

disk **38** prosinec 2011

časopis pro studium scénické tvorby



**Obsah**

ÚVODEM | 3

MIMO INSTITUCIONALIZOVANÉ ÚZEMÍ JAN CÍSAŘ | 6

VINOHRADSKÁ DRAMATURGIE V DOBĚ PŮSOBENÍ KARLA ČAPKA KLÁRA NOVOTNÁ | 27

KAREL ČAPEK REŽISÉR HANA NOVÁKOVÁ | 44

JIŘINA TŘEBICKÁ

A JEJÍ CHARISMATICKÉ HERECKÉ POSTAVY V ČINOHERNÍM KLUBU 1965–1972 PETRA HONSOVÁ | 65

OD TEATRI(STI)KY KE SCÉNOLOGII? (2. ČÁST) JAROSLAV VOSTRÝ | 88

SCÉNICKÉ TRADICE V ZEMÍCH JIHOVÝCHODNÍ ASIE STANISLAV SLAVICKÝ | 100

PAŘÍŽSKÁ DIVADELNÍ KRAJINA – POKUS O TOPOGRAFIU JITKA PELECHOVÁ | 129

TŘI LONDÝNSKÉ INSCENACE

(KLASIKA V ZÁVĚRU LONDÝNSKÉ LETNÍ DIVADELNÍ SEZONY) JÚLIUS GAJDOŠ | 149

INTERAKTIVNÍ REKONSTRUKCE INSCENACÍ ANEB DIVADLO NEZANIKÁ KATEŘINA MIHOLOVÁ | 160

NOVÝ KOMPLET DÍLA HENRIKA IBSENA FRANTIŠEK FRÖHLICH | 168

TARANT V PLENÉRU

(UVEDENÍ PRODANÉ NEVĚSTY NA HORNÍM NÁMĚSTÍ V OLOMOUCI) MILAN ŠOTEK | 170

81. JIRÁSKŮV HRONOV PETRA HONSOVÁ | 172

OBRAZY ZE STŘÍBRNÉHO STOLETÍ (HRA) ALMIR BAŠOVIČ | 179

SUMMARY | 192 – RÉSUMÉ | 193

Autoři a zdroje fotografií: Ivo Mičkal (s. 8, 9, 11, 15, 17–19, 21, 23, 25, 173, 175, 177); Daniel Vojtíšek (s. 15); Jan Záliš (s. 19); divadelní odd. NM (s. 46, 48, 51–53, 55, 56, 59–61, 63); Miloň Novotný (s. 70, 73–75, 78–81, 83–85); Jaroslav Franta (s. 86); Stanislav Slavický (s. 103, 105, 107, 108, 110, 112–115, 117–120, 122–125, 127); © Alain Fonteray (s. 132, 133); © Christophe Raynaud de Lage (s. 135); © Brigitte Enguérand (s. 136); © Elisabeth Carecchio (139); © Patrick Berger (s. 141, 142); © Laurent Philippe (s. 143); © Pierre Grosbois (s. 146); © Julie Pagnier (s. 146); Pavel Štoll (s. 176). Zvláštní poděkování divadelnímu oddělení Národního muzea.

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 Hynar, Karel Kerlický, Ivan Kurz, Joseph N. Rostinsky, Václav Syrový, Zdenka Švarcová, František Šmahel, Miroslav Vojtěchovský; zástupkyně šéfredaktora Zuzana Šilová, 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 &amp; KANT – Karel Kerlický, 2011

<http://casopisdisk.amu.cz>[www.kant-books.com](http://www.kant-books.com)

38. číslo *Disku* zahajuje stať Jana Císaře „Mimo institucionalizované území“. Tento český divadelní teoretik a historik se dlouhá léta zabývá také amatérským divadlem; z těchto zkušeností čerpá uveřejňovaná studie. Císař v ní zkoumá vztah amatérského divadla k možnému oficiálnímu zařazení, a to na příkladu pozoruhodných amatérských divadelních souborů a uskupení s osobitou poetikou, která nemá obdobu v profesionálním divadle a souvisí právě s jejich postavením ‘mimo’ (Hochy Hýsly s autorem a režisérem Tiborem Skalkou, LÁHOR/Sound-system s vůdčí osobností Petrem Markem, který je známý hlavně jako nezávislý filmový režisér, Divadlo V.A.D. Kladno, Geisslers Hofcomedianen Kuks, Divadlo DNO z Hradce Králové, jehož vůdčím činitelem je Jiří Jelínek, a pražské Divadlo Kámen s autorem a režisérem Petrem Macháčkem). Císař vychází z názoru, že amatérské divadlo se ze své podstaty vzpírá jakékoli institucionalizaci spojené s kanonizací osvědčených postupů a přístupů, které společnost prosazuje a někde a někdy dokonce administrativně vynucuje. Tato neinstitutionalizovanost je předpokladem k ničím neomezovanému rozpětí scénování v amatérském divadle, které se v tomto smyslu může spravovat a regulovat opravdu samo. To vede na jedné straně samozřejmě k diletantismu a neumění, jež lze ovšem případně využívat k překvapivému pohledu na skutečnost, a na druhé straně umožňuje porušovat všechny možné konvence a volit nezvyklé cesty, na kterých nakonec může buď dospět k profesionalizaci, nebo se jasně vymezit proti oficiální alternativě, jejíž závislost na grantech je také předpokladem jejího zakotvení v příslušném institucionálním systému.

Příspěvky Kláry Novotné a Hany Novákové se věnují krátkému, ale důležitému působení Karla Čapka ve Vinohradském divadle na počátku 20. let minulého století. První autorka se ve stati „Vinohradská dramaturgie v době působení Karla Čapka“ zaměřuje na vlastní Čapkovu dramaturgickou koncepci v kontextu tehdejšího repertoáru Vinohrad. Zde se Čapkovo dramaturgické úsilí mohlo prosadit jen v rámci, jaký Vinohradskému divadlu vytyčovaly představy a šéfovská režisérská praxe Jaroslava Kvapila, který přišel na Vinohrady na začátku 20. let po odchodu K. H. Hilara a určoval podobu tohoto divadla do roku 1928. Hana Nováková se naproti tomu – jak napovídá už název studie „Karel Čapek režisér“ – zaměřuje na Čapkovu vlastní inscenační tvorbu, kde se jeho koncepce mohla projevit nejsvobodněji.

K historii moderního českého divadla a zejména ovšem herectví má co říct studie Petry Honsové o hereckém umění Jiřiny Třebické, jak se uplatňovalo v prvním období činnosti Činoherního klubu v letech 1965–1972. Bezesporu důležitým příspěvkem k historiografii českého divadla je projekt interaktivní rekonstrukce inscenací, ve kterém se

Kateřina Miholová se Zuzanou Jeřkovou, Vlastou Koubskou a dalšími spolupracovnicemi a spolupracovníky mohla za garance Jana Duška v letech 2009–2011 opřít o podporu Grantové agentury České republiky. Miholová tu navazovala na svůj předešlý projekt garantovaný Janem Duškem – jeho výsledkem byla rekonstrukce inscenace Jarry-Grossman-Fára *Král Ubu / Ubu the King* v Divadle Na zábradlí 1964–1968, dokumentovaná i v knižní publikaci. Nyní autorka informuje v článku s podtitulem „Divadlo nezaniká“ o výsledcích končícího druhého projektu i další perspektivě tohoto výzkumu.

Také pozadí druhé části studie Jaroslava Vostrého „Od teatri(sti)ky ke scénologii?“ tvoří publikace z roku 2010 shrnující příspěvky na konferenci pořádané Divadelní fakultou brněnské JAMU právě před třemi lety „ad honorem prof. PhDr. Ivo Osolobě“. V kapitole nazvané ‘Mezi mimezí, ostenzí a performancí’ analyzuje autor obsah těchto pojmů jak ve vztahu k pojetí ostenze u prof. Osolobě, tak zejména ve vztahu k tzv. „performativnímu obratu“ ve vědách o člověku a kultuře a s ním souvisejícími teatrologickými koncepcemi. V kapitole ‘Od znaku k tělesné akci – nebo k obrazu?’ pojednává o pokusech rozšířit platnost jistých atributů divadla a samotné ‘divadelnosti’ na širší oblast lidské komunikace. Klade přitom poloparodický, ale o to inspirativnější koncept teatri(sti)ky profesora Osolobě jak proti spekulacím profesorky Fischer-Lichte, tak i proti sémiologicky redukovánému pohledu na divadlo Umberta Eca (v proslulé stati „Semiotics of Theatrical Performance“, známé v českém znění také pod názvem „Divadelní znak“, jejíž původní znění je z roku 1977). Pokud jde o aplikaci teorií performativity v teatrologii, pokládá Vostrý za nepřijatelné směšování běžné i rituální performativity s divadlem či divadelností. Za konstitutivní vlastnost divadla (tj. za jeho divadelnost) považuje to, co je odlišuje jak od běžného, byť okázalého jednání, tak od dalších kulturních scénických produkcí. Tuto konstitutivní vlastnost divadla (divadelnost) podle něj představuje vytváření scénického obrazu za účasti diváků; tj. takové scénování, v rámci kterého se samotné konání proměňuje svým specifickým hrovým využitím v něco jiného tak, jak se v jeho rámci proměňuje Vondráček v Hamleta.

Scénickým útvarům a scéničnosti v kulturách jihovýchodní Asie (tj. Indonésie, Thajska, Kambodže, Laosu, Vietnamu a Filipín) se v zasvěceném úvodu do této specifické problematiky věnuje v přehledné stati „Scénické tradice v jihovýchodní Asii“ Stanislav Slavický, který měl v rámci svých diplomatických misí dlouholetou příležitost studovat tyto kultury ‘na místě’. Rovněž ‘z místa’ představuje divadelní mapu Paříže (s potřebným informativním úvodem věnovaným kategorizaci divadel ve francouzské divadelní ‘síti’) Jitka Pelechová ve své stati „Pařížská divadelní krajina – pokus o topografii“; soustřeďuje se v ní pochopitelně na instituce z kategorie „národních divadel“, ale referuje i o ‘městském’ divadle Théâtre de la Ville a o pozoruhodném ‘malém’ Théâtre de la Bastille, které nespadá pod kategorii statutárních divadel, a aspoň stručně pojednává i o postavení bulvárních či bulvárových divadel v celku pařížské divadelní scenerie. Její bohatost je podle autorky

dána na jedné straně růzností profilů jednotlivých institucí a na druhé straně otevřeností vůči tendencím zahraničního divadla, které má své pevné místo v programech všech pařížských scén.

Do dění v londýnské činohře dává nahlédnout Július Gajdoš, který referuje o dvou inscenacích National Theatre, konkrétně *Ženě zabité dobrotou* Shakespearova současníka Thomase Heywooda a o představení, které v létě diváci nejvíc vyhledávali, tj. o adaptaci Goldoniho *Sluhy dvou pánů*; začíná ovšem vynikajícím představením Stoppardovy hry *Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi*, režírované Trevorem Nunnem, která prokázala – tentokrát v Theatre Royal Haymarket – znovu svou dlouhodobou životnost.

Kromě článku „Nový komplet díla Henrika Ibsena“, kterým do *Disku* přispěl významný překladatel ze skandinávských jazyků i z angličtiny a někdejší dramaturg Činoherního klubu František Fröhlich, uveřejňujeme i poznámku Milana Šotka o plenérovém představení Tarantovy olomoucké inscenace Smetanovy *Prodané nevěsty* a informaci Petry Honsové o letošním 81. ročníku Jiráskova Hronova. 38. číslo *Disku* uzavírá pozoruhodná hra Almira Bašoviće *Obrazy ze stříbrného století*, kterou z bosenštiny přeložili Jana Cindlerová a Hasan Zahirović.

red.

# Mimo institucionalizované území

Jan Císar

**O**becně se ví a uznává, že české amatérské divadlo získalo v 70. a 80. letech minulého století postavení, jež mělo před tím jen jednou – ve třetím a čtvrtém desetiletí 19. století, kdy se podílelo na národní agitaci. To postavení ve 20. století mu nabídla a podmínky pro ně připravila svou nenormálností tzv. ‘normalizace’, jež byla hlavní příčinou tohoto stavu a vývoje. Odtud se potom odvíjely různé projevy, díky nimž nabývaly váhy ty podoby amatérského divadla, které mu budovaly jeho významné postavení. Chápat a hodnotit lze tyto projevy všelijak. Jan Vedral například míní, že „hnutí v amatérském divadle [...] sehrálo roli alternativy sociálně integrující, vzdělávací a až v třetí řadě umělecké.“<sup>1</sup>

Název této Vedralovy stati spojením předložek *per-* a *post-* ovšem prozrazuje i něco jiného. *Per* odkazuje až k řeckému slovesu *petraō* = zkoumám, pátrám, a znamená pronikat dopředu, ven. Takže Vedralovu názvu se dá rozumět i tak, že ta část českého amatérského divadla, již nazývá hnutím, směřovala dopředu k podobě divadla, kterou bychom v současnosti nejspíše označili jako *postmodernismus*. Snad bychom v tomto kontextu mohli konstatovat, že *postmodernismus* patří do řady kulturních a uměleckých směrů minulosti jako byl *romantismus*, *realismus*, *symbolismus*, *surrealismus*. Což znamená, že při existenci všech rovin, v nichž se amatérské ‘hnutí’ pohybovalo a jejichž nejhlubší zdroj byl v tom, že tak bylo možné pocítit – jak řekl Ivan Vyskočil už v roce 1961 v *Autostopu* – „šmak svobody“, muselo dojít k tomu, že usilovalo o to, aby tenhle ‘šmak’ dokázalo alespoň trochu předat svým divákům. A to představovalo vždycky nakonec vstup do oblasti, která se nějak dotýkala divadelní scénické funkce.

Vlastně to ani jinak nešlo. Neboť pokud amatérské konání a činění chtělo v nějaké míře a intenzitě vypovídat nezávisle o své době, muselo to činit prostředky, které v sobě jakousi svobodu, volnost, nezávislost obsahovaly. Divadlo je prostředkem, médiem, pro jehož každý projev platí ‘teď a zde’ – neopakovatelná existence v čase a prostoru. To je jeho totálně jedinečná aura, o níž píše Walter Benjamin ve studii „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, aby ovšem také konstatoval, že v tomto věku, kdy lze mechanicky reprodukovat umělecké dílo, „zakrňuje jeho aura“.<sup>2</sup> Proto můžeme o každém divadelním

1 Vedral, J. „Osmdesátá léta v amatérském divadle – česká divadelní *per-post-moderna*“ in *Divadla svítící do tmy II*, Praha 2007: 13.

2 Benjamin, W. „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, in *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979: 20.

představení mluvit jako o *scénickém díle*, jež usiluje vyjevit třeba minimální estetický postoj při uchopení, osvojení si nějaké skutečnosti, a tím pak směřuje k estetické funkci. Stane-li se tato funkce v konkrétním společenském a historickém kontextu dominantní, můžeme mluvit o *uměleckém díle*.

Pojem hnutí byl svého času brán částečně ironicky, ale také vážně, protože vyjadřoval podstatu proudu, jenž zajišťoval amatérskému divadlu jako *instituci* významné místo, jak i tom byla řeč hned v úvodu této statě. Vladimír Just například svou úvodní studii k prvnímu ze tří svazků mapujících „formování a proměny divadelní komunikace“ od 60. let 20. století nazval „Nebyl jen Semafor a Zábradlí aneb Malá divadla jako hnutí“.<sup>3</sup> Divadelní instituci je možné chápat jako systém, jenž se podílí na produkci divadelních děl, jejich zprostředkování divákům i na jejich recepci. Je to souhrn mnoha nejrůznějších prvků, síť mnoha různorodých vztahů a závislostí, v nichž se projevují i četné společenské procesy. Amatérské divadlo je institucionálně svazováno minimálně: Samotný provozně-řídící subsystém může být minimální, zprostředkování divákům rovněž, protože se dá hrát jen pro úzký okruh příznivců a přátel. Recepce nepotřebuje v takovém případě žádné složité zpracovávání, stačí pouhé přijetí, které oceňuje fakt, že se představení událo. To je samozřejmě příklad, jenž záměrně omezuje institucionální charakter amatérského divadla na minimum. Ale jistá kvantitativně nezanedbatelná část amatérského divadla, která je určena nějaké konkrétní pospolitosti a nechce se této pospolitosti vzdalovat, se drží blízko tomuto minimu. Je to přirozené, neboť smysl amatérského divadla se rodí v komunikaci s konkrétním – možná by se dalo říci: s důvěrně známým – divákem o věcech neméně konkrétních a neméně důvěrně známých. Jsou amatérská divadla, která na této úrovni zůstávají a o nic jiného se nesnaží. V takových případech samozřejmě nejde na prvním místě o estetické postoje a už vůbec ne o estetickou funkci a umělecké dílo. Smyslem je bezprostřední a přímá komunikace, která stojí na prezentaci, ostenzi, ukázání – což v mnoha případech znamená jen a jen sebeprezentaci konkrétního a jedinečného lidského média. Jaroslav Vostrý to před více než dvaceti lety formuloval jako *umělecké citění*, které je „smyslem pro každou hodnotu bytí jako takového a je v každém z nás latentně obsaženo, ale probudit je může jen někdo, u koho je toto citění spojeno s bezprostřední potřebou je vyjádřit“.<sup>4</sup>

Kdybychom chtěli charakterizovat amatérské divadlo jako instituci, museli bychom vzít v úvahu především tuto jeho vlastnost. Výchozím bodem takové úvahy by nutně bylo představení realizující divadlo jako komunikační akt. Smyslem a cílem představení není však u amatérů vytvářet kdykoliv a kdekoliv divadelní (estetickou) funkci, ale hlavním cílem bývá projevit jako lidské médium ono estetické citění skrze sebe sama. V souvislosti s amatéry se mluvívá o dobrovolnosti, s níž svou činnost vykonávají; slouží často jako obhajoba nedokonalosti, nekvalitnosti scénického tvaru. Můžeme to pokládat za jednu vlastnost amatérského divadla jako instituce; jde o obecný způsob jednání i způsob práce v souboru spojený např. s členstvím, odpovědností a disciplínou za průběh

3 Just, V. „Nebyl jen Semafor a Zábradlí aneb Malá divadla jako hnutí“, in *Pódia z krabičky*, Praha 2005: 10. Je to první díl, jenž pokračuje dvěma dalšími svazky, které nesou společný název *Divadla svítící do tmy* a zabývají se osudy tohoto „amatérského hnutí“ 70. a 80. let. Citovaná slova jsou z ediční poznámky, již za redakci na straně 9 napsal a podepsal František Zborník.

4 Vostrý, J. „Umělecké citění a ekologie“, in *Amatérská scéna*, roč. 35, č. 11–12.





a výsledky činnosti, a především s vnitřní dělbou práce. Stejně tak je ovšem formující součástí instituce amatérského divadla ono úsilí projevit estetické cítění jako lidské médium skrze sebe sama.

Na této ose se utváří rozpětí amatérského divadla. V programu 81. Jiráskova Hronova 2011 vyvolalo velké rozpaky a někdy i rozhořčení představení *Pražáci na vinařských stezkách* souboru **Hochy Hýsly**. O jeho vzniku řekl jeho autor a režisér Tibor Skalka, že se „jim trochu přemnožily ovce“, a tak se rozhodli je zabít a sníst.

„A bylo nám líto, aby to byla jenom žranice. Tak jsem si vzpomněl na starý vznik stínání berana a napsal jsem o něm takovou hru [...] Když jsme hráli už několikáté představení, přišel za mnou kluk, který dnes hraje Pražáka-zemědělce, a strašně ho mrzelo, že s námi nemůže hrát. Tak jsme ho nejdříve obsadili jako alternaci v první hře a pak vznikla druhá, *Pražáci na vinařských stezkách*, kterou jsem mu napsal vyložené na tělo.“<sup>5</sup>

To je přímo vzorová ukázka instituce amatérského divadla v rovině, kde ani v nejmenším nejde o divadelní (estetickou) funkci, ale o snahu s použitím rituálních a folklorních hudebně-zpěvních regionálních prvků, jak určitým projevem estetického cítění povýšit pouhou elementární konzumaci na jakýsi rituál. Představení mělo úspěch doma i v okolních vesnicích, a tak vzniká na této bázi další, a to tentokrát

„satirizuje už současné téma, které je v kraji zjevně živé: Pražáky, kteří v nadutém domnění znalosti vína přijíždějí do jihomoravského sklípku... Po divadelní stránce je to vyrobeno neuměle,

5 Slížek, D. „V Děčíně jsme možná byli jediní skuteční amatéři“, *Amatérská scéna* 4/2011: 48–49.



◀ ▶ **Tibor Skalka:**  
**Pražáci na vinařských**  
**stezkách. DS Hochy**  
**Hýsly. 81. Jiráskův**  
**Hronov (2011)**



herecký styl (pokud se o něčem takovém dá vůbec mluvit) mi ze všeho nejvíc připomínal teleshoppingové prezentace zahraniční provenience... To, co v *Pražácích* mohutně působí, je kolektivní radost společnosti z bytí na jevišti...<sup>6</sup>

Tohle představení se hrálo v té době jedenákrát, vidělo je víc než 5000 diváků, je schopné vyprodat hlediště do posledního místa. Kdysi, v 70. letech 20. století, jsme ve snaze o zvýšení úrovně amatérského divadla zavedli termín 'sousedské divadlo'. Rozuměli jsme tím divadlo, které se hraje pro místní známé, přátele, rodinné příslušníky, zkrátka a dobře sousedy, kteří neocení a vlastně ani nechtějí nějakou divadelní kvalitu; stačí jim, že ti, co vystupují na jevišti, předvádějí sami sebe. A nic jiného ani jeho tvůrci nenárokují, nejméně ze všeho to, že by byli schopni směřovat k nějakému kvalitnímu divadelnímu scénování. Tibor Skalka to v citovaném rozhovoru říká otevřeně a jasně:

„Já vím, že nebudeme nikdy žádní velcí herci, že nebudeme hrát Maryšu nebo Shakespeara, protože by to nebylo přirozené. Nazývají nás tu [na Jiráskově Hronově – J. C.] sousedským divadlem, ale ten pojem jsme před tím neznali, *jsme opravdu jen amatéři*“ (podtrhl J. C.).<sup>7</sup>

Tibor Skalka tak jasně vyjádřil elementární podstatu amatérského divadla jako instituce. Není ani v nadání a vlohách pro konkrétní druh umělecké tvorby, jež bychom mohli nazvat talentem, ani v jednání, skrze něž se tyto dispozice uplatňují při zrození divadelního scénického tvaru s dominantní estetickou funkcí. Ostatně: dispozice pro hraní amatérské divadlo ani nemusí vyžadovat. Díky specifické povaze divadelního prostoru, jehož rozdělení na prostor pro vnímání a prostor pro předvádění, kdy v prostoru pro předvádění je při vši realnosti vždycky všechno 'jakoby', spontánně a automaticky touto svou vlastností

6 Zahálka, M. „Hronov mezi autorstvím a interpretací“, *Amatérská scéna* 4/2011: 36.

7 Slížek 2011: 49.

dovoluje rozvinout přirozenou životní aktivitu člověka v jeho praktické rovině jako „dění a rozvrhování lidského smyslu“.<sup>8</sup> Což v případě amatérského divadla velmi často stačí k tomu, aby divák byl spokojen. A také není zapotřebí *institucionalizovaného* zázemí k tomu, aby tato fundamentální rovina amatérského divadla vznikla.

Institucionalizace znamená vynálezy a konstrukce, které se rodí na základě osvědčených způsobů chování a jednání, jež jsou pak prosazovány a někdy i vnučovány. Jakmile se tak stane, mění se v cosi povinného a naprosto nezbytného, co není možné měnit. A dokonce tyto vlastnosti utvářejí nějakou skutečnost jako cosi, co ani nemůže být jinak. Nejvlastnější povaha amatérského divadla jako instituce se institucionalizací vzpírá. Vždycky existuje východisko amatérské divadelní činnosti, která se institucionalizací vyhýbá; zejména z hlediska ekonomického, nebo ještě lépe *společensko-ekonomického*. To znamená, že amatérský soubor nemá *à priori* na jakoukoliv společenskou instituci finanční nároky, které by zaručovaly možnost jeho působení, a tím ani tato instituce nemá šanci vnučovat tomuto souboru své požadavky, jakkoliv a v čemkoliv jej ovlivňovat, uplatňovat nějaké své nároky a objednávky. Této bázi nezávislé instituce vděčí amatérské divadlo za své postavení ve vzpomínutých 70. a 80. letech minulého století. Neboť jakkoliv se tzv. normalizace snažila amatérské divadlo institucionalizovat – a to i tak, že mu poskytovala četné společensko-ekonomické výhody –, pokud soubor nepřijal stanovená a vnučovaná pravidla (nebo je dokonce dovedl pro sebe obratně využít a přitom se požadované institucionalizaci podrobit jen málo či formálně), menší či větší stupeň nezávislosti na amatérské půdě trvale existoval.

Tato nezávislost, jež je konstitutivním znakem amatérského divadla, má samozřejmě nejrůznější podoby podle toho, jaké cíle si soubor klade, pokud jde o vlastní organizaci, činnost i strukturu vnitřního souborového života, diváckou adresu i úroveň scénování. Povaha amatérské nezávislosti nemá v tomto směru hranic; může dojít až na samo dno diletantství jako neumělosti, neznalosti, nevědomosti a někdy i povrchnosti, ale stejně i dosáhnout překvapivých a nečekaných výšin. Ona neinstitucionalizovaná nezávislost poskytuje předpoklady pro obojí. Poslední desetiletí tuto skutečnost rozvinulo ve velké míře, protože amatérské divadlo se v mnoha svých projevech potkalo s *postmodernismem*, jenž amatérskému divadlu vyhovuje na obou zmiňovaných pólech. A velice často se obojí prostupuje. Platí to zejména pro divadlo, jež dělají mladí lidé. Pro ně je už pouhé vystupování před diváky drtivou většinou děním dostatečně uspokojivým a rozvrhováním smyslu vlastního bytí. A pověstné postmodernistické *anything goes* – všechno je dovoleno – umožňuje, aby vypuklo v plné síle diletantství, které se ovšem kryje s projevy postmodernismu, jenž

„vytváří říši divů, kde je všechno možné, kde každá věc může metamorfovat v každou jinou věc – vytváří ludický prostor osvobozený od všech konvencí, pravidel, tradic.“<sup>9</sup>

Tohle někdy funguje až podivuhodným způsobem. Ludičnost formuje jakousi hravou estetiku, jež spojuje dost často autentičnost a diletantství: vznikají zárodky poetiky, v níž není nikdy jasné, co je záměrné a co nezáměrné, co je

8 Chvatík, K. *Strukturální estetika*, Praha 1994: 17.

9 Doležel, L. *Fikce a historie v období postmoderny*, Praha 2008: 14.



▲ ► Diskrétní den.  
**LÁHOR/Soundsystem.**  
 78. Jiráskův Hronov (2008)



vskutku neumětelské a co vědomým vstupem na neznámou půdu, co se chce vydat neprozkoumanými cestami, co chce provokovat a dobývat nepoznané pevniny, osnovat novou poetiku. Existuje v českém amatérském divadle soubor **LÁHOR/Soundsystem**. Tento soubor tvoří skupina herců-performerů, kteří se delší čas pravidelně sjíždějí, aby improvizací vytvořili představení. Je to skupina překvapivě početná a hlavně: vytváří ‘velký’ ucelený příběh se společensky závažným tématem. Lámal jsem si spolu s dalšími několikrát v porotě nebo lektorském sboru amatérské soutěže hlavu, jak takové představení posuzovat. Někdo

je pro chaotičnost scénického tvaru odsuzoval a odmítal, jiní je naopak chápali jako jedinečný amatérský pokus o něco zcela nového, zatímco další – a mezi ně jsem patřil – hledali možnost, jak krajnosti, které se v představení potkávaly a střetávaly, uchopit a najít v nich nějaký systém a smysluplnou strukturovanost.

