšak pokud je mravně příznakové. Dramatické dění [a mohli bychom říci i ‘předvádění’ či *mimesis* také ve smyslu mimování – J. V.] se – na rozdíl od epického vyprávění – rozvíjí na pozadí nerealizovaných možností, které jsou divákovi zveřejněny, takže může hádat, tušit a posuzovat, *kteřá* z možností se právě uskutečňuje a která zůstává navždy nerealizovaná, a klást si otázku, *proč* tomu tak je, a to jej zpětně může přivést k odhalování neočividných vlastností lidských povah a vztahů, v nichž se ocitají“ (viz Kunderová 2010: 40).

„Současná dramatická kultura“ připadá Petrovi Osolobě z tohoto hlediska dokonce „*také málo lidská*“.

Druhým patronem jeho příspěvku je Shakespeare, resp. Hamlet se svou řečí o úkolu divadla, jímž je „nastavovat [...] zrcadlo lidské přirozenosti“. Shakespeare tu podle autora citovaného příspěvku

„mluví Hamletovými ústy o druhých přirozenostech – ctnostech a neřestech jakožto habittech – sedimentech dřívějšího lidského rozhodování a žití. Dnes divadlo namnoze zobrazuje člověka buď příliš racionálně afektivního, nebo příliš těkavě reflexivního, nebo smíšeného z obou krajností, málo však člověka, který má *určitou povahu*, která je jakýmsi středem jeho bytosti, srdcem, jímž lidský tvor zakouší a rozhoduje se. Proto bývá nezřídka tak nudné, že divák nemá ani šanci hledat a poznávat určitý postoj, určitý duševní stav a určitou pohnutku. Výsledkem je na jedné straně divadlo abstraktních narážek a reflexí, na druhé straně divadlo hysterických záchvatů, divadlo, které ‘preherodesovává Herodesa’, a vůbec nejčastěji činoherní divadlo smíšené z obou kategorií“ (viz Kunderová 2010: 41).

Zatímco u Wojciecha Dudzika jsme měli co dělat s vytyčením obecné roviny vztahu divadla ke společnosti, ať už by šlo o divadlo s nějakým mravním pozadím či pozadím takřkajíc mimo (známé) mravní kategorie, u Petra Osolsobě máme co dělat s důsledky jistého pojetí takového vztahu v podobě kritiky jeho aktuální podoby. Konkrétní otázky, které z příslušného dojmu ze současného divadla vyplývají, by se jistě vyplatilo rozvinout, a to zejména tam, kde jde o dnešní postoje či povahy s jejich charakteristickou nedourčeností, kterou jako by si vyžadovaly současné sociálně-ekonomické podmínky, a to – samozřejmě (viz Dudzíkova interpretaci Schechnerovy ‘smyčky’) v jejich souvislosti s vývojem zobrazování člověka v divadle od realistického charakteru k moderní montáži a postmoderní neurčitosti nahrazované často hereckým sebescénováním. Důležitější je ovšem jedno: postoj samotného Petra Osolsobě je kritický!

Právě takový kritický postoj si dnes u nás musel logicky vysloužit kritiku, se kterou na konferenci vystoupil prof. Cejpek a kterou samozřejmě uvedl po-vinnou poklonou:

„I pro mě byl dynamický referát profesora Osolsobě velmi pozitivní v tom, co hlásal především druhou částí svého názvu, přívlastkem ‘mim-ethica’. Samozřejmě jde o velmi důležitý aspekt, který se z dnešního divadla zdánlivě vytrácí, nebo se – podle mého názoru – spíš proměňuje. Cesta, kterou k nám etika putuje, je přeci jen trochu jiná. Nedomnívám se, že je dnešní divadlo v krizi. [...] Nedomnívám se, že je třeba zatratit všechno. [...] Vrátit se k Aristotelovi není možné, stejně jako není možné Aristotelem posuzovat současnou divadelní skutečnost. [...] Dokládat způsob herectví neustálým citováním toho, co říká Hamlet o hercích, je [...] pro vnímání současného divadla nefunkční. Takový postoj se zcela mýjí s divadlem, živým divadlem. [...] Myslím, že současné divadlo není v krizi, existuje spousta velmi obrodných divadelních představení“ (viz Kunderová 2010: 51).

Na rozdíl od prof. Cejпка – a v souhlasu s Petrem Osolsobě – tvrdím, že vracet se k Aristotelovi je nejenom možné, ale dokonce nutné. Teatrologie vznikla ne náhodou jako věda historická a také divadelní teorie nemůže být práva svému předmětu, bude-li odvozovat své teze pouze ze zkoumání současného divadla či „současného divadelního vývoje“. Natož bude-li divadlo nazírat z úhlu určovaného posledním módním směrem pěstovaným akademicky mocnými (a často i mocenskými) institucemi, místo aby vycházela z divadla v jeho celé historické rozloze. Z tohoto hlediska je důležitá každá taková historická konfrontace, jakou rozvinul Petr Osolsobě a která nemá nic společného s nějakým návratem k dávným normám, nýbrž k otázkám, které současné divadlo sice – charakteristicky – přímo neklade, ale přesto jsou v jeho *vždy* problematické současné podobě třeba právě svou absencí obsaženy: vlastně v něm straší právě proto, že se o nich nemluví. Ono je to z dlouhodobějšího hlediska (ověřeného i zkušeností související s příslušným věkem) opravdu tak, jak tvrdil velký český představitel vídeňské školy umělecké historie Max Dvořák, totiž že – citováno po paměti – vše, co umění stvořilo v historicky přehlednutelných a mezi sebou souvisejících kulturních periodách, se nikdy neztratilo, ale náleželo imanentně k obsahu celého dalšího vývoje, přitom ale vždy dostávalo nový význam. To podle Dvořáka platí jak o jednotlivých motivech, tak také o všeobecných směrech a řešeních. Stejně tak platí, že nejpozoruhodnější produkty divadelního umění nikdy nebyly ty,

kteře obsahovaly obraz člověka a světa, jak se z hlediska převládajících způsobů i módních hodnocení aktuálně jeví, ale které v tomto konvenčním a obvykle i mocensky fedrovaném obrazu objevovaly závažné trhliny. I z tohoto hlediska se rovina, na kterou upozornil Petr Osolobě s odvoláním na Aristotela, jeví velmi inspirativní – a to ne z nějakého pouze 'eticky' zaujatého natož moralistického pohledu, ale v perspektivě vztahů 'fluidnosti' a charakteru resp. postoje i chování a habitu, a to jak v rovině 'dramatické osoby', tak herecké postavy. Problematika, na kterou Petr Osolobě upozorňuje, jeví se zvlášť aktuální v situaci, kdy se různé pokusy aplikovat možné analytické postupy vycházející z Greimasovy teorie aktantů ukázaly jako nepřilíš plodné a bádání pokračující v tomto směru se ocitlo ve slepé uličce.¹²

Historické konfrontace, o kterých mluvím, nemohou být jiné než (aspoň bezděky) kritické. Koneckonců samotná představa nekritické, tj. nezaujaté vědy zejména v oblasti zkoumání člověka a (stavu) kultury je vůbec protismyslná. Životnou činí vědu přece zaujetí či aspoň zájem, který nemůže nebrat na vědomí současný – jak už bylo řečeno, vždy problematický (a Jan Grossman by řekl vždy krizový) – stav. To samozřejmě nebere na vědomí věda ani kritika či spíše publicistika vycházející z afirmace tohoto současného stavu, tj. z přesvědčení, že tento svět je – přes všechny vždy ochotně přiznáváné chyby – ten „nejlepší ze všech možných světů“ (tato panglosovská teze tvoří ostatně základ proslulého Fukuyamova tvrzení o konci historie): vzhledem k tomu také příslušný stav včetně jeho problémů neanalyzuje, ale v příslušných pojmových kulisách scénuje. Samozřejmě, že takové scénování je vždycky aspoň do jisté míry spojené s příslušnými (a vždy svým způsobem jaksi i vnitřně mocenskými) akademickými institucemi, nucenými prokazovat své výsledky před (ještě mocnějšími) úřady a grantovými komisemi, které jim poskytují finanční prostředky: Není za těchto okolností vždycky značně svůdné – a ovšem i myšlenkově pohodlnější – řídit se spíš tím, co se zrovna uznává či je dokonce v módě a pro příslušné instituce tedy apriorně přijatelnější? Jistě, záleží na každé akademické instituci i grantové komisi a lidech, kteří v nich působí (a natož těch, kteří je vedou). Ale přesto: není v této souvislosti dokonce oprávněná otázka, nakolik je tak trochu 'všestranně odlišný' a zásadně svobodný postoj Petra Osolobě, původně divadelníka, ale dnes vedoucího Semináře estetiky na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně, spojený s jeho zařazením mimo nějaké speciálně 'teatrologické' pracoviště? A neprospívá v tomto ohledu teatrologovi Wojciechu Dudzikovi i příslušné oblasti bádání na varšavské univerzitě jejich zařazení na půdu ústavu zabývajícího se i divadlem ve spojitosti s výzkumem kultury?¹³

12 S kritikou aplikace Greimasovy teorie aktantů u nás vystoupil svého času Július Gajdoš; viz Gajdoš, J. *Od techniky dramatu ke scénologii*, Praha 2005: 33–51 (2. kap. „Aktanční model a situace v dramatu“).

13 Jde o Instytut kultury polskiej, kde je Wojciech Dudzik zástupcem ředitele a který ve struktuře varšavské univerzity představuje součást oboru polonistiky (Wizjal Polonistyki) a sám se dělí na 5 'zakladů': Zaklad Antropologii Slowa, Zaklad Filmu i Kultury Wizualnej, Zaklad Historii Kultury, Zaklad Kultury Wspólczesne a Zaklad Teatru i Widowsk. Pokud jde o podmínky ke zkoumání divadla v podobném kontextu, je možná důležité, že jde o instituci s průběžně fungujícími vazbami mezi specifickými obory, a nikoli o jednorázový projekt s příslušně atraktivním tématem, díky němuž je možné spoluzajistit financování těchto oborů s víceméně respektovanou podmínkou, že se vyčtenému tématu přizpůsobí za cenu rezignace na zkoumání problematiky, kterou toto téma jaksi přímo nezahrnuje. Myslím v tomto případě na takové projekty, jako byl na berlínské Freie Universität vzniklý Sonderforschungsbereich „Kulturen des Performativen“, který byl po dvanáctiletém subvenování z Deutsche Forschungsgemeinschaft k 31. 12. 2010 zastaven. Téma se tu často rovná tomu, co se vejde pod daný pojem či termín (*Umbrellaterm!*), přičemž věcné důvody bývají někdy od 'institucionálních' těžko rozeznatelné.

Citovaná literatura:

- AUSTIN, J. L. (2000) *Jak udělat něco slovy*, Praha
- DUDZIK, W. (2010) „Ke kulturní teatrologii“, in KUNDEROVÁ, R. (ed.) *Tendence v současném myšlení o divadle*, Brno: 63–71
- ERTEL, E. (2010) „Princip činnosti jako teatrologická kategorie“, in KUNDEROVÁ, R. (ed.) *Tendence v současném myšlení o divadle*, Brno: 120–125
- FIEBACH, J. (2007) *Inszenierte Wirklichkeit (Kapitel einer Kulturgeschichte des Theatralen)*, Berlin
- FIEBACH, J. (2010) „Předvádění skutečnosti jako její performativní provádění (Performing Reality)“, in KUNDEROVÁ, R. (ed.) *Tendence v současném myšlení o divadle*, Brno: 57–62
- GAJDOŠ, J. (2005) *Od techniky dramatu ke scénologii*, Praha: 33–51 (2. kap. „Aktanční model a situace v dramatu“)
- GROSSMAN, J. (1959) „Divadelní úlohy filmu“, *Divadlo* 5/1959: 363–375 a 6/1959: 417–440; přetištěno s drobnými úpravami pod názvem „O kombinaci divadla a filmu“ ve sb. *Laterna magika*, Praha 1968: 31–98
- KUNDEROVÁ, R. (ed.) (2010) *Tendence v současném myšlení o divadle (Sborník z konference konané 5. a 6. prosince 2008 na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Brně)*, Brno
- OSOLSOBĚ, P. (2010) „Principia mim-ethica“, in KUNDEROVÁ, R. (ed.) *Tendence v současném myšlení o divadle*, Brno: 38–43
- SCHECHNER, R. (1973) „Drama, Script, Theatre, and Performance“, *The Drama Review* 3/1973 (T 59): 5–36
- SENETT, R. (1976) *The Fall of Public Man*, New York
- SRBA, B. (2010) „Ještě jednou o funkci autorského subjektu v dramatickém a divadelním artefaktu“, in KUNDEROVÁ, R. (ed.) *Tendence v současném myšlení o divadle*, Brno: 23–37
- VOSTRÝ, J. (2002) „Od modernismu k postmoderně: expresionismus“, *Disk* 1: 6–19
- VOSTRÝ, J. (2003) „Scéna a sklep“, *Disk* 5: 6–16
- VOSTRÝ, J. (2005) „Umění a scéničnost – nebo teatralita?“, *Disk* 13: 7–31
- VOSTRÝ, J. (2010) „Scény a obrazy“, *Disk* 34: 21–39
- VOSTRÝ, J. / SÍLOVÁ, Z. (2007) „Je dnes ještě možné velké (činoherní) divadlo? Z berlínské dramaturgie 2“, *Disk* 22: zejm. 36–38

Marná oběť?

Petrolejové lampy a Utěšitel v Jihočeském divadle¹

Jana Cindlerová

Petrolejové lampy

Všechno začíná nadějně, příjemně starosvětským obrázkem městečka na přelomu století, které se chystá na příjezd prvního vlaku – symbolu nového věku. Všichni občané mu nadšeně mávají praporky a vítají jej oslavnými výkřiky, ať už jej vnímají jako svou výhru (mladí, kteří mají budoucnost před sebou stejně jako železnice), nebo prohru (stavitel Kilián, který proti zavedení dráhy protestoval). Mezi těmi prvními Štěpka, stavitelova dcera, nejhlučnější a 'nejnápadnější' ze všech, která se ne a ne vdát, možná právě proto, že je tak hlučná a nápadná; a tak navštěvuje kartárky, upíná se k jejich slovům a marně se snaží vyznat v předpovědích o záplavě peněz a ženiších přicházejících z rozdílných stran, jejichž cesty končí vždy jaksí do ztracena. Štěpka je jiná než ostatní dívky ve vesnici. Nejen proto, že je už dost dospělá na to, aby byla ještě svobodná, ale v očích okolí se jako dospělá ani nechová: jedná spontánně, obléká se výstředně, hraje divadlo. Také je vtipná i důvtipná, drzá, chytrá, temperamentní – 'svá', jak ji opatrně nazývají její taktnější či vstřícnější spoluobčané, zatímco většina je jejím chováním 'nepokrytě' pohoršena. V důsledku toho všeho se jí vyhýbají 'slušní' nápadníci, kamarádka

Helenka se po ní 'opíčí' a kamarádi z divadla ji berou jako autoritu – nejen proto, že v místním ochotnickém souboru platí za hvězdu. Štěpka má zkrátka v sobě něco velmi přitažlivého. A tak se v ní zhlédl nejen italský železniční inženýr, se kterým zřejmě prožila kratičký nevinný flirt zakončený dokončením železnice, ale i kamarád Lojzík, student medicíny, jehož vážný zájem (byť iniciovaný rodiči z obou stran) Štěpka odvrhne ve chvíli, kdy ji raní, že Lojzík nedokáže akceptovat její extravagantní klobouk – ačkoli ještě před chvílí nacházel v 'jinakosti' jich obou kvalitní základ pro společnou budoucnost. Život však s lehkostí pádí dál, nic není tak žhavé, jak to v danou chvíli vypadá. Lojzík si namluví hloupoučkou Helenku, kterou zprvu pohrdal, a Štěpku – která vždy toužila po muži nádherném a dokonalém – požádá o ruku atraktivní mladík s bouřlivou vojenskou minulostí, nota bene Štěpčina první láska. Co na tom, že je to její bratranec, že nemá ani halíř, že vždy propil a prohrál všechno, co měl, a svým zhýralým životem přivedl otcovu hospodářství na mizinu. Co na tom, že teď tvrdí, že ho postaví na nohy, ačkoli mu vůbec nerozumí; co na tom, že jsou ty námluvy celé nějaké nanicovaté, neromantické (na jevišti podané s patričními komediálními náběhy) – alespoň že jsou vůbec nějaké. Stalo se to v neděli a Štěpka právě odložila hadr, protože kostel věru není místo, které by ji zvláště zajímalo; Pavel Malina před ní zase netají, že ji

¹ Pro srovnání se starší studii věnovanou činoherním inscenacím JD České Budějovice viz: Vostrý, J. / Sílová, Z. „Ansamblové divadlo: činohra v Českých Budějovicích“, *Disk 24* (červen 2008): 84–98.



Jaroslav Havlíček: Petrolejové lampy. Jihočeské divadlo České Budějovice 2011. Dramatizace Martin Velíšek a Ivan Rajmont. Režie a hudba Michal Lang, scéna Milan David, kostýmy Tomáš Kypta. Taťána Kupcová (Helenka), Teresa Branna (Boženka), Lenka Krčková (Štěpka), Bibiana Šimonová (Kyliánová) a Jan Dvořák (Kylián)

žádá o ruku zejména kvůli věnu. A právě pro tu upřímnost, která Štěpce byla vždy milejší než jakési ohledy, a pro dětské kamarádství, které ty dva kdysi spojovalo, ovšem také po rozumovém zvážení situace vzhledem k vlastnímu věku Štěpka Pavla vyslechne a vyslyší, a k souhlasu přiměje i své zprvu odmítající rodiče. To je 'happy end' v polovině inscenace,² kterým končí Štěpčin sen o vlastní budoucnosti, a to doslova i obrazně: sen se stává realitou, a především realitou zcela odlišnou od snu. Pod téměř klasickým komediálním tématem o provdávání neprovdatelné dcery ohrožované staropanenstvím a špatně skrývanými úsměšky důstojných

² Jaroslav Havlíček, Martin Velíšek, Ivan Rajmont: *Petrolejové lampy*. Režie a hudba Michal Lang, scéna Milan David, kostýmy Tomáš Kypta, dramaturgie Olga Šubrtová. Jihočeské divadlo, premiéra 25. března 2011.

sousedů bublá totiž příběh mnohem závažnější, který po Štěpčině svatbě vyvře na povrch a strhne všechno s sebou.

Jeho téma naznačuje už název hry, když 'petrolejová lampa' byla nejen typickým svítidlem své doby, ale její nažloutlé světlo lze vnímat i jako symbol domova, rodinného tepla, v němž sama Štěpka vyrostla a tolik touží po vytvoření vlastního. Ve 'Štěpčině případu' hrají přitom důležitou roli ještě dvě skutečnosti: Štěpka je ze zámožné rodiny a jedinou dědičkou, tedy se vůbec nemusí vdávat kvůli zajištění – v podstatě si může dovolit luxus zamilovat se a vdát z lásky. Dokonce ani rodiče nemají – a nikdy patrně neměli – tendenci kohosi či cosi jí vnucovat, protože ji vnímají jako partnera s vlastní vůlí, i když leckdy protivného (v obou smyslech slova); s *patričním* manželem



Jaroslav Havlíček: *Petrolejové lampy*. Jihočeské divadlo České Budějovice 2011. Taťána Kupcová (Helenka), Lenka Krčková (Štěpka), Bibiana Šimonová (Kyliánová) a Jan Dvořák (Kylián)

se ovšem jaksí počítá a počítá s ním i sama Štěpka, přestože se její současný život neomezuje na vzdychání po muži, jako je tomu třeba u Helenky. A za druhé – skutečným jádrem úvah o budoucnosti je vlastní dítě, a muž se stává jen součástí, prostředníkem jejích plánů. Proto Štěpka souhlasí s Pavlovou ‘obchodní nabídkou’: statek potřebuje peníze, hospodyně a (nepochybně také, ač to nezazní) dědice – Štěpka má věno, kuráž a nejvíce ze všeho touží po dítěti (viz jednoduchý, a přitom velmi poetický a současně krutý obraz – Štěpčin sen: z různých stran pokoje/jeviště vyjíždějí kočárky, jakmile se však ke kterémukoliv z nich Štěpka přiblíží, aby ho zadržela, vždy se před ní rozplyne – zmizí zpět do kulisy). A tak se Štěpka vdá. A tím jí začnou zlé časy.

Příběh *Petrolejových lamp* se zprvu rozvíjí uprostřed téměř žánrových obrázků

z českého maloměsta na přelomu století, kdy vše bylo krásné, jásavé, pozitivní a plné naděje a kdy Štěpka ještě věřila, že taková bude i její budoucnost (tedy pokud se vdá). Ať už se jedná o scénu příjezdu vlaku, kde se seznámíme s většinou hlavních a vedlejších postav a s jejich vzájemnými vztahy, nebo třeba o roztomile škrobenou scénu ‘sbližování’ Štěpky a Lojzika v parku, jsou to v podstatě komické situace, které se divákovi na jevišti Jihočeského divadla i příslušným způsobem předkládají. Přesto je atmosféra inscenace pochmurná, tíživá, plíživě stísnující – s postupem Pavlovy nemoci čím dál tím víc. Režisér ji takovou pečlivě buduje od samého počátku, kdy ještě není po budoucím neštěstí ani stopy: tak, že jakoby obkružuje či protkává to světlé zlověstným, a jeho záměru odpovídá i prudký vzájemný kontrast tohoto ‘dvojího’ vyprávění



Jaroslav Havlíček: *Petrolejové lampy*. Jihočeské divadlo České Budějovice 2011. Ondřej Veselý (Pavel) a Lenka Krčková (Štěpka)

i emočního ladění. Naprostý úvod inscenace, který naznačuje nejen temnost, ale i absurdnost budoucích událostí, představuje výstup děvčátka (třeba malé Štěpky), které před dosud zataženou oponou, v chabém, poněkud přízračném nasvětlení přednese krátkou básničku o třech verších, která svým 'lichým' zakončením zůstává jaksi viset ve vzduchu. Na tento kratičký groteskní prolog na forbně naváže první scéna, 'kartářská', která ještě také nezahajuje 'realistické' vyprávění příběhu, ale ukazuje (a tím zdůrazňuje) některé jeho motivy, které takto 'vytrženy z kontextu' a postaveny vedle sebe vytvářejí soubor symbolů, posouvajících divákovu perspektivu 'nad' příběh a nutících ho vnímat jej nerealisticky, obrazně. Kartářská scéna se odehrává v pološeru polorozsvícených petrolejových lamp v základní scénografii, jejíž jednotlivé položky během inscenace vlastně jen mění podle

potřeby své místo. Nalevo skříň, sloužící též jako dveře – např. když je třeba jednoznačně poukázat na odchod osoby z pokoje či naopak naznačit dvůr na statku, obklopený hospodářskými budovami –, napravo stůl, u něhož rozpráví Štěpka s kartářkou, uprostřed veliká postel, na níž muž (lze vytušit, že je to Pavel Malina) objímá kostru s blondatými vlasy. Je to výjev, který působí spíše zvláštní tesnotou než šílenstvím. V souladu s jeho symboličností i bizarností jej komentuje jakýsi ďábel či skřet, prostupující oběma obrazy, který svými ironickými řečmi předjímá tragickou budoucnost, přestože ta podle slov kartářky – která se s řečí ďáblou střídají a zčásti i prolínají – nevypadá vůbec špatně, i když poněkud nejasně. Všechny scénografické prvky jsou přitom realistické, starodávné, resp. dobově odpovídající, především však ohmatané, užívané, 'dotýkané', nebo tak alespoň



Jaroslav Havlíček: *Petrolejové lampy*. Jihočeské divadlo České Budějovice 2011. Lenka Krčková (Štěpka)

působí. Ještě důležitější však je, že i ony představují klíčové symboly *Petrolejových lamp*: Štěpčiny touhy – petrolejová lampa, a osudu – postel. Postel jako (obecně) místo lásky, pro Štěpku pak především místo snů o lásce a ještě více o děťátku, později pak místo *nevěnované* lásky a místo umírání jejího manžela. A také samozřejmě místo, které zaručuje nejen pokračování rodu, ale především pokračování rodového vlastnění majetku. Teprve po této scéně – napůl symbolické a napůl realistické – následuje zmiňovaný příjezd vlaku a s ním i skutečná expozice, jejíž idylickou náladu již problematizují předchozí obrazy zapsané v divákově paměti a především pocity jimi vyvolané. Podobný účinek má pak i několik snových scén vřazených do první části inscenace (zmíněné vyjíždějící kočárky či polo-reálná silvestrovská noc), které zajišťují, aby se divák ani na chvíli neupokojil.

Štěpčin osud působí o to silněji na informovaného diváka, který ví, že naplňování otcovy zlé předtuchy ohledně ženichovy schopnosti starat se o hospodářství a nakládat s penězi nebude zdaleka to nejhorší, co ji čeká. Otec Kilián se svatbou nesouhlasil radikálněji než matka Kiliánová, kterou ve finále přesvědčila představa zachráněného, ale především tak trochu navráceného hospodářství Vejrychovsko; sama se tam narodila, a i když se později dobře vdala a statek připadl jejímu bratřovi – Pavlovu otci –, nepřestala jej vnímat jako svůj domov, na který má ona i její dcera tak trochu nárok. Kiliána přimělo nakonec k souhlasu možná především vlastní černé svědomí, protože to byl právě on, kdo svému švagrovi kdysi doporučil vyslechnout Pavlovy prosby a poslat jej do kadetní školy. ‘Oběť’ vlastní dcery se však ukazuje jako příliš veliká, protože všechno je ještě horší, než Kilián



Jaroslav Havlíček: *Petrolejové lampy*. Jihočeské divadlo České Budějovice 2011. Ondřej Veselý (Pavel), Ondřej Volejník (Jan) a Petr Šporcl (Malina)

předpovídal: Pavel se o hospodářství nezajímá, pije, střílí, trápí svými demagogickými řečmi a krutými činy všechny kolem, znásilňuje děvečku Karlu, se kterou se chtěl poněkud účelově oženit jeho bratr Jan, ovšem Pavel mu svou vlastní svatbou 'vytřel zrak'. Jan Pavla proto nenávidí – a ještě více za to, jak statek ožebračil svými stálými půjčkami, a především kvůli jeho manipulaci s otcem, který je vždy znovu ochotný Pavlovi uvěřit, půjčit, pomoci. Pavel bere Janovi to, co podle jeho názoru náleží jemu, protože si to na statku odedřel. – Sem přichází nevěsta Štěpka, která zachránila hospodářství vlastním věnem, aby na něm dělala i ona (vzdala se proto divadla), a v souladu s tímto podivným, vykalkulovaným počátkem novomanželského soužití se odvíjí i jeho průběh, jak se odráží ve Štěpčině vnímání: zprvu plná nadšení pro manželský život ve všech jeho rovinách, později

plná pochopení, když o něj manžel nejeví zájem, a konečně plná starostí a péče o jeho fyzicky a psychicky rozpadající se osobnost, jejichž postupných rapidních proměn si pro všechnu práci dlouho ani nevšimla, nebo možná spíše všimnout nechtěla. Je přitom otázkou, kde končí kruté chování bezcharakterního Pavla a kde začínají symptomy syfilitika, a tato rozmlženost má symbolický rozměr nejen v tom smyslu, že nemoc je metaforou Pavlovy povahy: v důsledku svého křivého charakteru se zkrivil i on celý. Není proto otázkou, jaký by byl Pavel, kdyby nebyl nemocný, či jaký je 've skutečnosti', někde 'hluboko uvnitř', pod nánosem spokojeného, sebeuspokojujícího nihilismu – protože syfilis je obrazem jeho nitra. Dokazují to nejen 'pomluvy', které se o něm šíří, ale i krátká retrospektiva z jeho předchozí návštěvy doma, kdy přišel otce prosit o další půjčku s pomocí slov o sebevraždě, která



Jaroslav Havlíček: *Petrolejové lampy*. Jihočeské divadlo České Budějovice 2011. Lenka Krčková (Štěpka), Bibiana Šimonová (Kylíanová), Jan Dvořák (Kylían) a Ondřej Veselý (Pavel)

zjevně nepronášel poprvé. Těsně za sebou se tak na jevišti objeví dvojí Pavel, zdravý a nemocný, avšak vystupující shodně arogantně. Přesto skrz tuto hradbu proniká místy záblesk citu, který ukazuje, že Pavel především nenávidí sám sebe.

Pavla ztvárňuje Ondřej Veselý jako muže cynického, který toho až příliš mnoho viděl a zažil, než aby dokázal brát ještě něco či někoho vážně; je zlý a povrchní, ale možná je tento povrch záměrně vybudovaným štítem odrážejícím všechno zlé i dobré a bránícím proti obojímu vlastní nitro, chvílemi snad i proti jeho vůli. Pavel je zvyklý dosáhnout vždy svého – u otce, u Štěpky, u všech svých bývalých milenek – a není důležité, jakým způsobem: s pomocí demagogie u otce, líbeznosti u žen, racionality a upřímnosti u Štěpky. Volí prostředky, které budou v daném případě nejúčinnější, a záleží mu na nich čím dál tím méně, protože ví, že

už nemá co ztratit – tak proč ne hazardovat s tím, co mu zůstalo; odpovídá to jeho hráčské povaze. Ví, co ho čeká, a svou hrůzu a děs obrací ven – svými výpady možná záměrně a možná i sebetryznivě připravuje okolí na ještě horší časy. O to překvapivější, funkčnější, krutější i bolestivější jsou zmiňované stopy něhy, možná dokonce vnitřního obratu ve druhé části inscenace – paradoxně už v době, kdy začíná podléhat nemoci a mění už tak drsný život na statku v peklo. Ukazuje se, že je to právě a jedině Štěpka, koho si Pavel dokáže vážít, koho obdivuje i koho nesnáší, protože stojí morálně o tolik výše než on, protože je zdravá a protože by asi strašně chtěl vyslyšet její volání po ‘naplnění manželského života’ – ale neudělá to, nechce ji nakazit: Štěpce by nikdy neublížil. To raději ublíží děvečce Karle, kterou vnímá jako věc a svůj majetek (ostatně stejně jako Jan).



Jaroslav Havlíček: *Petrolejové lampy*. Jihočeské divadlo České Budějovice 2011. Ondřej Veselý (Pavel) a Lenka Krčková (Štěpka)

Proces Pavlova úpadku jde ruku v ruce s růstem Štěpčiny osobnosti, 'balanc' jejich vztahu stejně jako herecké souhry dvojice protagonistů je přesně dodržován. Stále se jedná o dvě originální bytosti vymykající se z maloměstské masy (ať už čímkoli), o individuality stojící si za svým, mezi nimiž přesto/proto panuje přirozený vztah partnerský, tj. vyvážený; prostor mezi nimi se však jakoby různě naklání a přetáčí spolu s tím, jak se oba mění (ať už navzájem nebo Pavel v důsledku nemoci). Na funkčnosti této houpačkovité 'vyváženosti' - vlastně 'nerovnosti', která má jakýsi záhadný společný střed - se nepochybně podílí nápadná nezávislost obou představitelů hlavních rolí na filmovém zpracování Juraje Herze a naopak zřejmá 'závislost' na tom, co přinášejí do hry a co nabízejí Lenka Krčková a Ondřej Veselý. Apriorní snaha vyvarovat se filmové inspirace byl

risk, který se vyplatil i proto, že divadelní hra *Petrolejové lampy* ukázala, jak velké příležitosti a současně jak rozdílné úkoly hercům nabízí: zatímco Pavel se během rozvoje děje vlastně nemění a měnit nemůže - právě na tom je založeno jevištní budování jeho 'charakteru', že musí prohlubovat to, co je dané -, Štěpka se mění stále na základě proměn svých životních rolí a jejich okolností, kterým se přirozeně přizpůsobuje, a tyto proměny jsou v podání Lenky Krčkové fascinující.

Na počátku veselá až ztřeštěná, ve své dětskosti navzdory ženskému tělu dokonce mírně komická Štěpka - která je však i rozumná a zodpovědná, jak se to projevuje především v komunikaci s rodiči - je ve druhé části inscenace stále zodpovědnější a starostlivější. Pavlovu chování nerozumí, ale snaží se o to, snaží se urputně naplňovat svou představu o dobré ženě a podobě rodinného štěstí, jak o něm snila; je



Jaroslav Havlíček: *Petrolejové lampy*. Jihočeské divadlo České Budějovice 2011. Ondřej Veselý (Pavel) a Lenka Krčková (Štěpka)

svému muži psychickou a fyzickou oporou, je mu i záchranou, když se vydal na vrch Kokrháč rozhodnut na základě posledních zbytků jasného rozumu ukončit sám svůj život. A pak, v samém závěru inscenace, po Pavlově pohřbu, kdy je třeba udělat další rozhodnutí, co tedy bude teď se statkem (o nic méně významného zde nikdy nešlo), usedá Štěpka klidně a pevně ke stolu, rovný k rovným – stejně jako k němu dříve usedali tři muži Kiliánovi –, aby společně s Janem a jeho otcem nalezla řešení (svatba s Janem bude nepochybně nejrozmumnější). Štěpka zraje přímo před divákovými očima, o to jsou její proměny nenápadnější, ale ze zpětného pohledu o to markantnější: Utrpením vyrůstá v ženu velikou, v symbol silného, ujařmeného, ale nevzdávajícího se, obdivuhodného ženství, které ‘bojuje’ tím, že *vydrží*. Jen jedinkrát se k ní vloudí chvilka ‘slabosti’ a Štěpka přiznává – sobě

a divákovi –, že nechápe, *nerozumí*. Stane se to po pohřbu Pavla, před závěrem inscenace, kdy předstoupí publiku napospas celá v černém až na sám okraj jeviště a přednese monolog, při kterém mrazí: snaží se v něm dopátrat jakéhosi vyššího smyslu všeho, co prožila. Je to tragická bilance života, který kromě ‘vlastního růstu’ k ničemu nevedl, a přitom to jediné, co Štěpka chtěla, byla trocha obyčejného lidského štěstí, kterou chce každý a kterou mnohý snad i má – ale zrovna pro ni je nedostupná. Hlediště se pod dojmem jejích slov zachvělo; jako by se před ním rozevřela propast – a nad ní se vznášela věta, která v inscenaci zazní několikrát: „Ještěže spolu neměli děti...“

Dramatizace *Petrolejových lamp* vychází ze stejnojmenného psychologického románu Jaroslava Havlíčka (1935), který se odehrává v jeho rodné Jilemnici, ale ještě více z filmového zpracování Juraje

Herze (1971), který se jako první rozhodl vyjmout z rozsáhlého prozaického díla jeho třetí, závěrečnou část, kde děj vrcholí. Podle Havlíčkova plánu měla vzniknout celá trilogie zachycující Štěpčin osud, a tato uzavřenost a současně otevřenost závěru působí z filmového i divadelního zpracování zvláštním neklidem. Divadelní verze *Petrolejových lamp* však zdaleka není pouze adaptací té filmové, a už vůbec ne jakousi její odvozeninou těžící z pověsti filmu. Naopak – jedná se o právoplatné drama, jehož hlavní dějová linka je samozřejmě shodná s tou ve filmu, ale je vedena situacemi, které jsou *dramatické* svou povahou: došlo k celkovému zhuštění, díky kterému drama formuluje otázky jinak a často i jiné než ve filmu, když některé motivy pomíjí, jiné zdůrazňuje či pozměňuje a přeskupuje jejich hierarchii. Divadelní hru *Petrolejové lampy* vytvořili pro Klicperovo divadlo v Hradci Králové Martin Velíšek a Ivan Rajmont, který ji tam poté i úspěšně inscenoval (29. 4. 2006), a podle vlastních slov z ní vycházel i sám Juraj Herz (fiftyfifty.cz), když byl pozván k režii *Petrolejových lamp* do Divadla na Jezerce (7. 11. 2006), stejně jako David Jařab ve své inscenaci v Divadle Komedie (29. 9. 2008). Dramaturgyně Jihočeského divadla Olga Šubrtová a hostující režisér Michal Lang pak text upravili v souladu s vlastními inscenačními záměry a představiteli jednotlivých rolí do podoby, kde není slova navíc a kde charaktery postav hlavních i vedlejších a prostor pro herce jsou v tom nejlepším smyslu ‘uměřené’.

Jako dokonalejší, vlastně doslovný příklad může posloužit hned první ‘reálná’ scéna chystaného příjezdu vlaku. Jako ve výkladní skříni, čelem k divákům, tu v řadě vedle sebe usednou na stoličky mnohé z hlavních postav hry a téměř všechny postavy vedlejší – ctihodní občané, z nichž každý prožívá událost podle své individuální nátury. Jejich pestrost a plnokrevnost je ukázkou schopnosti

precizní charakterizace, kterou disponuje celý českobudějovický soubor (v inscenaci se vsuktnou objeví téměř všichni jeho členové), když na doslova minimálním prostoru fyzickým i akustickým vytvoří rozkošný obrazek lidiček a jejich sousedských vztahů, aniž by je byl jen vzdáleně ohrožovalo figurkaření. Při přemýšlení o způsobu herectví v českobudějovických *Petrolejových lampách*, ve snaze o jeho popis, se na mysl vkrádají výrazy jako ‘ruské’, ‘polské’ či ‘slovenské’; je rozhodně namístě hovořit o herectví – v tom nejlepším smyslu – realistickém, díky kterému příběhem procházejí postavy živé, celistvé, které v prostředí městečka vyrostly, jsou v něm zapuštěny celou svou bytostí, charakterem, myšlením a přenášejí do tohoto kontextu i diváka. Režisér Lang je ne náhodou známý svou schopností tvůrčí spolupráce s herci. K nejsilnějším scénám patří nepochybně společné rozhovory, přesněji řečeno hádky starého Maliny (Petr Šporcl) a jeho dvou synů – a vůči nim tak kontrastní scény z domácnosti milujících rodičů Kiliánových, kde mírné, laskavé, subtilní mamince (Bibiana Šimonová) i přísnému otci rodiny (Jan Dvořák) jde nejen o jakési nadosobní ‘blaho rodiny’ či ‘blaho dceřino’, ale prostě o to, aby byla jejich dcera šťastná. Oproti tomu v ‘mužské’ rodině Malinových city nemají místo, o štěstí se neuvažuje, musí se hlavně pracovat; ovšem otci Malinovi, který má jistě své syny rád, se ani s pomocí zbytků bývalé autority fungující hospodářství ani rodovou pospolitostí udržet nedaří. Ve své snaze být spravedlivý se chová nespravedlivě, mylná je také jeho dobrá víra, že když se o něčem nemluví, tak to není, proto zavírá oči i nad násilnickým chováním obou synů k děvečce Karle (nebo je opravdu tak zaslepený?). Jan je v podání Ondřeje Volejníka pohledný mladý muž stejně jako Pavel, ale přímý a tvrdý, stále tvrdší. Jeho kdysi nepochybně pevný charakter, zručnost a bystrost jsou postupně



Jaroslav Havlíček: *Petrolejové lampy*. Jihočeské divadlo České Budějovice 2011. Uprostřed Lenka Krčková (Štěpka) a Ondřej Veselý (Pavel)

rozleptávány neustálou tupou prací, které neubývá a mění tak Jana v robota nebo klíčovou součástku stroje-hospodářství. Těžko říct, zda Jan Karlu (precizní kreace Věry Hollé) skutečně někdy miloval; možná trochu, možná ze soucitu, možná je spojilo společné utrpení nebo na sebe prostě zbyli; ale když je třeba vybit si zlost, je pro to nejvhodnější – právě Karla. Když jí pak ze statku – zbědovanou, polomrtvou, napadenou jakousi vyrážkou – odvede lékař Lojzík (Tomáš Drápela), který mezitím vyrostl po Helenčině boku v zodpovědnou osobnost patrně dalece přesahující intelektuální obzor městečka, zůstane v divákovi nejasný pocit, že se přímo před jeho očima odehrálo něco důležitého a tragického, ale on si toho nevšiml – stejně ignoranty jako starý Malina a mnozí jiní lidé kdysi i dnes.

Vedle herectví náleží označení ‘realistické’ i propracovaným dobovým kostýmům (Tomáš Kypka) a veškerým prvkům scénografie (Milan David) – v obou případech je to však pouze jedna strana mince, která slouží režisérovi jako materiál, s jehož pomocí teprve začíná tvořit. Ve snaze o nalezení žánru *Petrolejových lamp* v Jihočeském divadle lze snad použít označení ‘jevištní balada’: s literárním žánrem inscenaci spojuje pochmurný děj s tragickým zakončením, který je vzdor svému realistickému základu obrazný, vzdor dobovému zakotvení obecně lidský; je to příběh každého člověka v každé době, který se snad dotýká jakési hlubinné podstaty. Ne však od počátku: po úvodních symbolických náznacích režisér krouží příběh pěkně zeširoka a postupně mu dovoluje nabírat spád; po určitou

dobu má přítom divák pocit, že jej zadržuje – a tím zvyšuje napětí – až k neúnosnosti (viz jasné symptomy Pavlovy choroby, které se rozdíl od diváka Štěpka nevidí). V souladu s touto postupnou proměnou se první část inscenace odehrává především v ‘exteriérech’ vytvořených téměř bez scénografických objektů, pomocí několika málo rekvizit (slunečník v parku při námluvách s Lojzíkem, praporek při vítání vlaku) a zejména širokého ‘slunečního’ svícení navozujícího dojem rozlehlé otevřené krajiny; pro část druhou je naopak příznačná dusivá atmosféra uzavřených prostor, ať už se jedná o dvůr na statku, Štěpčinu a Pavlovu ložnici či pokoj Štěpčiných rodičů, kde všude je dojem stísněnosti navozován potměným osvětlením nebo nakupením základních (a současně symbolických) scénografických objektů takovým způsobem, že činí prostor doslova stísnujícím. Týká se to však i slavné ‘exteriérové’ scény, ostudné procházky do města ‘popřát mamince k narozeninám’, kdy Štěpka nemocného manžela spíše nese než podpírá: vstupují po šikmě zezadu do středu jeviště přeplněného měšťany a jejich bizarně kulhající silueta vypadá spíše jako obludná čtyřnohá zrůda než manželský pár. Celkový dojem ponurosti umocňuje i hudba Michala Langa, jejíž minimalismus a silný emocionální účín jakoby předjímá a postupně i doprovází podivné záměry vrtkavého a nevyzpytatelného osudu.

Pravděpodobně jsem nebyla jediná, kdo v závěru inscenace cítil dojetí, nebo spíše možná lítost, dokonce vztek. Ne přímo nad samotným Štěpčiným přece tak ojedinělým osudem, ale nad tou nespravedlností, se kterou se odvíjejí lidské osudy a která se vzpouzí jakémukoli rozumovému uchopení. Je to tedy asi přece jen lítost nad Štěpkou a v jejím zastoupení nad námi samými, za které Štěpka vedla marný boj. Štěpka přece není, resp. nebyla žádná hrdinka – ani vlastním rozhodnutím, ani coby dramatický typ.

Ano, byla svérázná a energická, rozhodnutá utvářet si život podle svého, ale přitom jednala přirozeně, ‘sociálně’, žádný protispolečenský vzdor ji nevedl a svou svéráznost si vlastně ani neuvědomovala – ani to, jak moc se od svého okolí liší svou ‘pevností’ a náročností, když ne-rezignuje na své představy o životě a na svou touhu po štěstí. A přesto se ze Štěpky hrdinka stala – a jako taková je teď nucena čelit poznání, že snad kdyby si tenkrát v parku před Lojzíkem tak hloupě nestála za svým a zahodila ten klobouk, byla by teď šťastnější.

Utěšitel

Zcela jiný zážitek, i když podobně silný (pro jiné pak silně kontroverzní), přináší zhlédnutí hry *Utěšitel* autorů Martina Gläsera a Olgy Šubrtové; jde o inscenaci³ natolik rozdílnou, že je až neuvěřitelné, že ji odehraje tentýž soubor (opět téměř všichni jeho členové, mnozí ve více rolích) hned následujícího dne. Svědčí to o širokém rejstříku jednotlivých hereckých osobností, ale i o schopnosti celku přizpůsobit se zcela odlišným režijním koncepcím. Některé vlastnosti *Utěšitele* se s *Petrolejovými lampami* shodují: v obou případech je dramatický text založen na mnohem rozsáhlejší díle prozaickém, odkud si bere motivy, základní příběh či výchozí situaci, rovněž v obou případech si v nakládání s nimi a v jejich interpretaci zachovává tu menší (*Petrolejové lampy*), tu větší (*Utěšitel*) míru volnosti, v obou případech text upravili přímo pro soubor Jihočeského divadla jeho dramaturgyně Olga Šubrtová s režisérem inscenace; ve spolupráci s Michalem Langem razantně přepracovala Veliškovu a Rajmontovu

3 Martin Gläser, Olga Šubrtová: *Utěšitel*. Režie a scéna Martin Gläser, kostýmy Tomáš Kypta, dramaturgie Olga Šubrtová. Jihočeské divadlo, premiéra 14. ledna 2011. Text hry viz *Disk* 35 (březen 2011): 165–182.



Martin Glaser, Olga Šubrtová: Utěšitel. Jihočeské divadlo České Budějovice 2011. Režie a scéna Martin Glaser, kostýmy Tomáš Kypta. Taťána Kupcová (Dana, Alešova přítelkyně) a Martin Hruška (Aleš)

dramatizaci, s Martinem Glaserem dramatižovala od základu. A konečně – což je snad ta nejvýznamnější shoda – stojí v centru příběhu obou inscenací jedinec vymykající se okolní mase, proti níž však ‘neromanticky’ nebojuje, ale naopak snaží se být s ní v souladu, dokonce být jí ku prospěchu; a to na základě své upřímné snahy o pochopení světa i svého místa v něm. Hluboký obsah, jímž jedinec toto místo následně vyplňuje, se pak – opět v obou případech – ukáže sahat až na dno sebezničující oběti. – Děj *Utěšitele* a *Petrolejových lamp* se odehrává každý v jiné době, jeden ženě, druhý muži, a oba vzbuzují tísnivost a neklid. Za pozornost stojí i odlišnost z oblasti divadelně-produkční: zatímco *Petrolejové lampy* byly diváky přijaty vřele, *Utěšitel* si cestu k nim obtížně klestí.

Martin Glaser a Olga Šubrtová patří k pilířům Jihočeského divadla v Českých Budějovicích: on jako umělecký šéf činoherního souboru, ona jako jeho jediná dramaturgyně (od počátku sezony 2011/12 dojde k rozšíření). Na pozvání tehdejšího šéfa činohry Jiřího Šestáka sem nastoupili jako tvůrčí tandem v roce 1998. Do čtyřsouborové divadelní instituce s hlavní budovou poznamenanou necitlivou přestavbou z normalizačních let (mající za následek labyrint chodeb, schodišť a velmi stísněný sál) vnesli nového ducha. Společnými silami, s podporou Jiřího Šestáka, který se mezitím stal ředitelem divadla, se jim podařilo vybudovat činohru patřící ke špici tzv. regionálních či oblastních – právě díky tomu, že se od samého počátku vyhýbali standardním, zplanělým ‘tvůrčím’ přístupům, které



Martin Glaser, Olga Šubrtová: Utěšitel. Jihočeské divadlo České Budějovice 2011. Teresa Branna (Marie, Slávkova žena), Martin Hruška (Aleš) a Ondřej Veselý (Slávek)

se s oblastními divadly konvenčně spojují. Ve snaze nejen o dramaturgickou vyhraněnost, ale především a primárně o aktuálnost, tedy smysluplnost jejich práce vzhledem k současnosti, převažuje pod vedením dnešního šéfa Glasera a dramaturgyně Šubrtové na jihočeském činoherním repertoáru současné drama české i zahraniční, často v prvním uvedení, inscenuje se původní tvorba a částými hosty jsou mladí režiséři. Ne náhodou byla právě JD udělena Cena Alfréda Radoka 2010 za nejlepší nově uvedenou českou hru (*Očištění* Petra Zelenky v režii Martina Glasera) či cena na festivalu České divadlo 2011 v kategorii Počin roku (*Vajgl* autorů Jana Jirků a Adély Balzerové; J. Jirků hru i režíroval). „Právě tohle je živá voda pro divadlo a spolehlivá obrana před muzeálním ustrnutím, ke kterému často vede sázka na jistotu typu ‘hrajme klasiku, jak se vždycky hrála,

lidi to mají nejradši’,“ říká Olga Šubrtová k tématu hledání a uvádění zajímavých současných her a dodává: „Nic proti klasice – pokud jsou oči a srdce, která v ní cítí živý dnešní nerv, může to být nádherné!“ (*mezinami.cz*). JD uvádí samozřejmě obou a alespoň dvě jevištní díla z nejžhavější současnosti, ‘exemplární příklady’ obou naznačených dramaturgických linií, si zaslouží být zmíněna: *Slaměná židle* autorky Sue Glover, která byla v historické budově JD uvedena v květnu 2011 jako poslední ‘běžná’ premiéra sezony a která má pro divadlo velký význam i proto, že se zde prostřednictvím tohoto „poetického ostrovního dramatu“ uvedl režisér Adam Rut a dramaturgyně Kristýna Čepková – čerství absolventi pražské DAMU, kteří sem od nové sezony nastupují do angažmá jako druhý domácí tvůrčí tým; dalším příkladem – jehož premiéra se uskutečnila jen o měsíc později – je pak



Martin Glaser, Olga Šubrtová: Utěšitel. Jihočeské divadlo České Budějovice 2011. Lenka Krčková (Zora Zárubová, neukojená žena), Ondřej Veselý (Slávek) a Martin Hruška (Aleš)

v tom nejlepším smyslu *magická* inscenace Shakespearovy hry *Jak se vám líbí*, kterou připravil režisér David Radok pro scénu JD v Českém Krumlově – přírodní divadlo s otáčivým hledištěm.

V rámci razantního nástupu tvořivé dramaturgie vnesli tedy Glaser se Šubrtovou do JD důležitý prvek, který se ze současné české divadelní praxe vytrácí a který Jihočeské divadlo ‘na vlastní kůži’ dosud nepoznalo: hry psané přímo pro domácí soubor. Ať už se jedná o inscenace *Tři mušketýrů*, *Žen Jindřicha VIII.*, *Muž sedmi sester* či *Robina Hooda*, všechny se setkaly se značným úspěchem a hrály se či hrají po dlouhou dobu; dosud nikdy však autoři nevyhrotili svůj tragikomický či groteskní pohled na člověka a svět do takové ostrosti jako v *Utěšiteli*, byť *Muž sedmi sester*, podávající jiskřivým způsobem drsnou výpověď, došel tímto směrem v jistém smyslu zřejmě

nejdál.⁴ I ve své páté společné hře vyšli autoři z literární předlohy – ale doslova jen *vyšli*; z románu *Přítelkyně osamělých srdcí*, resp. (v jiném překladu anglického názvu ‘Miss Lonelyhearts’, 1933) *Utěšitelka*, jejímž autorem je klasik moderní americké literatury Nathanael West, vlastně zůstala vedle několika motivů jen klíčová výchozí situace, na jejímž základě autoři rozehrávají ryze současný příběh po svém. Premiéra *Utěšitele*, kterou připravili sami autoři – režijně Martin Glaser a dramaturgicky Olga Šubrtová –, proběhla 14. ledna 2011. Titulním hrdinou inscenace stejně jako románu je ‘mediální pracovník’ odpovídající na dotazy a stesky zoufalých ‘recipientů’; v předloze se jedná o čtenáře novin, v *Utěšiteli* o rozhlasové posluchače. Zoufalství z bezmoci slov, která je nucen chrlit – ačkoli

⁴ Text hry viz byl otištěn v *Disku* 15 (březen 2006): 169–187.

tak činí upřímně –, a touha vyřešit problémy všech, kdo mu či *v něho* věří, ho vyžene ven do noci na téměř ‘nepřičetnou’ záchrannou misi (která už v předloze také není). „Zajímal nás hrdina, který chce páchat dobro až na hranici sebezničení,“ říká Olga Šubrťová, „je to tragické a zároveň komické; situace, do kterých se dostává, jsou neskutečné, šílené, a přece představitelné“ (*mezinami.cz*).

Leccos naznačuje už vydařená scénografie, ležící na hranici strohé věcnosti a košaté básnivosti, jejímž autorem je rovněž Martin Glaser: je jednoduchá a funkční, současně originální a proměnlivá. Jejím základem jsou židle, mnoho židlí, v prázdném prostoru – ‘jakási čekárna’, jak bylo případně uvedeno v jedné recenzi (Lhota 2011). Židli je někdy více, někdy méně podle toho, jaké prostředí ‘zobrazují’; pocit, že něco chybí, něco odešlo či na něco se čeká – neboli že to důležité se odehrává rozhodně jinde než tady (v čekárně) – však vzbuzují spolehlivě vždy. Současně však židle působí ve svém množství až monumentálně – a to zase vyvolává dojem absurdnosti, vzhledem k jejich skutečné funkci. Přesto skrývá zvolené scénografické řešení úskalí: při vši kreativité jejich využití může scéna z židlí začít působit přece jen jednotvárně a příliš abstraktně – v kontrastu k rozmanitým prostředím, v nichž se příběh odehrává (a která samozřejmě nebyla zvolena náhodně), resp. k jejich rozdílným ‘atmosférám’. Režisérovi se tak sice na jednu stranu podařilo dosáhnout vysoké míry zobecnění jednotlivých situací až k jakémusi ‘typu’, když abstrahoval od jakékoli popisnosti vizuální či jinak informační (snad až na pár místních geografických odkazů), na druhou stranu však došlo tím pádem k určité unifikaci zachycených okamžiků, ke smazání odlišností spolutvořících základ ‘mozaiky’, kterou je celek *Utěšitele* (důsledek podpořený místy i zjevnou snahou herců se s nezvyklým prostorem vypořádat,

‘zapojit židle do hry’ a ‘využít’ je). – Sám počátek inscenace je však působivý. Odehrává se v rozhlasovém studiu, kde je padesát židlemi zaplněno celé, do pološera ponořené jeviště: jsou seřazeny v úzkostlivě přesných řadách a působí skutečně úzkostně, jako by teď a tady – v okamžiku intimního rozprávění s osamělými dušemi – na ničem jiném více nezáleželo než právě na jejich přesném uspořádání. Upřímné, ‘intimní’ rady, které poskytuje moderátor volajícím – nasvíceným vždy v jiné části ‘židlového pole’ –, znějí v tomto odosobněném rozlehlém prostoru (jde o vydařený optický klam na patrně nejmenším z českých ‘kamenných’ jevišť!) obzvláště nepatřičně. A právě díky tomu současně i osudově, protože najednou ta banální a stokrát omletá slova, mikrofonom zesílená, znějí jako ‘hlas šůry’. Příznačný pro celý následující průběh hry – protože vystihující její ‘styl’ na minimálním prostoru – je telefonický rozhovor se sebevrahem Leošem Tichým, který si za poslechu pozitivních moderátorových rad znějících v jeho situaci komicky dvojsmyslně a tragicky nevratně uváže oprátku na krk a oběsí se.

Inscenace *Utěšitele* vyvolala kontroverzi; ‘dojem publika’ obsáhl jak jednoznačný odsudek, tak jednoznačné nadšení – žádné nuance. O ostré polaritě svědčí jak titulky ohlasů v médiích, tak reakce nadšených/rozhořčených diváků na webových stránkách divadla či bezprostředně po návštěvě představení ve foyer: na jedné straně výrazy jako *nuda, zklamání, špatná hra/režie/vedení herců, režisérův egoismus bez umělecké kvality*, příp. rozhodnutí přestat navštěvovat JD, protože se tu jen *kupí emoce* či *kopíruje doba a realita bez poselství a přesahu*; na straně druhé pak slova uchvácení jako *nejlepší zážitek sezony, skvělá hra/režie/muzika, fantastické herecké výkony*, příp. sdělení *nikdo neskrýval nadšení* či *na hru půjdu ještě jednou, protože mě nutí přemýšlet*; jediné, na čem se shodla většina, byla



Martin Glaser, Olga Šubrtová: *Utěšitel*. Jihočeské divadlo České Budějovice 2011. Martin Hruška (Aleš) a Pavel Oubram (Leoš Tichý, sebevrah)

scénografie. Zajímavé přitom je, že zprvu zásadně převažovaly názory prvního typu, ale asi po čtrnácti dnech začala převládat slova nadšení a chvály. Těžko říct, zda se za onu krátkou dobu stačila inscenace 'usadit' či přímo 'vyhrát', nebo spíše sehrál v tomto procesu roli webový příspěvek ředitele divadla Jiřího Šestáka, který pouhý týden po premiéře – a také dva měsíce po uvedení hry *Kdo je tady ředitel?*, která vyvolala podobně vyhrocené reakce – cítil (zřejmě především na základě webových reakcí) potřebu vyjádřit se k dramaturgii a tvorbě činoherního souboru: učinil tak s grácií i razancí, když obě inscenace plně podpořil a současně se snažil pochopit důvody (a leckdy i rozkrýt ty skutečné), které vedly pisatele k jejich negativnímu názoru a jeho často urážlivé až vulgární formulaci. Ale možná se změnily reakce diváků prostě

proto, že se změnilo jejich vnímání: že se po Budějovicích nakonec přece jen rozkřiklo, že tahle hra „o slušňákovi ve středním věku, co chce být alespoň jednou v životě hrdinou“ není jakási veselohra, jak může snad evokovat motto inscenace, nezáměrně slibující (i když možná jen díky použité jazykové rovině) jistou dávku zábavy: vždyť kdo by se nechtěl pobavit pohledem na toho blázna slušňáka, co má tak směšné nápady? Jenomže *Utěšitel se zarývá*: pod povrch té povrchní informace, a tím i do divákovy hlavy.

Možná právě tady leží první kámen úrazu – důvod rozporuplného přijetí inscenace: divák šel zkrátka na jiný kus; přestože pozoruhodný, esteticky vytríbený plakát se 'zapytlovaným' červeným panáčkem bezmocně ležícím v 'ukřižované' poloze na veliké židli vzbuzuje otázky a neklid. Zkrátka motto mate – jeho text,

zprvu nepochybně komerčně úspěšný, je zavádějící, když o inscenaci vlastně nevypráví, pouze na ni láká tím, že odvádí pozornost k jednomu jejímu 'komickému' prvku vytrženému z kontextu. Tak vlastně už od počátku manipuluje, zplošťuje divákův pohled na hru, která je originální, apelativní a nejednoznačná, resp. univerzalizuje ho ke tvorbě kýžené (nebo skutečně nepromyšlené?) interpretace. Samotný počátek inscenace navíc skutečně je do jisté míry 'komický', když v něm zaznívají moderátorova slova uvozující aktuální vysílání jeho pravidelného rozhlasového pořadu: slova právě tak prázdná, rutinní a poskládaná do právě takových frází, jaké můžeme slyšet snad ve všech kontaktních pořadech 'intimního' typu, ať už rozhlasových či televizních. Už sama o sobě tato slova z éteru falešně skřípají a usvědčují jejich vyslovovatele z blábolivosti, vržena na jeviště pak znějí přímo a bez jakékoli úpravy jako dokonalá parodie sebe sama – parodie jakéhokoli opravdového záměru, resp. zájmu (jak toho využila ještě jedna z nových českých her – rovněž vytvořená dramaturgem divadla pro vlastní soubor – *Vltavínky*⁵ Magdaleny Frydrych Gregorové). A divák se právem směje. Jenomže právě v tomto okamžiku veškerá 'komedie' končí, protože vlastní směšnost pocitů v témže okamžiku i sám moderátor; nikoli poprvé, ale pohár jeho vlastní trpělivosti se sebou samým tentokrát přetekl. Začíná zápas o sebe sama, od svých archetypálních počátků spjatý s úspěchem, podstupuje-li jej hrdina, což se jeho vítězstvím také potvrdí. Toto vítězství je zase úzce spjato s obětováním sebe sama. Co se však stane, když se obětuje někdo, kdo hrdina není? Anebo je – ale okolní fraška namísto tragédie z něj dělá šaška? Nebo ještě jinak?

'Titulní hrdina' není ani tak „ve středním věku“ (bez ohledu na věk představitel) – věk jeho přítelkyně Dany

a nejlepšího přítele Slávka (z něhož se postupně vyklubal jakýsi 'nejlepší nepřítel', průvodce či našeptavač při putování tmnou nocí) spíše naznačují, že je 'na svůj věk' příliš usedlý, ba i sešlý, což je dostatečně motivováno jeho každodenním hodinovým nočním pořadem, kvůli kterému se po několik let pořádně nevyspal; a když už to vypadá nadějně, navštěvují jej zase noční můry, popř. tři prastaré tetičky-sudičky, které žijí v domácnosti spolu s ním a Danou. Ani formulace „chce být alespoň jednou v životě hrdinou“ není zcela náležitá, protože naznačuje jakýsi klukovský sen, který si nezralý muž rozhodl najednou splnit; přestože situaci do jisté míry popisuje, zjednodušuje ji, a může potencionálního diváka žánrově zmást. – Moderátor Aleš Marný jednoho večera pochopí, že utěšovat lidi slovy častým užíváním zplněnými mu už nejenže nestačí, ale ani nejde; pocítí touhu stát se skutečným 'utěšitelem' (v biblickém významu), jak mu ostatně Slávek už dávno posměšně říká. Alešova snaha je ovšem marná – jak zase říká jeho jméno –, protože tváří v tvář svým posluchačům nečekaně zjišťuje, že jejich pojetí pravdy, správnosti, reality i pomoci – jakkoliv jednoznačně znělo to vše v telefonu – je natolik rozdílné od toho jeho, že jim nejenže nerozumí, ale že sám svou *osobní* přítomností komplikuje jejich řešení, protože hra, resp. každá z těch her, do nichž během své 'spasitelské mise' toho večera vpadne, je rozehrána bez něho a s jeho náhle zjevenou *osobou* (přece jen to není hlas shůry, pouze z éteru!) nikdo nepočítal. Proč taky: řešení je v podstatě předem známé, dané, navyklé, popř. jen 'kosmetické', protože nikdo žádnou pomoc ve skutečnosti nechce, i když o ni 'kosmeticky' žádá; nikdo nechce změnu, která stojí v základě Alešovy utěšitelské akce i ve vztahu k sobě samému. Ať už se jedná o stereotypní manželské hádky Slávka s Marií, 'utřpení a násilí' páchané na nevěrné ženě,

5 Text hry byl otištěn v *Disku* 31 (březen 2010): 128–149.



Martin Glaser, Olga Šubrtová: Utěšitel. Jihočeské divadlo České Budějovice 2011. Bibiana Šimonová (Věra, Alešova teta), Daniela Bambasová (Nada, Alešova teta), Jaroslava Červenková (Ljubka, Alešova teta), Petr Šporcl (Václav Pitel, bezdomovec) a Martin Hruška (Aleš)

bezdomovectví pana Pitela, sebevraho-
vu akci atd. – všechny tyto situace/příbě-
hy mají ‘řešení’ samy v sobě: buď proto,
že se stále opakují (v prvních třech pří-
padech), nebo jsou rozhodnuty předem
(případ čtvrtý). Jsou nezměnitelné: realis-
tické a současně extrémní, jakoby zasta-
vené v čase a s protagonisty právě tako-
vými – všichni visí více či méně *na okraji*,
ale jejich pozice je skálopevná. Proti nim
stojí Alešova *opravdová*, ‘nekosmetická’
snaha o *cosi* – velikého, krásného, smys-
luplného –, a ta narušuje ‘řád’. Je to tra-
gické i komické zároveň, je to absurdní
a zoufalé: hrdina je přece ten, kdo má na-
rušený řád obnovovat, ne tenhle zbyteč-
ný zmatený skřípající *deus ex machina*
s tak nehrdinským jménem, který vlast-
ně vůbec nic nechápe. Groteskně bizar-
ní obraz světa, který *Utěšitel* předkládá,

je bez vertikality: všichni po čemsi *mar-
ně* touží, ale už ani nevědí po čem, zůstá-
vá jen marnost a lidé v podobě odštěpků
svých nesplněných snů. Alešovi se dosud
jeden sen pravidelně zdává, jak je nám
v úvodu hry na jevišti ukázáno: sen o spa-
sení lidstva. Končí vítězně.

Příběh *Utěšitele* se odehrává během
jedné noci v jednom městě, ale nerozvíjí
se lineárně, jak by to mohla naznačovat
nápadná jednota místa a času a vlastně
i ‘titulní hrdina’. Stejně ‘nápadná’ je to-
tiž i pestrost prostředí a jejich množství.
Hra se skládá z dvaceti obrazů či situací,
které se odehrávají v patnácti různých
prostředích, interiérech i exteriérech: ve
studiu, v bytech, na ulici apod. Děj jed-
notlivých obrazů na sebe přitom nena-
vazuje, situace nevyplývají jedna z dru-
hé v jednom dějovém proudu; jde spíše



Martin Glaser, Olga Šubrtová: Utěšitel. Jihočeské divadlo České Budějovice 2011. V popředí Martin Hruška (Aleš) a Věra Hollá (Klára, plachá žena)

o relativně samostatné výstupy – ‘čísla’, která jsou do sebe uzavřená, relativně nezávislá, oddělená od těch ostatních. – Pozoruhodná struktura *Utěšitele* je založena na originálním spojení v podstatě realistického průběhu života konkrétního jedince a absurdních situací, jimiž prochází a které se v běžném životě mohou také vyskytnout, ale ve hře jsou dotazeny do jakési nadreality, surreality, kde postava přestává být charakterem a stává se obrazem. *Utěšitel* připomíná více montáž výstupů než klasické drama s jedním ústředním hrdinou, jak se ‘tváří’ na první pohled, a je třeba to herecky ‘zohlednit’; v centru hry nestojí bytost procházející vnitřním vývojem či přetvářející své okolí, ale dramatický ‘posun’ a rovněž soudržnost celku spočívá v kumulování mnoha rozmanitých situací, jejichž spojovatelem je právě Aleš Marný a jejichž další ‘účastníci’ jsou – v nepřehlédnutelné tradici

mimu – typově jasně určení. Je otázkou, nakolik se v tomto směru podařilo realizátorům *Utěšitele* v JD skutečně ‘vytěžit’ možnosti hry – nalézt specifický přístup, který si její inscenování vyžaduje –, avšak ve šťastných chvílích nepochybně naznačili cestu: vrhnout postavy na jeviště do situace jasně a ‘hotově’ – hrát situaci, nikoli příběh. Vynikajícím způsobem se to podařilo především Věře Hollé v roli ‘Klára, plaché ženy’, něžně a současně děsivé – podivného neuchopitelného elementu – představující jakýsi Alešův pendant; i v ní vyvolává společnost prudkou a bezodkladnou reakci, ale přesně opačnou, než je ta Alešova: všechny postřílet. Je ‘logické’, že právě z jejích rukou přijde smrt i k Alešovi – byť ‘nezáměrně’ –, že se ve střetu těchto dvou spřízněných bytostí projeví ‘opačné tahy’. Další neopominutelný výkon vytváří Lenka Krčková v roli ‘Zory Zárubové, neukojené ženy’, po



Martin Glaser, Olga Šubrtová: Utěšitel. Jihočeské divadlo České Budějovice 2011. Uprostřed Martin Hruška (Aleš)

telefonu tak křehké a trpící pod jhem svého krutého manžela, a pak tak tvrdé v situaci, která ukazuje, že je to ona, kdo svého fyzicky postiženého muže psychicky týrá. Pozoruhodné, originální typy se podařilo vytvořit rovněž Terese Branné v roli Slávkovy subtilní, elegantní a poněkud hysterické ženy (nebo je to všechno taky jen hra?), 'pokušitelky' usilující všemi způsoby o zplazení 'jejich' dítěte (byť by bylo Alešovo), Petru Šporcovi jako 'Václavu Pitelovi, bezdomovci', či Pavlu Oubramovi jako 'Leoši Tichému, sebevrahovi', kteří si všichni proti všem a všemu stojí neochvějně za svým stylem, popř. koncem života, a z jejichž aktuálního jednoznačného postoje zjeveného na malém prostoru celek jejich života resp. osobnosti prosvítá.

Je zřejmé, že v dané struktuře hry bude mít nejobtížnější úlohu ten, kdo všechny výstupy propojuje, lépe řečeno kdo jimi všemi prochází, komu se *dějí*.

Protagonista Martin Hruška, častý představitel postav záporných, svou poslední roli po „období [...] komunistických pohlavárů a estébáků“ uvítal jako změnu (Lhota 2011); tím, že od počátku vytvářel svého 'titulního hrdinu' skutečně jako *hrdinu*, jako veliký kladný trpící charakter rekovně bojující za dobro světa, však fakticky zabránil rozvíjení toho, co by se ve hře *mohlo stát* z jejich vnitřních příčin. Možná proto, že textu jako takovému nedůvěřoval, se neponořil do jednotlivých situací, jimiž Aleš prochází, aby vypovídal o své postavě skrze ně, ale skutečně je 'propojoval' sám sebou coby postavou, svým charakterem a jeho vývojem jakoby 'klasicky vyklenukým' v souladu s obloukem 'dramatického děje', který ve hře není. Nemohlo tak dojít k vlastnímu propojení jednotlivých výstupů – základy stavby byly narušeny. U postavy Aleše není totiž nejdůležitější

jeho rozhodování, ale bezprostřední reakce, které mohou být v jednotlivých situacích i zcela protichůdné – právě proto, že se Alešovi všechny *ději* jakoby bez ohledu na něj. V důsledku zvoleného přístupu – klenutí „charakteru kladá se“ – protagonista reagoval vlastně stále stejně; působil tak neautenticky a nekonzistentně vzhledem k celku hry. Zřejmě proto použil jistý recenzent přírovnání „jako slon v porcelánu“ (Varyš 2011) – a nepochybně i proto někteří diváci nevědí, jak ‘Alešův příběh’ vnímat. Situaci nezpřehledňuje ani herecky nepřilíš výrazná Taťána Kupcová v roli příjemné, ale jaksi ‘zbytečné’ Alešovy přítelkyně Dany, ani naopak možná až příliš expresivní Ondřej Veselý, jehož cynický šéf Slávek je podán jako jednoznačně negativní postava, ba přímo ztělesněné zlo; nechce se ani věřit, že ještě nedávno byli prý s Alešem nejlepšími přáteli, které rozdělil teprve ve hře probíhající konkurs na šéfredaktora regionálního rádia. Veselého Slávek je od počátku až do konce Alešovým (proti jeho ne zrovna silné vůli) dábelským nočním společníkem a morálním oponentem (pokus ukázat jej i v jiné podobě v jeho nezvládnutém rodinném zázemí v rámci celku hry jaksi neladí); není ovšem vyloženě bezcharakterní – ve skutečnosti vlastně nikdy nic nijak nemyslí a vedle nejistého Hruškova Aleše působí dokonce alespoň nějakým způsobem konstruktivně. Jeho styl chování může koneckonců dobře posloužit jako „návod na přežití pro silné, zdravé a bez skrupulí“ (Veber 2011); toto sdělení se ovšem ani vzdáleně neblíží tomu, jež vyplývá z textové podoby hry.

Přes naznačené výhrady představuje britká a místy cynická satira *Utěšitel* – tvůrci použili žánrové určení ‘groteska’, ale v některých momentech hra funkčně hraničí i s thrillerem – na jevišti Jihočeského divadla v Českých Budějovicích významný pokus o aktuální

realizaci aktuálního dramatického díla a patří nepochybně k těm hrám, které z paměti jen tak nevyjmí. Postupná ztráta snů a iluzí je zoufalá věc, která z člověka přestává dělat člověka a stahuje jej někde mezi maškary, pod kterými není nic, protože zoufalství vše ostatní už dávno pohltilo. *Utěšitel* nenabízí pomoc a už vůbec ne uklidnění, dokonce žádnou možnost, zkrátka neutěšuje – a to je jedna z jeho významných vlastností: dokáže klást takové otázky, které zalezou pod kůži a člověk se jich nezabaví, protože na ně nemůže přilepit rychlou odpověď. Stejně jako *Petrolejové lampy* zanechává *Utěšitel* diváka v nejistotě, snad jen s jediným jasným poznáním: Těžko říct, co dělat, možností mnoho není – asi pouze začít je hledat, protože situace je vážná. Nějaký *Utěšitel* tu zřejmě z více důvodů mnoho nezmůže...

Zdroje

- fiftyfifty.cz. „Kulturně-kulturní očko: Petrolejové lampy“ [online; cit. 21. 7. 2011], dostupné na: <http://www.fiftyfifty.cz/Petrolejove-lampy-6824016.php>
- LHOTA, L. „Na scénu Jihočeského divadla přichází *Utěšitel* s mesiášským komplexem v duši“ [online; cit. 21. 7. 2011], *ceske-budejovice.nejlepsi-adresa.cz* 13. 1. 2011, dostupné na: <http://ceske-budejovice.nejlepsi-adresa.cz/zpravy/clanky/Na-scenu-Jihoceskeho-divadla-prichazi-Utesitel-jehoz-dusi-spaluje-mesiassky-komplex-246>
- mezinami.cz (5. 1. 2011). „Rozhovor s Olgou Šubrtovou – dramaturgyní hry *Utěšitel*“ [online; cit. 21. 7. 2011], dostupné na: <http://www.mezinami.cz/zkulturni-se/divadlo/rozhovor-s-olgou-subrtovou-dramaturgyni-hry-utesitel/>
- VARYŠ, V. „Koho utěší *Utěšitel*“ [online; cit. 21. 7. 2011], *tyden.cz* 11. 3. 2011, dostupné na: <http://www.ceskedivadlo.cz/zpravy/napsali-o-nas/koho-utesi-utesitel>
- VEBER, T. „*Utěšitel* odráží naši existenční trapnost“ [online; cit. 21. 7. 2011], *ceskobudejovicky.denik.cz* 22. 1. 2011, dostupné na: http://ceskobudejovicky.denik.cz/kultura_region/utesitel-odrazinasi-existencni-trapnost20110121.html

Komedianti na českém jevišti: Hugo Haas

(*Mezi divadlem a filmem*)

Zuzana Sílová

Milovník, komik, nebo charakter?

Uprostřed sezony 1924–1925 angažuje Jaroslav Kvapil do Vinohradského divadla mladíka, „milého a tak pěkného, až se nám zatajil dech“, jak píše Olga Scheinpflugová.¹ Hugo Haas (1901–1968) má v té době za sebou studia zpěvu na brněnské konzervatoři, vystupování v epizodních rolích na jevišti Národního divadla moravské metropole, roční angažmá v Ostravě a kratičké působení v pražském divadle Komedia.² Na Vinohradech začíná jako princ v Kvapilově *Princezně Pamplišce* a za Romana Tumu, který odešel k Hilarovi do Národního, přebírá Oberona ve *Snu noci svatojanské*. Od ledna do června 1925 stihne odehrát sedmnáct rolí: mezi zaskoky a řadou vedlejších postav se objevují takové, které ho odkazují do postavení protihráče, jindy přítele hlavního hrdiny kusu, a tak to jde vlastně po celou dobu jeho vinohradského angažmá. Jen namátkou: Po Hovstadovi v Ibsenově *Nepříteli lidu* (Stockmanem je Karel Vávra) zaskakuje ve *Strakonickém dudákovi* vesnického kluka Fraňka i divoženku a hraje de Guiche v *Cyranovi z Bergeracu*: titulní role je velkým úspěchem Zdeňka Štěpánka, kterému později Hugo Haas sekunduje jako Horatio i v *Hamletovi* a podobně je tomu v Borově drammatizaci Dostojevského *Zločinu a trestu*, kde vedle Štěpánkova fenomenálního Raskolnikova hraje Haas Lužina. Pokud dostane větší příležitost, jen málokdy jsou to postavy s komplikovanějšími osudy, jako je Eliáš ve Strindbergově symbolistním dramatu *Vánoce*, Antonín ve Svobodových *Směrech života* nebo Gregers Werle v *Divoké kachně*.

Spíš musí těžit ze svěžího (podle *Akademických dějin divadla* „líbivého“) zjevu a nenuceného chování, které se mu hodí pro jednu z mála titulních rolí vytvořených na vinohradském jevišti: v Corneillově půvabné komedii *Lhář* si studentík Dorant víc než studií užíval k nelibosti bezradného tatínka snění

1 Zde i na jiných místech cituji z paměti Olgy Scheinpflugové *Byla jsem na světě*, Praha 1994; Hugo Haasovi věnuje stránky 202–208.

2 Sídliho po kabaretu Karla Hašlera ve druhém suterénu dvorního traktu paláce Lucerna ve Vodičkově ulici a v době, kdy tam Hugo Haas přišel, aby vzápětí hned zase odešel, se hodlalo přeorientovat z bulvárního repertoáru k „hodnotnější dramatičce“. Viz Šormová, E. (hl. red.) / Herman, J. (red.) *Česká divadla. Encyklopedie českých divadelních souborů*, Praha 2000: 211.

a zahálčivého života. Teď se vydává před dívkou svého srdce za někoho, kým není. Tenhle spíš chlubílek než lhář vymyšlením historek vybíjí přebytek skoro ještě dětsky hravé energie. Stane se první – patrně ještě ne zcela využitou – příležitostí, kdy může „bělozubý, tmavooký, s bohatstvím smolných vlasů“ Haas s komediálním odstupem *komentovat* na scéně milovnický typ – a současně i sám sebe: kritik Jindřich Vodák prý však podle Valerie Sochorovské nenašel v hercově pojetí ani náznak komiky, „naopak konstatoval, že představitel titulní role byl ‘jednostejný a utkvělý v tónu i mimice’“.³ Olga Scheinplugová přitom mluví o *studu a cudnosti*, zatímco Joža Götzová připomíná, jak v Armandu Duvalovi, kterého hraje o tři roky později po boku Anny Sedláčkové-Margueritty Gautierové v Dumasově *Dámě s kameliemi*, byl coby zklamaný vášnivý milenec „studeně šedý, neměl horečného neklidu, nebylo v něm bouře smyslů a zoufajícího srdce. [...] Haas byl i zde *nad situací*“. Podobně tomu podle Götzové bylo i s dalšími milovnickými rolemi: „Právě na Haasovi bylo by možno ukázat dekadenci milovnického typu v dnešním divadle. [...] Není pochyby o tom, že Haas je herec značné inteligence a jemného smyslu pro obsah postavy, schází mu však nesporně citový a smyslový žár v celém výrazu tělovém i v hlase [...], nedovede vytvořit postavu, jež by byla rozkošně bezstarostná a naivně ponořená do životní radosti a milostné vášně (Götzová b. d.: 38).“

Ne že by zmiňovaný způsob, jakým hrál Haas Armanda Duvala, neměl úspěch u publika (i když hlavním magnetem představení byla Andula Sedláčková v titulní roli), jak dokládá svědectví Jana Pivce: Haasův mladší kolega si všímá rozporu hercovy „urostlé postavy“ a „duše dítěte“ – Haas na něho jako Armand Duval působil doslova oslnivě.⁴

Tendenci hrát mladé milovníky střízlivě a s odstupem – tendenci souznějící s Haasovým psychofyzickým typem – je možno přičítat nástupu jevištního civilismu či ‘nové věčnosti’, snažící se o nalezení účinné rovnováhy mezi dvěma póly tak protikladnými, jako byl psychologizující, tvarově poněkud neurčitý kvapilovský impresionismus a proti němu teatrálně přepínající hilarovský expresionismus. Ovšem moderní život se podle dobové kritiky vyhýbá *cit*u: „nová věčnost škrtá cit ze životních souvislostí jako nepotřebný balast. Srdce se stává jen svařem, jenž žene krevní oběh“. Herecký styl vznikající ze syntézy psychologismu a expresionistické inspirace bude usilovat o ‘posvěcení každodennosti’. Divadelní historici dávají tento jev i do souvislosti s hravostí poetismu. Do chvíle, než Haas vystoupí v inscenacích Jiřího Frejky ve Stavovském divadle, zbývá ještě pár let, ale zrovna v době, kdy je angažován na vinohradské jeviště, jen o málo mladší Frejka (nar. 1904) zakládá se svými vrstevníky tento styl v prvních inscenacích spontánně vznikajících avantgardních scén. Poetistická hravost spojuje živelně radostné ‘propadnutí’ hře s komediálním odstupem, vyznačujícím se v případě mladých avantgardistů záměrně proklamovanou věčností. V případě salonní konverzačky, kterou má na mysli Götzová v souvislosti s Haasovými výkony v rolích milovníků na scéně ‘kamenného divadla’, jde o podobné vyvažování, které

3 Sochorovská 2000: 41.

4 „Věříte, že jsem tenkrát slyšel – a to je u činohry jedinečná výjimka (stalo se to prý při jednom představení této hry) – že dialog, v němž se Margueritta s Armandem setkají u ní na večírku vůbec poprvé, byl zahrán těmito umělci tak brilantně, že ho museli opakovat? Ano, opakovat jako třeba operní pěvec skvěle zazpívanou árii... Aplaus na otevření scéně byl tak strhující a spontánní, že nebral konce – a tak se stalo, že se oba postavili do základních pozic a celou scénu opakovali znovu!“ (Bezouška / Pivcová / Švehla 1986: 177).



Hugo Haas na civilní fotografii z třicátých let

Hugo Haas mistrně ovládne: Dokazují to dochované filmy i skutečnost, že až přejde do Národního divadla – což bude vzápětí po úspěchu (nejen) v *Dámě s kameliemi* – budou ho Hilar s dramaturgem Götzem využívat ve Stavovském divadle převážně v repertoáru společenských komedií. Díky hereckému provedení, vycházejícímu z bytostně komediantského komentáře směřujícího k melancholické či natrpklé ironii, mohou věčně se opakující melodramatické trojúhelníky ‘z milostného života spořádaného měšťanstva’ dovolit tomuto měšťanstvu nejen pobavit se vlastním osudem, ale – když už k němu nepřinášejí nic nového – vyvolat aspoň *dojem*, že v sentimentálních zápletkách jde přece jen o něco víc... Ovšem Götzová opakovaně zdůrazňuje, že Haasovi v milovnických rolích chybí „živočišná bezprostřednost“ a tím i „smyslový a smyslný výraz láskou a vášní rozechvěného člověka, jehož srdce a instinkt mluví řečí krutou a přece sladkou“.

Nejde tedy jen o dobovou tendenci, ale o hercův *osobní přístup ke skutečnosti*. Götzová určuje základní typ Haasova hereckého výrazu jako pravý opak toho, co vyžadují milovnické role: herec podle ní v postavách „předvádí nejlépe nedůvěru k sobě, posměch proti sobě samému. Tam, kde hraje postavu slabocha, který si sám nevěří a jenž se sám sobě posmívá, je Haas neodolatelně humorný.“

V průběhu čtyř let, kdy působil na vinohradském jevišti, odehrál Hugo Haas rozmanitý repertoár (na osmdesát titulů!) zahrnující Maeterlincka i Štolbu, Langra i Bozděcha, Tyla i Pirandella, Kvapila či Cowarda... Českému jevišti tehdy vládl o pět let starší Zdeněk Štěpánek, který ideálně splňoval jednu z možných podob hrdiny své doby v dynamicky se rozvíjející první republice – hrdiny mužného zjevu, který umí vyjádřit živočišnou sílu víry v sebe sama i nečekanou něhu či bolest prozrazující křehké a zranitelné nitro. Štěpánek měl v sobě právě to, co Götzové u Haase schází: každou svou postavu naplnil živelnou erupтивností a spontánní emocionalitou spojenou s mimořádnou bezprostředností, díky níž osud postavy jako by zcela splýval s hercovým osobním osudem. Svým bytostným směřováním souzněl s ideály zakládajícími samostatnou, svobodnou, demokratickou

Československou republiku – o tu samostatnost se ostatně sám spoluzasloužil účastí v legiích. Připomenuli ovšem zmiňovanou tendenci ‘moderní doby’ polemizující s citem a citovostí, Štěpánek této tendenci svým herectvím vlastně vzdoroval. Přesněji – dokázal v dramatických postavách předvést rozporuplnost moderní doby tím, že nerezignoval na jeden z pólů, které určovaly podobu světa rozpadajícího se po první světové válce nejen ‘geograficky’. Moderní umění montáže, spojující do té doby nespojitelné prvky, směřuje k zobrazení chaosu, který zavládl a kterému Štěpánek čelí právě tím, že jej dokáže ve svých postavách předvést jako napínavý *dramatický* zápas. Hercův bytostně aktivní postoj ke světu směřuje vždy k nalezení rovnováhy a obnovení řádu a je vyjádřený konkrétní podobou zápasu spontánní citovosti a mimořádné senzitivity s mužnou zdrženlivostí. Tato Štěpánkova vlastnost přispěla k tomu, že herce dodnes vnímáme současně jako ideálního představitele své doby i jako zjev *nadčasový*, uchovávaní věčné a nezpochybnitelné hodnoty. Důležité bylo i to, že Štěpánek své herecké téma mohl rozvíjet na stěžejních postavách klasických tragédií, romantických příběhů i na soudobém repertoáru: v necelých třiceti letech byl zmiňovaným Cyranem a Francim, vzápětí Hamletem a Raskolnikovem... Takovou úlohu – v případě velkých postav, aktivně jednajících v dramatickém zápase – Hugo Haas nedostal.

Na rozdíl od svého kolegy a kamaráda také od počátku jakoby vědomě vzdoruje tomu, co nabízí jeho zjev – „krásná hlava herce milovníka“, jak ho charakterizoval Eduard Kohout. Moderní doba je mnohem komplikovanější, a Hugo Haas to cítí. „Jsou umělci,“ říká Götzová a můžeme tato slova vztáhnout na zmiňovaný příklad Zdeňka Štěpánka, „kteří se najdou brzy. Jejich nadání je tak elementární, že zcela nutně udává směr vývoje. Jsou však jiní herci, kteří se dlouho hledají, kteří usilují třeba o proniknutí jako milovníci, zatímco vlastní jejich obor je *komika*.“ Götzová píše výstižný Haasův portrét v době, kdy mladý herec získal popularitu v poláckovských filmech, jako rodinný despota ve Svobodově *Posledním muži* (ve filmu i na divadle) i v parodiích na milovnický typ – tedy v době, kdy má vinohradské začátky dávno za sebou. Zdá se, že v jeho případě půjde o názorný příklad toho, co tvoří podstatu jednoho hereckého typu: totiž o rozpor ‘vnějšího vzhledu’ a ‘vnitřních dispozic’: jak blízko mívá někdy milovník ke komikovi, ukázal už příklad F. F. Šamberka, kdysi Romea, později úspěšného salonního bonvivána i drastického komika. Tvořivý dialog s postavou, který je pro herce nejdůležitější, se vždycky zakládá na napětí způsobeném vzájemnou podobností či nepodobností postavy a jejího představitele a na oboustranné proměně, k níž přitom dochází a při které vždy (znovu)vzniká obraz člověka: při hledání jeho podoby – podoby postavy – jde přitom vždy i o *hercovo hledání sebe sama*, jak o tom v případě Haase píše Götzová.

Kritické polemiky s Haasovým pojetím milovnických rolí i dochovaný fotografický materiál z vinohradského období toto hledání dokládají. Podíváme-li se na staré fotografie, vidíme, v kolika rolích Hugo Haas vynalézavě a jistě rád jednoznačný zjev milovníka, daný mu matkou přírodou, skrývá, snaží se ho shodit, zproblematizovat, *proměnit*. Masku uhlazeného krasavce s hlubokými temnými očima často střídá maska slabocha či starce. Dnes se nám takový přístup, jakoby začínající od vnější masky, může zdát jen jako poplatný dobovým konvencím: Ty přece pro ‘charakterní role’, k nimž se mladý Haas navzdory věku brzy dostává, vyžadují příslušný (i fyzický) vzhled, vlastně masku. Ohlasy kritiky však dokládají, že hercova vnější proměna přímo souvisí s úsilím přesvědčit diváka



▲ **DORANTE**
Pierre Corneille: Lhář, Městské divadlo
na Královských Vinohradech 1925

► **TALSKÝ**
Jan Bartoš: Hrdinové naší doby,
MDKV 1926



o tom, že pod jednoznačným povrchem skrývá jeho 'nitro' i jiné podoby, jež má vnější maska adekvátně vyjádřit či podtrhnout. Právě snaha o spojení 'vnějšího' vyjádření s 'vnitřními pohnutkami' tak ukazuje Haasovo herectví jako od počátku oscilující mezi komediálním a *psychologickým*, přesněji jako herectví záměrně a od počátku spojující či konfrontující (podle povahy role a situace) komediální odstup s psychologickým prožitkem. Komediální pojetí milovníků dovoluje nad-sadit či zveličt „zdrženlivost“, „slabost“ či „stud“ (jak o tom mluví nezávisle na sobě Scheinpflugová a Götzová) tam, kde se běžně nepředpokládá – u citových výlevů. Psychologizující přístup, uplatněný např. i u Armanda Duvala, sleduje ale ve výsledku vlastně totéž: Nahlédnutím pod povrch toho, co se jeví tak jasné a nekomplikované, usiluje vyjádřit ještě něco jiného, než co u zavedeného typu či oboru předpokládáme; v situaci hlubokého zklamání namísto očekávaných vášnivých projevů žárlivého mladíka předvede Haas člověka zasaženého, inhibovaného, zlomeného, „studeně šedivého“... 'Ubral' na citových výlevech – vlastně situaci emocionálně 'podehrál' – a nečekaně (nečekaně z hlediska melodramatického žánru) akcentoval jiný postoj ke skutečnosti, ovšem ne nepochopitelný z hlediska situace, v níž se jeho postava ocitá: Tak mu 'psychologizující' přístup umožnil totéž, co přístup komediální – prohloubit či zveličt reakci v dané situaci, aby se jednání člověka projevilo nečekaně v nových souvislostech. Různé přístupy – společný cíl: překvapivé reakce, citěné bezprostředně v konkrétní situaci.

Na rozdíl od herců, kteří se propracovávají od komických typů k vrstevnatějším charakterům postupně, můžeme konstatovat, že umění vytvářet originální charaktery – umění stírající hranice mezi obory i žánry – tvořilo základ Haasova herectví od počátku. Jistě, slávu a proslulost mu ve své době získá komická maska neodolatelného pana Načeradce, vehementně se rozčilujícího fanfy, flagelantsky trpícího manžela pod pantoflem i laskavě smířlivého pana šéfa, kterou si ve třicetiletých letech zahraje v proslulém filmu *Muži v offsidu*. Ale už v roce 1926 chválí Vodák Haase za účinnou charakterizační zkratku v případě cynického zbohatlíka ve hře Jana Bartoše *Hrdinové naší doby*.⁵ A v závěrečném období vinohradského angažmá – je mu dvacet sedm let – dostane příležitost předvést v rychlém sledu několik mistrně vypracovaných moderních charakterů: Jeho Gregers Werle v Ibsenově *Divoké kachně* (Hedviku hraje Olga Scheinpflugová, Hjalmar Ekdala František Smolík) je podle Götzové rozkolísanec hledající marně svůj úděl, překážející životu a vnášející neštěstí všude, kam vkročí; Jan XXIII. z Dvořákova *Kalicha*, to je směsice „renesančního rozkošníka s pohanským srdcem“ a „životní zbabělosti“, zatímco už zmiňovaný Lužin v Borově adaptaci Dostojevského *Zločinu a trestu* podle „hnusně přílnavý a odporně slizký“.

Hercovo pojetí Lužina podle Olgy Scheinpflugové ukázalo nejlepší možnosti proměny „ironického krasavce“, jímž do té doby byl, v charakterního herce:⁶ „Velkolepý Lužin [...] upatlaný, šišlavý a do posledního dechu dotažený do bizarního lidského exempláře, aby užaslému divákovi slíbil, jak bude zajímavý později, až se dostane na druhý břeh repertoáru“ (Scheinpflugová 1994: 204). Právě takový výkon – spolu se zmiňovaným Armandem Duvallem v populární Dumasově *Dámě s kameliemi* po boku Anduly Sedláčkové (s triapadesáti reprízami nejúspěšnější vinohradské inscenaci roku 1928) anebo dalšími milovníky (Hubert v Savoiově *Osmé a první* či Carlo v Hatvanyho *Souboji lásky*) – odvádí Haase z Vinohrad hostovat na jeviště Národního divadla.

Role, v nichž tu vystupuje „na angažmá“, nasvědčují tomu, že šéf činohry Hilar má o hercově místě v ansámblu vyhraněnou představu: V červenci 1929 sice Hugo Haas hraje jedinkrát (místo Václava Vydry staršího) císaře Zikmunda v Jiráskově *Janu Žižkovi*, ale hned s počátkem nové sezony 1929–1930 nakrátko vystřídá Sašu Rašilova v postavě naivního profesora Topaze z Pagnolovy satirické komedie *Abeceď úspěchu* a úspěšně tu uplatní schopnost „mírného posměchu“, jímž samu sebe častuje postava, kterou herec tvoří. Hraje Topaze jako „karikaturu kantora, který to úplně prohrával s poctivostí, ale který se stal bohatcem, když poznal, že musí s vlky výt. Tam, kde kreslil ubožáčka kantora štvaného napřed dětmi a pak zase loutku v rukou rafinovaných darebáků, byl nejlepší, neboť mohl snadno rozvinout kousavou sebeironii“, charakterizuje jeho výkon Götzová.

Od ledna 1930 hraje Hugo Haas v Národním divadle Gubernátora v Dostalově inscenaci Dostojevského románu *Běsi*, který zdramatizoval dramaturg činohry ND František Götz (Stavrogina hrál Zdeněk Štěpánek, jeho matku Varvaru Petrovnu legendární Marie Hübnerová, Štěpána Verchovenského Eduard

⁵ „Úspěšně hraje p. Haas holohlavého, zcivilisovaného Talského v jeho chůzi, rozkládání rukou a suchých domluvách“ (citují podle Sochorovské 2000: 16).

⁶ Miroslav Rutte k tomu dodává: „Hugo Haas ukázal, že je prvotřídním hercem šarží: jeho Lužin byl podle od ulízaných vlasů a titěrně ješitných pohybů až do šišlavě nasládlého hlasu, a ve scéně, kdy obviňuje Soňu [Olga Scheinpflugová] z krádeže, vyrostl v mohutný a odporný typ pokrytce“ (Rutte / Kodíček 1929: 44).



▲ LUŽIN

F. M. Dostojevskij / Jan Bor:
Zločin a trest, MDKV 1928

► ARMAND DUVAL

Alexandre Dumas ml.: Dáma
s kameliemi, MDKV 1928, na
snímku s Andulou Sedláčkovou
(Margueritta Gautierová)



Kohout, Lízu Drozdovou Olga Scheinpflugová). A současně vystupuje ve Stavovském divadle s Annou Sedláčkovou v irské konverzačce *Jeho první paní* v roli „starého beznadějného milence“, který prý svá vyznání s úsměvem opakuje své lásce každodenně při večeři, vědom si marnosti vlastního počínání...

V Nezvalově přebásnění Calderónovy zápletkové komedie *Schovávaná na schodech* v režii Jiřího Frejky hraje nikoli milovníka (toho hrál Ladislav Boháč), ale sluhu – klukovsky mazaného, umouněného Mosquita.⁷ S lehkostí sobě vlastní se obratem změní ve stárnoucího vdovce Panisse, ujímajícího se opuštěné Fanny (hrála ji Olga Scheinpflugová), když jí milenec utíká do světa: Hugo Haasovi je třicet a hraje padesátníka v lidových komediích *Malajský šíp*⁸ a *Fanny*⁹ – dalších

⁷ Premiéra ve Stavovském divadle 18. dubna 1931.

⁸ Premiéra ve Stavovském divadle 29. května 1931.

⁹ Premiéra v režii Karla Dostala 2. června 1932 ve Stavovském divadle.



obrázcích „ze života“, kterými zásobuje evropská jeviště provensálský autor Marcel Pagnol. Do role byl přitom původně obsazen mohutný Jaroslav Vojta (který musel nahradit v jiné roli Sašu Rašilova), oblíbený představitel přímočarých lidových typů... Hugo Haas si dává záležet na proměně nadřazeného suveréna v zamilovaného, laskavého dobráka, který „rozesmál i dojal k slzám“ své partnery i publikum, jak vzpomíná Scheinpflugová.¹⁰ I díky němu úspěšná inscenace *Malajského šípu* v režii Vojty Nováka dosáhla nejvyššího počtu repríz u her uvedených v roce 1931: 43, tedy ještě o čtyři více než vynikající Hilarova inscenace Brucknerovy *Alžběty Anglické*,¹¹ v níž excelovali Václav Vydra s Leopoldou Dostalovou a na jejímž ohlasu se podílel i Haasův „ohebný intelektuál“ Bacon (Konrád 1932: 45). V případě inscenace *Fanny* kritika potvrzuje slova Olgy Scheinpflugové, když píše, že vrcholem představení se stala scéna Panissových námluv: „mistrovského díla pravdivé komiky“, při níž exceloval Haasův dobrák srdcem a lyrický komik osudem „ve svém pavoučím, smutném a mile dotěrném rázu, ve své umíněné šlechetnosti a v modloslužbě svého štěstí“ (Konrád 1932: 45). Ironický odstup, který Hugo Haas uplatňuje ve společenských komediích, ať už hraje obdivovatele nebo obdivovaného, se v případě melodramatických osudů ‘malého člověka’ proměňuje v balancování na tenounké hraně smíchu a slz: lidská slabost už není jen směšná či trapná, ale dojíká a vzbuzuje soucit.

Přeskoky z oboru do oboru, „ze smokingů do fotrovských sáček“ (Scheinpflugová) uvádí Haase „na nejživější křižovatky repertoiru“ (Konrád 1932: 45).

¹⁰ Scheinpflugová 1994: 205.

¹¹ Premiéra ve Stavovském divadle 28. listopadu 1931.

◀ DOKTOR KATZ

Dobrý voják Švejk, film režiséra Martina Friče, Gloria 1931, na snímku se Sašou Rašilovem



▶ RICHARD NAČERADEC

Muži v offsidu, režie Svatopluk Innemann, AB 1931

Provázejí ho v Národním divadle po celá třicátá léta a stanou se takřka přislovenými i pro jeho role filmové: Po Panissovi jelimánkovitý docent etiky Johánek v hrůžce Olgy Scheinpflugové *Okénko*,¹² plebejský filozof strýc Sokrates v Nezvalově lyrické komedii *Milenci z kiosku* a další starý mládenec, nešťastný židáček Jammerweil v Tylově *Fidlovačce*; po něm mužská drbna a šaškovský pletichář Marzio v Hoffmeisterově adaptaci Goldoniho *Zpívajících Benátek*;¹³ malý kariérista Jožko Púčik, zlovolný Malvolio, nesmělý zachránce krachujícího rodinného podniku pan Grünfeld v další komedii, kterou pro herce napsala Olga Scheinpflugová,¹⁴ s níž vzápětí tvoří pár v milostném melodramatu (*Věrná milenka*); hned po něm rodinný despota Kohout ve Svobodově *Posledním muži*, elegantní Alistaire v Shawově *Milionářce*, napravený prostopášík v milostném trojúhelníku *Kamaráde, kde jsi* (pro sebe a své kamarády Haase a Scheinpflugovou ho napsal tentokrát Zdeněk Štěpánek)...¹⁵ A ve filmu vedle brilantních figurek, jako je doktor Katz v *Dobrému vojákovi Švejkovi* (se Sašou Rašilovem v titulní roli), s příslušnými pohybovými evolucionemi doprovázejícími opilecký výstup, přijde slavný pan Načeradec v *Mužích v offsidu* i v jejich pokračování (*Načeradec, král kibiců*); a po excentrikovi nesmělý živnostníček (*Dům na předměstí*), nerudný outsider (*Ulička v ráji*), a po nich zase zironizovaní milovníci (*Život je pes, Ať žije nebožtík*), 'lhář z donucení' (*Jedenácté přikázání*), pedantičtí profesori (*Mravnost nade vše, Děvčata, nedejte se*) a skuteční či falešní žebraři (*Velbloud uchem jehly, Svět, kde se žebrař*). Postupně se ustalují jisté šablony (za což je herec částí kritiky kárán¹⁶), ze kterých však dobové komedie ze současnosti, divadelní i filmové, hojně těží. Haas tam i tady často extemporuje, zejména v případech slabších předloh je to někdy až kabaretiérský

12 Premiéra ve Stavovském divadle 16. října 1931 v režii Jiřího Frejky.

13 Premiéra 3. prosince 1932 ve Stavovském divadle, režie Karel Dostal.

14 *Pan Grünfeld a strašidla*, režie Karel Dostal, Stavovské divadlo 13. ledna 1933.

15 Premiéra v režii Jiřího Frejky ve Stavovském divadle 15. září 1936.

16 Ve *Zpívajících Benátkách* například podle Jana Sajíce „pan Haas dělá svého čertíčka již jistou šablonou a jeho tvrdohlavá extempore už pomalu, ale jistě lezou nám z krku“, podle *Pražských novin* ze 4. října 1932 pak „v manýru, škodlivou souhře, přecházela extemporující komika p. Huga Haase v kabaretní figurce vyděrače...“



Dvakrát DOKTOR JOHÁNEK
Olga Scheinpflugová: Okénko

◀ s Olgou Scheinpflugovou
(Růženka) v divadelní
inscenaci Národního
(Stavovského) divadla 1931

▶ ve filmu Vladimíra
Slavínského, UFA 1933

přístup k roli poskládané z mozaiky čísel situačních vtipů, slovních hříček i pěveckých výstupů. Obsazování do převážně časového komediálního repertoáru nasvědčuje tomu, že jestli Hilar cítil v Haasovi komika,¹⁷ pak jeho dramaturgie využívala Haase sice pro několik komických masek, v zásadě charakterizovaných Olgou Scheinpflugovou, ale vlastně se stereotypně opakujících, což by nevadilo, kdyby materiál rolí umožňoval směřovat dál než k variacím základních situací starého mimu. Podobně jako na Vinohradech ani v Národním divadle Haasovo umění nedostalo příležitost rozvinout se – nebo spíš usměrnit – v postavách klasického repertoáru, které vždy přesahují vymezený komický typ a nabízejí herci možnost nejen bavit publikum, ale vystoupit z navyklých a spolehlivých postupů a hledat v postavách hlubší smysl lidské existence. Byl-li František Roland Hilarovi představitelem molièrovských monomanů a bezprostřední Saša Rašilov měl příležitost při živelném extemporování opírat se o Shakespeara či

¹⁷ Eduard Kohout ve své knížce *Divadlo aneb Snář* doslova tvrdí, že Hilar *udělal* z Haase komika, záznam v Haasově smlouvě s Národním divadlem dochovaný v archivu ND svědčí o tom, že Hilar počítal s Haasem na komické a charakterní role, neboť se v nich po dobu hostování „všestranně osvědčil“.



Gogola, Hugo Haas se Hilarovi v inscenaci *Cokoli chcete*¹⁸ (*Večera tříkrálového*) jako Malvolio podle tvrzení některých kritiků i účastníků inscenace (Eduard Kohout) příliš neosvědčil: Miroslav Rutte, který vidí Oliviiina majordoma jako „zamilovaného kocoura“, soudí, že herec postavě nedal „dostatek bezprostřední komiky, aby udržel veselí“.¹⁹ Do Rutteho představy „vzdušně hravé komedie“ se takový Malvolio – laděný „ve stylu opelichaného rokokového dvořana s jabotem, jemuž mřížkované zábradlí lavičky, na níž seděl při svých mlsných lyrických snech, dodávalo vzhled škaradého motýla“ – nehodil. Podle citlivějšího Jindřicha Vodáka však herec v masce mladého blahobytného hezouna, nadaného „od paty k hlavě mazaným hlupáctvím“, hraje „cenivé jeho usmívání do takového dohodnutého štěstí, že by se mu málem odpustila všecka jeho nadutá osobivost“.²⁰ Směřováním spíše ke *groteskní* než *fraškovité* komice Haas Vodákovi připomíná slavného Maxe Pallenberga. Kritikův postřeh utvrzuje v přesvědčení, že Haas porozuměl Shakespearovu záměru – vytvořit z komické sluhovské masky originální individuum vnášející do milostně poetického příběhu prokládaného klaunským řáděním temné tóny. Malvolio zůstal pro Huga Haase ojedinělou příležitostí v klasickém repertoáru velkých komediálních postav, což patrně souvisí se složením pánského souboru tehdejší činohry ND, nabitého komediantským herectvím. Jistě je to i otázka věku a s ním souvisejícího zařazení: Haasovi je v té době málo přes třicet a zjev ho zkrátka předurčuje hrát v dobovém spotřebním repertoáru variujícím donekonečna milostné souboje pohlaví. Současně ale tušíme, jako by Haasovo herectví bylo vlastně v rozporu s tím, co se po něm žádá a k čemu má sloužit v divadle takového typu, jako je Národní s oficiálním programem velkého

18 W. Shakespeare: *Cokoli chcete čili Večera tříkrálová*, premiéra v ND 26. 5. 1934.

19 Rutte, M. „Melancholická komedie o lásce“, *Národní listy*, nedat. výstřižek v AND.

20 Jv. „Shakespeare v Illyrii“, *České slovo* 29. 5. 1934.

dramatického repertoáru a s 'přidruženou výrobou' kultivovaného bulváru ve Stavovském. Není to náhoda, že Haas stále víc dělí svůj čas mezi divadlo a film a film častěji vyhrává, jak si povzdechla ve svých pamětech Olga Scheinpflugová, nejednou na divadelních zkouškách objímající místo oblíbeného partnera židli. Scheinpflugová také potvrzuje to, o čem píše Götzová ve svém medailonku, když charakterizuje Haase jako „moderní typ“: „Nikdo si ho nepředstavuje v dobovém divadelním kostýmu, byl tak moderní ve svém výraze a tak civilní v projevu, že by se to asi nebylo shodlo s renesančním oděvem shakespearovského vévody nebo molièrovského nápadníka...“ (Scheinpflugová 1994: 204).

A přece to bude právě divadlo, které dá herci příležitost vytvořit nezaměnitelnými 'civilními' prostředky namísto obligátních typů a figurek jedinečný *moderní* lidský osud. – A bude to film, který tuto příležitost zpečetí do mezinárodního úspěchu. Na to si ale jak v divadle, tak ve filmu ještě musí několik let počkat.

Když hraje v divadle roztržitého docenta etiky v komedii *Ohénko*, kterou pro něho a pro sebe napsala kamarádka Scheinpflugová, kritika píše příznačně zdrobněle o jeho Johánkovi jako „*osůbce* opravdu pozoruhodné“. Podle Miroslava Rutteho měl Haas „řadu skvělých nápadů v charakterizaci roztržitosti, byl milý ve své učené hlouposti – ale chybělo pevnější formální sevření celé role; nezbavili jsme se místy dojmu, že je tu víc improvizace než vyváženosti.“²¹ K „*osůbce*“ či figurce odkazuje i divadelní maska, jejíž dominantu nad kulatými brýlemi s výraznými obroučkami tvoří účes: Haasovy elegantně sčesané černé vlny zakrývá paruka neurčité barvy sestříhlá na ježka. – Na rozdíl od divadelního Johánka ten filmový (až na nenápadné brýle bez obrouček) má civilní Haasovu podobu, které herec, zdá se, podřizuje i svůj ležerní projev, i před kamerou se rozpadající do půvabných jednotlivostí. Jistě je také na vině filmová 'montáž': necitlivě stříhá celistvě budované, pointované výstupy divadelní předlohy na rozdrobené detaily. Těm vévodí naříkavá kadence nazálních intonací hlásku, který je v rozporu s rozložitým tělem medvídkovitého docenta, ale v souhlase s povahou jelimánka, jenž k mužství musí být teprve probuzen. Šarže budovaná na opakovaných nárocích a ústupech, replikách rozbíhaných stejně náhle jako utínaných, se stereotypně opakuje. K chtěnosti situačních i konverzačních point přispívá také to, že vedle sólující Anny Nedošínské je Haasovou partnerkou v roli Růženky nikoli sama autorka, s níž na divadle tvořil sehranou dvojici, ale bezbarvá a neohrabaná Lída Baarová, marně se nutící do bezprostřednosti plaše žádostivého stvoření, v němž se ženská něha i vypočítavost postupně rodí.

Na adresu způsobu, jak Hugo Haas v té době hraje postavu v divadle, dodává Otokar Fischer v případě Hilbertovy komedie *Let královný*: „Tento výtečný herec je výtečný tam, kde hraje, že něco hraje nebo že si na někoho hraje. Blazeovanost, schovávaná, zapomnětlivost, afektace, hrané herectví, strojený chlad, cynismus, lhostejnost, to je pravá jeho doména, která ho zajímá pohříchu do té míry, že pozbývá k své postavě spontánního vztahu, má-li vystihnout její *celistvost* a *jednoznačnost* [kurz. ZS]: v prvých aktech volá text po dotvoření z hereckého nitra, na scéně však chybělo to imponující, do čeho se krásná dívka zamiluje, teprve erotický zmatek a smutek byl zvládnut.“²² Fischer vystihuje to, co o Haasovi píše v medailonku citovaném výše i Götzová. Při čtení jeho slov se

21 Rutte, M. „Nová veselohra Olgy Scheinpflugové“, nedat. výstřížek v AND.

22 Fischer, O. „Z pražské činohry. Jaroslav Hilbert: Let královný“, *Lidové noviny* 2. 11. 1932.



STRÝC SOKRATES

Vítězslav Nezval: Milenci z kiosku,
SD 1932

neubráníme dojmu, že to, co se tu po herci chce, on svým postavám nemůže nebo dokonce nechce dát. Detailní rozehrávání, mozaikovitá *montáž* hereckých nápadů, jimiž se strefuje do příslušné polohy, namísto *celistvosti* a *jednoznačnosti* potvrzuje nadvládu *mimu* v herectví i v textových předlohách.²³ Mimus ovládá tehdejší jeviště (viz Osvobozené divadlo Voskovce s Werichem) a živnou půdu nachází stále víc ve filmu, jak o tom svědčí řada dobových melodramat nebo veseloher (nejen) s Vlastou Burianem. A Hilar, který jediný z tehdejších režisérů ND velitelskou rukou s mimickým živlem *zápasil*, pracoval s Haasem jen okrajově. – Pro poctivost je třeba dodat, že právě zkoušky na *Let královny* jsou z těch, při nichž partnerka musí objímat místo partnera židli, takže není divu, že Haasův

23 K časovým komediím francouzské či anglosaské provenience, jejichž českou obdobu reprezentuje psaním pro sebe a své kolegy například Olga Scheinpflugová se zmiňovaným *Okénkem* a dalšími hrami, ve kterých Haas tak často vystupuje, jsou kritici většinou shovívaví: vždyť nejde o nic jiného, než aby si herci spolu zahráli, případně zařídili. Jiní – jako právě Otokar Fischer, vynikající historik, autor, překladatel a bytostný dramaturg, který se po Hilarově smrti stává na krátké tři roky skvělým šéfem činohry Národního divadla – to vidí jinak: A. M. Píša v souvislosti s „nebezpečnou nenáročností“ *Okénka* Olgy Scheinpflugové poznamenává: „Soudobý temperament a technická zběhlost autorů nemohou nás přinutit, abychom se nadchli pro konvenčnost a mělkost náplně, pro nedostatek vnitřní hutnosti a laciné efekty v jejich produkci. Proč má rezignovat na hlubší problematiku a básnivější obraznost, proč z ní má zmizet formový výboj a intenzita životního vidění. Nemáme také důvodů, abychom smlčeli, že takové premiéry přestávají být kulturní potřebou a jsou jen společenskými večery, o nichž se vzájemně kazí autoři, herci i publikum.“ (Píša, A. M. „Okénko“, *Právo lidu* 18. 10. 1931) – Ve jménu boje za zvýšení duchovní úrovně a zkulturnění starého dobrého mimu to hříčka Olgy Scheinpflugové od Píši (kterého vehementně podporuje ve svém *Zápisníku* i F. X. Šalda) schytala za všechny ostatní provinilé poněkud neprávem. Autorka vložila, zdá se, do vztahu Růženky k Johánkovi své osobní zkušenosti s mužem, kterého k jeho mužství neprobudí přímočarý bezelstný cit, ale vypočítavá intrika. Hořký podtext hry však možná vzal za své v režii sedmadvacetiletého Jiřího Frejky, která podle Píši „rozhybala jednotlivé scény lidmi i věcmi a okázale stupňovala jednotlivé scény do fraškovitosti“, zvláště když daleko více pozornosti než zmiňovaná *situace* protagonistů, o níž ve hře jde, na sebe strhávalo Haasovo charakterizační umění.

jevištní výkon vyvolává dojem odbytosti.²⁴ A na adresu postavy pana Grünfelda, další postavičky psané Scheinpflugovou Haasovi 'na tělo', poznamenává opět Fischer: „Co následuje po Grünfeldově vstupu, je pustá fraška ba poušť.“ Haas podle něho působí na diváky jen „fyziognomickou komikou neohrabaných nohou, hrabivých rukou a cituplné hry na klavír“.²⁵

Od mimu k dramatickému herectví

Přetlak komediantské energie má nejšťastnější výsledky tam, kde jsou herecké sebeředvádění či *nejednoznačnost* postavy tematizovány situací, což je šťastný případ filmové komedie *Život je pes*, anebo když se může zúročit v převtělovací vášni, která v případě filmového herectví musí volit jemnější, civilnější prostředky než při stylizaci pro velké jeviště divadla: Klasickým případem tohoto druhého postupu je postava pana Načeradce ve zfilmovaných *Mužích v offsidu* podle předlohy Karla Poláčka. Jak známo, Poláček si k překvapení všech kolem vybral Haase sám, navzdory vedení společnosti AB filmu, která jeho scénář produkovala v režii Svatopluka Innemanna. Možná Poláček viděl Haasovy charakterní výkony v Pagnolovi – Topaze a především Panisse, kterým si Haas na jaře roku 1931 získal kritiku i publikum neméně než na podzim téhož roku filmovým Richardem Načeradcem.

Přestože přinesla Hugo Haasovi takovou popularitu, není postavička pana Načeradce hlavní rolí: tou není žádná v půvabném mimu – několika scénkách 'ze života' o tom, jak Eman Habásko skrze velkorysost pana Načeradce k práci a rodinnému štěstí přišel. V plejádě komediálních figurek realisticky tvořených Emanem Fialou, Jindřichem Plachtou, Theodorem Pištěkem, Ellou Nollovou, mladičkou Jiřinou Štěpničkovou, Jaroslavem Vojtou a Betty Kysilkovou, působí zpočátku Haasův Načeradec jako trochu z jiného světa. Do idylicky anekdotického příběhu vnáší neklid. Buřinka, skřípec visící na věčně nakrčené skobě nosu, pod ním kartáč hustého černého kníru. Pantalónovská maska přitom vychází z dobového 'reálu' – nadsazuje vlastně jen trošku – takových fandů, jako je pan Načeradec, vidíme kolem plný stadion. Ale jen on umí tak vehementně prožívat zápas, chválit a kibicovat, krásně se rozčilovat, ba spustit rvačku. Protáhlé kadence nazálních intonací střídá kulometná palba stížností, které Haasův Načeradec adresuje celému světu: „Takovej život mně může bejt ukradenej! Já jsem nemocnej člověk!“ Maska načuřeného hypochondra a chronického stěžovatele rázem spadne, když pan Načeradec může věčně řešit situaci coby dobromyslný chleboďárce nezaměstnaného Emany. Euforii provázejí suché komentáře, které

24 17. října 1932 adresuje šéf Hilar ředitelství ND tento dopis: „Vyčerpav všechny prostředky, jak donutiti člena činohry p. H. Haase k práci v Hilbertově hře *Let královny*, jsem nucen požádati ředitelství za nejostřejší zakročení proti tomuto herci, který už po 10 dní nenavštěvuje zkoušky na zmíněnou hru. Třeba mu divadlo vyšlo vstříc v tom směru, že mu povolilo třídenní dovolenou k návštěvě nemocné matky, ani dnes, 14 dní před premierou Hilbertovy hry – se nedostavil do jevištní zkoušky, kterou tím zmařil. Touto absencí p. Haase byla premiéra Hilbertovy hry, v níž má p. Haas hlavní roli, zpožděna, ačkoliv administrativní důvody žádají nejrychlejšího jejího vypravení a odkladem utrpí činoherní příjmy značnou újmu. Vedle toho připomínám, že jest odkladem poškozen i první český dramatik. Posléze je nutno zdůrazniti, že počínání p. Haasovo rozvrací celou kázeň ústavu. Prosim tudíž, aby ředitelství vyzvalo p. Haase k okamžitému nastoupení práce a pohrozilo mu propuštěním, kdyby se ještě dále zdráhal zúčastniti zkoušek. Šéf činohry: Dr. Hilar.“

25 Ot. Fisch. „Olga Scheinpflugová projevuje novou veselohrou...“, *Lidové noviny* 15. 1. 1933.



▲ PROFESOR KOHOUT

Poslední muž,
režie Martin Frič,
Moldavia 1934

◀ VIKTOR

Život je pes,
režie Martin Frič,
Moldavia 1933

podněcují další vzplanutí ústící do odevzdané rezignace, a tak pořád dokola, jak vyžadují výjevy šefování, manželských hádek či rodinných návštěv stáda židovských příbuzných. 'Maska' tvořená charakteristickými intonacemi stejně jako skřipcem a knírem či vycpaným bříškem, které spolu se skobovitým nosem jako by se pořád někde pletlo, rovná se takříkajíc životnímu postoji profesionálního zařizovače, jímž je Poláčkův-Haasův židovský obchodník.

V případě permanentního věčného komentáře, jímž provází pan Načera-dec v Haasově podání své jednání, jde o stejný princip, jaký herec uplatňuje i na poli neméně úspěšném - v rolích mladých mužů vrhajících se - či naopak váhajících vrhnout se - do života. Opět se prokazuje, že Haasovi je prostě dáno dívat se vždy na sebe i na postavu z odstupů, zvenčí, a vytvářet kritikem odmítanou *nejednoznačnost*. Je-li však nejednoznačnost tematizovaná samotnou 'povahou' postavy nebo situací, kterou musí postava řešit, jako je tomu ve filmové komedii *Život je pes*, kde se mladík vydává za vymyšleného strýčka, aby získal zaměstnání, Haas může plně a svobodně realizovat to, co symbolizuje jeho 'osobní' vášně hrát v mladém věku dědky. Totiž onen věčný, v případě komedie maximálně vyhraněný herecký paradox 'já jsem i nejsem já - já je (ještě) někdo jiný'. Vychází přitom z realistické situace, která se podle pravidel staré frašky zamotá tak, až už to vypadá, že z ní není úniku: v 'rolí' seriózního pedanta alias strýčka má mírně



◀ **LEWIS DODD**

Basil Dean, Margaret Kennedyová:
Věrná milenka, SD 1935, s Olgou
Scheinpflugovou (Tessa)

▶ **ALASTAIR FITZFASSENDEN**

G. B. Shaw: Milionářka, SD 1936,
na snímku při zkoušce s Olgou
Scheinpflugovou (Epifanie
Fitzfassendenová) a Ellou Poznerovou
(Patricia Smithová)

ztřeštěný mladík větší úspěch, než předpokládal, takže nakonec místo jedné nevěsty má hned dvě.

Haas pro sebe vybírá takové situace a postavy záměrně:²⁶ scénáře ke komediím, jejichž spolehlivý základ tvoří starý mimus, neboť jsou postaveny na komických scénkách ze života spojených postavou hrdiny s jasným povahovým rysem, si píše sám ve spolupráci s režisérem Martinem Fričem. Ve třech letech za sebou (1933–1935) to bude po veselohře *Život je pes* ještě *Mazlíček* a *Ať žije nebožtík*. Frič má právě za sebou tvrdé školení v tomto žánru, když spolupracoval s Vlastou Burianem na *Hadimrškovi*, *Antonu Špelcovi*, *Pobočnicku jeho excelence* i *Revizorovi* (Chlestakov je jedna z těch 'klasických' rolí, u nichž můžeme litovat, že se k ní Hugo Haas nedostal). Režiroval Huga Haase už v *Dobřím vojáku Švejкови* v roce 1931 a znovu to bude při filmových adaptacích divadelních předloh: scénář podle veselohry *Poslední muž* od F. X. Svobody (1934) napsal Václav Wassermann; Šamberkovu frašku *Jedenácté přikázání* (1935), kde hraje Haas podruhé roli Voborského, ženatého muže vydávajícího manželku za vlastní dceru (poprvé to bylo ještě v němém filmu z roku 1925), do filmového scénáře přepsali E. A. Longen s Otakarem Vávrou. K melodramatu *Ulička v ráji* (1936), které rovněž režíroval Martin Frič, píše scénář Haas s Vávrou, a komedii *Mravnost nade vše* (1937) napsali zase společně Haas s Fričem – prý za osm dní, a za další týden ji natočili...²⁷

26 Dověďuje to i rozhovor z roku 1937, citovaný Jaroslavem Brožem a Myrtilem Frídou, v němž se Haas svěruje redaktorovi *Studentského časopisu*: „Rozhodující u filmu je, abyste měl možnost si vybírat náměty i role a také si je vypravovat již ve scénáři. Moje touha je vlastní režie. A aby toho člověk dosáhl, musí být nejdříve oblíbený a populární. A popularitu získáte jen na živé a vtipné roli.“ (Brož, J. / Frída, M. *Kino Ponrepo – Hugo Haas*. Vydalo publikační oddělení Českého filmového ústavu v Praze u příležitosti přehlídky filmů Huga Haase v kině Ponrepo, únor 1971.)

27 Viz Brož / Frída 1971.



Poučení filmovými groteskami, především Charlieho Chaplina a příhodami jeho človíčků, nebrání se Haas s Fričem proměňovat jednotlivé scény „ze života, jenž je na člověka jako pes“ do půvabných klauniád, které však pořád mají svůj základ v každodenní realitě roku 1933: Mladý muž najatý dělat chodící reklamu na oblečení solidního pána od firmy Netušil se na ulici chová „skandálně“, neboť ho víc než výkon zaměstnání rozptyluje osobní váha, která si ho neváží a ukazuje něco jiného, než by chtěl, anebo pěkná slečna v autě. Jak jinak může dopadnout splácení dluhu panu domácímu, kterého musí táhnout v kolečkové židli na procházku, než krkolomnou jízdou z kopce? Harlekýnovská směsice *mazanosti*, s níž Viktor zrežuruje důstojný vstup vymyšleného strýčka Tomáše do rodinného podniku budoucího tchána, a *naivní bezelstnosti*, když sedne na lep tajemnému dobrodinci, který ho zásobuje falešnými bankovkami, dostává nejlepší příležitost v situacích, v nichž Haasův hrdina skutečně může jednat jako sluha dvou pánů: Při inventuře, kterou sám coby pedantický strýček vyhlásil a které se chce coby Viktor zúčastnit, aby si u dívky svého srdce i jejího tatínka napravil reputaci, musí se za jedním stolem otáčet ‘za dva’. S eskamotérskou rychlostí střídá Haas-Viktor hlasové i fyzické proměny, aby se předvedl a zavděčil a aby nakonec – v ‘rolí’ i ‘za sebe’ – mohl nejen momentální, ale vůbec svou celkovou situaci komentovat povzdechem: „Proč já se tady dřu za dva?“ Ve finále příběhu nemůže samozřejmě chybět klaunské číslo, při němž je Hugo Haas v jedné situaci synovcem i strýčkem současně a promlouvá sám k sobě: energie a vášně, s níž při předstírání nemoci strýčka a stejně předstírané péči synovce užívá umění břichomluvice, je odzbrojující. Ztřeštěná darebáctví, jak Viktorovy eskapády nazývá jeho budoucí tchán (Theodor Pištěk), tak nakonec musí být odpuštěna – zvlášť když si autoři neodpustí absurdní pointu celého příběhu v podobě náhle



se zjevivšího Alfréda, která může – díky filmové technice – umožnit našemu hrdinovi setkání s patřičně důstojným obrazem ideální podoby sebe sama.

V následujícím roce 1934 vedle komedie *Poslední muž*,²⁸ kde Haas ve Fričově režii opět předvádí svoji převtělovací vášeň, když coby despotická rodinná autorita vytváří variantu staříčké masky pedanta, opakuje v groteskním *Mazlíčkovi* jelimánkovitého doktůrka, jak ho známe už z *Okénka*. Šarže naivního dobráka, jehož *élan vital* se probudí až v poslední třetině filmu, mu slouží především k tomu, aby se *zastal určitého životního postoje* budícího ve svém okolí výsměch. Věžeňského knihovníka, probuzeného k životu fackou uštědřenou sokovi v lásce, vytváří jemně, civilním jednáním, v němž se komediální stylizace projevuje mnohokrát vyzkoušenými nedořečenými větami: zamotává se do nich, aby nakonec jediným suchým konstatováním mohl přestříhnout zašmodrchané nitky a zhodnotit tak jednání své postavy nevzrušeným komentářem, který je v naprostém rozporu s reakcemi, jež vyvolává.

Nosnější příběh bláznivé veselohry *Ať žije nebožtík* řetězí sérii půvabných scének o mladém flamendrovi, který se rozhodne předstírat vlastní smrt, aby se zbavil dluhů, usiluje oženit se s tou, s níž už je ženatý, a získat si strýčka, před jehož hněvem utíká... Klasický prvek situační komedie – nedorozumění – spojují autoři s anekdotickou konverzací, při níž se uplatňuje Haasova bezprostřednost v momentálních drobných improvizacích, zápletko je prokládána nejrůznějšími lazzi, nechybí převlek za učitelku zpěvu a honička, aby příběh skončil tak, jak začal – nedorozuměním, které je odhaleno. V novodobé variantě Lháře se může

²⁸ Haas si profesora Kohouta z divadelní hry F. X. Svobody zahrál i na jevišti. Inscenace zařazená na repertoár Stavovského divadla patrně proto, že měla ve filmové verzi úspěch, se hráje mezi březnem a říjnem 1935 desetkrát.

◀ TOBIÁŠ

Ulička v ráji, režie Martin Frič,
Moldavia 1936, na snímku
s Vladimírem Jedličkou (Petřík)

▶ PROFESOR KARAS

Mravnost nade vše, režie Martin Frič,
AB 1937, s Věrou Ferbasovou (Věra)



Haas proměňovat z ležérně samolibého bonvivána v dychtivě zamilovaného a přitom jemně parodovat sám sebe i milovnický typ: trochu potrhlý, trochu prostopášník, trochu svůdník i upovídáný chlubil... Spojení naivity s pokusem zlobit působí neodolatelně i proto, že všechna ta alotria vyvádí individuum mužně úhledného zjevu, v ničem nepřipomínající destruktivního chlapečka... Mohu-li si dovolit parafrázovat výrok Otokara Fischera, zdá se, že v případě filmu je výtečný herec Hugo Haas výtečný tam, kde *nic nehraje*, i když někoho hraje... Na filmech, které si pro sebe sám napsal, překvapuje, jak *důvěrně, intimně* působí hercův projev, a to nejen tam, kde prozrazuje slabůstky svých postav: „Kdybych tak mohl koupit kytici růží,“ zasní se pan Zajíček v *Domě na předměstí*, aby se vzápětí suše svěřil: „Ale když to stojí dvacet korun...“ Když pak jde dát *jedinou* růžičku do pokojíku své vyvolené, na stole místo vázy stojí láhev s mlékem: Samozřejmě že Haasův hrdina mléko nevypije, ale způsobně nalije do misky, ovšem když kapka na dně zůstane, bleskurychle se jí zmocní – a v té neodolatelně živé reakci je celý Haas... V komedii *Život je pes* svěřuje bezelstně divákovi prostřednictvím samomluvy milostný zájem o slečnu Evičku (Adina Mandlová) a působí při něm stejně autenticky a upřímně, jako když komentuje svůj momentální neúspěch („jak chci být démonickéj, tak to takhle dopadne“, prohlásí poté, co mu Evička vlepí facku za jeho bezprostředně vlepěný polibek). „Jé, ta je krásná,“ vydechne Petr Suk v *Nebožtíkovi*, když spatří ve strýčkově domě, z něhož musí okamžitě prchnout, Alici (opět Adina Mandlová) – „tak to já tady zůstanu!“ Spojením bezprostřední reakce v situaci s jejím komentováním, které permanentně zveřejňuje, umožňuje Haas divákovi, aby s ním stále ‘byl při tom’, co se s postavou a v postavě děje. Petr Suk má jeho tvář, jeho živé oči a pohyby, eleganci a vehementní energii a herec-autor, který za pomoci režiséra vkládá do postavy sebe sama, vtahuje diváka do filmového obrazu, pohybuje se ve všech situacích tak svobodně, jako by mezi ním a divákem nebyla žádná ‘rampa’, žádná technika snímající kamerou postavu a oddělující nás od prožitku jejího tvůrce.

Na příkladu filmu, v němž hraje jinou podobu ‘sebe sama’ – podobu, která není totožná s tváří přitažlivého mladého muže v rozverné komedii, ale tvoří ji (opět) maska misantropického dědka v melodramatu *Ulička v ráji* – vidíme, že



důvěrnost projevu nesouvisí jen s typem postavy, v níž jako by stačilo ‘nehrát’ a ‘být za sebe’, ale stává se herci nejvlastnějším vyjadřovacím prostředkem: umožňuje mu tak vzít na sebe jakoukoli podobu člověka, protože s ní na sebe bere jeho úděl a protože úděl postavy se stává jeho vlastním, neboť herec to tak cítí a prožívá: „Je to vroucí a krásná postava, tenhle jeho antoušek, ten smutný a rezignovaný člověk, ke kterému se štěstí obrátilo zády a který nezná radosti, postava, postavená na plátno s obrovským zvládnutím masky a hry, prožitá a pravdivá do nejposlednějšího zachvění víček, ryzí ve svém citu a jemná ve svém humoru,“ píše na adresu filmu do *Kinorevue* značka b. r. (Bedřich Rádl): „Jmenoval se původně ‘Dobrodinec chudých psů’ [...], ale mohl by být stejně dobře označen velkým a význačným nadpisem ‘Haas’. Neboť stal se zcela a jen triumfem tohoto znamenitého charakterního herce [...]. Hugo Haas, jehož objevení pro film v ‘Mužích v offsidu’ bylo senzací a který vytvořil v českých filmech mnoho postav nejružnějšího druhu, od milovnických rolí podivuhodné svěžesti a lehkosti k humoristickým výkonům a charakterním studiím, vyrostl v tomto svém posledním filmu vysoko nad průměr všeho, co jsme dosud po herecké stránce v českém filmu viděli.“²⁹

Misanthropického podivína už si předtím vyzkoušel s úspěchem i na divadle: Na začátku roku 1934 třiatřicetiletý Haas vytvořil starého Jirmana v sentimentální komedii Viléma Wernera *Medvědí tanec*³⁰ a podle A. M. Píši mohl opět uplatnit smysl pro charakterní role pohybující se na ostří tragikomiky, když nedůvěřivce, který naivně uvěří ženské vypočítavosti, hrál ne pouze jako trpící oběť, ale jako někoho, kdo *umanutě trvá na osudu, který si sám zvolil*. A Jindřich Vodák popisuje: „V antikváři udělal p. Haas postavu opravdu básnický prožitou, nejprve posadil nízko ke stolu vousatého a divého samotáře, jenž přikrčen do

29 b. r. „Nové filmy – Ulička v ráji“, *Kinorevue*, roč. III., 1936–1937, č. 7: 138.

30 Premiéra ve Stavovském divadle 28. ledna 1934.

◀ **Svět, kde se žebřá,**
režie Miroslav Cikán,
Lucerna 1938

▶ **VILÉM GREGOR**
Co se šeptá, režie
Hugo Haas, Lloyd 1938,
s Jiřinou Štěpničkovou
(Helena) a Ríšou
Novákem (Ivan)



svého brlohu nad knihy vzhlíží zespoda udiveně nebo odmítavě ke svým hostům, a vzpjal ho pak na blouznivě zmámeného horlivce, jenž rozšířenými zraky a dorážejícími větami sleduje nepovolně utkvělou vidinu a utkvělý cíl. Dívá se mimo svět a žene se v jediném tahu, jako by si v myslí spřádal vyšší, románový osud, k jehož tragice se umíněně cítí povolán“ (Sochorovská 2000: 74). V roce 1937 pak vytvoří na divadle a vzápětí i ve filmu dvě postavy, které v podivínské umanutosti mají leccos společného, přestože jejich příběhy jsou naprosto protikladné: plachého doktora Galéna, vzdorujícího diktátorské moci, a žebřáka-milionáře Dostala, který se stává domácím pánem, neboť si svým ‘povoláním’ vydělal na činžák. Čapkovo drama *Bílá nemoc* i anekdotku Edmonda Konráda *Kde se žebřá* režíroval Karel Dostal a obě divadelní inscenace dosáhly mimořádného ocenění u kritiky i u diváků: *Bílá nemoc* se za půldruhého roku, od 29. ledna 1937 do konce června 1938, hrála třiaosmdesátkrát: v prvních měsících po premiéře takřka denně – v únoru 1937 jedenadvacetkrát, v březnu pak sedmnáctkrát (takového ohlasu v Národním divadle snad žádná ‘vážná hra’ nedosáhla); Konrád našel si pro svého Dostala skvělého představitele v Hugo Haasovi,“ píše Miroslav Rutte, „jenž přiblížil publiku důvěrně nejen autorovu hlavní postavu, ale i jeho jazyk. Byl až přízračný ve své syrové lidské prostotě, ve svém dobráckém cynismu a urousané vznešenosti. Zlý, samotářský dědek, panovačný i ve svém klidném přihrbení, jakoby nakrčen ke skoku. Lidská antikvita, plná ponížené, ale potměšilé síly, a teprve v závěru měknoucí do plaché a ostýchavé něžnosti.“³¹ Filmová verze s mírně upraveným názvem (*Svět, kde se žebřá* režíroval Miroslav Cikán) uchovává v jednotlivých scénkách Haasovo umění charakterizace pro potřeby filmu ztlumené a opakující známé postupy, vyzkoušené krátce předtím

31 Rutte, M. „Konrádova žebřácká tragikomedie“, *Národní listy* 28. 11. 1937.

v případě dědka Pešty ve *Velbloudu uchem jehly* (tehdy se zfilmování populární divadelní komedie Františka Langra ujal Haas sám za pomoci Otakara Vávry). Hned poté a takřka současně s divadelní premiérou *Bílé nemoci*, na konci února 1937, mohou filmoví fanoušci vidět Huga Haase v poslední variantě rodinného despoty – v komedii *Mravnost nade vše*. I profesor Karas je umanutec, který řídí svou rodinu rigidními příkázáními typu „mravnost nade vše“ a „fantazie je zlo, které vede k neřestem“, ale tají přitom ‘předmanželskou’ dceru. Sonorním hlasem a v impozantní masce pana Důležitého si Haas střílí z pokrytectví samolibého hlasatele falešné morálky, který se musí vylhávat ze situace, již si sám způsobil („Ale docela dobře jsem se z toho dostal,“ nezapomene komentovat).

„Čapkova hra o soumraku Evropy“, jak nazval svou recenzi Miroslav Rutte, kterému se zdálo uvádět *Bílou nemoc* na oficiální státní scéně roku 1937 politicky nepřilíživě prozřívavé (!), je působivě vystavěný modelový zeitstück, počítající s konkrétním hereckým uměním Zdeňka Štěpánka (Maršál), Václava Vydry (Baron Krüg), Bedřicha Karena (Sigelius) – a Huga Haase. Galén v jeho divadelním podání „měl lidskou plachost, pod níž se skrývala tvrdá a mazaná neústupnost. Byl to neobratný a ošuntělý človíček, rozpačitý v slovech i gestech, naivní až k směšnosti, a přece vyzařovala z něho jakási mohutná síla, jež se mohla změřit i s diktátorskou mocí: cosi zároveň kristovského i švejkovského, a trochu chestertonovský otec Brown“.³² Dva dny po premiéře hry, jejíž aktuálnost přes všechnu ‘časovost’ vzhledem k situaci v sousedním Německu část publika zaskočila, aby vzápětí vyvolala o to větší zájem, píše šéf činohry Národního divadla Otakar Fischer: „Váženy a milý pane Haasi, kdybych byl referentem, sdílel bych s dnešními kritikami nadšení z Vašeho Galéna, mluvil bych o vnitřním poslání, jež Vás uschopnilo k proniknutí právě této postavy, apod. Ale, dovolte mi říci, co je umělci ‘shůry dáno’, to je jeho privatissimum a vymyká se vlastně rozboru, co mi však chybí v posudcích a co, nevyřčeno nebo nenapsáno, by mě trápilo, je toto pozorování: Vaše cesta k herecké dokonalosti šla – a to, zdá se mi, je *novum v našem uměleckém vývoji – skrze film* [kurz. ZS]. Tam, kde tolik herců, jak myslím, povrchní a planí, tam VY nalézáte sebe samého. Já aspoň nedovedu si představit, že některá mně hluboce do mysli se zapsavší gesta Vašeho lékaře byla by nabyta té *definitivnosti své ražby*, kdyby nebylo předcházelo školení, které Vám dalo *plastiku výrazovou a nikterak nedovolilo improvizovat* [opak. kurz. ZS]. Já dobře vím, drahý pane Haasi, že Vám hraní pro kino je podstatnou složkou interpretačního umění, dovolte mi tedy říci, že i z hlediska našeho, ve vlastním smyslu činoherního, s vysokým kladem oceňuji Vaše projadřování mimoscénické, protože zrovna jím se pak Vaši kreaci jevištní dostává té povýšené zduchovělosti, již tak dojeti tleskáme. S přátelskými pozdravy jsem upřímně Váš blahopřející OF.“ Filmová podoba Galéna, Haasem v dokonalé rovnováze procítěná a promyšlená jak v rovině herecké, tak režijní (tady je mu velkou pomocí sehraný ansámbl herců z divadelní inscenace), potvrzuje Fischerova slova: pro svou postavu herec přesně volí jemné prostředky, aby schoval výrazný vzhled pod popelavou parukou, mladistvé tváře za řídkým vousem a živé oči za kulatými skly drátěných brýlí. Maximálně soustředěný na odhodlání prosadit ‘přirozený ideál’ vkládá Haas-Galén veškerou energii do slov, kterými chce přesvědčit, a tlumí přitom charakteristickou znělost hlasu, oprostuje mimický výraz a pohyby. Není v něm nic „švejkovského“ ani „kristovského“. Jeho

32 Rutte, M. „Čapkova hra o soumraku Evropy“, *Národní listy* 31. 1. 1937.



DOKTOR GALÉN
Bílá nemoc, režie Hugo Haas,
Moldavia 1937

neústupnost není „mazaná“, osciluje mezi rozpaky a odhodláním vydržet strašlivý tlak, který letmo prozradí jen utkvělé pohledy, neklidné prsty, ruka svírající hrud', hlava nachýlená mezi rameny vysokého těla, takřka neznatelně podklesávajícího v kolenou. Čapkem zvolený postoj „doktora Dětiny“ bere herec zcela za svůj, jakoby soustředěný na otázku, co to s člověkem dělá, když je vystaven situacím, které autor rozhodl za postavy předem. Ale Haasův Galén se nevzdává – jestliže v první scéně při Maršalově projevu se nechápavě rozhlíží a nepozorovaně vytrácí z davu, v poslední scéně zfanatizovanému davu odhodlaně vzdoruje. Z outsidersa se stává neokázalý hrdina s posláním hájit život proti smrti – i za cenu vlastní smrti. Haas-režisér – na rozdíl od Čapkovy skepse a věčného hodnocení – několika drobnými posuny ve scénáři hájí postoj idealisty až do konce: Nejen připsanou postavou doktora Martina, kterému Galén svěří recept léku na Čengovu nemoc, aby zůstal lidem zachován, ale i závěrečným rozhodnutím Maršála předstoupit před zfanatizovaný dav a vyhlásit mír. Haasovy zásahy do scénáře a režijně-herecké pojetí postav tak předem nehodnotí, ale snaží se o pochopení jejich jednání (odtud

zpřesněné detaily Galénových retrospektivních zážitků z předchozí války, kterou je jasně míněna ta první 'světová', odtud i Maršálova-Štěpánkova velkolepá scéna překonávání strachu ze smrti a závěrečná konfese). Čapkovská teze a typ (pacifista × diktátor) se tak i díky hereckému ztvárnění mění v individuální duševní zápas v psychologickém dramatu: *dramatické* (vystavené rozhodování) jsou i charaktery, které vytvářejí Haas v Galénovi a Štěpánek v Maršálovi (na rozdíl od výtečného Karenova Sigelia, který zůstává dokonale ztělesněným neměnným typem).

Psychologická hra, zdá se, přitahuje Haase – anebo se k ní utíká pod tlakem toho, co se na Československo i na něho samotného vzhledem k jeho židovskému původu chystá – i v předposledním filmu, který v této zemi natočil: *Co se šeptá* bylo uvedeno do kin 27. září roku 1938, dva dny před Mnichovskou dohodou... Jako scenárista, režisér i jeden z protagonistů rozvíjí Hugo Haas „dojemný příběh“ ženy mezi dvěma muži. Stylizace melodramatu do vzpomínky na mládí, tedy na něco, co bylo a už nikdy nebude a nad čím vzdychají dvě drbny na lavičce v parku, umožňuje rodinnou historii v milostných citech se zmlátající Heleny (Jiřina Štěpničková) a velkorysého Viléma (Haas) vnímat současně v jemně ironické rovině i jako morální problém v podobě zápasu vášně a rozumu, odpovědnosti a nezodpovědnosti, skrytého pod povrchem společenské konverzace a vzájemné ohleduplnosti, ale i rafinovaných provokací, jimž Haasův Vilém vystavuje sebe, svou ženu i svého soka.

Podle několikrát zde citované charakteristiky Haasova umění z úst Olgy Scheinpflugové „přeskočí“ Haas z vážných témat k veselohernímu. V komedii *Andula vyhrála*, kterou pro něho a Věru Ferbasovou napsala právě Scheinpflugová (a natočil Miroslav Cikán), si zahraje bohatého starého mládence, který prchá před nápadnicemi. – A mohla by se také jmenovat 'Já ti ukážu!', neboť v této drobné 'komedii mravů' nakonec zvítězí ženská podnikavost nad mužskou ješitností.

To, o čem píše Otokar Fischer a co se nejvíc prosazuje v Haasových posledních českých filmech – 'nehrát', ale 'být' – bude tvořit Haasovu 'metodu' v Americe. Putuje tam poté, co byl na jaře roku 1939 vypovězen z Národního divadla,³³ přes Francii a Portugalsko a stráví tam takřka dvacet let intenzivní, především filmové práce. Ohledně zmiňované metody svěřil po letech Františku Černému, že i kolegové v Hollywoodu si cenili jeho civilního projevu. „Věty, které ve filmu pronášel – na divadle to bylo zcela jinak – neformulovali literáti, ale on. Dělal to, co radil druhým. 'Chtěl jsem někdy od herců, aby text před kamerou improvizovali, aby to bylo prosté a pravdivé. Aby se rodila myšlenka před kamerou. Byl jsem proti memorování.'“³⁴ A *Divadelním novinám* zase popsal svou 'pedagogickou' metodu, kterou použil, když krátce vyučoval v Actors' Laboratory: „Učil jsem [...] především přirozenosti projevu – prostotě a logice myšlení – učil jsem je pozorovat život a lidi kolem sebe – všude a za všech okolností... Četli jsme

33 Hugo Haas byl donucen podepsat v Národním divadle žádost o penzionování v souvislosti s řešením tzv. židovské otázky: Na svém zasedání 27. ledna 1939 se tehdejší vláda generála Syrového, usilující o spolupráci s Německem, usnesla, „aby ústřední úřady zjistily ve svých oborech působnosti, kteří státní příslušníci jsou po otci i matce židovského původu, a aby pak podle povahy konkrétních případů učinily opatření k jejich eliminování ('penzionování, použití § 73 služ. pragmatiky) nebo alespoň vyloučení jejich styku s veřejností“ (Kárný, M. „Politické a ekonomické aspekty 'židovské otázky' v pomnichovském Československu“, *Sborník kostnický*, 36, 1989: 191–192). Na základě toho už nemohl od konce února 1939 Haas hrát na jevištích ND. O letech v emigraci více Sílová, Z. „Olga Scheinpflugová a Hugo Haas. (Ke korespondenci z let 1946–1967)“, *Disk 6* (prosinec 2003): 48–72.

34 Černý, F. „Herci minulého století – Hugo Haas“, *Divadelní noviny* č. 7, 3. 4. 2001: 15.

klasická díla bez zbytečného pathosu... a bylo zajímavé, jak se klasické drama dá přiblížit dnešní době, když se velké fráze zlidští a když se užívá menších, diskrétnějších gest. Musím se přiznat, že jsem se sám učil a že jsem z těch dramatických lekcí měl nesmírné potěšení.“³⁵

V Americe se mu podaří po jistou dobu tvořit samostatně, tak, jak si kdysi předsevzal: V těch příbězích, jejichž scénář si píše většinou sám (někdy podle cizí předlohy) a sám si je také režuruje, vystupuje Haas „prostě a pravdivě“. Ve filmu *Dívka na mostě* (1951) si ještě pomáhá jemnou charakterizační maskou, omezenou na mírně zjezenou šedivou paruku a usedlou pletenou vestu obepínající neforemné tělo stárnoucího jezevce zavrtaného v hodinářském krámku, v jiných filmech, které mohli čeští diváci po půlstoletí zhlédnout (*Žena bližního svého* z roku 1953, *Ta druhá*, 1954, *Lizzie*, 1957), předstupuje před kameru v autentické civilní podobě. Příběhy jeho filmů tvoří obměny melodramatické ‘skandální’ situace, jíž je vystaven žárlivý, klamaný, podvedený či vydíraný nešťastník a která končí většinou tragicky. To, co na situacích Haase vždycky zajímá, není originalita děje, ale způsob, jak v takových situacích člověk jedná, jak se zachová. Vystavuje své hrdiny duševnímu zápasu, ve kterém si musí řešit otázky lásky a sobectví, bezmocnosti a probuzené agrese, viny a trestu. Obětavého zachránce svobodné matky Kláry v *Dívce na mostě* mučí svědomí, když zabije v sebeobraně vyděrače a vina padne na Klářina bývalého milého, ale on marně hledá sílu přiznat se, protože nechce ztratit vytoužený sen o pozdním rodinném štěstí. I *Žena bližního svého* je založena na vyšetřování kriminální zápletky a žárlivost soudce Rafaela na mladou manželku může už vzhledem k ‘exotickému’ prostředí české vsi, kde se příběh odehrává, připomínat situaci Vávry a Maryši z dramatu bratří Mrštíků. Odlišnost spočívá v tom, že Rafael je od počátku vlastně podvedený nešťastník. Na rozdíl od Maryši s jejím otevřeným odporem k Vávrovi Rita nechává Rafaela v nejistotě. Podezřivého soudce, který je sám sobě Othellem i Jagem, hraje Haas v polaritě laskavé shovívavosti a přísné autority, ‘cukru a biče’. Vyšetřování vraždy starého tuláka, kterou chce shodit na Ritina milence, se mění v obratnou a nebezpečnou manipulaci, při níž jde o to, neprozradit sám sebe: vyšetřování skutečnosti se postupně mění v její zastírání a z mefistofelského suveréna je pološílený štvanec. Haas-Rafael po celou dobu drží napětí v celém těle, mefistofelský úsměv zakrývající niterný zmatek tuhne, až zmizí z neproniknutelné tváře, v níž naposled živé jsou jen oči. V příběhu *Ta druhá* se Haas coby filmový režisér Darman stává dvojnásobnou obětí: vydírá ho hysterka, které nedal roli, a proto si obstarala falešné důkazy o tom, že ji svedl. A je vystaven posměchu bohatého tchána, který coby producent jeho filmu kontroluje každý natočený metr, jestli v něm není moc toho umění, které se neprodá, ale na němž ten umanutý přivandrovalec z Evropy trvá... Krok za krokem sledujeme, jaké reakce strach ze skandálu v tom nenápadném, trpělivém člověku vyvolá: Laskavá vstřícnost se promění v železné odhodlání. Herec soustřeďuje veškeré napětí do maximálně úsporného projevu, aby neprozradil předem tajemství zoufalého desperáta plánujícího spáchat ‘dokonalou’ vraždu. Z jednoduše a ‘definitivně’ prováděných pohybů a gest, z pohledu obráceného do neprostopupného nitra mrazí: Živý člověk se změnil v mrtvý stroj.

„Mnoho jsem se za všechna ta léta napřemýšlel, mnoho a za všech možných a nemožných okolností – až jsem nakonec došel k názoru, že herectví je krásná

35 Haas, H. „Jak (se) učit hercem“, *Divadelní noviny* č. 2, 21. 9. 1966: 2.

duševní choroba, z níž se žádný herec nemůže a také nechce vyléčit. Je to úžasné dynamo, nepopsatelná síla, která herce vede životem,“ napsal Hugo Haas dva roky před svou smrtí *Divadelním novinám* z Vídně, kde strávil poslední léta svého života.

Koho a co vlastně reprezentoval svým herectvím Hugo Haas? Narozen na prahu moderního dvacátého století, svou dospělostí patří svobodné demokracii, před diktaturami hledá útočiště v zemi, která mu nabídne svobodu vzít osud do vlastních rukou, aby se nakonec nostalgicky vrátil a zůstal jen pár kilometrů od domova, který už nebyl jeho. Zemřel ve stejném roce jako jeho kamarádi a partneri Olga Scheinpflugová a Zdeněk Štěpánek. Srovnáme-li ještě jednou Huga Haase s jeho častým jevištním protihráčem, který v sobě spojoval všechny smělé naděje a vytoužený hrdinský patos první Československé republiky a dokázal ztělesnit na jevišti opravdovou velikost, někdy sváděnou k rozvratu, vidíme, že Haasovo herectví vytváří ke Štěpánkovi typu příslušný protipól malého člověka, kterému by se nejlépe žilo ve světě řádu – kdyby se tak často nestával pouhým pořádkem. Setkání dvou velkých moderních herců v *Bílé nemoci* bylo z tohoto hlediska vlastně symbolické: ztělesňovali sílu i slabost ‘hrdinů své doby’. Haasův Galén, obyčejný, ‘malý’ člověk, který se odhodlal vzepřít vlastnímu osudu – vzít tento osud do vlastních rukou –, byl nejvlastnějším vyjádřením vývoje hercova umění od mimu k dramatickému herectví a podstaty samotného Haase, kterou herec dokázal svým uměním projektovat do obrazů moderního člověka.

Studie vznikla díky podpoře projektu GAČR 408/07/0432 „Podoby a způsoby herectví“.

Literatura:

- BEZOUŠKA, B. / PIVCOVÁ, V. / ŠVEHLA, J. (1986) *Thespidova kára Jana Pivce*, Praha
- BROŽ, J. / FRÍDA, M. (1971) *Hugo Haas*, Praha
- GÖTZOVÁ, J. (b. d.) *Profily českých herců*, Praha (3. vydání)
- HAAS, H. (1966) „Jak (se) učit hercem“, *Divadelní noviny* č. 2, 21. 9. 1966: 2
- KONRÁD, E. (1932) „Hledá se nový sloh“, in RUTTE, M. / GÖTZ, F. (red.) *Nové české divadlo 1930–1932*, Praha: 37–46
- RUTTE, M. (1929) „Básník podvědoma, dvojníků a Běsů (Poučení z Dostojevského)“, in RUTTE, M. / KODÍČEK, J. (red.) *Nové české divadlo 1928–1929*, Praha: 39–46
- SCHEINPFLUGOVÁ, O. (1994) *Byla jsem na světě*, Praha
- SOCHOROVSKÁ, V. (2000) *Hugo Haas*, Praha

Helena Modrzejewská: Hvězda dvou kontinentů

Jan Hyvnar

Polská virtuózní herečka H. Modrzejewská byla u nás známá a velice ctěná. Pozval ji k nám ředitel Národního divadla F. A. Šubert a v dubnu 1891 sehrála s českými herci 11 představení. Již na nádraží ji vítaly davy lidí i s dechovkou, J. Vrchlický a J. Kvapil ji opěvovali v básních a oslav bylo během jejího pobytu mnoho. Podle deníku se v Praze cítila velmi dobře a nazvala si tento pobyt „pražským dubnem“. Později vzpomínala: „*Je příjemné v tomto divadle hrát, cítíte, že jste ve svatyni, a ne v boudě... Jistě, hraje se mi trochu hůř, protože ještě neumím česky, ale zdejší herci pracují a snaží se, aby nedošlo k chybám. Někdy se ale musím usmívat, když např. na konci hry v roli Adrienny říkám Maurycemu, že jsem dojatá, tisknu se ke kytici a on se ptá: Hde je ta kytka?*“ (Szczyblewski 1975: 523–4).