Spiritus agens, nepochybně vůdčí osobnost tohoto amatérského divadelního souboru, Petr Marek je také filmař a muzikant. Ve dnech, kdy píšu tyto řádky, se objevil v kinech jeho film *Nic proti ničemu*. Alena Prokopová v *Lidových novinách* píše, že

„záměrně připomíná neumětelsky sestříhané amatérské video: obraz zrní, kamera se klepe a vůbec se chová dost svévolně, přičemž záběry zůstávají až sveřepě dlouhé.“

Recenze nicméně přiznává, že

„film má přesto šanci vymknout se nálepce minoritní podivnůstky“, protože „se ukázalo, že Marek se svou výlučnou, hravou estetikou sblížující autenticitu a diletantství přestal být ojedinelý.“<sup>10</sup>

V *Týdnu* zkratka -voj- tvrdí, že

„zdání klame, Petr Marek netočí nějaké složité intelektuální konstrukty [...], nýbrž vtipné hříčky pro každého. Jen je zkrátka maskuje pro běžného diváka nepřilíš přitažlivou estetikou domácího videa, hlavu publiku mate i hereckými improvizacemi či nejasnou hranicí mezi realitou a fikcí.“<sup>11</sup>

Věra Míšková v *Právu* úvodem své recenze říká, že aby

„člověk, mohl přijmout [...] *Nic proti ničemu*, měl by sám splňovat několik předpokladů. Především by měl mít rád spíše neumětelsky než amatérsky (natož profesionálně!) natočené filmy, dále ho musí bavit smát se idiotům a nakonec nesmí chtít, aby děj dával jakýkoliv smysl.“

Recenzi končí takto:

„Divák pochopí i to, že takhle divně natočené je to schválně. Ale proč to tak je, proč namísto profesionální práce vyslal režisér do kin další domácí video, to ví asi jen on sám.“<sup>12</sup>

Petr Marek podobou své práce reprezentuje podstatu neinstitucionalizovanosti amatérismu.

„Důsledně [...] setrvává na pozicích amatérského filmaře, který natáčí filmy se svými přáteli ve svém volném čase a důsledně za své peníze.“<sup>13</sup>

V rozhovoru v *Týdnu* Marek říká:

10 Prokopová, A. „Pravda a láska vůbec nemusí zvítězit“, *Lidové noviny* 3. října 2011: 11.

11 -voj- „Blbce už ze sebe dělat nebudu!!“, *Týden* 41/2011, 10. října 2011: 72.

12 Míšková, V. „Marek natočil *Nic proti ničemu* pro přátele“, *Právo* 14. října 2011: 8.

13 Prokopová 2011.

„Mám ke grantům perverzní vztah. Nezávislý film je podle mě film, který když se mi nepovede, tak mě nic nedonutí ho uvést. Mám hrůzu z toho, že budu zodpovědný za něco, na co jsem dostal peníze a co se mi nepodařilo.“<sup>14</sup>

Je to – jak konstatuje Prokopová – „cesta z principu osamělá, založená na provokativní výlučnosti.“ Ale je to ryzí amatérská cesta, protože se vyhýbá institucionalizaci v každém směru; i ve financování amatérských aktivit z veřejných zdrojů, což by mohlo mít vliv na nezávislost, která znamená *samosprávnost a seberegulaci*.

V amatérském divadle v tomto směru funguje motivačně-provozní subsystém. Důvody, motivace, proč se hraje divadlo, se v něm zřetelně vyjevují v celé organizaci činnosti a neméně i v tom, pro koho se hraje. Z toho vyplývá i regulace – tedy usměrňování, řízení a stanovování – podoby scénování, jíž se motivace amatérského konání proměňuje v divadelní skutek. Amatérské divadlo nezná všeobecně závazné vzorce chování a jednání, které vedou k normovaným, určeným výsledkům. Ani představení jako scénické divadelní předvádění nemusí být prvořadým cílem. Třeba může být jeho hlavním důvodem setkání, z něhož mají stejné potěšení ti, kdo jsou jeho organizátoři a tvůrci, i ti, kdo jsou diváky. V takovém představení jsou neumělosti naprosto přirozené, mají dokonce pro diváky půvab a mohou se za jistých okolností stát – bezděky, nezáměrně – nositelem neotřelého pohledu na nějakou skutečnost, v němž nechybí dávka naivity díky neschopnosti, nepřipravenosti ke scénování a také díky tvrdšímu principiálnímu odmítání nechat se svazovat jakýmikoliv pravidly, zásadami, konvencemi a postupy divadelního scénování.<sup>15</sup>

Cílem však může naopak být scénický tvar, jenž se snaží maximální měrou přiblížit podobě profesionálního divadla. Skvělý znalec českého amatérského divadla Jiří Beneš jednou napsal, že čeští amatéři drtivou většinou napodobovali (a napodobují) profesionální divadlo. Příčiny tohoto jevu byly (a jsou) mnohé a mění se s dobou. Zvláštní podobu dostalo toto osvojování způsobů realizace inscenací na bázi profesionálních zvyklostí, které měly zvyšovat kvalitu scénování, za tzv. normalizace. Posilovala se tím možnost kreativní interpretace textů, neboť šlo především o tradiční typ činohry, jejímž cílem bylo učinit literaturu pro divadlo (dramatický text, divadelní hru) součástí co možná nejkvalitnějšího scénického divadelního tvaru současného vyznění. V tomto smyslu fungovala mnohá ‘školení’ amatérů nejrůznějšího typu.

Od počátku 60. let 20. století se však v souvislosti s nástupem nových podnětů, které existovaly především v profesionálních ‘malých divadlech’ či ‘malých jevištních formách’, začala projevovat tendence, jež svou pozornost upínala k podobě jiného divadelního jazyka. Bylo to logické, neboť – jak napsal Jan Grossman – v těchto profesionálních souborech existovaly jisté rysy amatérismu. Vznikaly hojně amatérské soubory, které orientovaly svou aktivitu tímto směrem ve snaze překonat napodobování profesionálních činoherních divadel. V 70. a 80. letech minulého století toto směřování a snažení pokračovalo, byt

14 Rynda, V. / Formánek, A. „Nic proti mainstreamu“ – rozhovor s Petrem Markem in *Týden* 41/2011, 10. října 2011: 70.

15 Takto chápu i důvody, proč LÁHOR/Soundsystem neudělá krok k nazkoušené a fixované inscenaci, který by pro něj nebyl těžký a nesnadný, a proč je Petr Marek v ‘amatérskosti’ svého filmu tak radikální, že Jan Foll může tento způsob natáčení nazvat filmovým anarchismem („Český film má téma! Má ale i diváka?“, *Lidové noviny* 15. října 2011: 28).



stranická a státní moc činila vše, aby amatérské divadlo ovládla a dovedla k tomu, že bude pracovat důsledně v intencích oficiální ideologie a politiky. Ale bytostná povaha amatérského divadla spočívající v oné samosprávnosti a seberegulaci se nedala zcela zlomit.

Nikdy se nepodařilo vybudovat dokonale a totálně institucionální mechanismus, jenž by bez výjimek řídil a usměrňoval amatérské divadlo. To si trvale uchovávalo jistou nezávislost, a přejímalo proto i funkce, které za skutečně normálních podmínek patří profesionálnímu divadlu. Zvláště zřejmé to bylo v proměnách těch typů scénování, které tvořily od osvícenství tradiční typy některých druhů divadla. Neinstitucionalizovanost amatérského divadla se projevila v plné síle; pro všechno alternativní, jiné v něm byly otevřené dveře.

Amatérské divadlo tehdy skutečně a dokonale potvrdilo, že svou neinstitucionalizovaností je otevřené všem podobám divadelního jazyka a že za mimořádných okolností může přejímat více nebo méně funkci profesionálního divadla, případně se stát odrazovým můstkem pro přestup některých svých příslušníků k profesionálům. Takové 'přestupy' mají však naději na úspěch jenom za mimořádných okolností, které předpokládají velkou a průraznou dávku divadelního talentu a celkovou situaci divadla, která vyžaduje radikální změnu nebo alespoň nový silný vývojový impulz. Jestliže některý z těchto impulzů chybí nebo je nedostatečný, je cesta amatérského divadla k dosažení úrovně, která přesahuje svou kvalitou a významem amatérskou divadelní sféru, obtížná, dlouhá a převážně se projevuje jen ojedinělými výsledky, jež bývají spíš projevem dočasné šťastné konstelace různých okolností než výrazem trvalého trendu. Tohle potkalo české amatérské divadlo po roce 1989. I když se v něm vyskytly různé scénické postupy a různé scénické tvary, které se zdály ledacos slibovat, vždycky to byly pokusy, které zůstaly jen osamělým a ojedinělým náznakem. Na přelomu tisíciletí se však objevují soubory, které tu obtížnou a dlouhou cestu začaly cílevědomě postupovat. A dnes nabízejí poetiku osobité podoby a solidní úrovně, která přináší výsledky, jež stojí za pozornost.

**Divadlo V.A.D. Kladno** založili spolužáci z kladenského gymnázia a od roku 1998 tu rozvíjejí poetiku, která už od konce 60. let posouvala hranice scénování českého amatérského divadla v duchu *autorského divadla*, jehož věrozněstem, duchovním otcem a učitelem se tehdy stal Ivan Vyskočil. Důraz se kladl na samostatnou původní tvořivost – autorství – všech, kdo se účastnili vzniku nějakého představení; zejména od herců se vyžadovala autorská aktivita. V.A.D. tento výsostně subjektivní princip zachovává, ale obohacuje jej o referenční aspekty, které rozšiřují záběr o mimetické zpodobení reálných postav, událostí, dějů, situací. Takto v roce 1999 vznikla jejich druhá autorská hra *Rozpaky zubaře Svatopluka Nováka*, kterou lze z jistého hlediska vnímat a chápat rovněž jako 'realistickou' komedii o našem zdravotnictví. Což se prokázalo tím, že Divadlo ABC ji zařadilo do repertoáru a hrálo ji na své malé scéně – v Ábíčku.

Na Jiráskově Hronově 2011 se V.A.D. uvedl představením, jež se jmenuje *Fe-erie o Kladně* s podtitulem *Urbanisticko-sociálně-politologická a navíc edukativní inscenace*, což prokazuje rozsah i význam referenčních aspektů. V kombinaci hyperrealismu a montážní zkratky se vypráví příběh několika současných zaměstnanců slavné Poldi a zároveň historie vzestupu, slávy a pádu průmyslového Kladna. Děje se to s osobitým humorem, který je nedílnou součástí 'autorské poetiky' V.A.D., která mu dovoluje vytvářet velmi reálnou charakteristiku postav,



◀ ▲ ▼ Kazimír Lupinec: Fe-erie o Kladně. V.A.D. Kladno. 81. Jiráskův Hronov (2011)





ovšem nahlíženou, hodnocenou a tematizovanou vtipně zvenčí. Alkoholička, otrávená a nemluvná jeřábnice Jasanky Kajmanové je hrána beze slov: gesty, tělem, pohybem, vztahem k okolí, celkovým chováním plasticky a současně ironicky vyjadřuje omrzelost ze stereotypu všedních pracovních dnů.

Takové je celé představení: na reálném – dnešním i historickém – životním materiálu s úsměvným nadhledem scénuje osudy lidí a otevírá otázku, co přijde po zániku industriální civilizace a kultury s ní spojené. Divák, jenž se v hronovském zpravodaji vyjádřil, že takovým způsobem by se mělo dělat autorské divadlo – vypovídat o něčem, co všechny bytostně zajímá, co je jejich život a přitom nabízet obecnější poznání –, velmi přesně postihl to, co V.A.D. Kladno činí už více než deset let předním souborem našeho amatérského divadla: je to poetika ‘autorského’ divadla jako výpovědi ‘autorského’ subjektu, která však svými referenčními aspekty dokáže sdílet souvislosti, které tento subjekt přesahují. A zároveň se tak otevírá možnost dospívat ke scénickému divadelnímu tvaru, jenž je působivý svou oscilací mezi ryze subjektivním postojem k předváděnému a zřetelnou ‘mimetickou’ rovinou, která je nositelem realistické epistemologie.

**Geisslers Hofcomoedianten** jsou souborem, jehož putování neinstitutucionalizovaným územím amatérského divadla přes poloprofesionální existenci až na sám práh profesionalizace, před níž stojí a o níž v přítomnosti – oprávněně – usiluje, je poučné jako příběh vzniku, růstu a vývoje jednoho amatérského divadelního souboru. Na počátku bylo několik mladých amatérů, kteří v Náchodě pracovali v tamním studentském divadle DRED: ti roku 2002 založili – z podnětu a za přispění muzikologa Stanislava Bohadla, jenž je dodnes jejich impresáři – soubor, který nazvali Geisslers Hofcomoedianten; jejich sídlem se stal Kuks.

Anton Joseph Geissler – jak se píše v ‘České divadelní encyklopedii’ ve svazku *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století* – byl principálem kočovné divadelní společnosti. V roce 1705 v Praze vstoupil do služeb hraběte Františka Antonína Šporka a byl jedním z divadelních ředitelů, jenž v jeho službách hrál v Praze i v Kuksu. ‘Geissleři’ byli založeni proto, aby hned v nultém ročníku festivalu barokní kultury v tomto Šporkově východočeském sídle po 284 letech nastudovali hru *Amor tyran* herce, principála a dramatika Heinricha Rademina, jenž společně s Geisslerem působil i v Kuksu a byl zřejmě ‘hlavním dramaturgem’ i dvorním dramatikem jeho společnosti, jíž dodával také činoherní přepracování libret italských oper.

Tak se amatérský divadelní soubor setkává s barokem jako s inspirací, která se stane jeho osudem. Řekneme-li ve spojení s barokem Kuks, potom zajisté především myslíme vrcholné baroko, jež v tomto místě reprezentuje sochařské dílo Matyáše Bernarda Brauna. V případě ‘Geisslerů’ je to však jinak. Potkali se s barokem manýristickým, realizovaným na bázi scénických konvencí německých kočovných profesionálních divadelních společností. Je to baroko vnitřně vyprázdněné, uplatňující často pokleslé, leč velmi zdařilé, často až virtuózní postupy, rozvinuté v barokním divadle předcházejících desetiletí v jeho strhujícím zápase o ovládnutí hmoty jako možného výrazu spirituality. Toto manýristické baroko se projevuje přemírou stylizovanosti, formálností, kdy patetičnost, nabubřelá strojenost a rétorický bombast jsou konfrontovány s hravou subtilitou a dekorativní stylovou květnatostí, jíž se už ohlašuje rokoko. Je to příležitost – jakou má ostatně barokní divadlo v sobě už od počátku – nabídnout divákům opulentní menu nejrůznorodějších materiálů a výrazových prostředků.



▲▲▲ Fitzli Putzli. Geisslers Hofcomoedianten Kuks. 80. Jiráskův Hronov (2010)



To vše se ve šporkovském divadle prakticky uskutečňuje na Haupt- und Staatsaktionen, jež jsme v češtině zkrátily na 'hauptakce'. Těmito příběhy o hlavě státu a jeho družině – možná bychom mohli říci: o nejvyšším establishmentu – německé profesionální divadlo spolu s Hanswurstem ukotvilo své základy převzaté z cizích divadelních kultur v domácím prostředí; Englische Komödianten se proměnili ve Stranitzkého 'Teutsche' Komödianten. Na tomto půdorysu uplatňovalo toto divadlo podle svých potřeb všechny rysy manýristického divadelního baroka. S převládající snahou „poskytnout 'aktérům' virtuózní a efektní role, ohromit diváky hrůznými, pompézními a jímavými scénami a rovněž drastickou komikou.“<sup>16</sup>

S tímto divadelním projevem německého profesionálního divadla prvních desetiletí 18. století se setkali 'Geissleři' při svých 'letních' kuksovských inscenacích, které ve spartánských podmínkách připravovali pro barokní festival. Jejich poetika se tak rodila krok za krokem, když trvale usilovali o to nescénovat jen předložené texty a případně využívat některé postupy barokního divadla, ale zapojovat všechny podněty z minulosti do současného divadelního projevu, jenž pro ně jednoznačně představoval postmodernismus. Od baroka získali smysl pro melanž různorodých druhů materiálů a výrazových prostředků, které nikterak nemíní spojovat a syntetizovat: naopak se touto směsí hrdě pyšní

„i v nepatřičných šokujících kombinacích“ [jak píše už citovaný Doležel, aby rovněž připomněl, že] „ludický duch kultury [jenž] byl patrně naposledy tak vitální v rokoku, není frivolní, nýbrž tvořivý“.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> *Videňské lidové divadlo*, Praha 1990: 24.

<sup>17</sup> Doležel 2008: 14.





◀ ▲ Edmund Kampaň, Petr Hašek:  
**Ambrosia. Geisslers Hofcomoeidianten**  
 Kuks. 81. Jiráskův Hronov (2011)

▶ **Ambrosia v kostele sv. Vojtěcha, broumovský klášter v srpnu 2011.** Představení bylo spojeno s přednáškou o benediktinském klášterním divadle v Broumově a konalo se v rámci 1. festivalu po zámeckých a klášterních divadlech (tentokrát Královéhradeckého kraje)



V tomto manýristickém baroku jsou vsuktku rysy, jež signalizují příchod rokoka, jako hojná asociativní metaforika, spojující v disparátním puzení k mnohoznačnosti lehkovážnou trudnomyslnost a smysl pro elegantní hříčky – především slovní, ale i pohybové. A je tu samozřejmě herectví. Ta usilovnost, s níž pozdní manýristické německé baroko usilovalo o to dát příležitost ‘aktérům’ rozvinout vlastní komediantské nadání a tak i efektní možnosti působit na diváka, se v poetice ‘Geisslerů’, která se s těmito vlivy setkala, nemohla ztratit.

Prokázaly to spolehlivě a jasně dvě jejich premiéry roku 2010: *Molièrův Lakomec* a *Ambrosia*. V *Lakomci* soubor sáhl po ‘klasickém’ činoherním textu, ponechal si z něho základní dějovou linku boje o Harpagonovy peníze a obohatil je *herecky* o filmovou grotesku 20. let, která navíc přinesla znaky mafiánství, a také o dnešní muzikál. Vznikla tak – jak napsal Jan Kerbr – pozoruhodná, profesně obdivuhodně interpretovaná úprava Molièrovy slavné komedie, jejíž znamenitě stylové a stylizované herectví dokázalo svou kvalitou nejen přiblížit Molièra dnešku, ale i uchovat ducha a smysl textu.

*Ambrosia*, jež vznikla na základě jezuitské hry sv. Edmunda Kampiána<sup>18</sup> a hrála se u příležitosti korunovace císaře Rudolfa II. roku 1578 a kterou si s využitím překladu Petra Polehly 'Geissleři' sami přepsali a sehráli v úpravě Petra Haška, stojí zcela komplexně na poetice, již si osvojili a rozvinuli jako *amatérský* soubor z Kuksu. Jejich úsilí propojit pozdní manýristické baroko německých kočovných divadelních společností s postmodernismem našlo přirozené zázemí i oporu v neinstitucionalizovanosti amatérského divadla – zejména východočeského. Tam přestalo být pouhou jednorázovou záležitostí festivalu v Kuksu a systematicky zaměřilo k osobitě poetice, která byla reflektována a zkoumána a jež se dnes uplatňuje úspěšně jako jeden z projevů současného českého divadla.

Cesta 'Geisslerů' nebyla ovšem úplně hladká, objevovaly se námitky různého druhu. Včetně těch, jež shledávaly podobu jejich představení výjimečnou až k nesrozumitelnosti a příliš vzdálenou praxi běžných amatérských souborů. *Ambrosia* je vyvrcholením tohoto vývoje; už proto, že Geisslers Hofcomedian ten se jí vlastně loučí s amatérským divadelnictvím. Nejen pojmenování „žánru“ a zásad scénování *Ambrosie* v programu, ale především její provedení potvrzuje existenci svébytné poetiky, jež se tvůrčím vyrovnáváním s barokem vyvíjela na neinstitucionalizované půdě amatérismu v divadelní postmodernismus: „Divadelně-interaktivní výstava o sv. Ambrožovi a pokání císaře Theodosia pro 9 hereckých exponátů, jezuitský zpěv a kurátora...“

Nemalou roli hraje v tomto scénování princip site-specific. 'Geissleři' jej nepoužili poprvé. V roce 2009 scénovali 'road-movie', k níž je v tomto případě inspiroval Braunův barokní výtvarný Kuks sochou „dábelského notáře“ jménem Fitzli Putzli, podle něž se také představení nazývalo. Text si napsali sami a hráli kolem a na automobilu-dodávce v plenéru. Na přehlídce východočeského amatérského divadla v Červeném Kostelci přivezli v zimním mrazivém odpoledni toto pohyblivé jeviště do údolí před svahem plným holých kmenů stromů, jenž končil hřbitovní zdí s vyčnívajícími náhrobky. Toto prostředí skvěle dotvářelo metafyzickou rovinu představení o životě a smrti, jíž se soubor ponořil do barokní spirituality.

Obdobně to platí i o *Ambrosii*. Nejde jen o sakrální prostředí kostela, které pro někoho více, pro jiného méně připomíná její náboženské zázemí. Podstatná je soustředěnost, s níž tento prostor svírá všechny různorodé výrazové prostředky, zejména herecké, a nutí uvědomovat si smysl celku v divadelní i duchovní rovině. V Hronově bylo – vzhledem k malému prostoru kostela i nutnosti hrát pro velký zájem jedno představení odpoledne a druhé večer – nutné některé výstupy umístit mimo kostel; odpolední představení proto ztratilo soustředěnost. 'Geissleři' napsali v programu Jiráskova Hronova, že

„nechávají diváka svobodně, individuálně a na vlastní pěst objevovat jeden z nejstarších dochovaných dramatických textů jezuitského divadla na našem území, život a dílo sv. Ambrože a v neposlední řadě, co znamená slovo ‚pokání‘“.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Sv. Edmund Kampián (1540–1581) se narodil v Anglii, odkud uprchl, když se prozradil jeho odklon od anglikánské církve. Přestoupil na katolictví, vstoupil k jezuitům, působil v jezuitské koleji v Brně a nějaký čas vyučoval v Praze. Pak byl v roce 1579 poslán do Anglie, aby působil mezi tamními katolíky. V roce 1581 byl dopaden, mučen, popraven, jeho tělo bylo rozčtvrceno.

<sup>19</sup> Program 81. Jiráskova Hronova 5.–13. srpna 2011: 51.



▲ ► Molière: Lakomec. Geisslers Hofcomoedianten Kuks. Doprovodný program 81. Jiráskova Hronova (2011)



Důsledkem této svobody rozhodování, co si vybrat a jak to vnímat, je zásadní interaktivita představení. Kdyby ovšem přítomnost neobvyklého prostoru neustále nepřipomínala celek, pak by zřejmě – jak ukázalo to odpolední hronovské představení – šlo hlavně o zajímavost jednotlivých hereckých vystoupení, nikoliv o scénický tvar, jenž má svůj celistvý smysl.

Tu spojitost jistou měrou dodává i příběh, jak sv. Ambrož učil římského císaře Theodosia křesťanskému milosrdenství a pokání. Pro diváka však není úplně jednoduché vyrovnat se se scelující funkcí příběhu, neboť 'herecké exponáty' jsou skutečně svou performativní aktivitou tak přitažlivé až sugestivní, že nutí vnímat a reflektovat je jako naprosto samostatná čísla: Ejzenštejnův termín montáž atrakcí je jako ušitý na míru tohoto simultánního hereckého vystupování. Vzpomenutý program Jiráskova Hronova mluví v této souvislosti o „barvitém a různorodém hereckém jarmarku“. I tak se dá toto představení chápat. Ta performativní aktivita – tj. důraz na konání realizované a předváděné v tomto okamžiku a v tomto prostoru, které se rodí před očima diváků a naléhá na ně svou artistností –, je prvohadou a klíčovou součástí tohoto „jarmarku“. Divák nevnímá ani postavu ani situaci, ale právě jen a jen *herecký výkon* – jak lze anglický výraz performance rovněž přeložit. Jednotlivá 'čísla', 'atrakce', na tomto principu stojí. Jsou to skutečně exponáty, které se prezentují jako na výstavě: od stepu a tance k loutkářskému výstupu a odtud zase ke stylu komedie dell'arte, zpěvnímu projevu

a melodramatické scéně naplněné expresivní vášnivostí, abych uvedl některé podoby hereckých výkonů. A skrze ně a jimi je vyprávěn příběh sv. Ambrože.

Autor těchto řádků se musí přiznat, že když po prvé viděl *Ambrosii*, tak tento fakt zprvu příliš nevzal na vědomí. Při své 'interaktivní' volbě, na co se zaměřit, se zajímal hlavně o performativní hereckou aktivitu. Až teprve později si všiml, že třeba loutkářské 'číslo' sděluje, že se císař Theodosius dověděl o povstání v Soluni, je proto přemlouván ke krvavé odplatě a sv. Ambrož jej nabádá k mírumilovnosti.

Německé kočovné barokní společnosti poskytovaly svým 'aktérům' efektní role, aby se mohli předvést. Tenhle vliv baroka na podobu herectví 'Geisslerů' se projevuje – a jde i dál. Walter Benjamin v „Původu německé truchlohry“ píše o tom, že postavy barokního divadla, a to zejména negativní,

„jsou vrženy na jeviště v samostatných výstupech do ostrého osvětlení a obvykle zůstaveny bez motivace. Tak málo se dbá o zachování iluze, tak velice vtíravě se zdůrazňuje na intrikánském jednání úspornost, že barokní zápletka proběhne, lze to tak říci, jako výměna dekorací na otevřené scéně.“<sup>20</sup>

Takto jsou v *Ambrosii* do prostoru vrženy v „ostrém osvětlení“ herci Geisslers Hofcomoeianten, aby hereckým výkonem vytvořili onen herecký jarmark a upoutali jím pozornost ke smyslu příběhu. Závěr hronovského programu zní proto takto:

„Barvitý a různorodý herecký jarmark do každého svatostánku! Nebojme se kostelů a zpytujeme svědomí! Kdo je přece bez viny?“<sup>21</sup>

Tato slova by se dala považovat za jakýsi nahodilý výkřik. Na neinstitutionalizovaném území amatérského divadla se však od roku 2000 pohybuje **Divadlo DNO** z Hradce Králové, které se deklaruje jako nezávislá alternativní skupina bez vlastní scény a od roku 2004 jako občanské sdružení zastřešuje různé divadelní, hudební a výtvarné projekty. Jeho lídrem je Jiří Jelínek, jenž mnohokrát prokázal jedinečnou divadelní imaginaci, pro niž jej Vladimír Morávek na jistou dobu přivedl do brněnské Husy na provázku. V roce 2011 byl ze Šrámkova Písku, což je přehlídka amatérských souborů experimentálního divadla, tento soubor doporučen na Jiráskův Hronov s představením *Hospodin aneb Kdopak by se boha bar*.