V této citaci jsou dva problémy, které byly vlastní virtuózním hercům a které byly u této herečky zvláště výrazné. Za prvé se herecký virtuos stával doslova až bohem a patřil do sakrální sféry, kterou se v té době vyznačovala i naše nově otevřená ‘zlatá kaplička’ na břehu Vltavy. Byla tu tedy jasně určena hierarchie: hvězda patří do chrámu a herecký proletariát do boudy. V chrámu se pěstovalo posvátné Umění, mající charakter náboženství, které v mnohém i nahrazovalo, zatímco do boudy patří „potulní komedianti a jiná verbež, která se peleší, krade

a vši má též“.¹ Z obecně antropologického hlediska byl virtuos „knězem Umění“ a posvátné místo divadla mu umožňovalo být v centru a na nejvyšším stupni hierarchie. Jako „kněz Umění“ tak zprostředkoval významné duchovní hodnoty a současně se stal reprezentantem mimouměleckých funkcí a ideálů. V našem případě Modrzejewská ztělesnila v Národním divadle duchovní svět Shakespearovy Ofelie, ale současně ještě reprezentovala Polku, herečku země, která po rozdělení mezi Rakousko, Rusko a Prusko jako stát neexistovala. A protože tu byla analogie se zeměmi Království českého, našemu divákovi nevadilo, že tato spřízněná Slovanka mluví polsky. Herečka měla vlastně dvě tváře: ta první vyjadřovala spojení s duchovním a sakrálním světem Umění, ta druhá reprezentovala potřeby hlediště, jeho zájmy národnostně politické.

Druhý problém byl v tom, že herečtí virtuosové hráli nejen ve vlastní zemi, ale cestovali po celé Evropě, Americe nebo dokonce zavítali i do Egypta a Turecka. Hráli většinou ve vlastním jazyce – francouzsky, anglicky, italsky nebo německy. Případ Modrzejewské je ovšem odlišný. Od počátku se tato hvězda setkávala s problémem, který si prožily i naše

¹ Hádek, K. „Z komediantských akt a papírů“, *Světový zdroj zábavy a poučení* 96, 1943: 43.



MARIE STUARTOVNA
Friedrich Schiller: Marie Stuartovna

herečky M. Pospíšilová, M. Bittnerová a další, když se rozhodovaly hrát nejen v češtině, ale i v němčině. Pokud se rozhodly, že budou hrát i v němčině, snadno je česká nebo polská společnost mohla nazvat zrádkyněmi. To byl přece případ naší M. Pospíšilové a také Modrzejewská byla vystavena v Polsku tomuto nebezpečí ve chvíli, kdy pomýšlela na angažmá ve Vídni, v Berlíně nebo když dostala nabídku z Petrohradu. Paradoxně se ale „osudu zrádkyně“ vyhnula tím, že odjela do Kalifornie nikoliv hrát divadlo, ale aby spolu s H. Sienkiewiczem a dalšími polskými intelektuály uskutečnila sen o životě na farmě uprostřed divoké přírody a ve svobodné zemi. Až po roce začala hrát i v angličtině, kterou virtuózně

ovládla, a po prvních úspěších pak kočovala po amerických městech s předními americkými herci. Stala se tak „hvězdou dvou kontinentů“.

Život mezi rodným Krakovem a farmou v Kalifornii

Helena Modrzejewská se narodila 12. října 1840 v Krakově a po rodičích měla zcela české jméno – Bendová. Debutovala v roce 1861 a už jako Modrzejewská získávala první úspěchy v polsko-německých společnostech na provincii. Hrála polsky i německy a byly tu skutečně obavy, že se stane německou herečkou jako její předchůdce, romantický virtuos B. Dawson.² Vystoupila už dokonce na zkoušku ve Vídni, ale po úspěších v Krakově v roce 1865 se stala přední herečkou zdejšího polského divadla.

Kritika jí věnovala stále více pozornosti a byla pro ni velkou nadějí: „*Příroda jí byla velmi štědrá matkou a dala jí ve velkém vše, co umělkyně potřebuje. Dala jí kromě krásného vzhledu, postavy i hlasu, také důležitý dar intuice, s níž vycítí, co její role potřebuje*“ (Szczyblewski 1975: 48). Byla obsazována do rolí naivek a amantek a vynikla v nich prostotou, tklivostí, půvabem i dívčí koketérií. Kritici vyzvedávali také její výmluvné oči, výraznou mimiku a gesto i pružný hlas, vyjadřující citová vzrušení ušlechtilým způsobem. Tento rys idealizace chování jí zůstal po celou kariéru.

Za 4 roky sehrála v Krakově na 110 rolí a byly mezi nimi už i ty, které pak hrála po celý život, např. Adrienna Lecouvreurův ze stejnojmenné hry E. Scriba, Marie Stuartovna z her J. Slowackého i F. Schillera, Porcie z Shakespearova *Benátského kupce*, Ofelie z *Hamleta*, Julie z *Romea*

² Bogumil Dawson (1818–1872) byl polským hercem, ale od roku 1846 vystupoval v Německu jako tragéd a stal se předním německým virtuosem 40. a 50. let 19. století.

a Julie atd. O její Adrienně jeden kritik zaznamenal, že „netrhá kulisy“, a popsal přirozenější schopnost vývojové kompozice postavy: „*Modrzejewská nevyvolává při prvním výstupu silný dojem, jak to dělá mnoho jiných herců. Vidíme nejdříve půvabnou bytost, slyšíme ji mluvit harmonickým hlasem, plným přirozenosti, ale onen elektrický náboj, s nímž se ovládají davy, se hned neobjevuje. Do ženské postavy ještě nevstoupil hrdinný duch... Ale najednou jako by přeskočila jiskra a utlou postavu ženy zasáhla inspirace... Už je celá v roli, dýchá a žije jí. Vstoupil do ní život, život emocí a hněvu, s láskou a nenávistí“ (Szczyblewski 1975: 82).*

V roce 1866 se Modrzejewská vdala za velkopolského šlechtice Karola Chlapowského a jak v Polsku, tak i v Americe to byl podnět ke vzniku četných legend, k nimž se ještě vrátíme. Vyrůstala z ní hvězda, a její život se proto musel stát ‘divadelním’ i mimo divadlo. Publikum v Krakově se např. bavilo rivalitou mezi ní a Antoninou Hoffmannovou, milenkou režiséra S. Koźmiana, který se stal uměleckým vedoucím divadla.³ Modrzejewská zaujala diváky hrou postav s pravidelnými a harmonickými rysy lyrických hrdinek, Hoffmannová naopak hrou nepravdělnou a disharmonickou, vášnivou a s výraznými konturami. Vznikly dva tábory, které zápasily potleskem v hledišti i zbožňováním svých reprezentantek před vchodem do divadla.

V roce 1869 odešla Modrzejewská do Varšavy a stala se nejlépe placenou hvězdou varšavského souboru. Zde je nutno připomenout rozdíl mezi školou krakovskou a varšavskou. První směřovala už v druhé polovině 19. století k modernistickému pojetí divadla s akcentem na souhru a režii, čehož dokladem byla

³ Stanislaw Koźmian (1836–1922), polský režisér, který působil od roku 1866 do roku 1885 v krakovském divadle a podílel se na zformování tzv. krakovské školy. Prováděl reformy s kvalitnější dramaturgií a rozvíjením ansámblového herectví.



ADRIENNA LECOUVREUROVÁ
Eugene Scribe, Ernest Legouvé:
Adrianna Lecouvreurová

i tvorba S. Koźmiana, druhá, v polské historii nazývaná „epochou hvězd“, uchovávala nebo konzervovala spíše tradici romantickou a klasicistní. Modrzejewská se v tomto souboru hvězd brzy stala skutečně „božskou“. Jezdilo se na její hru z dalekého okolí a mnozí diváci znali její role nazpaměť. Nebyl dům, kde by nebyla její fotografie, prodávaly se sádrové figurky postav a jejím jménem se označovaly cigarety nebo bonbony.⁴ Varšavské knížectví patřilo Rusku a ruští šlechtici ji přemlouvali, aby se naučila rusky a hrála v Petrohradě. Odmítla a stala se jako Polka naopak podnětem k souboji, který pramenil v romantickém zápalu pro krásu herečky a stal se i formou národního protestu. Mladý talentovaný

⁴ Na jedné krabičce byla zobrazena jako Gilberta ze hry *Frou-frou* a pod ní byl text: *Zhltněte a slízejte si Modrzejewskou!*

pianista J. Duleba v něm padl kulí varšavského kupce.

Ve Varšavě vyzrálo její herecké umění. Významný polský kritik W. Boguslawski vystihl přesně její postavení, které bylo ale postavením všech evropských hereckých virtuosů, tj. že tvořili most mezi romantismem a realismem nebo modernou. „*Modrzejewská se u nás nachází na onom průsečíku různých uměleckých směrů, kdy její talent v prolínání západu a jitrěny se stal syntézou včerejší a budoucí doby. Klasickou byla u ní forma, romantickou tradice a realistickou sama koncepce herecké tvorby*“ (Szcublewski 1975: 107). Kritika opět obdivovala její hlas, mimiku, gesto i sošné postoje a mnohokrát opisovala vrcholné scény jako příklad dramatické kompozice a vyvrcholení. V Ofelii to byly např. dvě scény, kdy byla hrdinka na pokraji šílenství. Na tyto scény se chodilo jako na operní árie a po jejich skončení diváci z představení *Hamleta* odcházeli. Jeden kritik se dokonce pokusil přirovnat její hru k operám Verdiho, jejího současníka. „*Příroda z ní vytvořila herečku odpovídající duchu doby, v níž žijeme, tak jako stvořila Verdiho skladatele, který rovněž zpívá, pláče, trpí, miluje a dokonce křičí svým dnešním lidstvím... Potřebovali jsme takovou herečku, která by uměla zvýraznit vášně, emoce i snahy a současně vlastnila vzácnou vlastnost vyjádřit vše ve formě šlechetné i půvabné zároveň*“ (Szcublewski 1975: 201).

Ve Varšavě se utvářely i její ideály a kritické postoje k hereckému umění. Základním předpokladem hereckého umění podle Modrzejewské byla pokora, s níž se herec měl přizpůsobit roli dramatika, a musel proto „*zapomenout na svou osobu a myslet pouze na svěřenou mu roli*“ (Szcublewski 1975: 134). Ve Varšavě se jí totiž nelíbilo, že jiné herecké hvězdy kolem ní myslely více na sebe než na roli, kterou si přizpůsobovaly podle libosti a své důležitosti. Kriticky se proto vyjadřovala k ‘virtuóznictví’ varšavských

hvězd, např. k Laertovi J. Królikowského⁵ nebo k Poloniovi A. Żółkowského.⁶ Modrzejewská v této souvislosti napsala esej „*Herec*“, kde vyložila své umělecké krédo a ostře zde kritizuje tyto ‘virtuózní’ herce, kteří mluví více, než si role žádá, dělají zbytečně dlouhé pauzy, mimikou hrou odvádějí pozornost od partnera, rozesmávají diváky na nesprávném místě a mění charakter postavy, např. z úlisného Polonia učinil Żółkowski polského šlechtice.

Ve Varšavě Modrzejewská patřila do úzké společnosti přátel, kteří snili o Americe jako ideálu svobodného života v přírodě. Patřil sem začínající prozaik H. Sienkiewicz, malíři A. Chmielowski a S. Witkiewicz, otec známého S. I. Witkiewicze, a další. Ožívaly zde typicky polské ideje romantismu i snaha vymanit se z prostředí intrik, které ve Varšavě podněcovali carští „*Moskalové*“. Tito idealisté si vybrali neosídlená místa v Kalifornii, kam odjel nejdříve H. Sienkiewicz, který se ovšem brzy vrátil do Polska. H. Modrzejewská byla důslednější a v roce 1876 odplula s mužem do New Yorku a odtud do Kalifornie, kde si v kaňonu Santiago založili farmu zvanou Arden.

V roce 1877 se ale opět vrátila na jeviště a sehrála v San Francisku již v angličtině Adriennu Lecouvreurou. Měla velký úspěch, a proto dostávala brzy pozvánky do dalších velkých amerických měst – New Yorku, Chicaga, Bostonu, Filadelfie. Postupně dobyla USA a francouzský novinář P. Blouet mohl napsat: „*Největší americkou herečkou je Polka. Madame Modjeská [tak ji pojmenovali američtí novináři – J. H.] nemá mezi současnými rivalkami konkurenci. Kromě S. Bernhardtové, kterou ale podle mého názoru někdy*

5 Jan Królikowski (1826–1886) byl předním tragickým hercem, který působil od roku 1846 až do smrti ve varšavském divadle a reprezentoval pozdně romantické herectví.

6 Alojzy Gonzaga Żółkowski (1814–1889) byl největším komickým hercem 19. století, debutoval v roce 1833 a také on hrál po celý život ve varšavském souboru.

převyšuje“ (Szczublewski 1975: 486). Vytvořila si skupinu anglicky mluvících herců a hrála i s předními americkými herci, zvláště s Edwinem Boothem.⁷ Za rok stihla až 250 představení a byla často srovnávána s evropskými virtuosy. Za nejlepší diváky považovala černochoy, protože milovali divadlo a během představení se hlasitě smáli, křičeli nebo pískali.

Stala se tak skutečnou hvězdou se vším všudy: měla vlastní vagon „Modjeska private car“, dva krokodýly Jaška a Kašku, pejska Kentucky, o němž se toho napsalo v novinách víc než o hře ostatních herců souboru. Jejím jménem se označovaly opět cigarety, bonbony, pivo a na křižníku Norfolk nesla jméno „Modjeska“ dvě selata. V amerických novinách se často objevovaly vymyšlené historky, které spoluvytvářely mýtus herečky, a již od roku 1883 se o ní psaly v Americe knihy, např. od M. Collinse *The story of Helena Modjeska (Madame Chlapowska)*. Zdůrazňoval se tu romantický původ této Polky z východu, její muž prý byl dramatikem a politickým emigrantem atd. V Krakově později vyšla parodie těchto amerických životopisů: Modrzejewská tu pochází z královské rodiny, její děd byl posledním polským králem a otec Matejka se proslavil jako skvělý historický malíř a hudební skladatel, celá její rodina byla pronásledována okupační vládou, toukala se po lesích a sdílela lože s divokými zvířaty, běhala s vlky, bílými medvědy a tygry, kterých je kolem Krakova mnoho. Z jednoho medvěda má doma kožich.

Samotná Modrzejewská se tomuto systému bránila a na rozdíl od S. Bernhardtové kladla ostřejší hranici mezi soukromím a životem na veřejnosti. Přesto si v mnoha výpovědích stěžuje: „*Je to strašná země pro herce, ta Amerika. Ještě strašnější pro hvězdy. Hrát se musí denně*

⁷ Edwin Thomas Booth (1833–1893), přední americký tragéd, který vynikl zvláště v shakespeareovských postavách. Navštívil i Austrálii a Evropu.



Toaletní mýdlo Modjeska

během mnoha měsíců, volno je jen v neděli, ale ta se slaví ve vlaku na cestě do jiného města“ (Szczublewski 1975: 237). V různých interview ostře kritizovala systém amerického divadla hvězd. „*Cožpak jediným cílem je jedněm zajistit zábavu a druhým peníze? Cožpak neexistuje vyšší cíl než tyto dva? Když jsem přijela do Ameriky, mnoho věcí mne překvapilo. Cizím mi byl především způsob oznamování představení. Ty obrovské plakáty a litografie, citáty z tisku na plakátech, portréty Shakespeara hned vedle reklamy na léky a pozvánky na výstavu psů*“ (Modrzejewska 2008: 48). Slabá úroveň herectví pramenila podle ní v tom, že zde nebyl systém stálých a subvencovaných souborů jako v Evropě. V Americe herec musel s jednou rolí objíždět všechna města a jeho hra se stávala mechanickou. Aby herec dobře hrál, musí také odpočívat a nabírat síly, aby pak vstoupil na jeviště se zápalem a nakazil jím i diváky. Kde je potom Umění, když je herec unavený



KLEOPATRA

William Shakespeare: *Antonius a Kleopatra*

a musí hrát, i když je nemocen? „Umění skrylo svou tvář a uteklo, protože se stydělo za ty, kdo už nejsou kněžími jeho oltáře, ale jen obchodními cestujícími, kteří mění jeviště na hospodu... Proč velcí herci cestují z města do města, místo aby pobývali nastálo ve velkých městech? Hlavní příčinou je absence subvencovaného divadla, kde by měli talentovaní herci zajištěnou existenci a mohli se bez starostí věnovat výlučně uměleckým cílům“ (Modrzejewska 2008: 50). Přesto se ale Modrzejewska, i když odjížděla do Evropy, stále vracela do Ameriky a až do své smrti uskutečnila po celé Severní Americe 26 turné.

V roce 1879 se poprvé vrátila na čas do Varšavy a S. Koźmian po zhlédnutí Schillerovy *Marie Stuartovny* napsal, že v Americe ještě více vyzrála. „Zdalo se nám, že jsme už vyčerpali vše, co by se dalo říci o proměně hry skvělé umělkyně po návratu z Ameriky, ale ukázalo se, že tato neobyčejná bytost a pružná povaha nám připravila ještě větší překvapení. Paní Modrzejewská, můžeme to říci bez rozpaků,

dosáhla takové tragické síly, kterou dříve neměla... Dokladem toho je 3. dějství, kde rozvinula esteticky a psychologicky tu nejskvělejší hru. Kde vzala takovou sílu?“ (Szczyblewski 1975: 288). Znovu zopakovala role svého repertoáru, tj. postavy z her Shakespeara, Schillera, Scriba nebo Margueritu Gautier z Dumasovy hry *Dáma s kaméliemi*, při níž plakaly desítky diváků v hledišti už bez zábran. „Celé to utrpení je zesíleno stále odkrytou tváří a hlasem, který vyvolával mučivé napětí... Ta dokonalost, ta pravda v její hře, ta shoda nesmírně bolestivé tváře s hlasem působily silně na diváky a vyvolávaly silnou iluzi“ (Szczyblewski 1975: 297). Kritici popisovali v dlouhých pasážích každou její postavu a začali její umění klást nad umění slavné S. Bernhardtové. V roce 1882 si Modrzejewska ve Varšavě zahrála i Ibsenovu *Noru*, kterou ale pojala stejně stylizovaně jako jiné klasické hrdinky a vrcholnou scénou byl prý její tanec. Později se už neodvážila hrát tuto roli ani v Americe, protože Ibsen nebyl dramatikem jejího stylu. „Dvanáct let před módou na Ibsena jsem hrála *Noru* v Polsku a diváci pak tvrdili, že jsem pěkně tančila. Věděla jsem, že nepochopili hru, a tak jsem nechtěla pózovat v roli milé tanečnice a už jsem tu roli nezahrála nikde... Obávám se, že až příliš miluji Shakespeara, abych mohla obdivovat Ibsena jako dramatika. Ibsen míchá život s uměním a dramatické umění neslouží rozvojování lidské povahy, ale k jejímu portrétování“ (Modrzejewska 2008: 114).

V roce 1880 do jejího uměleckého života vstoupila politika: sedmnáctiletý mladík I. Neufeld zorganizoval předávání věnce s bílo-červenými stuhami a brzy nato spáchal sebevraždu. Z pohřbu se stala politická manifestace, kterou carská policie potlačila. Tvrdilo se, že carské úřady zakázaly Modrzejewské hrát, a ona také raději odjela na týden z města. Tentokrát se již stala skutečnou patriotkou a tato její role byla u nás velmi pečlivě sledována. Ve skutečnosti jí ale carské

úřady zakázaly hrát na území Království polského až v roce 1902. Předtím se zákaz týkal Petrohradu a několika dalších měst. Modrzejewská sama ovšem tyto úřady stále provokovala, např. když během pobytu v irském Dublinu vyrukovala na veřejnosti s paralelou mezi okupovaným Irskem a Polskem a vyvolala tak demonstraci za svobodu Irska a Polska. Byla také velkou bojovnicí za práva žen, podporovala rozvoj ženských organizací v Polsku i ve světě a na ženském kongresu v Chicagu v roce 1893 přednesla referát „Žena na jevišti“, který měl velký ohlas i u nás.

Modrzejewská měla sen: hrát v Londýně a dobýt toto město postavami ze Shakespeareových her. Sen se jí uskutečnil v roce 1880, kdy zde vystupovala po 9 měsíců, což si nedovolily ostatní virtuózní hvězdy. A opět byla centrem pozornosti, na její počest prý přeložil z polštiny verše sám O. Wilde, s nímž vedla korespondenci, a na závěr vystoupila spolu s předními anglickými herci té doby E. Terryovou a H. Irvingem. V Londýně se nadchla uměním prerafaelitů, které bylo blízké i těmto dvěma anglickým virtuosům. Cítila v něm echo romantismu: „*Prerafaelismus se jako romantismus odvracel od současnosti a utíkal ze světa průmyslové revoluce do vzdáleného středověku, do království poezie*“ (Szczublewski 1975: 357). V Londýně přišla také na její představení S. Bernhardtová a obě hvězdy se pak setkaly i v šatně. „*Nyní stála před ní v bouři zlatých vlasů, v černé sukni, hubená a tenká jako třtina s vibrujícími nervy, které jako by nebyly pod kůží, ale na povrchu... Co si o sobě myslely ta aristokratická, sebeovládající se a půvabná Polka a ta přecitlivělá a excentrická Židovka, provokující stylem života a samotnou svou existencí nutící svět k obdivu? Určitě to nebyly myšlenky vstrícné. Cítily se sobě rovné. Možná si Sára přiznala, že Modrzejewská je krásnější než ona, a možná paní Helena vycítila, že Bernhardtová je nástrojem citlivějším*



ROSALINDA

William Shakespeare: Jak se vám líbí

než ona. Určitě ale věděly, že kdyby došlo k soupeření na jevišti, byl by to zápas na život a na smrt“ (Szczublewski 1975: 314).

Modrzejewská chtěla dobýt také Austrálii a další země, ale až do roku 1907, kdy odešla z jeviště, kočovala mezi Polskem, Anglií a Amerikou. V té době také navštívila Prahu. Její věhlas byl velký, v Americe i v Evropě. Záznamy z deníků na přelomu 19. a 20. století ale naznačují, že si uvědomovala i stále dynamičtější problémy světa i umění. Sledovala nástup evropské moderny na přelomu 19. a 20. století a italskou virtuosku E. Duseovou již nezařadila jako S. Bernhardtovou nebo E. Terryovou do své generace; Duseová byla podle ní skvělou herečkou, ale již ze zcela jiné doby. Ovšem stejně jako jiní virtuosové její generace si byla vědomá jisté analogie a spojení mezi romantismem a symbolistickou verzí



JULIE

William Shakespeare: Romeo a Julie

moderny. V tomto smyslu je proto zajímavý vztah Modrzejewské k dílu předního modernistického dramatika S. Wyspiańskiego na konci její kariéry. V roce 1901 recitovala ve Lvově pasáže z jeho hry *Varšavanka* a o dva roky později hrála v Krakově postavu Laodamie ve hře *Protesilaos a Laodamie*. To ovšem není pro polskou divadelní historii tak podstatné. Významnější a zajímavější je to, že Wyspiański viděl v roce 1903 její *Lady Macbeth* a byl hrou Modrzejewské natolik fascinován, že se to promítlo do jeho básnické eseje *Studie o Hamletovi*, což je pro Poláky jeden ze základních textů jejich divadelní historie. Napsal doslova somnambulní nebo vizionářské pasáže o tom, jak k němu kráčí *Lady Macbeth*

smělým a energickým krokem a on vidí nikoli Modrzejewskou, ale *Lady Macbeth*, před kterou smeká klobouk a líbá jí ruku. Tato esej zapadá přesně do jeho rukopisu symbolistického básníka, pro kterého je konkrétní skutečnost jen médiem vstupu do snové fikce. U nás poznáváme tento styl v jeho hře *Veselka*, kde se svatba krakovského přítele ve vesnici Bronovice stává stejným médiem a mění se v univerzální a snovou vizi tragického Polska. U *Lady Macbeth* v podání Modrzejewské, s níž se básník setkal, vzniká ovšem otázka, nakolik k této jeho vizi, k tomuto skoku do jiné skutečnosti, přispěla herečka svou hrou. Neboť to je něco, co nás na herectví fascinuje asi nejvíce: že někdo umí vytěsnit vlastní osobu a nechá nás tak vplout do ideálnějšího světa, který v nás dřímá jako sen.

Žít životem dramatikovy postavy

Herečka sama o tomto umění přetělesňování i s vytěsněním vlastní osoby říká: „*Zamilovala jsem se do svého umění. Zakousnout se do práce, vyjít ze sebe samé, zapomenout na vše i na existenci Heleny Modrzejewské a vložit celou duši do postavy stvořené básníkem, proniknout jejím charakterem až k nejskrytějšímu tajemství, žít jejím životem, dojmout se jejími city, chvěť se jejími vášněmi a bolestmi, trpět a radovat se jejími radostmi, splýnout s touto bytostí do té míry, že bude prosáknutá mou krví a mou duší – to se stalo mým ideálem, cílem mých snah a také kouzlem a půvabem života*“ (Got / Szcubelewski 1958: 55). A mnozí kritici v záznamech její hry potvrzují tuto schopnost „žít životem dramatikovy postavy“. Dokládali to většinou na postavách her F. Schillera, J. Slowackého, E. Scriba, A. Dumase ml. a dalších, ale především na postavách ze Shakespeara, které hrála v polštině i v originále: Ofelii, Julii, Porcii, Annu z *Richarda III.*,

Kordelii, Desdemonu, Kleopatru, Violu atd. Jednou řekla: „*Není mnoho Shakespeareových hrdinek, které jsem nemohla představit divákům, přesto je mou ambicí zahrát je všechny*“ (Modrzejewska 2008: 128).

Když popisuje, jak pracovala na roli, konstatuje, že se sice nejdříve učí text, ale to ještě není to podstatné. „*Mým hlavním úkolem je naučit se cítit ženu, která mluví tato slova. Slova jsou dílem někoho jiného, a já proto musím ponořit osobnost Heleny Modrzejewské do postavy, která pak spontánně a přirozeně, v okolnostech daných hrou, vypoví text, který jsem si přisvojila. Jestli necítím, že se mi v těch okolnostech vynořují slova spontánně, jsem daleko od toho, od čeho se musí moje hra odrážet a vznést*“ (Modrzejewska 2008: 160). Podle kritiků měla prý obrovskou schopnost přetělesnění a prožitku zvláště u postav mladých žen, a to dokonce i ve zralém věku. Znat okolnosti přitom pro ni také znamenalo studovat historii, literaturu, psychologii atd. Když např. studovala roli Porcie, četla poezii a prózu doby, v níž postava žila, poznávala geografii italských měst a místo, kde bydlela, studovala zvyky a seznamovala se s morálkou té doby. „*Až jsem byla zcela nasycená atmosférou mé krásné hrdinky*“ (Modrzejewska 2008: 160). A pokud si všimneme práce na roli i u mnoha ostatních virtuosů této generace, např. u T. Salviniho nebo E. Rossiho, bylo „nasycování atmosférou“ charakteristickým znakem této „realistické doby“.

„Žít životem postavy“ také znamenalo, že Modrzejewská nehrála postavy, které nemohla spontánně prožívat, protože neodpovídaly zcela jejímu naturelu. Zpočátku si např. neuměla poradit s postavou Lady Macbeth, neboť jí byla cizí. „*S mým hlasem bude těžké zahrát Lady Macbeth. V mé řeči neslyším ty její tvrdé tóny... Ona je především ostrá, ostrá jak nůž, a já jsem uhlazená, zaoblená jako lžíce*“ (Modrzejewska 2008: 165). Přesto se ale pokusila zahrát i tuto postavu a polský kritik



OFELIE
William Shakespeare: Hamlet

A. Grzymala-Siedlecki napsal: „*Kdyby tu nebyla scéna zešílení, asi by tu postavu nehrála. Až tady vycítila tuto postavu, tam, kde bylo možné se pokusit vyvolat soucit... Hrůza a lítost napínaly nervy posluchačů a nad hrůzou a lítostí se jakoby vznášela její velikost. Velikost čeho? U Shakespeara je velikou ona vražednost této ďábelské ženy, u Modrzejewské bylo velikým svědomí ženy, jež vedlo až k zešílení*“ (Szczyblewski 1975: 626). To potvrzuje i Modrzejewská sama, když tvrdí, že hlavním motivem všech postav, které hrála, byla láska a snaha zvýraznit pozitivní stránku charakterů, neboť „*Tout comprendre, c'est tout pardonner*“ (Modrzejewska 2008: 55). A zdá se, že scény, kdy její hrdinky šlely nebo byly na pokraji šílenství, patřily v její hře k vrcholným. O její Ofelii kritik napsal: „*Něco dokonalejšího, než je scéna jejího zešílení, těžko najdete v oblasti jevištního umění*“



LADY MACBETH

William Shakespeare: *Macbeth*.

Fotografie s věnováním Eduardu Vojanovi

(Got / Szczublewski 1958: 161), a jiný kritik o její Julii psal, že „*tak okouzující lehký, svěží a čistý obraz ženského půvabu určitě ještě nikdo nespojil s tak šíleným odevzdáním se vášni a rozpakům... A právě v těchto scénách se ukazuje skutečná velikost Julie*“ (Szczublewski 1975: 399).

Existuje mnoho analýz hry této virtuózní herečky v Polsku, Anglii i Americe a jednou z nejhlubších je studie polského kritika F. Konieczneho. Nejprve popsal její vnější prostředky, její pěkný a pružný altový hlas i její mimiku a gesta, kdy jedním pohybem hlavy dokázala vyjádřit majestátnost postavy. Gesta byla přitom uměřená a její pohyblivé ruce se vždy zastavily a pomáhaly fixovat celkový obraz figury. Na tuto její schopnost vytvářet jakési obrazné celky v situacích i v celostném charakteru upozorňují i další kritici. A. Grzymala-Siedlecki

popisuje, jak její Lady Macbeth působila na diváky malbou optického „povyšení postavy“. Ještě než řekla první slovo při vstupu na jeviště, vyrostla jakoby do výšky. „*Učinila tak patetickým gestem, zvedla vysoko nad hlavu lucernu, aby si v noci posvítila na cestu. Na schodech se zastavila a její ruka s lucernou ztuhla v sošném trvání. Tímto monumentálním akordem začínala scénu, v níž nejen slovo, ale i nebyvalá síla gest nás udeřila peklem utrpení*“ (Szczublewski 1975: 636). O jejím „grandiózním stylu“ psal podobně i náš kritik J. Ladecký: „*Viděli jsme posud dvě její role, salonní a historickou, a oběma byl společný onen veliký geniální rozmach vznešeného, malby plných a jistých tahů, která ovšem také nezapomíná na propracování do nejmenších podrobností, jež ale všechny podržuje celku*“ (viz Černý 2000: 156).

V té době se hodně diskutovalo nad spojením idealizující stylizace nebo typizace s konkrétností realismu, nad schopností herce zachytit postavu do harmonického celku a přitom ji konkretizovat detaily. F. Konieczny psal, že Modrzejewská vyhovovala tehdejšímu požadavku realismu, nezapomínala na konkrétní rysy a detaily a přitom se nikdy neobávala, že to uškodí ideální kráse a harmonii její hry. „*Její přirozenost ale nepřechází nikdy do otrocké fotografie, je vždy stylizovaná, proto lze její hru nazvat stylizovaným realismem... Každá její postava má v sobě něco typického, ale přesto neztrácí individuální rysy*“ (Szczublewski 1975: 643). Její postavy tak byly univerzálními bytostmi: „*Julie paní Modrzejewské není ženou jedné země, ale zosobněním všeho, co je u ženy krásné a čisté*“ (Szczublewski 1975: 333). Byl to tedy typizující realismus, vycházející z dramatikovy poezie, kterou herečka adaptovala na skutečnost do té míry, jak si to žádá jevištní iluze. Odtud i harmonie, která je podle F. Konieczneho vůdčí ideou jejího umění, má v sobě něco z antického umění, a proto by se její hra mohla stát i předmětem studia pro malíře

a sochaře. „Vždy se snaží zůstat harmonická a tvořit jistý estetický celek. Myslí na to, i když se má sehnout. Ví jak, v jakém okamžiku, do jaké míry a jakým způsobem může tento pohyb vykonat. Je v tom hodně práce“ (Got / Szcublewski 1958: 201–202).

Modrzejewská byla tedy reprezentantkou oné zvláštní syntézy ideálního a konkrétního principu, poezie dramatika a realismu herce nebo romantického a realistického stylu. Vracíme se opět k tomu, co považovala za hlavní předpoklad tohoto umění: věrnost a pokora vůči dramatickému básníkovi. To neznamenal, že si role, třebaš i Shakespeara nebo Schillera, neupravovala podle potřeby, což bylo jediné, co jí vytkl náš F. A. Šubert. Šlo jí o uchování intence dramatického básníka a vytěsnění hercovy neměnné individuality, jež vedla mnohdy k hercově „virtuóznictví“. V tehdejší polemice o věrnosti autorovi mezi H. Irvingem a C. B. Coquelinem se přiklonila k francouzskému virtuosovi a tvrdila, že hraje-li herec Fausta, má to být Faust Goethův, a ne hercův. „Pokud herec pokaždé vloží do role svou vlastní individualitu, všechny jeho postavy jsou si pak podobné... Tento herec bude stejný ve všem, neboť má jen jedinou osobnost. A to je i důvod, proč musí na sebe brát individualitu postav tvůrce dramatu“ (Szcublewski 1975: 465). Dnes se tomuto herectví říká „herectví jako reprodukční umění“, ale umění Modrzejewské nemohlo v té době existovat bez oné pokory kněžky, která se sklání před oltářem dramatické poezie a která se rovněž brání přílišnému pokroku a individualizaci moderního umění, jež přestávalo brát ohled na tradici, styl i formu a začalo je nahrazovat módami a permanentními avantgardami. „Podle mne je jednou z hlavních věcí herce studium a dodržování intence autora. Tato povinnost se mnohdy zanedbává... Takoví herci si myslí, že nejdůležitější věcí je být originálním a absolutně odlišujícím se od všech, kteří jej předcházeli. A aby toho

dosáhli, jsou připraveni obětovat i svého autora“ (Modrzejewska 2008: 131).

Helena Modrzejewská zemřela 8. dubna 1909 na ostrově Bay v Tichém oceánu, ale byla pochována v Krakově. H. Sienkiewicz o ní napsal, že to byl „holub s orlími křídly“. Byla i skutečnou kněžkou Umění a musela ovládat onen vzácný dar zaujmout svým nadčasovým uměním na všech kontinentech. Jak jinak by o ní mohli psát básně a dramata autoři různých zemí a jak jinak by se kritiky mohly měnit na apoteózy jejího umění? Před jejím uměním umlkly dokonce i spory různých generací o uměleckých stylech a náš J. Ladecký proto s údivem napsal: „Stává se málokdy, aby veškerá naše divadelní kritika byla tak svorná a jednomyslná“ (viz Černý 2000: 155).

Studie vznikla díky podpoře projektu GAČR 408/07/0432 „Podoby a způsoby herectví“.

Literatura:

- ČERNÝ, F. (2000) „H. Modrzejewská v Praze“, in (týž) *Kapitoly z dějin českého divadla*, Praha
- GOT, J. / SZCUBLEWSKI, J. (1958) *Helena Modrzejewska*, Warszawa
- KVAPIL, J. (1947) *O čem vím II*, Praha
- ORZECZOWSKI, E. (vyd.) (2010) *Madame Modjeska Countess Bozenta*, Kraków
- Modrzejewska. *Modjeska* (2010), sborník z konference k 100. výročí úmrtí, Kraków
- MODRZEJEWSKA, H. (1957) *Wspomnienia i wrazenia*, Kraków
- MODRZEJEWSKA, H. (2008) *Artykuly, referáty, wywiady, varia*, Kraków
- SZCUBLEWSKI, J. (1975) *Żywot Modrzejewskiej*, Warszawa
- Sztuki o H. Modrzejewskiej I, II* (2000), Antologia, Kraków
- ŠUBERT, F. A. (1902) *Moje vzpomínky*, Praha

Citace obrazové přílohy: Orzechowski, E. (ed.) *Madame Modjeska Countess Bozenta*, © Wydawnictwo Attyka, Kraków 2010 (s. 68, 69, 71–75); Müller, V. / Träger, J. *Eduard Wojan*, Praha 1953 (s. 76).

Tragická smrt na fotografiích Jana Zátorského

Tereza Šefrnová

Fotografie stejně jako jedno okénko ze záběru filmu je výseč z reality, na niž se šikovní médium (kamera či fotoaparát) dívají. To bychom měli mít především na paměti, když je nám předkládán nějaký snímek. Proč obsahuje zrovna tuhle konkrétní výseč a nikoliv jinou? Jinak řečeno: Proč si ze všeho, co je možné zachytit fotoaparátem, fotograf vybral právě toto, a ne něco jiného?

Specifický význam má tato otázka u novinářské fotografie, kdy nejde prvotně o umělecké vyjádření a estetický dojem. Důraz se klade na informaci, kterou nám fotografie přináší. Z události, o níž toto médium po svém hovoří, se zpráva přenáší zkratkou. Ta vyplývá právě z onoho omezení fotografie, zachycující vždy jen zaostrěnou část mikromomentu z celé situace. Přesto je možné poznat z fotografie mnohem víc. Dobrá fotografie se vztahuje k celé situaci nebo alespoň k nějakému hlavnímu bodu, jímž je často nejdramatičtější okamžik. „*Není-li o životě, je [rozměj fotografie] k ničemu,*“ řekla kdysi výstižně jedna česká fotografka. Jaroslav Vostrý a Miroslav Vojtěchovský ji citují v knize *Obraz a příběh* (2008: 98) v kapitole věnované inscenované fotografii, jejíž původní znění v časopise *Disk* je dílem druhého jmenovaného; citát najdeme v podkapitole „Fotografie a život“, která v souvislosti s rozбором fotografie Sandy Skoglund *Našlapování na vaječné skořápky* (1997) ukazuje rozdíl mezi pouhým zachycením toho, k čemu se natrefíme, což nemusí být hned ‘opravdu o něčem’, a tvořivým zachycením skutečnosti života.

Samo médium fotografie nás může podněcovat k pochybnostem o autenticitě zachycené situace, a tedy k podezření, že výslednému obrazu fotograf napomohl, že jej zinscenoval. Takovou diskusi vyvolala nejznámější válečná fotografie Roberta Capy *Smrt republikánského vojáka* z roku 1936. Pochybnosti o její autentičnosti, které se – charakteristicky – stále vracejí, se pokusil vyvrátit Richard Whelan zdůrazněním fakt, která zpětně potvrzovala pravost výjevu, ale spor vzplál nedávno znovu.

Mít se na pozoru a být ve střehu před skutečností, která je nám sdělována prostřednictvím médií, je důležité i podle filozofa Václava Bělohradského. Ten poukazuje na to, že skutečnost prezentovaná prostřednictvím média je často již v tomto smyslu jaksi před-tvořená: můžeme říct, že je scénovaná s jistým (interpretačním) záměrem. Jako příklad uvádí Bělohradský reportáže o bývalém iráckém diktátorovi Saddámu Husajnovi ve srovnání s plastikou od Davida Černého nazvanou *Žralok*. Černý plastiku oběšeného a spoutaného diktátora ponořil do akvária. Který Husajn je skutečný? Odpověď je pochopitelně mrazivá. Oba, Husajn v plastice i Husajn v reportáži, vykazují stejně málo autentických

prvků, v obou můžeme nalézt totožné prvky scénovanosti, které v případě plastiky provádí výtvarník, v případě 'skutečného' diktátora jeho mediální obraz. V obou případech se toho o skutečném Husajnovi mnoho nedozvíme, dokonce ani to, jak říká Bělohradský, je-li to opravdu on.

Jaroslav Vostrý s Miroslavem Vojtěchovským považují vznik diskusí o autentičnosti například Capovy slavné fotografie za zcela logický. Jádrem se podle nich nestává dokazování inscenovanosti či neinscenovanosti výsledku, ale jeho vlastní 'autentická' scéničnost. Jde o energetickou obsažnost pohledu vystihujícího dramatickosti situace a jemu odpovídající obraz, který scénu 'zvěčnil'. „*Pokud jde o scéničnost, víme, že jí můžeme rozumět vlastnost nebo spíše soubor vlastností, díky nimž se chování v jistém prostoru stává scénickým, tzn. že vybízí ke sledování, jinak řečeno, je zaměřené na nějaké diváky. V případě citované fotografie nebyl tím, kdo své chování zaměřoval na nějaké diváky, sám jeho původce, ale fotograf, který zachytil jeho smrt. Lze ale říct, že scénický není vojákův postoj sám o sobě? Dokonce to vypadá – a odtud všechny ty pochybnosti o ne-aranžovanosti či neinscenovanosti této fotografie – jako by šlo o chování na scéně nebo ve filmu, tj. o chování herecké*“ (Vojtěchovský / Vostrý 2008: 130).

Tím, kdo se první stává tvořivým (myslícím) divákem jaksi za všechny budoucí diváky své fotografie, která jim má příslušnou událost 'zprostředkovat', tj. zpřítomnit síly, jejichž zápas (i při idylickém výjevu) ji tvoří, je samotný fotograf-novinář. Je v rámci sledované události nezúčastněnou, a přece přítomnou osobou, vyslancem veřejnosti, který nám má přinést zprávu. Sám se v daných momentech rozhoduje, co ze skutečnosti nabízející se pohledu (kde 'co' se vlastně rovná 'jak') nám nakonec představí. V této profesi dochází k průniku techniky a jistého druhu nadání zachytit 'ten správný okamžik'. Podstata zpravodajských či dokumentárních fotografií spočívající v jejich 'neinscenovanosti' (tj. v absenci nějakého apriorního potenciálně symbolického schématu, jímž by se třeba neuvědoměle řídily) tak znemožňuje to, co funguje u některých jiných typů fotografie, a sice možnost si situaci záměrně přizpůsobit či dokonce (přizpůsobenou) jako při natáčení uměleckého filmu 'vrátit'.

Z hlediska diváka jde – prostě – o to, jak na něj sledovaná fotografie působí. U novinářské fotografie je důležité zejména to, jak obsáhle či spíše obsažnou informaci mu je schopná zprostředkovat tak, aby ho skutečně zasáhla; mezi obojím je vlastně možné položit rovnítko. Je důležité uvědomit si, že nejde pouze o informaci o 'faktech', kterou můžeme z fotografie získat čistě vizuálním vnímáním. Jinak řečeno, důležitý tu není jen obraz ve smyslu *picture* tlumočitelný suchým popisem viděného, ale obraz ve smyslu *image*, který si divák vytváří na základě viděného díky jeho komplexnímu prožitku.¹ Jde o informaci, kterou nám prostředkuje naše reakce na fotografii s jejím vizuálním apelem na naše vnitřně hmatové vnímání založené na činnosti zrcadlových neuronů.² Obě tyto úrovně fotografie (fotografie jako obrazu ve smyslu *picture* a jejího apelu na divákův prožitek) vytvářejí výsledný obraz (*image*), který je u každého diváka jiný vzhledem k jeho žitému kontextu. O této 'druhé úrovni' mluví i Roland Barthes, když v úvodu své analýzy fotografie říká: „*Jako divák, spectator, jsem se tedy zajímal o fotografii jen díky 'pocitu'. Chtěl jsem ji probádat do hloubky, ale ne jako otázku, nýbrž jako zranění: vidím, cítím, tedy si všímám, pozoruji a myslím.*“³ Souhrnně

1 Viz Vostrý 2010: 21.

2 Více viz Vostrý in Vostrý / Sílová 2009: 195–222.

3 Barthes 2005: 23.

Ize snad říci, že celková výpověď fotografie je přímo úměrná hloubce a intenzitě takto vyvolaného/zakoušeného obrazu.

Pokusím se představit novinářské fotografie, které jsou podle mého názoru přesným příkladem takového přístupu. Všechny tři pocházejí ze sérií fotografií z životních a přírodních tragédií, které se odehrály v posledních letech. První dvě byly vybrány na letošní výstavu Czech Press Photo. Jejich autorem je Jan Zátorský (1980), fotograf oceňovaný na CPP již od roku 2004.⁴

Fotografie a scéna

První vybraná fotografie pochází ze série, kterou Jan Zátorský pojmenoval *Polská tragédie (duben 2010) – Aktualita*. Připomeňme jen na okraj, že prezident Lech Kaczyński a dalších 95 představitelů Polska měli složit hold obětem masakru, při kterém tajná sovětská policie NKVD před sedmdesáti lety povraždila tisíce polských důstojníků. Po letecké tragédii, při níž ve Smolensku nedaleko Katyně cestující do jednoho zemřeli, zasáhl nejen Polsko mrazivý šok.

Zvolená fotografie zachycuje moment, kdy si lidé předávají zprávu o smrti prezidenta doslovným předáním novin, na jejichž titulní straně je prezidentova fotografie. Noviny si předávají z ruky do ruky dvě možná zcela cizí osoby, ze kterých jsou – i vzhledem k (smuteční) černé barvě jejich oblečení – vidět především ruce. Fotografie má atmosféru zármutku, z níž prosvítá pokorná pieta před událostí. S tematizací nepřímou zachycené události má co dělat i zeď, která vytváří pozadí představované akce: prezident, který zahynul na cestě k uctění památky popravených polských důstojníků, se na fotografii ocitá jakoby před symbolickou ‘popravčí’ zdí: fotografie je jaksi klasicky dramatická i díky krajní koncentraci motivů, vyvolávající na základě jakýchsi metaforických synekdoch symbolické střetnutí sil, které obě chronologicky oddělené události ‘ustavily’ a na fotografii je představují aspoň v náznaku najednou jako na scéně a jako scénu.

Proč zrovna tahle fotografie přitahuje větší pozornost než ostatní zachycující stejnou událost? Momentka se skládá z předmětů s jistou symbolickou hodnotou (‘znaků’ nejenom v primárním smyslu), které odkazují na něco jiného. Nejde tedy o zachycení samotné děsivé skutečnosti či bezprostřední emocionální reakce na zprávu o ní (jak jsme to mohli sledovat na mnohých záběrech padajícího letadla či scén davové reakce).

Fotografie zachycuje scénu, jejíž podtext je důležitější než vizuální text. Má vlastně tři obrazové vrstvy. Při postupu jejího vnímání se dostáváme hlouběji do situace, kterou fotografie zachycuje. První rovinu tvoří samo vymezení či ‘zarámování’ obdobné divadelnímu portálovému zrcadlu, tj. vlastní výseč skutečnosti, která se zaměřuje na detail probíhající události odehrávající se na příslušném (scénickém) pozadí. Situaci nevidíme celou, ale můžeme, ba dokonce jsme nuceni si ji vzhledem k její ‘neúplnosti’ představit – s pomocí souboru prvků, jejichž střetnutí fotograf ‘vyhmátl’ a nastražil naší imaginaci. Jsme na první pohled svědky jakéhosi letmého setkání, které zde představují dvě ruce, které si podávají noviny. Jedna, která může patřit kamelotovi, příteli či náhodnému

⁴ Fotografie jsou přetištěny s laskavým svolením autora. Širší výběr z jeho díla nalezneme na <http://www.zatorsky.com/>.



Jan Zátorský: Polská tragédie (duben 2010) – Aktualita

chodci, nabízí noviny s příslušnou zprávou někomu, kdo s brašnou přes rameno nebo ledabyle přehozeným batohem spěchá dál. Zeď v pozadí nám přibližuje místo, kde se situace děje. Oprýskané kvádry a dostatek světla, které zjevně není umělé, pomáhají dovést představitost na otevřené veřejné prostranství (a teprve dodatečně mohou navíc vzbuzovat zmíněné asociace).

Druhou obrazovou vrstvu fotografie zakládá arch novin, do něhož zasahují prsty rukou, které si je předávají. Noviny jsou přehnuté. Jejich vrchní část nevidíme. Jako by zpráva, o kterou především v této rovině jde a kterou si ti dva právě předávají, nebyla úplná. Dominantním prvkem této vrstvy je velké a tučné M. Počáteční písmeno celého článku nás v prvním plánu může přivést k latinskému *mors* (smrt) či *morior* (zemřít), ale asociace na ně je v polských novinách v souvislosti s prezidentem a na prvním místě ve větě více než nepravděpodobná. Ani polština nám v luštění nevyjde vstříc, neboť polsky je smrt a zemřít *skon* a *umrzeć*. Dalším důvodem, proč na sebe písmeno M v tomto případě přitahuje tolik pozornosti, je fakt, že fotografie neukazuje titulky, jehož heslovitý obsah by nám přímo prozradil, o čem jde.

Třetí vrstvou je fotografie ve fotografii. Portrét Lecha Kaczyńského. Ani ten zde ale není celý vzhledem k přehnutí novin. Zatímco ruka nabízející noviny se prezidenta na fotografii ani nedotýká a decentně podává kolemjdoucímu tiskovinu, ruka druhého po novinách hmatne tak, že její ukazováček skončí nad okem prezidenta. Vznikne tak roztodivné zakřivení, které vlivem světla způsobuje dojem, že má Kaczyńsky kolem oka modřinu. Této situaci snad můžeme pocitově přiřknout i jakousi vnitřní motivaci, kdy člověk opatrně až pietně se dotýkající noviny, které předává, jistě už o tragické události ví. Svůj zármutek tak projevuje i ve způsobu zacházení se sledovaným předmětem. Zcela opačné jednání

druhého, který ve spěchu sáhne po novinách, si snad můžeme vysvětlit tím, že ještě o tragické události nebyl zpraven či ho prostě nijak zvlášť nezasáhla.

Vedle konkrétní reakce na konkrétní událost – tedy vedle *reálné* rovinou – tu máme co dělat se silně uplatněnou *symbolickou* rovinou, která začíná u obecně pocítovaného symbolického významu zachycených předmětů: novin, portrétu prezidenta a rukou. *Noviny* jsou dnes symbolem zdroje informací. (Říká se přece: Nečteš noviny, nejsi dostatečně informovaný!) Na jejich titulní straně je *portrét prezidenta* Lecha Kaczyńskiego. Hlavy státu. Jeho jméno nevynechala samozřejmě žádná zpráva. Zatímco o ostatních cestujících se hovořilo jako o devadesáti pěti představitelích Polska, Lech Kaczyński byl jmenován všude. Ve vztahu k tragické události byl její hlavní obětí: vzhledem ke svému symbolickému postavení z ní činí tragédií celého Polska. To symbolické v hlubším smyslu se v jeho případě týká toho, co spojuje jeho smrt se smrtí polských důstojníků, jejichž památku jel uctít, ale sám při letecké havárii zahynul: symbolická platnost fotografie směřuje k tragičnosti polského osudu.

Apriorní schéma, nebo archetyp?

Vedle novin a portrétu prezidenta mají silnou symbolickou potenci dvě vzájemně se dotýkající cizí *ruce*. Jedna druhé tuto smutnou zprávu předává. V teorii neverbální komunikace se tvrdí, že ruce o nás řeknou nejvíc. Možná proto si je i Michelangelo vybral za ústřední motiv *Stvoření světa* (Sixtinská kaple, Vatikán – nástropní freska z let 1508–1512). Právě detail téměř se již dotýkajících rukou se stal nejzveřejňovanější částí celého díla. Zadání této malby papežem Juliem II. Michelangelovi byl vlastně až druhý, náhradní plán namísto původního, kdy měl Michelangelo vytvořit pro papeže náhrobek. Tento projekt ale ztroskotal. Namísto něho tedy papež zadal Michelangelovi namalovat nástropní fresku, u níž byla myšlenková rozvaha podle odkazů tato: *sub lege versus sub gratia*, které překlenuje *ante legem*. Jak prosté! Na levé straně kaple byly tehdy již fresky z Mojžíšova života (*sub lege*), na protilehlé, pravé straně nástěnné malby z Ježíšova života (*sub gratia*). Strop, a to bylo právě nové zadání pro Michelangela, měl zobrazovat vládu Boha před spasením lidstva (*ante legem*). Michelangelo mistrně scénoval, když střední pás, který rozčlenil na devět dílů, učinil jádrem své malby. Vznikly tak čtyři velké a pět malých dílů. Navazují na sebe a vyprávějí příběh, který splňuje papežovo zadání. Za nejpodstatnější situace v historii lidstva před spasením vybral Michelangelo tyto: stvoření světa, stvoření prvních lidí, první hřích a zasloužený trest od Boha. Bůh tak na stropě Sixtinské kaple odděluje světlo od temnoty stvořením Slunce a Měsíce, dává vzniknout rostlinstvu a poté stvoří i prvního muže Adama a k němu první ženu, Evu. Následuje vyhnání těchto prvních hříšných lidí z ráje, oběť Melchisedechova a potopa světa, v níž hlavní roli hraje Noe, sám proti nevěřícímu davu. Tyto starozákonní výjevy jsou jakoby chráněny proroky a Sibylami, rozestými kolem hlavních výjevů.

Proč se z tohoto celku nejčastěji uvádí právě detail dvou vzájemně si cizích, téměř se dotýkajících rukou? Proč zrovna ruce? Symbolika rukou je velice složitá. Prolíná se mnoha různými kulturami a své významy často mění podle kulturního prostředí, v němž se tento symbol vyskytuje. První zobrazení rukou

**Michelangelo:
Stvoření Adama,
detail nástropní
fresky v Sixtinské
kapli, 1508–1512**



nalezneme již na jeskynních malbách z doby kamenné. Zobrazování se dělo dvojím způsobem. Jedním byl otisk a druhým obkreslení ruky. V nejširším slova smyslu ruka symbolizuje moc stejně jako palec, jediný protilehlý prst. Ruka (latinsky *manus*) ve smyslu moci byla ve starém Římě spojena například s právním principem zaručujícím manželovi svrchovanou vládu nad jeho ženou, která byla v právním postavení jeho dcery. Se základem *manus* souvisí také akt propuštění otroka či uzavření půjčky. Podání ruky zůstává symbolickým aktem v mnoha každodenních situacích samozřejmě i dnes. Původní význam nabídnutí ruky ke stisku byl ukázat druhému, že v ní nemám zbraň.

Zobrazení ruky téměř vždy svědčí o zobrazování někoho mocného. V antice se věnovala zvláštní pozornost i jednotlivým prstům, neboť představovaly bohy z Pantheonu. Asi nejznámější souvislost je mezi bohem lásky Apollonem a prsteníčkem, kam dodnes patří snubní prsten. Také celá ruka figuruje při aktu manželství. Přijímal-li Říman ve svém domě hosta nebo dary, měl přitom ruce zakryté kusem látky. Tím dával příchozímu najevo úctu. V křesťanské symbolice získávají překryté ruce jiný symbolický význam, a sice poukazují na hlubokou spiritualitu zobrazované osoby. V islámu se užívá amuletu ve tvaru ruky jako symbolu štěstí. Počet prstů pak symbolizuje pět muslimských ctností, kterými jsou víra, modlitba, pouť, půst a dobročinnost. Sevřená ruka nás přenáší do buddhismu, kde znamená udržení esoterických tajemství. Je-li ruka otevřená, znamená to, že ten, kdo mluví, nemá před druhým žádná tajemství.

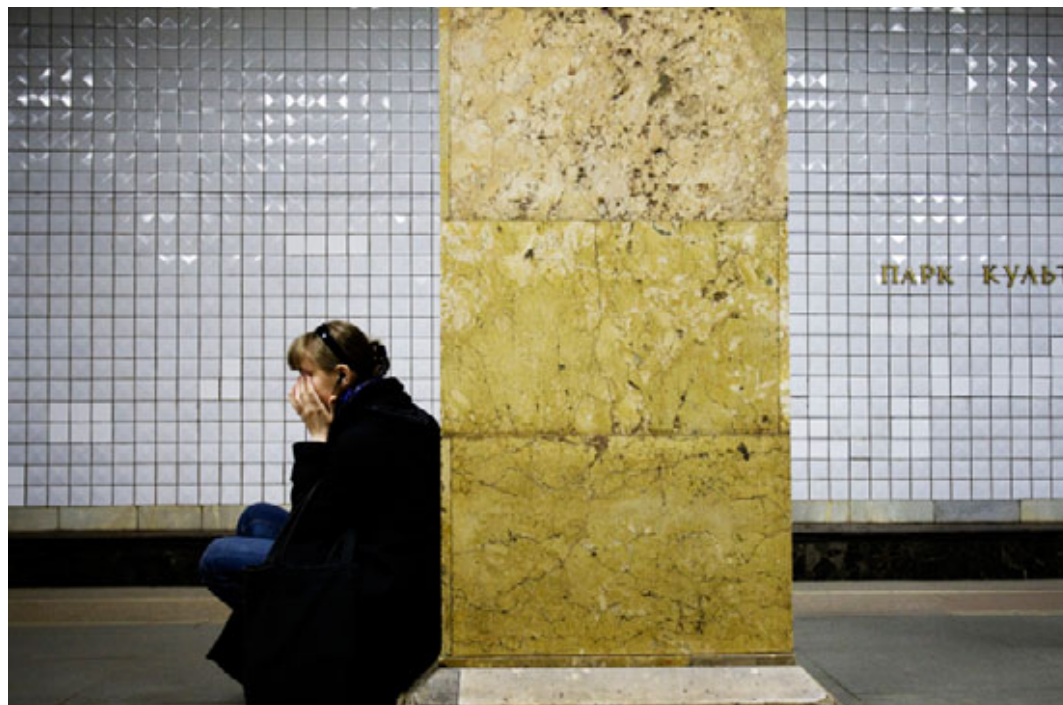
Bohatá je pochopitelně křesťanská interpretace tohoto symbolu. V Bibli je ruka symbolem boží síly. Boží ruka žehná. Vedle ní jsou ruce lidské, které se modlí. Významů by se našlo mnohem víc. Pilát Pontský si nad Ježíšem Nazaretským umyl ruce, aby se zbavil odpovědnosti. Tento obraz je platný dodnes. Před mší si kněz myje ruce. Sám Ježíš léčil dotekem ruky. Zvednutím ruky a položením druhé na Bibli se dodnes přivolává Bůh jako svědek. Symbolem zednářské lóže jsou spojené ruce představující řetězec a přátelství.

Poslední interpretace symbolu ruky bude z renesance, aby nás vrátila zpět k Michelangelovi. Renesanční heraldika používá ruku opět jako symbol moci a síly, například je-li zaťatá v pěst. Roztažené prsty naopak ukazují na nepřátelství

a svár. A u Michelangela? Boží ruka uděluje člověku Adamovi život. Toto 'udělení' související se (zřejmě jednosměrným, 'stvořitelským') prouděním životní síly ustavuje současně věčné spojení člověka s Bohem a jako by navždy zakotvovalo dotyk ruky coby životodárný, oživující a tvořivý. Má tento poukaz k Michelangelovi naznačovat inspiraci Zátorského fotografie? Má jít o upozornění na to, že přinejmenším 'v pozadí' tohoto obrazu tu existuje schéma, kterým jako by se fotograf aspoň neuvědoměle řídil?

Je jasné, že spíš než o nějakém apriorním schématu tu můžeme mluvit o archetypu, a to o kulturním archetypu, nabízejícím ovšem různé a třeba i protikladné možnosti rozvíjení smyslu. Vzhledem k tomu si sice můžeme nad Zátorského fotografií Michelangelovo stvoření Adama vybavit, ale tato asociace je už na první pohled dodatečná, když to základní, co jakékoli asociace vzbuzuje, tkví ve vnitřně hmatovém prožitku přibližujících se rukou; jen díky němu se mohou v příslušnému kulturnímu prostředí, ve kterém ho prožíváme, i tyto asociace objevit a pomoci nám dovést původní pocit z fotografie k interpretaci, bez které by samotný původní tělesný pocit zůstal neúplný a z hlediska jeho vnucujícího se 'kognitivního' rozvíjení nedokončený.

Ano, i přes nápadnou shodu v postavení rukou na momentce *Polská tragédie* (duben 2010) - *Aktualita* od Jana Zátorského a na detailu z celku Michelangelovy nástropní malby ze Sixtinské kaple jde myslím o podobnost čistě náhodnou. Lze mimochodem předpokládat, že i v druhém případě (tedy v případě božího dotyku) se velká část diváků zaměřuje nejdřív na slavný detail přibližujících se rukou a od nich teprve postupuje dál a třeba dokonce poprvé objevuje celek. Tento postup je nám blízký z filmového vnímání, kdy nám pás rychle běžících okének představuje jen to, co chce jeho tvůrce. Díky tomuto přístupu pak vnímáme ty detaily, jež nám film představuje, v příslušném spojení, které jim teprve dává smysl. To je vnímání zásadně odlišné od divadelního: v divadle sledujeme vždy celek a na jednotlivé detaily se zaměřujeme jaksí skrze něj a - řekněme - s větší svobodou volby. Fotografie Jana Zátorského *Polská tragédie* (duben 2010) - *Aktualita* je také souborem prvků, které si musíme domyslet, neboť na ní není ještě nic dořečené. Nepřináší pouze zpravodajskou informaci, neboť je zachycením společně sdíleného smutku. Nepřímé zobrazení leteckého neštěstí, které bylo současně národním neštěstím, činí z 'novinářské' fotografie umělecké dílo, protože soustřeďuje pozornost k symbolickým konsekvencím zachyceného okamžiku, poukazujícího svým podáním k tomu, co je za ním či pod ním a týká se nejenom tohoto okamžiku. Předání novin na Zátorského fotografii nepochybně souvisí s oživujícím dotykem v okamžiku ohromení z hromadné smrti (smrt versus život) a s duchovním spojením či dokonce se svorností: neštěstí spojuje i ty, kteří si vůbec nemuseli být blízcí, i když tento pocit sounáležitosti nemívá dlouhé trvání, jak tomu ostatně bylo i v tomto případě. Právě z tohoto hlediska se zachycená scéna předání novin se zprávou o (nejen) prezidentově smrti stává obrazem 'polské tragédie': pohyb rukou k sobě zůstává přece nedokončený a nás může dokonce napadnout, že příčinou nedokončení naznačeného spojení se vlastně stal právě Kaczyński (zejména také díky politickému jednání svého bratra). To se ovšem se svou interpretací dostáváme už za hranice původního prožitku, který byl tak silný právě proto, že čím méně doslovuje, tím silněji nám dává zakusit střetnutí sil, jejichž 'obecnou platnost' zakoušíme právě díky jejich zcela konkrétnímu uplatnění na fotografii.



Jan Zátorský: Moskevské metro, 2010

Atentát v Moskvě a tsunami 2004

Série *Moskevské metro* zachycuje tragédii z konce března loňského roku, kdy sebevražedné atentátnice odpálily hned dvě nálože. První ve stanici Lubjanka a druhou na zastávce Park kultury. O život zde přišlo zhruba čtyřicet lidí, kteří ráno cestovali do práce či do školy. Mnozí další byli zraněni či otřeseni nenadálým výjevem spojeným s krví, panikou a smrtí.

V sérii můžeme sledovat, jak spolu fotografie vzájemně hrají a obohacují tak sledovaný obsah každé z nich. Mne zaujala fotografie dívky, která se na peronu v podřepu zády opírá o patu sloupu. Dlaně křečovitě tiskne k obličejí, prsty se vrývají do očních důlků. Pokud by byla fotografie vystavena jen sama o sobě, neměla by takovou informativní hodnotu. Viděli bychom jen to, co již bylo popsáno. Jenže v kontextu ostatních fotografií, které nás do události uvádějí, jde o zachycení momentu ze života jedné dívky, které se právě zbořil svět. Tváří v tvář se setkala s teroristickým vražděním.

Zaměříme-li se jen na tuto vybranou fotografii, může nám připadat, že zachycuje situaci, kterou známe i z pražského metra. Banální interpretace by mohla být taková, že je dívka nešťastná z toho, že jí ujelo metro, i když by tento fakt musel mít pro ni – soudě podle téměř křečovitěho zakrytí tváře oběma rukama – nějaký přímo osudový význam zásadního životního zmeškání. Ale na první pohled můžeme spatřit prostě smutnou a krajně unavenou dívku, která se sesula do podřepu, opírajíc se zády o sloup.

Důležitý detail představují sluchátka, která má dívka v uších. Tento znak sebevylučování se z veřejné přepravy zde může působit jako izolátor od nastalého neštěstí. Jak ale interpretovat zmíněné gesto zakrytí tváře, při kterém jako by si prsty málem zatlačovala oči? Skrytí tváře může mít minimálně dvojnásobný význam. U batolat jde o primitivní verzi hry na schovávanou, neboť malé děti, zavřou-li oči, mají pocit, že se již skutečně schovaly. Tento význam není tak lehce pominutelný, jak se zdá. Neboť i v dospělosti máme tendenci v nepříjemné situaci či při nenadálém šoku zavřít oči, jako by to celé byl jen zlý sen. Takové zakrytí očí nám rovněž umožňuje získat potřebných několik vteřin, abychom se z nepříjemné situace vzpamatovali.

I tato fotografie je scénická. Její střed rozděluje sloup, který dívce poskytuje oporu a možnost najít alespoň trochu soukromí, a tedy i příležitost k usebrání na veřejném prostranství nástupiště. Viditelný název zastávky Park kultury odkazuje v rámci této scény k příslušné události a obsahuje současně krutou ironii: vždyť právě 'Park kultury' – a rozumí se i oddechu – se stal místem hromadné vraždy...

Zásadní ovšem je, že i zde jde o pouhou 'reakci' na strašnou událost, která tu není zobrazena přímo a o které se dovídáme teprve z kontextu. Vzhledem k tomu ještě silněji působí obraz samotné dívky a celého 'neutrálního' prostoru, ve kterém zůstala sama: jako by její zachoulení do sebe včetně sluchátek oddělujících ji od všeho ostatního poukazovalo k ojedinelému individuálnímu zážitku, se kterým koneckonců zůstává člověk navždycky sám, protože většina ostatních si stejně – přes všechnu zpravodajskou snahu zprostředkovat ji nejširší veřejnosti – její skutečný obsah opravdu sotva dovede představit. To je opět dodatečná interpretace resp. verbalizace zážitku ze samotné této jediné fotografie, který je ovšem – a právě v naznačeném duchu – opravdu přímo (i když jen 'vnitřně') hmatatelný. Chybějící přímý odkaz ke konkrétní události uděluje obrazu konkrétního zážitku možnost vztáhnout jej při prožitku fotografie na jakoukoli podobnou situaci zoufalé a nesdílitelné samoty.

Poslední vybraná fotografie je ze série *Tsunami* (2004). K jedné z největších přírodních katastrof moderní historie došlo 26. prosince 2004 v Indickém oceánu: „Vlny byly způsobeny zemětřesením o síle přesahující 9,0 RichtEROVY škály, které pohnulo mořským dnem západně od ostrova Sumatra v délce asi 1200 km. Tsunami zasáhlo nejen oblasti v Indickém oceánu, ale jeho účinky byly pozorovány i na pobřeží Jižní Ameriky nebo v Arktidě. Celkem si tato přírodní katastrofa vyžádala přes 220 000 obětí na životech.“⁵ Ztráty na životech nebyly všechny způsobeny bezprostředně zemětřesením, ale také vlivem náказы, nedostatkem léků a okamžité pomoci.

Fotografie opět neukazuje bezprostředně řádění živlu, ale místo, kterým právě prošla vlna tsunami. Pro tuto informaci se musíme také obrátit k ostatním fotografiím, poskytujícím až ve svém celku obraz strašlivé události. Opět se zde uplatňuje potenciální symboličnost apelující na divákovu představivost, a forma scénování, které přímo neukazuje a zároveň přesně vystihuje smrtící dění.

Také na této fotografii můžeme rozeznat tři kompoziční vrstvy. Tentokrát je nalzáme v různých horizontech. V pozadí nad vším vidíme pruh jasnícího se nebe. Na ně navazuje čistě oddělená mořská hladina, teď již klidná. Vlny mírně olizují písek, až po nich zůstává jen mokřý pruh. V popředí fotografie vidíme písčnou pláž posetou užitkovými předměty z přilehlých domů, promísenými

5 <http://www.sci.muni.cz/~herber/tsunami2004.htm>.



Jan Zátorský: Tsunami, 2004

s mořskou řasou a jinými naplaveninami. Uprostřed v popředí leží dvě mrtvoly. Po úderu vlny tsunami balili záchranáři rychle těla obětí, aby zabránili šíření možné nákazy. Těla jsou tedy zabalena do prostěradel a převázána provazy: nějaké balíky, o které jako by šlo, kladou krutě na stejnou rovinu lidi i věci, a současně přece jen právě díky tomu, že jde o těla pečlivě zabalená do bílých plachet, teď potřísněných pískem, a přesto svítících z hromady bahna, ukazuje fotografie přírodní katastrofu jako lidskou tragédii; přesněji řečeno osud lidského snažení tváří v tvář tomu, co je přesahuje.

Tři fotografie ze sérií vypovídajících o významných tragédiích, které se odehrály v posledních letech, zachycují různé události, ale přesto mají jeden společný námět. Scénickými obrazy reálných událostí spatřených v jejich symbolické potencialitě zpřítomňují síly dotýkající se lidských osudů s jejich pozadím věčného zápasu života a smrti, který nám umožňují jakoby na zkoušku prožít.

Literatura:

- BARTHES, R. (2005) *Světlá komora. Poznámka k fotografii* (1980), Praha
VOJTĚCHOVSKÝ, M. / VOSTRÝ, J. (2008) *Obraz a příběh. Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění*, Praha
VOSTRÝ, J. (2009) „Scénické působení a zrcadlové neurony“, *Disk 28*: 7–28, rozšířená verze in Vostrý, J. / Sílová, Z. (2009) *Je dnes ještě možné herecké umění?*, Praha: 195–222
VOSTRÝ, J. (2010) „Scény a obrazy“, *Disk 34*: 21–39

Měsíc nad řekou jako problém dramaturgický

Milan Šotek

Typové označení „jako problém dramaturgický“, připojené k názvu klasické hry Fráni Šrámka, jsem si vypůjčil ze série studií publikovaných v prvních číslech časopisu Disk. Vedle stručného dramaturgického náhledu na hru se vždy věnovaly analýze konkrétní současné inscenace daného textu.¹ Na rozdíl od nich by však můj doatek mohl znít také „jako problém dramaturgův“: coby dramaturg Moravského divadla Olomouc jsem jmenovanou Šrámkovu hru navrhl zařadit na repertoár. Těžko ale v tomto případě mluvit o dramaturgovi (a dramaturgii) inscenace. Řekněme to rovnou, dramaturgický problém inscenace Šrámkova Měsíce nad řekou v Moravském divadle Olomouc² spočívá v absenci dramaturgie. Ta se nakonec omezila právě jen na výběr textu a přípravu programu (noční měra absolventa tohoto oboru).

1 Jedná se o tyto příspěvky: Síllová, Z. „Jiráskova Lucerna jako problém dramaturgický“, *Disk* 1 (červen 2002); Síllová, Z. „Clavijo jako problém dramaturgický“, *Disk* 4 (červen 2003) a Kinská, M. „Maryša jako problém dramaturgický“, *Disk* 5 (září 2003).

2 Premiéra 25. února 2011. Režie, úprava, kostýmy: Zdeněk Černín, scéna: Jan Dušek, hrají: Jaroslav Krejčí (Jan Hlubina), Ivana Plíhalová (Paní Hlubinová), Tereza Richtrová (Slávka Hlubinová), Zdeněk Černín / Vladimír Hrabal (Josef Roškot), Jiří Suchý z Tábora (Villy Roškot), Vendula Fialová (Růžena Pavlátová) a Roman Venc (Pečárka), dramaturgická spolupráce: Milan Šotek. (Východiskem k inscenaci byla vlastní textová úprava Zdeňka Černína, i proto ona 'dramaturgická spolupráce' namísto plnohodnotné 'dramaturgie'.)

Třebaže nechci dát průchod rozpakům ze setkání s panem režisérem Zdeňkem Černínem, který hru nakonec s olomouckým souborem nazkoušel, rozhodl jsem se vtisknout souvislejší podobu poznámkám, které vznikaly na okraj inscenace, jež měla znovuustavit Měsíc nad řekou jako text, 'se kterým se počítá'. Příspěvek, který se zaměří na ošemetnosti spojené s převodem z papíru na prkna, zbavíme-li se právě toho 'scénického' (scénického obsazeného díky příslušné stylizaci už v samotném textu), budiž proto čten také v souvislosti s promyšlením kánonu českého dramatu.

Nové směřování olomoucké činohry, jehož významným hybatelem se mohla stát právě dramaturgie, se mimo jiné projevovalo důrazem na českou klasiku. V první sezoně to byla přímo injekce českého tématu – necelého čtvrt roku po Šrámkovi měla premiéru Tarantova a Cejpkova dramatinizace *Markéty Lazarové*. *Měsíc nad řekou*, kdysi stálice českého jeviště a příležitostně připomenutý díky filmovému zpracování Václava Kršky (1953), dnes paradoxně představuje skutečnou výzvu pro inscenátory. Kývl na ni až Zdeněk Černín, známý prací v Městském divadle Brno a Slezském divadle Opava, který má s inscenováním české klasiky bohaté zkušenosti ('na repertoáru' má

mimo jiné *Maryšu, Její pastorkyňu, Naše furianty* či *Strakonického dudáka*).

Nepatřím ke sběratelům základních historik, avšak jedna mi utkvěla ještě na škole a váže se právě ke Šrámkovu *Měsíci nad řekou*. Traduje se, že Šrámek (19. 1. 1877, Sobotka – 1. 7. 1952, Praha), když se účastnil zkoušky na Královských Vinohradech,³ vzrušeně šeptl režiséru Kvapilovi: „*Ježíši Kriste, vždyť já myslím, že jsem napsal veselohru!*“ Zkušenost s dějinami divadla svádí k tomu chápat Šrámkovu reakci jako postesk nepochopeného dramatika a nabízí nám přinejmenším paralelu s prvním uvedením Čechovova *Racka*. Nebyl však ve Šrámkově vzrušeném šeptnutí obsažen především úžas nad tím, že napsal hru mnohem tesknější a závažnější, než zprvu zamýšlel? „*Nazval jsem Měsíc nad řekou původně komedii; když jsem však tenkrát chodil na zkoušky, čím dál tím víc jsem viděl, že je to vlastně smutná záležitost, hlavně Slávka. Tak jsem se pokoušel Kvapilovi ještě trochu smutku navíc do hry vpašovat...*“⁴ Máme tedy co činit s textem psaným pro konkrétní jeviště, či přesněji – s textem jevištěm průběžně ověřovaným (Šrámek se prý účastnil všech zkoušek). Velkorysost tvůrce, který impuls z jeviště přebere do svého textu, svědčí o značném ‘divadelnickém’ ustrojení. (K čemu by asi Šrámkova ponoukla olomoucké uvedení?)

Otázka žánru nepochybně představuje první problém, na který narazí dramaturg *Měsíce nad řekou*. Šrámek svoji impresionistickou, lehce sentimentální hru skutečně nadepsal žánrem veselohra, a přímočarému čtenáři tak zamotal hlavu po vzoru čechovovských komedií. Nemate dnešního inscenátora již samotné označení ‘veselohra’? Nezasťaralo stejně

3 První uvedení 1. února 1922. Režie: Jaroslav Kvapil, výprava: Josef Wenig. Jako Slávka se představila (a Šrámkovou inspirátorkou byla) Anna Ibllová.