Hraje se v hospodě; ve správném lidovém českém pohostinství, kde teče především pivo. A hraje se – protože Jelínkova imaginace je hlavně a svrchovaně loutkářská – s předměty, jež k tomuto prostředí patří: püllitry a přenoskami na pивní láhve počínaje a 'štamprlaty' konče. Tato zábava připomíná šantány a tingl-tangly. Najednou jsou však diváci vyzváni, aby řekli číslo, které je – jak se ukáže – číslem stránky v Bibli, a improvizovaně se předvádí příběh, jenž je na této stránce. Jistě není možné vyvozovat nějaké dalekosáhlé závěry z toho, že herecký jarmark *Ambrosie* i tento 'hospodský kabaret' obracejí přes všechny zábavné atrakce nakonec pozornost k náboženským příběhům, k duchovnímu světu křesťanství. Ale přece jen se nelze ubránit otázce, zda svoboda a nezávislost, jež

20 Benjamin 1979: 272–273.

21 Program Jiráskova Hronova 2011: 51.



**Hospodin aneb  
Kdopak by se boha  
bar. Divadlo DNO  
a Šavgoč, Hradec  
Králové. 81. Jiráskův  
Hronov (2011)**



neomezeně poskytuje postmodernismus, který se hravostí a bez omezení stýká s neinstitutionalizovaností amatérského divadla, najednou nepřináší přání či alespoň pocit, že by bylo asi dobré ukotvit se v nějaké hlubině bezpečnosti.

Maximálně a intenzivně, úporně, tvrdohlavě až umanutě trvá na neinstitutionalizovanosti amatérského divadla pražské **Divadlo Kámen**. Vzniklo v roce 1998 jako uskupení lidí se svěbytnou představou o podobě činoherního divadla. Od roku 2007 hraje ve vlastním studiu na sídlišti Invalidovna: v malém prostoru, který má pronajatý od Prahy 8 a upravilo si ho z bývalé tiskárny. Na svých webových stránkách o sobě Divadlo Kámen mluví jako o nízkonákladovém zařízení, kterým musí být, chce-li si udržet svou nezávislost, a uvádí i své sponzory – firmy i jednotlivce –, kteří mu v tomto jeho snažení pomáhají. Jeden ze zakladatelů, dnes hlavní autor a režisér, vůdčí duch Divadla Kámen Petr Macháček kdysi vyhlásil, že tento soubor vznikl proto, že byli dva, kdo nemohli v činoherním divadle najít to, co hledali, a tak se rozhodli založit vlastní divadlo.

Od prvních okamžiků, co Macháček vstoupil do amatérského divadelního dění, prohlašoval vytrvale, že usiluje o cosi, co by naplnilo známý slogan McLuhana *medium is message*; že míří za takovou scénickou podobou divadla, která by z povahy tohoto druhu umění jako prostředku specifického výrazu a sdělení zároveň utvářela smysl představení. Toto jeho hledání nebylo a není snadné ani pro soubor, ani pro diváky. Macháček usiloval a usiluje zjednodušit maximálně tvary a abstrahovat čili ponechat jen ty prvky, které postihují podstatu zobrazované skutečnosti. Jeho postupy se blížily a blíží minimalismu v hudbě: opakovaly a opakují fráze (v tomto případě věty) a motivy, aby akcentovaly elementární prvky, na něž se představení soustřeďuje. Především motivy hrají v tomto úsporném scénickém tvaru nejpodstatnější roli. A to jak motivy sdělované slovem, tak mimoslovně (při opakování celé situace nebo stejné herecké akce).

Macháček chtěl tak nejprve vyprávět poměrně složité reálné příběhy ze současného života, ale minimalistický scénický princip jej zrazoval svou staticností:

opakování stále stejných motivů zdržovalo dynamiku vyprávění příběhu. Navíc ještě byl zapotřebí dostatek času na to, aby každý motiv zazněl zřetelně, takže tempo představení bylo neúměrně pomalé. Pro valnou většinu diváků věru nebylo lehké vydržet tento způsob předvádění. Postupně přišel Macháček na to, že se složitých příběhů ze života bude muset vzdát. Omezoval se proto postupně na vybrané exemplární situace, které mu umožňovaly vytvořit průkaznou abstrakci určitého chování a jednání. A tak v roce 2009 vytvořil tímto způsobem představení *Asi ani zahrada* – „příběh a koncert o zahradních kráterech a létajících předmětech těžších než vzduch“ –, jímž v roce 2011 vstoupil díky své obnažené a důsledně uskutečněné poetice rasantně a provokativně do celostátních soutěží amatérského divadelnictví (Šrámkův Písek a Jiráskův Hronov).

Už název tohoto scénického tvaru předznamenává jeho sémantickou neurčitost. Částice *asi* má modální význam: vyjadřuje menší míru jistoty (snad, patrně, možná by to mohla být zahrada). Tento postoj mluvčího a tvůrců představení zesiluje záporka 'ani' tím, že vzhledem k ní má představení vlastně nejméně co společného s nějakou zahradou. I když právě o ni jde. Představení začíná rozhovorem, který vedou žena a muž sedící v hledišti: ti se možná, asi, snad dokonce procházejí po budoucí zahradě, nebo si ji jen představují a mluví o tom, co v ní kam umístí, nebo neumístí. Začíná se hovorem o zahradě, ale na jevišti zahrada není. Je totiž – až na několik předmětů, jež se zahradou rozhodně v nejmenším nesouvisí – prázdné; sedí na něm muž, jenž je v textu označen jako P-pilot. Sémantická neurčitost trvá, dokonce se stupňuje.

V tomto sémantickém duchu jsou prezentovány i postavy, které se označují pouze písmeny. Ž a M jsou žena a muž, T je matka, již S provází při hledání dcery Marušky označené písmenem R, kterou M vyhnala z domu. O postavách se, pokud jde o jejich individualitu i sociální zařazení, dovídáme minimálně: Ž a M jsou ona dvojice, která mluví o zahradě a má v ní pozoruhodné zážitky, když vidí padat letadlo, ale zároveň zjišťuje, že je to vlastně bagr. Žena pak uskutečňuje akci, která se v představení několikrát opakuje a nabývá tak až rituální povahy: podává sklenici s vodou. Přitom sklenku nedává z ruky do ruky, ale klade ji na zem; každý, kdo pije, si ji bere sám. S tím je spojený i závěr představení: všichni si berou sklenice, obrací se čelem do hlediště, mlčky a nehnutě stojí, dopijí, sklenky vrací – a vše končí.

Matka s S, což je snad lékař (v jedné poznámce v textu se píše psychoanalytik), hledá dceru. Proto bychom – ale zase jen možná, snad, asi, patrně – mohli matku považovat za psychicky vyšinitou, neboť jinak nic na tuto její vlastnost neukazuje. P se v lese – jak jeviště v určitém okamžiku Maruška nazve – potká s Maruškou. Na konci představení jej Maruška představitel jako bagristu, který se jmenuje Jan. Z hlediska sémantického pojmenování se tedy o postavách dovíme jen to, co utváří vzorce vztahů, chování a jednání. V této rovině se prezentují i události: M a S hledají R, M a Ž obhlížejí zahradu, představují si, jak bude vypadat, dávají ostatním napít a setkávají se s P, Maruška se seznámí s P. Není to ani děj, ani fabule, ani příběh, jen několik samostatných událostí.

Tuto sémantickou neurčitost navozuje ovšem zásadně prostor, v němž se hraje. Je na něm židle a plocha pro pokládání sklenek s vodou. Je to opravdu dokonale „prostora, která představuje“; v Zichově pojetí noetický – a podle autorů „Poznámek a komentářů“, připojených k jeho *Estetice dramatického umění* v posledním vydání, ontologický – postulát, který je „obsažený v pojmu herce a hry“



Petr Macháček: *Asi ani zahrada*. Divadlo Kámen, Praha. 81. Jiráskův Hronov (2011)

a utváří nejvlastnější a nejzákladnější jádro divadelní scéničnosti. Jakékoliv konkrétní určení tohoto prostoru chybí, je stále jen znakem. Scénu tedy určují jen slova herců, případně jejich chování (např. pozorování letadla, později bagru), někdy i to chybí. Pití vody, které je v tomto scénickém tvaru skutečně velice důležitým aktem, se odehraje jen a jen v holém prostoru určeném pro hru herců; tak jde jen o samotné pití, jehož smysl není ničím naznačen: prostě se jenom pije. Touto svrchovanou abstrakcí podstaty scéničnosti jako hry postav v prostoru pro předvádění vzniká *fikční svět*, jenž je přístupný jen skrze sémiotické kanály.<sup>22</sup> I když jednoduché to rozhodně není.

Trojrozměrnost prostoru pro předvádění, jenž je – opět v Zichově formulaci – prostorem pravým a skutečným, umožňuje ukazovat trojrozměrné skutečné jevy jako originály; člověkem počínaje. Což scénický princip představení *Asi ani zahrada* plně využívá. Není v tom představení příliš mnoho k vidění, ale co tam je, má svou konkrétností reálného jevu ohromnou váhu. Například barva. Základní ladění kostýmů, židlí, sklenic a plochy, na niž se sklenice odkládají, je neutrálně černo-šedivo-bílé. Jakmile se objeví jiná barva – červená maska, žlutý model traktoru –, okamžitě přímo agresivně rozruší tuto neutralitu, vynutí si soustředěnou pozornost. A tak se utvářejí další roviny sémiotických kanálů, jimiž divák proniká k fikčnímu světu. Také krabice, kterou má matka na počátku

<sup>22</sup> Tato část čerpá ze VII. kapitoly Zichovy *Estetiky dramatického umění* nazvané „Divadelní scéna“ a z „Poznámek a komentářů“ Iva Osolobě a Miroslava Procházky, obsažených v jejím 2. vydání z roku 1986: viz strany 360–361.

na hlavě, je reálným předmětem, jenž tuto fikčnost prolamuje, ale zároveň o postavě něco jako znak vypovídá – má to být její slepota?

Tyto zvláštní vztahy prostupnosti mezi fikčním světem a originály reálných jevů výrazně posiluje využití hudby. Slovo koncert, jež obsahuje citovaná charakteristika podoby představení, je třeba brát v základním smyslu: jako veřejné provedení hudební skladby. Po každém z těch osmi 'divadelních výstupů' nastoupí na jeviště hudebníci, kteří zahrají skladby, jež jsou v programu jako na řádném koncertu označeny názvy a sdělují jména skladatelů i těch, kdo je interpretují. Tento koncert se nijak a ničím nevztahuje k tomu, co hrají herci, je naprosto samostatnou záležitostí: ta vážná hudba by se dala klidně poslouchat bez oněch osmi divadelních scén. A přece je tu nějaká – vnitřní – souvislost. Je-li totiž divák schopný projít toutéž imaginativní cestou jako ti dva, kteří v hledišti promlouvají o tom, jak bude vypadat zahrada, je-li schopen vstoupit skrze znakový charakter představujícího, zastupujícího prostoru pro předvádění (jeviště) do fikčního světa, pak hudba může rozvinout, umocnit tento jeho prožitek fikтивности. Vnitřní jednota je vnější nejednotností posílena a dokonce vytvářena, prohlásoval Vasilij Kandinsky, když v roce 1912 kritizoval Wagnerovu představu syntetického divadelního díla jako spojování „vnějšího rázu“, kde se jednotlivé složky navíc navzájem podržují. Scénicky útvar *Asi ani zahrada* se pohybuje v poloze abstrakce: likviduje děj, fabuli, příběh; motivy verbální a neverbální nevyužívá jako elementární jednotky tematizace, ale jako výraz skutečnosti, o níž scénický tvar vypovídá (propoziční využití), jako jednotky vytvářející logickou strukturu a formující syntax motivů. Zachovává se samostatnost všech materiálů (výrazových prostředků) a je na divákovi, aby svou imaginací pochopil abstrakci, jež tvoří skutečnost, kterou představení nabízí.

Není to snadné a jednoduché. Vstup do tohoto „minimalistického světa abstraktních vzorců“, jež vytvářejí nezvyklý a vlastně obrácený vztah mezi fikcí a realitou – obvykle přece nejprve vnímáme a reflektujeme reálný svět a od něho postupujeme k fikci –, je na porozumění a pochopení náročný. Je logické a přirozené, že ani zkušeni, vnímaví, inteligentní a různým novotám přístupní diváci nechtějí tento proces podstoupit. Nabízí se řečnická otázka, jestli by si takový vztah s divákem mohlo dovolit divadlo, jež by se netěšilo amatérské neinstitucionalizovanosti. V každém případě je to pádný důkaz toho, co může amatérské divadlo, dokáže-li využít příležitostí, jež mu dává jeho existence na tomto neinstitucionalizovaném území.

# Vinohradská dramaturgie v době působení Karla Čapka

Klára Novotná

## Situace v době nástupu

Do divadelní sezony 1921/22 vstupuje Městské divadlo na Královských Vinohradech s novým uměleckým vedením.<sup>1</sup> V druhé polovině roku 1921 mimo jiné vrcholí dlouhodobé snahy o vytvoření Velké Prahy<sup>2</sup> (dojde k němu nakonec 1. ledna 1922), a divadlo tak čeká status reprezentativní scény hlavního města. Do funkce uměleckého šéfa je povolán triapadesátiletý Jaroslav Kvapil. Přichází na Vinohrady z pozice sekčního šéfa ministerstva školství a národní osvěty v době, kdy je již ve všeobecném povědomí vnímán jako prvotřídní umělec a společensky

1 Již k samotnému datu nástupu nového vedení – Jaroslava Kvapila i Karla Čapka – se váže několik nesrovnalostí. Nejčastěji bývá uváděno 1. září 1921 a tento termín stojí i v přepisu smlouvy Karla Čapka se Spojeným družstvem ND, jak ji cituje ve své knize *Můj švagr Karel Čapek* Karel Scheinpflug (Scheinpflug 2007: 58–59). František Černý v *Premiérách bratří Čapků* v oddíle věnovaném Čapkovu vinohradskému období sice rovněž operuje s termínem 1. 9., ale o jeho statí „Eklektické divadlo“ z 29. 9. (čas. *Jevišťe*) najeďnou píše, že vyšla „několik dní před oficiálním nástupem do funkce dramaturga“ (Černý 2000: 188). Oleg Malevič v knize *Bratři Čapkové* uvádí jako datum nástupu 1. říjen a *Národní listy* ze dne 6. října přináší krátké oznámení, že Městské divadlo na Královských Vinohradech „zahájí novou sezonu 1921/1922 v listopadu t. r. za nové umělecké správy“ (*Národní listy* 6. 10. 1921: 8). Nástup Kvapilův zmiňuje ve svých vzpomínkách Václav Vydra (1948: 348) s tím, že nový umělecký šéf byl do konce září 1921 vázán svou funkcí na ministerstvu.

2 Velká Praha vznikla připojením dosud samostatných městských částí, k nimž patřily i Královské Vinohrady.

a vlastenecky mimořádně angažovaná osobnost – má za sebou přelomovou kariéru v Národním divadle (1900–1918), odkud odešel po ustavení republiky, kdy se stal členem revolučního výboru Národního shromáždění a po skončení mandátu přešel na ministerstvo.

Na Vinohradech nastupuje Kvapil na uvolněné místo po Karlu Hugo Hilarovi, který k 1. lednu 1921 přešel do Národního divadla, odkud dostal nabídku v říjnu předchozího roku. V mezidobí bezprostředně po Hilarově odchodu se o uměleckou správu Vinohradského divadla dělil ředitel Fuksa – muž „pořád bojující s nesnáze, pořád hledající a nakonec uspokojený jen tehdy, když si může říci, že svou hospodářskou hřívnou pomohl ke zrození úspěchu uměleckého [...], ještě jeden muž z té silné generace zakladatelů“ (Čapek 1968: 252) – s hercem a režisérem Václavem Vydrou.

Sám Hilar ke svému odchodu s povzdechem dodával (podle Tetauera), že odešel „z vyčištěného Augiášova chléva do nového a zaneřádného“ (Žák 2007: 148), a je jisté, že „eminentně vzdělaný, vášnivý, prudký, výbušný umělec, temperamentní, dravý divadelník s úžasnou básnickou fantazií vytvořil na Vinohradech divadlo, které se stalo nejpozoruhodnějším v republice“ (Štěpánek 1964: 61).

Spolupráce s Hilarem kladla na soubor i instituci nemalé nároky. Přitom občas

zanechávala pocit, že herci nejsou tím, co má být pěstováno a zušlechťováno, o co má být pečováno, nýbrž nástrojem a materiálem zpracovávaným „železnou a nejvyšš uvědomělou vůlí, ke skutečnému, pádně raženému slohu“, jak dodává J. Voďák ve svém ohlédnutí za Hilarovou érou (1932: 34). Podotýká, že Vinohrady nejen získávaly, ale také mnohé dávaly. „Buď jak buď, čím dnes Hilar při svém ojedinělém nadání, divadelním zoru a záchvattech odvahy jest, tím ho učinilo v podstatném dílu jeho vývoje Městské divadlo, poskytnuvši mu vlivem doby i příležitost i svobodu i autoritu i ochranu i věřící členstvo i souhlas“ (ibid.).

Citlivého, vnímavého Kvapila, přístupujícího k hercům s nesmírnou vřelostí a úctou, vítá tedy především soubor vstřícně a s očekáváním. „Nového uměleckého šéfa jsme dostali až po prázdninách. A byl to – Jaroslav Kvapil! Všem dobře známý básník, dramatik a především režisér. Po prudkém, dravém Hilarovi, který nepřestával hledat pořád něco nového a kolem něhož to neustále vřelo a kolotalo, přichází k nám tedy tichý, jemně kultivovaný, lyrický Kvapil, málem už klasik. [...] Všechny to překvapilo, nejvíc možná Hilara,“<sup>3</sup> vzpomíná František Kovářík (1982: 195) a Zdeněk Štěpánek (roku 1921 na Vinohradech čerstvě angažovaný) chovající výše citovaný obdiv k Hilarově práci poznamenává: „Byl jsem příchodem Kvapilovým nadšen. Řekl jsem už, jak jsem si ho vážil, ale to by bylo příliš suché a chudé vyjádření toho, co jsem k němu cítil. V jeho osobě se mi přibližovalo cosi velkého, krásného, vznešeného. Byl pro mne básníkem, režisérem, dramatikem, politikem, vlastencem

3 Hilar si byl vědom toho, jaký kus cesty za svého uměleckého vedení s Městským divadlem urazil, jaké osobnosti pro ně objevil a jak je vychoval. Vzhledem k tomu, že se již dlouho hovořilo o naléhavé potřebě zřídit Národnímu divadlu druhou, specializovanou budovu pro činohru, propojení s vinohradskou scénou se jistě nabízelo. S Kvapilovým příchodem naopak nadchází nová etapa umělecké soutěže.

i revolucionářem, především však báječným člověkem“ (Štěpánek 1964: 100).

Kmenovým režisérem se stal František Hlavatý a v roce 1922 k němu přibyl Bohuš Stejskal nově příchozí z Brna, kde mimo jiné uvedl v premiéře *Ze života hmyzu*. V sezoně 1921/22 opakovaně režírují ještě Karel Dostal a Václav Vydra.

Na pozici dramaturga přivádí Kvapil Karla Čapka. Ten, tehdy jednatřicetiletý, má za sebou studium filozofie v Paříži a Berlíně (zde navštěvuje přednášky o dramatu a také pozorně sleduje divadelní i dramatickou produkci) i první dramatické pokusy *Lásky hru osudnou* (spolu s Josefem 1910; 1921 uvedla Červená sedma) a *Loupežníka* (1920; ve čtvrtém přepracování uvedlo ND 1920). Světová jeviště dobývá *R.U.R.* (1920; premiéra 2. 1. 1921 v Hradci Králové a 25. 1. 1921 v ND), na něž rovněž zakoupil (byť nakonec nevyužil) práva Paramount. Ve spolupráci s bratrem se právě rodí filozofická revue *Ze života hmyzu* (1921, premiéra 3. 2. 1922 v Brně, 8. 4. 1922 v ND). Již více než deset let je Čapek také autorem kritických i analytických studií v *České revui*, v *Přehledu* a zejména ve *Scéně*.

## Vztah k divadlu

„Nikdy jsem jako mládě nesnil o tom, že bych měl co dělat s divadlem; nikdy jsem nechtěl být hrdinou na jevišti, neobcházela jsem zadní východ divadla, nepatřil jsem mezi sektáře třetí galerie. Nemínil jsem ani být dramatickým autorem; pokusil jsem se kdysi napsat povídku v dramatické formě, a je jen vinou nebožtíka staříka Františka Khola,<sup>4</sup> že ji ze mne

4 František Khol (1877–1930) byl dramaturgem a lektorem Národního divadla, kde se o provedení *Loupežníka* zasadil. Později divadlo opustil a zařídil si agenturu Centrum, která Čapka zastupovala.



vytáhl a dal ji provozovat. Ta povídka se jmenuje Loupežník. Tímto nedopatřením jsem se stal dramatickým autorem, což mělo další následky, například ten, že mne jednou Jaroslav Kvapil začal přemlouvat, abych šel na Vinohradské divadlo jako dramaturg. Byl jsem na ten úkol naprosto nekompetentní; následkem toho se mi zdál dobrodružstvím, a to jediné mne svedlo, abych to zkusil. Tak jsem se dostal do divadla zadním vchodem, mezi kulisy a praktikáby, propady a výtahy. Byl to pro mne dokonale nový a cizí svět“ (Čapek 1932: 97).

Tato s jistou nadsázkou pronesená a často citovaná slova poukazují k důležité skutečnosti: Čapkův přístup k divadlu vycházel (v době, kdy na Vinohrady jako dramaturg nastupoval) z jakéhosi prvotního údivu, fascinace tím, co později nazval „specificky divadelní a divadelně kouzelné [...], dramatický zápas o ztělesnění slova a zduchovnění fyzických prostředků“ (Čapek 1968: 165).<sup>5</sup> Chtěl, a pro svou činnost dramatickou také potřeboval, prozkoumat divadelní řemeslo, poznat proces tvorby i zákonitosti provozu. Vzhledem k širokému záběru své práce – vedle angažmá v divadle a průběžné tvorby dramatických kusů je Čapek od jara 1921 rovněž redaktorem *Lidových novin*, pracuje na románech *Továrna na absolutno* a *Krakatit*, koketuje s filmem – i vzhledem ke svému vnitřnímu uzpůsobení neměl na poli specificky divadelním osobní umělecké ambice.

To, že jeho setkání s divadlem bylo tak významné, intenzivní a plodné, není však pochopitelně dílem náhody. Jeho vztah k divadlu se formoval už od dětství (rád s bratrem provozoval dětské ‘rytířské’ hry, nemalou úlohu jistě sehrála ochotnická činnost otce v úpicové hospodě Dřevěnka; dramatické texty, především Shakespeara, předčítala dětem nejprve maminka, brzy je Karel

začal vyhledávat sám). První referát, týkající se Mahenova *Jánošíka*, napsal spolu s bratrem roku 1910 a ve stejném čase vzniká jejich první společný dramatický kus *Lásky hra osudná*. Články, které od té doby do svého nástupu na Vinohrady Karel Čapek píše, zahrnují rozbory dramatických děl, referáty o dramatické i inscenační tvorbě, se kterou se setkal v Berlíně a Paříži, i komentáře k domácí produkci a divadelnímu dění. *Scéna*, ve které uveřejňuje své kritiky, se během jednoho roku stává jedním z našich nejlepších divadelních časopisů. Čapek ale zatím setrvává ve svých komentářích na pozici pozorovatele, jeho postřehy nereflektují divadelní praxi a nepokoušejí se pojmenovat samotnou podstatu divadla a jeho místa ve společnosti – tak, jak se to děje mocně a spontánně právě v letech vinohradského působení a době bezprostředně následující.

Čapek se tedy ujal funkce dramaturga bez praktických zkušeností, ale divadlo v něm získalo osobnost zcela mimořádného vzdělání, rozhledu a tvůrčího potenciálu. Mimo to měl neustálou, nutkavou potřebu učit se, poznávat, porozumět podstatě věcí nejrůznějších oborů. „Poznávat, toť velká a neukojitelná vášeň; mám za to, že proto píší, abych poznával“ (Čapek 1925/26: 1–2). „Nestudoval však náhodně,“ podotýká ve svých vzpomínkách Karel Scheinpflug. „Studoval systematicky. Je samozřejmé, že stále sledoval filosofii, která zůstala jeho láskou, literaturu, výtvarné umění [...], hudbu, společenské vědy, psychologii, historii, ale i botaniku, psychiatrii, fyziku, chemii a bůhvíco ještě“ (Scheinpflug 2007: 54).<sup>6</sup>

V tomto duchu naplňoval Čapek i své dramaturgické působení, které propojil nejen s činností autorskou, ale především režijní. I když sám později tvrdil,

6 A se stejným nasazením dovedl svou touhu po poznání uplatnit při studiu perských koberců, pěstování kaktusů či vytváření sbírky gramofonových desek s etnickou hudbou.

5 Pův. *Lidové noviny* 1. 3. 1933.



že se stal režisérem pouhým nedopatřením a z neznalosti, smlouva, kterou podepsal při svém nástupu do funkce, zmiňovala mezi povinnostmi dramaturga i občasné režie. V Čapkově případě však jistě nešlo jen o provozní výpomoc, ale o skutečnost, která přirozeně vyplynula právě z jeho neutuchající touhy prozkoumat do hloubky divadelní řemeslo. A také z pochopitelné potřeby mít větší vliv na interpretaci textů, které jako dramaturg nasazoval do repertoáru.

Jeho práci provázela hluboký a neustálý zájem o všechny obory s provozem divadla spojené – od dílen až po způsoby propagace. „Chtěl znát dopodrobna každé divadelní řemeslo, prolézal truhlářské dílny i výrobu dekorací, učil se osvětlovat od piky, nevěda zpočátku, co je žlábek, rivalta, rampa či reflektor, oblíbil si technickou terminologii dílen i herců“ (Scheinpflugová 1988: 101).

Přítom mu nebyla vlastní pompéznost divadelního světa, přitahovalo jej opravdu prostředí a proces tvorby. „Rozhodně je divadlo mravní zkázkou, už pro ty příliš okázalé úspěchy, které dává; každá jiná umělecká práce je intimnější a skrytější, a tím také ryzejší. A vidíte, já už od toho divadla nebudu moci utéci. Uvíz jen drápek a chycen je celý Čapek,“ předpovídá v dopise J. Schubertové 29. května 1921 (tedy ještě před nástupem na Vinohrady, v době velkého ohlasu *R.U.R.*).

Z literáta a novináře, který místo dramaturga přijal „vlastně studijně, aby pronikl ještě víc do zákonů divadla“ (Scheinpflugová 1988: 71), se záhy stal – díky vnímavosti, rozhledu, schopnosti nazírat věci v souvislostech i všestrannému talentu – schopný divadelní praktik.

Během dvaceti měsíců Čapkova působení připravilo divadlo 47 premiér (žádný zdroj přesně nepodchytil, kolik přesně a které tituly dal na stůl Čapek ze své iniciativy), on sám jednu hru napsal a sedm jich režíroval (Aristofanovy *Jezdce* nastudoval v prosinci 1923 již pohostinsky).

## Úvahy dramaturgické

Své pojetí dramaturgického úkolu vyjádřil Karel Čapek ve stati „Eklektické divadlo“ v časopise *Jevišťe* z 29. 9. 1921 a v rozhovoru, který uveřejnil deník *Venkov* 2. 10. 1921.

V interview pro *Venkov* se Čapek hned zkraje dotýká otázky „morální nálady“ divadelního programu: „[...] v poslední době pěstovala naše divadla repertoár chmurný a vybírala hry rozvratné a neutešené, je proto třeba přijít v divadle s programem mravně jasnějším, překonat dekadentní ráz našeho divadla, který v něm zavládl pod vlivem německé scény“ (*Venkov* 1921: 3).

Nadále se postřehy v obou materiálech do značné míry překrývají, pokusím se tedy shrnout základní myšlenky a východiska.

Čapek byl přesvědčen, že „žádnému našemu dramaturgovi není možno sestavit repertoár radikálně původní. Všichni musí se spokojit repertoárem víceméně eklektickým, poněvadž ani dramatická reprodukce nemá určitých směrů, ale je vlastně řadou projevů různorodých individualit“ (*Venkov* 1921: 3).

V „Eklektickém divadle“ se v této souvislosti nejprve zamýšlí nad *stavem dramatické literatury* své doby, která divadlům nedává „možnost jíti jedním směrem“, nenabízí dostatečný materiál dramaturgům k objevení autora (výraznosti Strindberga či Ibsena), ani režisérům, aby mohli „překvapovat“ (tak, jako kdysi Shakespearem, Molièrem, antikou). Divadla se vzcházejí nanejvýš na ojedinělý „výboj“, nikoli na silný, usměrněný „proud“.

Druhou příčinu dramaturgického eklektismu vidí ve *snaze divadel „využití všech schopností svého hereckého souboru*. Každý větší ansámbl má své herce hrdinné, psychologické, komické, konverzační.“ Tuto pohnutku nepovažuje za nijak malichernou – a opět poukazuje ke

spojeným nádobám ansámblu a repertoáru: „Nemáme však specializovaných hereckých souborů, a proto také nemáme specializovaných repertoárů.“ Myšlenku specializovaných scén opět označuje za „velmi dobrý ideál dramaturgický i herecký“ – jako příklad dokonalosti práce herců specializovaných jedním směrem uvádí Moskevské. Sám se však ptá, jak k takovému stavu „honom dojíti“, když divadla nemají vypěstované dostatečné osobité tradice. Východisko vidí v postupném uchovávaní tradic a také *ve vytváření nových tým, že divadla začnou vědomě „sbírat a uchovávat prvky své typičnosti herecké i režisérské“.*

Vlastně překvapivě tedy Čapek nevidí práci dramaturga na sestavování repertoáru jako prvotní hybnou sílu, která určuje koncepci divadla – podstatu a důležitost dramaturgie spatřuje *v úsilí vtělit specifický herecký a režijní potenciál toho kterého divadla do konkrétních titulů.* Jinými slovy tak vlastně předjímá výrok Otomara Krejčí, který za dramaturga označuje toho, kdo „dovede skryté síly a touhy souboru pojmenovat názvem určité hry“ (Kraus 2001: 46). Jak ale ono „vytváření nových tradic“ uvést v život právě na Vinohradech – s tak početným souborem, s hledištěm, které, má-li být zaplněno, vyžaduje přípravu téměř třiceti premiér do sezony? (A také po odchodu Hilara, jenž svým působením vtiskl scéně dosud nejvyhraněnější styl?) Lze z praktických kroků Karla Čapka a Jaroslava Kvapila vyčíst, které „prvky své typičnosti“ považovalo divadlo za jejich správy za ty podstatné?

## Hlavní dramaturgické linie repertoáru

### Zlidovění divadla

Jako jeden z nejzávažnějších problémů pociťuje Čapek skutečnost, kterou nazývá „odlidovění“. Divadlo se podle něj

stalo výlučnou záležitostí pro omezený okruh měšťanských abonentů a zůstává uzavřeno lidovým vrstvám. „Vidím-li na sedadlech divadla, jemuž sloužím, samé ‘lepší obecenstvo’, je mi líto, že tam nevidím také – řekněme – ‘horší obecenstvo’. Chtěl bych se mezi většími úkoly také ucházet o unavené nebo zpovrchnělé lidi, o lidi naivní a ‘nevzdělané’; chtěl bych je získat pro divadlo, dokonce pro Divadlo, chtěl bych je přitáhnout odněkud, kde jim předkládají pitomosti nebo cochofferie, chtěl bych, aby si zvykali na dobré herce a dobrou hru“ (Čapek 1968: 214–215).

Repertoár vstupní sezony tomuto záměru zjevně nasvědčuje. První – a zřejmě nejprůkaznější – inscenací, která jej naplňuje, je Zeyerova *Stará historie* v Čapkově vlastní režii, oživující principy *commedie dell’arte*. Jak Čapek připomíná, hra je v epilogu zasvěcena památce Molièrovi a stala se tak „jakýmsi českým úvodem v pořadí Molièrových oslav v zimě 1922“ (z divadelního programu *Staré historie* 7. 11. 1921).<sup>7</sup>

Třísté výročí Molièrova narození<sup>8</sup> považoval Čapek za mimořádnou událost, neboť „není jen literárním výročím: je to jubileum herectví. Molièrem vystupuje herec ze staletého ponížení, ze společenského ústrku a historické anonymity“ (*K večeru Molièrovi* – program 14. 1. 1922). V předvečer výročí uvedlo divadlo v premiéře tři dramatikovy komedie, jimž je společná ústřední postava Sganarello – *Sganarelle čili Domělý paroháč, Lékařem proti své vůli* a *Vynucený sňatek*. Režie večera se opět ujal Čapek a pokusil se o trojí různé uchopení Molièrových textů. K prezentaci Molièrova díla přibyly v průběhu sezony ještě *Křehotinky* v Kvapilově režii, hrané v jednom večeru s Courtelineovým–Lévyovým *Dobrákem*

<sup>7</sup> Vedle toho se inscenace vztahovala přímo k 80. výročí Zeyerova narození a 20. výročí jeho úmrtí.

<sup>8</sup> Molière byl pokřtěn 15. ledna 1622.

komisařem (rež. J. Zelenka, společná premiéra 28. 2. 1922), inscenace *Lakomce* opět v režii Jaroslava Kvapila (24. 3. 1922) a 2. listopadu 1922 ještě *Tartuffe* v režii V. Jiříkovského (již poněkud vzdálený od oslav na počátku roku).

Brzy po *Sganarellech*, v čase masopustním – 20. února 1922, vstoupil do repertoáru ještě „vaudevillový večer starého Labiche“, kterého Čapek přímo řadí do dramaturgie pohybující se na „poli mollièrovském“ a vnímá jej jako „náhradu za moderní zboží fraškovní“ (program k představení 20. 2. 1922). Jednalo se o hříčky Eugène Labiche *Mrzout a hrubián* a *Tajemný zloděj* a režíroval je František Hlavatý. Čapek vybral tituly záměrně, ale od počátku si byl zřejmě vědom, že se nasazením Labiche pouští na tenký led a k premiéře napsal do programu dramaturgické zdůvodnění, ač jinak tak činil (dle dochovaných materiálů) převážně u titulů, které sám režíroval. „Labiche, celebrita šedesátých let a padlá veličina let devadesátých, nebude pro nás už sporným případem,“ píše Čapek. „Je to žoviální lidový humorista, který nechtěl více než rozesmát své obecenstvo; chtěli mu přičísti zvláštní přednost, je to ta, že nikdy není frivolní a nerozleptává lidových mravních jistot. Ale snad už tato přednost stojí za to, abychom si vzpomněli na starého akademika-vaudevillistu“ (program k představení 20. 2. 1922).

A odezva na sebe nenechala dlouho čekat. Zařazení Labichova díla přimělo k reakci i k obecnějšímu zamyšlení nad dramaturgickou koncepcí vinohradské scény Otokara Fischera. Jeho článek „Vážné slovo“ otiskly *Národní listy* 22. února 1922. Vinohradský repertoár označuje hned v úvodu za „krotký, kompromisní a umělecky buržoasní“ a Labiche za „klasika šosáctví“. Podle jeho mínění se divadlo premiérovým večerem vrací zcela nepokrytě k operetě, která se vlastně teprve nedávno – a k velké radosti činoherních umělců – s vinohradským je-

vištěm rozloučila.<sup>9</sup> Tam, kde se Čapek odvolává na potřebu „oddechu mezi Shakespearem a Claudelem, Šrámkem a Puškinem“, obává se Fischer „nebezpečí úpadku“ a má za to, že po „lyrické idyle“ (Šrámkův *Měsíc nad řekou*) by byl oddech „možný v nějaké bouři, revoluci, metafyzice, ale ne u Labiche.“ Když hodnotí dosavadní působení nového vedení, vidí „mnoho vtipu a nápadů, hodně péče o domácí repertoár, i pozornosti k velkým vzorům“, avšak málo průbojných a přesvědčivých výsledků, které by si podle něj vynikající vinohradský soubor zasloužil.

Čapek na Fischerovu kritiku reaguje hned druhý den ve stejném listu článkem nazvaným „K Vážnému slovu“. Formuluje své znepokojení z odlidovění divadla (viz výše) a upřesňuje, že by rád uvítal v hledišti návštěvníky kabaretů a dokonce i biografu<sup>10</sup> a učinil z divadla znovu lidový svátek. „Chtěl bych to provést bez ústupků uměleckých a mravních; i když to nejde naráz, nepřestávám věřit v tuto myšlenku; i nepřestávám věřit v lidové kusy, které by byly zdravým a upřímným požitkem i té nejintelektuálnější elitě,

9 Opereta odchází z Městského divadla na Královských Vinohradech k počátku sezony 1919/20.

10 K problematice kinematografické produkce, která se začala počátkem dvacátých let rozmáhat a divadlům skutečně citelně odebírat publikum, se Čapek vrací rovněž v článku „Minul čas divadla?“ z května 1923. Svou pozornost soustředí vedle biografu také na sportovní podniky, které začaly divadlu konkurovat podobným způsobem. „Divadlo zápasí proto s tvrdou soutěží. To nesmí nikdy zapomenout; musí vědět, že už nemá svého privilegovaného místa v společenském životě. [...] Myslím, že jsou dva způsoby, jak se prosadit proti konkurentovi. Buď ho napodobují, abych jej přemohl jeho zbraněmi, nebo dělám opak toho, co činí. Je tu ovšem ještě třetí prostředek. Dělat to i ono současně. Tak si, myslím, musí počínat současné divadlo. Musí zachovat nedotčeny ty zvláštnosti, které je odlišují od jiných podivných: básnickou inspiraci, lyriku, myšlenku a psychologickou 'intimnost'. Přesto může, ba musí být vzrušující, mohutné a hodné obdivu. I divadlo musí ukázat člověka v jeho nejvyšším vypětí, musí do hry uvést ony velké síly, které určují lidský život, síly, které nám krok za krokem odhaluje biologie, sociologie, hospodářská věda. Musí našim očím ukázat všechny formy, jimiž se činem a idejí prosazuje soudobý duch“ (Čapek 1968: 22).

jakožto literatura nebo retrospektiva nebo radost ze života“ (Čapek 1968: 214–216). Zajímavá je Čapkova blíže nevysvětlená poznámka, že to ve snaze o zlidovění divadla „dramaturgicky zkoušeli s Tylem a Klicperou, a tu nám nikdo neřekl ‘vážného slova’, ostatně pokus se ve větší míře nepodařil.“ Nedovedu přesněji vysvětlit, co znamená výraz ‘ve větší míře’ – Tyl ani Klicpera se v repertoáru neobjevují.<sup>11</sup> Odpověď Čapek uzavírá přesvědčením, že pražské scény nejsou svou dramaturgií odpovědné pouze samy za sebe, ale i za repertoár menších společností a ochotníků. „Co se s úspěchem hraje v Praze, hraje se i po venkově, ať je to *Jeho kočička*<sup>12</sup> nebo *Stará historie*. Uvažte, prosím, není-li tu hodně odpovědnosti čistě morální. Rozhodně není to *Mazepa* ani *Ifigenie v Tauridě*, která se bude venku napodobit; bude to zboží zcela jiného druhu. Řekněte sami, mají-li tu dávat příklad jen výdělečné scény nebo též divadla, vědomá svého veřejného poslání?“ (Čapek 1968: 216.)

Diskuse mezi Čapkem a Fischerem dává nahlédnout z méně obvyklého úhlu rozpor, který je pro vinohradskou scénu příznačný, ba možná určující – *umělecká ctižádost, směřování ke skutečným tvůrčím hodnotám, vůle dosáhnout v divadelní soutěži na nejvyšší pozice a proti ní potřeba vyhovět vkusu a požadavkům měšťanského publika (či jej alespoň ‘obejstít’), směřování ke „komerčnímu provozu, k módní povrchnosti, ke konzervativnímu závětrí“* (Opavský 1968: 70). V principu jistě nebyly postoje Čapka a Fischera k této problematice protikladné. U Labiche se ale situace vyhroutil v pozoruhodný paradox – zatímco pro Čapka je důstojným řešením, Fischer volbu považuje za nepřipustnou úlitbu pokleslému vkusu.

11 Klicperu Čapek pouze zmiňuje v *Zábavném dialogu pro předplatitele*.

12 Fraška o třech dějstvích od Waltera D. Ellise.

K pochopení Čapkova postoje je zřejmě třeba znovu se zaměřit na to, co pro něj divadlo jako takové znamenalo a jak chápal jeho společenský a kulturní význam.

Na rozdíl od Fischera, který s divadlem plně a celoživotně propojil svou praktickou i teoretickou činnost, pro Čapka byla dramaturgická praxe intenzivním zastavením na jeho cestě za poznáváním rozličných oblastí lidského konání – své divadelní působení vnímal spíše jako ‘službu’ než jako úděl přivolaný tím „podivným a neodolatelým puzením“, které přisuzoval například bytostným hercům. Přes veškerou tvůrčí náruživost se vědomě bránil profesní deformaci, která by jej připravila o vzácnou schopnost nahlížet příslušnou inscenaci očima obyčejného diváka s jeho všedními, neuměleckými starostmi, jež si s sebou přináší. Svou práci dělal naplno – tedy *naplno* v souladu se svým neobyčejným rozhledem, múzickým nadáním, kreativitou, inteligencí a pílí (což samo o sobě nemohlo nepřinést výsledky), ale raději než na vysoké, ovšem obtížné hmatatelné cíle se soustředil na řešení konkrétních, nepopulárních problémů, které před ním divadelní praxe, tak jak ji postupně poznával, otevírala. Takový je koneckonců základní Čapkův životní postoj, tak jej lze vyčíst také z jeho díla. „Svět pro mne začíná na mém pracovním stole a ne u zelené tabule ženevské konference, [...] náš svět, tj. skutečný, epický morální svět sahá tak daleko, jak daleko sahá naše osobní zasahování myšlenkou nebo skutkem“ (viz Klíma 1965: 54). K tomu se přidával principiální odpor k „vysoké literatuře“ a obecněji k „vysokému umění“, které se odvrací od obyčejných lidí a skutečného života. Obával se zesnobštění a nadměrného intelektuáliství. „Idea demokracie, kterou vyznával, znamenala pro něho úsilí být srozumitelným co nejširší čtenářské [a pro diváckou to jistě platí obdobně – KN] obci“ (Klíma 1965: 64).

Jak sám píše: „Hleďte však, kde ten lid je; sedí v biografu, podstatně týž, jako byl onen, který před pětadvaceti stoletími se děl u ohně kolem homérského aóaia [...]. Neboť film, při všech svých vadách má jednu primitivní přednost: že je epický; že se pořád něco děje; že se tu život projevuje svou nejjadrnější formou, totiž jednáním“ (viz Klíma 1965: 64).

### Čeští autoři

Další zřetelnou a důležitou linií, kterou lze z Čapkovy a Kvapilovy dramaturgie vyčíst, je velká pozornost věnovaná domácí dramatice. V době Čapkova působení tvořily české tituly zhruba třetinu repertoáru, později za Kvapila, v sezoně 1925/26, to bylo dokonce dvacet z třiceti pěti titulů (z toho bylo pět kusů Josefa Štolby a tři hry Josefa Kajetána Tyla!).

Hned prvním titulem premiérováním za nového vedení byl Jiráskův *Emigrant* (prem. 28. 10. 1921) v Kvapilově režii a kritiky se o něm vyjadřovaly vesměs pochvalně.<sup>13</sup> Ve stejné sezoně se hrála ještě *Lucerna* (ve Fischerově článku rovněž napadená jako málo objevný titul, ale divácky velmi úspěšná), opět režírovaná a zřejmě i zvolená samotným Kvapilem. Dvakrát byl v sezoně 1922/23 připomenut (patrně také z Kvapilovy iniciativy) Jaroslav Vrchlický – veseloherou *Midasovy uši* (prem. 9. 9. 1922, rež. J. Kvapil) a *Láskou a smrtí* (prem. 16. 2. 1923, rež. B. Stejskal). Zeyerova *Stará historie* byla vedle režijního řešení ceněna i jako nevšední dramaturgický počín. Tyla,

13 „Jaroslav Kvapil [...] ve všech směrech zladěně dovedl vystihnouti s porozuměním pravého básníka všechny charakteristické detaily hry a propracovanou souhrou podal opět důkaz myslícího režiséra. [...] Bohuš Zakopal [vytvořil] v postavě starého Kudrny nezapomenutelnou studii starého člověka dětinského a v neštěstí svém a zoufalství nad osudem vnuka hluboce lidsky pojatého. [...] Představení bylo jedním z nejkrásnějších, jež v poslední době na jevišti Vinohradského městského divadla jsme viděli“ (Vmus, *Rozvoj* 1921, č. 25: 7).

kterého Čapek zmiňuje v odpovědi O. Fischerovi, vrací na jeviště až Kvapil na konci sezony 1923/24 inscenací *Strakonického dudáka*.

Zřejmě nejpodstatnější na péči o domácí repertoár byl ale vztah, který se zrodil mezi vinohradskou scénou a současnými dramatiky – za Čapkova působení především Fráňou Šrámkem, následně pak Františkem Langerem. Se Šrámkem se Kvapil sblížil již při práci na jeho *Létě* za války v Národním divadle (na Vinohradech naopak uvedl Hilar *Hagenbeka*) a záhy po svém nástupu do Městského divadla píše Šrámkovi<sup>14</sup> o jeho nové hře *Měsíc nad řekou*: „jest opravdu líbezná a na její brzké provedení se tuze těším“ (Závodský 1978: 150). Premiéra Kvapilovy inscenace se nakonec konala 1. 2. 1922, Kvapil později také režíroval jevištní podoby *Soudu* (3. 2. 1925) a *Ostrova veliké lásky* (23. 1. 1926). Z bohaté vzájemné korespondence týkající se těchto dvou titulů vyplývá, s jakou důkladností Šrámek texty pro Vinohrady připravoval – včetně toho, že navrhoval obsazení (i v různých variantách) a po čtených zkouškách byl připraven hru upravovat podle toho, kde to „neleží“ (viz Závodský 1978: 160). Naopak Kvapil – v době, kdy, jak si sám povzdychl, neměl „té radosti u divadla mnoho“ (Závodský 1978: 164) – cítil hluboké vnitřní spříznění se Šrámkovou poetikou. „Vaše divadlo mě dráždí a láká, tady se mi ozývá kus mého srdce, tady jsem šťasten při práci“ (tamtéž).

Rovněž Čapek našel ve Šrámkovi blízkého přítele a sám se ujal režie jeho *Pláčícího satyra* (prem. 15. 1. 1923). Roli mladické Ančky, okouzlující trojici starších mužů, dostala – i přes autorovy prvotní obavy – na Čapkovo přání Scheinpflugová. (A rozvržení vztahů ve hře a osudy jejich hrdinů jako by se protnulý s vlastním komplikovaným vztahem Čapka s Olgou).

14 Dopis je datován 17. října 1921.



Také s Františkem Langerem se Kvapil sblížil v ND, když připravoval jeho prvotinu *Svatý Václav*. Vinohradská etapa však pro Langeru začala slavnou inscenací *Periferie* v únoru (26. 2.) 1925 – tedy již po Čapkově odchodu. Kvapilovo nastudování<sup>15</sup> ve výpravě Josefa Čapka dosáhlo na svou dobu naprosto mimořádných 67 repríz. Ve stejném roce uvedl ve Vídni *Periferii* Max Reinhardt. Blízký vztah Čapka a Langeru, třebaže za Čapkova působení nebyl stvrzen prací na žádné konkrétní hře, pomohl tomu, že se František Langer v letech 1930–1935 (pro divadlo v nelehké době) stal dramaturgem vinohradské scény. Langerovi byla rovněž blízká představa Čapkova lidového divadla a zdálo se mu, že i vinohradský soubor má svým založením k takové poetice blízko: „Kdyby nehrál pro pražské abonenty a pod dohledem pražské radnice a kdyby se tehdy pomyslílo na velké lidové divadlo, že duchem by to byl pro ně pravý lidový soubor. Jeho povaha mu vadila, když provozoval elegantní salónní komedie nebo patetické hrdinské tragédie, ale mé hry našly v něm výborné představitele, právě pro jeho lidskou životnost,“ cituje Langer ve své stati J. Opavský, ale ihned dodává, že „myslit na velké lidové divadlo ve dvacátých a třicátých letech na Vinohradech bylo naprostou iluzí, přesto právě většina Langerových her takovou pomyslnou možnost pro budoucnost naznačila svým zájmem o osudy nejobyčejnějších lidí a prostředí i způsobem dramatického vyprávění, básnivého i využívajícího okrajových žánrů“ (Opavský 1968: 75).

V souvislosti s rozborem vztahů vinohradské scény k soudobým autorům nelze samozřejmě opomenout význam, který pro divadlo měla Čapkova vlastní tvorba. Pro 'svou scénu', a konkrétně pro herečku Leopoldu Dostalovou, píše Čapek *Věc Makropulos* a uvádí ji 22. 11. 1922

15 V hlavních rolích Anny a Franciho se představili Míla Pačová a Zdeněk Štěpánek.

ve vlastní režii. I když Kvapil při dohadování spolupráce zřejmě počítal s Čapkovým autorským přínosem, byla *Věc Makropulos* jedinou hrou, která se na Vinohradech dočkala světové premiéry a byla uvedena v rámci Čapkovy dramaturgické praxe.<sup>16</sup> (Skutečnost, že čerstvě dopsané *Ze života hmyzu* připraví na jaře 1922 – tedy právě uprostřed Čapkova vinohradského působení – v Národním divadle Hilar, je i s odstupem devadesáti let nepřehlédnutelná.)

V Čapkově režii byla rovněž nastudována hra bratra Josefa *Země mnoha jmen* (prem. 10. 4. 1923). Provedena byla také Kvapilova díla – *Princezna Pampeliška* v režii výtvarníka J. Weniga (9. 12. 1922) a později *Oblaka* (20. 4. 1926, rež. Z. Štěpánek) či *Přítmí* (23. 9. 1928, rež. B. Stejskal). Uplatnění naleznou Karel Scheinpflug (1922 *Geysír*, později 1924 *Druhé mládí*, 1927 *Pod závojem*), Edmond Konrád (1922 *Javor*, později 1928 *Olbrím*), známá je i Čapkova iniciativa ohledně vyřizování práv na Theerova *Faethona* (prem. 26. 4. 1922 spolu s *Velikonocemi* J. Hejdy, rež. J. Kvapil). Ještě za svého působení Čapek jednal s Jiřím Mahenem o uvedení jeho *Dezertéra*, ke které nakonec došlo až 30. 9. 1924 (rež. B. Stejskal), a s Jiřím Wolkerem ohledně hry *Hrob*.

### **Klasický repertoár,**

především Shakespeare, byl doménou Kvapilovou – tak koneckonců tendence uměleckého šéfa ve zkratce přibližuje i Čapek v „Zábavném dialogu pro předplatitele“:<sup>17</sup>

16 Až na konci dvacátých let, po Kvapilově odchodu, se nastudování dočká *Loupežník* (26. 9. 1928, rež. B. Stejskal) a *R.U.R.* (14. 11. 1929, rež. J. Kodíček).

17 „Zábavný dialog pro předplatitele“ byl otištěn bez autorského označení v letáku *Pozvání do Městského divadla na Král. Vinohradech k předplacení na období 1921–1922* a přetištěn v *Jevišti 2*, č. 35/36: 537–538 a v *Lidových novinách* ze dne 23. 9. 1921 pod názvem *Vinohradský prolog*.



Divadelní ředitel: Dobrá. A co budeme hrát *opravdu*?  
Dramaturg: To je něco jiného. Vy se vrátíte k svému  
Shakespearovi.

Divadelní ředitel: Příteli, proto jsem u divadla,  
abych dával Shakespeara! Napište si, že bude-  
me hrát *Krále Leara* nebo *Zimní pohádku* a *Troi-  
la s Kressidou*, a (...)

Nakonec to byl v sezoně 1921/22 *Troilus a Kressida* a *Othello*, v následující pak do Čapkova odchodu *Večer tříkrálový* a *Cymbelín*. (Dále během svého vinohradského působení nastudoval Kvapil ještě šest shakespearovských titulů: *Sen noci svatojánské*, *Zimní pohádku*, *Kupce benátského*, *Macbetha*, *Lásky lichou lest* a *Hamleta*.)