4 *Svobodné noviny* 30. 10. 1947.

jako opozitní ‘truchlohra’? Není pochyb, že žánrově půjde o hru mnohem komplexnější. Text dokonce žánr ‘na hraně’ činí jedním ze svých stěžejních témat. Vzpomeňme Hlubinových slov v závěru prvního dějství: „*No, co pláčeš, maminko? – A... proč ty se směješ, Slávko?*“, či doznání Roškotovo na samém konci hry: „*je mi smutně a vesele a smutně... tak lila, lila –*“. Navzdory těmto odstínům jsem přesvědčen, že by stálo za to podpořit právě komediální rozměr hry, jak to české divadlo dokáže s dramatikou A. P. Čechova, jež byla ostatně Šrámkovi velkým vzorem. A to nejspíš formou groteskní nadsázky ve smyslu herecké stylizace (a možná i lehce ironického komentáře ke Šrámkovu textu). Jistě, jak jinak mohli ke hře přistoupit těsně po válce studenti v divadle DISK (historicky drhá premiéra tohoto divadla z roku 1945), když měl tehdy šestadvacetiletý Radvan Lukavský ztvárnit padesátníka Hlubinu? Ale groteska přece nebyla cizí ani samotnému Šrámkovi (vzpomeňme na obludně nadsazenou postavu Hagenbeka ze stejnojmenné hry). V české dramatu dvacátých let navíc úzce souvisí s českým expresionismem (v roce premiéry *Měsíce nad řekou* vychází poprvé *Ze života hmyzu* bratří Čapků).

Základ situací je v každém případě ryze komediální. Všechny příchody a odchody jako by vypadly z klasické frašky, jsou to vstupy ‘nevhod’ (Šrámek ve scénických poznámkách podtrhuje jejich trapnost) či alespoň ‘v nevhodném’ – jako v případě narychlo spíchnutého kostýmku paní Hlubinové. Nezapomenutelné je dvojí chytráctví Slávky, když Roškotům namluví, že tatínek není duševně zdravý (Roškoti jsou – u cíle své cesty – nuceni vydávat se za někoho jiného), aby před tatínkem vzápětí označila za pomatence právě Roškoty: „*Starý nepochybně lítá po bytech, hledá někoho, kdo vůbec neexistuje, a mladý musí v patách za ním.*“ (Setkání obou takto

obalamucených pánů – a tedy výstup jako ze staré frašky – nám kupodivu zpřítomnil až Krškův film.) Průběh třetího dějství, kdy se ze dvou největších kamarádů stanou nepřátelé na život a na smrt, si zase v komediální zkratce nezadá s Čechovovým *Medvědem* (aniž by na to bylo třeba zvláště upozorňovat, Čechov se nám v tomto článku ocitne ve Šrámkově blízkosti ještě několikrát). Šrámek však situaci z frašky nikdy plně nerozhraje, i v tomto směru zůstává nesmírně cudným, strážlivým autorem (a právě to jsou místa, která by možná nějaké to ‘přepisování’ – ‘přepisování’ na základě hereckého, čímž se myslí také slovního, zohrávání – unesla).

Měsíc nad řekou. Název hry a zároveň název románu, který napsal Hlubina. Román ve hře. *Měsíc nad řekou* o „Měsíci nad řekou“. Třebaže Šrámek nás z Hlubinova románu nechá poznat jen několik vět – vět, které tolik rozesmutní Slávku, neboť potvrdí její nejčernější obavy z otcovy rezignace („*U tebe, okno mé nad řekou, nechť tedy zazní ještě jednou píseň doznělá! A ty, řeko tam dole, posílej mi sem zkazky mládí mého a, noci měsíčná, opoj mne svým kouzlem ještě jednou, ještě jednou naposled*“), –, rozprostře v textu dostatek indicií k tomu, abychom si byli jisti, že Hlubina napsal román autobiografický, a tedy – abychom děj románu vlastně znali. Roztržka kolem spisovatelského pokusu má tak mnohem osobnější ráz. Jestliže „*pražští odborníci*“ pokládají Hlubinův román za škvár, nepřímou tak za škvár označí i Hlubinův život. A to není maličkost! Brání-li tedy Hlubina tak horečně svůj román, bojuje v tu chvíli doslova za ‘svůj život’ (však také slavný slib, ortel nad svým životem, složil na vrchu zvaném „Šibeňák“). Stále to v něm je! Vytočí ho narážky na román. To, že se vysmál svému mládí, rázem neplatí...

Obecné povědomí o hře často pomíjí, že Hlubinův román nemusí být jen

pokleskem z dob gymnaziálních.⁵ Je interpretacně možné, že na něm Hlubina tajně pracoval i jako papírník ve svém krámku (román napsán byl!), povzbuzován manželkou a Slávkou, poté co se zotavil z choroby dýchacích cest (poněkud manýristicky užitý ‘ibsenismus’). Není to nakonec hrdinství, přiznat si, že ze mne žádný spisovatel nebude? Vždy však zůstane pachutí alibismu. Nehledal jsem věčně důvody, proč se jako spisovatel nemohu dostatečně rozvinout?

Příběh o abiturientském sjezdu, který otřese z pohodlným způsobem života, se vlastně naléhavě táže, co znamená být věrný sám sobě, svému mládí. „*Kéž byste opravdu nebyli tak daleko od toho... co kdysi bývalo*“,“ běduje paní Hlubinová, která rozhodně nebude tou, co „*orlovi přistříhla křídla*“, ale spíše ženou s velkým pochopením (věřila přece v jeho hvězdu), rozhodnutou nejtitřit rány člověka, jemuž život nevyšel podle jeho představ. To dokazuje i náhlý smutek její repliky – smutek, který prostoupí celé třetí dějství (komedie zhořkne).

Na první pohled je patrná jistá ‘tvořenost’, konstruovanost světa Hlubinových. Jako bychom se chvílemi ocitli přímo v sentimentálním románu. Už jen mluvící jména s motivy vody (řeky, rybářského řemesla), jejichž svrchovanou nositelkou je Slávka Hlubinová (nejen princezna ve věži – „*pokojík, kde jsi mohla, paní krásná, u okna po libosti do dálky tesknit*“ –, ale i neotevřená škeble dvacet tisíc mil pod mořem). Co takhle Šrámkovu textu přiznat vliv románu, o kterém se hraje, na formu, kterou se o něm hraje – jak to známe například z Wildeovy konverzačky *Jak je důležité mítí Filipa* (rozuzlení v duchu románů, které čte

5 Tento životní pocit ale jako by visel ve vzduchu (‘devadesátiletý Treplev’). Myslím v té souvislosti také na největší šlágr kabaretu Červená sedma, *Pisničku z mládí*, jejíž slova napsal sotva třicetiletý Eduard Bass. Autor hudby, Jiří Červený, pak pro týž kabaret košatě zhudebnil Šrámkovu báseň *Naše svatební*.

paní Prismová)⁶ Šrámek ve výstupu či přímo komediálním čísle Růženy Pavlátové dokonce předepisuje sentimentální patos („na sentimentálních chůdách“). S touto rovinou textu tedy počítá a vědomě ji užívá ke komediálnímu účinku (že by další opora pro groteskně stylizované uchopení, namísto nedůvěry k ‘takové sentimentální hře’?). Když pak Vilík se Slávkou čtou z Hlubinova rukopisu a prou se o přítomnost pomlčky v románu, tematizují tím i četné pomlčky (namnoze však dvojpomlčky) a zámlky ve hře samotné.

Přímo grand-pauzy si pochopitelně dopřává Jan Hlubina („*Ono je to s naším panem Hlubinou tak nějak jako s tím jeho jménem*“). Člověk, který mlčí, je pro své okolí zajímavý, má tajemství. Okolí si však nemůže být jisté, zda jde o bohatý vnitřní život, či prostě dotýčný nemá co říct. A právě z toho padá na Slávku strach a právě s tím stojí a padá většina konfliktů hry. Dokud se stav věcí nepojmenuje, trvá jistá možnost, že takový není (Hlubina dosud nemluvil o sjezdu, tedy o něm neví). Okouzlení však střídá vystrážlivění, naději frustrace. Neustálý strach z toho, že by do hovoru zase „*padlo nějaké smítko*“ (tak jako romantický výhled kazí komín pivovaru), nutí postavy spíše mlčet než mluvit. A v tomto neustálém strachu a napětí – samozřejmě komediálně traktovaném – žije především paní Hlubinová. Zvlášť když se Hlubina ostentativně chová proti duchu svátečního dne: Od Slávky se dozvíme, že v knihovně kvůli sjezdu nepůjčují – jediným otevřeným krámkem ve městě je tak dost možná Hlubinovo papírnickví. (Mimochodem, Šrámek skvěle zvolené povolání: muž, který chtěl být spisovatelem, obklopený stohy nepopsaného papíru...)

‘To zamlčené’ proti ‘tomu vyslovenému’ tak představuje jedno z ústředních

témat hry (a vlastně každého dobrého moderního dramatu). Proto tolik záleží na každém slovu! A odtud také pramení problematika či přímo problematičnost inscenační úpravy *Měsíce* pro Moravské divadlo Olomouc, do které se pustil sám pan režisér Zdeněk Černín. Šrámek si jazykovou úpravu jistě zasloužil (šlo mi o místa, jejichž zastaralost není ‘příznaková’, ‘charakterotvorná’ – jako například slovesné koncovky ‘-ti’, archaický slovosled atd.). Strategie jazykových úprav Zdeňka Černína byla ovšem vedena (na první pohled jistě ušlechtilou) snahou přiblížit Šrámka „mladým divákům“. To je zaklínadlo drtivé většiny úprav dramatických textů. A proč také nepředejít šumům, které by mohl způsobit dnes těžko srozumitelný slovní obrat (třebaže má víra v kontext dané repliky někdy zpochybňuje i tyto zásahy)? Kéž bych však „mladého diváka“, tak jak je ustaven úpravou pana režiséra, v divadle nikdy nepotkal! Černín přizpůsobil jazyk hry současnému stavu češtiny, možná přesněji – svému vyjadřování. Ano, je znát, že si pan režisér s bohatou a úctyhodnou hereckou zkušeností text během upravování přehrával. Avšak zakusil původní znění skutečně na svém těle (co to se mnou udělá), či jej už předem přizpůsobil svému ‘civilistickému’ způsobu hraní (dopsaná pomocná slovíčka)? Jak s dramatikovým textem nakládat, předvádí ostatně sám Černín názorně pod svým režijním vedením: V kreaci Roškota (pravidelná alternace obsazení) zachází s textem nadměrně rozvolněně a v zásadě si hlídá pouze významovou rovinu – některé informace divákům prostě říct musím, aby se ve hře vyznali.

„*Děj se odehrává za dnešních dnů,*“ uvozuje hru Šrámek, a tak i Černín inscenuje text jako hru ze současnosti. Rozdíly mezi poválečnou dobou, kterou má na mysli Šrámek, a rokem 2011 jsou však v inscenaci znát. Vzbudila by dnes podiv nezadaná sedmadvacetiletá dívka žijící u rodičů?

6 Na Filipa každopádně upomene odzbrojující replika Růženy Pavlátové: „*Vždycky jsem chtěla Karla!*“

Změna věku z 27 na 29 problém žalostně nevyřešila. Slávčina pozice v životě je pravda největším dramaturgickým oříškem, nechceme-li dnes *Měsíc* inscenovat jenom jako muzeum zašlé krásy. Přenos do současnosti – v případě této inscenace přenos povytce vnějškový⁷ – rozpor ještě zvýraznil, neboť usvědčil Slávku jako někoho, kdo do dnešního světa vskutku nepatří. Postavy se nakonec stejně ocitly v jistém bezčase, a to především kvůli nejednotným kostýmům: levné sako ‘podnikatele’ Roškota, Vilík oblečen jako na pomaturitní večírek...

Ale není hlavní problém takových ‘přenosů’ nakonec právě v jazyce? Argument číslo jedna každé takové úpravy podobné Černínově zní – tak se přece v současné rodině nemluví! Autoru úpravy bychom jistě mohli namítnout, že takto se nemluvílo ani v roce 1922, že každá řeč určená pro víceméně realistické jeviště sice z aktuální podoby mluveného jazyka vychází, ale stylizuje ji. Olga Scheinpflugová ostatně ve své črtě „Vzpomínka v moll“ podotýká za Šrámka: „*Neumím patrně nic říct obyčejně, přiznával s úsměvem, nedá se nic dělat, je to moje řeč a slyším ji takhle. Ale jsem rád, když ji herci snesou z oblak na zem.*“⁸ Není problém podobných přenosů nakonec řešitelný právě jistou stylizací, která se ustavuje primárně v rovině jazyka?

Šrámek tak podle Scheinpflugové vlastně sám vyzývá inscenátory k ‘depoetizaci’ své hry. Vyzývá je, aby k ní nepřístupovali jako k látce primárně básnické, literární,

7 Výmluvným příkladem Černínova způsobu aktualizace klasiky může být jeho úprava *Našich furiantů*: pantátové se zde místo punčem přebíjejí zelenou. Přímochará zelená namísto rafinovaného punče nám může sloužit jako metafora celého režisérova dvakrát tlustě podtrženého přístupu k činoherní klasice. Ostatně jedna z nejzdařilejších situací Černínovy inscenace je právě ona ‘furiantský’ zemitá („*Bývalý příteli Roškote... „Bývalý příteli Hlubino...“*). Nevycházejí Černínovi inscenace českého vesnického realismu přece jenom podstatně lépe? Lépe než kréhký a subtilní Šrámek?

8 In: Šrámek, F. *Měsíc nad řekou*, Praha: Československý spisovatel 1967.

nýbrž svrchované dramatické. Těžko také budeme na *Měsíc nad řekou* pohlížet jako na básnické drama. ‘Básnivá’ je tato hra především svým důrazem na subjektivní prožitky, zachycením zjitřené senzuality, a tedy hodnotami spojenými hlavně s pubertou (zde jistě v obecnějším smyslu citového dospívání obvykle neukončeného současně s maturitou). To dramatické, co ve Šrámkově hře stojí proti pouhé básnivosti, musíme ovšem hledat právě v autorem předloženém textu, který na nás vedle své sémantické roviny působí také nespornými vlastnostmi prozodickými (to snad není třeba čtenářům tohoto časopisu zvlášť zdůrazňovat). ‘Depoetizace’ Černínova ochuzuje ve výsledku Šrámkův text právě o tyto jazykové kvality (charakteristický režisérův výrok: „Musíme to odsustit!“). Odstraněním objektivně nadbytečného slovíčka dosáhneme sice věty formálně čistší (a potěšíme možná přívržence německé filozofie), ale značně nalomíme hodnoty rytmické. Jako by vzal Černín za slovo Šrámkovy vyznání, že hra vznikala velmi rychle (Šrámek ji šest týdnů psal, Černín šest týdnů inscenoval), a tedy v ní nelze, pokud jde o stavbu vět, předpokládat důmyslnější prokomponovanost.⁹

Černínovo ‘odsustění’ zbavuje text ‘literárnosti’ (a fakticky stylizační roviny vycházející z mluvního gesta), kterou chápeme ve smyslu uměleckého ozvláštňení. Řada situací proto v úpravě vyznívá nad míru obligátně. Podívejme se například na odchod Pečárky (vyvolaný příchodem Slávky) z první situace hry. Takto je vyřešený u Šrámka – PEČÁRKA: „*Měl Pečárka velkej trud* –“ / SLÁVKA: „– *že mu vzala štíka prut*“. Aníž bychom o této situaci

9 Některým Černínovým úpravám jako by opravdu nešlo nic vytknout. Považte – ŠRÁMEK: „*Co je, mami, k obědu?*“ / ČERNÍN: „*Tak co máme k obědu?*“ Kromě otázky, proč vůbec takové zásahy, vnučuje se oprávněná obava, zda bude tento klíč důsledně uplatněn na celý text (jazykový cit upravovatele se dostává do křížku s jazykovým citem autora – ano, autora, inscenovaného v jeho rodném jazyce!).

cokoliv věděli, cítíme, že takovéto 'pro-
točení ve dveřích', založené na nahozé-
né Slávčině udičce, bude třeba pojednat
režijně-hercky neotřele (není to příchod
a odchod 'jako ze života'). Černín však vlo-
ží celou říkanku do úst Slávce, načež Pe-
čárka reaguje: „*A slečna je už doma, tak na
shledanou.*“ Připsané „*na shledanou*“ ne-
jenže neposílí dramatismus situace, ale
s ohledem na Šrámkovu vynalézavost je
přímo trestuhodné. Situaci tak přizpůsobuje
běžnému životu, strhává ji na zem,
k životní pravděpodobnosti, neřku-li te-
levizní novele (když odcházím, musím
říct na shledanou). Další příklad – „*Víte,
vězí mne tam v Praze leckde kousiček,*“ ří-
ká Roškot a Černín se obává, zda „*mladý
divák*“ pochopí, že se mluví „*o správních
radách*“ (ty ostatně figurují hned v druhé
půli souvětí)! Kdo by nerozuměl smys-
lu této věty, nemohl rozumět ani úvodnímu
volání Hlubinové: „*Hned! Hned!*“

Netříská se snaha 'odšustit' repliky už
jen se základní charakterizací postavy
Slávky? Slávka přece nic neřekne obyčej-
ně! Toho si zřejmě Černín nevšiml, když
ji nechává s vážnou tváří pronést: „*Ma-
mi, nemluv se mnou tak básnicky, víš, že
na to nemám hlavu* –“ Vyškrtl totiž před-
chozí totožnou repliku paní Hlubinové –
Slávka ji o něco později ironicky opaku-
je. Na to však upravovatel mezitím (mezi
prací na úpravě a prací na inscenaci) za-
pomněl. Zůstane-li sem tam nějaká re-
plika přece jen beze změny Šrámkova,
působí v proměněném kontextu značně
nepatříčně a musí se inscenovat jako zá-
měrný vtíp: „*Připadám si jako kapesník,
do kterého pláčou. Za ty dva dny mne bu-
dou moci ždímat!*“ Jistě půvabná věta Vi-
líkova, ale s ohledem na 'vtíp' jeho slovní-
ku nikoliv výjimečná.

V postavě Vilíka jako by Černín přivedl
na jeviště svého „*mladého diváka*“. Po-
dobně jako je tomu ve filmovém scénáři
Krškově, upozadil ve své úpravě fakt, že
Vilík prošel první světovou válkou (na-
hrazeno matným „*expedičním sborem*

kdesi na Balkáně“).¹⁰ Vilík je v úpravě roz-
mazleným pražským 'páskem' (kde tedy
zaslechl ony „*všechny zvony světa*“, o kte-
rých zčistajasna mluví i u Černína?), ni-
koliv mladým mužem poznamenaným
válkou. Nepramení však Vilíkův 'anti-
lyrismus' („*Máte mne asi za pořádného
nekňubu, který, když vidí řeku, řekne ře-
ka – –*“)¹¹ právě z této zkušenosti („*osm-
náctiletý hoch, který jde řeznický ochrap-
tět do zákopů*“)? Já viděl věci, že byste mi
nevěřila, a vy mi tu něco vykládáte o ře-
ce, hvězdách a měsíci... Zdůrazněme však,
že představitel Vilíka, Jiří Suchý z Tábora,
svou postavu nakonec tímto rozměrem
obdařil, takže se i v rámci olomoucké in-
scenace průběžně daří vracet samotného
autora 'do hry'.

Tam, kde Šrámek končí pomlkou, Čer-
nín dosloví. Dodejme jen, že Šrámek udě-
lá pomlku právě včas, aby neřekl všechno
a zároveň diváka nenechal tápat (nepočítá
dramatika psaná pro vinohradské pub-
likum s Černínovým „*mladým divákem*“
už tak dostatečně?). Někde dokonce Čer-
nín řekne víc, než kolik měl na mysli sám
Šrámek. Nebo se snad má Vilík opravdu
vyspat se Slávkou?¹² Nepřekvapí, že do-
slovný je také závěr inscenace. Poslední
slovo samozřejmě nepatří Šrámkovi,
ale Černínovi (Slávčino původní, nikoli
poslední „*Přijde-li dnes, zítra, pozítří jis-
tý pán... budu se již chovati velmi rozum-
ně – –*“ variuje takto: „*Tati, až zítra potkáš
pana Brožika, řekni mu, aby přišel, budu
se už chovat rozumně!*“). Přejít Slávky

10 Tento významný motiv, podpořený v původní vinohrad-
ské inscenaci výkonem 'hořkého ironika' Karla Vávry, škrtají
také vydání hry z 50. let. U Kršky tato absence překvapí hlav-
ně proto, že film uvozuje recitace Šrámkovy básně *Písecká*
(na pozadí pableskujícího měsíce na vodní hladině), která
přece vedle sebe staví (asociuje) městem věčně proplouvá-
jící voráře a přesuny vojenských šiků.

11 Vilíkova věta má paradoxně značnou prozodickou hod-
notu: „*řeku-řekne-řeka*“.

12 Scéna vystřízlivění, ochladnutí – přesněji přechod mezi
druhým a třetím dějstvím („*Napravila jste mi hlavu*“) – pří-
pomene Čapkovo řešení úvodu třetího dějství *Věci Makro-
pulos*, která měla na Vinohradech premiéru týž rok (1922).

na druhý břeh, na břeh strážlivé dospělosti, vzbuzoval rozpaky už v době prvního uvedení (opět viz Scheinpflugová: „Šli jsme tenkrát z divadla okouzlení hrou, ale zklamání její elegicko- rezignací. Co nám to Fráňa Šrámek vlastně provedl?“). Osobně cítím závěr hry jako nesmírně hořký, žádné ‘moudré uvědomění’ (a už vůbec ne Šrámkovo! – můžeme se nanejvýš ptát, co nám to vlastně provedla Slávka). Drama rezignace nás navíc opět přivádí k Čechovovi.

Zcela záměrně jsem v programu otiskl Čapkovu trefnou analýzu Šrámkova psaní pro divadlo, nazvanou „Dramatikův stud“: „*Býváme trochu primitivové, když vstupujeme na prkna; podáváme věci po lopatě a zacházíme i se svými figurami, i s diváky jako s nedovtipnými hlupáky, jimž je nutno vše vykládat přímo dryádnický, jako když se vyvolává zboží na trhu. Fráňa Šrámek přinesl do českého dramatu veliké technické zjemnění, jehož jest se nám držeti pro dramatické řemeslo i dramatické umění.*“ Ne náhodou klade Čapek – v době inscenování *Měsíce vinohradský dramaturg* – tyto nároky nejen na dramatiky, ale stejnou měrou také na inscenátory. Olomoucký *Měsíc nad řekou* je přece jen více Černínův než Šrámkův.

To samozřejmě zaráží tím víc, vezme-li v úvahu, že Černín jako režisér pracuje vcelku konvenčním způsobem (který by se dal nejspíše shrnout pod pojem ‘herecká režie’).¹³ Razance dramaturgických zásahů pak zdaleka neodpovídá uměrenému režijnímu uchopení, ba dokonce tomuto (měšťanskému) způsobu scénování klade překážky. Z úpravy je navíc znát, že upravovateli docházel dech (důslednost lexikálních zásahů na prvních

13 Nutno zdůraznit, že většina herců si práci s panem režisérem nesmírně pochvalovala. A herecký výkon Terezy Richtrové v roli Slávky patří k nejlepším, jaké olomoucká činohra v minulé sezoně nabídla (text byl také vybrán s přesvědčením, že v souboru ‘máme Slávku’). Viz i recenzi Jana Procházky na *olomouc.cz*: „Moravské divadlo představilo skvost. Měsíc nad řekou je hereckým i režijním koncertem.“

deseti stranách je nesrovnatelná s posledními deseti: Černín ponechá i Vilíkovo „*Prosím za prominutí. Ale nemohl jsem děle naslouchat, když počala řeč o mně*“). Těžko říct, nakolik to pocítí divák (citlivý se registrovat musí), ale postavy se v průběhu inscenace vrací ke Šrámkovu jazyku.¹⁴

Necit pro (či nevíra v) to ‘scénické’ obsažené v dramatickém textu je znát i na scénografickém řešení jediného dějistě hry, pokojíku Hlubinových. Šrámek přece žádá: „*Především však okno, okno, to neztrácej z pozoru; ať už jím vstupuje rovný plápol polední chvíle, ať stříbrně vsakuje měsíčná noc, toto okno nechť stále živě hraje s sebou.*“ Důraz, jaký Šrámek klade na okno (o něj se přece hraje! – co z něj vidí Slávka, a co Vilík), jako by svou autoritativností Černína odradil. Režisér olomoucké inscenace se na scéně obejde bez okna. Přesněji, na bílou stěnu dopadá odraz řeky (okna) z projekce. Okno se tu nachází na pomyslné čtvrté stěně dramatického prostoru. Okamžitě tak splyvají veškeré divadelní konvenční pohledy do diváků (mělo by mi být vidět do obličeje) s pohledy z okna, resp. takový výhled se poněkud ochotnický ‘nahrává’ (herečka dělá, že se dívá z okna). Zavádí také fakt, že Vilík své „*A takovýmhle zápecím říkat město je taky domýšlivost*“ říká čelem do diváků. V tu ránu se hraje o Olomouci! Což o to, třeba ji i oprávněně nazvěme zápecím, ale musíme z toho učinit téma takové situace.

Přesto to byla právě scénografie, která se jako jediná ze složek inscenace vykázala uceleným názorem na text. Obraz zdánlivě pokojného pokojíku Hlubinových dostává totiž v průběhu inscenace doslova ‘vážené trhliny’. Jevištní technika před každým představením vytapetuje průhledné stěny mokřými kusy papíru.

14 Vzpomínám na libeňskou inscenaci Lucie Bělohradské *Oidipús vladař*, kde scénografie moderně zařízené kanceláře pozvolna přešla v řecké sloupoví. V olomouckém *Měsíci* se něco takového, ale nezáměrně, děje v rovině jazykové.

Jak potom děj spěje kupředu, papíry schnou a zvolna se odchlípují. Když vynechám veselé historky z příprav (experimentování s různými druhy limonád a jejich vlivem na přilnavost papíru) i vlastního předvedení (vášnivě debaty obecnstva, zda se jedná o pochybení, či záměr, zpravidla nekončí ani poslední oponou), má nápad s odchlípující se omítkou jednu velkou slabinu: Nestane se nic víc, než že omítka skutečně opadá.¹⁵ Tak jako se Černín zdráhá skončit

¹⁵ Je spravedlivé uvést, že Jan Dušek na výtvarném návrhu potřebu proces pointovat naznačil. Na skle měl po opadání zůstat papírový obrys měsíce. Nakonec se tak neděje, a ke scénickému obrazu režiséra nevybídla ani náhle odkrytá hloubka jeviště.

v půlce věty (když už je její smysl jasný), nezná míru ani nápad s 'živou scénou'. Scénografie tak sice scénicky artikuluje téma, ale doplácí na svou doslovnost.

Řekneme-li, že *Měsíc nad řekou* ustrnul v Olomouci na půli cesty, nebude to přesné minimálně v tom smyslu, že předem nebylo cesty, po které by se měl ubírat. Nebo se spokojíme s vysvětlujícím „Slovem režiséra“ otištěným v programu? *„Pokusil jsem se právě současným viděním a chápáním celospolečenských i rodinných problémů dešifrovat život jednotlivců toužících po individuálním štěstí.“* Příští inscenaci *Měsíce nad řekou* přeji, aby se pokusila dešifrovat Fráňu Šrámka. Zaslouží si to!

Dvě setkání se scéničností

Jiří Šípek

Následující text se vrací k tématu scéničnosti v umění i v našem běžném životě. Nabídneme další pohled za pomoci konkrétních příkladů – jiného druhu, než o jakých byla zatím řeč. Nesnažíme se o podstatnější teoretickou analýzu; v souvislosti s ní se odvoláváme především na Jaroslava Vostrého, který se zasloužil o obnovení původních myšlenek Otakara Hostinského, Otakara Zicha, Jiřího Frejky a dalších, a o vznik oboru, který se vžil pod názvem *scénologie*.

Každá disciplína aspirující na přijetí mezi odborné resp. vědecké oblasti musí splňovat některé podmínky. Především je to samostatný předmět. Tím je v daném případě specifický jev, *scéničnost*, odkazující na ty vlastnosti situací v našem životě, jimiž se tyto situace nabízejí potenciálně či reálně naší pozornosti. Abychom mohli nějakou množinu jevů vnímat scénicky, tedy v její scéničnosti, je třeba, abychom se od ní oddělili jako ji vnímající subjekt, tedy měli od ní určitou distanci. Tu můžeme nazývat *psychologickou distancí*, anebo prostě *distancí* a ona je nedílnou součástí každé scéničnosti, resp. procesu *scénování*. Scénologie se touto distancí podrobně zabývá. Scénická situace má další zvláštnosti, konkrétně *mimetický původ* a její *vnitřně hmatové vnímání*, což obojí souvisí s prožitky naší tělesnosti a opírá se o ně.

Další podmínkou existence samostatné disciplíny jsou její metody. V případě scénologie je to odborná analýza a kritické rozbory umělecké produkce, ať už to jsou divadelní a jiná představení (od

klasického dramatu až po soudobé produkce performerů), výtvarná a další umělecká díla i nespécifická scénická resp. mediální produkce v jejich vztahu ke scéničnosti a scénovanosti veřejného i každodenního života. Nově však přistupují a své poznatky nabízejí také psychologie a neurovědy. Například odkrývání funkce systému zrcadlových neuronů se v posledních letech ukazuje jako mimořádně přínosné pro chápání již zmíněného vnitřně hmatového vnímání i samotné mimeze (ve smyslu mimování). Psychologická zkoumání přibližují přesnější chápání umělecké tvorby vycházející z původní neurčitosti materiálu a směřující k umělcem zamýšlenému výslednému tvaru.

Scénologie je tedy odvětvím dynamicky se rozvíjejícím a není pochyb o užitečnosti její existence. Hlavní koncepční myšlenky scénologie najdeme na stránkách časopisu *Disk* v celé řadě textů, jejichž autory jsou vedle Jaroslava Vostrého (např. Vostrý 2004a, 2005, 2006, 2007, 2009 aj.) Július Gajdoš (např. Gajdoš 2006, 2011a, 2011b), Radovan Lipus (Lipus 2006b, 2008, 2009), Zuzana Sílová (Sílová 2004, 2010, event. Sílová s Vostrým 2007a, 2007b, 2007c, 2009a), Josef Valenta (Valenta 2006, 2009, 2011), Miroslav Vojtěchovský (Vojtěchovský 2004a, 2004b, 2008), Denisa Vostrá (Vostrá 2005, 2008, 2009), Jiří Šípek (Šípek 2007b, 2008b, 2009a) a další, ale i Jan Císař (Císař 2004, 2005, 2011) a Jan Hyvňar (Hyvňar 2008b, 2009a, 2009b), nemluvě o knižních studiích (viz Gajdoš 2005, Lipus 2006a, Hyvňar 2008a, Valenta 2008, Vojtěchovský / Vostrý 2008,

Vavříková 2009, Vostrý / Sílová 2009b, Sílová ed. 2009, Gajdoš 2010, Jawor 2010, Šípek 2010, Vostrý 2010) atd.

Předchozí text by bylo možné doplnit množstvím dalších odkazů na literaturu. Bylo však našim záměrem předeslat jen to nejnnutnější; další odkazy čtenář nalezne např. ve výše uvedených studiích, ev. na ně budeme odkazovat ještě dále.

I.

Ze všech výše zmíněných témat, myšlenek, podnětů se nám scéničnost jeví jako množina vlastností, které nejsou jednou provždy dané. Koncizní výklad scéničnosti a scénologického myšlení podávají ve své publikaci Vojtěchovský s Vostrým (2008). Sám jev scéničnosti se táhne historií uměnovědného uvažování již delší dobu. Vostrý (2004a) připomíná Otakara Hostinského a jeho žáka Otakara Zicha jako dva hlavní průkopníky. Ale samotný pojem 'scénika' je samozřejmě ještě starší. Nám teď ale zcela postačí připomenout, že scéničnost většinou souvisí s jistým prostorem či prostředím (resp. nějakým jeho výsekem), které nám nabízí to, co zaslouží naši pozornost. Takové záměrně obecné chápání nám snadněji umožňuje chápat scéničnost na jedné straně jako potencialitu a na straně druhé již jako proces rozvíjející nějaké téma a v něm obsažené síly.¹ Frejka píše, že hercovým úkolem je „vzbuditi zájem diváka v první řadě nahráním na jeho zkušenost a zvýrazněním této zkušenosti“ (1929: 83). To je ovšem základ pro

1 V tomto momentě by nás logika věci vtáhla do celé mozaiky námětů příbuzných a stejně důležitých. Jen zde, pod čarou, zmiňme alespoň některé. Tématu 'vyjevování' se podrobně věnuje také Vostrý ve dvou navazujících statích (2004b, 2004c). Blízko je i téma 'mizanscény' (podrobně viz Vostrý 2001), které chápeme jako „hledání odpovědi na otázku, jaké síly jsou obsažené v určité situaci a jak se situace může jejich uvolňováním rozvíjet, jaké obsahy resp. jaká témata se tak mohou vyjevovat“ (Šípek 2008a: 40).

scéničnost: přitáhnout pozornost na nějaké, divákovi v zásadě známé 'standardy' života a ty následně stylizovat, zvýraznit, jinak seřadit apod., ev. 'zjinačit', jak snad nepřiliš přesně píšeme jinde (např. Šípek 2010). Kotte (2010) v tomto smyslu používá termín 'akcentace'. Ať to ale nazveme jakkoliv, jde o fenomén na principu figury a pozadí. Například hercovo gesto anebo jakýkoliv jiný jev na jevišti (používáme-li příkladu z divadelního umění) zaujme pozornost právě tím, že vystoupí na pozadí ostatních jevů, resp. ve vztahu k nim. Nu a tím, jak se taková akcentace může měnit, osciluje, proměňuje se také scéničnost.

Poznamenejme však, že v umění podle našeho názoru nejde pouze o více či méně zdařilé 'vytrhování' z nějakého běžného světa², ale jde také o vykročení 'vpřed', 'jinam'. Jde o skládání, stylizaci, obměňování v 'jiné sérii' 'standardů'³ světa, ve kterém žijeme svoji každodennost, a tedy o jakési provokování k odvážnému kroku do neurčitosti, neběžnosti, k hledání jiných možných podob světa.⁴

2 S Nietzschech bychom snad mohli říci, že jde o dionýský svět síly prožitku kdesi hluboko v naší tělesnosti.

3 Podrobněji jsme na toto téma psali již jinde (Šípek 2010). Termín 'standardy' a 'jiná série' používáme ve smyslu Jiřího Frejky (1929). Dále v textu zmíněná Nietzscheho práce (Nietzsche 2008) je pro naši práci až překvapivě inspirativní. Název *Zrození tragédie* je výsledkem nejednoduchého názorového vývoje. Dalším názvem díla, po úvodu nazvaném „Autorův pokus o sebekritiku“, je „Zrození tragédie z *ducha hudby*“. A ještě další vsuvku představuje „Úvodní slovo Richardu Wagnerovi“. Až potom se otevírá vlastní text v podobě dvaceti pěti kapitol. Ukončeno je doslovem překladatelovým (tím je Otakar Fischer a překlad je z roku 1923).

4 Na téma 'neurčitost' jsme psali již jinde a podrobněji (Šípek 2010). Také Wilson (2002) pracuje s termínem 'optimální neurčitost'. Wilson své úvahy spojuje s hudbou, ale patrně jde o jev platný všude v umění. Podle něho se příliš snadná předvídatelnost rozvoje nějakého tématu (např. hudebního) brzy omrzí a naše pozornost zanikne. Je proto třeba stále udržovat onu 'optimální' míru nejasnosti, neurčitosti. V našich textech (Šípek 2007a, 2007b, 2010) jsme zevrubněji probírali Rorschachův projektivní test také vzešlý z dědictví romantiků, kteří volně básnili nad náhodně vzniklými inkoustovými skvrnami. Neurčitost ostatně vnímáme jako výchozí stav každé umělecké tvorby a pojednali jsme o tom jak teoreticky, tak i v podobě empirické sondy.

Jakkoliv nemusíme sdílet Nietzscheův skepticismus ohledně slabosti a degenerovanosti do sebe zahleděné kultury a civilizace, pomáhá nám tento velký myslitel uvědomit si platnost řady jevů, nad kterými uvažujeme i dnes. Především jde o zapojení tělesnosti do umělecké tvorby a jejího vnímání, a také o význam a působení toho, čemu říkáme psychologická (resp. estetická) distance.

Fischer jako překladatel Nietzscheova textu nedoporučuje ve svém dovětku číst úvodní autorovu sebekritiku před vlastním dílem. Nietzsche procházel dosti výrazným vývojem názorů; a tak se zhruba po roce 1876 začal odklánět od své původní adorace dionýského motivu, od principiální úlohy hudby při zrodu antické řecké tragédie, i od Richarda Wagnera a jeho ideje *gesamtkunstwerku*. Však i původní název „Zrození tragédie z ducha hudby“ autor změnil a naznačil tak rezignaci na některé své názory. Nicméně nám odkázal pozoruhodné a inspirativní dílo, které přináší řadu podnětných a vzrušujících úvah i v oblasti našeho zkoumání jevu scéničnosti.

Nietzsche proti sobě staví prvek dionýský a apollinský. Vlastně nejde o protiklady, ale o dialektiku motivů. Z psychologického hlediska jde o vztah 'opojení' a 'snu'. Tak to vyplývá ze samotného Nietzscheova textu, tak to interpretuje i Fischer. Na tom není nic zarážejícího. Vždyť Nietzsche vycházel z odkazu Schopenhauerovy filozofie a dílo *Svět jako vůle a představa* mu jistě bylo odrazovým můstkem v dalším uvažování. Hudba, a především ta Wagnerova, mu byla ukázkou proudění vůle světem, silou připravenou k realizaci, k projevu. Vedle toho čerpal Nietzsche z německého romantismu, který si tak rád pohrával se sny a představami. Psychologicky vzato, můžeme ony původní motivy přeložit jako *prožitek* (včetně emocí a empatie) a *představu* (ev. zaměřené vnímání, konstrukci a fantazii). To jsou ovšem stavební kameny scéničnosti!

Nietzschemu nevyhovovalo zdůraz-

ňování helénské 'harmonie'. Pátral po hudebním živlu jakožto nutném doprovodu, ba vlastním principu starověkého divadla, vyzvedal účast a význam hromadného umění – sboru, vcífoval se v jeho obřady, tance a zpěvy. Tak to vnímá Otokar Fischer. Pro nás je to další připomenutí různých pohledů na stále přítomný jev vnitřně hmatového vnímání. Nietzsche (2008: 75) píše:

„Můžeme tedy v chóru na jeho primitivním stupni v prvotní tragédii vidět sebezrcadlení dionýského člověka: což si nejasněji ozřejmíme postupem herce, jenž, je-li opravdu nadán, vidí úlohu, kterou má tlumočiti, vznášet se před svými očima tak hmotně, jako by na ni mohl sáhnouti.“

To je výstižné vyjádření podmínek pro vnitřně hmatové uchopení. Stále se zde dotýkáme základů dramatického umění a široce jevu scéničnosti. A jistě bychom také našli spojovací článek k funkci zrcadlových neuronů (Vostrý 2009, Šípek 2009b). A Nietzsche (2008: 76) pokračuje:

„Charakter [básníkovi, JŠ.] je [...] před jeho očima živá, k hmatání živá osoba [...]; cítí jenom nutnost sám se proměňovati a hovořit z jiných těl a z jiných duší – a jsi dramatik.“

Nietzsche vyzdvihuje funkci chóru v řeckém, resp. antickém divadle. Chóru věnuje poměrně rozsáhlou úvahu ve snaze pochopit hlouběji jeho funkci ve výstavbě a fungování tragédie.

„Dionýské vzrušení dovede celému davu vnuknouti tuto uměleckou schopnost, vidět se obklopena takovým zástupem duchů a cítit se s nimi vnitřně sjednocena. Tento proces tragického chóru, toť *dramatický* projev: je to schopnost vidět se před sebou změněna a nyní jednat tak, jako by se opravdu událo převtelení do jiného těla, do jiné povahy. [...] Zde neběží o rapsóda, jenž se svými obrazy nesplyvá, nýbrž, podoben malíři, vidí je pozorujícím okem někde vně; zde běží už o to, že individuum zmizelo, byvši pohlceno cizí bytostí“ (77).

Opět je zde v pozadí naše téma scénování, vnitřně hmatového citu a distance.

Téma chóru je jistě složité. Už i z toho důvodu, že funkce a podoba (např. četnost členů, hlasů chóru) se během doby měnila. Z psychologického hlediska se zdá, že je možné nabídnout ještě další pohled na zdroje, resp. význam chóru. Zvláště ta podoba chóru, kterou Nietzsche spojuje s dithyrambem, odráží napojení na dionýské opojení, řekněme až na pudovost, tedy na to, co jedince přesahuje a spojuje ho se vším nad ním i v něm, se vším, co člověk nemůže zkrotit a před čím se má sklonit. Ovšem už netušíme, jestli to vše může znamenat dosavadní neoddělenost jedince od mocných sil božství a všehomíra, anebo zda je to již náznak přicházející a postupně se rozvíjející subjektivity, tedy oddělování člověka od podobných sil. V tom případě by chór mohl být chápán jako jistá disociace lidského já. To, čemu v sobě dobře nerozumíme, neumíme to podchytit a ovládnout, to máme tendenci oddělit a nahlížet jako k nám přímo nepatřící a třeba i uznávat to jako mocnou sílu a pokleknout před ní. Dithyramb není jedinou podobou chórového zpěvu. Byl to také *paeon* jako chvalo-zpěv na boha Apollona, tedy apel spíše na obrazivost, plochu, kompozici než na hloubku a sílu, resp. dramatickosti vládnoucího prožitku. V tomto případě již výpomoc mechanismem disociace tolik neseď.⁵

Otokar Fischer ve svém dovětku a hodnocení vnímá řeckou tragédii jako prolnutí dionýského a apollinského živlu a jim odpovídajících uměleckých sfér, totiž lyriky na straně jedné a eposu a výtvarného umění na straně druhé; vrcholí tam, kde je nejsilnější účast podvědomí, hudby a dávné tradice, totiž u Aischyla; je rozkládána tehdy, když do ní proniká

5 *Dithyramb* byl chorálovým zpěvem na počest boha Dionýsa. Oproti tomu byl *paeon* více rozvázný, 'střízlivý' chvalo-zpěv na boha Apollona. Podrobněji viz např. www.britannica.com/EBchecked/topic/166307/dithyramb.

moderní prvek rozumářský a protihudební, totiž u Euripida.⁶

Zastavme se na chvíli u názorů Antonína Rejchy, který na počátku devatenáctého století také tvrdil, že staří Řekové usilovali o to, aby se poezie nemohla obejít bez hudby. Jejich eposy byly tedy zpívány.

„Protože čím jsou kadence, rytmus a harmonie v poezii ve srovnání s kadencí, rytmem a harmonií v hudbě? Ničím jiným než slabým napodobením těch hudebních [...]. Vždy jsem shledal, že poezie působila chladným dojmem, bez síly, kterou by se mne mohla zmocnit. [...]. Právě poezie aktivuje rozum, zatímco hudba ho nechává v klidu a nechává působit pouze cit“ (Rejcha 2009: 35).

Hudba je v očích Rejchy primární a poezie sekundární. Nebudeme zde s Rejchou diskutovat, byť by se to z evolučního hlediska⁷ jevílo jako smysluplné. Nicméně přece jen něco dodejme. To vše by tak mohlo být při striktním oddělení poezie a hudby, ideálně v podobě poezie psané a hudby produkované, poslouchané. Ale poezie má také svoji zvukovou podobu. A kde povedeme spolehlivou hranici mezi výrazně modulovanou recitací a hudební melodií? Na tomto místě otevřeme druhou poznámku o scéničnosti a jejich podobách.

6 Nietzsche ani jeho překladatel Fischer se nezmiňují hlouběji o tom, k jaké změně dochází u Euripida a v jeho době. To vše zůstane už jen na rovině dohadů. Ale např. Stove (2006) připomíná provokativní názory Juliana Jaynese týkající se změny lidského vědomí (tato proměna vrcholí právě zhruba v době kolem 5. století př. Kr.). Stove sám dává do souvislosti právě ono 5. století př. Kr. a 18. století našeho věku; obě jsou chápány jako století osvícenectví a jsou reprezentované, jistě mimo jiné, i jmény Euripides a Voltaire. V obou těchto obdobích se ujmál vlády rozum a náboženské a veškeré exaltované vzednutí duše bylo potlačováno, resp. mizelo. Jaynes (1990) připomíná Euripidovu sentenci „milovat vlastní duši“ (*Iphigenie v Aulidě*), což je důraz kladený na vlastní bytost, tedy tendence centripetální, sebestředná, opírající se o vlastní schopnosti, ev. rozum. Na počátku 6. století se, podle Jaynese, výrazně projevuje subjektivní a vědomá mysl, kterou Solon Athénský označuje jako 'noos', před Solonem je to řídký jev, ale nyní se toto slovo, jak konstatuje Jaynes, ve zhruba 280 řádcích dochovaného textu objevuje osmkrát, což je údajně extrémní četnost.

7 Zde viz názory Jaynese (1990), event. ve shrnutí Šípek (2010).

II.

V úterý 21. června 2011 se v pražském Obecním domě konal zahajovací koncert festivalu Prague Proms. Na programu byla Berliozova *Fantastická symfonie* a monodrama *Lelio*.⁸ Dirigoval Libor Pešek. Ten je známou osobností s osobitým, neupjatým chováním, které se v tu chvíli projevilo např. vtipným reagováním na úvodní otázky moderátora, přátelskými gesty vůči členům orchestru i ostatním vystupujícím. *Fantastická symfonie* je vcelku známá. Ale při troše introspekce i při sledování posluchačů je možné všimnout si zajímavého, byť nijak překvapivého jevu. Ten, kdo tuto symfonii dobře zná, má možnost k 'běžné' radosti z hudby přidat i potěšení z očekávání toho, co bude následovat a opravdu následuje. Je to zvláštní fenomén, patrně související s měnící se distancí, která může u znalého posluchače a diváka více oscilovat, může se zvětšovat a snižovat také podle záměru a nabízet tak potěšení právě z takových odstupů a opětných vnoření se. Je to na jedné straně věc učení, znalosti, a tedy určité větší svobody v rámci setkání s uměleckým dílem, a na straně druhé může onen mechanismus oscilace distance využívat umělec, aby tak zvýšil působivost a aktivně pracoval s pozorností posluchače, resp. diváka. K tomu se v textu ještě budeme vracet.

Vnímání umění, ať už hudby, výtvarného díla anebo divadelního představení, samozřejmě vyžaduje zaměřovanou pozornost. To je v každém případě aktivní činnost, která může být i únavná, až vysilující. Tak tomu je především tehdy, když divákovi chybí znalost, resp. alespoň tušení struktury díla, jeho předpokládaný vývoj, u dramatu chápání dějového rámce anebo, ještě jinými slovy, umělcem zpracovávaného standardu

⁸ *Fantastická symfonie „Epizoda ze života umělcova“* op. 14, *Lelio aneb Návrat do života*, lyrické monodrama, op. 14b.

lidského života. Jak se to projeví? Prostě tak, že psychika se začne bránit přicházejícím podnětům zvnějšku a rozbíhá se spontánní, vnitřní proces myšlenek, imaginací, jen málo souvisejících s aktuální uměleckou produkcí. Přicházející málo známé či málo přijatelné podněty vytvoří de facto stresující prostředí, které snadno vyvolá, resp. uvolní v psychice přítomná témata každodenního života (právě řešené úkoly apod.) anebo se otevrou témata na základě asociačního principu: zažívaný stres z neznámého, nevstřebatelného vyvolá téma podobného ladění; tedy prožívané zátěže, starosti, úzkosti apod. Jisté to samo o sobě nemusí ještě být na závadu. Snadno si umíme představit, že se tím spustí jakýsi očistný proces s uvolněním dosud drženého psychického napětí. To ovšem má jen málo společného s tím, jak chápeme uměleckou katarzi. Jde vlastně o vybití 'nadivoko', kdy hudba či jiná umělecká produkce zaplaví nitro napětím, nepohodou, strhující a otevírající tenze již dříve přítomné. Podobným způsobem mohou postupovat jistě i různé terapie využívající umění (muzikoterapie, arteterapie, dramaterapie apod.).

Psychologicky je to tedy vše značně komplikované. Jsme-li zkušenými posluchači či diváky, můžeme se poměrně rychle adaptovat na neznámé podněty umělecké produkce díky již vytvořeným, zažitým a vyzkoušeným percepčním strukturám, a tak vytěžit z umělecké produkce to, co je pro nás přijatelné. Se zkušeností se množství takových percepčních vzorců zvyšuje a stávají se také přizpůsobivějšími. Prakticky to znamená, že i nám neznámé a stylově neběžné dílo dokážeme poměrně rychle zpracovat, uchopit, přijmout. Pracujeme přitom opět s psychologickou distancí, která se u nám neznámého díla zvětšuje, aniž ztratíme s dílem zcela kontakt a ocitneme se ve víru nekontrolovaných myšlenkových proudů, jak jsme výše uvedli.

A ještě je třeba připomenout další komplikaci: samozřejmě, že i zkušený posluchač, divák asociuje a prožívá (psychicky, ale i tělesně!) při vnímání uměleckého díla také svá více či méně 'paralelní' témata (tedy volně, málo kontrolované asociace). Tajemství percepce umění spočívá, mimo jiné, právě v oné průběžné oscilaci síly vazby na vnímané dílo, na proměnlivost psychologické distance a s tím spojeného vnitřně hmatového uchopování. To, co jednoho posluchače strhává do stavu podobného transu daného okamžiku, vyčutnává druhý ve větší distanci a v očekávání následujících částí nebo celé struktury celku.

Posluchač nezvyklý uměleckým podnětům může tedy být snadněji přesycen, naplněn napětím, které je výsledkem velké a nezvládnuté psychologické distance (kdy se umělecké podněty již mění v cosi cizího a neuchopitelného) a malé motivace jít takovým podnětům, takové situaci vstříc. Ale může se stát i to, že je posluchač (ovšemže i divák) unaven a přesycen příliš malou distancí, kdy je svým způsobem 'uvláčen', 'utancován', máme-li se vyjádřit metaforicky. Však i s tím je spojeno běžně užívané varování: „Nesmíš to tak prožívat!“ Asociačním obloukem si můžeme připomenout brechtovské divadlo, varující právě před podobnou silnou vnitřní angažovaností.

Koncertní produkce s dirigentem má ještě další scénologicky zajímavá hlediska. Těžištěm zorného pole posluchačů (a na koncertě současně i diváků) je právě postava dirigenta, jehož pozice je přirozeně centrální a je dominantou také díky pohybové výraznosti. Ta umožňuje přítomným posluchačům přímý kontakt přes vnitřně hmatové vnímání, a tak se prožitek hudby zesiluje způsobem, který nebývá běžně zmiňován.⁹

9 Je zajímavé sledovat reakce diváků na události zjevně nepatřící do umělecké produkce. V činohře to může být hercova provokace vůči spoluhláčči, vybočení z děje, tedy

Méně známé Berliozovo dílo *Lelio* je postaveno na hudbě kombinované s recitací.¹⁰ Onoho červnového večera recitoval verše (také Berliozovy a v překladu Kamila Bednáře) Jan Tříska. Není jistě třeba vyzdvihovat Třískovo umění. Po všimněme si na tomto místě jen několika momentů, pro nás zajímavých ze scénologického hlediska.

Po úvodu orchestru přichází recitátor, kterého diváci vítají. On stojí, ruce mírně rozpažené, dlaněmi obrácené k divákům. I on je vítá. „Utišil potlesk diváků pomalu zvedanýma roztaženýma rukama jak osvědčený řečník na mítinku.“ Tak to komentuje kritik.¹¹ Diváci ztichli a recitátor, po krátké pauze, začíná recitovat: „Můj Bože...“ Podstatný zde pro nás není obsah, vystihující překvapení postavy, že je opět na tomto světě. Podstatný je onen přechod, kdy se gesto vztažených rukou proměňuje ve svém významu. Nejprve je to gesto zaměřené na realitu existence diváků, ale vzápětí je to samé gesto vztažené vůči čemusi přesahujícímu; náhle se ocitáme v pozměněném světě umění, ve změněné psychologické distanci. Z celého představení je to

extemporování, event. okamžik výpadku hercovy paměti apod. V případě našeho zmiňovaného koncertu to byl kapelník, který dirigentovi vypadl z kapsy. Až překvapivě velká pozornost věnovaná diváký takové drobnosti je daná patrně právě takovým 'protržením' prožívané psychologické distance. Zajímavé také je, že celá řada diváků to svým způsobem vítá jako určité 'zpeřtení'. Bylo by snad i zajímavé ptát se detailněji a zjišťovat, koho to naopak spíše ruší, jak se to vše váže na schopnost držet bez problémů a únavy onu psychologickou distanci a kontakt přes vnitřně hmatové vnímání. Jakousi pracovní hypotézou by mohlo být tvrzení, že diváci s menší zkušeností s uměleckou produkcí budou snadněji a ochotněji 'vypadávat' z kontaktu s uměleckým ztvárněním, tedy dějem hry, hudbou apod. To jsme již krátce komentovali výše.

10 Berliozova *Fantastická symfonie* hudebně ztvárňuje představu života umělce, který prochází stavy navozenými opiem a nakonec ponořený do opiových fantazií i umírá. *Lelio* vlastně navazuje a nechává umělce vrátit se na svět a hledat hodnoty, kvůli kterým mu stojí za to žít. Tou hodnotou je umění – hudba a svět Shakespearových dramát.

11 <http://www.pragueproms.cz/zpravodaj/jan-triska-svy-mi-gesty-ovladl-smetanovu-sin-29.html>.

chvilka jistě málo významná, ale právě na ní si můžeme uvědomit ono tajemné přepínání naší pozornosti mezi běžnou realitou, tedy každodenností, a skutečností uměleckou.

Recitátorův projev se v daném případě vyznačoval velkou úsporností gest. To je jistě znakem vyspělého herectví. Gesto pohybové i gesto hlasové bylo dotazné do detailu a při zmíněné úspornosti byla každá proměna postřehnutelná a mohla náležitě vyznít. Poutavé byly také chvíle, kdy recitátor zůstal delší dobu v jedné poloze (např. se otočil a naklonil směrem k pěvci, zpívajícímu ze zadní části jeviště). Bylo pozoruhodné sledovat na vlastním těle (a event. později ověřovat u některých přítomných posluchačů ochotných k takové introspekci), jak se prožitek drženého napětí (bez pohybu) snadno přenášel (opět mechanismem vnitřně hmatového uchopení) na účastníky koncertu.

S podobným oceněním Třískova umění se setkáme i u hudebních kritiků.

„Jan Tříska v těch chvílích, a že často nebyly krátké, strnul v gestu, kterým předchází monolog uzavřel. Zcela uvnitř dění, zcela zaujat nedovolil nikomu ztratit nit. Mluvené, hrané i zpívané pasáže se střídaly až s rockovou razancí, která tak koresponduje s dnešním urychleným vnímáním světa okolního.

Lélio ukázal dvě věci – že skvělá hudba a vznosné texty nejen patří k sobě, ale i k době. Ať už je jakkoliv hektická. A že patos a okázalá gesta prostě na jeviště stále patří.“¹²

Lélio tedy hledá smysl života v umění. Scénicky je to ztvárněno např. tím, že se během své recitace obrací několikrát k orchestru. Ale hráči orchestru jsou pro nás reální, my jako diváci je nepovažujeme za součást umělecké produkce. Hráči jsou v našich očích součástí běžné reality. Náhle se tedy uvolňuje, snižuje, až ruší psychologická distance.

12 Cit. podle <http://www.pragueproms.cz/koncerty/zahajovací-koncert-fantasticka-noc-1.html>, staženo 14. 7. 2011.

A Lélio opět propojuje svět umění s realitou a dává nám ochutnat něco, co by snad bylo možné nazvat metafyzickou proměnou. Snad obdobně, jako když Nietzsche (2008) píše o uchopení kulturních jevů našeho světa a za pomoci metafyzické proměny v část věčnosti jim dodává nádeji na trvání.

Podobný koncert se konal 12. 10. 2004 pod vedením Serge Baudo.¹³ Na programu byla, kromě jiného, suita Jiřího Srnky z filmu *Měsíc nad řekou*. Verše Fráni Šrámka recitoval také Jan Tříska. I v tomto případě jsme si mohli všimnout precizní práce s hlasem. Recitátor šetřil gesty, každé zvolené nechal dostatečně vyznít a nabízel je tak divákovi k vnitřně hmatovému uchopení. Podobně pečlivě pracoval s modulací hlasu, opírající se o silný hlas a dlouhé doznívání všech hlásek.¹⁴ A obdobně jako tomu bylo u gest rukou, mimiky a držení těla, také hlasovou modulaci držel recitátor dostatečně dlouho, aby potom i jemná změna neunikla pozornosti a mohla se podílet na vnitřně hmatovém uchopení mobilizujícím i rozvíjícím posluchačův/divákův scénický cit.

Upozorňujeme zde ovšem pouze na některé momenty tvořící a udržující scéničnost umělecké produkce. Celkově vzato, museli bychom začít onou neběžnou, tedy nekaždodenní strukturou celé situace. Cosi se děje na místě pro tento účel speciálně upraveném, my sami vystupujeme z obvyklých denních aktivit a zaujíme k tomu určenou pozici v hledišti (anebo před televizní obrazovkou atp.), jsme slavnostně, anebo alespoň pečlivě ji oblečení (jev *sebescénování*), zní hudba,

13 Jubilejní koncert symfonického orchestru FOK, archiv České televize, katalogové číslo 204 542 15678/0002.

14 Stojí za to připomenout Mukařovského práci *O motorickém dění v poezii* (1985), původně přednesenou v Pražském lingvistickém kroužku v roce 1927. Nelze ovšem také ihned nevzpomenout na Mukařovského učitele Otakara Zicha (1986, původní vydání 1931) a jeho koncept vnitřně hmatového vnímání, které je také podloženo motorickým děním, i když to tak Zich přímo nenazývá. Současné výzkumy systému motorických neuronů to však jasně prokazují.

zpěv a recitátor používá hlas neobvyklým způsobem. V obou námi zvolených případech volil Jan Tríska od počátku značně energický a zvučný tón, který už sám o sobě posluchače přenáší do světa mimo 'každodennost'.

A snad ještě jeden drobný detail, v působení však značně mocný. Jde o jev opakování, působící magicky, snad až hypnoticky, a proto tak oblíbený. Recitátor v jednu chvíli čtyřikrát opakuje verš „To by tu v noci napadlo hvězd...“. Pokaždé však ubírá na síle a jemně upravuje i modulaci hlasu. Výsledkem je kouzlo zdůrazňovaného přitakání, spojené s jakýmsi hledáním stále nové a nové možnosti vnitřně hmatového uchopení. A ve finále této drobné sekvence zapůsobí i konečné umlknutí hlasu, které však není pouhou nepřítomností, ale navozuje zvláštní pocit napětí, očekávání, snad hledání a tušení. To je vlastně onen fenomén, který máme na mysli, když říkáme, že umění otevírá (resp. je v nejlepších případech schopné otevřít) možné způsoby prožitků, tedy potencialitu bytí člověka ve světě.

Literatura:

- BÁR, P. (2010) „Operetní revoluce?“, *Disk 32*: 83–106
- CÍSAŘ, J. (2004) „Hmota v pohybu a v prostoru“, *Disk 10*: 30–44
- CÍSAŘ, J. (2005) „Instalované jednání“, *Disk 11*: 149–154
- CÍSAŘ, J. (2011) „Opony jako scénologický fenomén“, *Disk 36*: 26–37
- FREJKA, J. (1929) *Člověk, který se stal hercem*, Praha
- GAJDOŠ, J. (2005) *Od techniky dramatu ke scénologii*, Praha
- GAJDOŠ, J. (2006) „Od techniky k imaginaci“, *Disk 15*: 39–46
- GAJDOŠ, J. (2010) *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*, Praha
- GAJDOŠ, J. (2011a) „Krajinná scéna, nebo scény v krajině?“, *Disk 35*: 31–48
- GAJDOŠ, J. (2011b) „Maska – prostředek scénování duchovních obsahů světa“, *Disk 36*: 90–105
- HYVNAR, J. (2008a) *O českém dramatičtém herectví 20. století*, Praha

- HYVNAR, J. (2008b) „Herectví jako antropologický experiment“, *Disk 24*: 6–20
- HYVNAR, J. (2009a) „Dvě herecké virtuosity z dob fin de siècle“, *Disk 27*: 53–72
- HYVNAR, J. (2009b) „Jevrejnovova apologie divadelnosti“, *Disk 29*: 103–114
- JAWOR, M. (2010) *Hlas a pohyb (Herecká technika a herecká tvořivost. Zkušenosti z Gardzienic a zkoušení inscenace Farmy v jeskyni Sclavi / Emigrantova Píseň)*, Praha
- JAYNES, J. (1990) *The Origin Of Consciousness In The Breakdown Of The Bicameral Min*, Boston
- KOTTE, A. (2010) *Divadelní věda. Úvod*, Praha
- LIPUS, R. (2006a) *Scénologie Ostravy*, Praha
- LIPUS, R. (2006b) „Scéničnost a identita“, *Disk 18*: 30–42
- LIPUS, R. (2008) „Wroclaw – mikrokosmos střední Evropy“, *Disk 23*: 69–82
- LIPUS, R. (2009) „Adamov: identifikace“, *Disk 28*: 151–156
- MUKAŘOVSKÝ, J. (1985) *O motorickém dění v poezii*, Praha
- NIETZSCHE, F. (2008) *Zrození tragédie*, Praha [původní vyd. Fischerova překladu 1923]
- PÁČL, Š. (2007) „Dynamika scénického řešení a dynamika diváckého zážitku“, *Disk 21*: 115–139
- REJCHA, A. (2009) *Hudba jako ryze citové umění*, Praha
- SÍLOVÁ, Z. (2004) „Tříkrát Boris Rösner“, *Disk 10*: 102–115
- SÍLOVÁ, Z. (ed.) (2009) *Generace a kontinuita (K českému scénickému umění 20. století)*, Praha
- SÍLOVÁ, Z. (2010) „Komedianti na českém jevišti: Vlasta Burian“, *Disk 33*: 31–47
- SÍLOVÁ, Z. / VOSTRÝ, J. (2007a) „Návrat realismu?“, *Disk 19*: 145–150
- SÍLOVÁ, Z. / VOSTRÝ, J. (2009a) „Podoby současného dramatického divadla“, *Disk 27*: 7–38
- SMILELY, J. (2001) *The Sagas of the Icelanders*, New York [Kindle DX verze], staženo z Amazon.com
- STOVE, D. C. (2006) „The Oracles and Their Cessation“, in KUIJSTEN, M. (ed.) *Reflections on the dawn of consciousness*, Henderson: 269–294
- ŠÍPEK, J. (2007a) „McCullyho jungiánský přístup k Rorschachově metodě“, in ŽENATÝ, J. / ČERMÁK, I. / TELEROVSKÝ, R. (eds.) *Rorschach a projektivní metody 2*, Praha
- ŠÍPEK, J. (2007b) „Rorschachův test jako možný nástroj výzkumu ve scénologii“, *Disk 20*: 61–76
- ŠÍPEK, J. (2008a) „Příspěvek k chápání psychologie herectví. Nad dílem Jiřího Frejky“, *Disk 25*: 40–54

- ŠÍPEK, J. (2008b) „Vcítění a distance“, *Disk 26*: 90–96
- ŠÍPEK, J. (2009a) „Mýty, ságy, scéničnost“, *Disk 28*: 59–65
- ŠÍPEK, J. (2009b) „Kniha o fenoménu lidského obličej“, *Disk 28*: 156–161
- ŠÍPEK, J. (2010) *Psychologické souvislosti scénické tvorby*, Praha
- ŠÍPEK, J. / VOŠTRÝ, J. (2005) „Emoce a scénický cit“, *Disk 14*: 6–21
- VALENTA, J. (2006) „O scéničnosti učitelské profese“, *Disk 18*: 20–29
- VALENTA, J. (2008) *Scénologie krajiny*, Praha
- VALENTA, J. (2009) „Scénování v situacích ‘běžné každodennosti’“, *Disk 30*: 59–70
- VALENTA, J. (2011) „Akce Kameny – Stb a fiktivní státní hranice“, *Disk 35*: 22–30
- VAVŘÍKOVÁ, E. (2009) *Mimesis a poiesis (Od etnoscénologického výzkumu k hereckému projevu v inscenaci Farmy v jeskyni Sclavi / Emigrantova Píseň)*, Praha
- VOJTĚCHOVSKÝ, M. (2004a) „Vizuální studia: Nový multidisciplinární obor, nebo pavěda?“, *Disk 8*: 14–28
- VOJTĚCHOVSKÝ, M. (2004b) „Inscenace ve službách rituálu?“, *Disk 9*: 83–90
- VOJTĚCHOVSKÝ, M. (2008) „Vermeerova kamera a van Eyckovo zrcadlo“, *Disk 23*: 83–99
- VOJTĚCHOVSKÝ, M. / VOŠTRÝ, J. (2008) *Obraz a příběh*, Praha
- VOŠTRÁ, D. (2005) „Na jevišti Japonsko: záměrná i bezděčná scéničnost Země vycházejícího slunce“, *Disk 14*: 144–160
- VOŠTRÁ, D. (2008) „Japonský tradiční dům a problematika scénického prostoru (nejen v Japonsku)“, *Disk 26*: 50–67
- VOŠTRÁ, D. (2009) „Od náznaku v japonské tradiční poezii waka ke scénám moderní haiku“, *Disk 30*: 133–152
- VOŠTRÝ, J. (2001, 2009) *Režie je umění*, Praha
- VOŠTRÝ, J. (2004a) „Ke kořenům české scénologie“, *Disk 9*: 157–160
- VOŠTRÝ, J. (2004b) „Scéničnost a scénovanost (od Berniniho k dnešku)“, *Disk 10*: 7–29
- VOŠTRÝ, J. (2005) „Umění a scéničnost – nebo teatralita?“, *Disk 13*: 7–31
- VOŠTRÝ, J. (2006) „Scéna a scéničnost v době všeobecné scénovanosti“, *Disk 15*: 6–18
- VOŠTRÝ, J. (2007) „Scénický smysl a dramatický cit“, *Disk 19*
- VOŠTRÝ, J. (2009) „Scénické působení a zrcadlové neurony“, *Disk 28*: 7–28
- VOŠTRÝ, J. (2010) *Scénologie dramatu (Úvahy a interpretace)*, Praha
- VOŠTRÝ, J. / SÍLOVÁ, Z. (2007b) „Pařížské scénologické inspirace“, *Disk 21*: 17–49
- VOŠTRÝ, J. / SÍLOVÁ, Z. (2007c) „Je dnes ještě možné velké (činoherní) divadlo?“, *Disk 21*: 161–172; *Disk 22*: 17–38
- VOŠTRÝ, J. / SÍLOVÁ, Z. (2009b) *Je dnes ještě možné herecké umění? (Příspěvek ke scénologii herectví)*, Praha
- VYGOTSKIJ, L. S. (1968) *Psychologie umění*, Praha
- WILSON, G. D. (2002) *Psychology for Performing Artists*, London
- ZICH, O. (1986) *Estetika dramatického umění [1931]*, Praha

Signalizace v sociálních interakcích u různých živočišných druhů

Scénování v říši zvířat

Tereza Nekovářová

Scénování je klíčovým prvkem v divadelním umění, ale v širším slova smyslu se neomezuje jen na dramatické umění, ale objevuje se jako fenomén v každodenním životě. Scénováním se zabývá psychologie, sociologie i kulturologie. V jednom ze svých článků definuje Jaroslav Vostrý scénování jako jednání v prostoru, které vybízí ke sledování, tedy je zaměřeno na diváky (viz Vostrý 2004).

Scénování v širším slova smyslu můžeme tedy chápat jako prezentování osoby, prostoru, artefaktu či díla takovým způsobem, aby to působilo specificky na pozorovatele a vzbuzovalo to v něm určité emoce a pohnutky, případně vyvolávalo určité chování.

Pokud budeme scénování chápat obecně jako akt působení jedince, předmětu či scény na okolí, nalzáme ho nejen v lidské společnosti a v umění, ale i v přírodě. Příroda byla od nepaměti inspiračním zdrojem pro rituály, divadlo i pro další formy umění. Ale příroda je sama o sobě svébytnou scénou, bez nutnosti být jakkoliv interpretována člověkem. V mnoha situacích zvířata vysílají řadu signálů a jejich diváky jsou nejčastěji opět jedinci stejného druhu. Specifikum tohoto scénování je, že je opravdovou interakcí – činitel scénování většinou očekává od pozorovatele, na kterého je scénování zaměřeno, nějakou aktivní odezvu, nikoliv jen niterné prožívání.

Tento text neaspiruje na vyčerpávající přehled všech možných forem scénování v přírodě, chce jen naznačit bohatost interakcí v živočišné říši a demonstrovat, že zvířata jsou skvěle vybavena k tomu, aby vysílala i přijímala řadu signálů, které můžeme považovat za scénické.

Zvířata vydávají širokou škálu podnětů, kterými ovlivňují své okolí, ať už se jedná o interakci vnitrodruhovou nebo mezidruhovou. Tyto signály mohou být založené na různých modalitách: mohou být vizuální, akustické, olfaktorické i taktilní, popřípadě se mohou různě kombinovat, stejně jako u divadelního představení. Samotná tělesná stavba, morfologické adaptace a zbarvení některých živočichů jsou často přizpůsobeny k tomu, aby se staly signály v řadě

interakcí. Příkladem může být ptačí opeření, výstražné zbarvení jedovatých či nepoživatelných živočichů nebo naopak neškodných druhů, které je napodobují (příkladem je nejedovatá korálovka, která jako mimikry používá podobné zbarvení, jaké má smrtelně jedovatý korálovec). Vizualní komunikace zahrnuje i rituální předvádění, mezi které patří např. náznaky útoku, hrozby nebo naopak projevoování podřízenosti a demonstrace chování typického při formování párů.

Jako určitou formu scénování u zvířat tak můžeme vnímat širokou škálu chování, která je charakteristická v různých sociálních interakcích. Mezi ně patří zejména namlouvání, hrozba a imponování nebo interakce mezi mláďaty a rodiči.

Námluvy

Mnoho ptačích druhů využívá vizuální komunikaci založenou na tvaru těla, zbarvení i na specifických pohybových kracích pro potvrzení hierarchického postavení, pro mezidruhovou identifikaci, pro ocenění kvality jedince; ptáci tak mohou vyjadřovat hrozbu, ale především tak demonstrují připravenost k páření.

Námluvy (neboli tok) jsou u řady ptačích druhů velmi výrazné a charakteristické. Bývají doprovázeny typickými hlasovými projevy a složitými pohybovými vzorci. Jejich účinek může být ještě zesílen nápadným zbarvením peří (svatební šat).

U albatrosů, například u albatrosa stěhovavého (*Diomedea exulans*), který vytváří celoživotní monogamní páry, nalézáme komplikované zásnubní tance. Většinou je iniciuje samice a skládají se z řady ritualizovaných pohybů, jako je uklánění, potřásání hlavou, urovnávání peří nebo klapání zobákem. Tanec provázají charakteristické zvukové projevy (viz Pickering a Berrow 2001).

U řady druhů rajek (*Passeriformes*) je výrazný pohlavní dimorfismus – samice jsou nenápadně zbarvené, v tónech šedé či kaštanové, zatímco samci mají peří výrazných barev a dlouhé nápadné ocasy. U mnoha rajek závisí úspěch při námluvách právě na kvalitě peří a jeho předvádění. V některých případech se samci rajek snaží upoutat samice zásnubním tancem v 'arénách', kde se před několika samicemi předvádí zároveň více samců a samice si mezi nimi vybírají. U jiných druhů samci tokají zavěšení hlavou dolů na větvích. U většiny druhů, které vykazují nápadný pohlavní dimorfismus, samice sedí na vejcích a stará se o mláďata sama. U druhů, kde mají samci a samice podobné opeření, samci přebírají část péče o mláďata.

U některých ptačích druhů dochází nejen k prezentování sebe sama, ale i k prezentování vlastních výtvorů a k jejich 'scénování'. Jedním z takových způsobů, jak mohou samci demonstrovat svou zdatnost, je například stavba hnízda.

Snovači (*Ploceidae*), početná skupina drobných pěvců žijících na území subsaharské Afriky, Madagaskaru a jižní Asie, budují hnízda dovedně spletená ze stébel trav či listů spojených uzlíky. Po většinu roku jsou ptáci nenápadně zbarveni, teprve v době námluv získávají samci barevný svatební šat. Stavba hnízda je čistě doménou samců. První stéblo trávy nebo list ohnou do oblouku a poté přidávají další, až vznikne dutá koule. Po dokončení stavby sedí samec před hnízdem a vystavuje své barevné peří, aby přilákal samičku. Ta potom hnízdo vystele a snese do něj vajíčka. Různé druhy snovačů se liší v reprodukční



Páv modrý (*Pavo cristatus*): Samec páva roztahuje ocasní pera, aby upoutal pozornost samice COPYRIGHT © DIGIMIST 2009

strategii podle prostředí, kde žijí. Druhy ze savan, které mají dostatek semen, ale jsou vystaveny většímu predáčnickému tlaku, žijí v koloniích a staví si hnízda blízko sebe. Netvoří pevné páry, neboť když samec přiláká samici, kterou oplodní, začne stavět další hnízdo a snaží se přilákat další samici. Oproti tomu druhy, které žijí v lese, staví hnízda osaměle, tvoří pevné páry a samci se účastní péče o potomstvo (viz Veselovský 2005).

Podobnou strategii při namlouvání mají samci lemčičků, drobných či středně velkých australských ptáků (*Ptilonorhynchidae*). Staví zásunbní loubí, jehož složitost se liší u různých druhů. Může to být jen hromádka větviček, nebo složitá konstrukce spletená z větví a listů. Samec může dále loubí zdobit různými předměty, nejlépe modré barvy. Mohou to být bobule, květy, kamínky, pírká, krovky brouků nebo kousky skla a dalších předmětů, které vyrobili lidé, zkrátka vše, co lemčičk nalezl. Každý den samec loubí přestavuje a vylepšuje. Existuje zajímavá souvislost mezi zbarvením samečka a složitostí stavby: čím je sameček nenápadněji zbarven, tím složitější stavby vytváří.

Pro ptáky jsou typické nejen výrazné vizuální projevy, ale také akustická signalizace. Zpěv se uplatňuje jako významný prvek při námluvách, ale i při vytýčování teritoria a dalších sociálních interakcích. Obsáhlý seznam ptáčích hlasů a způsobů jejich použití poskytuje významný etolog a zoolog profesor Zdeněk Veselovský (2001).

Zatímco savci vydávají zvuk pomocí hlasivek (vazivového orgánu v hrtanu), je hlasový orgán ptáků umístěn hlouběji – v místě, kde se průdušnice větví na průdušky (syrinx). Na zvuk ptačího hlasu má samozřejmě také vliv stavba a velikost těla konkrétního druhu ptáků. Pozoruhodná je schopnost některých ptáků vydávat každou polovinou syrinxu zpěv s různými motivy a s různou frekvencí (viz Veselovský 2001). Tato schopnost se objevuje u pěvců, ale i u kachen, potápek a jespáků.