Především *Troilus a Kressida*, titul uvedený na českých jevištích vůbec poprvé, se setkal s mimořádným ohlasem. Premiéra 16. prosince 1921 se stala přelomovou hned z několika důvodů, neboť byla zároveň první Kvapilovou režii Shakespeara, kterou na Vinohradech provedl (a jeho teprve druhou režii na zdejším jevišti); navíc v předchozí sezoně žádný Shakespeare nastudován nebyl (naposled *Bouře* 31. 3. 1920). A vzhledem k tomu, že hru interpretovanou režisérem jako tragikomedií divadlo uvedlo brzy po Kvapilově nástupu, stala se jakousi 'vlajkovou lodí' nadcházející sezony – i dobrou prezentací nového vedení. Hanuš Jelínek (jinak zeť Aloise Jiráska) ve své kritice inscenace děkuje Kvapilovi za to, že „dovedl ukázat, kolik života, moudrosti a krásy bylo zneuznáváno v *Troilovi a Kressidě*“. Režisérovou zásluhou byl nejen do té doby zpochybňovaný titul pro české divadlo 'ospravedlněn', ale zrodilo se čisté dílo „beze všech dramaturgických úprav a doplňků, dílo bohaté životem, hluboké a rozmanité jako život sám [...] dílo, v němž se střídá fraškovitost s tragikou, kluzký vtíp s hlubokou moudrostí.“ Herecky na sebe upozornil především Bohuš Zakopal jako Pandarus – starý bonviván zahraný s „humorem plným dobrácké rozpustilosti“. Kritik oceňuje také Kvapilovu práci s jevištním

prostorem (výprava J. Wenig) a tvrdí, že Kvapil v tomto ohledu připravil „jedno ze svých nejkrásnějších, nejucelenějších a nejzladěnějších shakespearovských představení.“<sup>18</sup> Inscenaci konečně zmiňuje ve svém kritickém „Vážném slovu“ i O. Fischer, když ji popisuje jako „večer síly opravdu průbojně a mimořádně“ – jedním dechem však podotýká, že v rámci vinohradské sezony je takový kus „jeden jediný“ (Fischer 1922: 3).

Ke klasickému repertoáru sezon Kvapilova a Čapkova společného působení patří ještě Goethova *Ifigenie na Tauridě* (prem. 5. 12. 1921, rež. K. Dostal) a v rámci historického zařazení i zmiňované mollièrovské tituly, dále pak *Don Gil Tirso de Moliny* (prem. 16. 6. 1922, rež. J. Wenig) a Puškinův *Boris Godunov* (prem. 16. 10. 1922, rež. B. Krivěckij).

Ohlasu dosáhla i inscenace, která *Troilovi a Kressidě* těsně předcházela – Ibsenova *Hedda Gablerová* v režii Karla Dostala (premiéra 15. 11. 1921) s Leopoldou Dostalovou v titulní roli (stejnou úlohu hrála Dostalová již dříve v ND). Z letmého pohledu na předchozí repertoár divadla je zřejmé, že se takový titul objevuje po dlouhé době a navíc se jím divadlo k Ibsenovi dostává teprve podruhé(!).<sup>19</sup> „Po řadě abortivních dramatických pokusů je opravdovým potěšením poslechnout zase jednou mistrovské dílo,“ píše ve svém hodnocení premiérového večera H. Jelínek a výkon Dostalové shledává jako „vynikající a zcela nevšední“ a dodává, že „v *Heddě Gablerové* dospěla paní Dostalová k nejvyššímu bodu svého moderního repertoáru.“<sup>20</sup> Nadále už je Ibsen zařazován častěji (*Strašidla* 4. 5. 1923, *Eyolfsek* 27. 11. 1923, *Nepřítel lidu* 6. 3. 1925).

18 Jelínek, H. „Troilus a Kressida“, *Národní politika* 16. 12. 1921: 2–3.

19 Poprvé to byl *Peer Gynt* s premiérou 24. 5. 1916 v Hilarově režii.

20 Jelínek, H. „Hedda Gablerova“, *Národní politika* 17. 11. 1921: 10.

Mezi náročnější texty patří také moderní Ghéonův *Chléb* (prem. 6. 5. 1922), Čapkova dávná divadelní láska, a Shelleyho tragédie *Cenci* (prem. 30. 9. 1922) – oba připravené v Čapkově režii.

Ghéonově „lidové tragédii“ z roku 1900 věnoval Čapek pozornost již ve svém referátu o nových francouzských dramatech pro *Scénu* z roku 1913. Dramatem pekaře Petra Pochtyce, který rozdává chléb všem hladovým bez rozdílu a nakonec je rozsápán běsnícím davem, se Čapek skrze nové téma a novými prostředky opět pokusil naplnit myšlenku lidového divadla. Dílo vzbudilo ohlas i z hlediska své autorské teze, která – slovy Čapkova referátu z roku 1913 – konstatuje, že: „socialismus není totožný s humanismem“ a „postihuje způsob, jak si dav představuje triumf socialismu, neboť socialismus není jen rovnost, ale i nenávisť“ (Čapek 1968: 29–30). V této souvislosti je třeba zmínit i kritiku (tentokrát kvitující inscenaci po stránce dramaturgické i realizační) O. Fischera. Ten využívá *Chléb* jako ‘modelový text’, skrze který se vrací k tehdy populárním diskusím o tendenčnosti umění. Na příkladu Ghéonovy hry (a na skutečnosti, že ji přeložil S. K. Neumann) ukazuje, že „1. – tendence je obsažena v každém díle; 2. – bylo by podceňováním díla, kdyby bylo vykládáno především ze své tendence“.<sup>21</sup>

Shelleyho tragédii *Cenci* uvedlo Městské divadlo ke stému výročí básníkovy úmrtí. I v autorově rodné Anglii byla hra,

21 Ot. F. „Píseň o chlebu“, *Národní listy* 9. 5. 1922: „Udělejte zkoušku s ‘Chlebem’ a zkuste jej vykládat jako tendenční drama – a můžeme mít zbraň proti revolučně-socialistickému hnutí, můžete vytloukat politický kapitál a divit se, jak to, že S. K. Neumann přeložil dílo, jež se v novém kritickém argotu musí pojmenovati ‘měšťáckým’, ba velmi měšťáckým, ježto je pesimisticky namířeno proti davu, ježto ostře odsuzuje komunistickou agitaci, ježto je koneckonců oslavou šlechtnosti jednotlivcovy, na úkor kolektiva velmi příkrou polemikou proti třídnímu boji. Budíž tu řečeno, že takovýto výklad nebyl by ještě práv hodnotě básně, takového tendenčního pojetí by stlačilo, zúžilo, znehodnotilo její pravý význam – a mně alespoň tendenční kritika, přizpůsobující své měřítko zájmům kterékolí politické strany, zdála by se být ještě lacinější a ještě více znehodnocující než umění, které by jen takovým úzkým účelům sloužilo.“

operující s motivy incestu a otcovraždy, do té doby zapovězena – první veřejné londýnské představení se konalo až šest týdnů po pražské premiéře. P. B. Shelleyho Čapek považoval za „jednoho z nejúšlechtilějších duchů světové poezie“, vážil si jej pro jeho spojení průzračné lyriky a vášnivě společenské angažovanosti, bylo pro něj zajímavé sledovat, „jak filosofický spiritualismus mění se v rukou Shelleyových ve spiritualismus lyrický, každá myšlenka stává se u něho zasněnou, okřídlenou, duhovou poesíí“ (viz Vočadlo 1975: 342).

### **Aktivní zájem o cizí repertoár**

je patrný z korespondence, kterou Čapek vedl s Hanušem Jelínkem (Francie) a právě s doktorem Otokarem Vočadlem (Anglie), tehdy pedagogem bohemistiky v Londýně. Na londýnské velvyslanectví se Čapek obrátil již třetí den po svém nástupu do funkce dramaturga a prosil, aby mu označili hry „a) opravdu literární a cenné, b) dobré a úspěšné, které v posledních letech (od začátku války nebo i dříve až do nejaktuálnějšího dneška) měly velký úspěch jevištní“ (viz Vočadlo 1975: 26). O. Vočadlo podotýká, že z velkého množství titulů, o kterých spolu hovořili (Čapek se zajímal např. o nějakého „nového“ Synge, Chestertona či J. K. Jeroma), dal Čapek nakonec přednost „realistickým hrám a komediím ze života obyčejného člověka“ (Vočadlo 1975: 31). Do repertoáru nasadil (v souladu se svou vůlí vrátit do divadla lidové obecnstvo) *Rozluku* C. Daneové, komedii H. H. Daviese uvedenou pod názvem *Zdravá nemocná* a satirický text S. Maughama *Dokola*. Nesmírně úspěšným se ukázalo nastudování americké hry *Firma* autorů M. Glasse a E. Kleina, které dosáhlo pětadesáti repríz. Pečlivý výběr anglických her přičítá Vočadlo dramaturgické snaze vyvážit vliv „rozvratných a neutěšených“ zástupců

německého repertoáru (jak je mj. Čapek čerstvě po svém příchodu zmiňuje v rozhovoru pro *Venkov*).

Repertoár doplňovaly další novinky i „objevy polozapomenutých kusů“ (Bjørnson, Rostand, Claudel, Chiarelli, Musset, Maeterlinck, Averčenko). Bohužel se nikdy nepodaří přesně dohledat, jaké hry naopak dramaturgickým sítém neprošly – tak jako se to zřejmě stalo v případě Pirandellova kusu *Šest postav hledá autora*, který odmítl Kvapil.

## Vztah k souboru

Bylo-li na působení Čapka s Kvapilem něco skutečně mimořádného, byl to vztah k hercům a uvědomělá péče o soubor. Spojovalo je přesvědčení, že herec je v divadelním procesu klíčovým a nezastupitelným elementem, že jen skrze jeho přítomnost a jeho vztah s divákem se může odehrát zázrak divadla.

Jemnému a uhlazenému Kvapilovi v té době již znesnadňovala práci rychle postupující oční choroba, avšak „dovedl vidět herce na vzdálenost jedné planety [...]. Nebyl pyšný, prestižní ani generační, jednal s každým mladým hercem či literátem s elegantní srdečností, jakou běžně používal v provozu svého uměleckého i společenského života“ (Scheinpflugová 1988: 78).

Jeho příklon k tradičním hodnotám mohli někteří kritici jeho režii vnímat z hlediska požadavku průbojnosti a novátorství jako příliš konzervativní,<sup>22</sup> nelze

22 Nesmírně kritický hlas, který Kvapila nevinil z konzervatismu, ale dokonce z naprosto mylného výkladu, zazněl od Julia Fučíka v referátu o *Snu noci svatojánské* z 2. 5. 1923. „[...] Kvapilův Shakespeare, to je kapitola, která ještě musí být napsána. [...] jistě v zásadě objeví se ona obludnost celého toho chápání Shakespeara, která pokud možno realisticky (rače tomu rozumět!) zastírá typy dramatu a tlumí jejich diferenciaci tak dlouho, až z osob z vášní nebo pravd stanou se figuriny nádherného, pozlaceného divadla jakéhosi druhu dekadentní idylčnosti“ (viz Krejčí 1973: 89).

však zpochybnit prostor, který v jeho inscenacích dostával herec. Věrnost své představě režiséra, který se nemá v inscenaci prosadit, ale jehož úkolem je vytvořit podmínky, aby autor mohl co nejintenzivněji promluvit ústy herce, manifestoval Kvapil tím, že v polovině dvacátých let pod inscenacemi neuváděl své jméno (což byla ovšem i reakce na to, že první státní cenu za režii v roce 1923 nedostal on, ale Hilar).

Karel Čapek jednal s herci podobně jako Kvapil nanejvýš citlivě, ba dokonce s jistým ostychem. Přitom však, tak jako prolézal divadelní budovu od sklepa až po půdu, měl potřebu prozkoumat duši herce, pochopit jeho uvažování a nalézt podněty pro tvůrčí proces.

„Když vstoupil Čapek na živou půdu divadelní praxe, začal poznávat zblízka herecké osobnosti, zkoumal je, okouzlival se jimi a každý den objevil na někom něco nového a zajímavého. Bylo mu hned jasné, že herec je obětí své znášené fantazie a citlivosti, věčného zápasu s depesemí a snahou uchovat si v bludišti hraných či nehraných postav své já, že se podrobuje zákonům odosobnění, k němuž je i v jeho soukromém životě jen krůček, přechází lehce ze smyčků smíchu do pláče a po celý život stůně citovou vadou, které lze říkat hypertrofie srdce. Říkal, že herci jsou vzácným majetkem v přírodním parku národní divadelní kultury, a snažil se svědomitě každého z nich zaměstnat a vydraždit jeho tvořivost protichůdností typů, než jaké právě hrál“ (Scheinpflugová 1988: 83).

Toto pozorování však nemělo pouze 'badatelský' význam pro Čapka samotného, ale stálo v základu tvůrčí spolupráce při režijně-dramaturgické přípravě inscenací. Jeho dramaturgie vždy vycházela z možností, předností či potřeb souboru. A tím, že jako režisér znal jednotlivé interprety, dovedl věcně a účelně napomáhat při vytváření postav – i když nikdy nevysvětloval, co má dotyčný hrát. „To je

hercův úkol, aby to věděl a uměl,“ tvrdil. Dovedl ale každému podle jeho způsobu uvažování přiblížit souvislosti, situace a vztahy – pevně přesvědčený, že tímto způsobem dostane vnímavého herce na správnou cestu. „Kdo Karla Čapka znal, dovede si živě představit, jak plasticky, živě, výmluvně a přitom nejprostším a nejjasnějším způsobem uměl toho docílit,“ napsal o spolupráci s Čapkem V. Vydra. „Tímto způsobem přicházely na světlo výkony osobité, jeden od druhého se lišící, jako se liší herci sami jeden od druhého, bez uniformity“ (Vydra 1940: 34).

Upřímnost a přátelský přístup pomáhaly vytvářet i dobré vztahy mezi herci navzájem, v souboru panoval tvůrčí duch a přívětivé ovzduší bez hvězdných manýr. I když do souboru několikrát bolestně zasáhly odchody předních členů do ND (jak o tom budu ještě dále psát), byla v první polovině dvacátých let úroveň hereckého ansámblu vynikající, a přestože v něm působila řada uměleckých individualit, fungoval jako pevný kolektiv. Herci ‘vycvičení’ Hilarem i nově příchozí nyní „těžili z morální hodnoty i umělecké zralosti Kvapilovy osobnosti“ (Träger 1960: 15) a byli to oni sami, kdo chtěl vědět, kam směřuje vývoj divadla v evropském měřítku, kdo pátral a lačně přijímal nejrůznější tvůrčí podněty, učil se a hledal. „Jedinečně nadaný vinohradský ansámbl nechtěl žít z osvědčených úspěchů, stál tenkrát před rozhodnutím nesvěřovat svůj osud jenom osvědčeným směrům, chtěl se dohodnout mezi sebou, uvážit požadavky doby a měnícího se názoru na herectví. Divadlo se zbavovalo přítěže patosu a balastu velkoprojevu, chtělo se dostat blíž k člověku. Neušlo nám, co se děje jinde, tenkrát nebylo cestování problémem ani otázkou velkého vydání, mnozí jsme šmejdili o prázdninách po Evropě, měli jsme na mušce Berlín, Paříž i Vídeň. [...] naší pozornosti nemohlo ujít dynamické umění Němcka, ani řečnická elegance francouzského

dialogu. Rozhodli jsme si bojovat po svém a převzít z evropských vlivů jenom to nejlepší“ (Scheinpflugová 1988: 94–95). Na-prosto klíčové bylo v této souvislosti pro vinohradský ansámbl hostování Moskevského uměleckého souboru.

## Moskevští

Přestože toho o návštěvě MCHAT v Praze bylo napsáno mnoho, dovedeme si dnes asi jen stěží uvědomit, jak zásadní byla tato událost pro umělecký soubor i vedení Městského divadla. O příjezd Moskevských v květnu a na podzim roku 1921 se zasadil Jaroslav Kvapil ještě v rámci svého působení na ministerstvu právě s vědomím možné finanční podpory z tohoto zdroje. Návrh směřoval původně do Národního divadla, které jej však odmítlo. Pro Vinohrady bylo hostování zahraničního souboru v nelehkém čase po Hilarově odchodu dobrým východiskem. „Kačalovova skupina“<sup>23</sup> zahrála v rámci své návštěvy od 2. května do 7. června 30 představení. Při druhé návštěvě na přelomu září a října 1921 se také konala vinohradská premiéra hry Suchovo-Kobyлина *Svatba Krečinského* v režii Karla Dostala, kde zdejší herci „bezprostředně ukázali, čemu se naučili“ (Fuksa 1932: 19). Na podzim roku 1922 přijelo do Prahy První studio MCHAT s Michaiilem Čechovem a následně celý soubor vedený Stanislavským.

Čapek ve svých referátech rozebírá Gorkého *Na dně*, Surgučovovy *Podzimní housle*, Čechovovy *Tři sestry*, Hamsunovu hru *Ve spárech života* i *Literární večer*,<sup>24</sup>

23 Skupina vedená hercem Vasilijem Kačalovem.

24 Hned v úvodu své poznámky Čapek podotýká, že pouhý název *Literární večer* postačil k tomu, aby návštěvnost divadla toho večera výrazně ochabla. Dramaturgicky šlo však o velmi zajímavou skladbu – mj. Čechovovy aktovky, básně Rabíndranátha Thákura či Antoniovu řeč v podání V. J. Kačalova.

odkazuje rovněž na *Bratry Karamazovy*, *Višňový sad* a *Hamleta*. „Snad jedním tajemstvím hry Moskevských je ta nesmírná práce a kázeň, která stírá i nejslabší stopy úmyslnosti; však druhým tajemstvím je nepochybně to, že došli umění plně národního, že hrají své vlastní Rusko,“ shrnuje svůj dojem z inscenace *Na dně* (Čapek 1968: 74).<sup>25</sup> To první tajemství vyzdvihl Čapek pro sebe a pro domácí divadelní praxi jako příkladné – v systému zkoušek, v nárocích na kvalitu odvedené práce, v důslednosti a nasazení vnímal Moskevské jako vzor, od kterého je třeba se učit. V jeho očích se MCHAT vyrovnal s těmi překážkami, jež jsou pro divadelní tvorbu největší pohromou. Jsou jimi nadměrná produkce, ve které nerozhodují umělecká kritéria, krátký čas na zkoušení a z toho plynoucí polovičatost výkonů a „původce všeho zla“ – abonentský systém.

Hostování Moskevských bylo však ‘zjevením’ především pro samotné herce, kterým byly zralé, plné výkony a oproštěný herecký styl přímou inspirací pro práci: mohli je – na rozdíl od systémových opatření – nasát a následně zužitkovat vlastně okamžitě. „[...] skutečnost předčila všechno očekávání. Několik dní jsme žili v úžasu, jemuž podlehli největší herci stejně silně jako my na začátku své umělecké odpovědnosti. Nedosažitelná kultura psychologie a realismu, požehnaná poezií lidskosti. Rozechvěli mě, jako musí rozechvět mladého malíře první návštěva Louvru,“ píše o svém zážitku z návštěvy Moskevských O. Scheinpflugová a dodává, že to byla škola, „která znamenala nutnou epochu ve vývoji každého z nás“ (Scheinpflugová 1988: 74).

Notoricky známý je Čapkův zážitek z výkonu, který podal Michail Čechov ve Strindbergově *Erikovi XIV*<sup>26</sup> při hostování

25 Čapek, K. „Gorkého Na dně“, *Lidové noviny* 6. 5. 1921.

26 Vedle *Erika XIV*. se Čechov představil rovněž v Dickensově *Cvrčkovi u krbu* a ve *Večeru tříkrálovém*.

Prvního studia, když formuluje svůj těžko popsatelný obdiv slovy „kdybych já byl herec, šel bych se asi po Erikovi utopt“ (Čapek 1968: 241).<sup>27</sup> Nebyl však jediný, koho uchvátilo toto naprosté „obnažení lidské duše“, a společně s Kvapilem nabídli Čechovovi angažmá za vynikajících finančních podmínek včetně výuky češtiny. Čechov jej však tehdy odmítl – později po rozpadu studia již nemocný přijal nabídku ke spolupráci s Maxem Reinhardtem.

## Vinohradská krize

Do soustředěného budování uměleckého souboru zasáhly v létě roku 1922 události, pro něž se vžil termín „vinohradská krize“ a znamenaly vážný spor s vedením Národního divadla, které usilovalo o získání předních vinohradských herců.

Již začátkem října 1921(!) píše Jaroslav Kvapil Hilarovi ohledně hostování, o kterém šéf činohry Národního divadla jednal s Bohušem Zakopalem a režisérem Karlem Dostalem i o neohlášených zkouškách Zdenky Baldové, že „je to moc na jednu a nám vedle pracovních nesnází skutečně přitom hrozí dojem (a snad více než dojem!), že chcete de facto odváděti naše přední lidi do Národního divadla, čemuž bych se musel velmi opřít“ (viz Tůmová 1988: 4).

Tlak na členy souboru však neustával a v červnu 1922 čelí Městské divadlo svou deklarací v *Národních listech* zprávám, že Dostalová, Vydra a Tuma odcházejí do Národního divadla, a dokonce zvěstem, že se na Vinohrady vrací opereta.

23. srpna 1922 otiskují František Fuksa, Jaroslav Kvapil a Karel Čapek společné prohlášení oznamující, že Národní divadlo nabídlo V. Vydrovi a K. Dostalovi angažmá za finančních podmínek

27 Čapek, K. „Čechov“, *Lidové noviny* 22. 8. 1922.



a benefitů (především přiznané penze), se kterými vinohradská scéna nemůže nijak soutěžit – a vzhledem k tomu, že tyto skutečnosti znemožňují plnohodnotnou přípravu další sezony i dlouhodobý umělecký rozvoj, podává celé vedení demisi. Jejich krok podpořil ve své úvaze následující den Karel Scheinpflug, který přímo píše o „bezdelném pytlí zлата v podobě poplatnických kapes“, který umožnil „vládci činohry zemského divadla“ herce nehorázně přeplatit (viz Tůmová 1988: 6).<sup>28</sup>

Václav Vydra i Karel Dostal se následně proti těmto výrokům ohradili s tím, že angažmá přijali za podmínku „ve svém oboru tam obvyklých“ (Vydra) či za podmínku „odpovídajících ohodnocení vinohradskému“ (Dostal). Skutečnost, že umělci byli angažováni za gáži, která nepřevyšovala dosavadní příjmy, potvrdili také za instituci ND její ředitel J. Šafařovič a intendant R. Ackermann. Spor se vyhrotil v následných reakcích Správy Městského divadla (zastoupené F. Hlavatým) na jedné straně a Hilarem na straně druhé, přičemž Správa argumentuje vyjádřením obou umělců, že odcházejí kvůli materiálním výhodám, Hilar oponuje a tvrdí, že důvody byly pouze ideové. Čapek znovu obhájí důvody k rezignaci a připouští, že je považuje za jediný způsob, jak z vleklé krize učinit akutní stav a urychlit nápravu.

Nezaujaté stanovisko se pokusil zaujmout Otokar Fischer. Ve svém zamyšlení přiznal Vinohradům neoddiskutovatelné právo na trvalé hmotné zajištění, a zároveň vyjádřil pochopení pro snahu vedení Národního divadla doplnit soubor,

28 Scheinpflug, K. „Divadelní krize“, *Národní listy* 24. 8. 1922. Jako útok na svou osobu vztáhla článek rovněž L. Dostalová a podobně jako Dostal s Vydrou, také ona se domnívala, že podklady pro článek dal Scheinpflugovi právě Čapek, a oznámila svou rezignaci. Ten sám okamžitě reaguje a ohrazuje se proti nespravedlivému nařčení s prohlášením, že nikomu žádné informace neposkytoval a žádá Dostalovou, aby vzala své rozhodnutí zpět.

který úmrtím Vojana a dalších členů ztratil na své síle. S úsměvem poukázal i na fakt, že největší protivníci Čapek a Hilar „[...] pracují spolu ruku v ruce za hranicemi. Lze jim oběma srdečně přát, aby jejich součinnost v Londýně, v Americe atd. přispěla ke zdaru a k poctě našeho dramatického umění“ (viz Tůmová 1988: 15).<sup>29</sup>

Vedení Městského divadla svou demisi nakonec stáhlo – nadále však muselo bojovat se ztrátami, které odchod předních členů znamenal, i se stálým vědomím možného odlivu dalších. Naštěstí někteří čerstvě angažovaní naopak prokazovali mimořádné kvality a svým pracovním nasazením pomáhali držet soubor na dosavadní úrovni.

## K 'takzvané krizi divadla'

Post dramaturga opustil Karel Čapek oficiálně k 31. březnu 1923, na 10. dubna však ještě připravil premiéru Josefovy *Země mnoha jmen*. Odchod odůvodnil svým zdravotním stavem, jeho nemoc pátěře se zhoršovala. Jisté je, že svou roli hrály i další důvody – dramaturgická práce, ten „poněkud zoufalý a neobratný tanec mezi vejci, která se jmenují umění, pokladna, vrtochy primadon, móda snobů, lidový kýč a vznešené posláním“, ubírala čas i energii vlastnímu psaní, kde byl zcela svým pánem. Navíc touha prozkoumat dopodrobna divadelní mechanismus už byla nasycena. Získané poznatky však s koncem praxe neodložil. Kromě toho, že v roce 1924 v Národním divadle režijně připravil hru Julesa Romainse *Prostopášník pan le Trouhadec*, nadále se zabýval otázkami fungování divadelního soustrojí – vzájemným vztahem jeho uměleckých, technických a hospodářských složek i úlohou divadla v překotně se proměňující společnosti.

29 Ot. F. „Po prázdninách“, *Národní listy* 6. 9. 1922.

V únoru až dubnu roku 1933 vycházely v *Lidových novinách* články souhrnně označené názvem *O takzvané krizi divadla* (viz Čapek 1968: 161–177), kde se na jednotlivých složkách divadelního soukolí (obecenstvo, kritika, dramaturgie, herectví, režisér, autor – v tomto pořadí) pokouší Čapek poukázat na systematické chyby i nešvary, které ve svém propojení způsobují úpadek celé divadelní kultury. V zásadě se vrací k problémům, které nastínil už během své vinohradské praxe – také upozorňuje, že krize divadelní není totožná ani časově souběžná s krizí hospodářskou a že je její příčiny třeba hledat hlouběji v historii. (I když hned v prvním článku „Obecenstvo“ připomíná, že v porovnání s dobou „před deseti, patnácti lety“ je pohodlnost a okoralost současných tvůrců i diváků nepoměrně vyšší.)

Jádro problému vidí Čapek v *začarováném kruhu abonentního systému* – divadla se z hospodářských důvodů stávají stále závislejšími na svém kmenovém publiku, vázaném předplatným. Téměř se neodvažují hrát na volnou kasu, neboť zájem širšího obecnstva je příliš nejistým a proměnlivým faktorem. Abonentní systém však klade na divadlo povinnost připravit zhruba třicet titulů za sezonu (v sousedním Německu to v té době bylo dvanáct), což samo o sobě znemožňuje kvalitní práci autorů, herců i inscenátorů – v konci pak přílišný počet her přetěžuje kritiku, snižuje úroveň repríz a postupně i sám zájem obecnstva. Abonentní publikum, rekrutující se z poměrně tenké, zámožné a generačně jednotné (starší) vrstvy, má přirozenou tendenci ustálit se jako společenská skupina s vlastními pravidly vkusu, a tedy požadavky na repertoár, ve kterém tím pádem převažují nenáročné, společensky konvenční kusy – což zpětně zas znamená odcizení jiným společenským i věkovým skupinám.

Čapek upozorňuje i na skutečnost divadelních subvencí ze strany státu či měst s obavou, že čím více bude klesat úroveň příslušných kulturních institucí, „tím rozpačitější a neochotnější bude tato patronace veřejných těles“.