Ovšem ne všechny zvuky, které ptáci používají ke komunikaci, vznikají v syrinxu. Některé ptačí druhy produkují takzvané instrumenální zvuky: například sluka americká (*Scolopax minor*) si označuje teritorium vibracemi zúžených letek. Holubi, lelci a některé druhy sov při letu hlasitě tleskají křídly. Australský kakadu arový (*Probosciger aterrimus*) při námluvách drží v pařátku kus dřeva a bubnuje jím do větve, na které sedí.

Mezi jednodušší hlasové signály patří celá řada zvukových projevů, například agresivní signály při souboji, výstražné signály, imponující projevy, signály mezi partnery, vábení, zdravící projevy, uvědomovací hlas mezi mláďaty a rodiči, „hlas osamělosti“, který vydává ztracené mládě u nekrmových ptáků. Uvědomovací signály jsou typické i pro tažné ptáky, kteří letí v noci. Další významná škála hlasových signálů se objevuje při toku a při páření.

Nejsložitější formou ptačí komunikace je zpěv. Je pevně vázán na rozmnožovací cyklus a na hladinu testosteronu, která ovlivňuje určitou oblast středního mozku (nucleus intercollicularis), odpovědnou za toto chování. Experimentálně se ukazuje, že charakteristický zpěv lze vyvolat injekcí testosteronu i u samic těch druhů, kde samice normálně nezpívají.

Ve struktuře zpěvu můžeme rozeznávat několik základních elementů, které tvoří slabiky. Několik stejných elementů či slabik tvoří frázi. Složení různých slabik či frází tvoří druhově specifický motiv. Elementy, slabiky, fráze a motivy se skládají dohromady a tvoří strofu, která vytváří vlastní strukturu zpěvu. Ve variabilitě zpěvu jsou individuální rozdíly a u celé řady druhů si samice vybírají partnery právě podle bohatosti zpěvu (Veselovský 2001).

Ptáci i lidé vnímají zvuky v podobném rozsahu frekvencí, na rozdíl od člověka však ptáci dokážou vnímat i tóny, které následují krátce za sebou. To, co lidé vnímají jako jeden zvuk, může být až deset tónů, které jdou velmi rychle za sebou a které ptáci umějí rozlišit. Ptačí zpěv tak může obsahovat mnohem více informací, než by dokázal zachytit člověk.

Zajímavá je tvorba ptačích dialektů – charakteristických hlasových projevů u různých ptačích populací stejného druhu. Postupem času se tyto dialekty stále více odlišují a působí jako takzvaná „reprodukční bariéra“ mezi jednotlivými populacemi. V dlouhodobém hledisku tak vede tvorba dialektů ke snížení genového toku mezi populacemi a nakonec ke vzniku nových druhů.

Hrozba, imponující chování a ritualizované souboje

Další kategorií chování, kterou můžeme v živočišné říši považovat za výrazně ‘scénickou’, je chování, které má za úkol zastrašit oponenta, ať už je to predátor, či jedinec stejného druhu. Účinnou a častou strategií při zastrašování oponenta je optické zvětšení povrchu těla.

Výraznou vizuální signalizaci (scénování) můžeme vidět například i u fregatky obecné (*Fregata minor*), která žije na Galapágách. Fregatky jsou zbarvené černě, ale samci mají výrazný červený hrdelní vak, který v době námluv nafukují a lákají tak samice. COPYRIGHT © 2001 CALIFORNIA ACADEMY OF SCIENCES. GERALD AND BUFF CORSI



Savci vizuálně zvětšují tělní povrch zježením chlupů (například různé šelmy), popřípadě vztyčeným postojem (klokani, primáti). Výhružný postoj psovitých šelem je typický napnutýma nohama, zježenou srstí, vztyčeným ocasem, vrčením a ceněním zubů, při defenzivní hrozbě jsou nohy pokleslé, uši sklopené a ocas ohnutý. U savců je důležitá i celková mimika obličeje, především u primátů a u psovitých a kočkovitých šelem. Při vyjadřování různých projevů je u těchto živočichů důležité i postavení ušních boltců a otevření nebo naopak přivírání očí. Medvědi postrádají mimické svaly, což zhoršuje možnost identifikovat jejich hrozbu.

Ptáci používají k zastrašení protivníka podobných prostředků – zastrašují soky zvednutím peří, vzpřímeným postojem těla, popřípadě využívají k hrozbě i specifické zbarvení. Příkladem může být slunatec nádherný (*Eurypyga helias*), jihoamerický pták podobný volavce, který v ohrožení roztáhne vějířovitě ocas a křídla, na kterých má velké skvrny podobné očím, a snaží se tak zastrašit nepřítele.

Podobnou strategii využívající zabarvení můžeme vidět i u bezobratlých. Korýši hrozí zdviženými předními nohama s nápadnou kresbou (například straškovití – *Squillida*). Kresbu na těle využívají při hrozbě i hlavonožci.

Když hrozí či imponují, roztahují ryby ploutve, které mohou být opět vybaveny nápadnou kresbou, popřípadě rozevírají skřele, což jim opticky zvětší hlavu. Ještěrka obecná (*Lacerta agilis*) nadouvá tělo, takže působí mohutněji, agama límcová (*Chlamydosaurus kingi*) vztyčuje kožní límec na krku.

Dalším způsobem hrozby je „předvádění zbraní“ – zvířata nápadně exponují drápy, parohy, rohy, zuby. Hrozba je často doprovázena specifickými zvukovými projevy (viz Veselovský 2005).

Agresivní chování je nedílnou součástí repertoáru chování všech zvířat. Ve většině případů, kdy dochází ke střetům ve snaze obhájit hierarchické postavení, získat samici nebo obhájit teritorium, však není účelem přímo zabít protivníka. Takové souboje by představovaly příliš velké risk a z evolučního hlediska

neadekvátně velké náklady. V průběhu evoluce došlo ke vzniku stabilizované strategie ritualizovaných soubojů (viz Veselovský 2005). Existuje celá řada mechanismů, které při soubojích omezují riziko vážného zranění nebo smrti účastníků. Imponující chování a hrozby se často objevují jako prostředky, které umožní souboji předcházet – ve většině vnitrodruhových agresivních interakcí dochází k postupnému kulminování vzájemných hrozeb, a teprve pokud ani toto stupňování nedonutí jednoho ze soků k ústupu, dojde k přímému střetu (viz Natarajan a Caramaschi 2010).

Opakem a komplementem hrozeb je usmiřovací chování a zaujímání podřízeného postavení. Tyto prvky chování mohou za určitých okolností zbrzdit vnitrodruhové agresivní projevy.

Při podřizování jsou vzorce chování v podstatě opačné než vzorce chování typické pro imponování: zvířata zmenšují opticky povrch těla, odklání zbraně, popřípadě vystavují zranitelné části těla. Usmiřovací chování na rozdíl od podřízeného aktivuje jiné motivační okruhy (například sexuální či rodičovské chování) a odklání tak agresivitu. Jedinci, kteří se snaží o usmiřování, se mohou chovat jako mláďata – ptáci zaujímají postoj mláďat žadonicích o potravu: otevírají zobáky a třepotají křídly, u psovitých šelem slabší jedinec olizuje dominantního koutek úst jako štěně při žebrání. Usmiřovacím gestem může být náznak kopulace, například u šimpanzů bonobo (viz Veselovský 2009).

Existuje široká škála prvků chování, které zvířata uplatňují v sociálních interakcích a které můžeme považovat za scénické. Řada těchto behaviorálních vzorců je však ve velké míře vrozená. Jejich použití není tedy zřejmě otázkou „záměrného scénování“ a snahy vykalkulovaným způsobem působit na své sociální okolí.

V dalším textu se zaměříme na formy chování, které už předpokládají jistou míru plánování, a které tedy vyžadují určité kognitivní dovednosti. Je nezbytné, aby jedinec dokázal manipulovat nejen fyzickým (materiálním) prostředím, ale aby uměl v příslušné míře vytvořit i mentální model chování ostatních jedinců, na které je scénování zaměřeno, a dovedl odhadnout jejich reakce. Bylo by chybou domnívat se, že takové schopnosti jsou vlastní jen člověku.

Existence v sociálních strukturách, nutnost interagovat s ostatními jedinci, nebo je dokonce klamat, se objevuje u celé řady živočišných druhů. Tyto procesy ale vyžadují určité kognitivní prerekvizity. Řada živočišných druhů demonstruje dostatečně rozvinuté kognitivní schopnosti, které jim umožňují porozumět fyzickému i sociálnímu prostředí, případně s nimi manipulovat.

Některé živočišné druhy dovedou používat nástroje nebo je dokonce vyrábět, demonstrují schopnost tvořit koncepty, mentálně cestovat časem, generalizovat, kategorizovat, projevují komplexní sociální kognici, dokážou používat inovace nebo vhled.

Vhled je v psychologii definován jako „zdánlivě náhlé pochopení podstaty problému, které je výsledkem aplikace nového postupu“ (viz Sternberg 2002). Tato adaptivní odpověď nevzniká postupným učením, ale reorganizací dosavadní zkušenosti (viz Emery a Clayton 2004a). Klasické studie týkající se vhledu u zvířat provedl během první světové války na ostrově Tenerife významný německý psycholog a jeden ze zakladatelů gestalt psychologie Wolfgang Köhler. Provedl sérii testů, které většinou stavěly testované zvíře před problémem, jak dosáhnout na obtížně dostupnou potravu. Známou je úloha, kdy se šimpanz snaží dosáhnout



Albatros Bullerův (*Thalassarche bulleri*) COPYRIGHT © DOMINIQUE FILIPPI 2009

na banán zavěšený u stropu a podaří se mu to až pomocí krabic, které narovná na sebe a banán potom shodí pomocí klacku. Je možné namítnout, že se v tomto experimentu nejedná o pravý vhled, neboť šimpanz, který se pokusu účastnil, už měl předchozí zkušenosti s manipulací jak s krabicemi, tak s klackem.

Schopnost vhledu byla zkoumána i u ptáků. Havranům vychovaným v zajetí byla nabídnuta potrava uvázaná na provázku a zavěšená na větvi tak, že na ni ptáci nedosáhli ze země ani se k ní nedostali za letu. Ptáci dokázali správně úlohu vyřešit – přitahovali si postupně potravu na provázku a přidržovali si provázek nohou. Pokud měli k dispozici dvě šňůrky, jednu s potravou, druhou s uvázaným kamínkem, volili většinou správně šňůrku s potravou, nebo se rychle opravili, když zjistili, že tahají za špatný provázek. To naznačuje, že měli určitou představu o konceptu úlohy (viz Heinrich 1996).

Výroba a používání nástrojů byly dlouho považované za výlučnou schopnost člověka. Tato teze byla zpochybněna v šedesátých letech 20. století, když Jane Goodallová – přední světová primatoložka a antropoložka, která strávila desítky let studiem šimpanzů v Národním parku Gombe v Tanzánii – popsala, že šimpanzi používají nástroje: větvičky zbaví listů, strkají je do termitišť a vytahují je i s termity, kteří se na nich zachytí.

V následujících letech byla popsána řada dalších příkladů užívání nástrojů, jak z přírody, tak ze zajetí. Šimpanzi například užívají kameny k rozbíjení ořechů, vytvářejí z listů žvýkáním houbovitou hmotu, aby získali vodu, používají řadu nástrojů, aby získali med nebo aby vylovili termity z termitiště. Někdy dokonce používají několik sérií různých nástrojů, aby dosáhli žádoucího výsledku (viz McGrew 2010).



Experiment demonstrující používání nástrojů u zvířat: Novokaledonská vrána Abel používá zahnutou větvičku, aby se dostala k potravě. Experiment byl proveden v laboratoři Behaviorální ekologie na Univerzitě v Oxfordu. FOTO PUBLIKOVÁNO SE SOUHLASÍM AUTORŮ

Použití nástrojů je dokumentováno i u ptáků, i když ne vždy v klasickém slova smyslu. Některé druhy supů rozbíjejí vejce tak, že je shodí z výšky na skálu. Stejnou strategii používají japonské vrány k otvírání ořechů. Nicméně jiné druhy supů naopak hází kameny na pštrosí vejce, aby ho rozbili, což už více odpovídá standardní představě o používání nástrojů. Užívání a výroba nástrojů byly pozorovány u řady dalších ptačích druhů, například u galapážské pěnkavy (*Camarhynchus pallidus*), která vyhledává hmyz pod kůrou stromů, a aby se k němu dostala, napichuje ho na kaktusové trny. Další působivé důkazy o výrobě nástrojů poskytují vrány z Nové Kaledonie: používají je k dobývání hmyzu, který se ukrývá pod kůrou stromů nebo v tlejícím listí na zemi. Nástroje, které používají, jsou dvojího typu: zahnuté větvičky zbavené listí, nebo tuhé, na konci zaostřené listy. Jak se ukázalo v laboratorních podmínkách, jsou tyto ptáci schopni vyrábět nástroje i z umělých materiálů, se kterými se v přírodě nesetkali – například ohýbají drátky (viz Emery a Clayton 2004a).

Uvedené příklady demonstrují ohromující kognitivní kapacitu řady živočišných druhů při manipulaci s fyzikálním okolím. Pro řadu sociálně žijících živočichů je ale minimálně stejně důležitá i schopnost orientovat se, komunikovat a manipulovat se svým sociálním okolím.

Podle teorie „sociální inteligence“ jsou hlavní hnací silou, která stojí za evolucí mozku primátů a jejich inteligence, právě kognitivní nároky na druhy žijící v komplikovaném sociálním prostředí (viz Dunbar 1993).

Vyšší kognitivní funkce byly dlouhou dobu přisuzovány takřka výlučně primátům, ale řada výzkumů ukazuje, že některé ptačí druhy, především krkavcovití a papoušci, disponují podobnými kognitivními dovednostmi jako primáti. Podobné konvergence vznikly zřejmě proto, že tyto skupiny se musely během

evoluce vyrovnávat se stejnými sociálními požadavky a vyvinuly se tak u nich podobné neurální a kognitivní mechanismy (Emery a Clayton 2004b).

Řada výzkumných týmů z oblasti kognitivních věd, neurobiologie a experimentální psychologie se proto v posledních letech zaměřuje i na studium kognitivních schopností ptáků, především krkavcovitých. Významné studie na toto téma publikovali například Nicola Clayton – momentálně profesorka srovnávací kognice a experimentální psychologie na Univerzitě v Cambridge – a Nathan Emery, profesor biologické a experimentální psychologie z Londýnské univerzity.

Některé prerekvizity pro sociální interakce; komunikace

Všichni živočichové na určité úrovni vydávají signály – a tedy komunikují. Absolutněji komunikace však vyžaduje nezbytně vyšší kognitivní komponenty. Při analýze signálu rozlišujeme syntax (strukturu signálu) a sémantiku (aktuální význam). Ovšem i ty nejjednodušší signály mají význam – přinejmenším vyjadřují afekt.

Mnoho studií ukázalo, že vokální komunikace ptáků, primátů a kytovců závisí na učení a že existuje určitá senzitivní perioda, během které se zvířata učí repertoár zvuků a gest. Tato perioda se u různých druhů liší – u lidí, bonobů a některých papoušků trvá zřejmě během celého života (viz Kaplan 2004).

Signály můžeme rozlišit na „motivační“, které vyjadřují momentální afektivní stav jedince, a „referenční“, které odkazují na informace nesouvisející přímo s emocionálním stavem jedince. Tyto signály se samozřejmě mohou kombinovat a zastávat obě funkce. Například výstražný signál může obsahovat i další informaci o predátorovi (různé signály pro různé predátory používají například lemuři, opice, ale i psouni a další druhy zvířat). Výstražné signály jsou často produkovány neuvědoměle, ale v některých případech je jedinec vydává zcela záměrně – například pouze v situaci, kdy je přítomen další jedinec stejného druhu.

Někteří primáti mohou používat referenční signály nejen pro odlišení různých predátorů, ale mohou používat různé signály také proto, aby označili různé druhy potravy. Použití referenčních signálů svědčí o schopnosti zvířat tvořit reprezentace a koncepty (Kaplan 2004).

Tyto signály můžeme analyzovat z kognitivního hlediska, ale použití signálů má především významnou sociální funkci. Většinou jsou používány ‘pocitivé’ signály, které nikterak nezkreslují skutečnost, ale existují i klamavé signály a v některých případech jsou vydávány zcela záměrně.

U některých druhů ptáků se ukazuje, že dovedou ‘lhát’ a zneužívat zvukových signálů. Například kavky, pokud objeví nějakou potravu, mohou se snažit zahnat ostatní kavky výstražným signálem a potravu sníst samy (Veselovský 2001).

Podobné klamavé strategie můžeme vidět u primátů, kteří ‘zamlčí’ nález potravy, nebo naopak vydají falešný signál. Podobně je tomu u vlků, kteří vytím signalizují velikost smečky a její polohu, ale v některých případech mohou ‘podvádět’, neodpovědět na signalizaci první smečky a místo toho ji v tichosti napadnout (Kaplan 2004).

Rozeznávání emocionálního stavu

Pro živočichy, kteří vstupují do sociálních interakcí, je zásadní rozlišovat mezi ostatními jedinci stejného druhu a správně určovat jejich momentální emoční stav, popřípadě si tyto jednotlivé interakce pamatovat i v budoucnosti a na základě předchozí zkušenosti modifikovat své chování.

Během evoluce primátů narůstala velikost a komplexita sociálních skupin, ve kterých žili. S tím nabývala na důležitosti i vizuální komunikace a signály plynoucí z výrazu tváří. Mimika se stávala důležitější a komplexnější, umožňovala vyjadřovat širší škálu emocí. O důležitosti, jakou má pro primáty analýza tváří a jejich výrazů, svědčí i to, že existuje specifická oblast mozku (pravý gyrus fusiformis), která reaguje selektivně na tváře, ale nikoliv na jiné podobné komplexní stimuly (viz Parr 2003).

Řada studií ukázala, že šimpanzi jsou schopni nejen rozeznat tváře neznámých šimpanzů, které vidí na fotografiích, ale že jsou schopni správně kategorizovat i jednotlivé emocionální výrazy na těchto fotografiích. Lisa Parr s kolegy z Yerkesova národního centra pro studium primátů v Atlantě použili takzvanou metodu *matching-to-sample*. Tato metoda spočívá v tom, že subjektu předložíme první stimul („vzor“) a potom dvojici dalších stimulů, ze kterých má zvolit ten, který je podobnější výchozímu stimulu na základě určitého kritéria. Šimpanzi tak dokázali správně třídit různé fotografie stejných emocí (Parr 2003).

David Buttelmann spolu s kolegy z Max Planck-Institutu pro evoluční antropologii v Lipsku provedli experiment, ve kterém ukázali, že šimpanzi rozeznávají nejen výraz tváře ostatních šimpanzů, ale i lidí. V tomto experimentu šimpanzi pozorovali emocionální výraz člověka, který reagoval na skrytý obsah dvou schránek, a to buď negativně, nebo pozitivně. Šimpanzi dokázali správně rozlišit mezi výrazem znechucení a radosti a volili tu schránku, na kterou člověk reagoval pozitivně. Pokud za stejných experimentálních podmínek šimpanz viděl, jak člověk, který měl přístup ke schránkám, něco snědl, šel testovaný šimpanz ke schránce, která byla označena negativně. Autoři odvozují, že šimpanz mohl předpokládat, že člověk nejdříve sní preferovanou potravu, a tudíž že v nepreferované schránce ještě potravina zůstává. To by znamenalo, že šimpanzi jsou s to nejen rozeznávat výrazy tváře, ale i vyvozovat motivaci založenou na těchto emocích, že tudíž dovedou tvořit model mysli jiného jedince (viz Buttelmann et al. 2009).

Teorie mysli

Otázka, která je v centru zájmu kognitivních věd i etologie a která je přesto velmi obtížně zodpověditelná, je otázka, nakolik je chování zvířat záměrné a 'vědomé' a zda si zvířata uvědomují, jak působí na své sociální okolí.

Chování sociálních partnerů, konkurentů, popřípadě kořisti nepodléhá jen automatizovaným, vrozeným vzorcům chování, ale je často spontánní. Schopnost predikovat chování ostatních, ať v kooperativních, či konkurenčních interakcích, poskytuje tedy velkou adaptivní výhodu, která stejně jako jiné biologické znaky podléhá selekčnímu tlaku v průběhu evoluce.



Tvář šimpanze (*Pan Troglodytes*)

COPYRIGHT © MARTICAGLE 2008

„Teorie mysli“ je koncept definovaný jako schopnost jedince utvářet si představu nejen o vlastních mentálních stavech, ale i o mentálních stavech, přesvědčení a emocích jiných jedinců. To umožňuje do určité míry predikovat jejich chování a přizpůsobovat se mu. Pro vysoce sociální zvířata, jako jsou například šimpanzi, je důležité, aby mohli reagovat nejen na to, co dělají ostatní jedinci ve skupině, ale aby mohli předjímat i to, co budou dělat v budoucnosti (viz Brüne a Brüne-Cohrs 2006).

U dětí se tato schopnost objevuje ve věku mezi třetím a čtvrtým rokem života, jednotlivé kognitivní prerekvizity ještě dříve. U zvířat je existence této kognitivní schopnosti však stále otázkou diskusí. Poprvé se teorií mysli jako schopnosti rozvinuté i u zvířat začali zabývat D. Premack a G. Woodruff v 70. letech 20. století. David Premack vystudoval psychologii na Univerzitě v Minnesotě a začal se věnovat výzkumu kognitivních funkcí u primátů. Termín „teorie mysli“ použil, aby popsal chování šimpanzice Sarah, která byla trénována od raného věku k používání jazyka (slova byla symbolizována tokeny). Zdálo se, že Sarah dokáže analyzovat motivy lidského chování: Když jí promítali videozáznam experimentátora v určité problémové situaci, dokázala následně vybrat fotografií znázorňující správné řešení problému. Na základě toho postulovali výzkumníci možnost, že Sarah dokáže správně identifikovat lidské pohnutky (např. „Chce se dostat z klece“). Nicméně v té době byla Sarah už 10 let testována v řadě kognitivních testů a není vyloučené, že mohla úlohu řešit i na základě familiarity (Clayton et al. 2010).

V následujících letech byla provedena řada experimentů, které demonstrovaly výjimečné kognitivní vlastnosti primátů v řadě sociálních situací, nicméně „teorie mysli“ v úzkém slova smyslu, ve kterém je používána k popisu lidské kognice, nebyla nezpochybnitelně prokázána. Zatímco část vědců tvrdí, že primáti konstruují představy o mentálních stavech ostatních jedinců, jejich oponenti tvrdí, že zvířata se jen naučila přesně reagovat na konkrétní podněty v určitých situacích (Call 2001).

Řada dokladů pro tezi, že zvířata si dovedou vytvářet představu o mentálních stavech ostatních jedinců, pochází z experimentů s primáty a z pozorování sociálních interakcí krkavcovitých.

Taktické klamání je jedním z takových příkladů komplexního chování u sociálně žijících živočichů. Jedná se o záměrnou manipulaci se svým sociálním okolím.

Celá řada krkavcovitých si schovává potravu pro pozdější konzumaci. Tuto potravní strategii nazýváme *food storing*. Ptáci si mohou pamatovat stovky skryší roztroušených na velkém území po dobu až několika týdnů. Většinou ukrývají různá semena, ale některé druhy mohou ukrývat i cennější a výživnější potravu (červíky), které si ovšem musí vyzvednout za kratší dobu. Pamatují si tak nejen místo, ale i obsah skryše a dobu, kdy tam potravu ukryli. (Tato kognitivní dovednost se používá jako model pro studium epizodické paměti u zvířat, model *where-what-when*, viz Clayton a Dickinson 1998.)

Schopnost pamatovat si takové ohromné množství informací je obdivuhodná kognitivní dovednost sama o sobě, ale navíc se k ní váže celá řada strategií, jak skryše efektivně ochránit, případně jak naopak vykrást skryše sousedů. V tomto složitém sociálním prostředí je nezbytné orientovat se v chování svých konkurentů. Protože každý jedinec může vystupovat jak v roli vykradače, tak v roli obránce, vede tato kompetice ke vzniku stále sofistikovanějších strategií a protistrategií.

Pozorování v terénu i experimenty v laboratoři ukazují, že existuje celá řada způsobů, jak snížit míru vykrádání skryší: Ptáci raději ukrývají potravu na území, kde je nízká hustota populace. Upřednostňují také ukrývání potravy ve chvíli, kdy je případný vykradač něčím vyrušen, nebo když nemůže vidět, kam jedinec potravu ukrývá, například kvůli nějaké bariéře. V laboratorních podmínkách pták, který je pozorován, preferuje pro ukrývání takové skryše, které jsou za bariérou, méně osvětlené nebo vzdálenější od pozorovatele. Pokud je jedinec pozorován, může se dokonce ke skryši vrátit později znova a potravu přemístit na jiné místo.

Zajímavé je, jak chování jedince v tomto případě závisí na jeho předchozí zkušenosti. Například opětovné schovávání potravy se neobjevuje u naivních ptáků, kteří se s vykrádáním skryší dosud nesetkali. To ukazuje, že toto chování není vrozené (Clayton et al. 2011).

Dalšími argumenty, které mohou podpořit koncept teorie mysli u zvířat, jsou fenomény popsané při studiu primátů: je to „sledování pohledu“ a sociální kompetice.

V řadě experimentů se prokázalo, že šimpanzi sledují směr otočení hlavy u ostatních šimpanzů i u lidí. Navazující studie prokázala, že primáti sledují směr pohledu nezávisle na pozici hlavy (Call 2001).

Někteří autoři se snaží vysvětlit tento fenomén jednoduchým mechanismem „dívej se tam, kam ostatní, a čekej, co se stane“ (Povinelli a Eddy 1996). Proti tomuto výkladu svědčí například fakt, že šimpanz se snaží obejít překážku, aby sledoval pohled jiného jedince, zjevně ve snaze zjistit, na co se dívá, ne jen mechanicky sledovat směr jeho pohledu. Pokud nenaleznou nic zajímavého, šimpanzi se navíc otáčejí zpět k experimentátorovi, aby se ujistili, zda se dívá stále na stejné místo (Call 2001).

V sérii experimentů provedených ve Výzkumném centru Wolfganga Köhlera pro výzkum primátů v Lipsku ověřoval Josep Call s kolegy schopnost šimpanzů uvažovat nad tím, co vidí ostatní, za pomoci „modelu sociální kompetice“.

Za standardní situace si submisivní jedinec nevyzvedne potravu v přítomnosti dominantního jedince. Toho využil Call a jeho spolupracovníci v sérii experimentů zkoumajících kognici šimpanzů. Dva šimpanzi – dominantní a submisivní – byli umístěni každý ve své místnosti na protilehlých stranách třetí místnosti. Dva kousky jídla byly umístěny do této centrální místnosti, jeden kousek byl viditelný, druhý byl schovaný za neprůhlednou přepážku tak, že na něj viděl jen podřízený jedinec. Ten preferoval tuto potravu před potravou, kterou viděl i dominantní šimpanz. Pokud byla neprůhledná přepážka nahrazena průhlednou, tato preference zmizela. Stejnou preferenci ukázal submisivní šimpanz i v situaci, kdy byla potrava přemístěna, takže o novém umístění dominantní jedinec nevěděl. Pokud mohl dominantní jedinec sledovat, kam experimentátor potravu schoval, ale později byl nahrazen jiným dominantním šimpanzem, který byl ale ohledně schované potravy naivní, submisivní šimpanz si také potravu šel vybrat.

To všechno naznačuje, že šimpanzi jsou schopni utvořit si představu o tom, co jiný jedinec může nebo nemůže vidět, a že navíc dokážou rozlišovat mezi různými jedinci a správně jim tyto znalosti přisuzovat (viz Call 2001).

Přestože tyto experimenty neprokazují koncept teorie mysli bez všech pochybností, jasně demonstrují komplexní kognitivní schopnosti řady živočišných druhů a schopnost plánovat své chování s ohledem na reakci ostatních jedinců.

Scéničnost může nabývat dvou forem – nevědomé, kdy jí význam dodává teprve reakce pozorovatele, a vědomé, kdy jí význam dodává sám její činitel a určitým způsobem tak naopak s divákem/pozorovatelem manipuluje. Tyto dvě formy mohou přecházet jedna v druhou a tvořit tak komplexní scénu, která se liší z pohledu jednotlivých aktérů.

Stručný etologický exkurz se pokusil ukázat, že scéničnost v obou formách je vlastní široké škále interakcí v živočišné říši – ať už se jedná o kresbu na motýlích křídlech, ptačí námluvy nebo sofistikované sociální interakce mezi primáty.

I když lidé přejímají ve svém chování, ať už vědomém či nevědomém, řadu prvků chování, které se vyskytují i u jiných živočišných druhů, může scéničnost v přírodě existovat svébytně, a ani herec, ani divák nemusí být člověkem.

Tento text vznikl za podpory grantu GAČR 309/09/0286, MŠMT ČR 1M0517 a MSM 0021620816.

Literatura:

- BRÜNE, M. / BRÜNE-COHRN, U. (2006) „Theory of mind-evolution, ontogeny, brain mechanisms and psychopathology“, *Neuroscience and Biobehavioral Reviews* 30: 437–455
- BUTTELMANN, D. / CALL, J. / TOMASELLO, M. (2009) „Do great apes use emotional expressions to infer desires?“, *Developmental Science* 12 (5): 688–698
- CALL, J. (2001) „Chimpanzee social cognition“, *TRENDS in Cognitive Sciences* 5 (9): 388–393
- CLAYTON, N. S. / DICKINSON, A. (1998) „Episodic-like memory during cache recovery by scrub jays“, *Nature* 395: 272–273
- CLAYTON, N. S. / DALLY, J. M. / EMERY, N. J. (2007) „Social cognition by food-caching corvids. The western scrub-jay as a natural psychologist“, *Phil. Trans. R. Soc. B* 362: 507–522
- DUNBAR, R. I. M. (1993) „The co-evolution of neocortical size, group size and the evolution of language in humans“, *Behavioral & Brain Sciences* 16: 681–735

- EMERY, N. J. / CLAYTON, N. S. (2004a) „Comparing the Complex Cognition of Birds and Primates“, in LESLEY, J. R. / CAPLAN, G. (eds.) *Comparative vertebrate cognition: Are primates superior to non-primates?*, New York
- EMERY, N. J. / CLAYTON, N. S. (2004b) „The Mentality of Crows: Convergent Evolution of Intelligence in Corvids and Apes“, *Science* 306: 1903–1907
- HEINRICH, B. (1996) „An experimental investigation of insight in common ravens, *Corvus corax*“, *Auk* 112: 994–1003
- KAPLAN, G. (2004a) „Meaningful Communication in Primates, Birds and Other Animals“, in ROGERS, L. J. / KAPLAN, G. (eds.) *Comparative vertebrate cognition: are primates superior to non-primates?*, New York
- MCGREW, W. C. (2010) „Chimpanzee Technology“, *Science* 328: 579–580
- NATARJAN, D. / CARAMASCHI, D. (2010) „Animal violence demystified“, *Frontiers in Behavioral Neuroscience* 4 (9): 1–16
- PARR, L. A. (2003) „The Discrimination of Faces and Their Emotional Content by Chimpanzees (*Pan troglodytes*)“, *Ann. N. Y. Acad. Sci.* 1000: 56–78
- PICKERING, S. P. C. / BERROW, S. D. (2001) „Courtship behaviour of the Wandering Albatross *Diomedea exulans* at Bird Island, South Georgia“, *Marine Ornithology* 29: 29–37
- POVINELLI, D. J. / EDDY, T. J. (1996) „Chimpanzees: joint visual attention“, *Psychol. Sci* 7: 129–135
- PREMACK, D. / WOODRUFF, G. (1978) „Does the chimpanzee have a theory of mind?“, *Behavioral and Brain Sciences* 1 (4): 515–526.
- STERNBERG, R. J. (2002) *Kognitivní psychologie*, Praha: Portál
- VESELOVSKÝ, Z. (2001) *Obecná ornitologie*, Praha: Academia
- VESELOVSKÝ, Z. (2005) *Etologie*, Praha: Academia
- VOSTRÝ, J. (2004) „Scéničnost a scénovanost (Od Berniniho k dnešku)“, *Disk* 10: 7–29

Tanec butó v souvislostech moderních dějin Japonska

Lucie Burešová

Japonský tanec *butó* (舞踏)¹ se během půl století své existence výrazně dotkl divadelní kultury nejen japonské, ale i evropské a americké. Zrozen v Japonsku řítcím se k naplnění ideálů moderní doby inspiruje se evropskou, americkou i japonskou kulturou, jejich stykem i kontrastem. Undergroundové hnutí, představující odvážnou avantgardu japonského divadla, si ve své zemi vydobylo oficiální uznání i zařazení na pravidelný repertoár městských divadel, stihlo ale již také pozorovat svůj postupný pád a ztrátu zájmu na domácí scéně. Butó, japonský produkt, nachází v současné době větší pochopení na Západě než ve své rodné zemi.

Butó vzniká v šedesátých letech 20. století jako revolta proti japonské politice, kultuře, životnímu stylu společnosti a všeobecnému směřování země ke konzumu na úkor tradičních hodnot. Čerpá inspiraci z nejhlubších japonských tradic: úcty k přírodě a přirozenosti, náboženských systémů a rituálů a samozřejmě z tradičních divadelních forem. Reaguje na 'kulturní šok', který nastal, když se Japonsko otevřelo světu na konci 19. století,

¹ Při přepisu japonských výrazů a jmen do latinky používám výhradně českou transkripci (nejedná-li se o citace nebo pramen, kde přesně cituji). Japonská osobní jména řadím podle evropského úzu: křestní jméno, příjmení. Vzhledem k velkému množství japonských jmen jsem se rozhodla všechna cizí osobní ženská jména nepřechylovat a píší je v původním znění.

a na následné bezmezné přejímání západních ideálů. To vyústilo v chaotické hledání vlastní identity, které přerostlo ve třicátých letech v nacismus a agresí. Tanec butó bezprostředně reaguje na neutešenou situaci v poválečném Japonsku, stín tragicky prohrané války a nezadržitelně rychlý ekonomický růst. Samozřejmě v sobě integruje i silné vlivy západní kultury a evropského divadla. Dalo by se říci, že v japonském tanci butó se propojily všechny cíle, kterých se snažil dosáhnout západní moderní tanec od počátku 20. století. Inspirováno všemi evropskými tanečními směry, divadelními postupy a uměleckými tendencemi je butó stále čistě japonský produkt. Vybírá si charakteristické tendence předešlých směrů a vytváří z nich syntézu expresivní revolty. Jeho cílem je šokovat, křičet, provokovat, rozechvívat nejhlubší struny citlivých stránek lidského vědomí. Tančí o erotice, rozkoši, vášni, sexu, bolesti, úzkosti, strachu i smrti. Odmítá pevnou divadelní formu, kterou evropský moderní tanec odmítnout nedokázal, formu, jež byla doposud nejdůležitější složkou japonského tradičního divadla. Nepídí se ani po jasném obsahu či tvaru, definici nebo systému. Těmito znaky se řadí mezi postmoderní umění, na rozdíl od evropského však neklade prvotní důraz na negaci moderny, ale na reflexi společenských a kulturních změn. Jako je každé umění

zrcadlem své doby, odráží butó postmoderní japonskou společnost ve svých námětech, estetice i celkové povaze tohoto stylu. Fenomén butó je stále živý, přestože se jeho podoba od doby vzniku pozměnila.

Pojem butó 舞踏

Japonské slovo butó znamená prostě tanec. Je to sinojaponská složenina převzatá z čínštiny, skládající se ze dvou znaků. Znak 舞 *BU*, v japonském čtení *mau*, *mai*, znamená tančit, točit se, kroužit, poletovat. Znak 踏 *TÓ*, *fumu*, *fumaeru* znamená šlápnout, dupnout.

Když chtěl zakladatel stylu butó Tacumi Hidžikata pojmenovat svůj tanec, nazval jej *ankoku bujó* (暗黒舞踊) neboli temný tanec, tanec tmy. Název záhy změnil na *ankoku butó* (暗黒舞踏) – tento termín působil tradičněji, obřadněji, vážněji, se znakem pro těžký krok či dupání zemitěji než předchozí znak 踊 *JÓ*, *odoru*, evokující lehkost tance i vertikálnost skoku. Jeho následovníci se však chtěli oprostít od konotací, které označení *ankoku butó* v japonské společnosti vyvolávalo, a nazvali své umění pouze butó, tedy tanec. Vzhledem k množství jiných termínů pro tanec tak začalo být slovo butó mezi taneční veřejností spojováno pouze s jedním stylem, čímž se význam slova posunul od celku ke konkrétnímu tanečnímu projevu. Protože je ale fenomén tance butó v Japonsku především proudem undergroundu, Japonci ‘nevzdělaní’ v této oblasti (bude jich zřejmě více než 99 %) budou pod slovem butó stále hledat jeho původní význam a vyžadovat upřesnění, jaký styl tance máte vlastně na mysli.

Co se tedy skrývá pod označením butó? „V okamžiku, kdy někdo dokáže dát přesnou definici butó, přestane butó existovat. Od počátku se butó vyhýbalo jakýmkoli definicím,“ tvrdí Min Tanaka v rozhovoru s Vladimírem Hulcem (1992: 4).

Butó je živý proces, i když se mění a mnoho příznivců i nepřátel o něm říká, že umírá. V tanci, který vymysleli, uplatňují umělci označující se za tanečníky butó mnohovrstevnatost a víceznačnost formy. Každý z nich hledá a nalézá něco jiného, jediným společným jmenovatelem je pouze tvorba a odkaz zakladatele a mistra butó, Tacumiho Hidžikaty. O jeho zrodu sám říká: „*Boj s neviditelnými předměty v mém těle byl jednou provždy mým velkým úkolem, a tak vzniklo butó*“ (Haerdter / Kawai 1992: 23).

Japonské divadlo ve 20. století

„*Můj tanec je zrozený z bahna,*“ říká také Hidžikata o butó, jež působilo pro nepřipravené jako šok a skandál (Haerdter / Kawai 1992: 23), i když z velké části vychází z tradičního japonského umění – divadelních forem *nó* a *kabuki* –, zároveň ale silně čerpá z vlivu západního umění. Nejsilnějším impulsem pro jeho vznik byla politická situace, domácí i zahraniční, a nejdůležitějším zdrojem i terčem japonská společnost a Japonec jako jedinec – jeho charakteristické fyziognomické i povahové rysy včetně postupného uvědomování si vlastní výlučnosti v průběhu 20. století. Ideologie butó, dá-li se to tak nazvat, je postavena na všech filozofických a myšlenkových prouděch, které se v Japonsku během 20. století proplétaly – šintoismu, buddhismu, konfucianismu, křesťanství, socialismu i nacismu, stejně tak se ale opírá o evropský impresionismus, symbolismus, expresionismus, poetismus, dadaismus, minimalismus i surrealismus.

Butó jako scénická taneční forma je nejcitelněji ovlivněna právě domácí jevištní tvorbou, ze které čerpá inspiraci, odkazuje na ni, vyhraňuje se vůči ní, do jisté míry ji neguje. Japonské divadlo je známé tím, že všechny jeho formy zůstaly zachovány



◀ Zakladatel butó Tacumi Hidžikata, na snímku se svým pozdním žákem Minem Tanakou FOTO NAOJA IKEGAMI

▲ Kazuo Óno, druhý ze zakladatelů butó, se svým synem Jošitem Ónoem FOTO KEVIN BUBRISKI

nebo byly uměle uchovávané. Nemůžeme však mluvit o pokroku nebo vývoji v divadle (v Japonsku neexistoval termín pro pokrok, jak jej chápeme my, dokud jej nebylo potřeba přeložit z evropských jazyků), jde spíše o různé cesty hledání a nacházení. Proto jsou také jednotlivé formy velmi provázané. Každá má své místo v japonské kultuře, svoji krásu a hodnotu, proto logicky každá nová forma navazuje na součet předchozích. Butó je jedním z vyústění snah hledat 'nové moderní japonské divadlo', které se prosazují po celé 20. století, přesněji řečeno od otevření se Japonska světu v období Meidži (1868–1912).

Na konci 19. století i v celé první polovině 20. století se divadelní formy a žánry časově prolínaly, navzájem inspirovaly a ovlivňovaly, nelze tedy jednoduše poskytnout chronologický přehled vývoje moderního japonského divadla. Pokusím se spíše charakterizovat jednotlivá 'hnutí', divadelní 'školy', směry, jež daly impuls vzniku moderního divadla

v období první poloviny 20. století v Japonsku, a jejich významné představitele.²

Od restaurace Meidži tradiční japonské měšťanské divadlo kabuki neztrácelo své příznivce, naopak, spíše vzkvétalo. Zasloužil se o to především dramatik Kawate Mokuami (1816–1893), který psal lehce a svižně aktuální hry poplatné vkusu diváků, jejichž věrnost tomuto žánru zajišťovala hercům denní chléb. Příměním prvků západní kultury do Japonci oblíbeného divadelního žánru dosahoval značných úspěchů, kterým se moderní divadlo ani film nemohou vyrovnat. Dalším významným dramatikem divadla kabuki byl Cubouči Šójó (1859–1935).³ Studoval nadšeně Shakespeara a jeho drama *List Paulownie* je toho jasným dokladem.

² Viz též Itó, H. „Moderní divadlo v Japonsku v kontextu divadelní historie“, *Disk 20* (červen 2007): 149–152. Pozn. red.

³ O Šójóovi viz též Holý P. „Divadelní muzeum Cuboučiho Šójóa na Univerzitě Waseda“, *Disk 13* (září 2005): 164–166. Pozn. red.

Za podobnost s mistrem evropského dramatu byl ostře kritizován, ale zpětně bylo toto dílo uznáno jako první dílo moderního kabuki. Byl to právě Cubouči Šójó, kdo chtěl v Japonsku, inspirován Richardem Wagnerem, jako první etablovat nový divadelní žánr *gakugeki*, hudebního divadla spojujícího hudbu, drama a tanec.

S kolapsem šógunátu v roce 1868 se řítilo do propasti i umění určené původně pro vrstvu kjótských šlechticů a samurajů, divadlo nó.⁴ Širší veřejnost měla málokdy možnost se s tímto uměním setkat a herci vytrénovaní pro tento druh divadla tak ztratili své skrovné publikum. Byl to až Tomomi Iwakura, který při svých cestách do Evropy zjistil, že důležití funkcionáři se rozptylují právě divadlem a operou, a napadlo jej prohlásit nó za oficiální umění státu. Bylo to na poslední chvíli, mnoho skupin se totiž z nedostatku zaměstnání již rozpadlo, první veřejné představení divadla nó tak proběhlo až v roce 1915. Tehdy se toto do té doby téměř neznámé umění rozšířilo i mezi měšťanské vrstvy obyvatelstva a v této podobě přezívá dodnes.

Loutkové divadlo *bunraku* na tom nebylo o mnoho lépe. Snaha o jakoukoli modernizaci a aktuálnost bohužel skončila vždycky fiaskem, a tak nové hry zůstaly věrné tradiční formě původních dramát.

Opravdu novátorským bylo až divadlo označované jako 'nová škola' neboli *šinja*. Šinja vznikla kolem roku 1890 jako protiklad ke kabuki, neschopnému vyjadřovat současná témata pomocí divadla. Hlavním organizátorem divadla byl vypravěč Otodžiró Kawakami, který se, povzbuzen úspěchem u publika, vydal v roce 1899 se svou ženou Sadou Yakko⁵ a osmnácti herci do USA a Evropy studovat moderní

4 O poslání divadla nó v době jeho vzniku viz Vostrá, D. „Zemí o herectví v divadle nó“, *Disk 5* (září 2003): 49–54. Pozn. red.

5 Výjimečně záměrně zachovávám jméno v podobě, v jaké o ní mluví český dobový tisk (jde o umělecký pseudonym vytvořený z křestního jména: Sadajakko Kawakami).

divadlo. Hlavní díl obdivu si vysloužila právě Sada Yakko, která oslnila na pařížské výstavě mnoho umělců a dočasně překonala i tolik obdivované herečky Sarah Bernhardt a Éleonor Duse. Skupina se na své cestě po Evropě zastavila také v Praze a značně ovlivnila vývoj českého scénického umění.⁶

Teprve 'nové divadlo' – *šingeiki* – poprvé hlásalo odklon od totálního divadla k mluvenému, tedy činohře, a dalo také popud ke vzniku činoherního divadla v Koreji a Číně. Šingeiki je první dramatickou formou, kterou můžeme právoplatně nazývat moderní. Charakterizuje ji snaha o psaní podle evropských vzorů, úplně jinak než v případě kabuki a šinpy. Hry nového divadla byly málokdy hrané na jevišti, častěji byly vydávány jako texty. Autoři totiž chtěli působit na moderní inteligenci, ale ta v tom cítila zrazení tradic a neprojevovala přílišné nadšení. Zakladatel nového divadla Kaoru Osanai se učil u Maxe Reinhardta v Berlíně i u Stanislavského v Moskvě. Dandžuró Ičikawa a Sadandži (původně herci kabuki) se pak také vydali na cesty a skupina se rozpadla. Pro Evropu znamenaly tyto cesty japonských herců neobyčejný inspirační potenciál, měly za následek také první překlady japonských her nó do angličtiny.

Po jejich návratu se konečně herecký projev úplně odklonil od kabuki. Nejdříve se pořizovaly překlady především evropských her (Čechov, Čapek, Bjørnson, Ibsen, O'Neill, Pirandello, Strindberg, Shaw), protože zastánci moderního divadla tvrdili, že v Japonsku žádné dobré hry nemůžou být napsány a že je tudíž nezajímají, čímž vyvolali značnou vlnu rozruchu. Kaoru Osanai nastolil pečlivý trénink herců podle Stanislavského metod, v němž se zabýval hlasem, eurytmií, světly a scénou. Snažil se také propojit složky tance, dramatu a hudby v jeden celek a využívat současný jazyk – tak, jak to viděl v Evropě.

6 Viz např. Burešová 2005.



▲ Tacumi Hidžikata v inscenaci *Nikutai no hanran* (*Revolta těla*) z roku 1968

FOTO ROKU HASEGAWA

► Tacumi Hidžikata v inscenaci *Hósótan* (*Příběh neštovic*) z roku 1973

FOTO MAKOTO ONOZUKA



Počátky japonského moderního divadla spadají do období autoritativního režimu, který se po rusko-japonské válce znovu militarizoval. Neexistovala svoboda slova, tisku ani jednání, cenzurovala se všechna díla. Během války uvalila vláda na herce velké zábavní daně, divadla musela předvádět jen vlastenecká témata, sloužit k propagaci vlastenectví a vychovávat morálku Japonců doma i bojojnůk v zámoří. Po první světové válce prochází společnost ekonomickou krizí, proto se mnoho umělců obrátilo k socialismu. Zformovalo se několik hereckých společností, které sloužily propagandě a věnovaly se jen málo umění, nicméně přitahovaly masy a hry psali Japonci. S nacionalismem došlo k pronásledování, a dokonce zatýkání některých herců, v roce 1940 bylo souborům nařízeno rozjet se. Z mnoha herců se později staly vůdčí osobnosti, hry byly ale většinou zapomenuty.

Plně a svobodně se rozvíjet mohlo japonské umění až po druhé světové válce. Nejvýznamnějšími poválečnými autory byli Kóbó Abe a Jukio Mišima. Na křídlech studentských bouří vířila také 'kulturní revoluce', která s sebou nesla změny nazírání ve všech uměleckých oblastech. Novátorský režisér Tadaši Suzuki založil vlastní přírodní divadlo v Toze v prefektuře Tojama a od svých herců požadoval techniku založenou na syntéze technik bojových umění, kabuki a nó, inspiroval se starými šamanskými rituály a držením těla rýžových rolníků.⁷ Usiloval také o propojení západního a japonského divadla, inscenoval například některé řecké mýty. Tvrdil, že není důležitá zápleтка, centrem celého představení

7 Tadaši Suzuki a herecké cítění prostoru viz Vostrá, D. „Japonský tradiční dům a problematika scénického prostoru (nejen v Japonsku)“, *Disk 26* (prosinec 2008): 60–67. Pozn. red.

je hercovo tělo. „Nové divadlo“ se také snažil vytvářet Šudži Terajamu se svou skupinou Tendžo Saidžiki a manifestem „zábavné boudy“. Šlo o totální divadlo, groteskní, mytologické a absurdní. K starému dobrému chudému Japonsku (proud inspirovaný chudým divadlem Grotowského) se ve svých filmech vrací také filmoví režiséři jako Imamura, Šinoda a Šindo. Mezinárodní uznání získal v 70. a 80. letech 20. století Šógo Óta a jeho Divadlo proměn, pro nás jsou zajímavé jeho hry beze slov, například *Stanice vody* a *Stanice větru* (Brockett 1999: 781).

Politický kontext a proměny společnosti v poválečném Japonsku

Japonská kapitulace v roce 1945 znamenala pro zemi velký krok do neznáma. Zdevastovaná města, silnice a železnice, lidé potulující se hladoví a polonazí po ulicích, všechno najednou ztratilo smysl, oporu, naději. Symboly státu a národní jednoty byly svrženy. Nikdo nevěděl, co přijde. Americká okupace však byla konstruktivní a pomohla vybudovat v Japonsku nový režim, nové Japonsko, a lidé přijímali reformy téměř s otevřenou náručí. Nová ústava přinesla volební právo pro všechny a základní lidská práva podle amerického vzoru. Změnila postavení císaře, vzala mu veškeré vládní pravomoci a odmítla jeho božský původ, císař se stal pouze „symbolem státu a jednoty lidu“ (Reischauer / Craig 2000: 273). Monopoly *zaibacu* byly rozeznány a vznikly dělnické odbory. Po politické ‘čistce’ se na sklonku 50. let podařilo sestavit silnou vládu, kterou vedl Šigeru Jošida. Byl to on, kdo se jako „vítězný poražený“ rozhodl orientovat politiku na ekonomický růst. Jeho vůli vyhrát alespoň na poli ekonomickém charakterizuje známý výrok „*Historie uvádí příklady, kdy vítězství lze dosáhnout diplomacií i po prohrané válce*“ (Reischauer / Craig 2000: 278).

Japonsku v jeho prvních krocích k ekonomickému růstu pomohlo hodně štěstí, především v podobě investic USA během válek ve Vietnamu a Koreji, kdy se Japonsko stalo zásobovací základnou americké armády. Další úsporou v poválečných letech byly minimální výdaje na zbrojení (které ústava zakazovala) a vyhnutí se studené válce USA a SSSR. Japonští inženýři dokázali rychle přebírat a vylepšovat západní technologie, zaměstnanci byli ukázněni, pracovití a spořiví. Amerika se stala největším spotřebitelem v Japonsku vyráběných produktů. Díky těmto a mnoha dalším faktorům stoupl hospodářský růst během 60. a 70. let 20. století o jedenáct procent, hrubý národní produkt vzrostl dvacetinásobně! V 70. letech se ekonomika, dosud závislá na vývozu, začala zaměřovat také na domácí trh a podporovat spotřební návyky obyvatel. Ty rychle stouply a v 80. letech se japonská společnost stala vysoce konzumní a požitkářskou.

Od jiných asijských zemí se Japonsko lišilo poklesem přírůstku obyvatel v poválečné době. Těsně po válce a v raných 70. letech sice nastal baby boom, celkově však hodnoty klesají. Důvodem byl kariérní růst a honba za osobním prospěchem. Pro rodinný rozpočet se velký počet dětí stal přítěží a jejich dřívější funkce coby ‘důchodového zajištění’ kvůli změně životního stylu přestala být důležitá.

Poválečné období s sebou přineslo také velkou míru nevratné urbanizace. Ve třech japonských městech Tokiu, Ósace a Nagoji bydlelo v 70. letech 45 % obyvatel Japonska, tedy téměř polovina! Příměstské linky jezdily přeplněné, vznikly pracovní pozice tzv. nACPavačů a tahounů, kteří tlačili zaměstnance do vlaků a opět je vytahovali. Také tvář venkova se změnila: houstla dopravní síť, množily se velké továrny, začaly se používat těžké zemědělské stroje. Uprostřed rýžových polí vznikaly celé obytné čtvrti a sídliště. Silná pouta vesnické komunity a rodiny,



◀ ▲ **Joko Ašikawa v inscenaci Ankokuban kaguyahime (Temná verze princezny Kaguya) souboru Azbestoskan z roku 1975**

jedna z nejdůležitějších hodnot tradičního Japonska, slábla a nezadržitelnou rychlostí narůstala propast mezi generacemi. Změnilo se postavení žen a pohled na rodinu jako celek, mezi nejdůležitější hodnoty rodiny patřila domácí finanční situace. Od 60. let 20. století se Japonci změnilí na konzumní a spotřebitelskou společnost, jejímž cílem se stalo sledování a naplnění vlastního štěstí, uspokojení požitků a pocit komfortu. Žádná rodina se neobešla bez barevné televize, auta a klimatizace. Noviny popisovaly situaci jako: *my-job-ism* a *my-car-ism*. Ve městech se množily kavárny, kina, herny. V polovině 60. let se stalo největším problémem znečištění: „*Obloha nad Tokiem byla často šedivá, bleď slunce připomínalo svým mdlým světlem měsíční kotouč a Tokijský záliv byl zanesen průmyslovými splašky. Dopravní policisté trpěli otravami olovem i přesto, že se střídali ve službě každé dvě hodiny*“ (Reischauer / Craig 2000: 288). Tyto neduhy se ovšem do konce 70. let podařilo odstranit.

Přes rychlé změny životního stylu celé populace bylo stále na městských ulicích bezpečno, drogy se nestaly závažným problémem a počet sebevražd výrazně klesl, dokonce níž než v evropských zemích. V roce 1975 mělo 90 % japonské populace vyšší střední nebo vysokoškolské vzdělání. Na univerzitách však od války sílil marxismus a levicové postoje, které v 60. letech vyústily v rozsáhlé studentské hnutí proti univerzitnímu systému i celkové struktuře národní politiky a uspořádání společnosti. Vše začalo protestním hnutím proti prodloužení japonsko-amerických bezpečnostních smluv v roce 1960. Války v Koreji a ve Vietnamu se staly v očích studentů symbolem nečistého pohonu pro rychlý hospodářský růst Japonska a jeho agresivní politiku na Dálném východě. Brzy se k politickému protestu přidalo odmítání ‘moderních’ japonských konzumních hodnot, překotné urbanizace a amerikanizace společnosti.



La Argentina, 1928

Protesty proti překotnému vývoji a změnám sílily i mezi umělci. Apel na záchranu tradičních hodnot a znovunalezení ztracené národní identity se odrazil nejvíce v činnosti radikálnějších skupin, které pořádaly násilné a demonstrační akce blízké anarchismu. Velkým kulturně-politickým otřesem se stala v roce 1970 rituální sebevražda Jukia Mišimy,⁸ kterou chtěl vlivný spisovatel vyjádřit svůj zásadní nesouhlas se stavem současné japonské kultury slepě přejímající západní vlivy a pohrdající vlastními tradičními hodnotami. Mišima byl blízkým přítelem a inspirátorem zakladatelů butó Tacumiho Hidžikaty, kterému

⁸ O Mišimovi a jeho díle viz též Nymburská, D. „Obraznost v díle Jukia Mišimy“, *Disk* 12 (červen 2005): 82–92. Pozn. red.

velmi pomohl v začátcích jeho kariéry, když se veřejně postavil za jeho kontroverzní dílo, i Kazua Ónoa. Není tedy divu, že k hlavním proudům umělecké revolvy bouřící se proti systému se připojuje právě jejich umění: „V Japonsku dnes vládne obrovský materialismus. Butó je naprosté odmítnutí materialistických hodnot. Musíme zastavit tento zrychlený pokrok. Zastavit tu rychlost,“ varuje Isamu Osuga, jeden z osobností druhé generace tanečníků butó, v dokumentárním filmu Edina Veleze o tvůrcích butó *Dance of Darkness* z roku 1989.

Umění Západu jako inspirační zdroj

„Je prokazatelné, že žádná škola nebo hnutí evropského divadla nezůstaly v Japonsku bez odezvy. Ani pompézní divadelní svátky ‘belle époque’, ani Wagnerova hudební dramata, ani reformy naturalistů, ani revoluce ruského divadla, ani snová scéna Reinhardta, ani výboje německých expresionistů, ani orgie barev ruského baletu, ani ‘nahá prkna’ Copeaua nebo Caspara Nehera, ani experimenty Bauhausu, ani předchůdci ‘autonomní’ a ‘teatrální’ scény, ani Brecht, ani ‘chudé’ divadlo Grotowského, ani řada dalších. I když mnohé z toho v japonské literatuře zůstalo, mnohé padlo za oběť fašismu“ (Haerdter / Kawai 1992: 22).

Japonští umělci se od počátku 20. století hojně vydávali do Evropy i Ameriky pro inspiraci a poznání evropského divadla, zároveň však přinášeli nevídané umění a zanechávali zde po sobě vlny obdivu a uznání (Burešová 2005). Touha po poznání byla oboustranná. Dřevořezy *ukijoe*⁹ výrazně ovlivnily evropský impresionismus i secesi, Japonsko obdivovalo evropský dadaismus a expresionismus.

⁹ Více o tomto druhu umění viz Vostrá, D. „Prchavý svět japonské měšťanské společnosti“, *Disk* 11 (březen 2005): 155–159. Pozn. red.

Do Evropy mezi jinými přijeli tanečník Mičio Itó, frekventant školy Jacques-Dalcroze v Hellerau, a jeho bratr Kunio Itó, který studoval epické divadlo Erwina Piscatora a po druhé světové válce se v Tokiu zasloužil o uvádění her Bertolta Brechta. V roce 1921 se v Německu ocitl mladý Tomojoši Murajama, kterého fascinoval nový, tzv. autonomní tanec: Nevynechal téměř jedině představení Ďagilevova ruského baletu, Ruth St. Denis a dalších tanečnic, ale především Mary Wigman, která právě zažívala první období úspěchů. Když se Murajama v roce 1923 vrátil do Tokia, založil skupinu MAVO, která v duchu avantgardy pořádala umělecké výstavy, divadelní produkce i taneční představení a stala se tak významným předchůdcem poválečných hnutí.

Z evropských vlivů na butó byl patrně tím nejsilnějším německý expresionismus: Vedle tanečních produkcí Oskara Schlemmera to byla především činnost již zmiňované Mary Wigman, která nalézala inspiraci ve fauvismu a expresionismu, ale nechala se ovlivnit i asijskými vlivy například ve slavném *Hexenzanz* (Tanec čarodějnic, 1917, 1926), kde symbol rituálu a odosobnění výrazně odkazoval k japonskému tanci. Metoda její výuky byla prý velmi blízká terapii, během svých hodin nechávala choreografka tanečnický zkoumat vlastní nitro skrz estetický pohyb těla, vynést na povrch nejtemnější 'příšery' lidské mysli a dát jim taneční tvar. Tento přístup se velmi podobal práci tanečníků butó, kteří pracují s mnoha konkrétními představami, pro něž hledají tělesný výraz. Jestliže japonské butó je spíše introvertní a minimalistické, projev Mary Wigman působil mnohem dynamičtěji a extrovertně.

Žákem Mary Wigman byl německý tanečník Harald Kreutzberg. Rodák z Liberce navštívil Japonsko v roce 1934: tam se jeho obdivovatelem stal Kazuo Óno, který později Kreutzberga označil za svého



Kazuo Óno v inscenaci *La Argentina*

FOTO MICHEL SARTI

doživotního učitele. Pod vlivem jeho představení přešel Óno do studia Eguči-Mija, aby se blíže seznámil s evropským tancem. Expresionismem nasáklý holohlavý tanečník s obrovskou dávkou charismatu zanechal v Japonsku stopy, které jsou dosud viditelné: Při představení skupiny Sankaidžuku si na něj nelze nevpomenout. Bílé lebky tanečníků, splývavé kostýmy a důraz na jevištní výtvornost jeho dílo v mnohém velmi připomínají. Také jeho abstraktní expresionismus a výraz krásné ošklivosti patří mezi hlavní znaky butó.

Studio Eguči-Mija založili Takaja Eguči a jeho partnerka Soko Mija po návratu z Německa, kde studovali rovněž u Mary Wigman. V jejich taneční škole se po druhé světové válce sešli Kazuo Óno (za

války byl odvelen k námořnictvu)¹⁰ a Tacumi Hidžikata. Podobně Baku Išii, který proti klasickému baletu prosazoval tzv. tanec-báseň a s tímto konceptem se vydal do Evropy, po návratu do Japonska založil novou školu, ve které vyučoval západní tanec. Od roku 1933 byl jedním z jeho žáků také Kazuo Óno.

Školy hlásající nový, svobodný, autonomní tanec byly významnými základnami pro počáteční myšlenky butó v padesátých letech: „*Odmítáme běžný tanec, klademe důraz na to, aby technika a pravidla sloužily k vyjádření myšlenek nebo citů. Náš tanec staví do popředí ideu a emoce a ve shodě s nimi rozvíjí přirozeným způsobem svou formu a techniku. Proto je technika našeho tance identická s řečí v básni, která je právě tak vyjádřením myšlenky jako pocitu. Nad dokonalost formy stavíme pravdivost výrazu*“ (Haerdter / Kawai 1992: 9).

Pro jednoho ze zakladatelů butó Kazua Ónoa se zřejmě nejsilnějším zážitkem z evropského tance stalo vystoupení španělské tanečnice flamenca La Argentiny – Antonie Mercé y Luque, která přijela do Tokia v roce 1929, zatímco Tacumi Hidžikatu podle tanečníka Akiry Kasaie ovlivnil také surrealismus, dadaismus i absurdní divadlo: „*Často jsem mluvil s Hidžikatou o Beckettovi, rozebírali jsme jeho Čekání na Godota. Velmi si tohoto díla vážil. Hidžikata dokázal zmrazit tajemnou absurditu v tanečním pohybu. Během tvorby měl tendenci vymanit se z pout času – promítat čas do prostoru či měnit čas v prostor; spíše obracel příběh v konkrétní umělecký objekt, než aby jej abstrahoval. Symbolismus byl jeho dílu naprosto vzdálený.*“ Znaky symbolismu však můžeme najít i v práci Kazua Ónoa, zvláště v inscenacích z konce padesátých let (*Stárec a moře*). „*Óno vytvořil toto dílo předtím,*

¹⁰ Ze zážitků z vojenské služby těžily později některé jeho práce jako např. *Medúza*, inspirovaná pohřby na palubě lodí přepravujících vojáky, kteří se vraceli z války.

než potkal Hidžikatu. Po setkání s Hidžikatou se jeho silný symbolismus poněkud rozdrobil,“ tvrdí Kasai, který studoval u obou zakladatelů butó (Fraleigh 1999: 232).

Poválečné Japonsko zaujal především existencialismus. *Cizinec* Alberta Camuse se stal bestsellerem, v japonské literatuře na něj navázal například Osamu Dazai. Mnoho stoupenců také zůstalo dlouho věrno už předválečnému marxismu, přestože byl jeho vliv odsouzením stalinismu ke konci šedesátých let oslaben. Právě v této době živého dialogu různých politických i uměleckých směrů přicházejí zakladatelé butó s aktuálním pohledem na společnost i umění a o jejich názorech horlivě diskutuje celá generace.

Náboženství a filozofie

Japonské myšlení je a vždy bylo velmi otevřené cizím vlivům, má enormní schopnost přisvojit si nějaké náboženství či filozofické zásady a začlenit je do svého života. V Japonsku nikdy neexistovaly náboženské války, pronásledování příslušníků některé víry mělo vždy pouze politické záměry. Proto je současný japonský život ovlivněn mnoha různými filozofiemi, vzájemně propletenými a tvořícími nerozdělitelný jednolitý celek, který můžeme nazvat japonské náboženství. S přicházejícími vlivy si Japonci postupně do svého původního náboženství *šintó* začleňovali cizí nauky, přesněji řečeno vybírali si z nich části, které se jim hodily či zamlouvaly, neboť neodporovaly jejich základní filozofii a morálce, a přizpůsobovali si je podle svého. Základ dnes tvoří *šintó* a buddhismus a jejich koexistence v každodenním životě Japonce.

Šintó jako forma myšlení neodlučitelná od Japonska samozřejmě ve velké míře ovlivnilo butó, stejně jako se prolíná jinými divadelními formami. Moc



▲ ► Kazuo Ōno v inscenaci *Wataši no okásan (Moje matka)* FOTO KATRIN VON FLOTOW A MICHEL SARTI

přírodních sil a intuitivní uvědomění si jejich posvátnosti se staly hlavním poselstvím butó proti přetechnizované konzumní společnosti. Snaha o návrat k 'čisté japonskosti' aktualizuje mnoho prvků charakteristických pro původní víru, jako je vtělení zlých i dobrých duchů *kami* do věcí i lidí a odevzdání se jim v transu nebo lidové zvyky a tradice projevující se nejvíc ve výročních svátcích *macuri*, oslavujících život a erotiku. „*Bolest a extáze, sex a smrt, zbožňování a strach, čistota a špína jsou rozhodující prvky macuri. Šintoističtí bohové mají velmi japonské sklony, nepožadují žádné oběti [...], nýbrž chtějí být baveni jako bohyně Slunce, chtějí slavit a smát se,*“ říká teoretik Jan Buruma ve své knize *Japan hinter Lächeln* z roku 1985 (Haerdter / Kawai: 1992: 9).

Jasnou inspiraci šintó, konkrétně jeho tradičním rituálním tancem *kagura*, najdeme například v první choreografii skupiny Sankaidžuku *Šoriba*.

Z buddhismu si butó vzalo především posvátnost předků, symbolizujících kořeny japonského lidu. Je důležité být zadobře se svými předky, promlouvat s nimi a těžit z jejich zkušenosti a paměti. Sumako Koseki, japonská tanečnice butó žijící a tvořící ve Francii, vnímá vztah mezi tímto uměním a náboženstvím velmi silně: „*V tanci, stejně jako v buddhismu, jsme propojeni se vším kolem nás, život pokračuje... ale jsou tanečníci, kteří jsou křesťané, ateisté... Pro mě je butó ve skutečnosti cestou k pochopení, proč lidé tančí. Prožíváme svůj život, aniž bychom se dotkli hlubokých archetypů paměti našich předků.*

Protože jsme spojeni, naši rodiče jsou potomky svých rodičů a ti zase jejich rodičů... Jsme spojeni v naší DNA, 'reptilním mozku' [vývojově nejstarší část mozku, pozn. LB] s pamětí našich předků. Je tedy normální ji oslavovat. A pokud to neděláme, pokud žijeme pouze v racionálním světě, tak nemáme příležitost se této části dotknout, a to není normální!" (Burešová 2007)

V butó má své místo také zen-buddhismus. Z estetického hlediska jsou to právě principy *jūgen*, *wabi sabi* a hledání krásy v obyčejných věcech. Estetické ideály podle průkopníka zenu v Japonsku mnicha Dógena se vryly hluboko do japonského povědomí a jednoduchost, strohost a stručnost zenu ovlivnily všechny umělecké disciplíny. „*Butó čerpá ze zenu v otázce stylu či konceptu. Butó pochází ze stejného existenciálního konceptu jako zen, který Šunru Suzuki nazývá 'mysl začátečníka', a také rozvíjí prázdnotu podobnou zenu (nazývanou mu), která si žádá iracionální moment náhlého sebe-upamatování a spontánní obnovy*“ (Fraleigh 1999: 44). Japonský výraz *šošin*, *mysl začátečníka* – podle mnicha Dógena ještě nepoučená, a tak otevřená vlivům, které může přijímat přirozeněji a bez předsudků – bychom mohli považovat za ekvivalent našeho výrazu *tabula rasa*, 'nepopsaný list'. Je potřeba vyčistit, vyprázdnit svou mysl, odpoutat se od svého ega. Jednou ze zenových otázek je také otázka: „*Co je mu?*“ Tedy: „*Co je prázdnota?*“ Pro zen i pro butó je také typická bezčasovost, důležitě je, co se odehrává tady a teď. Oba také silně pracují s tichem.¹¹

Křesťanství se v Japonsku nikdy nerozšířilo ve velké míře, přesto mělo ohlas v intelektuálních vrstvách. Gundži Masakacu, jeden z největších historiků kabuki, vytvořil představení nazvané *Kabuki Butoh Jesus Christ in Aomori*, v němž tančil známý herec kabuki Kjózô Nakamura

¹¹ Srv. Vostrá, D. „Prostor a čas v japonském konceptu ma“, *Disk 34* (prosinec 2010): 89–103. Pozn. red.

a tanečník butó Jukio Waguri. Centrální figurou hry byl ukřižovaný Ježíš (Fraleigh 1999: 15, 16). A choreografii *Ukřižovaná Panna Maria* vytvořil v roce 1966 Kazuo Óno, jehož dílo je křesťanstvím, k němuž konvertoval, silně ovlivněno.

Tacumi Hidžikata (1928–1986)

„Tiskneme si ruce s mrtvými, kteří nám posílají povzbuzení z místa mimo naše tělo. To je neomezená síla butó“ (Tacumi Hidžikata ve filmu *Dance of the Darkness*, New York 1989).

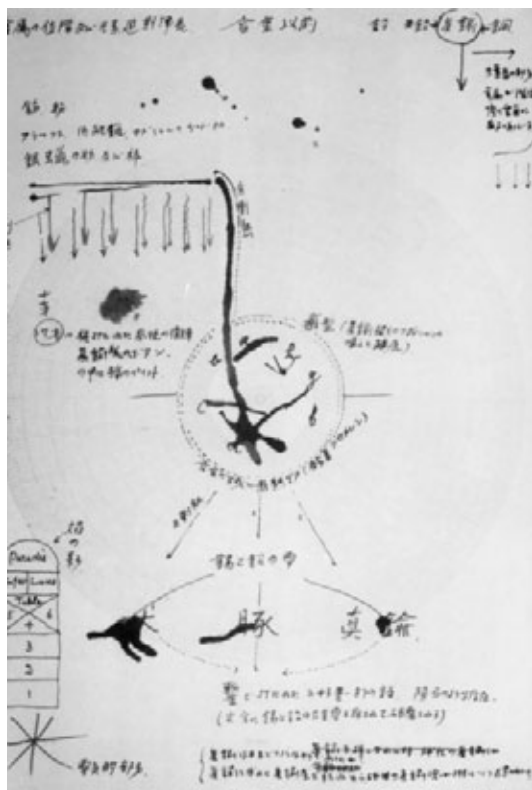
Tacumi Hidžikata ovlivnil umělecký vývoj nejen v tanci a divadle, ale i v literatuře, poezii a hudbě. Jeho novátorské nazírání na tělo šokovalo křehkou japonskou společnost, protože překročilo mnohá její tabu. Fenomén butó by nebyl ničím bez fenoménu Hidžikata. Mnoho jeho vyznavačů dodnes zastává názor, že se smrtí Hidžikaty zaniklo také „pravé butó“, a debaty o definování tohoto žánru vždy znova skončí u citací velkého mistra. Dnešní generace tanečníků butó se zaštiťuje studiem u mistra samotného a jeho živoucím odkazem. O směřování nových skupin Hidžikata říká: „*Je však nemožné učit tento docela osobní prožitek, zrovna tak, jak je nemožné se jej chtít naučit*“ (Haerdter / Kawai 1992: 23).

Narodil se v malé vesničce Akita, v regionu Tóhoku v severním Japonsku. První taneční vzdělání získal ve studiu učitele Eguči Takaja, u něhož se věnoval technikám západního moderního tance, silně ovlivněného německým expresionismem. Jeho představení *Zakázané barvy* (*Kindžiki*) stálo u zrodu nového japonského tance, jemuž se později začalo říkat butó. Hidžikata je uvedl na šestém výročním festivalu Japonské taneční asociace v Tokiu v roce 1959. Skandální choreografie, během níž jeden z tanečníků (Jošito Óno, syn Kazua Ónoa) v obraze

sexuálního aktu zardousil mezi stehny živého kohouta, byla inspirovaná homosexuálním tématem ve stejnojmenném románu soudobého spisovatele Jukio Mišimy i románem *Notre Dame des Fleurs* Jeana Geneta. Zápletku tvořil „vztah mladého, sebevědomého a narcisistického muže se starším, ošklivějším, ale slavným spisovatelem. Choreograf ukazuje nerovný sadomasochistický vztah zhuštěný do několika scén – čistý, neposkvrněný, nepřekráslený klíšé tanečního pohybu, bez doprovodu hudby“ (Mauk 1994: 57). Takto veřejně prezentovaná erotičnost a smyslnost v absolutním tichu – to tu ještě nebylo! Otrásla japonským divadlem a předznamenala revoluci. Japonská taneční asociace ohromená Hidžikatovou trufalostí chtěla tuto zvrácenost okamžitě zakázat. Byl tu ale slavný Mišima, který hájil Hidžikatovu choreografii a zabránil, aby opovážlivá novátorská práce byla smetena se stolu. V roce 1960 se Hidžikata objevil ve filmu *Pupek a atomová bomba* (*Heso to genbaku*). V režii Hosoe Eiko se „tělesně“ vyslovil k největší tragédii japonských dějin.

V 60. letech vytvořil Hidžikata mnoho choreografií ve stylu, jenž nazval *anko-ku butó* neboli temný tanec – tanec, který se nebojí nejtemnějších koutů lidské temnoty, temnoty duše i těla. Takovými jsou např. *Masér*, *Růžový tanec*. V roce 1968 dochází v jeho práci k významnému posunu, když uvádí sólo *Hidžikata Tacumi a Japonec – revolta těla* (*Hidžikata Tacumi to Nihondžin – Nikutai no hanran*), v němž chtěl butó představit jako tanec čerpající z japonské fyziologie, tradice a filozofie. Stejně jako v předchozích pracích i zde bylo hlavním tématem násilí a erotika: „*Hidžikata tančil s umělým zlatým penisem, narážejí tělem do železné desky zavěšené nad jevištěm*“ (Ichikawa 1989: 15).

V sedmdesátých letech se výrazové spektrum jeho tance rozšiřuje, ke slovu se dostává i ‘ženský princip’ (nejvýznam-



Kreslené poznámky Natsujoki Nakanišimi podle Hidžikatovy inscenace *Nikutai no hanran* (*Revolta těla*)

nější tanečnicí, s níž spolupracoval, byla Joko Ašikawa), objevují se nová témata: Hidžikatovo butó chce vyjádřit čistotu, usmíření, něhu, odříkání, novým a velmi silným tématem je smrt, všudypřítomná, věčná, nepřekonatelná součást našeho života: „*Vytvářet gesta mrtvých. Zemřít znovu. Přimět mrtvé znovu prožít jejich smrt. To je, co chci zažít. Mrtvý člověk může uvnitř mě znovu a znovu zemřít. Přestože nejsem obeznámen se smrtí, smrt mě zná,*“ říká Hidžikata ve filmu *Dance of the Darkness*. Inspiroval se u literátů: kromě básníka Mišimy také u markýze de Sade, Jeana Geneta a Lautréamonta. V roce 1970 založil skupinu Hangi Daito-kan, která se snažila nalézat své vzory v přírodě a lidském těle jako jejím obrazu:

„Tělo mělo do sebe vstřebat čas a prostor a naučit se vyjádřit vlastními, omezenými prostředky věci nekonečně velké“ (Hulec 1992: 5).

U příležitosti představení 27 večerů pro čtyři roční období (*Šiki no tame no 27 ban*) v roce 1972 nazval své butó *Tóhoku kabuki*, volně přeloženo jako „lidové divadlo vesnic Tóhoku“: Tóhoku je název regionu v severovýchodní části Japonska, v níž se Hidžikata narodil a jejíž styl života ovlivnil celou jeho tvorbu: „Severovýchod existuje všude ve světě,“ definoval Hidžikata atmosféru provincie (Fraleigh 1999: 246). Silnou inspirací se pro Hidžikatu staly ryze osobní zážitky z rodiny žijící v bídě. Osud sestry prodané na prostituci se obráží v choreografiích *ankoku butó*, jimiž prochází postava sestry jako symbol oběti i usmíření.