Východisko vidí ve změně systému a větší kooperaci divadel, možné širší dohodě na zásadním snížení počtu premiér, které by umožnilo kvalitnější výběr i zralejší přípravu, a tím také lepší nabídku divákovi. Za rozumný počet premiér v sezoně považuje Čapek zhruba oněch německých deset až dvanáct.

Čapek by byl zřejmě překvapen, že ani současné osmi- či devítitýdenní (někdy i desetitýdenní) zkušební cykly nejsou zdaleka zárukou kvalitního výsledku, který by na poli divadelní tvorby zaujal nezpochybnitelné místo a který by nebyl udělán nadarmo.

Obecně jsou však Čapkovy postřehy a závěry z období dramaturgické praxe i z let pozdějších důkazem jeho daru mimořádné scénické vnímavosti a zároveň vzácným svědectvím o paradoxech provázajících vinohradskou scénu (některé zřejmě ze samé podstaty její existence) i divadlo jako takové.

### **Literatura:**

- ČAPEK, K. (1922) „K Vážnému slovu“, *Národní listy* 23. 2. 1922
- ČAPEK, K. (1925/26) „Karel Čapek o sobě“, *Rozpravy Aventina* 2
- ČAPEK, K. (1932) „Divadelníkem proti své vůli“, in *Čtvrtstoletí Městského divadla na Královských Vinohradech*, Praha
- ČAPEK, K. (1968) *Divadelníkem proti své vůli*, Praha
- ČERNÝ, F. (1983) *Hraje František Smolík*, Praha
- ČERNÝ, F. (2000) *Premiéry bratří Čapků*, Praha
- DOSTALOVÁ, L. (1960) *Herečka vzpomíná*, Praha
- FISCHER, O. (1922) „Vážné slovo“, *Národní listy* 22. 2. 1922
- GÖTZ, F. (1948) *Jaroslav Kvapil*, Praha
- KLÍMA, I. (1965) *Karel Čapek*, Praha
- KOVÁŘÍK, F. (1982) *Kudy všudy za divadlem*, Praha

- KRAUS, K. (2001) „Kdo je dramaturg“, in (týž) *Divadlo ve službách dramatu*, Praha
- KREJČÍ, E. (1973) *Jaroslav Kvapil, dramatik a režisér*, Praha
- MALEVIČ, O. (1999) *Bratři Čapkové*, Praha
- OPAVSKÝ, J. (1968) „Divadlo českých autorů“, in *Divadlo na Vinohradech 1907–1967*, Praha
- SCHEINPFLUG, K. (2007) *Můj švagr Karel Čapek*, Praha
- SCHEINPFLUGOVÁ, O. (1988) *Byla jsem na světě*, Praha
- SÍLOVÁ, Z. (2007) „Sto let Vinohradského ansámblu“, in *Divadlo na Vinohradech 1907–2007, díl II. – Vinohradský ansámbl*, Praha
- ŠTĚPÁNEK, Z. (1964) *Herec*, Praha
- TETAUER, F. (1932) „Čtvrtstoletí vinohradského repertoaru a dramaturgie“, in *Čtvrtstoletí Městského divadla na Královských Vinohradech*, Praha
- TRÄGER, J. (1968) „O druhé Národní divadlo“, in *Divadlo na Vinohradech 1907–1967*, Praha: 67–74
- TŮMOVÁ, B. (1988) *Karel Čapek ve Vinohradském divadle*, Praha
- VOČADLO, O. (1975) *Anglické listy Karla Čapka*, Praha
- VODÁK, J. (1932) „Nedoceněné zásluhy“, in *Čtvrtstoletí Městského divadla na Královských Vinohradech*, Praha: 26–35
- VYDRA, V. (1940) *Prosím o slovo*, Praha
- ZÁVODSKÝ, A. (1978) *Vzájemná korespondence Jaroslava Kvapila a Fráni Šrámka*, Brno
- ŽÁK, J. a kol. (2007) *Divadlo na Vinohradech 1907–2007 I. Vinohradský příběh*, Praha

# Karel Čapek režisér

Hana Nováková

**K**dyž Karel Čapek nastupoval na podzim 1921 na popud nového uměleckého šéfa Jaroslava Kvapila do Vinohradského divadla jako dramaturg, jistě sám netušil, že na této scéně vytvoří během svého nedlouhého působení také osm nikoli bezvýznamných režii. Je známo, že se o tomto rozšíření pole své působnosti vyjadřoval jako o „pouhém nedopatření“. Bylo to opravdu tak? V textu psaném pro sborník *Čtvrtstoletí Městského divadla na Královských Vinohradech* Čapek mimo jiné uvádí:

„První dramaturgický úkol, který na mne padl, byl vybrat něco ze Zeyera k jakémusi jubileu. Pročetl jsem celého dramatického Zeyera s intenzívním pocitem, že se to nedá hrát. Například tahle *Stará historie*: jak si to autor představuje, že se má hrát současně ve dvou místnostech, nebo před domem a v domě zároveň? Podnes nevím, jak si to Zeyer představoval; ale když jsem sklapl knížku, napadlo mě, že by to šlo, kdyby se dům otvíral a zavíral jako knížka. Hrál jsem si s tou představou, až z toho bylo cosi jako scénické řešení. Jenže, rozumí se, to své řešení bych nemohl vnucovat žádnému režisérovi. Nezbylo mi než navrhnout, že bych Starou historii režíroval sám. Nikdy předtím jsem na režii nemyslel a neměl jsem ponětí, jak se to dělá; teprve během práce jsem s hrůzou shledával, že se kus musí také obsadit, že herci žádají od režiséra, aby jim řekl, mají-li přijít zprava nebo zleva, že existují záhadné a důležité osoby jako divadelní mistr, rekvizitář, krejčí, parukář, nábytkář, čalouník, osvětlovač a oponář, jimž všem je třeba něco nařizovat nebo je brát technicky v potaz; že mám rozhodovat, na kterém tahu má viset nebe, má-li svítit čtyrka nahoře, reflektor nebo koryto, má-li pan Štěpánek dostat paruku ze *Zimní pohádky* nebo z *Jana Výravy*, má-li se dát dělat nová vařečka, a tady ta lajsna je v cestě, a to křeslo se sem nehodí, a pane režisére, ať mi dají jiné fousy, a pane režisére, já mám chřipku, a pane režisére, máte jít k telefonu, a pane režisére, máte udělat korekturu cedule. Byla to zkušenost tak hrozná, jako kdybych měl z ničeho nic řídit stavbu zdymadla, které musí být do zítřka hotovo, nebo pronést spatra švédskou přednášku o racionální výrobě toluolu. Jak to dopadlo, je jiná kapitola; ale facit je, že jsem se stal režisérem ne sice bez své viny, ale pouhým nedopatřením a z naprosté neznalosti toho, jak složitá a těžká mašina je režie“ (viz též Čapek 1968: 13–14).

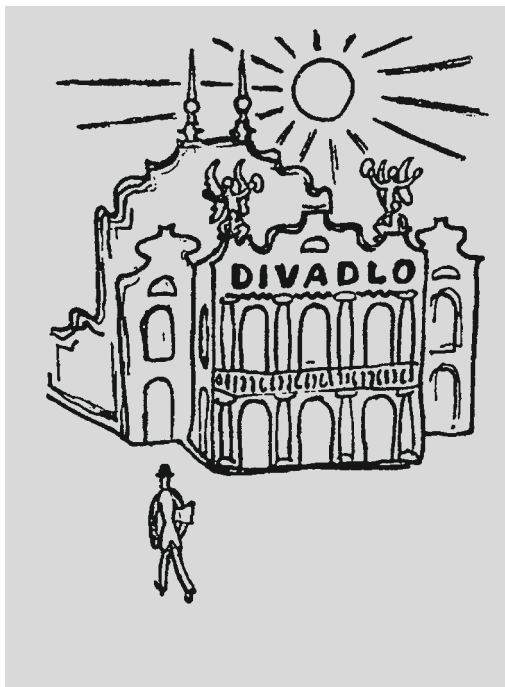
V nástupní smlouvě, kterou Čapek podepsal 1. září 1921, jsou vyjmenovány povinnosti spojené s jeho funkcí dramaturga: jedná se v první řadě o výběr repertoáru a tím pádem i o jednání s autory či sledování domácí i zahraniční divadelní produkce, ale je zmíněno také dohlížení na přesné zachovávání textu při představeních, tisková propagace divadla – a konečně povinnost poslední, „dle dohody ujmáti se režie některých her“.<sup>1</sup> Je tedy zřejmé, že správa divadla

1 Celý text smlouvy viz Scheinpflug, K. *Můj švagr Karel Čapek*, Hradec Králové 1991: 44–45.



▲ Karel Čapek na začátku 20. let

► Karel Čapek: Vinohradské divadlo



s jeho příležitostnými režiiemi od začátku počítala – a co se týče Čapka samotného, vzhledem k jeho nátuře bylo jen přirozené, že se do nové oblasti lidského působení, divadla, ponořil intenzivně a cele. Podle Olgy Scheinpflugové jej jako dramatika lákalo „zkusit na svou vlastní pěst a celkovou odpovědnost postavit hru před oči a sluch diváka. Chtěl zase poznat a zase se naučit, jak se to dělá, jak se divadlo uvádí na scénu“ (Scheinpflugová 1997: 64).

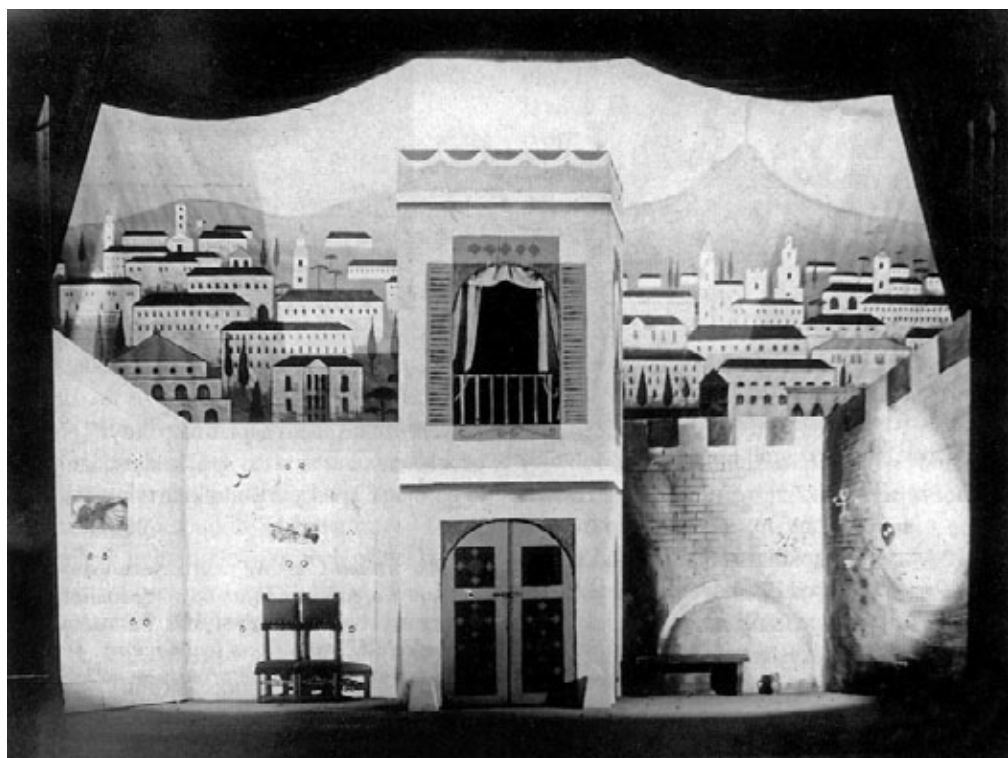
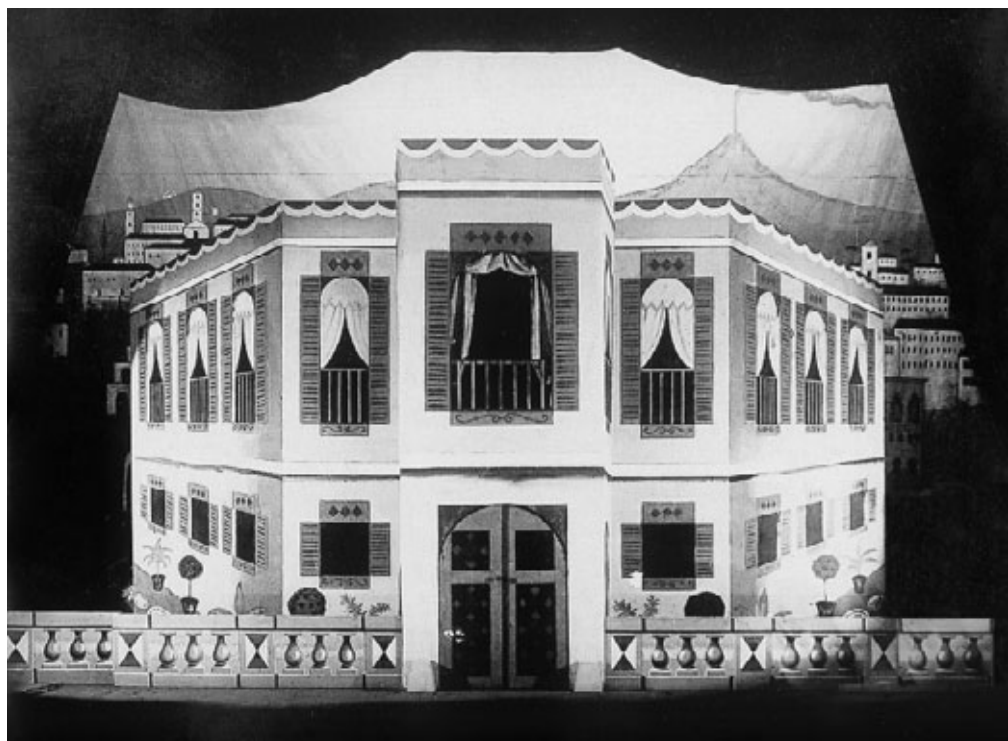
Hned po svém nástupu se proto Čapek začal intenzivně zajímat i o praktickou přípravu inscenací. „Vždycky si našel chvíli, aby vypadl ze své pracovní dolů na jeviště a sledoval zkoušku, práci herců a režiséra. Bylo zřejmé, že ho to neobyčejně zajímá a baví. Jednoho dne nás překvapil zprávou: Budu režírovat!“<sup>2</sup> „Začal poradami s technikou, aby se seznámil s dekorací a osvětlením, a když i tady pochopil, jak se to dělá, dal se teprve do umělecké práce“ (Scheinpflugová 1997: 64).

Ke své první režii si tedy vybral *Starou historii* Julia Zeyera, komedii čerpající z tradice commedie dell'arte, která byla Čapkovi blízká.<sup>3</sup> Jak i on rekapituluje v článku do programu k představení, hra při svém prvním uvedení v roce 1882 neměla valný úspěch a od té doby takřka upadla v zapomnění; jej, nakloněného myšlence „lidového“, a tedy především komediálního divadla, však díky tomuto žánrovému ladění inspirovala: „Oživiti starou commedii dell'arte, toť především oživiti komedii a komediantství ve starém slova smyslu, se vším situačním šprýmařstvím a drastickou nehorázností, bez historických ohledů k době a k místu“ (Čapek 1968: 186).

2 Štěpánek, Z. „Duch velkého člověka“, in Vacina, L. (ed.) *Jeden i druhý*, Hradec Králové 1988: 85.

3 Sám již dříve spolu se svým bratrem Josefem napsal, inspirovaný tradicí tohoto žánru, aktovku *Lásky hra osudná*.





◀▼▶ **Julius Zeyer: Stará historie. Městské divadlo na Královských Vinohradech 1921. Režie Karel Čapek. Proměny scény Josefa Čapka**



Inscenace měla premiéru 7. 11. 1921 – je tedy zřejmé, jak málo času na seznámení s divadelní prací si ponechal, než se vrhl na novou oblast své činnosti. Přes tuto nezkušenost přistoupil k úkolu s obrovskou energií, která se podepsala na velkém úspěchu inscenace, a podle vzpomínek herců bylo i samotné zkoušení neobyčejným zážitkem. „První zkouška: Čapek přijde na jeviště, na první pohled bylo vidět, že je jaksi nespůj, že má trochu trému. Jeho nejistota netrvala dlouho, zmizela okamžitě, jen začal mluvit o svém inscenačním plánu, jak bude tu hru režírovat a co na nás žádá. Mluvil stále pevněji, jeho řeč byla slovo od slova nadšenější a přitom stále hravější, veselejší a hlavně vtipnější a omamnější. [...] Sršel nápady, režíroval, jako by si s námi hrál.“<sup>4</sup> Jisté obavy z nové odpovědnosti zřejmě pocívoval, v dopise Olze Scheinpflugové se kriticky svěřuje, že „zkoušky jdou dost mizerně“ (Čapek 1971: 93), ale při samotné práci je jistě neprojevoval. „Pracovat s Karlem Čapkem bylo pro herce opravdové potěšení.“<sup>5</sup>

Čapkův režijní debut se setkal s nebývalým úspěchem – jednak u publika, soudě podle tehdy nadprůměrného počtu 21 repríz (který z jeho dalších režii překoná jen světová premiéra *Věci Makropulos*), ale především u odborné veřejnosti. Kritika Čapka svorně chválí za znovuobjevení Zeyerova textu: „Vytáhnouti dávno odložený starý kus, oprášiti jej s prachu zapomenutí a vdechnouti mu důmyslnou režii a výpravou nový život – dovede jen zkušený divadelník. Není tudíž malou chválou pro nového dramaturga vinohradského divadla, že představil se nám hned na poprvé s takovýmto výkonem.“<sup>6</sup> Recenzenti líčí lehkost Čapkova hravého pojetí a množství jeho vtipných režijních nápadů – například neotřelé zpracování soubojů, pantomimické vložky, „druhý obličej“ klauna vzniklý

4 Štěpánek, Z. „Duch velkého člověka“, in Vacina, L. (ed.) *Jeden i druhý*, Hradec Králové 1988: 86.

5 Kovářík, F. *Kudy všudy za divadlem*, Praha 1982: 196.

6 nv. „Julius Zeyer: Stará historie“, *Právo lidu* 9. 11. 1921.



**Julius Zeyer: Stará historie.  
MDKV 1921**

▲ **Míla Pačová (Lavinie)**

◀ **Zdeněk Štěpánek (Lionato)**

nošením masky zezadu hlavy či scénu, ve které po zvolání „valí se lid“ přicupitalo na jeviště malé dítě. Konstatují zrození nového režijního talentu.

I výkony jednotlivých herců byly přijaty s obdivem – snad jen milenecké úlohy Míly Pačové a Zdenka Štěpánka nedovolily pro svou vážnější notu upoutat zajímavou komediální zkratkou či klaunským extemporováním. Nejlépe byli hodnoceni představitelé dvou sluhovských rolí: Stanislav Lom soudil, že „Ludvík Veverka, který hrál sluhu Pedrolina docela clownovsky, byl tohoto večera rozhodně nejlepší [...] a strhoval komikou vynalézavých postojů tak, že jemu z herců sluší přičísti největší zásluhu o úplný úspěch,“<sup>7</sup> zatímco Jindřich Vodák, hodnotící jinak hru i inscenaci o poznání střízlivěji než jiní, tvrdil, že „nejlepší ze všech, svým půvabem, ženskou měkkostí a povolností, čistou a pěknou radostí humoru, byla rozhodně pí. Baldová ve své Zanině.“<sup>8</sup> Vyzdvihován byl i F. Kovářik v úloze starce Pandolfa, ve které využil celou škálu různých typů chůze, i když je v souvislosti s ním také zmíněno, že „kult hlasu těžce u nás zanedbávaný neodpovídal vždy zdůrazněnému kultu těla.“<sup>9</sup>

7 St. Lom. „Stará historie“, *České slovo* 9. 11. 1921.

8 Jv. „Obnovená Stará historie“, *Čas* 9. 11. 1921.

9 „Režisérský debut Karla Čapka“, *Lidové noviny* 9. 11. 1921.

Na úspěchu měla podíl i nápaditá scénografie režisérova bratra Josefa, kterého si Čapek přizval na realizaci svého 'roztvářícího' řešení, které zmiňuje v textu citovaném na začátku této studie, a započal tak jejich úspěšnou spolupráci na dalším poli umělecké tvorby – Josef poté navrhoval výpravu ke všem jeho režiiím s výjimkou dvou inscenací (*Věci Makropulos* a *Plátcího satyra*). I Josef Čapek tedy v duchu režijní koncepce pojal scénu s veselou hravostí. „Postavil tam vtipnou architekturu s roztomilou probíhačkou třemi vrátky středního dílu, který zůstal se svým balkonovým oknem státi i ve scéně pokojové i ve scéně žalární: architekturu veselou barvami i tou přepěkně namalovanou perspektivou. A když ke sklonku hry dva žoldnéri sklapli vlevo pokojíček pro svědky a vpravo kobku žalární, byl dovršen dojem, že to vše jsou jen domečky hračkářského krámku a že ti, kdož v nich pobíhají a poskakují, jsou rovněž figurinky, které hrají historii věčně starou i věčně novou, jak se hrávala kdysi a jak se může hrát kdykoliv znovu, sejdou-li se k tomu lidé s vtipem, veselím a temperamentem.“<sup>10</sup>

I s větším časovým odstupem byla inscenace hodnocena jako neobyčejný počín (např. K. H. Hilar ji v roce 1932 označil za „mistrnou“) a má se za to, že zdůrazněním principu hravosti a divadelnosti předznamenala nastupující avantgardní směry – např. Josef Träger přirovnává styl této inscenace (a také pozdější Čapkovy inscenace Aristofanových komedií) ke slohu Osvobozeného divadla.<sup>11</sup>

Ke komediálnímu žánru se Čapek zanedlouho vrátil režii tří Molièrových aktovek, uvedených ke třístému výročí narození tohoto autora nesmrtelného komediálního díla 14. 1. 1922. Vybrány byly tituly *Sganarelle čili Domnělý paroháč, Lékařem proti své vůli* a *Vynucený sňatek*; večer byl uváděn pod jednotícím názvem *Sganarelle*, neboť právě postava stejnojmenného hrdiny tyto aktovky spojovala. „Trojí postava Sganarellova jest ovšem silným režiséřským pokušením zkusit trojí hereckou variaci na jedno téma a zároveň trojí polohu Molièrova humoru od grácie přes fraškovitost ke grotesce. Ježto Molière šil své role na tělo sobě a svým hercům, jest úkol dnešního režiséra ten, transportovat komedii do polohy, ve které se zvolený představitel co možná nenuceně a přirozeně setkává se svou rolí. Že by u nás francouzská tradice, jak hráti Molièra, neměla živých základů, je samozřejmo. Naše režie nechtějš být než režii čistě hereckou,“<sup>12</sup> uvádí Čapek v programu k inscenaci a vlastně se tak vyjadřuje nejen k této inscenaci, ale k podstatě celé své režijní práce, ve které vždy vycházel z přesvědčení, že herecká osobnost je stěžejním prvkem každé inscenace a je třeba pro její uměleckou tvorbu zajistit optimální podmínky i vytvořit vhodné příležitosti. „Snad je to konzervativní názor, ale myslím, že nejlepší režie je ta, [...] jež se točí kolem herce, vychází z něho a obrací k němu všechnu pozornost. Tedy [...] nikoliv zevní aranžérství, nýbrž dobásnění díla [...]“ (Čapek 1968: 220–221). Ale stojí za to ocitovat tuto pasáž z jeho článku „Divadelní praxe“ celou:

„4. Jiný praktický problém divadla je poměr režie a herectví. Snad je to konzervativní názor, ale myslím si, že nejlepší režie je ta, při níž se herecky nejlépe hraje, jež se točí kolem

<sup>10</sup> Tamtéž.

<sup>11</sup> Träger, J. „O druhé národní divadlo“, in Balvín, J. (red.) *Divadlo na Vinohradech 1907–1967*, Praha 1967: 15.

<sup>12</sup> Čapek 1968: 189–190.

herce, vychází z něho a obrací k němu všechnu pozornost. Tedy je to režie především textová, vnitřní, spirituální; nikoliv zevní aranžérství, nýbrž dobásnění díla jako psychického útvaru. Promiňte, tohle také není nějaká neobjevená Amerika; míním-li, že je třeba, aby bylo vidět daleko spíše a zveličeně herce, a nikoliv režiséra, dostane se mi dokonce souhlasu divadelních staromilců. Ale nemohu si pomoci; i tady jde o velmi přísnou otázku stylu, korelativní se scénickým zjednodušením, názakovou výpravou a jinými, dosti novými výhledy. Mně samotnému jako režiséru se dosud nepodařilo dosíci té neviditelnosti a všudypřítomnosti, kterou bych si teoreticky ukládal; udělal jsem jen několik dosti nevýznamných pokusů, ale odnesl jsem si pevný dojem, že s vysokým uměleckým napětím dalo by se dojít k skutečné umělecké slohovosti režie a hry“ (ibid.).

Právě v případě Molièrových aktovek se ovšem Čapkovi toto uchopení celku přes herecké postavy zřejmě příliš nevyplatilo – kritika poukazuje na to, že „přehlédl, myslím schválně – neboť také na jevišti účel světí prostředky – že ono pojítka společného hrdiny je čistě nominální,“<sup>13</sup> neboť jednotliví Sganarellové mají jen málo společného (a u Molièra je častým jevem, že se některá jména postav opakují). Litovali, že Vinohradské divadlo nenasadilo k uctění památky dramatika některý z jeho slavnějších, celovečerních kusů – a to tím spíše, že o den dříve byl ve Stavovském divadle v režii Jana Bora uveden také večer tří aktovek –, jako například *Lakomce*, jehož ideálního představitele mnozí viděli v mimořádném vinohradském herci Bohuši Zakopalovi. Ten však byl s úspěchem uveden zanedlouho, konkrétně v březnu 1922 v Kvapilově režii (a spolu se sganarellovským večerem a únorovými *Křehotinkami* vytvářel jakýsi molièrovský cyklus).

Samotná inscenace aktovek měla podle všeho poněkud kolísavou úroveň – přestože referáty kritiků opět zmiňují Čapkovu vynalézavost; zřejmě tentokrát nebyla nasměrována natolik šťastným směrem, jako v případě *Staré historie*. Zejména aktovka *Lékařem proti své vůli*, kde ústřední postavu ztvárnil Ferenc Fiala (Futurista), byla pojata – zřejmě i vzhledem k představiteli a jeho naturelu, který musel režisér vzít tak, jak byl – přehnaně fraškovitě, a přestože publikum se výborně bavilo, odborná veřejnost by ocenila spíše literárnější přístup. Ze zmiňovaného rozpětí „od grácie přes fraškovitost ke grotesce“ se vinohradským nejlépe vydařila ona grácie v *Domnělém paroháči*, který se navíc objevil i v programu konkurence a divadelní Praha tak mohla takřka souběžně sledovat dvě různá pojetí: „Městské divadlo vyniklo v provedení nad Stavovské tím, že aspoň v ‘Domnělém paroháči’ zdrželo se všeho burleskního tatramanství, vši drastické, komediantské persifláže.“<sup>14</sup> Největší obdiv sklidil Bohuš Zakopal, díky němuž byla právě tato část hodnocena nad jiné, a to jak z Vinohrad, tak ze Stavovského: „Byl to především Zakopalův výkon v titulní roli, který pozvedl provedení vinohradské na vysokou uměleckou úroveň, jaké ve Stavovském divadle Sáša Rašilov při všem svém úsilí o rozehrávání této bohaté klávesnice mimických tónů nedostihl. O Zakopalovu Sganarellovi mohla by se napsati obšírná studie [...]. Zakopal je umělec, který dovede ze svého výkonu dáti vycítiti, jak plně, celou bytostí je na něm súčasťněn a přece konec konců každou proměnu tváře, přeskočení gesta vytěží z tohoto napětí virtuosně lehce, takže se zdá, jako by byl jen loutkou zázračné mechaniky. Proto Sganarelle má jistý noblesní švih, který ostatně udává

13 Kazetka. „Molière – Čapkové – Vinohrady“, *Lidové noviny* 17. 1. 1922.

14 Jv. „Druhý slavnostní večer Molièrův“, *Čas* 17. 1. 1922.





Scéna Josefa Čapka k molièrovské aktovce *Lékařem proti své vůli*. MDKV 1922.  
Režie Karel Čapek

tón celému podání této frašky na vinohradské scéně.<sup>15</sup> Ostatně i sám Čapek si *Zakopala* při této společné práci mimořádně oblíbil.

Právě v *Domnělém paroháči* se Čapek výrazně angažoval i jako dramaturg, když vytvořil novou úpravu překladu Otokara Fischera, který shledával „akademicky bezvadný“, nicméně nepřiliš vhodný pro jevištní přednes. „Překlad Fischerův a úprava K. Čapka se od sebe liší poněkud. Jako čistý hošík a uličník. Čapek sahá na přesné a ušlechtilé alexandrinu Fischerovy se dvou stran. S jedné na jednoslabičné nepřízvučné slabiky počáteční, na caesury a jiné podobné věci [...]. S druhé strany na jejich výraz, na jejich slovník. Proč neosvěžit starého básníka pouličními slovními vymoženostmi?“<sup>16</sup> V souvislosti s úpravou textu publikoval článek „Český jevištní alexandrin“,<sup>17</sup> ve kterém své motivace na jednoduchých příkladech demonstrovuje – polemizuje s nevhodným užíváním některých rádob nepřízvučných předrážek namísto přiznaného daktylotrocheje, který je pro češtinu přirozený („Zde slůvko *ted'* je opravdu nepřízvučná předrážka, ale nehleď k této mravní přednosti je to ohavný štěrk“), a zdůrazňuje nutnost rytmizace verše pomocí cézury.

Následně se režisér Čapek uchýlil i k vážnějšímu žánru: inscenoval „lidovou tragédii“ francouzského básníka Henriho Ghéona *Chléb*, o níž se zaujetím referoval

<sup>15</sup> nv. „Z Molièrových oslav“, *Právo lidu* 17. 1. 1922.

<sup>16</sup> MilNý. „K 15. lednu“, *Národní listy* 17. 1. 1922.

<sup>17</sup> Viz Čapek 1968: 205–210.



již krátce po jejím vydání v roce 1912. „[...] jsem šťasten, že se nyní po desíti letech mohu vrátit k jedné ze svých prvých divadelních lásek“ (Čapek 1968: 194), napsal v programu k inscenaci, která měla premiéru 6. 5. 1922. Lyrická hra, psaná volným veršem, mu jistě byla blízká vzhledem k jeho hlubokému zájmu o francouzskou poezii i díky její ideové náplni – je jakousi oslavou nesobeckého humanismu a nenásilného prosazování sociálního citění. Největší její hodnotou je podle Čapka její „lyrické posvěcení všední práce, ona ‘exaltace skutečna’, jež hledí ozářiti posvátný smysl prostých a užitečných lidských činů“ (Čapek 1968: 194).

Ústřední postavu pekaře Petra Poctivce (v originále Pierre Franc) hrál Jaroslav Vojta. „V údobí, kdy jsme studovali tuto hru, chodil jsem denně s Karlem Čapkem už ve čtyři hodiny ráno do jakési smíchovské pekárny, abych si osvojil správný postup práce s pečením chleba. Mou ženu hrála v této Gheónově hře velmi krásně paní Ibllová a jejího otce, starého dobráka, František Kovářík. Hra měla neobyčejný úspěch. Věčná škoda, že se nemohl Čapek trvale věnovat režisérské činnosti! Byl jemný, hluboce lidský a dovedl svou vroucí moudrostí, podloženou všestranným vzděláním, neobyčejně povzbudit. Nikdy jsem ho neviděl rozčileného. Při zkouškách byl klidný, jeho bystrá očka jen hrála a býval až nápadně červený v tvářích.“<sup>18</sup>

O provedení inscenace si však tentokrát nemůžeme udělat příliš konkrétní představu; zatímco postupy využívané v předešlých komediích nebyly ve své době příliš obvyklé, a proto jsou v kritikách opakovaně popisovány, u žánru vážnějšího si Čapek zřejmě přece jen počínal ‘tradičněji’, a tak se přijetí jednotlivých

18 Vojta, J. *Cesta k Národnímu divadlu*, Praha 1962: 136–137.



**Henri Ghéon: Chléb. MDKV 1922.**  
**Režie Karel Čapek**

◀ **Scéna Josefa Čapka**

▶ **Jaroslav Vojta jako Petr Poctivec**

kritiků stává subjektivnějším a nejednotným. Jak navíc bylo zejména u nových textů zvykem, většinu recenze zabíral popis děje dramatu a o samotném provedení se referovalo jen stručně. Jisté je, že se Jaroslav Vojta své nesnadné úlohy zhostil se ctí („prodchl ho takovou upřímnou poctivostí, takovou bratrskou ochotou a takovou vnitřní, ukázněnou pevností, že to byla svého druhu lidová báseň o prostém řemeslnickém hrdinovi“).<sup>19</sup> Za zmínku stojí také režie davů, které v dramatu hrají důležitou roli: Čapkovi se prý podařilo dosáhnout uspokojivého účinku i s nepříliš početným komparesem. A snad se i přes některé dílčí výtky (šifra M[arie] M[a]jerová v *Rudém právu* například zmiňuje, že celou iluzi zkazilo „cosi šedivého“, co bylo použito místo mouky) dá říci: „Bylo to představení se srdcem na pravém místě a provedené v pravý čas.“<sup>20</sup>

Na konci srpna 1922 otrásla pražským divadelním světem aféra označovaná jako „vinohradská krize“. Ředitel divadla František Fuksa, umělecký šéf Jaroslav Kvapil a dramaturg Karel Čapek zveřejnili prohlášení, v němž podávali demisi na protest proti přetahování umělců z Vinohrad do Národního divadla, proti kterému neměli jiné (tzn. finanční) prostředky, jak se bránit. Na základě tohoto kroku se strhla bouřlivá polemika v tisku,<sup>21</sup> celý spor skončil jakýmsi kompromisem a vinohradské vedení nakonec své demise stáhlo; nebudu lícit souvislosti

<sup>19</sup> Jv. „Básnické drama o pekaři“, *Čas* 9. 5. 1922.

<sup>20</sup> Ot. F. „Píseň o chlebu“, *Národní listy* 9. 5. 1922.

<sup>21</sup> Některé stati hlavních aktérů sporu viz Tůmová, B. *Karel Čapek ve Vinohradském divadle*, Praha 1988.

totoho konfliktu, protože se o nich podrobněji píše v předcházejícím článku Kláry Novotné. Pro nás je ovšem tato aféra zajímavá ještě z jednoho hlediska: Čapek totiž plánoval brzy uvést na scénu svou novou hru *Věc Makropulos*, kterou psal od května do července téhož roku přímo pro vinohradský soubor v čele s Leopoldou Dostalovou. A právě ta byla jednou z ústředních postav sporu a zřejmě se cítila Čapkem osobně dotčena, soudě podle dopisu, v němž Čapek její případná podezření důrazně vyvrací:

„A nyní, milostivá paní, uvažte prosím jen to: napsal jsem pro Vás kus; ať je dobrý nebo ne, je projevem jistě velikého obdivu a vážnosti, kterou k Vám mám, a to ne pouze jako k umělkyni. Pochopíte snad, jak mne bolí a ponižuje, myslíte-li, že bych byl s to Vás u kohokoliv bezdůvodně a nepravdivě, nevím z jaké malicherné nízkosti, osočiti. Uvažte, milostivá paní, že stojím před dvěma velkými režii, na které jsem se po celý rok těšil pro spolupráci s Vámi. Snad Vám tato úvaha může postačit. Nebylo by důstojno Vás a nezasloužil jsem si ani já, abyste o mně vyslovila tak trapnou domněnku.“<sup>22</sup>

Leopolda Dostalová nakonec ve vinohradském angažmá zůstala (do roku 1924) a Elina Makropulos se stala jednou z jejích nejvýznamnějších hereckých kreací. Naproti tomu Václav Vydra, jeden z dalších aktérů vinohradské krize, soubor skutečně opustil. V nejbližší Čapkově inscenaci se ještě objevil, u dalších dvou již musel být přeobsazen, přestože se jednalo o role v původních textech psaných hercům vlastně 'na tělo' (Prus ve *Věci Makropulos* a Kalvach v *Plačícím satyrově*).

Další Čapkovou inscenací byla básnická tragédie *Cenci* P. B. Shelleyho, uvedená 30. 9. 1922 u příležitosti stého výročí autorova úmrtí. Tato hra, napsaná v roce 1819, byla ve své době skandálním dílem; poprvé byla uvedena až v roce 1886 v soukromém představení v Londýně a ani tehdy nebyla shledána vhodnou k veřejnému provozování; k veřejné produkci v anglické metropoli došlo dokonce až po uvedení vinohradském. Čapkova inscenace tedy patřila k průkopnickým činům, byla první ve střední Evropě a podílela se na „odčinění bezpráví, jež se děje jednomu z nejkrásnějších básnických výtvorů anglické dramatiky“ (Čapek 1968: 197).

Hlavní roli zhýralého a despotického šlechtice Francesca Cenci hrál (těsně před svým odchodem) Václav Vydra a jeho dceru Beatrici Leopolda Dostalová. Právě Vydrovi vděčíme za popis Čapkovy režijní metody, která se u takového expresivního básnického textu nutně musela lišit od přístupu ke komediím: „To je hercův úkol, aby to věděl. Ale lze mu zajisté objasnit a povědět, za jakých okolností postava, již hraje, jedná, žije, co ji přiměje, aby a proč dělala to a ono a v jakém vztahu je k osobám, s nimiž jedná, a jak se dostává do situace, která se stává dramatickou. A třeba herci ozřejmit celou předhistorii, než se jeho figura dostává vůbec do hry; čím asi byla, kde a v jakém prostředí, v jakých rodinných a společenských poměrech rostla a žila a co na ni mohlo mít při výchově takový vliv, že jednala tak, jak autor ve hře žádal. Zasadil tak Čapek kořeny stromu hluboko do půdy, než se strom rozrostl. A ujišťoval mne, že tímto způsobem spíše dostal chytrého a vnímavého herce pravidelně tam, kde ho potřeboval mít, než kdyby mu měl diktovat, co a jak má v té které situaci dělat a zač postavu

<sup>22</sup> Čapek, K. *Korespondence I*, Praha 1993: 46–47.



**Percy Bysse Shelley: Cenci. MDKV 1922. Režie Karel Čapek. Kostýmní návrhy Josefa Čapka pro roli Beatrice a hraběte Cenciho**

popadnout.“<sup>23</sup> Z tohoto popisu je zřejmé, jak Čapek v první řadě ctil básníkův text (i když jej pochopitelně pro svou inscenaci mírně seškrtnal a upravil) i herecké individuality a prostřednictvím režie se snažil dosáhnout jejich plného pochopení a srozumění, nikoli jen nutně upotřebit vlastní invenci.

Inscenace byla hodnocena kladně pro vysokou úroveň hereckých výkonů (především – ale nejen – obou hlavních představitelů), přestože jí byla vytýkána jistá rozvleklost vzhledem k délce textu i množství přestaveb. A zřejmě díky unikátnosti uvedení se jí dostalo také zahraničního ohlasu: „Po několika dnech přišel Čapek do rekvizitárny a už ve dveřích volal: ‘Štěpče, jsme slavný,’ a mával anglickými novinami. Pak nám překládal kritiku našeho představení, nešetřící uznáním a obdivem“ (Štěpánek 1964: 111).

Poté již přišla na řadu zmiňovaná *Věc Makropulos*. Jak vzpomíná představitelka hlavní role Leopolda Dostalová, Čapek nejprve pozval představitele hlavních rolí k sobě domů, kde jim celou hru přečetl: „Karel Čapek mi takřka učaroval. Poslouchala jsem hru tak velice zvláštní s velikým, pozorným zájmem. Až jsem se v duchu zajíkala radostí nad přidělenou mi rolí Emilie Marty. Zaujata a překvapena jsem naslouchala autorovu nedramatickému čtení. Při četbě jen tak maně Čapek prohodil: ‘Vidíte, i tu vaši jizvičku na krku jsem vám tam dal –.’ Bylo to

<sup>23</sup> Vydra, V. „Poznal jsem Karla Čapka“, in Vacina, L. (ed.) *Jeden i druhý*, Hradec Králové 1988: 74.





**Karel Čapek: Věc Makropulos. MDKV 1922.  
Režie Karel Čapek**

◀ Leopolda Dostalová (Emilia Marty)

▶ Výjev z druhého jednání (scéna Josef Wenig). Karel Vávra (Prus), Bohuš Zakopal (Hauk-Šendorf), Leopolda Dostalová (Emilia Marty)

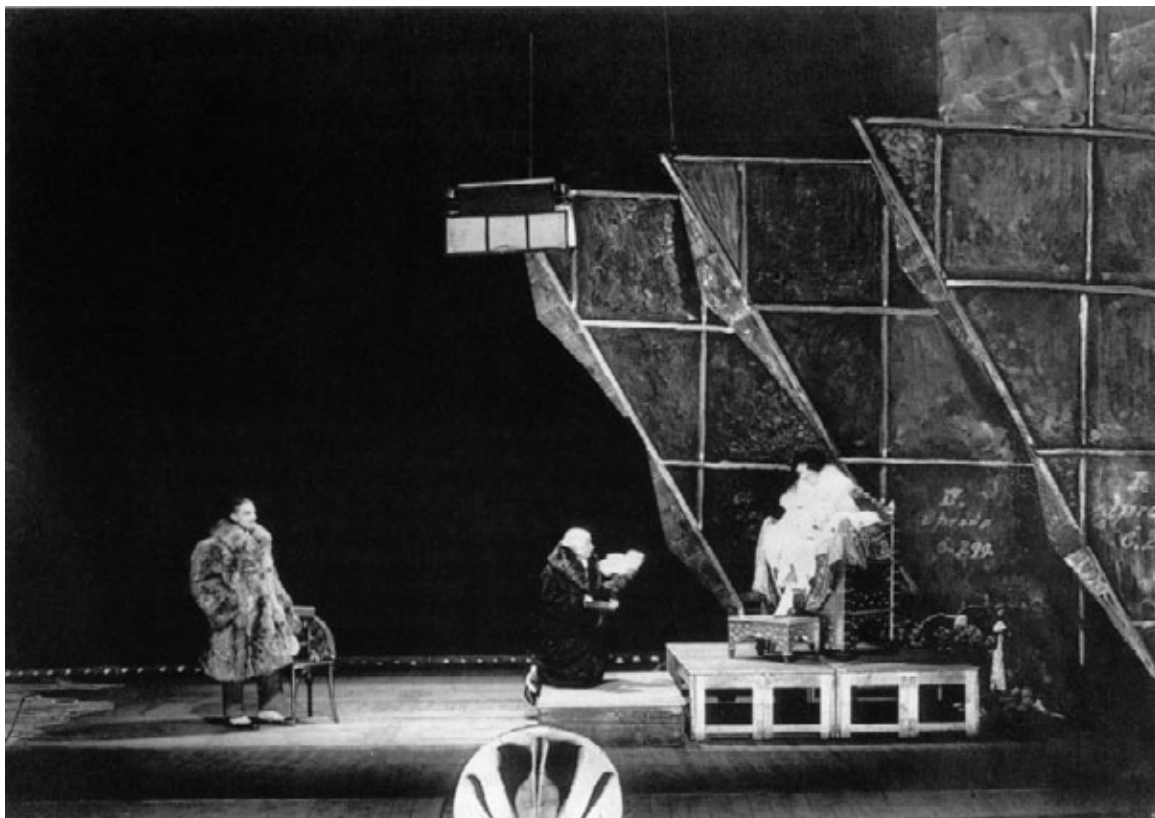
velmi milé svou upřímností, která vlastně říkala víc. [...] Začali jsme pak velmi brzy i zkoušet<sup>24</sup> a Čapek sám se ujal režie. Viděl svou hru, své postavy jasně před sebou, ale nevnucoval svou představu, když viděl, že herec jde správnou cestou, která se lišila v detailech. Jeho připomínky byly vždy oprávněné, byly podepřeny autorskou jistotou. Zkoušelo se nám tak velmi dobře, hra dostávala svůj obrys, zrála a my s ní.<sup>25</sup> Premiéra inscenace byla 21. 11. 1922.

Je zajímavé, že přestože mezinárodní zájem hra vzbudila hned po generální zkoušce, česká kritika byla k textu značně skeptická. Podle některých názorů v něm není dostatek dramatičnosti, pro zpracování zápletky s jejím až detektivním napětím by prý byla vhodnější forma románu: „Otázka dlouhověkosti, jíž věnuje Čapek své poslední dílo, není tu řešena dramaticky, nýbrž novellisticky. Tato hra stojí a padá s tím, že nebude až do třetího aktu uhodnout tajemný zjev zpěvačky Emilie Marty. Avšak drama nemůže už dnes býti komponováno na jediný moment překvapení. Nehledě k tomu, že překvapení nemá být po estetické stránce hlavním účinkem dramatu, jest při dnešních prostředcích společenské sdílnosti nemožno zachovati tajemství déle než do premiéry.“<sup>26</sup> Rozpaky vyvolala především filozofická rozprava v závěru hry, která poněkud vybočuje z dramatického řešení zápletky, a tak kritici shledávali třetí dějství nesprávně

24 První čtená zkouška proběhla 30. 10. 1922.

25 Dostalová, L. „S úctou a obdivem“, in Vacina, L. (ed.) *Jeden i druhý*, Hradec Králové 1988: 77–78.

26 K-ček. „Věc Makropulos“, *Tribuna* 23. 11. 1922.



zkomponovaným.<sup>27</sup> „Tato dvojaktová exposice patří k nejlepšímu, co Karel Čapek dosud pro divadlo napsal. [...] Bohužel poslední dějství nesplňuje nadějí. Je to stará bolest našich dramatiků, že ve třetím aktu nevědí kudy kam, jak špatný řečník, který nemůže najít pořádný konec a mluví do větru. Místo aby dramatickou otázku, s takovým štěstím podanou, vynesl na světlo a širý vzduch, staví ji Čapek už jen do průvanu vleklých disputů [...]. Filosoficky jsme ukojeni až až, kdežto dramaticky zůstáváme nespokojeni. [...] Dramaturg Čapek měl si tento poslední akt rozhodně vrátit k předělání; komedie, která má v první půli zase všechny vlastnosti širokého divadelního úspěchu, stojí za to.“<sup>28</sup> Nejen z diváckého ohlasu této inscenace, ale především z dodnes živé inscenační tradice tohoto dramatu je myslím patrné, že podobná odchylka od pravidelné stavby nemusí být pro hru takovou vadou, jak se tehdejší recenzenti domnívali.

Samotnému scénickému provedení se v kritikách nevěnuje mnoho místa, po herecké stránce však mělo dosahovat výtečných kvalit, a to zejména v případě

27 Nemohu si odpustit uvést alespoň v poznámce Čapkovu glosu k problému posledních dějství: „Z jakýchsi tajemných příčin je to vždycky poslední akt, co se musí předělávat, právě tak jako vždy je to poslední akt, co na jevišti určitě selže a v čem kritika se vzácnou jednomyslností objeví slabinu díla. Je napodiv, že dramatičtí autoři přes tyto neodchylné zkušenosti trvají na tom, aby jejich kus měl vůbec nějaký poslední akt.“ Viz Čapek, K. / Scheinpflugová, O. *O divadle a tak podobně*, Praha 1985: 11–12.

28 Kazetka. „Karel Čapek: Věc Makropulos“, *Lidové noviny* 23. 11. 1922.

hlavní představitelky: „Komedie má skvělou postavu v hlavní své hrdince Emilii Marty a ta vyplynula autoru svěží, pevná a bez kazu. Je to také herecky nejzajímavější úloha, již pí. Dostalová vytvořila s výjimečným vkusem, bohatou charakteristikou hlasu, gesta i celé povahy. Věvodila celému večeru, a její úsečná slova, plná nudy, cynismu, chladu i hnusu, její posy, z nichž zářilo mládí a které přec jen tajily uvadlé srdce a zchladlou krev, dokreslovaly jímavě tento originální a jevištně ojedinělý portrét stařeny-krasavice, který, myslím, by mohl býti kreační pochoutkou mnohé světové umělkyni.“<sup>29</sup>

Další Čapkovou režii byla inscenace hry Fráni Šrámka *Plačící satyr*. Tento autor byl Čapkovi vždy mimořádně blízký – nejprve svou literární tvorbou, počínaje touto společnou zkušeností i jako přítel. „[...] z živých básníků byl Čapkem nejvíce uctíván, bezmála milován. Nějak tak v Karlovi rezonovala křehkost a rosa Šrámkových veršů.“<sup>30</sup> „Šrámek byl jeho první literární láskou, jako byl celé generaci, a [...] Čapek jí zůstal překrásně věrný po celý život.“<sup>31</sup> Jak vyplývá z dochované korespondence, již od počátku své novinářské praxe se Šrámka snažil (zřejmě nepříliš úspěšně) získat pro příležitostnou literární spolupráci a po svém nástupu na Vinohrady se brzy zajímá o jeho tvorbu dramatickou.

V únoru 1922 má v Kvapilově režii premiéru *Měsíc nad řekou*, psaný přímo pro vinohradskou scénu; jeho uvedení je však pravděpodobně především zásluhou Kvapila, který se Šrámkem spolupracoval již během svého působení v Národním divadle. Inscenace má velký úspěch (v téže sezoně ji počtem repríz překoná jen Jiráskova *Lucerna*, režírovaná také Kvapilem), a tak Šrámek brzy začíná pracovat na další hře pro vinohradskou scénu, *Plačícím satyroví*. V červnu 1922 dostává text Čapek a je nadšen: „[...] měl jsem velkou radost, když jsem přečetl Vašeho *Plačícího satyru*. Je to krásná věc, myslím ještě lepší nežli *Měsíc nad řekou*. Nevím, co jí vytknout a co na ní měnit.“<sup>32</sup> Čapkovy dopisy, otištěné v souboru jejich vzájemné korespondence *Cesty k přátelství*, nám poskytují cenné svědectví nejen o této inscenaci (například se dozvídáme, že režie se původně chtěl ujmout Kvapil, bohužel však nevíme, proč ji nakonec přenechal Čapkovi), ale také o tehdejšímu způsobu obsazování herců, kdy Čapek jako dramaturg nenásilně, avšak výrazně naznačuje, kterou volbu by pokládal za správnou, a přestože autorovi přiznává možnost svobodného výběru, v některých případech se ho důrazně snaží přesvědčit o svém názoru. Konečné obsazení inscenace se ve velké míře shoduje s Čapkovým návrhem, a to i u role šestnáctileté Ančky, do které se Čapkovi podařilo proti Šrámkovu původnímu záměru (nevíme, koho navrhoval on, nicméně jeho volba se Čapkovi zdála krajně nevhodná) prosadit Olgu Scheinpflugovou, která také nakonec byla kritikou nejkladněji – či přinejmenším nejjednoznačněji – hodnocena.

U hodnocení jiných herců, konkrétně Karla Vávry, si ovšem nemůžeme nevzpomenout na Čapkův humorný text *Jak vzniká divadelní hra*,<sup>33</sup> podle kterého se tvůrci nikdy nedozví, jak vlastně hra dopadla, neboť všechny reakce jsou naprosto protichůdné. V případě Vávry se z jednotlivých kritik dozvíme, že postavu podává

29 Engelmüller, K. „Věc Makropulos“, *Národní politika* 23. 11. 1922.

30 Viz Langer, F. *Byli a bylo*, Praha 1963: 128.

31 Tamtéž, str. 111.

32 Čapek, K. / Šrámek, F. *Cesty k přátelství*, Praha 1987.

33 Tento spisek vydal Čapek v roce 1925 a zúročil v něm své praktické divadelní zkušenosti.



Fráňa Šrámek: Pláčící satyr. MDKV 1923. Režie Karel Čapek

▲▲ Scénický návrh Bedřicha Feuersteina ▲ Výjev z druhého jednání

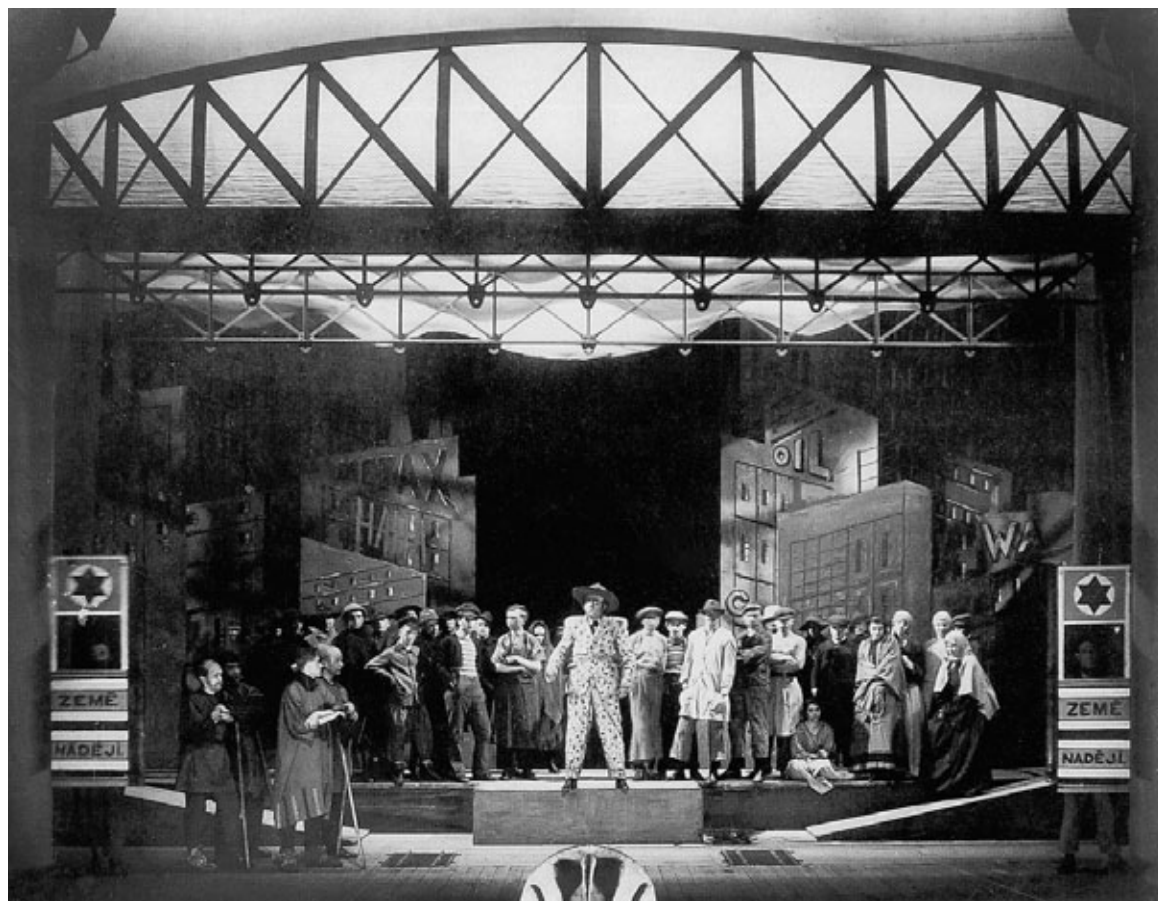




**Josef Čapek: Země mnoha jmen. MDKV 1923. Režie Karel Čapek**

◀ **Scénický návrh Josefa Čapka**

▼ **Výjev z prvního jednání. Ferenc Futurista (Dollarson)**







▲ ► **Země mnoha jmen. MDKV 1923.**  
**Kostýmní návrhy Josefa Čapka**

„ve vzácné ucelenosti, s pronikavým zvnitřněním“<sup>34</sup>, že nebyl „na svém místě, nevyhrál ho dobře“<sup>35</sup> i že jej podal „málo výrazně“<sup>36</sup>. V takových případech se vždy znovu přesvědčujeme, že Čapek ve svých humorných glosách téměř nepřeháněl.