Drsný život na venkově si žádá úplné přimknutí se k nemilosrdné přírodě. Vzhled farmářů choulících se zimou a pokrivených nekonečnou prací se promítá do metody, již Hidžikata nazval *ganimata* (křivá noha): vychází ze simulace deformovaných těl japonských venkovanů a jejich shrbené chůze po vnější straně chodidel. Extrémně náročná „základní pozice“ se stala jedním z typických znaků butó a inspirovala k hledání tanečních možností těla. Tak například v díle *Lidská forma* (*Hitogata*) z roku 1976 představoval Hidžikata různé postavy žen a držení těla odráželo jejich společenské postavení. „Balet a moderní tanec skáče směrem vzhůru od země, Hidžikata vytvořil tanec, který se plíží po zemi, tanec vhodný pro japonská těla,“ říká ve filmu *Dance of the Darkness* Akiko Motofudži, tanečnice a pozdější Hidžikatova manželka. Pro vyjádření přirozenosti a spontánnosti pohybu nespoutaného společenskými konvencemi hledal Hidžikata vzor v dítěti, do jehož těla se snažil vžít, připomenout si vlastní minulost a vyjádřit vzpomínky. Přesto byl pro něj dětský svět nedostupný:

„Dítě otírající si obličej
si vlastně sloupává uschlý kal slz.
Moudrost vyměnit svrab za karamel
Může mít původ zde.
K dítěti přichází extáze,
Když uschlý povrch praskne.“
(Fraleigh 1999: 249)

Naposled vystoupil na jeviště v roce 1973 jako host skupiny Dairakudakan v choreografii *Tichý dům* (*Šizukana ie*). Režiroval jiné tanečníky, podílel se na inscenaci *La Argentina* Kazua Ónoa. V letech 1974–1976 režiroval a choreografoval šestnáct děl pro skupinu Joko Ašikawy *Hakutobó*. Brzy nato však bylo jeho divadlo *Azbestoskan* (Meguro, Tokio) nuceně zavřeno. Hidžikata dál režiroval Ónoa, věnoval se filmovým záznamům svých děl, pořádal sympozia a workshopy. V roce 1985 zorganizoval první festival, na kterém se podíleli všichni významní tanečníci a pokračovatelé butó. V posledních inscenacích, propojujících butó s kabuki, se také vrátil k myšlence Tóhoku kabuki, a tak vznikly jeho poslední choreografie *Projekty Tóhoku kabuki* (*Tohoku kabuki keikaku*).

Než v roce 1986 zemřel na cirhózu jater a rakovinu ledvin, stihl sepsat svou autobiografii *Nemocná tanečnice* (*Jameru Maihime*, 1983), která je pro nás nejcennějším materiálem pro pochopení stavu mysli tohoto umělce. Poetické rozhovory se svým vnitřním já zobrazují sny o realitě, vnímané tělem, jako duši nemocného.

„Butó je pro Hidžikatu něco, co se nedá provádět ve studiu, butó je způsob života. Když tragicky předčasně umíral po dosti dlouhé nemoci, shromáždil kolem sebe přátele a doslova tančil na smrtelném loži. A předvedl svůj poslední tanec tak, že i jeho smrt byla divadlem. A skrze tanec stvořil obět, tato obět byla obětí jeho vlastního života, který dal jako příklad. Štědře, těm, kteří ho obklopili, i těm, které inspiroval celý svůj život. A tento dar si od něj bereme jako možnost sebeobjevení,“ říká Mark Holborn ve filmu *Dance of the Darkness*.

Kazuo Óno (1906–2010)

O dvacet let starší než Tacumi Hidžikata, kterého přežil o celou generaci, byl svědkem postupného úpadku žánru, který založil. Odešel ve věku 103 let jako živoucí legenda: ač už nechodil, ještě stále tančil – posledního potlesku na scéně se mu dostalo v roce 2007! V oblasti estetiky pohybového výrazu je jeho přínos jedinečný.

Narodil se v Hakodate na ostrově Hokkaidó otci rybáři a matce, po které zdědil hudební nadání (a která skvěle vařila evropská jídla). Po maturitě odešel studovat tělovýchovu do Tokia a stal se učitelem na střední škole. Někdy v této době konvertoval ke křesťanství a nechal se i pokřtít. Po studiích moderního tance u Baku Išiiho a Takaja Egučiho sám začíná učit tanec na dívčí škole Sošin v Jokohamě (učil tu až do roku 1980).

Už byla příležitost zmínit se o iniciačním zážitku z vystoupení španělské tanečnice Antonie Mercé y Luque, která přijela v roce 1929 hostovat do Tokia. Oslnila svým pojetím flamenca Maurice Ravela, Anatola France, Federica Garcíu Lorcu i Henryho de Montherlanta, oslnila i třicetiletého Ónoa, který jí později věnoval svou legendární inscenaci *La Argentina*, nazvanou podle jejího uměleckého pseudonymu: „*Nikdy jsem na ni nepřestal myslet. Když mi bylo sedmdesát dva let, cítil jsem, že jsem hoden jejího umění. Tančím pro ni už třináct let a jsem pořád stejně šťastný. Často měním kostým – šaty jsou někdy bílé, někdy černé, někdy zas fialové. Diváci, velmi staří diváci, kteří ji znali, tvrdí, že ji vidí tančit, když jsem na scéně. A přitom nemám v úmyslu se s ní srovnávat. Ale butó a flamenco mají stejnou divokou vnitřní sílu, stejnou schopnost vyjádřit hodně tělem, které se hýbe málo. Ta neuvěřitelná energie La Argentiny mě pronásledovala celý život*“ (Óno 1992: 5).

Dalším důležitým mezníkem pro jeho příští směřování bylo setkání s Hidžikatou v tanečním studiu průkopníků

japonské moderny Eguči-Mija. V roce 1959 následuje Óno Hidžikatu do nově vzniklé *Ankoku butó-ha* (Družina temného tance), poznává spisovatele Mišimu, s nímž ho bude pojit hluboké přátelství, a podílí se na skandálním představení *Kindžiki (Zakázané barvy)* podle Mišimovy předlohy, útočícím na sexuální tabu japonské společnosti. V době plné pochyb o směřování konzumní společnosti se Óno stává druhým otcem nového stylu, který je dodnes uznáván jako jediná originální a pravdivá podoba butó, ale Mišimova sebevražda v roce 1970 v něm zanechala stopu viny: „*Nikdo z Japonců nepochopil, proč si pro spáchání sebevraždy vybral tradiční způsob harakiri. Jeho beznaděj byla hluboká. Nemohl unést, že by mohla být japonská estetika znehodnocena. Občas si říkám, že by se třeba nebyl zabil, kdyby byl můj tanec krásnější. Cítím určitou vinu za jeho smrt*“ (Óno 1992: 4–5).

Spolupráce Ónoa a Hidžikaty přinesla butó ideální spojení a souhru. Hidžikatův projev byl expresivní, násilný, provokativní až obscénní, Óno naproti tomu dojímal k slzám lyrickopoetickou, melancholickou jemností: „*To nejkrásnější, co mi někdo může říci, je, že se během mého tance rozplakal. Není důležité pochopit, co dělám, někdy je možná lepší to nechávat, ale cítit,*“ říká Óno (Childs 2010), ale současně také tvrdí: „*Lidé si myslí, že jsem příliš vzdálený od skutečnosti. Vůbec ne! Neexistuje nic realističtějšího než já, zvláště když jde o cokoliv, co se týká mé práce*“ (Óno 1992: 5). Prvním z mnoha tanečních sól Kazua Ónoa, která režíroval Hidžikata, byla v roce 1967 inscenace *Lekníny* inspirovaná prvotinou Jeana Geneta *Notre Damme des Fleurs*: „*Tyto role jsem tančil na hranici života a smrti, postavy ve mně žily. Miloval jsem hrdinu z Notre-Damme-des-Fleurs. Vyrobil jsem si tehdy kostým – vysoké boty z plastiku, náušnice, spoustu prstenu, klobouk z takové staré hučky. A pak ten květ leknínu, jenž zosobňoval smrt*“ (Óno 1992: 4–5).

Inspirací pro Lekníny byly i Monetovy obrazy, které tanečnicka fascinovaly spirituální atmosférou a barvami: „*Uvnitř jeho maleb žije celý svět. Na jevišti jsem umístil tento most přes řeku života. Duchové odkládají šaty a vstupují do vábící řeky. Věční duchové mě provázejí, vždy ve mně, obklopující mé tělo*“ (Stein 1988: 47).

Hidžikata a Óno zůstali věrnými přáteli a vzájemně se inspirovali, i když už spolu později nespolupracovali. „*Ačkoliv byl Hidžikata mladší než já, byl mým učitelem. On si zase myslel, že se učí ode mě. I pak, když jsme přestali pracovat spolu a vytvářeli jsme každý svůj vlastní styl, setkávali jsme se dál. O tanci jsme mluvili málo. Na toto téma jsme si vždycky vyměnili jen pár slov, která byla jakýmsi klíči pro vysvětlení pokroku v našem hledání. Oba dva jsme se zarputile stavěli proti všem technikám. V lednu 1986, v den, kdy umíral v osmapadesáti na cirhózu jater, jsem byl u něho. Ptal se mě, co si myslím o erotice. ‘Erotika je ta nejdůležitější věc v životě, a hlavně v tanci,’ odpověděl jsem. Jen se na mě usmál a vypadal šťastně*“ (Kazárová 1991: 11).

Ve svých choreografiích se Óno často obracel k tématu rodičovské lásky jako nejsilnějšímu projevu lidských vztahů. Se synem Jošitou často spolupracoval, své matce věnoval tanec, který vytvořil v roce 1996 a nazval prostě: *Moje matka* (Wataši no okásan).

„*Láska rodičů a dětí může mít mnoho různých podob. Plod a matka – jsou dva, ale zároveň jsou jedním. Jošito a já – jsme dva, ale jsme jedním. Láska, ale také něco jiného. Láska je bolest...*“ (Stein 1988: 47). Hledal pohyb, který by vycházel z mateřského lůna, protože tam se počal náš život. „*Snažím se nést ve svém těle veškerou tíhu a tajemství života. Následovat své vzpomínky, dokud nedosáhnu matčina lůna,*“ říká Óno ve filmu *Dance of Darkness*.

V Ónoových choreografiích vidíme klást důraz na lásku, je to ale láska nekonkrétní, všeobjímající. Láska mezi pohlavími je málokdy námětem butó. Ženský

a mužský princip se zde spíše stírá do jednoty lidského ducha a těla. Láska se u Ónoa proplétá s erotikou stejně jako se smrtí. Podobně jako japonské lidové divadlo, tak i butó přehání erotické aspekty a oslavuje je – není zde však místo pro romantické napětí mezi mužem a ženou tak, jak jej často řeší západní divadlo. Častěji jde o samotnou erotičnost těla či pohybů, erotickou atmosféru nebo motiv než ústřední myšlenku. „*Láska je pro něj to nejhlavnější [...] stává se úplně cele tím, koho zosobňuje... Nikdy není zvrhlý nebo mravně závadný. Jeho vztah k smrti je tak jasný, že už proti ní nepotřebuje bojovat. Je v něm dojmavá básnická síla,*“ říká Isabelle Dubouloz, francouzská choreografka, která se vydala za Ónoem studovat butó do Jokohamy (Óno 1992: 5). Smrt, která byla u Hidžikaty často koncem všeho, se pro Ónoa stala začátkem, zrozením nového života: „*Žízeň po životě nemůže být uhašena pouze vodou, neukojitelná žízeň po životě musí být živena životem samým*“ (Óno 1989: 12).

Po smrti Hidžikaty se stal Óno jediným živoucím originálem *butó* a ikonou pro všechny pokračovatele. Napsal tři knihy o butó a hrál v několika filmech. Jeho studio v Jokohamě zachovává svou činnost dodnes pod vedením syna Jošita.

Západní svět se poprvé setkal s butó prostřednictvím inscenace *La Argentina*, kterou Kazuo Óno vytvořil v roce 1977 k počtě slavné španělské tanečnice. V roce 1980 se s touto choreografií objevil v Evropě na pozvání producenta Světového divadelního festivalu v Nancy. „*La Argentina dojala mnohé umělce různých oborů, ale kdybyste se jí zeptali, určitě by řekla: ‘Já netančím proto, abych dojala jiné. Tančím jen proto, že sama jsem dojata a o tento pocit štěstí se chci s vámi podělit,’*“ poznamenává Óno o své inspirátorce roku 1983 a k inscenaci, na níž průběžně pracoval dlouhá léta, dodává: „*To, že mezi narozením mého těla a jeho fyzickou smrtí mohu tančit na počest La Argentiny, naplňuje mé srdce štěstím*“ (Óno

1983: 25). Podle Ónoových slov bylo každé představení vždy jiné, stále hledal jeho dokonalou podobu.

Od října 1989 do února 1990 probíhal v Amsterdamu projekt *Relations*, jehož cílem bylo pomoci odpovědět na otázku, jaké existuje spojení mezi ausdrucktanz, poválečným neo-expresionismem a butó v experimentálním tanci. Projekt vyústil v padesátku představení a tvůrčích dílen, které kromě jiných umělců vedl i Kazuo Óno, součástí byly také veřejné diskuse, výstavy a promítání. Představili se tu vedle sebe: Kazuo Óno, Carlotta Ikeda, Joko Ašikawa, a jejich evropští následovníci Pierre Paolo Kos, LeÓnore Welzien a Theo Janssen, Rooms Anny Sokolow.

Pražští diváci měli možnost vidět slavného zakladatele butó jedinkrát: Óno navštívil Prahu poprvé a naposledy v listopadu roku 1990, kdy ve dvou dnech předvedl dvě různé choreografie. Zastavil se tu se svým synem Jošitem po svém turné po Evropě a USA, kde sklídl všeobecný úspěch hlavně s inscenací *Lekniny*. Druhé pražské představení byla novinka *Květina, Země, Větr, Měsíc*.¹² Dlouho zůstávalo jeho výjimečné vystoupení, které zanechalo v pražských divácích hluboký dojem, jedinou ukázkou poskytující možnost srovnání s představeními butó Mina Tanaky.

Do svých 95 let aktivně tančil, než jej nemoc připoutala na lůžko, i potom ale ještě stále dával interview a naposled se objevil na jevišti při příležitosti oslavy svých 100. narozenin v lednu v roce 2007 v díle svého syna *Hjakkarjóran (Záplava květů)*. Většinu času sice jen seděl a tančil pouze rukama, když se ale nechal unést, plazil se směrem k publiku a hlтал soustředěné výrazy diváků. Zemřel prvního

¹² Před 150 lety neexistoval jednoslovný termín pro „přírodu“, pravidelně se označovala básnickým souslovím *kačó-fúgecu*, neboli „květiny, ptáci, větr, měsíc“. Název Ónoova díla je tedy symbolickou slovní hříčkou, kde místo „ptáků“ dosazuje „zemi“, která je pro jeho tanec důležitější. (S restaurací Meidži se pro „přírodu“ začal používat pojem *šizen*, který tradičně označuje spíše „přirozenost, spontaneitu“.)



Akira Kasai během improvizace

FOTO KEVIN BUBRISKI

června 2010 obklopen svými blízkými v Jokohamské nemocnici, na pohřební ceremonii se s ním přišlo rozloučit přes sedm set obdivovatelů.

„Moje srdce skáče.

Žádný strach, jen láska a bolest.

Kam se poděje bolest a láska?

*I když se je snažíme polapit,
zůstávají nepolapitelné.*

A unikají do jiného světa.“

(Kazárová 1991: 10)

Quo vadis, butó?

Butó urazilo od doby svého vzniku již dlouhou cestu, stále však žijí i žáci obou zakladatelů Tacumiho Hidžikaty i Kazua Ónoa. Je stále jakousi alternativou, marginálním směrem, i když se dnešní skupiny od sebe navzájem hodně liší. Proti japonské tradici předávat co nejvěrněji odkaz mistrů tu stojí tvůrčí snaha jednotlivců.

Nová generace tanečníků butó a skupin, které založili, byla silně poznamenána stykem se Západem. Od 80. let se stalo

butó dalším vývozním artiklem Japonska, představení bývají součástí mezinárodních tanečních festivalů, někteří choreografové dostali angažmá v evropském divadle. Reakce Evropy a USA v mnohém ovlivnily další umělecký vývoj těchto skupin, tanečníci sami vědomě a nevědomě přejímali evropské divadelní metody. Tak se postupem času stalo z butó 'post-butó', navazující formálně na své předchůdce, v některých znacích však překračující či odporující jejich původním záměrům. Důraz na improvizaci, niternost a pravdivost pohybu bez zbytečných efektů, revolta japonského těla, inspirace přírodou i individuální projev tanečníka, to všechno začalo postupně brát za své...

„Existenční odpovědí je, že nemůžeme poznat naši budoucnost; to je podstata výrazu butó. Když předvádíte to, co zažíváte, když ukazujete své spleťtí já, je to úplné. Podívejte se na butó dnes, je různorodé a spleťtí. To je butó. Mohl by se objevit rytíř na bílém koni a rozřešit toto zmatení, ale uznali bychom takový tanec jako butó?“ (Haerdter / Kawai 1992: 23)

Literatura a zdroje:

- Amatérská scéna 1992, roč. 29, č. 4, 6, 8
- ARTAUD, A. (1994 [1938]) *Divadlo a jeho dvojenec*, Praha
- AU, S. (2002) *Ballet and modern dance*, London
- BROCKETT, O. G. (1999) *Dějiny divadla*, Praha
- BUREŠOVÁ, L. (2005) *Východní taneční kultury v českém kontextu počátku 20. století* (bakalářská diplomová práce), Praha: HAMU
- BUREŠOVÁ, L. (2007) *Fenomén butó, jeho vznik, šíření a vlivy na evropskou taneční scénu* (magisterská diplomová práce), Praha: HAMU
- BUREŠOVÁ, L. (2006) „Jasunari Tamai...“, rozhovor na www.tanecniaktuality.cz, 8. 12. 2006
- BUREŠOVÁ, L. (2007) „Sumako Koseki – žena 100 tváří“, rozhovor na www.tanecniaktuality.cz/ rozhovory, 22. 4. 2007
- Dance of the Darkness* (1989) filmový dokument, režie Edin Velez, New York

- EARHART, H. B. (1999) *Náboženství Japonska. Mnoho tradic na jedné svaté cestě*, Praha
- GREMLICOVÁ, D. (2002) *Taneční umění na scénách Nového německého divadla*, Praha
- FRALEIGH, S. H. (1999) *Dancing Into Darkness. Butoh, Zen and Japan*, Pittsburgh
- HAERDTER, M. / KAWAI, S. (1992) „Tradice, moderna a rebelie II (1988)“, *Amatérská scéna* 8/1992: 22–23
- HULEC, V. (1992) „Člověk z ulice hovoří o butó“, in *Amatérská scéna* 4/1992: 4–5
- HULEC, V. (1992) „Tatsumi Hijikata“, *Amatérská scéna* 6/1992: 5–6
- CHILDS, M. (2010) „Kazuo Ohno: Dancer, who co-founded the modern Butoh style and brought it to the world stage“, *The Independent* July 7, 2010
- ICHIKAWA, M. (1989) „Butoh“, *Ballet International* 9/1989: 16–19
- KALVODOVÁ, D. (2003) *Asijské divadlo na konci milénia*, Praha
- KAZÁROVÁ, H. (1991) „Butó“, *Taneční listy* 3/1991: 10–11
- KEENE, D. (1984) *Dawn to the west. Japanese Literature in the Modern Era*, New York
- MAUK, N. (1994) „Body sculptures in Space“, *Ballet International* 8–9/1994: 57
- New encyclopedia of Dance* (1998), New York
- [ÓNO, K.] (1992) „Nekonečné cvičení duše“, *Amatérská scéna* 4/1992: 4–5, přetištěno z *Le Monde* 15. 11. 1990
- [ÓNO, K.] (1983) Poznámky k představení La Argentina, in *Jasó 9: Ankoku butó. Dance review 1920–80 Japan*, Tókyo/Tokyo: 2–28
- ÓNO, K. (1989) „Through Time in a Horse-Drawn Carriage“, *Ballet International* 9/1989: 12–16
- ORTOLANI, B. (1990) *The Japanese theatre from Shamanistic ritual to contemporary pluralism*, Leiden
- REISCHAUER, E. O. / CRAIG, A. M. (2000) *Dějiny Japonska*, Praha
- STEIN, B. S. (1988) „Celebrating Hijikata: A bow to the butoh master“, *Dance Magazine* 5/1988: 44–47
- Svět a divadlo* 1/1991
- TAKOYA, T. T. (1979) *Modern Japanese Drama*

Fotografie na s. 123, 125–127, 129, 131 jsou citovány z *Jasó 9: Ankoku butó. Dance review 1920–80 Japan*, Tókyo/Tokyo 1983.

Scénologický zážitek s budovou Norské národní opery a baletu

Jakub Korčák

Pokud se rozhodnete cestovat do Osla trajektem z Kodaně, zakotvíte ráno po téměř sedmnáctihodinové plavbě přímo naproti budově *Norské národní opery a baletu*, kterou od přístavního mola dělí pouhých 100 metrů vodní plochy. Maje-státní bělostná stavba působí jako obrovský ledovec vystupující smělými šikmými mramorovými plochami od hladiny fjordu. V harmonickém souladu s nízkými zalesněnými kopci v pozadí tvoří budova Norské opery přirozenou dominantu východního přístavu i nově budovaného městského centra čtvrti Bjørvika. Jedná se o největší kulturní stavbu, která byla v Norsku postavena od roku 1320, kdy byla po třech stoletích dokončena gotická katedrála Nidaros v Trondheimu.

Od začátku listopadu do poloviny prosince loňského roku jsem každý den procházel od rušného obchodního centra Osla odbavovací halou hlavního nádraží, přešel po kryté pěší lávce nad silnicí a po mostě přes operní kanál vstupoval na bílý carrarský mramor pokrývající budovu opery. Z trajektu kotvíciho u protějšího břehu vyjížděly po noční plavbě kamiony, nad fjordem se v mrazivém vzduchu vznášely cáry mlhy a na svažitém molu opery odpočívali mezi naplavenými chuchvalci řas mořští rackové. Před zkouškou jsem sedával s šálkem erární černé kávy nad klavírním výtahem *Evžena Oněgina* u okna operní kantýny, dělal si poznámky, díval se na lodě proplouvající kolem skalnatých ostrůvků a melancholické obrazy zimního fjordu se v mé mysli mísily s nostalgií Čajkovského hudby. Během šesti neděl zkoušek *Oněgina* jsem se mohl s budovou Norské národní opery a baletu důvěrně sžít a prozkoumat ji jak po estetické, tak po provozní stránce. Harmonické prolínání hranic mezi moderním centrem metropole a severskou přírodou, funkčním řádem a intuitivním přesahem činilo z mého soužití s budovou opery jedinečný zážitek.

O stavbě důstojné budovy opery se v Oslu začalo uvažovat už od vyhlášení nezávislosti Norska v roce 1905. Vzhledem k problémům s financováním však muselo Norsko uskutečnění tohoto záměru odložit o celé další století a soubor Norské národní opery a baletu sídlil padesát let v nevyhovujícím provizoriu budovy Lidového divadla. Teprve v sedmdesátých letech vedlo zahájení těžby ropy a zemního plynu z nově objevených ložisek u pobřeží Severního moře k prudkému hospodářskému vzestupu, který Norsku posléze umožnil velkorysejší financování kulturních institucí. Oživené úvahy o stavbě opery posléze zapadly do plánovaného rozvoje čtvrti Bjørvika. Tato čtvrť navazující na historické centrum Osla byla dlouhodobě spojována s provozem přístavu, železnicí a těžkou dopravou. Po přeložení dálnice E18 do podmořského tunelu se má Bjørvika stát reprezentativní zónou

obchodu, bydlení a kulturních aktivit. Budova opery má v této nové rozvojové koncepci sehrávat klíčovou úlohu. O stavbě nové budovy opery v přístavní zóně čtvrti Bjørvika bylo nakonec rozhodnuto po dlouhé celonárodní debatě roku 1999.

Příštího roku byla vyhlášena mezinárodní projektová soutěž, která přilákala 240 uchazečů z celého světa – největší počet v norské historii. Zvítězil projekt norského ateliéru Snøhetta, který vstoupil již dříve do povědomí odborné veřejnosti stavbou nové knihovny v Alexandrii. Stavba opery byla zahájena roku 2003 a dokončena roku 2007 s úctyhodným rozpočtem 500 milionů euro. Když si uvědomíme, že rozměry i provozními možnostmi srovnatelná budova opery v nedalekém švédském Göteborgu, odkud jsem inscenaci Evžena Oněgina do Osla přenášel, byla v roce 1994 postavena za částku osmkrát skromnější, doceníme velkorysost norské investice. Norský král Harald V. označil budovu opery v Oslu za velkolepou pamětihodnost světového významu a 12. dubna 2008 ji slavnostně otevřel pro veřejnost. V říjnu 2008 získala nová budova kulturní cenu na Světovém festivalu architektury v Barceloně a roku 2009 prestižní cenu Evropské unie za současnou architekturu Mies van der Rohe Award.

Stavba opery zaujímá celkovou rozlohu 38 500 m². Délka samotné budovy je 207 m a šířka 110 m. Jevištní komín nad hlavní scénou dosahuje jako nejvyšší bod stavby 54 m. Ve čtyřech nadzemních a dvou podzemních podlažích budovy je přibližně 1100 místností. Západní část stavby obrácená průčelím k přístavu zahrnuje veřejnou a jevištní zónu s celkovou kapacitou tří sálů pro 1960 diváků. Východní část tvoří výrobní, provozní a administrativní budova se zázemím pro 600 zaměstnanců opery rozdělených do 50 profesí. Vzhledem k tomu, že budova přerůstá od pobřeží až nad hladinu fjordu, bylo nutné vybudovat po obvodu stavby speciální ocelový štít o celkové ploše 12 000 m², který zajistil suché stavební prostředí. Stavbu opery podpírá 700 pilířů o celkové délce 28 000 m. Nejdelší z pilířů přitom dosahují délky až 60 m, aby pronikly jílovitým dnem fjordu na pevné skalnaté podloží. Technické prostory pod jevištěm jsou umístěny ve sklepních prostorách v nejnižší části budovy pod hladinou fjordu. Sklepy zaujímají kruhový prostor o průměru 40 m. V jejich základech jsou začleněny čtyři velké železobetonové pilíře o průměru 2,5 m, zakotvené ve skalnatém podloží pod mořským dnem. Podlahu sklepů tvoří 2 m tlustá 'zátka', která spočívá v jílovitém dně fjordu v hloubce 16 m pod mořskou hladinou. Bezprostřední blízkost terminálů námořní dopravy si navíc vyžádala stavbu zvláštní bezpečnostní lodní bariéry, která se skrývá 2 m pod mořskou hladinou a chrání jižní část budovy před případnou kolizí.

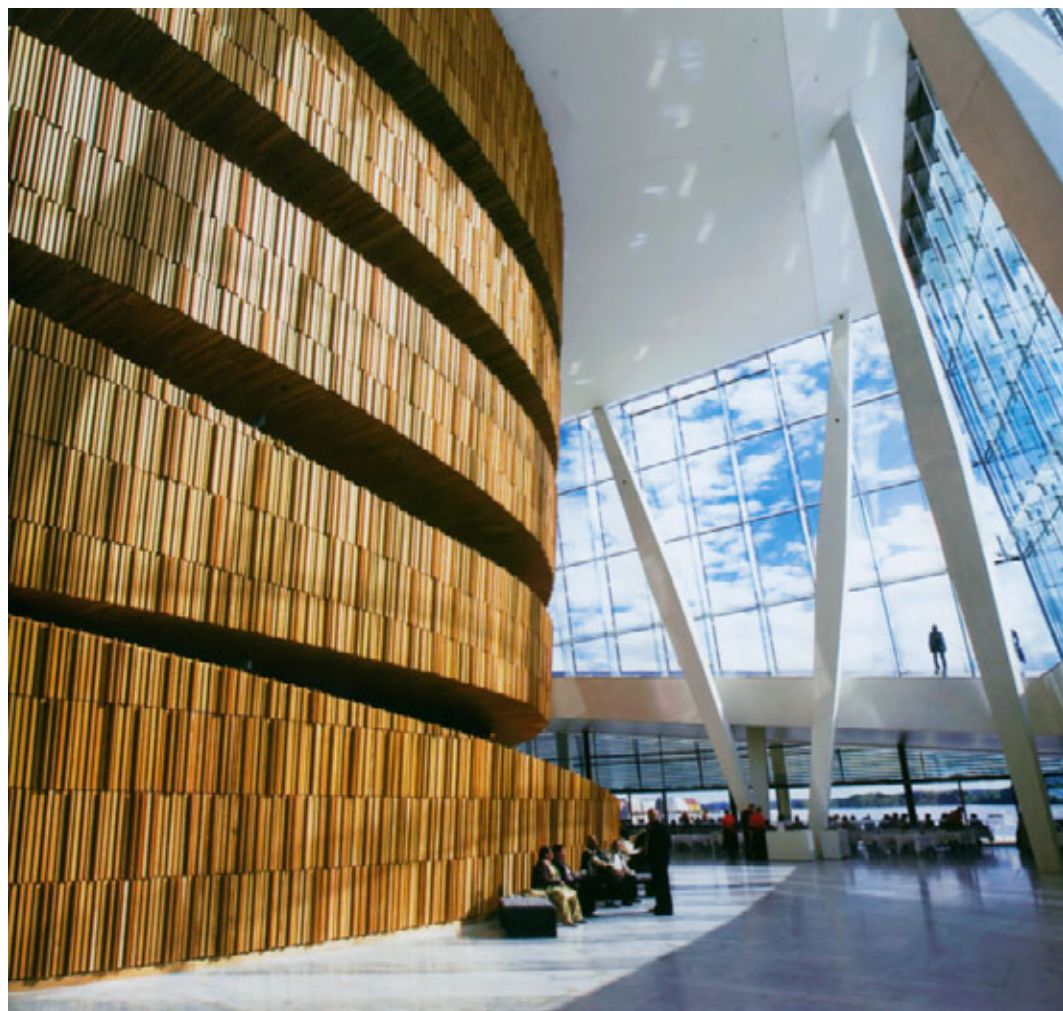
Architekti z ateliéru Snøhetta založili svou koncepci budovy opery na kombinaci tří základních principů: vlnové stěny, továrny a koberce. Vlna se zdvihá od hladiny fjordu jako stěna mezi mořem a zemí, jako reálný i symbolický přechod mezi světem umění a každodenností. Továrna v sobě propojuje racionální organizační plán produkce, funkčnost a flexibilitu. Koberec nabízí společně sdílený prostor, který je jednoduše přístupný a v nejširším slova smyslu maximálně otevřený pro všechny. Základním materiálem 'koberce' je bílý kámen, 'vlnové stěny' dřevo a 'továrny' kov. Čtvrtým dominantním materiálem je sklo, které se zvláště výrazně uplatňuje ve stěnách foyeru vyrůstajících z bílého koberce na západní straně budovy. Bílý koberec složený z 35 000 do sebe zapadajících desek z italského carrarského mramoru La Facciata se rozprostírá od hladiny fjordu až k vrcholu budovy a vytváří základní tvar stavby. Mramor doplňuje v obložení vertikálních rovin severní fasády a na plochách, které přecházejí do





moře, odolnější ledově zelený norský granit. Rozlehlými plochami koberce, který pokrývá 18 000 m² horizontálních přístupových cest, podlah foyeru i různě nakloněných střešních rovin, přitom projektanti dosáhli požadovaného monumentálního účinku, aniž byli nuceni zdůrazňovat výšku budovy. Aby docílili proporčního souladu s okolním prostředím, stavbu naopak zčásti zapustili pod úroveň terénu a opticky ji snížili zešikmenou západní fasádou, kterou tvoří veřejně přístupné svažité střešní plochy obklopující skleněné stěny foyeru.

Budova se hned po svém zpřístupnění stala magnetem, kultovním místem a nejnavštěvovanější stavbou v celém Norsku. Mramorový koberec rozprostřený



na střechách budovy bývá za slunečných dní doslova obsypán lidmi. Na střešní vyhlídkové terasy, odkud se otevírají výhledy na fjord a na město, proudí po šikmých mramorových plochách rozčleněných množstvím prohlubní a výstupků rodiny na nedělních procházkách, třídy dětí z mateřských školek, vozíčkáři i organizované turistické výpravy. Odvážlivci sjíždějí dolů na horských kolech či na skateboardech. Za teplých dnů je možno sejít až k hladině a ráchat se ve vodě. O silvestrovské noci je střecha opery vyhledávaným místem, odkud se nabízí ideální výhled na půlnoční ohňostroj, v létě se šikmé střešní plochy mění v amfiteátr, z něhož je možno sledovat příležitostné produkce na plovoucím pódiu na hladině fjordu.

Za poměrně nízkými vstupními dveřmi se otevírá prostorný foyer, který zaujímá výšku čtyř podlaží budovy. Foyeru dominuje mohutný oblouk vlnové stěny oddělující vnější svět od divadelního prostoru. Vyklenutá stěna kopíruje tvar podkovovitého hlediště a je rozčleněna úzkými průhledy z galerií se vstupu do různých úrovní divadelního sálu. Bezděčně tak připomíná proslulé



Guggenheimovo muzeum v New Yorku. Stěna, galerie a přilehlé chodby jsou obloženy světle mořeným dubem. Pro zlepšení akustiky foyeru je povrch vlnové stěny strukturován množstvím různě vystupujících dřevěných dílků. Oblými, zvlněnými tvary i dominujícím dřevem, které vyvolává pocit tepla, kontrastuje stěna a její interiér s bílým foyerem i s ostrými úhly a chladnou bělostí mramorového koberce. Díky 15 m vysokým proskleným stěnám foyeru je kontrast vlnové stěny a mramorového koberce patrný i při pohledu zvenčí. Obrovská okna foyeru, umožňující výhled na fjord a na přístav, mohou vzhledem k drsnému severskému klimatu poněkud překvapit. Prosklené plochy na jižní fasádě budovy však cele zapadají do energetické koncepce budovy, neboť 300 ze 450 použitých skleněných tabulí pokrývají solární panely schopné vyprodukovat energii odpovídající roční



spotřebě průměrné norské domácnosti. Podobně jsou využity i skleněné plochy na západní a východní fasádě. Ve foyeru od rána funguje informační centrum, prodej vstupenek i obchod se suvenýry, hudebninami a knihami. Je zde rovněž vyhledávaná restaurace a kavárna s celodenním provozem a pěkným výhledem na fjord. V létě se dá sedět pod slunečníky na venkovní terase přímo u vody.

Večer se charakter stavby mění. Přístupové cesty jsou osvětleny jen tlumenými bodovými světly u země. Obrysy budovy pokryté mramorovým kobercem se rozplývají v šeru. Dřevěná vlnová stěna za okny osvětleného foyeru se stává dominantním prvkem stavby a zve do nitra budovy. Diváci přicházející na večerní představení jdou nejprve k šatnám, které jsou umístěny pod nejnižší zkosenou částí střechy. Žádné pulty, žádné šatnářky. Jen řady stíhlých sloupků



opatřených háčky s čísly. Na každé vstupence je vedle čísla sedadla vytištěno i číslo příslušného háčku v šatně. Je to rychlé, jednoduché, praktické, ale vyžaduje to poctivé skandinávské prostředí. Nosníky střechy jsou zakomponovány do interiéru jako samostatné artefakty, které zaujmou perforovaným a iluminovaným obložením stěn podle vítězného návrhu Olafura Eliassona. Tyto bílé útvary poskytují prostor pro toalety a oddělují šatny od vlastního foyeru. Dovolím si podotknout, že i návštěvu místnosti intimní potřeby dokázali projektanti citlivou kombinací materiálů, tlumeným osvětlením i zvukem zurčící vody proměnit ve zvláštní meditační zážitek. Prostor foyeru večer ožívují vedle kavárny, restaurace a obchodu i četné bary. Od vlnové stěny se odvíjí široké dřevěné schodiště a uvádí návštěvníky do nízkých zvlněných galerií s podlahami, stěnami i stropy obloženými světle mořeným dřevem. Galerie a spojující chodby nabízejí útulný, uklidňující prostor přechodu z rušného, bílého foyeru do hlavního, velkého sálu.

Pro hlediště velkého sálu zvolili projektanti klasický podkovovitý tvar, který vytváří optimální akustické podmínky, navozuje dojem intimity a nabízí dobrou viditelnost pro 1360 sedících diváků. Akustice sálu byla věnována mimořádná pozornost, která se projevila ve volbě tvarů i materiálů. Vše bylo prověřováno a vyzkoušeno v 200 verzích pomocí speciálního akustického softwaru a dále testováno na fyzickém modelu o rozměrech 1 : 50. Dominujícím materiálem



hlediště je tmavě mořený baltský dub, z něhož je vytvořeno obložení oválu stropu i čel balkonů. Jednotlivé prefabrikované díly z dubového masivu jsou ručně opracovány norskými loďaři. Jsou přitom profilovány podle detailního počítačového modelu, aby po jejich sestavení vznikl tvar, který zajišťuje optimální modulaci zvuku různých vlnových délek. V nejvyšším místě je sál vizuálně završen obrovským, 8,5 tuny těžkým oválným lustrem o průměru 7 m. Lustr je tvořen 5 800 skleněnými krystaly a je prozářen 8 000 diodami, které zalévají sál studeným difuzním světlem. Lustr se zároveň významně podílí na akustice sálu, neboť specifickým způsobem odráží a rozptyluje zvuk. Rovněž sedadla jsou navržena tak, aby zapadala do celkové akustické koncepce sálu a pohlcovala co nejméně zvuku. Tmavé dřevo opěradel kontrastuje s červenooranžovými potahy. Každé opěradlo je opatřeno displejem, na němž lze sledovat text libreta ve zvoleném jazyce. Šířku i hloubku orchestřiště je možno hydraulicky regulovat podle

specifických potřeb dané produkce i nároků na akustiku. Z vlastní zkušenosti mohou potvrdit, že skvělá akustika sálu je při prvním vstupu na jeviště až omračující a představuje světovou špičku. Umožňuje dosáhnout optimální rovnováhy hlasového projevu s orchestrem i využití nejjemnějších hlasových odstínů.

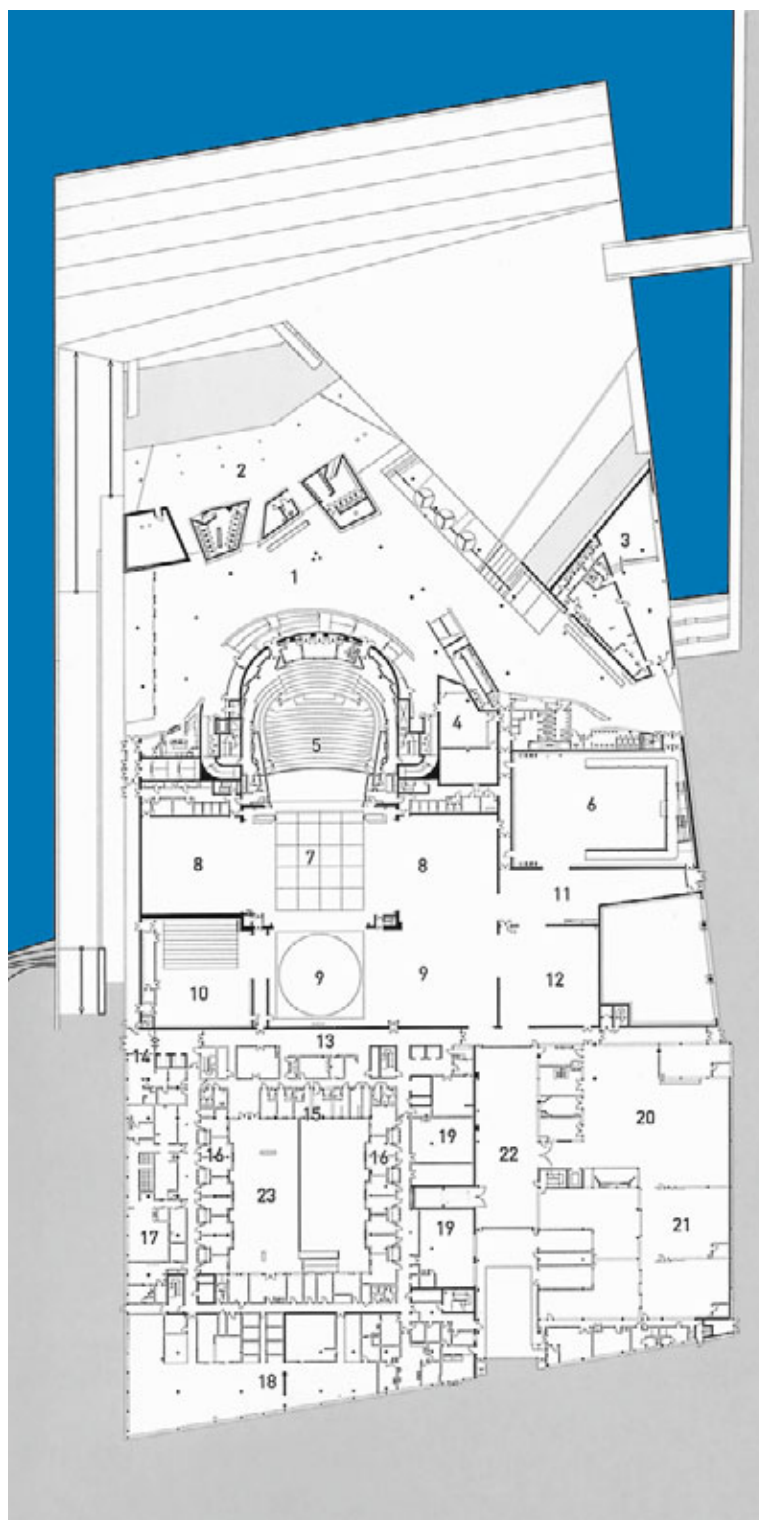
Na návrh opony oddělující prostor hlediště od jevištního prostoru byla vypsána mezinárodní soutěž, z níž vzešla vítězná americká výtvarnice Pae White. Její návrh pracuje s fotografickým obrazem pomačkané hliníkové fólie, v níž se matně zrcadlí barvy hlediště. Tento obraz kontrastující s dřevěným obložěním stěn hlediště byl posláze vetkán do látky na stavu řízeném počítačem. Průhled do jevištního prostoru je možno podle potřeby regulovat posuvnými bočními portály, aniž by se to projevilo na akustické kvalitě. Prostor hlavního jeviště má základní rozměry 16×16 m, při plném využití zadního jeviště však dosahuje celková hloubka jeviště 40 m. Technické zázemí tvoří dvě prostorná boční jeviště a velký prostor pod jevištěm. Za pomoci sofistikovaných technologií, které zajistila firma Rexroth, člen skupiny Bosch, je možno podle potřeby konkrétní inscenace dopravovat dekorace na scénu z libovolného směru horizontálně i vertikálně. V jevištním komíně nad hlavním jevištěm je umístěno provaziště s 200 elektrickými tahy, jejichž počet je uváděn jako světový rekord. Podlahu hlavního jeviště tvoří 16 jevištních stolů, které lze podle potřeby zdvihát, naklánět a otáčet a vytvořit z nich prakticky libovolný terén. Pohyb jevištních stolů zajišťuje 80 silných a zároveň velmi tichých hydraulických zvedáků. Z prostoru pod jevištěm mohou v průběhu představení vyjízdet za pomoci hydrauliky až 9 m vysoké díly scénické dekorace. Dekorace je rovněž možno dopravovat z bočních jevišť a ze zadního jeviště na vozech s tichými elektromotory, které jsou řízeny počítačovým programem. Jevištní prostor osvětluje celý vesmír nejrůznějších typů reflektorů, které splňují nejvyšší myslitelné nároky současného lightdesignu.

Ze severní části foyeru se vstupuje do multifunkčního prostoru druhé, menší scény s variabilním hledištěm, které při maximálním využití kapacity pojme 400 diváků. Jednoduchá, funkční architektura obdélníkového sálu spojuje požadavky flexibilního „black boxu“ s vysokými nároky na akustickou kvalitu. Čtyři černé technické mosty se světly a ventilací, které se rozpínají nad prostorem sálu a opticky ho zastřešují, kontrastují se světlými deskami tvořícími výplň zábradlí balkonů. Sedadla jsou umístěna na velkých vozech umožňujících přestavovat hlediště v různých konfiguracích. Sklon amfiteátru a tvar orchestrátiště je možno měnit pomocí dvou velkých zdviží, které rovněž zajišťují přepravu vozů se sedadly ze skladovacích prostor v podzemí. Podobně flexibilní je i jeviště složené z volně sestavitelných dílů. Velké, devět metrů vysoké posuvné dveře propojují sál s bočním jevištěm hlavní scény i s celou jevištní zónou.

Volná prostupnost všech částí jevištní zóny prostřednictvím obrovských, mechanických posuvných stěn umožňujících přepravu vysokých dekorací je jednou z velkých provozních předností budovy Norské opery. Součástí jevištní zóny, která propojuje jeviště hlavní scény a menší druhé scény s přilehlými prostory, jsou sklady dekorací, třetí sál určený především pro přednášky a menší hudební akce s kapacitou 150 posluchačů a konečně i velká zkušebna. Zkušebna nabízí prostor s rozměry velkého jeviště a díky posuvným stěnám, jednoduché prostupnosti jevištní zóny a její návaznosti na prostory dílen je zde možno zkoušet s podstatnými díly dekorace v podmínkách, které odpovídají podmínkám na jevišti. Posuvná stěna na jižní straně zkušebny umožňuje otevření průhledu na

**Budova Norské národní
opery a baletu – plán
přízemí**

- 1 foyer
- 2 šatny pro obecnostvo
- 3 restaurace
- 4 přednáškový sál
- 5 hlediště velkého sálu
- 6 malá scéna
- 7 hlavní jeviště
- 8 boční jeviště
- 9 zadní jeviště
- 10 velká zkušebna
- 11 sklad kulis
- 12 montážní hala
- 13 'Operní ulice'
- 14 služební vchod
- 15, 16 šatny účinkujících
- 17 vlásenkárna a maskérna
- 18 krejčovny
- 19 sklad
- 20, 21 dílny
- 22 nakládací rampa
- 23 atrium provozní budovy



fjord i dokonalou izolaci. Zkušebna je vybavena klimatizací, světelným parkem, zvukovou technikou a variabilním hledištěm pro 200 diváků, takže je ji případně možno využít i pro menší studiová představení. Nejčastěji je však hlediště využíváno při zkouškách sboru a prezentacích inscenačních záměrů v úvodní části zkoušek. Na jevištní zónu navazuje v severní části budovy rovněž prostorná zkušebna orchestru, která zároveň slouží jako nahrávací studio. Profílance světlého dřevěného obložení stěn zde zajišťuje akustiku odpovídající velkému sálu. Akustika může být dále modifikována prostřednictvím posuvných panelů a draperií.

Západní a východní část opery odděluje široká chodba označovaná jako „operní ulice“, která protíná stavbu od severu k jihu podél celé zadní části jevištní zóny. S foyerem propojuje východní část prosklený koridor, který vede podél jižního průčelí budovy. Východní část opery je koncipována jako racionálně organizovaná a flexibilní „továrna“. Tvoří ji samostatná čtyřpatrová výrobní, provozní a administrativní budova se skeletovou konstrukcí, výplňovým zdívkem a dlouhými prosklenými plochami. Podobně jako jevištní komín pokrývá fasádu východní části jednoduchý plášť tvořený z osmi typů různě profilovaných aluminiových obkladových desek podle návrhu Kirsten Wagle. V závislosti na úhlu, barvě a intenzitě dopadajícího světla oživuje fasádu hra stínů provázená proměnlivými světelnými efekty. Flexibilní řešení vnitřních prostor této části budovy umožňuje měnit vnitřní dispozice podle proměn organizační struktury a potřeb provozovatele. Mnoho změn bylo uskutečněno již během stavby na základě průběžných konzultací se zástupci 50 různých profesí, které se na provozu opery podílejí.

V severní části provozní budovy jsou dílny na výrobu dekorací se specializovanými pracovišti pro truhláře, zámečníky, malíře a čalouníky. Opera se zde otevírá velkými okny do ulice a kolemjdoucí mohou sledovat, jak vznikají dekorace pro nové inscenace. Podél dílenské sekce probíhá široký koridor, který na východní straně ústí do nakládací rampy a na západní straně se kolmo napojuje na severojižní „operní ulici“ s přístupy do jevištní zóny. Prostupnost dílen i jevištní zóny prostřednictvím posuvných stěn umožňuje jednoduchý přísun materiálu i snadnou přepravu hotových dekorací z výroby na jeviště. Jižní část provozní budovy je situována kolem prostorného centrálního atria, jehož podlahu tvoří kombinace dřeva, dlažby z bílého mramoru, travin a popínavých rostlin, které oživují vnitřní fasády z černého skla, alumina a dřeva. V podzemním podlaží je rozsáhlé zázemí pro orchestr se sklady nástrojů, ladírnami a menšími zkušebnami, odkud je přímý přístup do orchestrálního i do velké zkušebny orchestru. V přízemí jižní části jsou krejčovny, vlásenkárny, kloboučnické a rukavičkářské dílny a maskérny s fundusy a sklady. Dále jsou zde šatny pro balet a hosty. Ve druhém podlaží jsou šatny pro účinkující, koncipované zároveň jako relaxační prostory s lůžkem a sociálním zařízením. Většina šaten je určena pro čtyři účinkující, sólisté však mají k dispozici šatnu sami pro sebe. Součástí je i množství menších zkušeben určených na korepetice. Dále jsou zde prostorné hudební archivy, administrativní prostory, tělocvična a health centrum. Třetí podlaží slouží administrativě. U jižního průčelí je velká kantýna s terasou a výhledem na fjord, na severní straně druhá menší zkušebna opery a sborový sál. O patro výš jsou prostory a zkušebny baletu. Velký baletní sál má výšku 9 m a jeho prostor odpovídá velikosti velkého jeviště. Na jižní straně se z baletních sálů otevírá výhled na fjord.

Opera a balet jsou v Norsku stále poměrně mladá umění. *Norská národní opera a balet*, která je největší a nejstarší profesionální institucí, jež se v Norsku těmito



druhy umění zabývá, byla založena teprve roku 1957. Stavba budovy Norské opery znamená uskutečnění stoletého snu, kterým se otevírá pro obě tato umění nová kapitola s dosud nebývalými možnostmi. Projektu předcházely nesčetné diskuse s provozovateli budovy, aby bylo nalezeno optimální estetické i technické řešení a co nejlepší prostorové uspořádání. Výsledkem je propojení sofistikované techniky a funkčnosti se špičkovou architekturou, která dokonale zapadá do okolního prostředí. Odborníci i interpreti řadí novou budovu opery v Oslu mezi nejlepší operní domy na světě. Stavba se stala významným mezníkem v norské historii, novou dominantou hlavního města a reprezentativním symbolem národní hrdosti i vážnosti, kterou Norové přikládají kultuře a umění. Budova opery je součástí přístavu a leží na poloostrově, kterým se Norsko otevírá světu. Tato poloha není pouze symbolická. Budova opery je nejen jedinečnou turistickou atrakcí pro každého, kdo do Norska přichází, ale přitahuje do Osla i nejlepší tvůrce a interprety z celého světa. *Norská národní opera a balet* nechce zůstat nic dlužna výjimečnosti stavby, která je jí domovem, a stává se kulturní institucí světového významu.

Obrazová příloha je citována z těchto publikací: *Nytt operahus. Den Norske Opera & Ballett, Statsbygg* (s. 139, 147); *Operaen / The Opera House*, © 2010 The Den Norske Opera & Ballett (s. 139, 141–145, 149); *Arkitektur N 5/2008* (foto Héléne Binet: s. 140, 144, 150).



Kreativní průmysly: Cesta ze země montoven a překladišť

Martin Cikánek

V *Disku* 32 byla v červnu minulého roku publikována stať Júlia Gajdoše nazvaná „Kreativní průmysly: Rozvoj kultury, nebo nová tržní totalita?“. Autor se v textu zabývá novou a dynamicky se rozvíjející oblastí ekonomiky – tzv. kreativními průmysly. Podstata a důvod, proč se kreativním průmyslům dostalo pozornosti ze strany ekonomů a tvůrců (nejen) kulturních politik v mnoha vyspělých ekonomikách světa, spočívá mimo jiné v bohatství, které kreativní průmysly vytvářejí, či ve významu jejich příspěvku k růstu obecného blahobytu. Toho kreativní průmysly dosahují prostřednictvím využívání výsledků individuální lidské kreativity, jejichž hodnota se odráží především v hodnotě duševního vlastnictví, které se s těmito výsledky přímo či nepřímo pojí. Ani bohatství a ani obecný blahobyt však v tomto kontextu nutně neznamenají rychlý a své okolí nemilosrdně drancující zisk, jak autor ve svém článku několikrát naznačuje. Nutně neznamenají ani zisk čpící oním romantickým zápachem nečistého či přímo dábelského, jak u nás bývá v posledních dvaceti letech podsouváno všemu, co chce výsostný svět posvátného umění spojit s něčím tak přízemním, jako jsou peníze. A nutně nejde ani o zisk, který si jako ultimátní cíl podřizuje vše včetně kreativních

pochodů v myslích a srdcích tvůrců, ať profesionálních, či spontánních amatérů reprezentujících nezávislou občanskou společnost. Zisk, který prostřednictvím honby za sebou samým odduchovňuje umění. Osobně jsem přesvědčen, že je tomu přesně naopak, a v následujícím textu se pokusím naznačit, co mě k takovému přesvědčení vede.

Byť příspěvek Júlia Gajdoše považuji za mimořádně kvalitní, velmi inspirativní, velmi fundovaný, a jako člověk, který se kreativními průmysly dlouhodobě zabývá, jsem za jeho kritické názory nesmírně vděčný, rád bych zde oponoval některým interpretacím či explikacím kreativních průmyslů, které Gajdoš prezentuje, neboť je považuji tu za nepřesné, tu za neúplné a v ojedinělých případech i za chybné. Ve svém článku reflektuje Július Gajdoš také výzkum kulturních a kreativních průmyslů, který v České republice v době publikování probíhal. Tento výzkum za uplynulý rok významně pokročil. Institut umění – Divadelní ústav (IDU) zahájil v březnu tohoto roku pětiletý výzkumný projekt s názvem *Mapování kulturních a kreativních průmyslů v České republice* (dále mapovací projekt), který přímo navazuje na letos končící výzkumný projekt *Sociálně-ekonomický potenciál kulturních, respektive kreativních průmyslů v ČR*, na něž Gajdoš ve svém článku důkladně odkazuje. Je tedy namístě stručně referovat také o aktuálním stavu tohoto výzkumu u nás. V žádném případě však nemám ambici zde podat úplnou

1 Článek vznikl jako součást výzkumného projektu Mapování kulturních a kreativních průmyslů v České republice (NAKI DF11P010VV31). MgA. Martin Cikánek, M. A. je vedoucím tohoto výzkumného projektu.

a zcela vyčerpávající informaci či představit nový mapovací projekt v celé šíři jeho záběru. Věřím, že následující text rovněž naznačí, proč by „*postoj umělců a kulturních pracovníků* [rozumí se vůči kreativním průmyslům] měl být *vstřícný a připravenost* [na dialog se správci veřejných rozpočtů, kteří díky kreativním průmyslům prozřeli] *nutná*“, jak ve své stati píše Július Gajdoš (2010: 9). Nejdříve se však krátce zaměřím na českou terminologii užívanou v souvislosti s kreativními průmysly.

Terminologická úskalí

Jak ve svém článku Július Gajdoš správně zmiňuje, kreativní průmysly jsou konceptem, který vznikl v anglosaském jazykovém prostředí. „*Co unese angličtina coby 'lingua franca', nemusí nutně přijmout čeština*“ (Gajdoš 2010: 9), a tak při přenosu do prostředí českého tento koncept zákonitě naráží na nejrůznější terminologická úskalí. Už jen samotné označení kreativní průmysly se může jevit jako nanejvýš problematické. Nebylo by vhodnější používat „*tvůrčí*“ místo „*kreativní*“ či „*odvětví*“ místo „*průmysly*“? Tyto a mnohé další otázky týkající se terminologie byly kladeny a zevrubně diskutovány už v roce 2008 nad rukopisem mé monografie o kreativních průmyslech (Cikánek 2009). Tehdy jsem se rozhodl pro kalkový překlad a stále jej považuji za nejhodnější. Nejen Gajdošova polemika, nýbrž i nejrůznější vyjádření v tisku (naposledy například Šmídová 2011) či diskuse na konferencích věnovaných kreativním průmyslům a kreativní ekonomice (naposledy například British Council 2011 nebo Kulturní most 2011) jasně indikují, že tento kalk ne každého plně uspokojuje. Záměrně teď nebudu pokračovat výčtem argumentů, proč jsem stále přesvědčený, že je termín kreativní průmysly nejhodnější, a ani výčtem slovanských zemí, které tento kalkový překlad po větších či menších peripetiích přijaly. Stejně tak nebudu uvádět ani argumenty kolegů, kteří mají za to, že by se měla používat jiná forma překladu. V rámci

mapovacího projektu jsme zadali vypracování lingvistické studie o české terminologii související s kreativními průmysly a myslím si, že bude lepší ponechat tuto diskusi až na dobu po publikování této studie či dalších textů, které budou ze studie vycházet. Ještě před publikací lingvistické studie plánujeme rovněž v rámci mapovacího projektu uspořádat debatu s odbornou veřejností, od níž očekáváme, že také významně napomůže k odstranění terminologických nejasností okolo kreativních průmyslů.

Dosavadní práce na lingvistické studii i dosavadní interní debaty řešitelského týmu mapovacího projektu na toto téma však jasně ukazují, že terminologie je v tomto momentě spíše druhotná a že mnohem zásadnější problém, ze kterého vyvěrají i terminologická úskalí, spočívá spíše v neexistenci obecného konsensu o tom, co to kreativní průmysly vlastně jsou. I má monografie o kreativních průmyslech (Cikánek 2009) byla původně napsána jen jako referenční text pro potřeby řešitelského týmu projektu *Sociálně-ekonomický potenciál kulturních, respektive kreativních průmyslů v ČR*. Otevřeně zde musím říci, že když jsem se v roce 2007 po návratu ze zahraničních studií a stáží začal zúčastňovat řešitelských schůzek k výše zmíněnému projektu, byl jsem nemile překvapen, jak každý z řešitelů měl vlastní představu o tom, co jsou to kreativní nebo kulturní průmysly, jak málo měly tyto jednotlivé představy společného a jak zacyklená tehdy práce na projektu z tohoto důvodu byla. Tento nedostatek jsme odstranili důkladnou debatou, během níž jsme si vymezení užívaných pojmů vyjasnili a posléze si tyto pojmy také osvojili. Nyní je třeba to samé zopakovat v rámci celé odborné veřejnosti. I Július Gajdoš nazírá kreativní průmysly silně adornoovskou optikou, což – jak se pokusím vysvětlit dále – není úplně namístě a pramení nejspíše z nepřesného pochopení tohoto konceptu. Největší zmatek však do této problematiky vnáší autoři, kteří kreativní průmysly, kreativní ekonomiku, kreativní města, kreativní klastry, kreativní třídu a další

používají jen jako tzv. *buzzwords*, kterými chtějí učinit své texty atraktivnější, aniž by ze zahraniční odborné literatury znali přesné významy těchto slovních spojení či měli opravdu nastudované prameny, jež citují. Jako příklad takové formulační nešikovnosti můžeme uvést i Michaelu Hečkovou (2011), aniž bychom tím však chtěli zpochybnit význam její publikační činnosti s tématem související. Podstatné a klíčové je tedy především dospět ke shodě a porozumění ohledně obsahu diskutovaných termínů a konceptů, ke kterým odkazují. Diskuse o formě termínů, o tom, zda singulár, nebo plurál, zda kalk, nebo raději český opis apod., je pak spíše doprovodným procesem k této diskusi o konceptech než stěžejním problémem.

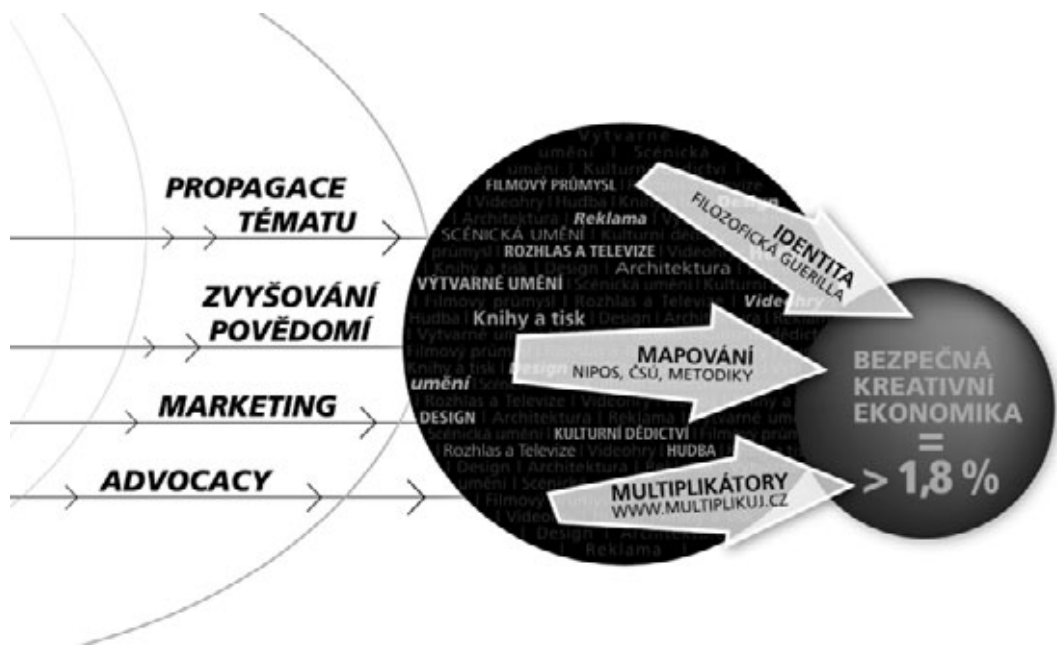
S obsahem diskutovaných termínů souvisí otázka definic. Byť jsem ve své monografii o kreativních průmyslech věnoval celou jednu kapitolu definicím kreativních průmyslů, a to jak akademickým, tak těm používaným v politické praxi národních vlád i nadnárodních entit, záměrně v tomto textu žádnou z definic kreativních průmyslů neuvádím. V rámci mapovacího projektu a ve spolupráci s Národním informačním a poradenským střediskem pro kulturu (NIPOS), Českým statistickým úřadem (ČSÚ), Vysokou školou ekonomickou v Praze a dalšími institucemi a organizacemi totiž plánujeme do konce tohoto roku přijít s návrhem definice kreativních průmyslů, která by se měla stát oficiální pro Českou republiku. Před zveřejněním tohoto návrhu bude opět uspořádána minimálně jedna debata s odbornou veřejností. Věříme, že o návrhu definice bude diskutováno i v tisku včetně odborného a že se nám podaří nalézt formulaci, na které se odborná veřejnost i veřejná správa shodne v co největší míře.

Július Gajdoš se ve svém článku zabývá i definicí kreativity samotné a na humorném příkladu pozorujících a napodobujících opic demonstruje paradoxy, které se s pokusy definovat kreativitu pojí. Za mapovací projekt musím uvést, že aktuálně necítíme potřebu definovat samotnou kreativitu. Definice,

které v češtině existují a mají původ především v oboru psychologie (např. Nakonečný 2003), nám přijdou jako dostačující. Pokud se však výzkumem kreativity v současnosti v ČR někdo zabývá – a potřebu takového výzkumu Gajdoš ve svém článku naznačuje –, budeme rádi o tomto výzkumu informováni, a bude-li to účelné, rádi navážeme i nějakou užší formu spolupráce. Naopak potřebu definovat či spíše redefinovat inovace v ČR cítíme velmi silně. Technologické a netechnologické inovace by měly být celospolečensky vnímány jako sobě rovné. Inovace ve službách, v marketingu, ve vzdělávání, ale také například nové postupy v umělecké tvorbě či nové objevy v humanitních vědách by se měly dostat do centra pozornosti veřejné správy a aktuálně zejména tvůrců nových programů pro strukturální fondy stejnou měrou, jako například inovace v komunikačních technologiích, farmaceutickém průmyslu atp. Kreativní průmysly a tlak EU na prosazování této agendy může hrát v redefinici inovací u nás významnou roli a ve svém důsledku může znamenat více – a nikoliv méně, jak ve svém článku naznačuje Július Gajdoš – finančních prostředků i pro oblast kultury, přičemž už s největší pravděpodobností nepůjde jen o finanční prostředky určené k rekonstrukci či konzervaci nemovitých památek, jak tomu bylo doposud.

Výzkum kreativních průmyslů v ČR – aktuální stav

Kulturními a kreativními průmysly se v České republice soustavně zabývá pouze Institut umění – Divadelní ústav, a to zejména prostřednictvím dvou výše zmíněných výzkumných projektů, které jsou financovány Ministerstvem kultury České republiky. Nově zahájený projekt *Mapování kulturních a kreativních průmyslů v ČR* je financován z Programu aplikovaného výzkumu a vývoje národní a kulturní identity (NAKI). Jde o projekt pětiletý, který bude probíhat až do roku 2015. Hlavním cílem mapovacího projektu



je především získání kompletních a detailních informací o stavu jednotlivých odvětví kulturních a kreativních průmyslů v České republice včetně informací o působení globálního prostředí na tato odvětví, a to zejména v souvislosti s možnými riziky stírání kulturních specifik české národní identity globální masovou kulturou. Své cíle projekt naplňuje prostřednictvím tří projektových streamů.

1. Stream Mapování se zabývá především metodikou zjišťování ekonomických výkonů kreativních průmyslů v ČR. Těmi jsou například hrubá přidaná hodnota a hrubý domácí produkt kreativních průmyslů v ČR, zaměstnanost generovaná kreativními průmysly v ČR, aktivity vyvíjené firmami z oblasti kreativních průmyslů u nás a export našich kreativních průmyslů do zahraničí. Ve spolupráci s Českým statistickým úřadem a Národním informačním poradenským střediskem pro kulturu (NIPOS) bychom měli v rámci tohoto streamu dosáhnout optimalizace metodiky tzv. satelitního účtu kultura. „Cílem vedení těchto účtů je zejména postihnout všechny finanční toky, které do kultury na jedné straně vcházejí a na straně druhé z kultury vycházejí“ (NIPOS 2010: 14). Jak se předpokládalo, zkušební naplnění tohoto účtu za rok 2009 odhalilo mnohé nedostatky a mnohá úska-

lí, zejména co se dostupnosti potřebných dat týče: „Nutno dodat, že kulturní účet se v současné době nachází v raném stadiu svého vývoje. S ohledem na nemalé problémy s disponibilními údaji (souvisejícími v nemalé míře se strukturou používaných statistických klasifikací neodpovídající členění kultury) a nejasným věcným vymezením kulturního sektoru se předpokládá jeho postupné zdokonalování. Mělo by se to týkat jak otázky zpřesňování výsledků, tak i zahrnutí dalších – zatím nepostížených – stránek ekonomiky kultury, které by měl účet obsahovat (dovoz a vývoz, uplatnění stálých cen atd.)“ (NIPOS a ČSÚ 2011: 11).

K citovanému nejasnému vymezení kulturního sektoru na okraj dodejme, že jednotlivá odvětví tvořící satelitní účet kultura v ČR se velice nápadně překrývají s odvětvími, která jsou v EU obecně považována za odvětví spadající do kreativních průmyslů. Kromě oblasti tradičního umění, kam patří například výtvarné umění, interpretační umění či kulturní dědictví (NIPOS a ČSÚ 2011: 9), jsou v publikovaných výsledcích satelitního účtu kultura v ČR za rok 2009 zahrnuta i data týkající se tzv. kulturních průmyslů (například filmový průmysl, hudební průmysl, televizní

a rozhlasové vysílání a další) i tzv. kreativní průmysly (například reklama, design, architektura), a to vše pod hlavičkou kultura, respektive satelitní účet kultura.

V momentě, kdy dojde k optimalizaci metodik pro mapování kreativních průmyslů na národní úrovni, budeme v dalších letech projektu pokračovat v rámci streamu Mapování s vývojem metodik pro úroveň nižší, tedy krajské a regionální a případně i městské či místní. Rovněž se předpokládá, že při vytváření metodik pro nižší správní/geografické úrovně bude pracováno i s kvalitativními ukazateli, díky nimž se podaří postihnout komplexní a mnohvrstevnaté vztahy v rámci kulturních a kreativních průmyslů (tzv. kreativní ekologie) a které také napomohou ke kvalitnější interpretaci výsledků kvantitativních šetření. Na národní úrovni by takovým korektivem mohlo být nazírání kreativních průmyslů prizmatem tzv. produkčního/hodnotového řetězce, jak se v zahraničí děje. Zásadním problémem je v tomto případě opět výše zmíněná disponibilita relevantních dat.

2. V rámci streamu Multiplikátory budou vyvinuty nástroje pro sledování a hodnocení multiplikačních ekonomických efektů kulturní a umělecké činnosti a využívání kulturního dědictví u nás. V současné době je k certifikaci připravována metodika pro měření multiplikačních ekonomických efektů u velkých akcí (například festivalů) s významným procentem zahraničních návštěvníků a jasnými vazbami na cestovní ruch a kulturní turistiku. V dalších letech projektu se zaměříme na vývoj nástrojů, pomocí nichž bude možné změřit i ekonomické dopady kulturních institucí lokálního charakteru, které slouží především místním komunitám, a to mimo pozornost zahraničních návštěvníků a kulturních turistů. Počítá se také se zpřístupněním těchto nástrojů on-line na webové adrese www.multiplikuj.cz.

3. Konečně v rámci třetího projektového streamu Identita se budeme zabývat otázkami naší národní identity a jejího významu pro české kreativní průmysly. Dlouhodobá dominance anglosaské produkce v hudebním průmyslu či v kinematografii je nanejvýš varující. Reflexe a rozvíjení kreativních průmyslů na národní či regionální úrovni pak může představovat účinný způsob, jak alespoň částečně eliminovat ne-

gativní jevy spojené s kulturní globalizací. Mapovací projekt v rámci tohoto streamu pracuje s hypotézou, že se české kreativní průmysly snaží v posledních dvaceti letech spíše napodobovat zahraniční vzory než být originální a autentické a přicházet s původními produkty či službami. Takové chování pak vyúsťuje v celkovou provinčnost českých kreativních průmyslů (i českého umění jakožto jejich součástí), což se pak projevuje citelným nezájmem o české kreativní průmysly na zahraničních trzích (např. Nekolný 2011).² V rámci streamu Identita bychom tuto a další související hypotézy rádi verifikovali a zároveň dali impuls k tomu, aby vznikl intelektuálně hodnotný materiál s potenciálem navést české kreativní průmysly na cestu k větší původnosti, k odvaze víc riskovat a experimentovat a přicházet s originálními produkty a službami – spíše než se snažit napodobovat zahraniční vzory. Hlavní akcí tohoto streamu v tomto roce bude konference o odrazu naší národní identity v českých kreativních průmyslech, která proběhne na začátku prosince na Nové scéně Národního divadla v Praze.

Z dalších projektů či organizací, které se důkladněji či alespoň okrajově zabývají výzkumem kreativních průmyslů u nás či souvisejícími tématy, je třeba jmenovat iniciativu *Přeshraniční klastrová iniciativa pro rozvoj kreativního průmyslu*, která je financována z Operačního programu přeshraniční spolupráce SR a ČR 2007–2013. Řešitelé tohoto projektu jsou Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, fakulta managementu a ekonomiky, a Trenčianská univerzita Alexandra Dubčeka, fakulta sociálně-ekonomických vztahů. Osobou za touto klastrovou iniciativou je doc. Jitka Kloudová z Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která rovněž poměrně hojně publikuje. Ve svých textech se zaměřuje zejména na kreativní index a kreativní ekonomiku (např. Kloudová a kol. 2010). Na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně působí rovněž Radim Bačuvčík, který se v rámci svého dlouhodobého výzkumného projektu snaží sestavit „*detaillní popis nákupního chování obyvatel České republiky na trzích různých kulturních produktů*“ (Bačuvčík 2010: 6). Vysoká škola

2. Nekolný zde upozorňuje na varovné signály, podle nichž za posledních pět let klesl export segmentu divadlo o 20 %.

ekonomická v Praze zahájila v letošním roce výzkumný projekt *Efektivní metodiky podpory malých a středních subjektů sektoru kultury v prostředí národní a evropské ekonomiky* a v rámci svého výzkumu zaměřeného na cestovní ruch se věnuje i kulturní turistice. Významným subjektem na poli teoretické reflexe kreativních průmyslů u nás je rovněž nezisková organizace ProCulture zaměřující se také na pozitivní sociální efekty, které s sebou kreativní průmysly přinášejí (Smolková 2011). British Council v Praze sice není výzkumnou organizací, funguje však především jako velký propagátor tématu kreativních průmyslů v České republice a už na tomto poli vykonal mnoho pozitivního. Zároveň je třeba mít na paměti, že Velká Británie si uvědomuje význam kreativních průmyslů a kreativních talentů pro svou budoucí prosperitu a některé aktivity British Council (například cenu pro Mladého podnikatele v kreativních průmyslech) lze považovat mimo jiné za sofistikovaný lov mladých talentů pro britskou ekonomiku. Přednáška Martina Smithe (2011) na květnové konferenci spolupřátané Britskou radou v Praze (British Council 2011) na tuto motivaci také zřetelně odkazovala.

Na závěr tohoto rychlého přehledu stavu výzkumu kreativních průmyslů v ČR ještě stručně zmiňme významnou mezinárodní akci, která se uskutečnila v Praze v březnu roku 2009. Jedná se o ministerskou konferenci Forum pro kreativní Evropu (www.forumprokreativnievropu.cz). Pořádalo ji Ministerstvo kultury České republiky ve spolupráci s Evropskou komisí, a to jako jednu ze stěžejních akcí českého předsednictví Radě EU a zároveň jako hlavní událost Evropského roku kreativity a inovací 2009. Obsahovou náplň konference zajišťoval Institut umění – Divadelní ústav ve spolupráci s ProCulture. V Praze se tehdy sešly největší světové kapacity v oboru kreativních průmyslů a kulturní politiky, které doplnili zástupci členských států EU z akademické, umělecké i veřejné sféry, referující o implementaci programů na podporu a rozvoj kreativních průmyslů ve

svých zemích. Konference byla bezpochyby nejvýznamnějším počinem na poli kulturní politiky u nás v několika posledních letech. Do České republiky přinesla velké množství nejnovějších poznatků ze současného kulturně politického výzkumu a měla potenciál posunout zaostalou českou kulturní politiku blíž k dění ve vyspělém světě. Bohužel zůstává otázkou, jestli se tak opravdu stalo. Konference sice byla významným impulzem například k zahájení iniciativy Kreativní centrum města Brno (Chrátová 2010), avšak její reflexe v akademických kruzích byla minimální. V loňském roce byl v českém a anglickém jazyce publikován konferenční sborník, který obsahuje všechny příspěvky na konferenci přednesené (IDU a MK ČR 2010).

Kreativní průmysly neznamenají jen rychle rostoucí HDP

Jako nejproblematictější spatřuji v článku Júlia Gajdoše nedostatečné rozlišování mezi konceptem kreativních průmyslů a ideovým východiskem kulturní politiky, které akcentuje ekonomické přínosy kultury. Jedná se však o dvě velmi rozdílné věci. V případě ekonomických přínosů kultury jde opravdu o myšlenkový koncept, jehož kořeny sahají do neoliberalismem prodchnuté Anglie poloviny 80. let minulého století. Zásadní práci v tomto směru byla studie Johna Myerscougha *The Economic Importance of Arts in Britain* (1988; česky k této problematice například Raabová 2010). Myerscough tehdy prováděl terénní výzkum v britských kulturních organizacích, který kombinoval se statistickými údaji dostupnými na národní úrovni, a zdokumentoval tak přínos kulturního sektoru k britské ekonomice. Ve své době se jednalo o průlomové dílo, které významně ovlivnilo kulturně politický výzkum i kulturně politickou praxi v celém světě. Z dnešního pohledu se však opravdu jedná o poněkud zplošťující pohled a už dlouhá léta nikdo soudný nepochybně, že umění a kulturu nelze okleštit pouze na její ekonomickou

dimenzi. Další ideová východiska, která ovlivňují kulturní politiku od dob Myerscougha, jsou akcentace pozitivních sociálních dopadů kultury (Matarasso 1998, česky např. Cikánek 2007[a]) či akcentace imanentních hodnot kultury (Holden 2004, česky např. Cikánek 2007[b]). Moderní kulturní politika by dle mého názoru měla pracovat se všemi třemi východisky vyváženě a vždy podle aktuální situace v dané zemi by se z nich měl nakombinovat ten správný mix. Že je hlavní postavou současné české kulturní politiky (MK ČR 2009) kulturní turista, který vyráží mimo své bydliště kulturně konzumovat a přitom multiplikuje, a o nikom jiném se v tomto dokumentu v podstatě nedočteme, není zcela jistě úplně v pořádku.

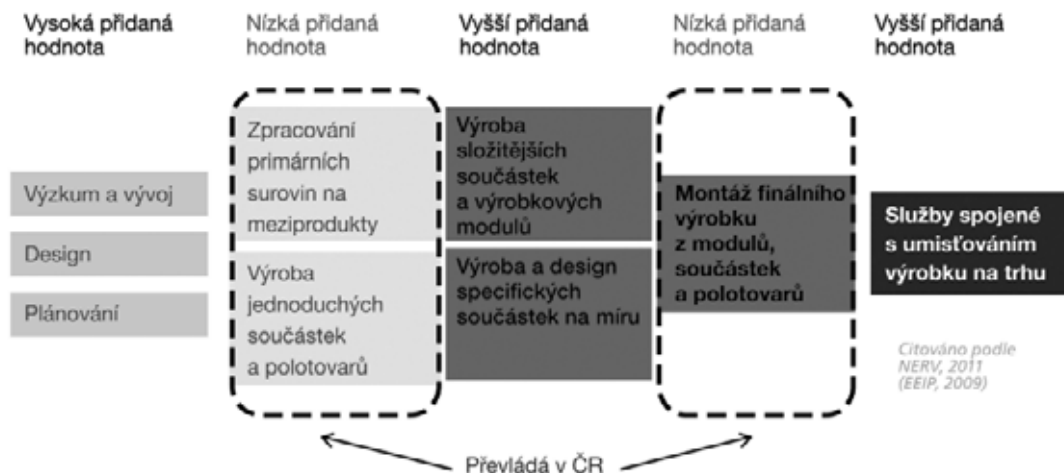
V rámci mapovacího projektu se ekonomickým dopadům kultury na úrovni jednotlivých kulturních organizací či akcí zabývá stream Multiplikátory. Nutno otevřeně přiznat, že jde v kontextu výzkumu kreativních průmyslů o jistý anachronismus. Do mapovacího projektu jsme tento stream zařadili především z důvodů poptávky po nástrojích schopných sledovat a hodnotit multiplikační efekt ze strany samotných kulturních organizací.³ Dalším z důvodů zařazení tohoto streamu do mapovacího projektu byla potřeba dohnat zahraniční kulturně politický výzkum, za kterým máme v tomto směru zhruba dvacetileté zpoždění. Konečně také předpokládáme, že s daty, která budou v rámci streamu Multiplikátory sebrána, půjde pracovat i v rámci streamu Mapování a že v ideálním případě napomohou s řešením obtíží s aktuální dostupností či neexistencí relevantních dat (viz výše). Zároveň velice střízlivě předpokládáme, že vývoj situace s ekonomickými dopady umění a kultury bude u nás v zásadě

3 Například ředitelka Dejvického divadla v Praze Eva Měříčková uvádí, že česká veřejná správa začala argumentům, proč podporovat kulturu, naslouchat teprve v momentě, kdy manažeři českých kulturních organizací začali mluvit o ekonomických dopadech kultury. Předchozím argumentům o tom, jak je kultura potřebná pro duši jedince i celé společnosti, nebylo přitom dopřáno téměř žádného sluchu (Open Think Tank 2010).

kopírovat vývoj v zahraničí. Během několika let budou provedena šetření ekonomických dopadů na dostatečném vzorku kulturních organizací, a ekonomické dopady kultury tak začnou být považovány za samozřejmé a prokázané a nebude třeba je dále v kulturní politice ČR a i kulturních strategiích krajů či měst příliš akcentovat.

V případě kreativních průmyslů však jde o mnohem komplexnější problematiku a „*redukce jejich slovníku na pouhou ekonomickou teorii [...] je poměrně necitlivá a nekreativní*“, pokud bychom měli Júlia Gajdoše (2010: 10) parafrázovat. Základní ideou kreativních průmyslů je vytvoření kontinua (často bývá graficky vyjadřováno také formou soustředných kruhů) jdoucího od absolutně nekomerčního umění přes umění nekomerční, které však může být komerčně využito, kontinua dále pokračujícího v oblasti komerčních kulturních produktů a končícího až mezi praktickými a velice kapitalizovatelnými aplikacemi kreativity. Přírůstek tohoto kontinua spočívá především v tom, že institucionalizuje souvislost mezi nekomerčním a menšinovým uměním s odvětvími, kterými mohou být například vývoj komerčních softwarů, vývoj počítačových her, informačních a komunikačních technologií (ICT) a podobně. Nejde tedy o žádnou marginalizaci umění a kultury, nýbrž o potvrzení jejich významu, který jde daleko za hranice samotného kulturního sektoru. Zároveň také nejde o žádné sundávání tzv. vysokého umění z jeho pomyslného piedestalu, jak by se po přečtení článku Júlia Gajdoše mohlo zdát. Umění zůstává na piedestalu dál a dále uspokojuje diváka či posluchače s vysokým kulturním kapitálem. Nově je reflektováno především to, že význam umění a kultury je daleko širší, než se původně myslelo, z čehož vyplývají především další důvody, proč by toto umění mělo být podporováno z veřejných rozpočtů, a to možná ještě více než doposud. Zde je nutno vytknout, že současnou Evropskou unii zajímá na kreativních průmyslech především jejich rychlý ekonomický růst a fakt, že vytvářejí pracovní místa. Stejný scénář můžeme pravděpodobně

Postupně modifikovaný tvar hodnotového řetězce



očekávat i v případě České republiky, jejího ministerstva kultury či vlády v případě, že se zde agenda kreativních průmyslů začne důsledněji implementovat. To ale neznamená, že by kreativní průmysly byly jen o rychle rostoucím HDP a nových pracovních místech. Je teď především úkolem pro výzkum, aby daleko kvalitněji prozkoumal a popsal kreativní ekologie (Holden 2007, Howkins 2009), tedy vztahy, vazby a procesy existující a probíhající na výše zmíněném kontinuu. Na kulturním sektoru pak bude, aby stávající i nové poznatky o kreativních ekologiích a kreativních průmyslech přetvořil v pádné argumenty, a ty pak předkládal jak politikům, tak veřejnosti. Pokud by i přesto došlo k odduchnutí kultury, jak píše Július Gajdoš, pak to nebude vinou kreativních průmyslů, ale spíše toho, jak s nimi bude či nebude nakládáno.

Ven ze země montoven a překladišť

Česká republika je velice nelichotivě označována jako země montoven a překladišť. V našem hospodářství převládají stadia produkčního/hodnotového řetězce jako montáž finálního výrobku z modulů, součástek a polotovarů či výroba jednoduchých součástek

a polotovarů nebo zpracování primárních surovin na meziprodukty. Tedy vesměs činnosti, které tvoří nižší přidanou hodnotu a vytvářejí pracovní místa především pro méně kvalifikovanou pracovní sílu (NERV 2011).

Napovídají tomu i výsledky testovacího naplnění satelitního účtu kultura v ČR za rok 2009:

„Objem produkce sektoru [kultura] lze pro rok 2009 odhadovat ve výši 202,8 mld. Kč, což by představovalo téměř 2,3 % celostátní produkce. Třetinový podíl na produkci sektoru měly reklamní činnosti, za nimi se postupně umístily činnosti vydavatelské (16,3 %), architektonické (12,4 %) a tvorba a vysílání rozhlasových a televizních programů (10,3 %). Pro porovnání těchto relací lze dodat, že celá sféra kulturního dědictví se na produkci sektoru podílela jen ze 3,3 %. [...] Pokud bychom propočít, resp. odhad, prodloužili až k HDP, lze předpokládat – s ohledem na relativně nízkou úroveň daní vztahujících se k sektoru kultury (cca 1 mld. Kč) a naopak vysokou úroveň provozních dotací (cca 19 mld. Kč) – objem této veličiny v částce zhruba 64 mld. Kč (1,76 % celkového HDP)” (NIPOS a ČSÚ 2011: 27–28).

Necelá 1,8 % HDP, představující současnou českou kreativní ekonomiku, je číslo relativně hluboko pod evropským průměrem 2,6 %⁴

⁴ Údaj z roku 2003 (EK 2006).

a indikuje, že s vyspělým světem možná úplně neudržíme krok a že nebylo úplně správné rozhodnutí našich vlád v 90. letech minulého století využít výhodu polohové renty, kterou naše země má, a udělat z ČR logistické centrum, kam se odněkud přivezou součástky či polotovary, zde se smontují a posléze se zase někam odvezou.

Jedním ze základních předpokladů úspěšně fungujících kreativních průmyslů je i zdravá, kreativní a experimentující sféra nekomerčního umění (Holden 2007). Číslo 1,8 % HDP tedy zároveň naznačuje, že u nás nebude vše v pořádku ani s oblastí umění podporovaného z veřejných rozpočtů, tedy toho, které má být opravdu výsostné a oduševnělé. Osobně si nemyslím, že by hlavní problém tkvěl v jeho podfinancování. I když se například pražským operním domům může o rozpočtu Vídeňské státní opery jen zdát, nemyslím si, že by byla česká kultura podfinancována nějak kriticky. Problém na straně poskytovatelů prostředků z veřejných rozpočtů vidím spíše v nekonceptnosti při rozdělování těchto prostředků. Na straně příjemců těchto prostředků zase vidím zásadní problém v tom, že současný systém je doslova demotivující k jakémukoliv riskování a experimentování v umělecké tvorbě. Zároveň ani nevyžaduje – a tím pádem nedostává – nějakou oslnivou kvalitu a tvůrci spíše napodobují zahraniční vzory, než aby se snažili přicházet s něčím originálním či autentickým.

Zahrnutí konceptu kulturních a kreativních průmyslů do vládní agendy ČR pro nás v současnosti může znamenat především cestu ven ze země montoven a překladišť a zároveň může být účinným lékem na kulturně politickou šmíru, se kterou se zde dlouhodobě potýkáme. Je však třeba, aby byl tento koncept pochopen v celé své šíři a zejména bez přílišné adornoovské skepse, která je už nějakých 70 let stará, vznikla jako dobově silně determinovaná a je opravdu otázkou, zda je stále aktuální. Rovněž je třeba, aby byl tento koncept důkladně zkoumán, studován a reflektován, a ne pouze vytrhován z kontextu prostřednictvím atraktivně znějících frázi

o nebezpečí neoliberalismu a jim podobných. A konečně je třeba, aby si především umělci uvědomili, že jako součást kreativních průmyslů budou daleko silnější skupinou s daleko větší vyjednávací silou, než když zůstanou sami. Pokud si toto neuvědomí, tak bych riziko směřování „od postupného snižování až k úplnému zastavení dotací na umění a kulturu“ (Gajdoš 2010: 10) viděl jako mnohem reálnější. A stejně tak bych toto nebezpečí viděl jako daleko reálnější v případě, že se u nás koncept kreativních průmyslů neuchytí například z důvodů silně zavádějící argumentace, že zde údajně nemáme tak silnou tradici zábavního průmyslu, jako mají například v Británii, neboť „kultura v německy mluvících zemích s jejich vlivem na střední Evropu, jak ji reprezentuje například divadlo či vážná hudba, považovala se vždycky za jistý druh duchovní instituce“ (tamtéž).

Literatura a prameny:

- BAČUVČÍK, R. (2010) *Jak posloucháme hudbu? Vztah obyvatel České republiky k hudbě a jejímu poslechu 2009*, Zlín: VeRBuM
- British Council Praha (2011) *Konference Kreativita a inovace ve městech a regionech České republiky*, květen 2011 v Praze, www.britishcouncil.org/cz/czechrepublic.htm
- CIKÁNEK, M. (2007a) „Proč podporovat kulturu? Je užitečná“, A2 38/2007
- CIKÁNEK, M. (2007b) „Proč podporovat kulturu? Je krásná“, A2 39/2007
- CIKÁNEK, M. (2009) *Kreativní průmysly – příležitost pro novou ekonomiku*, Praha: Institut umění – Divadelní ústav
- Evropská komise (2006) *Economy of culture in Europe*, www.ec.europa.eu, česky na www.culturenet.cz
- GAJDOŠ, J. (2010) „Kreativní průmysly: Rozvoj kultury, nebo nová tržní totalita?“, *Disk* 32: 7–18
- HOLDEN, J. (2004) *Capturing Cultural Value – How Culture Has Become a Tool of Government Policy*, London: Demos
- HOLDEN, J. (2007) *Publicly-funded Culture And the Creative Industries*, London: Demos
- HOWKINS, J. (2009) *Creative Ecologies: Where Thinking is a Proper Job*, U.Q.P.
- HEČKOVÁ, M. (2011) „Multiplikuj, dokud můžeš

- aneb reportáž z konference Kreativita a rozvoj měst a regionů České republiky", *Konstrukt* 5/2011, www.konstruktmag.cz
- CHRÁSTOVÁ, T. (2010) *Kreativní centrum Brno – představení projektu*. Příspěvek na konferenci Role kreativity v rozvoji města, www.kreativni-brno.cz
- KLOUDOVÁ a kol. (2010) *Kreativní ekonomika – trendy, výzvy, příležitosti*, Praha: Grada
- Kulturní most, přeshraniční projekt Dolní Rakousy a Jihočeský kraj (2010) *Konference pro kulturu a kreativní průmysly v jižních Čechách*, květen 2011 v Českých Budějovicích, www.kanatreti.cz
- Institut umění – Divadelní ústav a Ministerstvo kultury ČR (2010) *Sborník odborných příspěvků z mezinárodní konference Fórum pro kreativní Evropu*, www.culturenet.cz, www.forumforcreativeeurope.cz
- MATARASSO, F. (1997) *Use or Ornament? The social impact of participation in the arts*, www.comedia.org.uk
- MYERSCOUGH, J. (1998) *The Economic Importance of the Arts in Britain*, London: Police Study Institute
- Ministerstvo kultury České republiky (2009) *Státní kulturní politika 2009–2014*. K dispozici na www.mkcr.cz
- NAKONEČNÝ, M. (2003) *Úvod do psychologie*, Praha: Academia
- NEKOLNÝ, B. (2011) *Komentář k Analýze vlivu dotací poskytovaných ze státního rozpočtu nestátním neziskovým organizacím v oblasti kultury provedené iniciativou Za Česko kulturní* (zpracovatel Data Mind, s.r.o. 2011), www.zaceskokulturni.cz
- Národní ekonomická rada vlády: *Závěrečná zpráva podskupin Národní ekonomické rady vlády pro konkurenceschopnost a podporu podnikání/Kapitola VII: Zkvalitňování charakteristik podnikání*, www.vlada.cz
- Národní informační poradenské středisko pro kulturu (2010) *Systém účtů kultury*, www.nipos-mk.cz
- Národní informační poradenské středisko pro kulturu a Český statistický úřad (2011) *Výsledky účtů kultury ČR za rok 2009*, www.nipos-mk.cz, www.cszo.cz
- Open Think Tank (2010) – debatní akce o kulturní politice pořádána iniciativou Za Česko kulturní v říjnu 2010, www.openthinktank.cz
- RAABOVÁ, T. (2010) *Prague Fringe Festival: studie ekonomického dopadu*, k dispozici na www.ekonomickedopady.cz
- SMITH, M. (2011) *Kulturní kapitál, investice a kreativní ekonomika: pohled ze soukromého sektoru*. Příspěvek na konferenci Kreativita a inovace ve městech a regionech České republiky, květen 2011 v Praze, www.britishcouncil.org/cz/czech-republic.htm
- SMOLÍKOVÁ, M. (2011) *Důležitost kulturních a kreativních průmyslů nejen pro rozvoj ekonomiky*. Příspěvek na Konferenci pro kulturu a kreativní průmysly v jižních Čechách, květen 2011 v Českých Budějovicích, www.kanatreti.cz
- ŠMÍDOVÁ, Z. (2011) „Ostrov svobody“, *Tvar* 13/2011

Od kulturních průmyslů ke 'kontinuu'

Július Gajdoš

Je to vždy potěšující, jestliže publikovaný článek vyvolá reakci či případnou diskusi, protože jen tak se vytváří prostor pro ověřování myšlenek, které si vždycky ověřujeme z reakce druhých. Konstruktivní kritika vyžaduje ovšem přijmout nejméně dvě zásady: jistou míru odosobnění a poodstoupení od svého způsobu myšlení, a to do té míry, aby kritik pochopil, co autor zamýšlel, případně aby rozpoznal, kam směřoval a dospěl (ale třeba i nedospěl, kam chtěl), a to i ve vztahu k jazyku, který toto myšlení zprostředkovává, jelikož – jak o tom výstižně píše Eva Illouz – „jazyk je neutrální, protože člověk předpokládá, že se jeho prostřednictvím zúčastňuje na objektivizaci a pokouší se neutralizovat subjektivní dezinterpretaci, ale současně je subjektivní, protože potřeba na něco reagovat vychází ze subjektivní potřeby a pocitu [...], které nikdy nevyžadují vyšší oprávnění než skutečnost, že dotyčný se cítí jako subjekt“ (Illouz 2008: 135).¹

Po přečtení reakce Martina Cikánka na můj článek z *Disku* 32 si nejsem zcela jistý, jestli k tomu v jeho případě skutečně došlo. Přesto si dovolím dovolat se v duchu výše zmíněné citace jeho subjektivního pochopení. To mě vede k tomu, abych kladl otázky v naději, že si je můj oponent bude klást se mnou, a to právě proto, že se situoval do

pozice jednoznačného prosazovatele kreativních průmyslů, jejichž nejsem zásadním odpůrcem, dokonce si ani nepřipadám jako jejich *advocatus diaboli*. Nemohl bych jinak být členem I. mezinárodní akademické rady pro kreativní výzkum. Společně s námi by si tyto otázky měli samozřejmě klást i představitelé Institutu umění, pokud je předmětem jejich výzkumu umění a kultura, a nikoliv pouze sociálně-ekonomický potenciál kultury (jak jsem se na to ve svém minulém článku nepřímou ptal). Právě proto, že oba se účastníme téhož dialogu, nesmíme opouštět půdu kritického myšlení, nýbrž o to houževnatěji klást nepříjemné otázky, bránit předčasné (a vždy mocenské) institucionalizaci nezralých idejí, projevující se i byrokratizací jazyka (tedy čímsi zcela odporujícím kreativité a vytváření prostoru pro ni), a volat po pokračování diskuse, i když se to třeba momentálně některým institucím nebo stranám nehodí. Naší povinností je poukazovat na nesoulad v koncepcích, postojích a ve výrociích, protože právě a jenom kritické myšlení nám nedovolí stát se pouhým fanouškem i sebelepší koncepce, a to jednoduše z toho důvodu, abychom nebyli zaskočení, když se případně odhalí, kolik neprozíravě ekonomizujícího a v podstatě sobeckého zjednodušení celé problematiky se skrývá za dobrými úmysly. To neznamená, že bychom se měli stát odpůrci těchto dobrých úmyslů. Jde o to, být (konstruktivně) kritický, tj. snažit se o vyjasnění postojů,

1 Illouz, E. „Saving the Modern Soul“, *Therapy, Emotions, and The Culture of Self-Help*, Berkeley: University of California Press 2008.

keré vždy (a jedině) je schopné přispívat k celkovému vylepšení – a nezapomínat při oslnění novými nápady na to staré, na to, co se v médiích označuje pojmem *remediace* (angl. *remedy*) a co v přeneseném významu znamená propojování toho starého dobrého s novými perspektivami.

Po přečtení článku Martina Cikánka se tedy musím také ptát, proč si i u nás ekonomové a tvůrci kulturní politiky zatím nevšimli, že kulturní průmysly stojí za jejich pozornost, proč doposud nevěnovali pozornost tvorbě kulturní politiky, jež by měla na mysli skutečný kulturní rozvoj, který se neobejde bez vytváření koncepcí stimulujících kreativitu? Proč jsme se stali nejdříve montovnou? O tom, jakou u nás dosud tvůrci kulturní politiky věnovali pozornost kultuře obecně, svědčí programové prohlášení vlády nebo programy jednotlivých politických stran. Jejich nekompetentnost je zarážející. Snad stačí připomenout nedávnou situaci pražských divadel ohrožených koncepcí dotace na vstupenku jako důsledek zcela ignorantského postoje tehdejších pražských komunálních politiků v této oblasti, nebo úžasný nápad městského politika, představovaný dokonce jako lidumilná činnost, totiž vytváření lágrů pro bezdomovce. A nelze si také neklást otázku, jak je možné, že až teď si někdo začíná pod vlivem evropských institucí – byť poněkud jednostranně – všímat potenciálu umění a kultury (*„Nově je reflektováno především to, že význam umění a kultury je daleko širší, než se původně myslelo“*). Kdo jsou ti lidé, koho zastupují a jak ke svému postoji dospěli? A nevytváří jejich dosavadní postoj jisté prostředí, které není příliš příznivé plodnému uplatnění některých zajímavých myšlenek, které se na nepříznivé půdě mohou obrátit přímo proti původním úmyslům? K jejich pozitivnímu rozvinutí je totiž třeba apriorní (řekněme bezpečné) zakotvení v kultuře, o němž je dnes možné vážně pochybovat, ačkoli tato země bezesporu bývala vysoce kulturní. S kým jsme teď srovnatelní? V některých kulturních oblastech se už bojuje o holé přežití. Skutečně si ekonomové

a tvůrci kulturní politiky uvědomili potenciál umělecké a kulturní kreativity, nebo jenom přemýšlejí, jak jí využít ve svůj prospěch?

Nepotřebujeme mnoho finančních prostředků, abychom několika případovými studii zjistili skutečný stav a potvrdili tak, s čím se denně setkáváme: že situace v kultuře je v důsledku nekonceptčnosti (ne-li nihilismu) hroživá a kultura a umění představují daleko širší a zásadněji určující oblast, než si naši politici zatím mysleli, což by je tedy mělo vést k náležitým krokům pro nápravu věcí obecných. Dá se ale na současné nekonceptní kulturní politice postavit koncepcí kulturních průmyslů? A z čeho chtějí vycházet kulturní průmysly u nás, na jakých hodnotách chtějí stavět, když chybí jakékoli širší povědomí o tom, s čím kromě možného ba nezbytného ekonomického hlediska především souvisejí? Jsem přesvědčený o tom, že pokud nedojde k vyjasnění základních předpokladů a s tím souvisejícím upevněním kulturního vědomí, dojde pod tlakem převládajících úzce ekonomických hledisek a při praktickém prosazování myšlenek, které zastává Martin Cikánek, k další podpoře obecného odduchovnění, které je pro naši současnost charakteristické. Nestanou se jisté nové a za jistých okolností třeba i plodné podněty dalším důvodem přenechat rozhodování v těchto věcech smutně proslulé neviditelné ruce trhu? Jde-li v rámci koncepcí kulturních průmyslů ideálně o jisté zracionalnění kulturní politiky, jak to bude vypadat u nás, kde se za tzv. (údajnou) racionalitou trhu skrývají hlavně osobní zájmy 'těch schopnějších'? Nešlo tu zatím málem při každé příležitosti o *drancování* v intencích postmoderního kapitalismu a v souvislosti s tím o ničení hodnot díky omezeně technokratickému a neoliberalistickému přístupu, kterým jako by individuální lidská kreativita měla sloužit k tomu, aby se jejím prostřednictvím získaly v rámci globální ekonomiky jen větší finanční zisky?

Při podobných koncepcích je především třeba myslet nikoli na tzv. 'velké hráče', ale na menší i malé skupiny, jestli v takovém

prostředí přezijí. Martin Cikánek ve svém článku uvádí:

„Ani bohatství a ani obecný blahobyt [...] v tomto kontextu nutně neznamenají rychlý a své okolí nemilosrdně drancující zisk [...] Zisk, který prostřednictvím honby za sebou samým odduchovňuje umění. Osobně jsem přesvědčen, že je tomu přesně naopak a v následujícím textu se pokusím naznačit, co mě k takovému přesvědčení vede.“

Také jsem přesvědčený, že je to přesně naopak. Honba za ziskem odduchovňuje nejenom umění, ale i celou společnost, protože redukuje člověka, jestliže se mu zisk dostane na první místo hodnotového žebříčku. Když budu parafrázovat Abrahama Maslowa: na vrcholu pyramidy potřeb tak čpí zisk, nikoliv příslušná míra seberealizace. Je přece rozdíl mezi finanční a duchovní hodnotou díla! Do galerie přece nechodíme proto, že jsme si zaplatili vstupné, ale kvůli prožitku z uměleckého díla. Mezi vstupným a prožitkem není přímá úměra. Jak by se měl tento prožitek měřit? A když vezmu v úvahu některé další věty z Cikánkova článku, konstatuji, že podle mne jde vždycky spíš o prožitek z kvalitního uměleckého díla, než o „*uspokojení vysokým kulturním kapitálem*“.

Nesnažil jsem se ve své předchozí stati vyřešit terminologické nejasnosti, jestli je lepší *kreativní* nebo *kulturní*, *odvětví* nebo *průmysl* – byť i britští umělci kdysi pocitovali průmyslovou výrobu zboží a individuální tvorbu za přímý protiklad –, spíš jsem chtěl upozornit na nebezpečí mechanického a také trochu módního přebírání slov z angličtiny. Běžně se setkáváme s tím, že u východních a středoevropských zemí, kde těžký průmysl byl desítky let ideologickou zbraní, má slovo *průmysl* negativní konotace, a z Utrechtu vím, že tam například dávají přednost výrazu *odvětví*. Nelze si také nevsimnout, že slovo *kreativní* nás odkazuje k tomu, co určujeme až ex post, nikoliv předem. Postupně ve spojení s ‘průmyslem’ či ‘odvětvím’ může tvorba ztotožněná i jejím subjektem s produkcí ale nakonec příslušnou konotační rovinu ztratit. U západních sociologů kultury se

setkáváme se slovem ‘vynalézavost’ (*inventiveness*), což považují dokonce za půvabnější, protože o určitou míru vynalézavosti tady jde i – a možná dokonce zvlášť – ze strany ekonomů a kulturních manažerů. Nepasoval jsem se svým článkem na arbitra vhodných názvů, jenom nadále volám po pečlivém zavážování vhodného výrazu, vystaveného zvlášť v tomto kontextu nejenom čistě racionálním hlediskům, a po oproštění se od pouhého mechanického přebírání. V tomto svém postoji nadále setrávám tím spíš, že při navrhovaných názvech jde vlastně o ekonomický slovník (nechci říct, že o slovník kulturních a uměleckých manažerů, protože ti jsou nebo by měli být vedeni ke kreativě i v jazyce). Copak to není paradox, mluvit o kreativních průmyslech jazykem zcela netvořivým, otrocky převzatým od ekonomů a statistiků? A proto když se v Cikánkově článku píše o *streams*, *optimalizaci metodiky tzv. satelitního účtu kultura*, *kapitalizovaných aplikacích kreativity* atd., vyvstává mi za tím nebezpečí mechanické aplikace a snaha vyhovět ekonomickým tlakům spojená s tendencí naroubovat pochybnou (rozhodně spíš byrokratickou než vědeckou) exaktnost – paradoxně právě! – do umění a kultury. Zvolený jazyk je klíčem k porozumění. Jaká slova používáme, tak uchopujeme dané téma a současně zakládáme způsob lidského snažení v příslušné oblasti. Nejde jen o tzv. věcný či racionální obsah – právě na formě v této oblasti zásadně záleží, a to nejenom kvůli těm, kterých se tato problematika nakonec nejvíc týká (totiž samotným umělcům a jejich vnímatelům), ale především kvůli těm, kteří by měli tuto oblast spravovat způsobem této oblasti opravdu adekvátním.

Kdybych na kulturní průmysly nazíral *silně adorno*vskou optikou, tak bych zastáncům optiky, kterou vyznává i Martin Cikánek, vzkázal: *neděláte nic jiného, než že tzv. záhadu umění nahrazujete zamlžováním svých nezralých idejí*. Nemyslím si totiž, že je v tzv. kulturních průmyslech nějaký mimořádný zmatek, že by potřebovaly nutně co nejpřesnější úřední definici, že by se tím lingvistů

měl soustředit na vytváření terminologie a že by ti, co používají kreativní průmysl jako *buzzwords*, do toho vnášeli ještě větší chaos. Ti jsou totiž mimo – trochu podobně jako ti, co se na ně odvolávají. Je jistá shoda v tom, co rozumět kulturními průmysly, jinak bychom nezaznamenali tolik zahraničních aktivit a podpor. Jestli se ale mají kulturní průmysly prosadit i u nás, je třeba pro to nejdřív vytvořit prostor. Cesta vede od umění a kultury ke kulturní politice, kulturnímu rozvoji, včetně adekvátního prostoru pro kulturní projekty a případové studie. Až bude skutečně existovat koncepční kulturní politika s vládní podporou, vždy kritizovaná, ale nakonec i oceňovaná umělci a odborníky, bude přímo nutné propojovat tento prostor interdisciplinárně s ekonomikou a zejména sociologií a bude snad dokonce možné i pomocí kulturních průmyslů vrátit této zemi její někdejší kulturní úroveň, kterou postupně poztrácela a pro jejíž vrácení neudělal polistopadový režim bohužel téměř nic.

Nejde totiž o nedostatečné terminologické rozlišování, ale o faktické vzájemné prolínání koncepcí kulturní politiky a kulturních průmyslů. Kulturní politika je platformou. Jestliže se městská rada Utrechtu rozhodne v rámci kulturních průmyslů proměnit některé městské části na základě jejich původních příběhů nebo vrátit se k tomu, co tato místa v průběhu urbanizace ztratila, vychází z koncepce kulturní politiky související s cílem posílit identitu města a jeho obyvatel. Když se uvádí příklad Velké Británie, je dobré mít na paměti, že její kulturní politika se začala tvořit nejpozději po ztrátě Suez, tj. více než před půl stoletím. A pokud se Martin Cikánek odvolává na Johna Myerscougha, je třeba také připomenout, že se svými pracemi význačně podílel na formování evropské kulturní politiky a Rada Evropy vydala mimo jiné i jeho publikace věnované tomu, jak skutečně proběhla decentralizace kulturní politiky několika vybraných států západní Evropy. Proto opakovaně zdůrazňují: Velká Británie je zvláštním případem země s dobře

propracovanou kulturní politikou, která využívá velmi jednoduché praktické postupy, zjednodušeně řečeno, od případových studií, které prozkoumávají terén, přes kulturní projekty až ke kulturně politickému rozhodování. V tom smyslu nám může být dobrým příkladem, ale současně se opravdu vyplatí nezapomínat na její (nikoliv jen 'údajně') odlišný historicko-kulturní vývoj, včetně těch rozdílů v praxi i v samotném chápání – tj. v tradici – zábavního průmyslu.

Na závěr se musím chtít nechtě pozastavit nad tím, co Martin Cikánek nazývá „základní ideou kreativních průmyslů“.

„Základní ideou kreativních průmyslů je vytvoření kontinua (často bývá graficky vyjadřováno také formou soustředných kruhů) jdoucího od absolutně nekomerčního umění přes umění nekomerční, které však může být komerčně využito, kontinua dále pokračujícího v oblasti komerčních kulturních produktů a končícího až mezi praktickými a velice kapitalizovatelnými aplikacemi kreativity. Přínos tohoto kontinua spočívá především v tom, že institucionalizuje souvislost mezi nekomerčním a menšinovým uměním s odvětvími, kterými mohou být například vývoj komerčních softwarů, vývoj počítačových her, informačních a komunikačních technologií (ICT) a podobně.“

Snažím se dostat tomu, čeho jsem se dožadoval v úvodu – subjektivnímu pochopení. Přes určité mlhavosti, jakou představuje třeba 'absolutně nekomerční umění', nebo jakoby snad za novinku vydávané *komerční využívání nekomerčního umění* – to jsou přece i všechny reprodukce velkých mistrů nebo paperbacková revoluce ve Spojených státech v roce 1930 –, mohu snad citované pasáži rozumět tak, že Martinu Cikánkovi jde o propojení různých proudů umění a tvořivé činnosti do jednoho kolosu, který bude představovat banku s *kapitalizovanými aplikacemi kreativity*. Ať tomu lze v podrobnostech rozumět jakkoli – já se přiznám, že mně ty kapitalizované aplikace připadají spíš jako náhražka skutečné kreativity –, bude se takový *eintopf*, určený zřejmě pro každého, ještě dát jíst?

Architektura jako scéna a symbol politiky

(K rezidenci prezidenta Polské republiky ve Wisle)¹

„Staré estetické teorie tvrdily, že architektura je umění, jež dovede dát jen velmi úzkou škálu emocí. Představuje podle těchto teorií buď klid (Řecko) nebo sílu (Řím) nebo náboženské zanícení (gotika). Teorie *Sympatie* vyvrací tuto tezi a připisuje architektuře schopnost vyjádřit všechny emoce, jichž je člověk schopen, včetně výrazu komiky a frašky u strojených a afektovaných budov a výrazu odporosti u vulgárních, rétorických, pseudomonumentálních staveb. Říkalo se také, že výraz architektury není popisný, ale statický, teorie vciťování však pomocí své metody ztotožnění člověka s tvary dokázala opak. Jak by architektura mohla být statická, když se přece neustále pohybuje zároveň se sluncem!“

Bruno Zevi (1966: 124)

Slova architekta, teoretika a historika Bruna Zeviho, profesora univerzit v Benátkách a v Římě, paradoxně neuvozují výpravu na jih, ale na severovýchod. Jde o místo vzdálené pouhých osm kilometrů od dnešní česko-polské státní hranice. Zde, na Zadním Grůni, nad městečkem Wisla byl v letech 1905–1907 z iniciativy posledního vládcе a majitele Těšínského knížectví Fridricha Marii Albrechta von Habsburk-Lotringen (v českém kulturním povědomí známějšího pod bezručovským přízviskem „Markýz Gero“) a jeho ženy arcikněžny Isabely, vystavěn renomovanou firmou Eugena Fuldya z Těšína tzv. Lovecký zámek. Členitý romantický objekt z modřínového dřeva na půdorysu písmene L, pevně usazený na kamennou podezdívku, projektoval stavitel Těšínské komory Ernst Altmann v karpatsko-alpském stylu s četnými prvky právě aktuální secese.

„Přízemní trakt byl tvořen dřevěnou srubovou konstrukcí a kryt lomenou vysokou střechou ze šindele.

¹ Tohoto tématu se týká rovněž článek „Slezsko – Trojhlavý drak – Gliwice“ Radovana Lipuse v *Disku* 31 a text profesorky Ewy Chojecké „Vzpomínky na Trojhlavého draka“ v *Disku* 33, oba z roku 2010.

Měl dva výrazné architektonické prvky: patrový rizalit s balkonem a pětibokou verandu, zvanou altán, se širokými půlkruhovými okny, kde se nacházela velká jídelna. Interiér zámku byl rozdělen na soukromou část pro arciknížata a místnosti pro služebnictvo a na ložnice pro hosty. Kuchyně a hospodářské místnosti byly umístěny v zadní části objektu. Vedle ní stála stáj a vozovna, která byla s hlavním traktem spojena verandou, kolem níž vedla k zámku cesta“ (Makowski 2005: 332).

Důvodem výstavby tohoto poměrně rozsáhlého obytného komplexu, doplněného v roce 1909 ještě soukromou arcikněžecí kaplí svatě Hedviky, patronky Slezska, byla lovecká vášeň, kterou habsburský manželský pár vášnivě sdílel. Šlo nejen o obligátní podzemní lovy na jeleň, ale zejména výskyt vzácných tetřevů hlušců, neboť právě tato lokalita pod vrcholem Babí hory měla ideální polohu ve vztahu k tetřevím tokaništím. Při stavbě celého souboru staveb však nešlo jen o komfort při lovu v náročném horském terénu, ale zároveň (jak dokazuje i stavba kaple) o vytvoření adekvátního prostoru pro *efektní scénování* elitního hostitelského páru ve vztahu k exkluzivním hostům. V letech 1907–1918 k nim patřili například císař Karel I. s císařovnou Zitou, císař Vilém II. Hohenzollern, bulharský car Ferdinand, polní maršál Paul Hindenburg a mnozí další. Právě tento výrazný *scénický a symbolický potenciál místa* sehraje v jeho dalších osudech výraznou roli. Poslední tetřev byl ve zdejších hustých lesích uloven lesníkem Handlem z Wisly na sklonku habsburské monarchie v dubnu 1918.² Po jejím zániku se právě tato dřevěná stavba stává cílem rabování téměř dvou stovek

² Dnes se tetřeví populace v Beskydech počítá cca na 20 jedinců; viz <http://www.silvarium.cz/zpravy-z-oboru-myslivost/tetrev-hlusec-horizont>.

místních horalů. Nešlo ani tak o důvody ekonomické, neboť lovecký zámeček neoplýval okázalým přepychem, byl naopak v duchu dobové módy vybaven 'lidovým nábytkem'. Šlo spíš o akt symbolické msty na svrženém panovnickém rodu a v tomto případě i zaměstnavateli.

V samostatném Polsku byl zámeček i s pozemky zestátněn a spravován ministerstvem zemědělství, které však o jeho další využití nemělo příliš zájem, a objekt jako zhmotnělá připomínka bývalého režimu dále chátral. Teprve v roce 1927 bylo rozhodnuto – z iniciativy tehdejšího slezského hejtmana Michala Grażynského a na základě jím iniciovaného usnesení Slezského sněmu v Katovicích – celý areál opravit a věnovat tehdejšímu prezidentovi Polské republiky Ignacy Mościckému a jeho následovníkům. Měl to být v roce 1928 – opět symbolicky – dar slezského lidu vyjadřující vděk za připojení k polské vlasti po více než šesti stech letech odloučení a zároveň připomínka deseti let trvání novodobé Polské republiky. V čerstvě opraveném objektu však ještě před zamýšleným slavnostním předáním, na samém konci roku 1927 v noci z 23. na 24. prosince, vzplanul z dosud nevyjasněných příčin požár, který jej zcela zdevastoval. Nezasáhl pouze opodál samostatně stojící kapli svaté Hedviky.

Ani fyzický zánik již opraveného objektu však nezvrátil rozhodnutí reprezentace slezského vojvodství věnovat hlavě nového polského státu právě v jejich kraji důstojnou rezidenci vhodnou k odpočinku i přijímání oficiálních návštěv. Slezský sněm uvolnil ze svého rozpočtu na tehdejší dobu obrovskou částku – dva miliony zlotých: právě tato suma spolu s lidovou finanční sbírkou a dary zdejších podnikatelů a průmyslníků umožnila v letech 1928–1930 vystavět zcela nové exkluzivní sídlo hlavy státu blíže k zachovalé kapli. Na místě bývalého habsburského zámečku zároveň vznikl objekt garáží, technického zázemí a pokoje prezidentského

doprovodu. Vypracováním tohoto nevhodného zadání, jež by bylo možné shrnout do poněkud paradoxního sousloví *republikánský zámeček*, byl pověřen absolvent petrohradské techniky, pozdější profesor Iovské a varšavské polytechniky, rektor krakovské Akademie výtvarných umění, architekt Adolf Szyszko-Bohusz. Pro tento náročný úkol jej kvalifikovala i mnohaletá praxe konzervátora památkové obnovy krakovského Wawelu, tradičního historického sídla polských králů i místa jejich posledního odpočinku. Právě Szyszko-Bohusz je mimo jiné autorem wawelského sarkofágu romantického národního básníka a dramatika Julia Slowackého či krypty maršála Josefa Pilsudského. Neobvyklé zadání na složité horské parcele zatížené výraznými historickými konotacemi vyřešil krakovský architekt velkoryse, originálně a technologicky progresivně.

„Vytvořil novodobou konstruktivistickou stavbu, sjednocující avantgardní formy s romantickou atmosférou středověkého hradu. Interiér sestával z podlouhlé haly, která spojovala jídelnu, salon i kuřácký salonek s protějšímí hostinskými pokoji a audienčním sálem. Z přilehlé verandy s terasou se otevírá nádherný výhled do okolí. V 1. patře bylo zřízeno apartmá prezidenta, jeho pracovna a také salon manželky, ve 2. patře pak místnosti pro nejbližší rodinu. Na plochých střeších byly zařízeny terasy. Všechny místnosti byly opatřeny avantgardní polychromií s rafinovanou barevnou kompozicí, jejímž autorem byl Andrzej Pronaszko. Profesor Szyszko-Bohusz navrhl zcela progresivní a moderní konstruktivistický nábytek z chromovaných ocelových trubek, ze dřeva černé hrušně a javoru a potahy byly zhotoveny z popelavých antilopích kůží. Zámecké stěny zdobily grafiky a obrazy polských umělců. [...] Moderní plochá střecha se ukázala být pro horský terén nepraktickou, a byla proto v roce 1938 nahrazena šikmou, krytou měděným plechem“ (Makowski 2005: 336).

Prezident Ignacy Mościcki převzal slavnostně monumentální, kamenem obloženou rezidenci 21. ledna 1931. Přijížděl pak do tohoto beskydského *orlího hnízda* (jak se sídlo začalo neoficiálně říkat) až



Prezidentský zámek ve Wisle – pohled od kaple sv. Hedviky

do vypuknutí 2. světové války pravidelně dvakrát do roka, vždy v únoru a listopadu. Kromě intelektuálního odpočinku zde tento bývalý vědec-chemik a respektovaný univerzitní profesor, pocházející ze zámožných vrstev střední polské aristokracie, přijímal oficiální i soukromé návštěvy a stejně jako jeho monarchistický habsburský předchůdce se zde i on vášnivě věnoval lovu. Byl dokonce jedním ze zakladatelů Polského loveckého svazu a iniciátorem oslav svátku patrona myslivců svatého Huberta.

V roce 1937 byl jeho společníkem na lovu v Bělověžském pralesi sám Hermann Göring. Následná německá okupace Polska však přinesla prezidentu Mościckému rumunskou emigraci a v roce 1946 smrt ve švýcarském exilu. Jeho rezidenci ve Wisle za války ihned zabrala berlínská jednotka SS a po osvobození pro změnu

komunistická moc v čele s prezidentem Boleslavem Bierutem. Od roku 1956 se stal rekreačním střediskem polských stranických vládních špiček. V roce 1981 věnoval generál Wojciech Jaruzelski okázale scénicky za patřičné podpory médií prezidentský zámek ve Wisle horníkům z dolu Pniówek z Jastrzebia. Zaměstnanci této šachty exploatovali unikátní sídlo jako běžné odborářské rekreační středisko dalších 20 let, s patřičně negativními dopady na jeho podobu. Teprve za změněné politické situace bylo díky prezidentu Alexandru Kwaśniewskému *orlí hnízdo* opět získáno zpět a v letech 2003 až 2005 se tu uskutečnila nákladná a historicky pečlivá rekonstrukce památkově cenného objektu, který dnes slouží opět svému původnímu účelu.

Jde o typickou středo- či východoevropskou dramatickou trajektorii významné

stavby, vážící na sebe nepřehlédnutelné symbolické konotace. Právě ty jsou ve zpěvračeném 20. století příčinou jejich pohnutých osudů vyznačených těmito násilnými kapitolami: drancování – požár (pravděpodobně úmyslně založený) – národní sbírka – prezidentská rezidence – sídlo SS – místo rekreace komunistických prominentů – okázalý ‘dar’ diktátora pracujícím horníkům – plebejská devastace symbolu ‘předválečné buržoazní republiky’ a konečně na počátku 21. století složitý návrat k původní noblese a určení. Z tohoto hlediska stojí pro srovnání alespoň za letmé připomenutí osudy architektonického symbolu české státnosti – Pražského Hradu, který byl za dlouhého panování Habsburků (s výjimkou krátkého období vlády Rudolfa II.) jako sídlo dříve suverénních českých panovníků záměrně upozadován a jako celá Praha vědomě *zprovincněn* ve prospěch nového císařského centra – Vídně. Z této logiky zcela jasně a zřetelně vyplývá po roce 1918 cílená snaha T. G. Masaryka o navázání kontinuity na hrdé sídlo českých králů a její rozvinutí v nové demokratické republice. Jím oslovený slovinský architekt Josip Plečnik tak dostává o 8 let dříve než Adolf Szyszko-Bohusz vlastně podobné zadání – *republikánský Hrad*. Je víc než jasné, že toto srovnání je spíše obrazné, nejen proto, že se v polském případě jednalo o novostavbu na okraji nového státu, kdežto v případě Prahy a Hradu naopak o složitý vstup do citlivého vysoce exponovaného prostoru, po staletí vrstveného historického komplexu v centru bývalého a nyní opět rehabilitovaného hlavního města země. Jako přesnější paralela by nám mohla posloužit spíše – rovněž Plečnikem navržená – úprava letní rezidence československých prezidentů na zámku v Lánech. Přesto se vraťme ještě na okamžik k Pražskému Hradu. Byť je i rozsah obou staveb nesouměřitelný, i tak zde nalezneme zajímavé styčné body. Prvním z nich je princip *otevření*

veřejnosti. Je příznačné, že jak Masaryk tak Mościcki prosazovali otevření budovy a parku (v případě Prahy zahrad) široké veřejnosti. Samozřejmě v příslušně definovaném rozsahu a režimu, ne náhodou se však oba objekty před veřejností uzavírají právě v období totalit – nacistické a komunistické. Srovnajme například jen, jak nepatrná část prostor a zahrad Pražského Hradu byla přístupná veřejnosti v letech 1945–1989 ve srovnání s dnešním stavem. Také jednotky SS sídlo ve Wisle hermeticky uzavírají a po válce se stejně chovají i jejich komunističtí následovníci. Ostatně ani okázalé ‘darovaná’ hornická zotavovna nebyla přístupná široké veřejnosti. Teprve dnes došlo k návratu předválečného stavu a zámek se zahradou a kaplí je po předchozí objednávce a za určitých podmínek přístupný veřejnosti. Plečnikova pozice v Praze byla oproti jeho polskému o jedenáct let mladšímu architektonickému současníkovi samozřejmě ještě obtížnější, neboť byl cizinec a pohyboval se v prostoru nejposvátnější a nejsledovanější české národní památky. Oba tvůrci dostali ve skutečnosti podprahové ideové zadání: zásadně a přitom důstojně a reprezentativně *přeprogramovat místo/stavbu* – od monarchie k republice, od Rakouska k novému národnímu státu. Zároveň měli nepřímou úkol vytvořit *nespecifický scénický prostor* pro vrcholné politické reprezentanty dané země a tak prostřednictvím své architektury věnit, vkořenit či – jak píše Josef Valenta – *vscénovat* samotné stavby do zcela nového geografického a ideového konceptu. Oba se vydali cestou syntézy modernosti s tradicí. Přes veškeré těžkosti to nakonec dokázali a vytvořili dílo trvalé hodnoty. Plečnik s odstupem na nesnadné začátky svého působení na Hradě vzpomíná nakonec s uspokojením.

„Chcete vědět, kdy jsem přišel na Hrad – byl jsem ještě v Praze na škole – bránil jsem se zuby nehty, že se Hradu nedotknu – ale nebylo vyhnutí. Dnes toho

nelituji – získal jsem tak mnohé. Bůh ví – co by ze mne jinak bylo – Bůh ví – jak jsem mu za to vděčný“ (viz Prelovšek 2002: 34).

Ale Plečnikovo monumentální a fascinující dílo, jež nám v Praze a Lánech zanechal, není obsahem této poznámky.³ V souvislosti se zámekem v polské Wisle je třeba se ještě vrátit k dřevěné kapli svaté Hedviky. Již v době jejího vzniku zaujala napětím mezi novým, byť tradičně pojatým exteriérem a historicky vybaveným interiérem. K jeho vybavení totiž již v roce 1910 investor a majitel Fridrich Maria Albrecht von Habsburk-Lotringen použil zakoupený, druhotně osazený vzácný manýristický oltář pocházející z dřevěného kostela v Bystřici, rozebraného již v roce 1897. Hlavní ozdobou oltáře je obraz z roku 1638 znázorňující Křížovou cestu, signovaný iniciálami MG. V horní části oltáře pak nalezneme obraz z 1. poloviny 17. století představující Nanebevzetí a Korunovací Nejsvětější Panny Marie. Stejným způsobem a ze stejného kostela se do Wisly dostal i 'záračný' dřevěný kříž. Po druhé světové válce byla kaple dlouhou dobu nepřístupná a nesloužila svému účelu. Teprve v souvislosti s návratem zámku k původnímu účelu a jeho komplexní rekonstrukcí v letech 2002–2005 byla rehabilitována i kaple jako sakrální objekt. V roce 2004 byla doplněna desetimetrovou dřevěnou zvonící s jehlancovou střechou osazenou třemi zvony. V době, kdy byl ve funkci prezidenta Polské republiky Lech Kaczyński, navštěvoval *orlí hnízdo* velice často. Ve stejné oblibě jej měla i jeho žena Maria, která pečovala o okolní park, a oba věnovali do zdejší kaple, kde trávili dost času, také některé předměty. Po jejich tragické smrti při leteckém neštěstí u Smolenska 10. dubna 2010 tak kaple nechtěně

³ Všechny zájemce o toto téma odkazují na komplexní a analytické texty předního plečnikovského znalce profesora Damjana Prelovška, který navíc v letech 1998–2002 působil jako slovinský velvyslanec v Praze a s českým prostředím je dokonale obeznámený.



Pracovna prezidenta Ignacy Moścického

získala ještě další spirituální rozměr. Stala se místem vzpomínek na oběti této národní katastrofy.

Tak se v odlehle dřevěné beskydské kapli postavené původně u loveckého zámečku příslušníkem vládnoucího habsburského rodu, vybavené oltářem ze zrušeného kostela nacházejícího se nyní na území České republiky, dnes mnozí návštěvníci modlí nejen ke svému Bohu, ale i za duše polských obětí letecké havárie v Rusku.

Radovan Lipus

Literatura a odkazy:

ADAMCZYK, I. / JANOSZEK, E. / MAKOWSKI, M. / POLÁŠEK, J. / SPYRA, J. / WAWRECZKA, H. (2009) *Dřevěné kostely a kaple v Beskydech a okolí*, Český Těšín: Nakladatelství WART – Henryk Wawreczka ve spolupráci s institucí Muzeum Slaska Cieszynskiego

CICHÁ, I. (2007) *Beskydské gruně nad Olzou a Wislou*, Český Těšín: Regio
MAKOWSKI, M. (2005) *Šlechtická sídla na Těšínském Slezsku*, Český Těšín: Regio ve spolupráci s institucí Muzeum Slaska Cieszynskiego
PRELOVŠEK, D. (2002) *Josip Plečnik*, Brno: ERA 21

ZEVI, B. (1966) *Jak se dívat na architekturu*, Praha: Československý spisovatel
<http://www.zamek.wisla.pl/>
http://pl.wikipedia.org/wiki/Zamek_Prezydenta_Rzeczypospolitej_Polskiej_w_Wi%C5%9Ble
http://pl.wikipedia.org/wiki/Adolf_Szyszko-Bohusz

Shakespeare v kontextu dějin českého divadla

Thomas Kuhn definuje paradigma dvojím způsobem. Je to podle něj konstelace názorů, hodnot, technik apod., kterou sdílejí příslušníci určité komunity, ale rovněž konkrétní druh nějakého prvku, který může jako model nebo příklad nahradit či posunout explicitní pravidla, která vyplývají z oné konstelace, a otevřít tak další, jiné i nové možnosti při řešení problémů a otázek určité vědecké disciplíny, případně za jistých okolností celé vědy v určitém období.¹ Naše historiografie (dějepisectví) zkoumající české divadlo měla pro svůj předmět takovou paradigmatickou konstelaci v metodě, již byly napsány tzv. 'akademické' *Dějiny českého divadla*. Dnes je tato metoda pokládána v mnohém za překonanou; především vadí 'ideologická zatíženost' a dominantní jazykové hledisko, jež soustřeďovalo bádání pouze na podoby a projevy divadla v češtině.

12.–13. listopadu 1968 – poté co se na knižním trhu objevil první díl těchto *Dějín* – proběhla v tehdejší Gottwaldově, bývalém i dnešním Zlíně, pracovní konference Kabinetu pro studium českého divadla ČSAV nazvaná Metodologické otázky výzkumu českého divadla, na niž byly položeny některé otázky o problémech metody tohoto výzkumu; dokládají to i referáty významných spolutvůrců *Dějín*

PhDr. Milana Obsta, CSc., a PhDr. Adolfa Scherla, CSc.² Zájem o tuto problematiku byl tehdy velký, na konferenci – jak se píše v úvodu sborníku referátů a diskusních příspěvků z tohoto setkání – se šlo 44 delegátů z celé republiky. Diskuse přinesla řadu názorů; pokud jde o metodu, do popředí se výrazně dostávaly impulsy strukturalismu, zmíněna byla i fenomenologie. Několikrát už tehdy padla i zmínka o tom, že v tom prvním dílu je přemíra ideologizace, že se velice zdůrazňovalo třídní hledisko atd. Snad pro tohle byl ten sborník, který vyšel už za nastupující 'normalizace', stažený z distribuce a nedostal se do rukou veřejnosti.

Snad mně bude odpuštěno, když teď udělám malou, čistě osobní odbočku. Na té konferenci se znovu otevřel jeden můj velký konflikt s prof. Františkem Černým. V září toho roku 1968 jsem prohlásil v revue *Divadlo* „týmovou práci za produkt dogmatického velikášství“, jak to prof. Černý znovu připomněl ve svém úvodním referátu na konferenci.³ V zásadě šlo o metodu *Dějín*. Nezdálo se mi, že postačí převedení všech studií na primitivní vztah základna–nadstavba, aby vznikl jednolitý autorský kolektiv a aby se tak sjednotily jednotlivé pohledy jejich

1 Viz Kuhn, T. *Struktura vědeckých revolucí*, Praha 1997.

2 In *Metodologické otázky výzkumu českého divadla*, Ústav pro českou literaturu ČSAV, Praha 1970: 81–94.

3 Tamtéž: 21.

autorů do kompaktního celku. Proto jsem mluvil o dogmatickém velikášství. Rozuměl jsem tím okolnost, že bez jakékoliv 'rozpravy o metodě' má vzniknout velkolepý celek spoléhající jen a jen na velice zjednodušenou sociologickou metodu. Jedno jsem ovšem pochopil až mnohem později: že historiografie českého divadla má k takovému přímočarému a jednoduchému sociologickému vztahu 'mimodivadelních' vlivů a divadla velice blízko. Dokonce se odvážím říci, že jí po dlouhou dobu byl přímo vlastní. Neboť od obrození bylo divadlo u nás chápáno, vnímáno, posuzováno a zkoumáno především *instrumentálně*, jako nástroj národního uvědomování. V jistém směru byl tento postoj také silně poznamenaný ideologií a dost často ústil do politické sféry. V širším pojetí to znamenalo prioritní chápání a vidění divadla jako nástroje výchovy člověka, společenských skupin a konečkonců i celé společnosti. Narazil na to i Milan Obst ve svém referátu na gottwaldovské konferenci, když řekl, že „česká divadelní historiografie měla v minulosti a má i dnes mnoho důvodů zdůrazňovat národně vývojový kontext“, aby potom upozornil na problémy, které to přináší: malý ohled na vlivy pronikající do českého divadla zvenčí a nemožnost skutečného srovnávání, „jež jedině může ukázat specifickou domácího vývoje“.⁴ Byl jsem přesvědčený, že na tyto problémy narazí nutně *Dějiny*.

Jeden z jejich autorských sloupů Adolf Scherl, jehož badatelské práce si nesmírně vážím, o nich říká: „Přestože jsou silně poznamenány dobou svého vzniku, v řadě ohledů plní funkci dost užitečné příručky – sám je stále a s užitkem používám. [...] Pozitivní heuristický a faktografický vědecký obsah v *Dějínách* zůstane jako trvalá kvalita.“⁵ Nelze než souhlasit,

4 Tamtéž: 52.

5 Scherl, A. „Dějiny je třeba napsat znovu“, rozhovor v *Divadelní revue* 3/2010: 149.

je tu však jistý problém. Jestliže se metoda, na níž stála jednota koncepce i celistvost existence *Dějin*, rozpadla, jestliže je zapotřebí – jak Scherl rovněž prohlašuje – napsat nové dějiny „bez oněch ideologických deformací, bez úskalí nacionálního konceptu a na základě současného stavu poznání“, pak z paradigmatu, které *Dějiny* konstituovaly a vtiskly společenství českých divadelních historiografů, zůstaly zřejmě jen úcta a láska k faktům jako východisko a základ divadelního dějepísectví. Potvrzuje to i sám Scherl: „Historické bádání se zase často redukuje na faktografický výzkum, což je samozřejmě potřebné, to je nezpochybnitelný základ, ale téměř ve všech pracích, s nimiž se setkávám, pláču nad tím, že se výzkum faktů nestává ihned podnětem k hlubokým analýzám umělecké a ideové povahy zkoumaného jevu.“ Jako příčinu vidí Scherl absenci teorie; nazývá to přímo „druhou bolestí české teatrologie. Neexistuje srovnání mezi jednotlivými směry, pokud se o směrech v české divadelní vědě dá vůbec mluvit.“ A neexistuje ani spolupráce teatrologických institucí, byť „některá z pracovišť ukazují velmi silný potenciál – například skupina kolem Jaroslava Vostřého na DAMU je velice produktivní v oblasti teoretické, do níž Kabinet [Kabinet pro studium českého divadla Divadelního ústavu – J. C.], zatížený a vytížený lexikografickým úkolem, vůbec nezasahuje“.⁶

Do této teatrologicko-historiografické situace vstoupila kniha Pavla Drábka *České pokusy o Shakespeara*. Je to kniha originální a unikátní – ostatně už svým původem. Jde o habilitační spis podaný na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity, tisk soukromý a neprodejný, jenž v roce 2010 vyšel v nakladatelství Tribun v Brně a já jsem jej dostal právě před rokem – v červenci minulého roku. Píši-li o něm takto opožděně, je to proto, že jsem z průvodního Drábkovy dopisu vyrozuměl, že

6 Tamtéž: 150.

jej vlastně rozesílá kvůli připomínkám a opravám, neboť teprve chystá definitivní knižní vydání, které bude navíc obsahovat velkou antologii vybraných českých překladů. Čekal jsem, jak bude tato její slíbená podoba vypadat. Ledacos však ukazuje, že se začíná v současnosti pocífovat ve výzkumu historie českého divadla absence metody, která by odpovídala novým požadavkům. Nedávno jsme na půdě Kabinetu absolvovali konferenci o tom, jak zaznamenávat a analyzovat podobu herectví, což je téma výsostně teoretické, neboť patří v teatrologii k nejtěžším, není-li vůbec nejtěžší. Na této konferenci přednesený referát doc. Zuzany Sílové, Ph.D., o jejím výzkumu českého herectví potvrdil Scherlův názor o plodnosti a podnětnosti scénologické teoretické báze rozvíjené prof. Vostrým v Ústavu dramatické tvorby na divadelní fakultě AMU. Což konečně prokazují i publikované práce této autorky na toto téma. Na podzim se chystá konference v Olomouci, která nabízí k diskusi řadu témat, jež ve svém souhrnu formují velký a principiální otazník nad metodou průzkumu dějin českého divadla a skrývají v sobě i výzvu k uvažování o tom, co dál dělat, jak odstranit nedostatky a mezery, které naši teatrologii na tomto poli sužují. Do těchto nepřilíh utěšených, leč vůli k nápravě slibujících poměrů, přišla Drábkova práce, o níž bych stejně jako Scherl mohl konstatovat, že je to „podle mne vynikající dílo, po všech stránkách zvládnuté, autor pojednal téma vyčerpávajícím způsobem“.⁷ Leč hlavně považuji za potřebné vymezit alespoň v hrubých základních obrysech, proč Drábkovy *České pokusy o Shakespeara* lze v situaci současné české divadelní historiografie – zvláště historiografie českého divadla – považovat za paradigmatický prvek, který může přispět k řešení její dnešní funkce a jejích úkolů v přítomnosti i v budoucnosti.

7 Tamtéž.

Rozhodující východisko k tomuto charakteru knihy tvoří kapitola nazvaná „Před začátkem“, jež je po výtce *metodologická* a tím nutně *teoretická*. Mohlo by se snad zdát, že Drábek vysunul teorii a tím i otázky metodologické před historické jádro své práce – a tedy v nějaké míře obě tyto složky oddělil. I recenze Evy Stehlíkové v *Divadelní revue* může budít tento dojem, když rozděluje Drábkovu knihu na dvě části: Kapitoly 2. až 8. označuje za vlastní jádro věnované dějinám českých shakespearovských překladů a vedle toho – či před tím – je tu „potom obsáhlá kapitola teoretická“, totiž ona už zmíněná kapitola „Před začátkem“. Stehlíková „doufá, že tato kapitola bude široce diskutována a stane se základem dalšího uvažování o specifice divadelního překladu vůbec, neboť se samozřejmě netýká jen překladu Shakespeara, i když povaha překladu ‘historických’ textů se pronikavě liší od překladu soudobého dramatu.“⁸ Mohu s Evou Stehlíkovou sdílet toto přání. Ale domnívám se, že tato teoretická kapitola vysoce přesahuje téma překladatelské. Podává totiž *explicitně* teoretický výklad metodologického stanoviska, jež je *implicitně* trvale přítomné v celé knize, a jediné ono tak zakládá povahu jejího paradigmatického historiografického podnětu. Neboť ty „pokusy o českého Shakespeara“ jsou zároveň pokusem podat ucelený model jisté části teoretické problematiky českého divadla a zároveň ucelený obraz historického vývoje této problematiky, jenž vstupoval i do praxe a z praxe se zase vracel do myšlení teoretického. Přál bych si, aby se impulsem k hluboké, věcné a poučené diskusi stala především tato problematika Drábkovy knihy, neboť v ní se nejzřetelněji vyjevují ty její podoby, které utvářely její paradigmatickou rovinu.

Na místě prvého to bylo důsledné uplatnění metody, jež *sama* určí a ustaví

8 Stehlíková, E. „Sága českého shakespearovského překladatelství“, *Divadelní revue* 1/2010: 159.

specifičnost předmětu zkoumání, která vyroste z jeho podstaty. Drábek vychází z problematiky překladu *literatury pro divadlo*, kdy opíraje se především o zahraniční teorii formuluje některá svá klíčová východiska, jako je rozdíl mezi literárním a dramatickým druhem překladu. Ten dramatický znamená Drábekovi typ překladu, jenž přihlíží ke scénickým hodnotám jak textu, tak i připravované inscenace, kdy se překlad svým zněním podílí na jejím komplexním scénickém tvaru. Odtud se Drábek vyrovnává s dělením překladatelů na „modernisty, kteří si klasická díla uzpůsobují, adaptují, a zároveň adoptují pro svou potřebu“, a na klasiky, kteří „berou literaturu jako pilíř kultury, kulturní pokladnici...“⁹ Toto dělení – byť je sám Drábek hned na následující straně 17 prohlásí za „zjednodušující“ a zaštití se v tomto smyslu citací z knihy Lindy Hutcheon *Teorie adaptace (Theory of Adaptation)*, že „pragmaticky vzato lze každé živé jevištní uvedení tištěného textu v inscenaci teoreticky pokládat za adaptaci“ – je pro Drábekovu analýzu a poznání postavení Shakespearova díla v českém divadle, respektive v českém umění, kultuře i v životě české společnosti, zásadní (viz Drábek 2010: 17). Neboť takto se otevírá cesta k pochopení fundamentálního smyslu Shakespearovy dramatiky ve vývojovém kontextu české dramatiky jako velice vlivného a někdy dokonce vůdčího spolutvůrce toho typu činohry, jenž usiloval a usiluje o scénický tvar, jehož východiskem a cílem je *uvedení* divadelní hry na jeviště. To je prvotní a rozhodující moment pro vznik kontextu, jenž dovoluje dospívat k podstatě historikovy práce: pátrat po smyslu nalezených faktů.

Ten kontext vidí Drábek ve třech rovinách; mluví v této souvislosti o tom, že volí „trojí pojetí dějin: dějiny umělecké

(literární, divadelní), dějiny společenské (politické a historické, vždy s ohledem na některý pozorovatelný trend) – a dějiny soukromé, tedy osobní ambice umělců a kontext komunity, ve které působí“ (ibid.). Z toho mu vyplývají i tři teleologické záměry jeho práce, jejichž cílem je v rovině synchronní „poukázat na 1. mnohotvárnost (proteovství) českého Shakespeara jako jedné z rozmanitých kapitol šlechtění české kultury, 2. zprostředkovat *kulturní a společenskou sebereflexi* a vedle kontinuálního hodnocení klást důraz na *humanismus* překládání a jeho hmotné poměry a konečně 3. vytvořit *laboratoř* překladatelských řešení a překladatelského umění – a tím shromážděním zprostředkovat více než dvousetletou zkušenost, dále vytvořit nomenklaturu a zjemnit kritické nástroje k rozboru dramatického překladu“ (Drábek 2010: 15–16). Diachronie se takto organicky prolíná se synchronií, teorie uspořádává a analyzuje historii, historie se stává neoddělitelnou součástí teorie. Ukazují se plně možnosti i přednosti diachronního vývojového přístupu, jenž nespočívá jen v chronologickém uspořádání faktů a událostí. Ve studii se prostupuje několik rovnocenných rovin jako mnohostranný obraz vývoje, kdy předchozí stav polyfonně, mnohoznačně spoluurčuje stav následující. Kniha samozřejmě zachovává důsledně lineární posloupnost časové osy, jak už o tom konečně byla řeč. Ale touto současně uplatňovanou *simultánností* vznikají další četné průhledy, jež stavějí fakta do jiných pozic a nasvěcují je jiným světlem. Píše-li Stehlíková, že kapitoly 2. až 8., sledující diachronně vývoj shakespeareovského překládání po generacích od Vlastenského divadla až k dnešku, „vykazují už vysoký stupeň utřídění materiálu, který se mohl opřít o mnoho dílčích pozorování“, je to zajisté důsledek této synergie nejrůznějších faktorů, jež při zkoumání stanoveného předmětu bádání zároveň

9 Drábek, P. *České pokusy o Shakespeara*, habilitační spis podaný na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity 2010, soukromý tisk v nakladatelství Tribun UE, Brno 2010: 16.

vytvářejí specifický systém tohoto bádání s neméně specifickou strukturou a funkcí, z níž vystupuje komplexní obraz působení Shakespeareových dramatických textů a jejich překladů v českém prostředí.

Toto působení a postavení Shakespeara díla je pro Drábka dáno od samého počátku prvního seznámení českého divadla se Shakespeareem tím, že „za éry osvětské se mezinárodně spřízněné intelektuální kruhy chopily Shakespeara jakožto světského autora, který – tu přiznaně, tu nevědomky – měl ve vzdělaneckém světě vytvořit kánon nové éry a nahradit tak ve sféře neduchovní Bibli“ (Drábek 2010: 12). Rodí se – abychom spolu s Drábkem citovali Martina Hilského – Shakespeare jako „šifra celé západní civilizace, bez níž se jen těžko obejdeme“.¹⁰ O tomhle Drábekova kniha je. Věrnou, podrobnou a důslednou faktografií a s porozuměním pro všechny kontextuální parametry a přesahy obecného až univerzálního charakteru i rázu výsostně individuálního zkoumá, jak se v tomto smyslu Shakespeareovo dílo podílelo na zrodu novodobé české divadelní kultury a její

10 Hilský, M. *Když ticho mluví. Rozhovory*, Praha 2007: 159.

funkce v české společnosti. Nepodléhá iluzi, že chronologické řazení faktů s vytčením některé události jako dominantní dokáže analyzovat a srovnat materiál a najít v něm jádro pokusů o Shakespeara v té nebo oné době. Stejně tak dovede odlišit skutečné úsilí o postizení principiálního divadelního smyslu scénování Shakespeara díla na českých jevištích od sebescénování české společnosti, kdy skryta za Shakespeareem hledala ve své době všeobecně přijatelný výraz svých politických snah, jak tomu bylo například při shakespeareovských slavnostech v jubilejním roce 1864. A neméně tak se mu daří postihnout v drtivé většině případů osobitost a jedinečnost těch, kdo se podíleli na oněch českých pokusech o Shakespeara.

Mohl bych uvést řadu dalších příkladů, které by ukázaly prospěšnost i úspěšnost Drábkovy metody, i probírat některá místa, jež vyvolávají otázky. Ale – jak snad z předešlých řádků vysvitá – nepsal jsem recenzi. Zajímala mne a zajímá metoda, jíž se Drábek zmocnil svého historického tématu, neboť to považuji za její nejvzácnější současný přínos.

Jan Císař

Kronerovské paradoxy smíchu

Na konci minulého roku vyšla na Slovensku publikace Zuzany Bakošové-Hlavenkové a kolektivu autorů s názvem *Elixír smiechu* s podtitulem *Jozef Kroner a Kronerovci*. Poměrně obsáhlá kniha představuje, mapuje a třídí práci čtyř hereckých osobností propojených příbuzenskými vztahy: Jozefa Kronera, jeho manželky Terézie Hurbanové-Kronerové, jeho dcery Zuzany Kronerové a synovce Jána Kronera. Autoři tohoto významného počínu

pochopitelně věnují, jak podtitul napovídá, největší pozornost Jozefu Kronerovi (1924–1998). Ve své době patřil k našim nejpoblárnějším hercům, a i když to bylo v minulém století, což ve slovním spojení budí zdání vzdálené minulosti, nebylo to tak dávno. Jeho herectví je doposud živé, občas zpřítomňované Českou televizí, naposledy v seriálu z prostředí Záhoří *Sváko Ragan*, nejvíce však ve vědomí několika žijících generací, které

měly příležitost vidět herce v divadle, ve filmu, v televizi nebo slyšet v rozhlase. Ještě v 90. letech minulého století dostával každým rokem hereckou příležitost ve filmu nebo v televizi. Poslední z nich byla postava Bakócze podle předlohy Jany Bodnárové v televizním filmu *Smutný valčík* režiséra Jaroslava Riháka, který na něho v knize také vzpomíná. Při vzpomínce na natáčení televizního filmu *Cizinec* (1992) se s obdivem a úctou zmiňuje o vteřinových opakovaných proměnách výrazu hercovy tváře od strachu k radosti, které Kroner mimo kameru komentoval slovy: „*Aj, ja viem zázraky.*“ Herectví ovládal skutečně mistrovsky, řekl bych přímo kouzelně, a i když začínal vlastně jako *naturščík*, byl hercem opravdu výjimečným. Autoři článků to dokládají konkrétními postavami a rolemi, které za svého života vytvořil, i osobními vzpomínkami. Obohatil slovenské herectví o polohy nejenom komediální až klaunské, ale také tragické. I když byl příliš brzy pasován na komedianta, jeho hraní vždy oscillovalo mezi oběma polohami. Smích, který vyvolával, nenápadně stínovaly i slzy a v dramatických postavách byl často tak přesvědčivý, až to bralo dech. Stačí se opět podívat na závěrečnou scénu z filmu *Obchod na korze*, který Kronerovi také přinesl světové ocenění. Udělal jsem to víckrát a pořád pro mě Kroner zůstává mágem hraní, který ponechává ‘zákulisí’ svých dovedností skryté. Proto se rád připojuji k názoru editorky publikace Bakošové-Hlavenkové, že Kroner je hercem nenahraditelným. K tomu je ale také třeba přičíst jeho životní herecké peripetie.

Nejparadoxnější z nich se vztahuje k postavě Kuba ze stejnojmenné hry Jozefa Hollého, a to navzdory přesvědčení těch přispěvatelů publikace, kteří zdůrazňují význam této postavy a vidí v ní podstatu Kronerova herectví. Poprvé ji hrál ve Slovenském komorním divadle v Martině v roce 1949 a v opakované premiéře v roce 1952, v obou případech

se stejným režisérem Ivanem Gegušem. O sedm let později herce do televizní verze obsadil sám autor, ale tím mimořádně populárním Kubem se Kroner stal až v televizní inscenaci z roku 1965 v režii Martina Ťapáka. Postava mu přinesla takový mimořádný úspěch, že si ho veřejnost často s touto postavou ztotožňovala. Ne vždy ale zdárně podporovala jeho další hereckou kariéru. Slovy Jána Jaborníka, neuchránila ho „*před nebezpečím zaškattulkování*“. Nejenom televizní publikum, ale i odborná veřejnost si ho příliš rychle zařadily do přihrádky komedianta, k čemuž zvláště přispíval vliv televize a až příliš pravidelné vysílání *Kuba* vždy o vánočních svátcích. Patřím k těm, kteří sdílejí názor, že kubovská popularita byla pro Kronera důležitým odrazovým můstkem, ale zastínila to podstatné na jeho herectví, když zbytečně zaměřila pozornost spíše na povrchní stránky komedianta-baviče než na jeho umělecké mistrovství. Je to jistě cena za úspěch, která k této profesi patří, a vypovídá i u Kronera o tom, že prvotní podnět k herecké slávě nemusí mít později na herecký vývoj zrovna nejvýhodnější vliv.

Zdá se, že herecký osud si s Kronerem v tomto ohledu jakoby záměrně pohrával. Nadežda Lindovská analyzuje postavu profesora Poležajeva (1951) – vlastně roli starce – ze hry Leonida Rachmanova, která také stála na počátku jeho úspěšné herecké kariéry a za kterou v roce 1952 dostal státní cenu. Pro šestadvacetiletého Kronera to byl na tehdejší dobu slibný začátek. Hra pojatá více lidsky než ideologicky byla ale přece jen jednou z mnoha povinně volitelných sovětských her na našich tehdejších jevištích, na kterou by mnozí raději nevzpomínali. Kronerovi přinesla úspěch. Podle Lindovské hrál tuto postavu bravurně. Dokázal v ní být rovnocenným partnerem tehdy už herecky zralé Nadi Hejné. Příhoda s tehdejším ministrem Zdeňkem Nejedlým, kterou Lindovská v této souvislosti připomíná,

o tom dostatečně vypovídá. Nejedlý mu po představení blahopřál k výkonu, ale vyjádřil při tom lítost nad tím, že vzhledem k věku si asi už moc rolí nezahraje. Kroner si nakonec sám posteskl, že od té doby dostával většinou role starších pánů.

Richard Kramárik nám ve svém příspěvku sděluje, že na rozdíl od divadla a filmu prý Kroner v televizi za celé své herecké období nevytvořil nic mimořádného. Při více než sto třiceti televizních postavách je to tvrzení poněkud povážlivé. Nemohu prozkoumávat archiv, abych se mohl odborně přít, nedá mi to ale, abych nepřipomněl alespoň pondělní televizní inscenace z Bratislavy, na které dodnes mnozí pamětníci tehdejšího Československa vzpomínají a ve kterých Kroner odehrál několik významných postav. Nevěřičně kroutím hlavou nad tím, že by se v této plejádě postav a rolí nenaly takové, které by upoutaly pozornost televizní kritiky. Jenom namátkou připomenu aspoň jeho studenta lorda Fancourta Babberleye z proslulé komedie *Charleyova teta* Jevana-Brandona Thomase, jejíž televizní inscenace představovala v 60. letech velkou diváckou událost, nebo na jeho Sganarela v Molièrově *Donu Juanovi* v režii Tibora Rakovského (1972), i když šlo o televizní verzi divadelní inscenace ze stejného roku, ale i postavu Bieňa v jednom z nejvydařenějších Solovičových televizních scénářů *Polnoc bude o pět minut* v režii Ivana Terena (1962). Za pozornost by jistě stály i televizní filmy z 90. let, a to právě kvůli hereckým polohám, kterými Kroner v pozdním věku své postavy obohacoval a herecky 'prosvětoval'. Z Kramárikových slov vyplývá, že on sám se více zaměřil vždy na celé dané dílo – televizní inscenaci či film, za jehož výsledek nese zodpovědnost především režisér, a poněkud neopodstatněně tedy ponechal stranou otázku, nakolik se v něm Kroner sám svým herectvím uplatnil. Tento způsob posuzování mě vrací k úvodu, kde jsem

vedle výrazu *nejpopulárnější herec* nakonec vynechal původně napsané slovo *nejoceňovanější*, protože s oceněním doma na Slovensku to v Kronerově případě nebylo zas tak jednoznačné.

Vzhledem k tomu mohu k paradoxům Kronerových životních peripetií přiřadit dokonce i amerického Oscara, který byl v roce 1965 udělen filmu *Obchod na korze* režisérů Jána Kadára a Elmara Klose a na němž má Kroner díky postavě Tóna Brtkalví podíl. Zásluhou této ceny objevil herce Kronera svět, ale jemu samému z této přízně bohužel toho zas tolik příznivého nevyplývalo. Koncem 60. let si zahrál vedle Jeana-Louise Trintignanta postavu Franze ve filmu *Muž, který lže*, v režii tehdejšího věhlasného modernisty Alaina Robbe-Grilleta. Film realizovaný v bratislavské Kolibě ale neměl velký úspěch. Změnou politických poměrů s nastupující normalizací se pak všechny významné zahraniční nabídky nekompromisně zastavily. Nečekaně mlčenlivě se chovalo i domácí divadelní prostředí. Krátce se o tom zmiňuje Ján Jaborník, když líčí, jak poměrně nevstřícně se stavělo k jeho výjimečnému talentu. V Slovenském národním divadle dostává role jen sporadicky, především na Malé scéně. Postava Sganarela v Molièrově *Donu Juanovi* patří snad k těm největším, do nichž ho režisér Rakovský obsadil, a jistě lze dát autorům publikace za pravdu, že ho k tomu vedla také dobrá spolupráce z minulosti. Přece se ale objevilo světélko naděje: v této neplodné době 70. let mu málem doslova 'hodil lano' maďarský režisér Gyula Maár, jemuž objevila Kronerovo skvostné herectví jeho manželka, herečka Mari Törocsiková, právě přes postavu Brtkalví v oscarovém filmu. Poprvé je v Maďarsku obsazen do role ředitele Vargy ve filmu *Nakonec* (1974). Poutavě o tom píše Gizele Miháliková v příspěvku „Kronerov lúč svetla v maďarskom filme“. Po Maárovi ho do filmů obsazují další maďarští režiséři Károly Makk a Péter Gothar. Zatímco

se mu doma rolí nedostává, v sousedním kadárovském Maďarsku, méně zasaženým strachem z přílišné umělecké svobody, získává úspěchy. Ještě v roce 1996 si naposledy zahraje u mladého režiséra Attily Janische ve filmu *Stín na sněhu*. Součástí tohoto paradoxu je skutečnost, že o tomto mimořádném tvůrčím období, oprostěném od škatulkování příznačného pro domácí poměry, se dozvídáme jen zprostředkovaně: filmy, které Kroner v Maďarsku natočil, zůstávají pro nás neznámé.

Terézia Kronerová-Hurbanová (1924–1999) na rozdíl od svého manžela až tak komplikovanou hereckou dráhu neměla. Od roku 1943 až do roku 1990, kdy končí s herectvím na scéně Slovenského národního divadla rolí Sofie v inscenaci Dostojevského *Běsů* v režii Pavla Haspry, vytvořila nespočet profesionálně zvládnutých postav. Zůstávala ale ve stínu svého manžela: Jak to u těchto hereckých svazků bývá, jeden ustupuje, aby tím vytvořil větší prostor pro druhého. Jaborník vyjmenovává řadu významných rolí, které na slovenské reprezentativní scéně Kronerová-Hurbanová vytvořila, mezi nimi tu, které si sama nejvíce cenila, a to postavu Babjakové z Bukovčanovy hry *Kým kohút nezaspieva*. Právě ústupem do pozadí přispěla svým lidským podílem ke kariéře svého manžela.

Herecké žezlo v další generaci Kronerových přebírají Zuzana Kronerová (1952) a Ján Kroner (1956). Oba představují to nejlepší, čeho slovenské herectví v rámci svého pozoruhodného vývoje dosáhlo. Pro mě je to spjatost a soulad jejich hlasového vybavení a tělesného projevu. U Zuzany Kronerové máme co dělat s určitou kultivovanou zemitostí a u Jána Kronera s lehkostí a vnitřní silou, která se za touto lehkostí skrývá. Zuzana Kronerová

dnes působí v Divadle Astorka Korzo '90 a v seznamu jejích postav z 90. let jistě nelze obejít Bernardu (*Dům Bernardy Alby*, 1993) nebo Matku (J. A. Pitínského, 1996), ale rád vzpomínám i na její postavu Konstance Mozartové, kterou ztvárnila ve hře Petera Shaffera *Amadeus* v režii Vladimíra Strniska (1982). Ján Kroner zůstával dlouho věrný Slovenskému národnímu divadlu (v současnosti zde působí jako host), kde dostával velké herecké příležitosti: Ze soupisu, který publikace nabízí, zmíním jenom některé: Falstaff – W. Shakespeare: *Veselé paničky windsorské*, 1998; Oidipus – Sofokles: *Oidipus král*, 2001; Cyrano – E. Rostand: *Cyrano z Bergeraku*, 2005; Veršinin – A. P. Čechov: *Tři sestry*, 2008.

Herecké kvality Zuzany i Jána Kronerových jsou i nejlepší odpovědí těm, kteří zpochybňují příbuzenské svazky a význam 'rodu' v některých profesích. Zapomínají totiž na to, že je to stará tradice, jejíž rozvíjení má být v odůvodněných případech podpořeno. Být vychovávaný/á v takovém prostředí může snadněji probudit žádoucí senzitivitu a přispívat k rozvinutí příslušných schopností, s jejichž uplatňováním se děti z hereckých rodin denně setkávají u svých rodičů. V jistém smyslu se to týká i záměru editorky Zuzany Bakošové-Hlavenkové spojit čtyři herecké osobnosti svázané jménem Kroner/ová do jedné publikace. Editorka tak získala vhodnou příležitost ukázat na příkladu cest jednotlivých nositelů společného příjmení různé projevy a proměny slovenského herectví od druhé poloviny 20. století do současnosti. Jejich odlišnosti i spříznění v rámci jedné profese umožňují lépe nahlédnout do tajemství a zákrutů profese tak důležité pro rozvoj slovenské kultury a uchovávaní její paměti.

Július Gajdoš

Planetka 152

Jiří Šípek

Osoby: Atala (mladá žena s černými vlasy a výrazně podmalovanými očima a s piercingem ve rtu a uších), Jiří (postava ne zcela určitá, snad je to terapeut, snad někdo, kdo je pro ni autoritou), Marco (malíř, původem Ital), Jarek, sestra z konventu, kazatel, Jery (je zcela v pozadí a když dohraje svoji roli při svatbě, opět se stane nenápadným vzadu), několik hostů čajovny.

Vše se děje na jedné scéně, jen v různých částech, lehce oddělených. Atala mluví stále skoro něžně s mírným úsměvem, což kontrastuje s drsnou realitou jejího života. Na prázdné scéně zní improvizace na foukací harmoniku. Později se ozývají harmoniková glissanda „jako když přelétávají meteory“...

Atala (hlas odněkud z prostoru) Abych se oddělila minulosti, pokoušela jsem se v sobě pár let vymazat všechny vzpomínky, stát se nepatrnou a světu neviditelnou. Možná jsem vymazala spíš šedivé stíny minulosti, ale vůbec nic jsem nezapomněla! Škola je teď pro mě velká zkouška, zda obstojím. Mám pocit, že tahle zkouška je pro mě povinnost, nutnost. A budu vděčná, jestli mi bude umožněno získat kvalifikaci a začít pracovat v této sféře. Za každý malý krůček kupředu budu šťastná. Možná je to banální, ale já to tak cítím. Mám v sobě utajený prostor, kam vstupuji jen s velkou obezřetností. Události dostávají neuvěřitelný spád. Jestli někdo tvrdí, že psychózy jsou jen jakési halucinační stavy, tak se spíš asi mylí. Já myslím, že pozorovatelům zvnějšku uniká to, co je uvnitř, obsah – plný historie, rozpolcených pocitů, silných zážitků, často násilí; má svůj souvislý svět. Dobře si pamatuji své psychózy a jsem přesvědčena, že díky čtení Junga v té době jsem unikla šílenství. Pro 'vnější pozorovatele' moje chování bylo zcela nelogické, psychologické, ale vím, co je uvnitř, mohla bych popsat spoustu věcí, přesně, co jsem zažívala, a logiku to má. Pro mě tedy určitě. Vrátila jsem se do pozice 'vnějšího pozorovatele', ale můžu jasně popsat, co jsem zažila 'uvnitř'. Ty dva světy mají pro mě vyznačenou hranici, ač nejsou tolik oddělené, jak se zdá.

Scéna 1

Na scéně je Atala a Jiří

Atala Po pravdě řečeno, nebyla jsem asi nikdy tak úplně normální. Jestli rozumíte.

Jiří No, snažím se...

Atala Asi jsem provokovala už od malička. Rozbýjela jsem hračky, vztekala jsem se. Já vím, řeknete, že to je přece normální... ale všichni okolo jakoby byli jiní... než já. Nesnášela jsem ty načinčané šatičky, botičky, punčošky. I teď bych to nejraděj trhala, cupovala. Řezali mě, aby to ze mě dostali. Nic jiného je nenapadlo.

Jiří Oni to asi nemysleli zle, ne? Jen asi nevěděli, co s vámi...

Atala Ani nevím, co by měli dělat jinak. (Zasměje se skoro srdečně) Nevím... Bylo to nějak zapikolované, navzájem hluché. Jako by nikdo neslyšel mě a já zase je. Blbá jsem asi... ne počkejte, blbá jsem asi nebyla. Na gympl mě vzali. I s tou dvojkou z chování. Ale ani tam nic moc. Dost nuda. Prudění akorát. Měla jsem ale spoustu neomluvených hodin. Bodejť by taky ne... Takže mně před maturou řekli, že mě k ní nepustí. To byl docela průšvih, táta byl ostřej, na všechno nadával.

Jiří No pane jo... no a jak jste to teda...

Atala Jsem to musela nějak zahrát. Když jednou na něco nadával, tak jsem se přidala, že je všude děsnej bordel a ten největší že je ve školách, protože nám, pár dnů před maturou, nic neřeknou a prostě nám prodlouží školu o rok. Táta nadával, já nadávala. Na školu jsem se vykašlala. Už jsem tam nešla. A nějak to prošlo.

Jiří To je šílené. (Má se smát? Mám být vážný? Neví...) Takže vlastně těsně před tou maturou ...

Atala Jo, maturu nemám.

Jiří Nojo... to tedy potom ...

Atala Bohužel, nemám. Asi by se někdy hodila. Ještě jsem to zkusila při práci v Itálii, ale to bylo šílený. To už jsem měla holčičku. Tak si aspoň čtu. Mám ráda Junga.

Jiří Vy čtete Junga? No ne... Fakticky?

Atala On taky hodně poznal. Někde napsal „Tak jsem zdolal šílenství. Nevíte-li co je božské šílenství, zdržte se úsudku a vyčkejte plodů.“ Často o tom přemýšlím. Akorát on měl štěstí, že to nehnal přes

jedy. *(Vyhrnuje si rukávy. Ruce má samou jizvu)* Ručičky... moje. To je od jehel. Nechcete si taky...

Jiří Ne, ne, to ne ...

Atala Ale já nemyslím šlehnout si. Nebojte se. Jen si sáhnout, pro štěstí. To lidi přece chtějí. Jsem si tím dokonce tak trochu přivydělávala. To byste se divil, jak se lidi chvěli, ale nakonec si sáhli. Jako na smrt... *(Otáčí se po čajovně a nahlas zavolá)*. Nechcete si někdo sáhnout na jizvy smrti? Pro štěstí. *(Doslova vyskočí a začne tančit mezi jednotlivými hosty, ruce napřažené, aby se mohli dotknout, sáhnout si na jizvy. Harmonika hraje divoké motivy, které končí glissandy)*

Jiří Ježkovy voči, Atalo, nechte toho. Nás vyvedou...

Atala *(udýchaná se vrací, je zvláště rozesmátá, otáčí se očima k přítomným a vytřeštěným hostům)* Nebojte se. Kde je pohyb, tam je život. A já tančím ráda. Zatím... *(Chvilě ticha)* Víte, já když někam vlezu, třeba do hospody nebo někam, tak hned poznám, kdo v tom jede. *(Rozhlíží se)* Tady zatím dobrý. Táhleten týpek k tomu ale nemá daleko. Už zraje. Koukněte na něj.

Jiří Jak to můžete poznat? Je taky rozpíchaný?

Atala Ale ne. Koukněte mu na ruce. Vidíte ty pohyby, to chvění? Dělá haura, hulí dýmku. Nápad je to docela dobřej. Víím, jak ho asi svěděj ruce a potřebuje pořád něco s nima dělat. Cigaretu máte za chvíli vyhulenou, ale s dýmkou si můžete hrát pořád. Mačkat ji, drbat se s ní. Ale taky ho zradí. Hned je vidět tu třesavku.

Atala *(hlas odněkud z prostoru)* Zažila jsem neuvěřitelnou cestu stopem po cele Evropě, zvláště Balkán byl velmi nebezpečný, Turecko... Stopař není turista. Kolikrát cítím vůni větru všech těch dalek a nebezpečí, dobrodružství. Kolikrát slyším příliv a odliv moře. Byl se mnou Jarek. Já vyabstinovala a on věděl, že se mu zhoršují stavy schizofrenie. Možná jsme se snažili zastavit čas, zažít něco, za co stojí vzpomínky. Něco 'čistého' a svobodného, kolik skvělých lidí a jejich příběhů jsme potkali. Návrat do Prahy se mi zdál, jako bych přijela s vítězným vavřínem, připadala jsem si silná, nechtěla jsem už drogy, našla si práci, prodávání vstupenek do divadla, venku před divadlem, škoda že na Národní třídě, tisíckrát ve mně rozhodnuté NE se zase zlomilo, ty 'náhodý', že člověk potkává právě lidi, kterým se chce vyhnout, sjela jsem znovu a zas, tentokrát jsem se dotkla dna a zažívala ty nejšílenější jízdy a halucinace. Jarek přišel a měl nějakých stopadesát tisíc korun v kapse, brali jsme po gramech. V divadle mi třeba zazvonil telefon, vzala jsem sluchátko a tam snad Ďábel sám, co se mi vysmál a vyhrožoval pekelnými

tresty, že 'tentokrát mě má'. Jasně jsem slyšela ten hlas! Šla jsem zkontrolovat připojení a ta šňůra nebyla napojena na proud! Polila mě hrůza, že přestávám kontrolovat, co se děje, a šla jsem za šéfem, aby mě propustil. Měla jsem ještě klíče od divadla a v noci jsem tam chtěla přespat, jenže tam začaly na jevišti vystupovat halucinace a hrát představení, prchala jsem v hrůze pryč a celou noc se toulala Prahou, ale lidi se měnili do duchy, všechno mělo souvislost, hudba, co hrála v barech, hlas, co mě pronásledoval, atd. Poslední den práce... Po Národní třídě proudy lidí nabraly podobu Jarka. Byl všude a já zatínala zuby a věděla, že mezi těmi všemi halucinogenními přijde jen jeden pravý. Absurdní! Mohla bych pokračovat dál a dál. Přes pobyt v Bohnicích na uzavřeném oddělení... Jarkovi se mezitím rozjízďely stíhy... Já na uzavřeném měla těžké stavy, hlasy, a tak. Kvůli stavům agresivity mně vyhrožovali přesunem na jiný pavilon. Ale cítila jsem se tam zároveň v bezpečí, v ochraně před těma strašlivými vidinami a slyšinami, co našťestí postupně pomíjely. Jen jsem nechtěla brát ty příšerné léky, co mě proti mé vůli nutily neustále chodit, srbělo mě celé tělo. Sotva jsem se vrátila do reality, pavilon nabral další narkomanku. To byla pohroma. Skákaly jsme z prvního patra, kde chyběly mříže, a vracejly jsme se tam s heroinem, abychom si užívaly tichý relax. Byly jsme spolu sladěné a cítily jsme se za hrdinky, zvláště, když nás nově přibrané toxikomanky braly s respektem a neskrývaným obdivem. Co se tam vše dělo, to nechci popisovat. Vyšla jsem ven zase brát, navíc mě pronásledoval Jarek a s 'kartou smrti'. Chtěl mě zabít. Dostal příkaz z jeho ... světa. Těžko můžu popsat, co se odehrávalo, víím, že je to stejně neuvěřitelné, trochu numinózní. Jarek měl už dřív stavy, kdy se proměňoval v násilníka a skoro by mi rozbil hlavu o zeď nebo mě chtěl uskrtnit. Ale necítila jsem vůči němu ani zlobu, ani nenávisť. Obdivovala jsem v něm i tu 'jinou tvář', nesmírně inteligentní, skoro geniální. Viděla jsem, že potřebuje nutně pomoc, znám jeho dětství a co prožíval, spoustu věci, ale já jsem mu nemohla pomoci, snažila jsem se ho od sebe jen oddálit...

Scéna 2

Atala a Jiří

Atala Chodila jsem tehdy schválně sama v noci po ulicích. Nikdy se mně nic nestalo. Mně se žít nechtělo.

Jiří A chce? *(Ptá se hodně opatrně, aby snad nepřivoloval touhu nežít)*

Atala *(neodpovídá)* Už jsem měla mockrát všechno promyšlený. U nás je taková zákruta vlaku a tam

když ten vlak vyjede, tak... to už by ten fíra nestačil nic. Tak jsem tam šla a stoupla si do kolejí.

Jiří (trochu funí, neví, co říct) Teda...

Atala Rozběhla jsem se proti němu...

Jiří To je šílené... (Neví, jestli se zájmem, anebo ji chce přerušit? Odmítnout to jako téma?)

Atala Jenže vlak začal brzdit a... odhodilo mě to jen a...

Jiří A...? (Je zvědavý, anebo nemůže vydržet jen tak mlčet)

Atala Měla jsem polámaná žebra a tak. A to všechno jen proto, že nějaký chlápek se tam chtěl nechat pár dní před tím přejet. Kretén jeden blbě! A oni tam hned dali pomalou jízdu vlaku. No...

Jiří (nemůže se ubránit smíchu) Tak to je černý humor.

Atala V nemocnici mně sestřičky říkaly, jak jsem prej statečná a jak snáším bolest. Ani se mně nechtělo domů. (Zasměje se upřímně) Neměly tuchu, jak mně dělají dobře ty injekce. Feťačce...

Jiří (taky se zasměje spolu, ale asi dost nuceně) Nojo...

Atala Tak mě všichni litovali. Ani nevím proč. Nic jim po tom nebylo. Já taky nic neříkala. Byla tam nějaká cvokařka, tahala ze mě, jak žiju a jaký mám problémy. Nic ze mě nedostala. Co jí taky povídat? Sama o sobě neřekla nic a druhej, ten aby se otevíral. Víte, kdo byl nejlepší? Nějaká bába, co tam vytírala každé den podlahu. Nevnucovala se. Šušrovala tam a povídá: „Tobě, děvenko, stejně nikdo nemůže pomoci, jen ty sama!“ A víte, že to bylo nejmoudřejší, co jsem kdy slyšela? Párkrát se mně o ní zdálo. Hmm... A jaký vy jste terapeut?

Jiří Jaký já jsem terapeut? No, ani nevím (Směje se, aby snížil i napětí)... Hlavně nejsem váš terapeut, Atalo. A ani nechci být. Je to možná až sobecké. Zdá se mně, že bych přišel o něco pro mě důležitého. To je asi paradox, co? A abych si to pojistil, nemohla byste mně taky říkat křesťním jménem?

Atala Jiří? To moc děkuju. Ani nevíte, jak moc to pro mě znamená.

Jiří Taky je lépe se potkávat v čajovně. Tady je takový... normálnější život. Až na některé... (Zadívá se zkoumavě směrem k tomu mladíkovi, kterého Atala označila)

Atala (hlas odněkud z prostoru) Děly se samé 'divné' věci, nechci teď vše rozepisovat. Toulala jsem se Prahou s lidmi s častou a dlouhou kariérou z kriminálu, 'U Veverka' jsem se točila ve dne v noci, plná jedu, prohnání, hrdá, odporná... Došlo to tak daleko, že jsem byla svědkem vraždy. To je moje tajemství, strašný šok, nemělo se to stát. A pracovalo svědomí, co mě pak bombardovalo tak živými halucinacema, že... Rozlišovala jsem, že jsem 'uvnitř' a 'venku' je svět reálný. Tisíckrát jsem si mohla

jasně uvědomovat, že to jsou halucinace, ale zas byly tak reálné, hmotné, skutečné, mluvící, silnější než to moje vědomí, že jsem jen 'uvnitř'. Měla jsem tak strašlivý strach a nemohla jsem vstoupit do světa 'venku', co mě viděl jen ve stavu šílenství, já reagovala na to, co se odehrávalo 'uvnitř', ten strach, hlasy, úplně živé vidiny. To byla moje realita a svět 'venku' někdy ztrácel ty hranice. Zároveň jsem zpracovávala, co se děje a proč, a postupně se vracela a zas upadala do psychózy. Začala jsem mít z drogy panický strach, ale nedokázala jsem být úplně bez ní. Bylo mi ze sebe zle. Najednou, jako by se ke mně všichni obrátili zády, asi psychosomatizací mi vyskákaly na pleči boláky. Upadala jsem do ošklivých stavů deprese, kdy jediná věc, které jsem byla schopna, bylo celé dny spát a žít jen ve snech. Předepsali mi antidepressiva a nepoznávala jsem se, všechno mi bylo lhostejné. Když jsem se zvedla, tak jít nejprve pro malou dávku pervitinu, protože jsem měla pocit, že bez něj nemám sílu komunikovat s lidmi.

Scéna 3

Jiří Cože?

Atala Nojo, Atala. Tak se opravdu jmenuje jedna z těch planetek ve vesmíru. V plné své kráse... (Obtančí stůl kolem)

Jiří Ne to jsem neslyšel, to ne.

Atala (směje se hlasitě) S katalogovým číslem 152, jak se jim dávají. Tak si plují vesmírem, od věčnosti do věčnosti. Jsou tam a nikdo neví, proč a jak. To je přece paráda, ne? To jsem přesně já. Taková pouť po nekonečné, bílé cestě, jak jsem to někde četla. Už nevím, kde.

Jiří Jako černá planetka na bílé cestě... Ale Atala je také nějaké jméno z nějakého románu, nebo co, teď si nemůžu vzpomenout.

Atala Jo, François Auguste René, vikomt de Chateaubriand.

Jiří No tedy... vzdělanec!

Atala Jen zbytky paměti. Tady to mám na kousku papíru s sebou v notesu. (Přehrabuje se v tašce, hledá)

Jiří To nechte.

Atala Ne, to musí někde být. Takový jeden střípek o tom, co taky jsem. Co bych vlastně mohla být, kdybych třeba a chtěla. Jenže já asi nechci. (Vytahuje kousek potřhaného papíru a čte) „...Indián Šakta je vychováván v španělské rodině, ale chce žít ve volné přírodě, a tak utíká. Je zajat nepřátelským kmenem. Seznamuje se s dívkou Atalou, která tajně vyznává křesťanství. Utíkají spolu, chtějí do svobody přírody, ale nedokážou se zbavit okovů problémů, jen si je přenášejí do jiného prostředí. Atala přemýšlí o konfliktu lásky a víry v Boha. Není

schopna se rozhodnout a spáchá sebevraždu. Zdrčený Šakta obviňuje křesťany. Nakonec se smíruje se svým osudem a uvědomuje si pomíjivost pozemského života.“

Jiří (po chvíli ticha) To je jímavé. Vlastně vás to taky tak nějak vystihuje.

Atala Že jo?

Atala (hlas odněkud z prostoru) Cesta do Medzugerje do Hercegoviny za uzdravení. Také zvláštní, ale také děsně alkoholový průšvih. Totální chaos ve mně a ta atmosféra poutníků a nočních výprav k modlitbám na svatých horách. Jediný člověk, co všechny tyhle moje stavy viděl a byl mi stále blízku a dal mi zájem, že v nouzi jsem měla stále kam se vrátet a kde být v ochraně, byl můj kamarád Jarek. Vděčím mu za spoustu věcí. Odešla jsem do jednoho kláštera na Moravě a pak do Itálie. Tam to byl hroznej šok, sebrali mi a vyhodili všechny věci, můj velký sešit s mýma básničkama, co pro mě byly vším, mým nouzovým únikem mezi světem psychóz a reality, únikem do úplně jiného, 'čistého' světa. Nezbyla mi ani jediná básnička, všechno spálené!! Vnímala jsem tu ztrátu jak moji smrt, konec, prázdnotu vědomí... Bolest, zároveň a nenávisť k celému světu.

Scéna 4

Odněkud zní věžní hodiny. Atala vchází do malé místnosti, která je jí asi vyhrazena. Jednoduché vybavení, ona má na sobě oděv pomocné ošetrovatelky. Je velmi unavená. Sedá na židli a pomalu si pročesává černé dlouhé vlasy. Potom si zvýrazňuje černě obočí a tmavé stíny kolem očí. Tmavým leskem si také zvýrazňuje rty. Tato její péče působí až kontrastně oproti jednoduchosti prostředí a její únavě. Přichází řádová sestra.

Sestra Jak to zase vypadáš? Jsi v konventu a ne na nějaké maškarádě. Měla by ses pozvedat do andělských oblastí a ty, Anno... vypadáš spíš...

Atala Jako čert! A jsem Atala, žádná Anna!

Sestra Jsi pokřtěná jako Anna, tak jsi Anna! A prostě neposloucháš. Proč takhle maskuješ svoje světlé vlasy? Copak se za ně stydíš? Tvoje patronka...

Atala Nechte si ty řeči, sestro!

Sestra A to, čím se maluješ, si taky koukej umýt. Kroužky v uších a ve rtech... Děvče, vždyť potom ani nevíš, kdo vlastně jsi... Jednou jsi v konventu, tak se prostě smíš přizpůsobit. To je zákon života a platí to přece všude. A ty staré babičky v lazaretu se tě takhle musí přímo bát. Přece jim chceme pomáhat, a ne je děsit.

Atala Vy o tom mluvíte a já to dělám. Já dřů jako kůň. Nebo jako kráva! To možná jsem, že jsem ještě tady! (Atala křičí, sestra vyděšeně couvá)

Sestra Děvče, nekřič, vždyť já to nemyslím zle. Máš asi velkou bolest, když takhle křičíš.

Atala (přímo ječí a současně pláče) Já o to sakra nestojím, abyste mě litovali! Nechte mě na pokoji, ne všímajte si mě. Já nejsem řádová sestra. Makám taky od rána do večera a v noci se učím. Sotva pleťu nohama. Ale já se nechci ztratit, tomu asi nerozumíte, co? A ta černá... to je moje barva. Havraní barva. Edgar Allan Poe... znáte? (A recituje, skoro to křičí a zalyká se přitom slzami)

„Tos řek jistě na znamení, že se chystáš k rozloučení, Táhni zpátky do bouře a do podsvětí, satane! – Nenech mi tu starý lhaří, ani pírkna na polštáři, (sestra vyděšeně utíká pryč, Atala se zarazí a potom už tišeji dorecituje)

neruš pokoj mého stáří, opušť sochu, havrane!“
Havran dí: „už víckrát ne.“

Promiňte, sestro, promiňte. Nechtěla jsem... někdy nevím, co dělám. Snad mám pořád místo krve jed. Už víckrát ne, proboha, už víckrát ne!

Scéna 5

Atala A tak jsem se vdala. Nevím, nakolik jsem vlastně chtěla. Asi jsem nechtěla být sama a bylo to výhodné. Neodsuzujete mě, že ne? Všichni toužím někoho mít a nakonec to jsou pořád stejné tanečky se zklamáním na konci. Bydlela jsem v klášteře a můj muž tam pracoval v nějaké firmě, co nám tam vozila jídlo a tak. Hmm... docela pěkný chlap. A možná, že hlavně chlap... mezi těmi ženskými všude tam kolem. A taky uměl hrát na harmoniku. Foukal fakt božsky. Já moc ráda tancuju. Vždycky zapomínám na všechny trable. Dupnete si... na život... aspoň při tom tanci. (Směje se hlasitě) Šňatek musel být v kostele, jinak to ani nebylo možné. I když mně se to pábníčkáření zajídalo. Nesnáším ty kecy! No tak jsem si sama vymyslela rituál a přemluvila kaplana... Nakonec to nebylo tak špatný.

Scéna se promění, přesune. Jery hraje na harmoniku, Atala tančí. Původní hosté čajovny se změni v tleskající a také tančící postavy. Na vyvýšený stupínek pozadí vystupuje postava, patrně kaplana, žádá o ticho.

Kaplan Na přání nevěsty nebudu mluvit dlouho. Řeknu jen toto. (Natahuje ruce před sebe, dlaně otevřené) Žádám ženicha, aby vzal do svých rukou ruku nevěsty. A všichni přítomní muži, máte-li zde své ženy nebo partnerky, učinite totéž. Pohláďte tu dlaň a uvědomte si, že ta vás bude opatrovat – bude vám podávat jídlo, bude vám utírat pot z čela po práci, bude vás hladit v lásce. Poděkujte té dlaní. A teď naopak. Prosim nevěstu, aby ve svých rukách podržela ruku svého nastávajícího. A opět všechny přítomné ženy, ať vezmou a pohládí dlaň svých mužů a partnerů. To je dlaň,

kteřá vás bude chránit a podporovat ve všech těžkých chvílích, to je také ruka, která vás vyzvedne do náruče a obejmě vás. Poděkujte i vy té dlaní a té ruce. Ta ruka vás také povede při tanci.

A opět začnou všichni tančit.

Scéna 6

Atala a Jiří

Jiří To tedy musela být síla!

Atala Jo, bylo to dobrý. Jenže všechno hezké brzy končí.

Jiří Ale ne nutně... přece.

Atala Ale u mě asi ano. Rituály jsou prima, ale nemá jí žádnou božskou moc nebo sílu... když jí tam sami nedáte. Manželství docela rychle zavadalo. Jery byl podivín. V drogách nejel, ale chlastal. Co je lepší? Jedno jako druhý. Oba jsme byli občas sjetý... každý po svém. Jak to taky může končit? Sebrala jsem se a odjela makat do Itálie. Zase do nějakého kláštera a nemocnice při něm. Nic jiného ani neumím než... brát drogy a... starat se o nemocný lidi. Jéžíšmarjá, to zní jak ten nejbližší zván! Ale bohužel je to strašná pravda. Nejsem asi nikdo. A já tak chtěla být jiná.

Jiří *(je ve velkých rozpacích. Co říci?)* Jiná, lepší? *Tornado Lou a Limonádový Joe. (Oba se smějí, potom mlčí)* Je asi těžké chápat někoho, kdo bere, anebo bral fet. Můžu si to vykládat jako snahu proniknout do nějakých jiných světů. Že by lepší? Čert ví. A přitom jsem pár takových potkal. Stejně pořádně nerozumím. Taky mě napadá, že se tím před něčím utíká. Měl bych to zkusit, co myslíte? *(Bere to vlastně jako žert)*

Atala No opovažte se! Vyškrábu vám oči! *(A taky se směje)*

Jiří No ale proč? Takhle vám musím připadat jako tuctový, anebo dokonce strašpytel. Ani jointa jsem nikdy nezkusil. Ani dejchání. Nechci.

Atala Nejste tuctovej. Možná právě tím, že cítíte strach. Záchrannej strach.

Jiří Ale strach je strach...

Atala Jéžíšmarjá, nebuďte tak blbej! Není dost už na tom paradoxu, že feťačka vám fet vymlouvá? Víte, jak to normálně chodí, když chcete vyklouznout? Dostanete to zadara! Anebo na dlouhou splátku. No jasně, jen abyste se nevyvlíknul. Jenom abyste nebyl jinde, někým jiným, v jiným světě... Tohle všechno *(ukazuje na podmalované oči, na piercing a vyhrnuje dole košili, aby bylo vidět kus tetování na boku)* není pro nějakou blbou parádu! To je pro to, že člověk hledá... hledá sebe, kdo je, protože se najednou začne ztrácet. A to je děsný se ztrácet a nebejt! *(Atala funí rozčilením)* Dost mě teď štve, víte to?

Jiří Slyším a vidím to. To jsem nechtěl.

Atala Žádný svinstvo neberte, ale blázen buďte.

Jiří Jo, to asi umím. A docela dost. Představte si, Atalo. Přišel jeden takovej, že prý vynalezl nejlepší způsob komunikace a že pozná na první pohled, co si kdo myslí. Že se jmenuje Evžen, prý svůdce žen. Hned se mně zdálo, že je dost mimo, ale on se nechtěl a nechtěl zvednout. Já mu říkám, že to je krásné jméno, jako Jevgenij Oněgin, a začal jsem taky recitovat z Puškina. A že mě jinak nic nezajímá. On zase, ať mu dám aspoň deset vteřin. No tak jo, říkám, a začal jsem odpočítávat. Vyvalil oči a povídá „Jste opravdu takový blázen?“ No jsem, říkám. A on vypad’.

Atala *(se chechtá)* Fakt hustý. Jste dobrej! Už mě štve, že miň. *(A smějí se oba)*

Scéna 7

Marco má na kolenou kreslířský skicák a cosi maluje. Atala si před něj sedne na zem.

Atala Marco, Marco... mám tě ráda. Jestli je to vůbec možné pochopit... a přijmout od takové...

Marco To co říkáš?... Poznals jsem to, nejsem slepý, že se ke mně, jak bych to řekl... vztahuješ jako k muži. Příjemné to je, ale... Máš úžasný talent na malování, Atalo. Sám se od tebe spoustu věcí učím.

Atala To neříkej!

Marco No opravdu. A mlujuu tvůj hlas. Čti mi něco. Tvůj hlas mě prostě rozechvívá.

Atala Tak dobře. Co bych ale... Nic tu vlastně nemám. Ale něco si vymyslím. Tak trochu na vikingskou notu, ano? Český už umíš dobře...

Atala *(hlas odněkud z prostoru)* Moje dredy mi ostříhali, dohola. Takový vztek na vše! Nerozuměla jsem ani slovo a byla jsem paranoidní. Pouze dívčí komunita, komunitní oblečení – úděsný hadry, osoba ‘anděl strážce’, všudypřítomná, včetně toho, když člověk sedí na záchodě. Práce, modlitby a práce a modlitby bez konce. Režim trochu jak v kriminálu. Povinné pravidelné půsty. Zákaz mluvení o čemkoli z minulosti nebo ze světa venku, povoleno mluvit o duchovních věcech, o práci, hlouposti, navíc se nedalo nikomu důvěřovat, všichni jak posedlí vírou. Nechci to hodnotit tak zle, pro mě to byla asi fakt jediná cesta, jak se zbavit drogy, ale z původního ideálu, jít do misie jako sestra, nezbylo nic. Všechny ty modlitby mi připadaly falešné, odříkávané se zákazem používat rozum, v komunitě mezi námi ex-toxíky mi spousta lidí byla nesnesitelných, jak se vydávali za věřící, a Madona a andělé sem a tam. Jediní muži, co přicházeli do komunity, kněží, až na jednoho byli všichni tak trochu mimo. Společné slavnosti všech sdružených komunit byly jak jedno velké sektaření. Jen

divadlo, co komunita dělá, to je fakt skvělá podívaná. Na videokazetách je prý k dostání i v Praze. Musím navíc připustit, že zakladatelka těch komunit, sestra Elvíra, opravdu osobnost, určitě vytáhla spoustu lidí z děsnejch průserů, určitě zachránila spoustu životů. V komunitě bylo i dost lidí nemocných AIDS. Vydržela jsem 9 měsíců, než jsem utekla v noci oknem. Zažila jsem ještě relapsy, ale už jsem se k pervitinu nikdy nevrátila. Naštěstí! Ale i po ix letech ho cítím jako hrozbu, ve snech se mi občas vrací.

Atala (*recituje, Marco sedí uvolněně v křesle a má zavřené oči*)

Kdo jsi neví
Znám jméno Thorwald
Asi jsi pobil všechny mé ctitele
Uchvátil jsi mě a držíš mě v náručí
Chvilí se bráním a potom vláčním
Kdo jsem neví
Znám jméno Thorgerda
Seversky krásné, drsné i něžné
Líbám tě, snad krutě, kousavě
A potom hodokvas
Sedím ti na klíně, pijeme víno
Nabereš doušek a pouštíš ho do mých úst
Nakonec na lůžku divoké milování
Jak chci já a jak chceš ty
A nakonec v objetí
Pomalou usínáme
(*Marco sedí, volně ořepný, oči zavřené*)
Spíš, Marco?

Marco Ne, poslouchám. Je to drsná krása.

Atala Můžu to něčím vyvážit? Napsala jsem ti takový verš. Napadlo mě to, když se dívám na tvůj obraz krajiny v mlze.

Marco Hmm?

Atala Galantní šed' se v dálce stýká s malátným, těžkým U. Jak opatrně, tiše dýchá, když právě kolem jdu.

Marco Pěkné, díky moc.

Atala A... ještě něco. Chvění motýlích křídel. Znáš?

Marco To neví. Zase básnička?

Atala Ne! Tak nech zavřené oči. (*Jde k němu a něžně ho políbí na zavřené oči*) Ty řasy, jak se chvějí, jsou jako ta motýlí křídla.

Marco To je paráda... něžné. Tak nějak mně to dělala, když jsem byl malý, moje máma.

Atala Tvoje máma... hmm.

Atala (*hlas odněkud z prostoru*) Já jsem relativně OK. Jarkovy stavy se dočasně zlepšily, jenže nikdo se jeho nemoc nezabýval. Skočil z okna... Všechno si zlámal, ale přežil. Dnes žiju dávno jiný život a tyhle vzpomínky jsou uloženy jen 'v archivu' paměti.

Scéna 8

Jiří Miloval jsem jednu ženu. Po nějaké době mně ona z ničeho nic řekla: „Stáhla jsem se“. A když jsem lupal po dechu, tak ona ještě dodala: „Copak, ty jsi nějaký smutný?“ Dodnes nevím, proč a co se stalo. Dlouho jsem se z toho dostával. Asi nerozumím ženám.

Atala Jste člověk. A taky máte bolest. Nebo jste ji měl, to už je jedno. Nechci být cynická, ale ani netušíte, jak je to pro mě důležité.

Jiří Bolest. Mám ji vlastně pořád. Ale snad jako kde-kdo, to je fakt. Člověk si říká, že až se vyliže z téhle šlamastiky, tak to si bude parádně žít. Jo, leda houby! Potom, když se z toho nějak dostane, ani si toho vlastně pořádně nevšimne, kdy a jak se to stalo, tak se mu ten pomyslňý prostor pro trápení hned zase naplní jiným. A tak dokola...

Atala (*hlas odněkud z prostoru*) Četla jsem úžasnou knížku od M. Sechehaye „Díář schizofreničky“. Díky přenosu s touhle psychoanalytčkou se jedna holčina uzdravila ze schizofrenie a sama popisuje ty stavy. Docela jednoduše. Ale výstižně vyobrazené. A úžasně pozitivní, tím, co dokázala. Ve škole se v tezi chci také věnovat schizofrenii, nechci tam samozřejmě rozebírat nějaké moje teorie, nedělám doktorát a nemám k tomu žádné kompetence. Budu se tomu věnovat jen z pohledu sociálně zdravotního operátora, nic víc. Zvládnou to sestavit? Řeším teď navíc spoustu dalších věcí, miluju moji holčičku, ale manželství neví, jak dlouho vydrží. Někdy mám chuť sbalit kufr, holčičku, a definitivně zmizet v nějaké severské zemi. Jung psal, že po Hirošimě „zářící víc než tisíc Slunci“ dnes žijeme pod stínem temnějším, než co kdy lidské generace zažily.

Scéna 9

Atala sama

Atala (*vběhne do pokoje s dopisem, který otevírá trháním*) Marco... píše. Super! (*Začte se, postupně malátní, usedá na postel*) „Atalo... celou svoji duší a každou buňkou těla miluju jednu ženu. Bohužel to není jednoduché. Ona je vdaná, má děti...“ (*Atala padne na postel...*) Marco... Vždyť i já mám dcerunku... a mám tě ráda. Mám jenom ji a... chtěla bych mít i tebe.

Atala (*hlas odněkud z prostoru*) Umožní-li mi to dobrý osud, toužím jen po malých radůstkách, nechci víc. Být šikovná, umýt nemocného pacienta, mít dar empatie a dar oddalovat bolest od těch, co trpí. To je pro mě víc než hodně. Mít svou práci, svoji peníze a svoji (aspoň minimální) nezávislost.

Atala (*čte nějaké psaní*) Bože, Marco... „Milá Atalo, chybíš mně.“ (*Atala mačká papír, potom ho zase honem vyrovnává, utírá slzy*) Co mně to, Marco, děláš? To mně házíš do schránky... Proč? Copak nevíš, co to se mnou... (*Bere mobil a píše zprávu*) „Můj milý Marco, taky mně chybíš“. Ježišmarjá, nedokážu napsat nic jiného.

Atala (*hlas odněkud z prostoru*) A jako že nic není jednoduché jako v pohádce s happy-endem, žádné moje těžkosti nekončí. Neshody v mém manželství přetrvávají už dávno, a jelikož není žádná naděje na zlepšení, naopak, dozrál čas k zahájení soudní rozluky vedoucí k definitivnímu rozvodu. Tentokrát už není proti ani muž, asi i proto, že spolu už nemáme žádný styk skoro tři roky. Já jsem žádnou sexuální čistotu nehledala, prostě to k tomu samo dospělo za různých okolností. Nijak jsem na sex nezanevřela, jen prostě nevidím důvod, proč ho činit nějakým mým objektem, aniž by pak měl hlubší smysl. A nepotřebuji se vrhat do mileneckého či nového vztahu jen proto, že společnost sama zavrhuje extrémy. Je rozhodně víc normální mít milence. Je mi to jedno, ničemu se nebráním, ale ani se za ničím neženou. Jsou věci, které pro mě mají větší důležitost. Jak stát sama na vlastních nohou a navíc zabezpečit ekonomickou jistotu holčičce? Jak vychovávat dítě v rozbité rodině? Jak být dobrou mámou?

Scéna 10

Atala a kazatel

Atala Víte, někdy si opakuju pořád dokola jeden citát od de Chardena. Je to nějak jako „Nejsme lidské bytosti prožívající duchovní zážitek. Jsme duchovní bytosti zažívající lidský zážitek.“ (*Chvilé ticha*) Pořádně jsem vám ani nepoděkovala za ten obřad tenkrát.

Kazatel Na vaší svatbě? Zrežirovala jste si ji sama. Mně se to docela líbilo. Párkrát jsem to od té doby už udělal podobně. Má to docela úspěch.

Atala Akorát, že to nic nezaručí. Já si to vymyslela, já si to i zvorala. (*Až drsně se směje*)

Kazatel Ani to nemůže nic zaručit. Měl bych říct, že je to v rukou Božích. Jenže on toho má tolik na starosti, že přece jen tak trochu spoléhá na lidi, že se budou snažit i sami.

Atala To tedy jo. (*Vyhrnuje si rukávy*) Myslíte, že tyhle ruce jsou pořád hodné lásky?

Atala (*hlas odněkud z prostoru*) Počítám stále a znovu, kde žít, kde mohu dát mojí holčičce větší jistoty, jestli v Itálii, nebo v Čechách. Je to velký ekonomický problém, protože v Itálii nemám nikoho, kdo mi mů-

že nepřetržitě pomáhat s dcerkou, když pracuji na 3 směny, a na baby-sitter nemám peníze. A nemůžu riskovat ztrátou práce. V Čechách bych třeba i našla pomoc kamarádů a příbuzných s holčičkou, ale zase nemám šanci přežít. Vydělala bych na nějaký nájem? Je to začarovaný kruh. Snažím to zas a znovu přepočítávat, hledat informace. Problém je, že se do léta musím rozhodnout, vždyť holčičce už začne základní škola. Jsem tak unavená. Ale právě teď potřebuji odvalu, energii, sílu. Jak říká moje kamarádka, „jakmile zavřeš dveře, otevrou se ti vrata“. Život je la-byrint. Já ještě nevím, kde budu, jestli zůstanu zde nebo se vrátím, to záleží na tom, jestli bych našla práci a přijatelný byt v Čechách. Jisté je, že kdekoli budu, je pro mě důležitý normální život a práce, ano, ale i hledání vnitřní skryté cesty, z té nechci uhnout. Ani se vlastně nedávám říci, že takové cestě věřím. Vynořují se momenty, v nichž se jistota vztyčí jako plachta na lodi a vítr ji žene. Ale ne vždycky jsou příhodné podmínky na to vztyčit plachty, někdy je lepší jistý odstup i od samotné mystické stezky, je-li to nutné. Vždyť mystikem či buddhou se přece nikdo nestane jenom proto, že by si to tak přál! Podobá se to spíš boji až do poslední jiskry života, jež se v nás ukrývá.

Scéna 11

Jarek a Jiří

Jarek Mám pro vás špatnou zprávu.

Jiří (*lekne se*) Ale... nás spojuje vlastně jenom...

Jarek Atala.

Jiří Ne! To snad ne! Ale vždyť... Atala už...? (*Nemůže se ubránit slzám*)

Jarek Umřela.

Jiří A jak...?

Jarek (*krčí rameny*) Našla si tam u nich doma v krajině strom s výhledem a otrávil se.

Jiří Ale ona... má... měla dceru a... já nic nevěděl, ani že je teď, vlastně byla... v Čechách.

Jarek Nevím. Sám si vyčítám, že mě to nenapadlo. Nemohli ji najít. Pak ji našli. Měla zase svoje světlé vlasy, neměla piercing...

Jiří Zase svoje světlé vlasy? Já ji tak ani neznal. Proč? Jakoby se nějak nebo někam vracela?

Jarek Opravdu víc nevím. (*Ozývají se zesilující glissanda harmoniky*)

Jiří Atalo! Planetko! Kde teď kroužíte? Mně budete chybět. Mně chybíte...

Konec

(*S využitím osobní korespondence s Annou N. Verš z básně Havran v překladu Vítězslava Nezvala.*)

Prof. Jaroslav Vostrý (1931) deals with contemporary Czech thinking about theatre in his study "From Theatri(sti)cs to Scenology?". A conference in Brno organized "ad honorem prof. PhDr. Ivo Osolsobě" by the Theatre Faculty of the Janáček Academy provided an opportunity to confront with some contemporary foreign tendencies three years ago; the author of the quoted study relies on the anthology from this conference published in 2010. In the first part of this study we print in this issue, he notices two 'tendencies' represented by Berlin theatre researcher Joachim Fiebach and Petr Oslzlý. Whereas the first one does not deal with theatre and staginess or theatrical and focuses on non-specific scenic aspects of social reality, the second one remains in the limits of theatre run because of theatre as such. These different attitudes are demonstrated on different levels in relation to contemporary theatre: if the statement of Petr Osolsobě consists of criticism of the contemporary state of theatre, the contribution from Václav Cejpek draws from confirmation of the current state that is offered to theatre research as such (and it is not bad, according to Cejpek).

Vostrý himself contrasts scenicity and staging of an event with (mere) staginess because identification of 'scenization' or 'scenitiveness' of contemporary reality with (simple) 'theatricality' seems to be very inaccurate. When trying to protect oneself and justify one's own academic rightfulness (which is fragile), application of some categories and terms connected originally or allegedly with theatre serve the theatre research now for expansion of the field out (not 'behind' but 'out of') the movable border of the theatre. In connection with the so-called performative twist in culture sciences, staginess

seems to be indistinguishable from performativity – it is the same case when 'what' is not different from 'how' (which is very important from scenologic point of view) in action that has been crucial for new tendencies in theatre research from the 1990s. According to Vostrý, theatre research did not originate as a historical branch by accident and theatre theory cannot be faithful to its subject if it derives its theses only from the research of 'contemporary trends' or if we look at theatre from the point of view defined by the latest fashionable tendency cultivated by academically powerful institutions (of power) instead of drawing from theatre in its whole historic area.

PhD student Mgr. Jana Cindlerová (1979) pays attention to two performances of the drama company which ranks among the top ensembles in the category of so-called local or regional theatres; her essay is called "Wasted Victim? Kerosene Lamps and The Comforter in the South Bohemian Theatre". The point of the importance and success of the South Bohemian drama is apparent in a good connection of creative and aggressive dramaturgy with a well equipped ensemble. High-quality adaptations and new plays by dramaturg Olga Šubrtová and art director Martin Glaser are created for the members in this theatre (successful *The Man of Seven Sisters* inspired by J. Havlíček whose text can be found in *Disk* 15 from March 2006; see the essay by Z. Šilová and J. Vostrý called "Ensemble Theatre: Drama in České Budějovice" in *Disk* 24 from June 2008. This is the reason why impressive and contemporary artwork originates in such a creative environment that is supported not only formally by the management of the four-ensemble theatre – let these pieces be *Kerosene*

Lamps which is a one-hundred-year-old story (performances of Lenka Krčková who plays the main character as well as the whole ensemble led by director Michal Lang are great) or the newest play by Šubrtová-Glaser called *The Comforter* (we printed the text in the March issue of *Disk*) directed by Glaser.

Another study by doc. Zuzana Šilová, Ph.D. (1960) from the cycle *Comedians on Czech stages* that is a part of the research project of the Czech Science Foundation called *Forms and Ways of Acting* deals with exceptional actor of the first half of the 20th century. Hugo Haas (1901–1968) was a popular star of a salon plays and film comedies that now belong to the golden oldies of Czech cinematography. In the first part ('A Lover, Comic or Character?'), the author follows Haas's journey from the Vinohrady Theatre where he started as a salon lover, however, he surprised with exceptional changeability in a so-called character field, to the National Theatre which used actor's modern civil acting in melodramas and comedies. Czech film also used Haas's charm and ironic playfulness as well as passion for reincarnation when creating various comic masks of young and old men. The second part of the study ('From Mime to Dramatic Acting') deals with new forms of Haas's acting which connects comic distance with authentic impersonation to a character and its situations that reached their peak in the opportunity to play Galen in Čapek's *White Disease* and continued in American emigration where he acquired deserved respect in dramatic studies in psychological melodramas he wrote and directed.

Another part of the cycle dedicated to virtuoso actors of the 19th and the turn of the 19th and 20th centuries by Prof. PhDr. Jan Hyvňar, CSc. (1941)

originated thanks to the above-mentioned grant from the Czech Science Foundation called Forms and Ways of Acting. The study called "H. Modrzejewska: The Star on Two Continents" is dedicated to a Polish actor in the late 19th century who played not only in Polish but also in English and she became the European and American actor. Her career starts in provinces, later she was successful in the Krakow Theatre and then she had the first success in Warsaw. When the actress was at the peak, however, she decided to move to California and live there with other Polish intellectuals on a farm but she soon learnt English and started to conquer American cities as "Modjeska". In the second part, the author described characteristic features of this Shakespearean actress' acting method, i.e. fidelity to play in playwright's intentions, a synthesis of idealization and realism and a critical attitude to 'virtuosity' of many contemporaries. Modrzejewska was a representative of a spiritual function of a religious concept of Art and this was connected with her role of a patriot in the time when Poland was occupied by three countries.

In her essay "Tragic Death in Jan Zátorský's Photos", Bc. Tereza Šefrnová (1980) draws from the fact that reportage and partially documentary photography (so-called 'life' documentary photography) is typical for its conscious and purposeful work with the cut-out of time and space. What moves photography journalism towards a document, i.e. from attempts to exact and balanced record of real plot to original authorial portrayal or commented tackling of an event is also flawless 'cut-outs' of everything that would draw viewer's attention from concentrated perception of a photo picture to its shallow and momentary observation. All three analyzed photos do not need the context of other photographs from corresponding cycles. A short notice is enough: this is the case of photographs of hands who pass over newspapers with the portrait of tragically deceased Polish president; when we speak about the photo of 'mummies' during tragic tsunami, it would be enough to write a notice: 27th

December 2004, one day after tsunami. The power of photographer's staging lies in a carefully selected cut-out of reality which ignores a classic 'cliché' of ruins. It is not a coincidence that the author deals with the photo *Polish Tragedy* in greatest details: parallels she draws attention to provoke a more informed viewer to deduction knowledgeable photographer Jan Zátorský uses to mobilize viewer's imagination.

The starting point for the article about Šrámek's play *The Moon Above the River* – with the label of a "dramaturgic problem" – was the staging of Šrámek's classic text in Moravian Theatre in Olomouc that had the premiere this year. PhD student MgA. Milan Šotek (1985) selected the play as a dramaturg of the drama in Olomouc and he also took part although he did not receive an opportunity for real dramaturgic cooperation. Apart from a short analysis of the play where he notices especially comic base of situations and dramatic tension between 'the uttered' and 'the concealed', he deals with the adaptation by director Zdeněk Černín. This leads him to a more general reflection about dramaturgic interventions which want to expound the language of the play to a 'young viewer'. Šotek notices what happens if we deprive the text of scenic potential included in the very language of the play thank to the stylization. Can the problem of similar attempts be solved by certain scenic stylization which is primarily set on the linguistic level?

The text by PhD. Jiří Šípek, CSc., Ph.D. (1950) "Two Encounters with Scenicity" returns to some more general connections of scening in art and in our common life. It offers several apertures on concrete examples – be it a vivid philosophical work or an art production from the field of music-dramatic art. At first, the author briefly summarizes the definition of scenicity and the field of scenology in the sense of its object and method. The first 'encounter' is dedicated to Friedrich Nietzsche's thoughts, i.e. his understanding of Dionysiac and Apolline principles of ancient theatre. For instance the function of choir described

by Nietzsche is possible to understand in connection of the topic of staging, internally tactile feeling and distance. The second 'encounter' is dedicated to two music-dramatic performances, especially to this year's opening concert of PROMS and an FOK concert from 2004. In both cases, the author focuses on the diseur (Jan Tříška) and the way of his recitation. We can see again that there are many interesting and inspiring moments from scenology points of view in a speech that is emotionally controlled. – An original addition to Šípek's article is an essay by RNDr. PhDr. Tereza Nekovářová, Ph.D. which deals with staging in nature as an original phenomenon that does not necessarily need a human observer. In this context, staging is signalization in social situations with many speeches. Staging can be found on various levels – as specialized morphologic structures, colours and congenital patterns of behaviour (like birdsongs, court dances or ritual fights) but we can also include sophisticated intentional behaviour we can see with apes or birds related to ravens.

An essay by MgA. Lucie Burešová (1983) called "Butoh Dance in the Context of Modern History of Japan" focuses on the phenomena of the Japanese art of dance, issues of its origin and development. It analyzes the term butoh from the linguistic point of view, it deals with inspiration, social-cultural background and conditions for the origin of "new dance". It understands butoh as an important cultural project from the art and social point of view. On the one hand, butoh is strongly influenced with traditional culture, however, we have to search for sources of inspiration in European (dance) art. It logically links to art of theatre in Japan in the 20th century but social-political after-war events were probably the main impulse – desire to express oneself not only about the tragedy of war but about the following unstoppable economic growth in Japan and social changes. It goes through many art fields, it deals with physical human naturalness but to philosophic and spiritual concepts as well – it draws

from Buddhism, Shinto and Christianity. The analysis of individual fields which participated in the origin of butoh is completed by portraits of two founders of this dance – Tatsumi Hijikata and Kazuo Ohno. When Ohno deceased last year, butoh has acquired a status of artificially maintained tradition after many years of decline. Its influence on contemporary theatre and dance art in Japan is clear.

In the article “Scenologic Experience with the Building of the Norwegian National Opera and Ballet”, director doc. Jakub Korčák (1961) introduces the building of the *Norwegian National Opera and Ballet* in Oslo that is a unique example of successful connection of top modern architecture with the greatest functional and technical demands of contemporary theatre operation. The author of the article focuses on a detailed description of the building and it lies on personal experience with the operation of the building during rehearsals of Tchaikovsky's opera *Eugene Onegin*. The building has become a new cult place in the Norwegian capital and it categorized Oslo among the most important centres of opera and ballet

art. We can read Korčák's article in the context of so-called creative or cultural industries opened by Prof. PhDr. Július Gajdoš, Ph.D. (1951) with his essay “Creative Industries: Development of Culture or New Market Totalitarianism?”. Mgr. Martin Cikánek, M.A., the author of *Creative Industries – an Opportunity for New Economics* published by the Arts and Theatre Institute in 2009 reacts to this essay by his article “Creative Industries: the Journey from the Land of Assemblies and Transit Sheds”. M. Cikánek works in the Institute as a head of the research project called Mapping of Cultural and Creative Industries in the Czech Republic (NAKI DF11P010VV31). Július Gajdoš got the opportunity to react to conclusions of his opponent as well.

Július Gajdoš contributed to this issue of *Disk* with his article “Kroner's Paradoxes of Laughter” written for the publication by Zuzana Bakošová-Hlavěnková et al. called *Elixir of Laughter* with the subtitle *Josef Kroner and Kroner Family* published in Bratislava in 2010. Another book – Pavel Drábek's *Czech Attempts to Stage Shakespeare* – is analyzed by Prof. PhDr. Jan Císař, CSc.

(1932). Drábek's book was published as a private print of a work of an associate professor that has a lot to say about the state of contemporary historiography of Czech theatre. According to Císař, the drawing point of the book is Drábek's opinion that this discipline of the theatre research searches for new principles, processes, methods and methodologies – we can briefly summarize it as new paradigm which it urgently needs in the contemporary state, Drábek's study follows translations of Shakespeare's dramatic texts into Czech since late 18th century until nowadays and it confirms a great and irreplaceable function of Shakespeare's work during the birth of new Czech theatre, especially drama. It behaves like this in the context of its own subject – the development of theatre and Czech society. According to Císař, he reaches a *simultaneous* scope which is a contribution of the above-mentioned seeking for new paradigm of Czech theatre historiography.

In the supplement, we print Jiří Šípek's dramolett *Asteroid 152*.

Translation Eliška Hulcová

Le professeur Jaroslav Vostrý (1931) se penche dans son étude «De la théatri(sti)que à la scénologie?» sur la réflexion tchèque contemporaine sur le théâtre. L'occasion de se confronter directement avec les tendances contemporaines à l'étranger a été offerte à la théâtrologie tchèque grâce à la conférence de Brno organisée «ad honorem du professeur Ivo Osolobě» par la Faculté de théâtre de l'Académie Janáček il y a bientôt trois ans; l'auteur de l'étude citée s'appuie sur le procès-verbal de cette conférence publiée en 2010. Dans la première partie de son étude que nous imprimons dans ce numéro, il considère deux 'directions' représentées à la conférence par le théâtrologue Joachim Fiebach et Petr Oslzlý: tandis que le premier ne se situe plus dans le champ du théâtre et de la théâtralité, ou encore de la théâtristique, mais s'intéresse aux aspects scéniques non-spécifiques de la réalité sociale, le second se maintient dans les limites du théâtre produit plus ou moins pour lui-même en tant que tel. A un autre niveau, ces approches différentes se font voir dans le rapport au théâtre contemporain: tandis que le point de vue de Petr Osolobě contient une critique du visage actuel du théâtre, la contribution de Václav Cejpek repose comme on dit sur la reconnaissance de son état actuel qui s'offre à la théâtrologie tel qu'il est (et selon le professeur Cejpek, absolument pas mauvais).

Vostrý, quant à lui, situe la scénicité et le mettre en scène en face de la (simple) théâtralité, parce que l'identification de la 'scénisation' ou de la «mise en scène» des réalités de la vie contemporaine avec la 'théâtralisation' lui semble très imprécise. Parmi les efforts accomplis pour justifier sa propre raison d'être académique (très fragile souvent), l'application souvent

très large de quelques concepts et catégories à la science théâtrale, sert bien sûr aujourd'hui à l'expansion du propre champ de recherche en dehors (nullement 'au-delà' mais bien 'en dehors') des frontières déjà très fluctuantes du théâtre en lui-même. En rapport avec le changement performatif dans les sciences de la culture, la théâtralité se montre indissociable de la performativité – exactement comme le 'quoi' ne se sépare pas du 'comment' (très important du point de vue scénologique) dans cette *action*, dont il semblait s'agir principalement dans les nouvelles voies de la science théâtrale depuis les années 90. La théâtrologie, d'après Vostrý, n'est pas née par hasard comme science historique, et la théorie théâtrale ne peut être fidèle à sa discipline, si elle fait dériver ses thèses simplement de l'observation des 'tendance contemporaines'. D'autant plus, si elle envisage le théâtre sous l'angle déterminé par la dernière tendance à la mode cultivée par des institutions puissantes académiquement (et souvent même dominatrices) plutôt que de sortir du théâtre dans toute son étendue historique.

La doctorante Jana Cindlerová (1979) dans son article «Victime inutile? *Les lampes à pétrole (Petrolejové lampy)* et *Le consolateur (Utěšitel)* au Théâtre de Bohême du Sud» s'intéresse à deux mises en scène de l'ensemble théâtral qui depuis assez longtemps déjà fait partie des meilleurs dans la catégorie des théâtres locaux et régionaux. Le cœur des réussites du théâtre de Bohême du Sud se trouve dans la liaison heureuse d'une dramaturgie créatrice et innovatrice avec un ensemble disponible et intelligent, pour les membres duquel des adaptations de qualité et de nouvelles pièces naissent dans l'atelier de la dramaturge Olga Šubrtová et

du directeur artistique Martin Glaser (par ex. le succès justifié de *L'homme des sept soeurs* d'après J. Havlíček, dont le texte se trouve dans le *Disk 15* de mars 2006; voir aussi l'article de Z. Sílová et J. Vostrý «Les troupes de théâtre: le théâtre à České Budějovice» dans le *Disk 24* de juin 2008). Dans un tel milieu créateur, que la direction des quatre ensembles ne soutient pas seulement formellement, naissent des oeuvres artistiques attachantes et actuelles – qu'il s'agisse des *Lampes à pétrole* de Havlíček, pièce vieille de cent ans (dans la mise en scène de laquelle retient particulièrement l'attention la performance de Lenka Krčková, la protagoniste principale, ainsi que de toute la troupe dirigée par Michal Lang) ou bien de la dernière pièce du tandem Šubrtová-Glaser *Utěšitel* (dont nous avons imprimé le texte dans le *Disk* du mois de mars de cette année).

Une autre étude de Zuzana Sílová (1960) du cycle *Les artistes de tréteaux* sur la scène tchèque, né dans le cadre du projet de recherche GAČR *Formes et manières de l'art du comédien*, est consacrée à un comédien exceptionnel de la première moitié du vingtième siècle. Hugo Haas (1901–1968) a été de son temps une étoile des petites pièces de salon et des films comiques qui font partie aujourd'hui du trésor de la cinématographie tchèque. Dans la première partie ('Jeune premier, comique, ou bien caractère?') l'auteur suit le chemin de Haas de la scène de Vinohrady, où il a commencé comme jeune premier de salon, mais où il montrait déjà une variabilité exceptionnelle dans la création de caractères, au Théâtre National qui mettait à profit la prestation moderne et sobre de l'acteur pour les mélodrames et les comédies de société. Le film tchèque a également tiré profit du charme de

Haas, de son ironie enjouée, et de sa passion de l'incarnation quand il crée diverses variantes des masques comiques de jeunes gens et de vieillards. La deuxième partie de l'étude ('Du mime à l'art du comédien') est consacrée aux nouvelles figures de l'art de Haas, joignant la distance à l'empathie authentique avec les personnages et leurs situation. Ces formes ont culminé avec l'incarnation de Galen dans *Bílá nemoc* (*Maladie blanche*) de Čapek et ont continué pendant son émigration en Amérique où il a gagné la considération méritée des cinéastes par des études dans les drames psychologiques qu'il a écrits et mis lui-même en scène.

Dans le cadre de la bourse GAČR Formes et manières de l'art du comédien, le cycle consacré aux virtuoses du 19ème et du 20ème siècle continue, le professeur Jan Hynnar (1941) en est l'auteur. L'étude «H. Modrzejewská: une étoile sur deux continents» est consacrée à la grande actrice polonaise de la deuxième moitié du 19ème siècle, qui a joué en polonais, mais aussi en anglais et est devenue ainsi véritablement actrice en Europe et en Amérique. Dans la première partie sont décrits les épisodes successifs de sa vie, ses débuts en province, puis ses succès au théâtre de Cracovie et enfin sa première période faste à Varsovie. Au sommet de sa gloire, l'actrice a décidé avec d'autres intellectuels polonais de vivre en Californie dans une ferme, mais elle a vite maîtrisé l'anglais et a commencé grâce à son art la conquête de villes américaines sous le nom de «Modjeska». Dans la deuxième partie, l'auteur a distingué les caractéristiques de la méthode de cette actrice shakespearienne, à savoir la fidélité à l'intention de l'auteur, la synthèse de l'idéalisation et du réalisme et l'approche critique du 'virtuosisme' de nombreux acteurs de l'époque. Modrzejewska était une représentante de la fonction spirituelle de la conception sacralisée de l'Art et cela en accord avec son rôle de patriote au temps où la Pologne était occupée par trois puissances.

Dans l'article «La mort tragique dans les photographies de Jan Zátor-

ský», Tereza Šefrnová (1980) part du fait que la reportage et une part du documentaire photographique se signalent par un travail délibéré, programmé et orienté avec le découpage du temps et de l'espace. Ce qui fait passer le journalisme photographique du document, cad. de l'effort de saisir le fait réel autant que possible de façon concrète, précise et équilibrée à la représentation d'auteur ou à l'éclairage personnel commenté des événements, ce qui implique l'élimination parfaite de tout ce qui détournerait le spectateur de sa concentration à la perception de l'image photographique et le conduirait à une simple observation superficielle. Les trois photographies analysées n'ont pas besoin du contexte d'autres photographies des cycles correspondants. Un titre bref suffit, comme par ex. sur la photographie avec la main distribuant les journaux avec le portrait du président polonais tragiquement disparu; pour la photographie des 'momies' - victimes du tragique tsunami, il suffirait d'écrire pour titre: 27 décembre, un jour après le Tsunami. La force photographique de cette mise en scène repose sur le découpage pertinence choisi de la réalité contournant le 'cliché' presque classique du tas de ruines. Ce n'est pas par hasard si l'auteur examine à fond la photographie *Tragédie polonaise*; les parallèles qu'elle fait incitant le spectateur averti à une réflexion par laquelle le photographe réfléchi et averti qu'est Jan Zátorský mobilise l'imagination.

L'article sur la pièce de Šrámek *La lune au dessus de la rivière* (*Měsíc nad řekou*) - portant le mention «un problème de dramaturgie» - a eu pour origine la mise en scène de ce classique de Šrámek au Théâtre morave d'Olomouc, dont la première a eu lieu en février de cette année. Le doctorant Milan Šotek (1985) a choisi cette pièce en tant que dramaturge du théâtre d'Olomouc et a participé à la mise en scène, même s'il n'a pas eu la possibilité d'un travail dramaturgique étroit avec le metteur en scène. A côté d'une brève analyse de la pièce, où il découvre ce que la situation offre au comédien, ainsi que la tension entre le 'prononcé' et le 'tu',

il s'intéresse à l'adaptation langagière du metteur en scène Zdeněk Černín. Cela le conduit à une réflexion générale sur les interventions dramaturgiques faites dans l'effort de rapprocher la langue de la pièce du 'jeune spectateur'. Šotek se rend compte de ce qui se passe lorsqu'on appauvrit le texte de son potentiel scénique grâce à une stylisation dans la langue même de la pièce. N'est-ce pas finalement le problème des tentatives semblables trouvant leur solution dans une stylisation scénique qui se situe fondamentalement au niveau de la langue?

Le texte de Jiří Šípek (1950) «Deux rencontres avec la scénicité» revient sur les rapports généraux du metteur en scène dans l'art et dans la vie courante. Il offre quelques vues à l'aide d'exemples concrets, qu'il s'agisse d'un texte philosophique toujours vivant, ou bien d'une production artistique du domaine musical. L'auteur rappelle d'abord brièvement les limites de la scénicité et aussi du domaine de la scénologie dans le sens de son objet et de sa méthode. La première 'rencontre' concerne les considérations de Friedrich Nietzsche, concernant sa compréhension du courant dionysiaque et apollonien du théâtre antique. En particulier le fonctionnement du cœur, comme le décrit Nietzsche, peut être compris en liaison avec les thèmes du metteur en scène, du sentiment intérieurement tactile et de la distance. La deuxième 'rencontre' est consacrée à deux manifestations musicales, à savoir le concert d'ouverture des PROMS de cette année et le concert FOK de l'année 2004. Dans les deux cas, l'auteur se concentre surtout sur le récitant (Jan Tříška) et sur sa façon de se produire. On voit de nouveau que dans le domaine du récitatif, très contrôlé dans l'expression, il existe une quantité de moments intéressants et inspirants du point de vue scénologique. L'article de Tereza Nekovářová constitue un complément original aux considérations de Šípek. Il porte sur le mis en scène dans la nature en tant que phénomène original, lequel n'a pas nécessairement besoin d'un observateur humain. Dans ce contexte,

la signalisation dans des situations sociales chez une série d'espèces animales est comprise comme une mise en scène. Ce mettre en scène peut se trouver à différents niveaux – des structures morphologiques spécialisées, la coloration et le comportement inné (par ex. le chant des oiseaux, la danse de séduction ou le combat rituel), mais nous pouvons y ranger le comportement sophistiqué que nous voyons par exemple chez les primates ou les grands corbeaux.

L'étude de la doctorante Lucie Burešová (1983) intitulée «La danse butō dans le contexte de l'histoire moderne du théâtre japonais» est centrée sur le phénomène de l'art du même nom de la danse moderne japonaise, sur les questions de son origine et de son développement. Elle analyse donc le terme butō du point de vue linguistique, met en évidence les influences, le fond socio-culturel et les conditions de la naissance d'une «nouvelle danse». Elle conçoit butō comme un produit culturel important du point de vue artistique et social. Le butō est d'un côté fortement influencé par la tradition, mais la source d'inspiration se trouve avant tout dans l'art européen et pas seulement dans la danse. Il est logiquement lié à l'histoire théâtrale du Japon du 20^{ème} siècle, mais l'impulsion lui est venue plutôt des événements socio-politiques de l'après-guerre – le désir de s'exprimer non seulement sur le tragique de la guerre, mais principalement contre la croissance économique irrésistible qui lui fit suite et les transformations de la société qui l'accompagnèrent. Il parcourt nombreuses branches de l'art, se tourne vers les qualités corporelles naturelles, mais aussi vers les concepts philosophiques et spirituels – puise dans le bouddhisme, le shintoïsme et le christianisme. L'analyse des différents

domaines qui contribuèrent à la création de butō est complétée par les portraits des deux fondateurs de cette danse qui sont Tatsumi Hijikata et Kazuo Ōno. Après la disparition d'Ōno l'an passé, le butō a obtenu, après de nombreuses années de déclin, le statut d'une tradition, entretenue de manière artificielle par une poignée de disciples fidèles. Son influence est indiscutable sur la danse et le théâtre contemporains au Japon.

Dans l'article «Le bâtiment de l'Opéra et du Ballet national de Norvège: un événement scénologique», le metteur en scène Jakub Korčák (1961) présente ce bâtiment situé à Oslo, lequel est un exemple unique de liaison réussie d'une architecture moderne de pointe avec les plus hautes exigences fonctionnelles et techniques du théâtre contemporain. L'auteur de l'article s'applique à faire une description détaillée de la construction et s'appuie sur son expérience personnelle du fonctionnement de l'édifice au cours des répétitions de l'opéra de Tchaïkovsky *Eugène Onéguine*. L'édifice est devenu un nouveau lieu culte de la capitale norvégienne et a fait d'Oslo l'un des plus importants centres pour l'opéra et le ballet. Cet article de Korčák est à rapprocher du thème de l'industrie créative ou culturelle, lequel a été lancé dans le *Disk 32* par le professeur Július Gajdoš (1951) avec son étude «Les industries créatives: essor de la culture, ou nouvelle dictature des marchés?» Martin Cikánek réagit justement dans ce numéro avec son article «Les industries créatives: la voie de sortie des pays de l'assemblage et des entrepôts». Cikánek est l'auteur de la publication *Les industries créatives-une chance pour une nouvelle économie* (Institut d'art – Institut de théâtre 2009). Cikánek est directeur dans cet institut du projet de recherches Cartographie des indus-

tries culturelles et créatives en République Tchèque (NAKI DF PO 10VV31). Ce numéro permet à Július Gajdoš de répondre à son contradicteur.

Július Gajdoš a aussi contribué à ce numéro avec son article «Les paradoxes du sourire Kroner» écrit dans le champ de la publication de Zuzana Bakošová-Hlavenková et d'un collectif d'auteurs, sous le titre *L'elixir de sourire* avec pour sous-titre *Jozef Kroner et la famille*, parue en 2010 à Bratislava. Le professeur Jan Císař (1932) s'intéresse à d'autres publications, notamment dans ce numéro au livre de Pavel Drábek *Les Tchèques s'essayent à Shakespeare*. Le livre de Drábek est un dossier d'habilitation publié de façon privée, lequel concerne l'état de l'actuelle historiographie du théâtre tchèque. Le point de départ, d'après Jan Císař, est l'idée de Drábek que cette discipline théâtrologique cherche de nouveaux principes, de nouvelles approches, une nouvelle méthode et une nouvelle méthodologie, pour résumer, de nouveaux paradigmes, dont elle a instamment besoin dans son état actuel. L'étude de Drábek suit les traductions des drames de Shakespeare en tchèque depuis la fin du 18^{ème} siècle jusqu'à aujourd'hui, et il confirme la fonction irremplaçable de l'oeuvre de Shakespeare dans la naissance du théâtre tchèque des temps modernes. Il le conçoit dans le large contexte de la matière même, du développement du théâtre et de la société tchèque. Par la largeur de ce point de vue, il atteint à un point de vue *simultané* qui est un apport à la recherche mentionnée de nouveaux paradigmes de l'historiographie du théâtre tchèque.

En annexe, nous imprimons le dramelet de Jiří Šípek *Petite planète 152* (*Planetka 152*).

Traduction
Vladimíra et Jean-Pierre Vaddé

Jan Císař

Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?

Edice Disk velká řada – svazek 17.



Co je činohra? Jak souvisí tento pojem s institucí zvanou Národní divadlo? Tyto otázky si klade přední český divadelník – praktický dramaturg, historik, teoretik, kritik a pedagog – v jednotlivých studiích zabývajících se historií vzniku takové instituce v podmínkách novodobé české společnosti a její kultury od osvícenství až k „postmodernímu“ dnešku. Současně však rozebírá konkrétní problémy dnešní činohry, jak se mu jeví při sledování některých inscenací, které vznikaly v minulém desetiletí nejen v pražské „zlaté kapličky“, ale i v dalších českých divadlech.

Připravil Ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU; vydalo Nakladatelství KANT – Karel Kerlický, Kladenská 29, Praha 6 pro Akademii múzických umění v Praze; 1. vydání, Praha 2011; ISBN 978-80-7437-051-9. Pro studenty a pedagogy AMU za sníženou cenu k dostání v knihovně DAMU. Objednávky přijímá kant@kant-books.com.