Výpravu vytvořil tentokrát architekt Bedřich Feuerstein, kterého Čapek oslovil zřejmě na základě zkušenosti s premiérou *RUR* v Národním divadle, kde byl Feuerstein autorem scény. Zde potom zaujal zejména scénou k druhému dějství, které se odehrává v parku kolem sochy plačícího satyra, symbolizujícího některá z témat hry.

10. 4. 1923 uvedl dále Čapek text svého bratra Josefa *Země mnoha jmen*. Je to pokus o davové drama, které nemá v podstatě pevný děj a charaktery – jedná se o jakýsi kaleidoskop figurek a jejich reakcí. Hra nebyla přijata příliš pozitivně, přes zajímavou filozofickou myšlenku se její forma zdála být příliš roztříštěná a vnějšková. U *Věci Makropulos* jsme se přesvědčili, že názory kritiků 20. let na stavbu dramatu nemusí mít z dnešního hlediska nespornou váhu; tentokrát však souhlasím s tvrzením, že látka nebyla zpracována zcela vhodným způsobem: „A právě toto Čapkovo drama poučuje nás, že kolektivní drama je technicky i umělecky nemožné: neboť řeknete-li dav, mizí člověk. A zmizí-li člověk, zmizí i možnost děje, alespoň děje v dramatickém a divadelním smyslu, a zbývá jen

34 jv. „Oslavovatel mládí“, *Čas* 17. 1. 1923.

35 Zdenka Háskova. „Plačící satyr“, *Československá republika* 17. 1. 1923.

36 nv. „Plačící satyr“, *Právo lidu* 17. 1. 1923.

dějové schéma.<sup>37</sup> Na jejím zpracování si však oba bratři dali záležet: „Autor vypravil si hru sám malířsky a Karel Čapek režijně jí dal vedle všelijakých hraček a hračiček – kinematografické obrázky, transparenty, signály a bůhví co všechno – především vášnivě opravdu tvůrčí tempo a plastiku, kterými jednotlivé scény zvedaly se k dojmu strhujícímu.“<sup>38</sup> Zmíněné videoprojekce, resp. jedna projekce filmová a hojně promítání diapozitivů k naznačení změny dějiště, byly v této době dosti neobvyklou technickou vymožeností a bratři Čapkové tak jejich využitím přispěli k rozšiřování scénických možností divadla.

V době premiéry už ovšem Čapek nebyl dramaturgem Městského divadla: své funkce se vzdal s koncem března 1923. Příčinou jeho odchodu, který chtěl původně uskutečnit už na konci kalendářního roku, byly zdravotní obtíže i přepracování – divadlo ho „příliš zatěžovalo a odvádělo od jeho vlastní literární práce“ (Štěpánek 1964: 111). „[...] vzdal jsem se divadla, tj. veřejného působení, ze ‘zdravotních důvodů’ – z velmi nutné duševní hygieny [...]. Zkrátka není mi duševně dobře.“<sup>39</sup> „Herci se s Čapkem loučili neradi, přišli na chuť jeho práci i přátelství. I on odcházel dojatě z divadelního prostředí a byl rád, jak řekl, že mu zůstane zachováno aspoň ve styku se mnou“ (Scheinpflugová 1988: 102).

Ještě jednou se na půdu Vinohradského divadla vrátil režii dvou Aristofanových komedií *Jezdci* a *Ženský sněm*, o jejichž uvedení se ještě ve funkci dramaturga zasadil, ale došlo k němu nakonec až 19. 12. 1923. Čapek se snažil vrátit k hravému, nápaditému a bujnému stylu, který se tak osvědčil v případě *Staré historie*; uvědomoval si ale, že otázka inscenace antických her není vůbec jednoduchá. „Pravou řeckou komedii bychom dnes museli nazvatí fraškou se zpěvy a tanci, nebýti velkorysé satiry, jež podnes elektrizuje tyto ztřeštěné hry věčně živou a všelidskou aktuálností. Co voliti z těchto alternativ? Koneckonců z každé něco, – s bolestným vědomím, co zůstáváme dlužni všem a každé z nich“ (Čapek 1968: 197). Soudě podle kritických ohlasů Čapek sice opět úspěšně realizoval celou řadu vtipných řešení, ale celek nevyvolával patřičný dojem a působil tak poněkud nepřírozeně, chtěně. Čapkovi se zřejmě nepodařilo plně překonat propast více než dvou tisíc let, před kterými byly komedie napsány, a přes své nadčasové ideje tak obsahují řadu narážek dnes již nepochopitelných; přestože se snažil tyto narážky seškrtat či nahradit poznámkami aktuálními. „Vypracoval také řadu dobrých nápadů, ale celek nedosáhl jeho výtečné ‘Staré historie’, poněvadž mu chyběl životní proud a divadelní jiskra, zapalující režijní motivy v jednotné vzrušení. Mezi pasážemi jako by bylo slyšeti ticho, jež dodávalo večeru jistého klasického klidu, avšak působilo i chvíle neživotna. Bylo to spíše kreslířské než divadelní, spíše bohaté nápady než náplní, více z rozumu než z temperamentu.“<sup>40</sup>

V březnu 1924 režíroval Čapek ještě jednu inscenaci, tentokrát v Národním divadle: komedii Julese Romainse *Prostopášník pan le Trouhadec*. Stalo se tak zřejmě na popud K. H. Hilara, který Čapkovi jako režisérovi nabízel spolupráci již

37 M. Rutte. „Kapitola skoro zásadní“, *Národní listy* 12. 4. 1923.

38 Kazetka. „Josef Čapek: Země mnoha jmen“, *Lidové noviny* 12. 4. 1923.

39 Čapek, K. *Dopisy ze zásuvky*, Praha 2000: 39.

40 „Aristofanes“, *Tribuna* 21. 12. 1923.



▲▲ Aristofanes: Ženský sněm. MDKV 1923. Režie Karel Čapek. Scénický návrh Josefa Čapka

▲ Jules Romains: Prostopášník pan le Trouhadec. Národní divadlo 1924. Režie Karel Čapek. Scénický návrh Josefa Čapka



Josef Čapek: Bratři Čapkové

minimálně jednou (na podzim 1922). Šlo ovšem o ojedinělou spolupráci s cizím souborem, a tedy o jakýsi nepříliš významný epilog ve srovnání s jeho kontinuální prací na Vinohradech. Poté se již, kromě role autora, k divadlu nikdy nevrátil; pro spisovatele s tak širokým spektrem zájmů by i pole divadelní praxe bylo příliš omezené. „[...] když se tomu naučil, když vnikl bezpečně do zákonů divadelní praxe, zanechal režie i dramaturgie, protože mu divadlo odsávalo čas potřebný k literatuře. Ale zkušenosti divadelní se staly pro Čapka-dramatika opět velkým ziskem. Neopustil ovšem vývoj divadla jako divák a stykem s herci a režiséry měl k němu stále blízko, jako na dosah ruky“ (Scheinpflugová 1997: 64).

#### **Literatura:**

- ČAPEK, K. (1968) *Divadelníkem proti své vůli*, Praha  
ČAPEK, K. (1971) *Listy Olze*, Praha  
ČERNÝ, F. (2000) *Premiéry bratří Čapků*, Praha  
SCHEINPFLUGOVÁ, O. (1988) *Byla jsem na světě*, Praha  
SCHEINPFLUGOVÁ, O. (1997) *Živý jako nikdo z nás*, Praha  
ŠTĚPÁNEK, Z. (1964) *Herec*, Praha

# Jiřina Třebická

## *a její charismatické herecké postavy v Činoherním klubu 1965–1972*

Petra Honsová

*Soňa: Hlavně, že jsi neztratil víru v život.<sup>1</sup>*

„Když přišla z Ostravy do Prahy a zahrála Soňu, nebylo pochyb, že v Činoherním klubu působí velká herečka,“<sup>2</sup> napsal Jaroslav Vostrý v lednu 2005, když Jiřina Třebická zemřela.<sup>3</sup> Píše-li pak, že „na závěr života jako by byla zapomenuta“, dotýká se i neblahých důsledků zpřetrhané kontinuity svobodného vývoje naší země a palčivých otázek po hloubce dnešních vztahů nás samých k uměleckým tradicím a hodnotám naší kultury.

Pro kolegy a diváky je Jiřina Třebická nezapomenutelná. ‘Herečka od Boha.’ Nesmírně křehká a inspirující, přitom houževnatá a rázná. Vzpomínají na „Jiřinku“, s láskou a úctou, s vědomím velkého daru z jejího upřímného herectví i kolegiality. Protože svět divadla a filmu bývá úzce spojený s dějinným životem národa a státu, nenaplnil se bohužel její osud tak, aby mohla vrchovatě uplatnit nevšední talent a veskrze bytostnou oddanost hereckému umění. Pro herečku jejích kvalit, s nesmírnou poctivostí, náročností a nekompromisností k sobě samé, nebylo už po roce 1972 – kdy politická a lidská zvůle postupně ‘rozprašovala’ evropsky uznávaný Činoherní klub – zdaleka tolik tvůrčích příležitostí, aby dnes byla doceněna a připomínána jako jedna z největších českých hereček. Přitom členkou ansámblu Činoherního klubu byla od roku 1965 do roku 1993 a ztvárnila tu dvacet devět hereckých postav, rolí hlavních i vedlejších. I když vezmeme pouze to, co zůstalo dochováno v lidské paměti, archivních materiálech a filmech, beze všech pochyb si naši pozornost zaslouží.<sup>4</sup>

1 Mottem článku je replika Soni z dramatisace Dostojevského románu *Zločin a trest* Aleny a Jaroslava Vostrých. Inscenaci uvedl Činoherní klub v roce 1966 v režii Evalda Schorma.

2 Jaroslav Vostrý při posledním rozloučení s Jiřinou Třebickou v lednu 2005 v Praze-Malvazinkách. Smuteční řeč byla otištěna v *Činoherním čtení* (březen 2005).

3 Jiřina Třebická se narodila v Praze 1. listopadu 1930. Už v devíti letech ztratila maminku a vyrůstala s babičkou a starší sestrou, s podporou otce, jenž žil v jiném vztahu. Jak sama říkávala, byla ‘dítě ulice’. Brzy se uměla postarat nejen sama o sebe a hájit své místo tam, kde cítila smysl života. V roce 1948 nastoupila jako tanečnice do divadla v Českých Budějovicích a zakrátko byla angažovaná do činoherního souboru. Učila se přímo v praxi, bez školy, od zkušenějších, již ji v divadle obklopovali. V roce 1953 se stala herečkou Městského divadla mladých v Ostravě (od roku 1955 přejmenovaného na Divadlo Petra Bezruče). V té době byl jejím manželem režisér Karel Třebický.

4 Tento článek vznikl díky laskavé vstřícnosti členů rodiny, Marcely Sidonové a Halky Třešňákové, a divadelních a filmových kolegů. Opírá se o archivní materiály Činoherního klubu, o záznamy herečiny tvorby, kterou osobně autorka článku už na divadle neměla příležitost poznat.



## Z Ostravy do Prahy

„Už Honza Kačer před léty říkal, že všechno to, co se nás jakýmkoliv způsobem dotýká, se má projevit na našem výkonu. Máme si tyto pocity přinášet s sebou i v době přípravných prací, tj. na zkoušky. Každý den se přece prožívá v životě jinak. Někdy převládají zážitky smutné, jindy veselé. Herec má mít potřebu uplatnit je na jevišti, aby nezůstal stát.“<sup>5</sup> To jsou slova Jiřiny Třebické, kterých nám v tištěné podobě zůstalo jen poskrovnu, ale je v nich obsaženo cosi podstatného z jejího umění. Rozhovor v *Ostravském večerníku* v roce 1972 vznikl proto, že stále žila v povědomí tamních diváků jako vynikající členka Divadla Petra Bezruče. Působila tu v letech 1953–1965. V roce 1959, s příchodem režisérů Jana Kačera a Evžena Němce, scénografa Luboše Hružy a hereckých absolventů DAMU, se stala oporou ansámblu, jenž se během pěti sezon vypracoval na jedno z nejpozoruhodnějších mladých divadel v Československu. Zasluhou dramaturga Zdeňka Hedbávného tu hrála v inscenacích originálního repertoáru: postavy v původních „pionýrských“ hrách Saši Lichého (*Fripiri, Latka*), Janu v prvním uvedení Aškenazyho *Nočního hosta*,<sup>6</sup> Miladu v Topolově hře *Jejich den*, Stellu v české premiéře Williamsovy *Tramvaje do stanice Touha* (vedle Blanche Niny Divíškové), Shakespearovu Julii, Antigonu v Hubalkově *Lázeňské sezoně*, Vačurovu *Josefinu*,<sup>7</sup> Lorcovu *Pláňku*.<sup>8</sup>

K vrcholům jejího ostravského působení bezesporu patřila role Anny v Langerově *Periferii* (premiéra 25. 4. 1964). „Výrazné tmavé oči, subtilní až křehká postava, mimořádné hlasové možnosti – od ostrých, dryáčnických tónů přes zralý, příjemný alt až po hlásek dívčí až holčičí... Pro jednu herečku ‘výbava’ ojedinělá,“ píše Josef Abrhám. „Tak jsem ji poprvé viděl někdy v roce 1964 mezi dveřmi Divadla Petra Bezruče v Ostravě pár minut před koncem Langerovy ‘Periferie’ při dopoledním představení pro školy. Byl to pro mne jednoznačně mimořádný objev a potěšení, že někde někdo ‘funguje’ tak, jak já jsem se teprve fungovat chystal.“<sup>9</sup>

Jiřina Třebická zanechávala v hereckých postavách otisk vlastního života. S uvolněností a fantazií, s humorem a groteskností, v níž se střetávala provokující drzost a pokorná ‘popsanost’ ženy už lecčímς zkoušené. To, co neoddělitelně provázelo duševní a citovou rovinu její intenzivní jevištní přítomnosti, byla přiřtažlivá elegance tělesného pohybu, okouzlující lehkost a obrazivá výmluvnost tělesného výrazu. Dovednosti, které rozvíjela v letech, kdy byla tanečnicí.

Josef Abrhám také vzpomíná, že její Anna tehdy „vypadala trošku jako *Giulietta Masina*“.<sup>10</sup> Připomíná tím přirovnáním neorealismus, jeho vliv na

5 J. Třebická v rozhovoru pro *Ostravský večerník* 25. 5. 1972.

6 Aškenazyho hru *Noční host* uvedlo DPB 29. 2. 1960 v režii Evžena Němce. O Jiřině Třebické tehdy František Götz napsal, že Janina závěrečná replika „Ty moje kachničko střelená“ zasvítla nejlidštější pravdou.“ *Divadelní noviny* 16. 3. 1960.

7 Divadlo Petra Bezruče bylo divadlem pro děti a mládež. K premiéře Vačurovy *Josefíny* byl vydán program s malým medailonkem, jenž hovoří vtipně o herečce i době: „Narodila se v roce 1930 v Praze, otec kovosoustružník, matka švadlena (původ na beton, i když bydlí u nového kostela). Svou divadelní dráhu začínala jako tanečnice v Českých Budějovicích v roce 1948. Byla pokladníkem ČSM. Týdně dostává 22 milostných dopisů od neznámých autorů. Ráda se směje, ale i pláče. Má dceru Marcelu, která je od ní k nerozeznání. Používá zubní pastu Perličku. Miluje Hemingwaye a Wericha. Divadlo hraje ráda a hodně.“

8 Hra Josefa Topola *Jejich den* měla premiéru 5. 5. 1960 (režie J. Kačer), Williamsova *Tramvaj do stanice Touha* 8. 11. 1960 (r. J. Kačer), *Romeo a Julie* 13. 3. 1962 (r. J. Kačer), Hubalkova *Lázeňská sezona* 22. 9. 1962 (r. Saša Lichý), Vačurova *Josefína* 10. 5. 1963 (r. E. Němec), Lorcova *Pláňka* 22. 2. 1964 (r. J. Kačer).

9 J. Abrhám v knize *Činoherní klub 1965–2005*: 454.

10 J. Abrhám v osobním rozhovoru v roce 2010.

## ANNA

František Langer: *Periferie*. Divadlo  
Petra Bezruče 1964. Režie Jan Kačer.  
S Františkem Husákem (Franci)



formování českého divadla 60. let a vznik filmové nové vlny. Po pádu fašismu a skončení 2. světové války se neorealismus rozvíjel v katolické Itálii. Jako kulturní lék na lidskou bolest i hanbu. Zajímal ho všední život, v osudech obyčejných lidí hledal naději pro morální obrodu společnosti. V Československu byla v průběhu politicky uvolněných 60. let alespoň dočasná příležitost sejmout z umělecké tvorby přetěžkou ideologickou manipulaci a společnost prožívala jistou dobu takového očištění 'návratu k člověku'. A Jiřina Třebická byla herečkou tvořící právě s naléhavou vnitřní potřebou zjitřeně pociťovat a vnímat každodenní záchvěvy. Vždyť z nich se v těch nejjemnějších vrstvách skládá a utváří individuální lidský život ve svém daném čase a prostoru. To přece slyšíme rezonovat i v jejím malém hereckém vyznání! A proč byla po léta nazývána „českou Masinou“?<sup>11</sup> Velké téma, jež si obě drobné, přirozeně hybné a půvabné ženy přinášely na divadlo a před filmovou kameru, otevírala jejich duše a povaha. Naplňovaly své herecké postavy s krajní citlivostí a neúnavným temperamentem především tvrdošíjným odhodláním uhájit si nejen život, ale s ním i bytostně potřebnou poctivost, čistotu, sebeúctu. Žily a jednaly s niterným přikázáním 'neohnout se!'

Od prvního setkání v Divadle Petra Bezruče trvala šestnáct let divadelní spolupráce Jiřiny Třebické a Jana Kačera. I on se ve vzpomínce na první společná a vzájemně se obohacující léta vrací k Anně z Langerovy *Periferie*:

*„Já jsem Jiřinu poznal, když jsme byli úplní začátečníci. Věděli jsme, že byla baletka, na což nikdy neupozorňovala, nikdy se tím nechlubila. Byla velmi subtilní, poměrně uzavřená, vždycky v takovém podivném střehu proti nám a my proti ní, protože my jsme přišli jako parta, která má svoji představu o divadle, i když třeba začátečnickou.*

*Když o ní s odstupem přemýšlím, ona měla pro nás a pro naše směřování v divadle zvláštní význam. My jsme přišli z divadelní školy, kde jsme se učili hrát*

<sup>11</sup> V této souvislosti je třeba vzpomenout filmy F. Felliniho *Silnice* (1954), *Cabiriiny noci* (1956), *Giulietta a duchové* (1965) a *Ginger a Fred* (1985), v nichž G. Masina hrála hlavní role.

divadlo, učili jsme se být herci, to znamená zpodobňovat a představovat nějaké postavy, a Jiřinka tohle v sobě vůbec neměla. Jiřinka prostě tou postavou byla, byla taková, jaká byla, a o nějakou hereckou techniku, která by se dala učit na škole, se nezajímala. Nebo možná, že zajímala, ale v žádném případě to nedala najevo. Měla v sobě určitě základní kázeň z baletu, dbala na sebe, byla velmi asketická a útlá, držela si figuru a vypadala dobře. A uměla pracovat. Devadesát procent mladších kolegů, včetně nás, se přibližovalo k rolím jakousi cestou takzvaného studia, snažili jsme se figuru přiblížit nebo ji přiblížit k sobě a pořád jsme cítili jistou dualitu mezi námi a postavou. Kdežto Jiřina se prostě dala dobře obsadit, takže hrála to, co byla ona, anebo to celkem prošlo bez větší pozornosti. Ale protože nám všem tehdy záleželo na tom, abychom našli společnou cestu a společný hlas, stálo nám za to hledat takový typ rolí, kde by to svoje osobní herectví dokázala uplatnit. A to se mnohokrát objevilo jako obrovská kvalita.

Například hrála v Langerově 'Periférii' a nedá se dost dobře říct, jestli něco hrála, protože ona prostě tou holčičkou byla. Tam se taky projevilo to její baletní školení. Hrál s ní František Husák, velmi efektivní, prakticky vzdělaný herec, s velkou technikou – a ona, která zdánlivě žádnou techniku neměla. Když spolu hráli, bylo to aspoň pro mě takové první velké zjevení, že existují různé cesty, jak se dostat k jevištním postavám. Člověk si postupně uvědomoval, jak velký vklad ona má pro styl divadla, který se nám začínal líbit. Ne to představení herectví, šikovně technicky zvládnuté, pláč, úsměv, převlékání kabátů, ale osobní téma herce zjevené v postavě, která ho současně obsahuje a současně se spolu s ním rozvíjí. Když herec přináší do hry svou osobnost celou, ona mu to vrací a jeho osobnost se tím rozšiřuje. V tom byla Jiřina báječná.

Měla jisté osobní tajemství, které v těch rolích vždycky dokázala uplatnit. Právě v 'Periférii' byla scéna, kdy se na ni Franci rozzlobil a utíkal za ní, že ji majzne. Ona utekla do skříně a on přibouchl ty dveře, praštil do té skříně a ta skříň praskla. A Jiřina byla vidět v té skříně. To byl obraz. Tak to prostě ve zkoušce vyšlo. Ona tam byla ve skříně, skrčená, malinká, v takové košilce – protože Luboš Hruža, který měl rád herce, věděl, jak ji obléknout – byla tam v bělavé košiličce, nožičky takový veliký, hubený, s velkejma očima. A to byl najednou osud, který se překrýval jaksi víc. Nebylo to už jenom herectví.<sup>12</sup>

Jan Kačer dodává, že toto byla cesta, kterou si v následujících letech zvolili, a s herci, kteří k tomu byli disponovaní, ji zkoušeli naplnit. Z Divadla Petra Bezruče v roce 1965 odcházeli společně do Činoherního klubu František Husák, Petr Čepek, Jiří Kodet, Jiří Hrzán, Václav Kotva, Jan Kačer s Ninou Divíškovou a Luboš Hruža s Jiřinou Třebickou. Činoherní klub byl od počátku budován právě na principech zmíněných i Janem Kačerem, totiž principech 'herecké dramaturgie', která herci otevírá příležitosti „interpretovat, rozvíjet své individuální téma skrze objevování tématu postavy“.<sup>13</sup> Pro pětatřicetiletou Jiřinu Třebickou byla takovou velkou příležitostí v roce 1966 role Soni ve *Zločinu a trestu*. „Najednou přišla a začala hrát Soňu v Činoherním klubu a všichni najednou začali věřit, že nikdo jiný než Třebická nemůže být Soňa,“ přemítá Jan Kačer – Schormův Raskolnikov.

12 J. Kačer v osobním rozhovoru v červnu 2011.

13 Vostrý / Silová 2009: 232.

## Entrée ve třech vedlejších úlohách

Pražskému publiku se Jiřina Třebická poprvé představila v Camusových *Spravedlivých*,<sup>14</sup> první velké ansámblové hře Činoherního klubu. V dramatu Alberta Camuse, jenž svými existenciálními romány a eseji ovlivnil filozofické myšlení a literární vývoj poválečné Evropy, hrála Nina Divíšková revolucionářku Doru Dulebovou a Jiřina Třebická Velkověvodkyni. Přicházela drobounká, uzounká v smutečných šatech, ve všech mimických projevech spoutaná tragédií, jež ji potkala s atentátem na milovaného muže. Tváří v tvář nešťastnému vrahovi (Ivana Kaljajeva hrál Josef Abrhám) se zjevila ve vězeňské cele. Byl pro ni jediným člověkem, s nímž mohla sdílet prožitou hrůzu a bolest: „Přišla jsem, abych vás přivedla k Bohu. Teď je mi jasné, že se chcete sám soudit a sám spasit. Nedokážete to. Dokáže to Bůh, zůstanete-li naživu. Budu žádat o milost pro vás.“

Později roli hrála Věra Galatíková a Jaroslav Vostrý píše, že přeoobsazení bylo pro Jiřinu Třebickou úlevou.<sup>15</sup> Camusovo drama je ve své podstatě hrou na tezi a jako takové muselo být bližší Věře Galatíkové i vzhledem k její herecké orientaci vycházející převážně ze scénického cítění slova, zatímco Třebická byla víc herečkou prvotně uplatňující tělesnou energii.<sup>16</sup> Tu mohla spíš osvědčit v následující komediální inscenaci Jiřího Menzela. V alternaci s Ninou Divíškovou hrála od prosince 1965 (až do června 1976!) v Machiavelliho „*šťavnaté*“<sup>17</sup> *Mandrigoře*, v komedii „*s radikální mimickou fantazií*“.<sup>18</sup> Připadla jim role ovdovělé Paní, jež se pod záminkou prosby o zádušní mše pro nebožtíka otírala o frátera Timoteje (Josef Somr). Štíhlá Nina Divíšková mu ve svých představeních v dlouhých nákrcích koketně baletila za zády, kdežto Jiřina Třebická, soudě z fotografie Miloně Novotného, si víc pohrávala s obezřetností, jež brala v úvahu ženin společenský status. Její paní v tmavém, skoro řeholním šatu promlouvala i tvarováním tělesného výrazu pro i proti.<sup>19</sup> Vycházela z ní něžně vyzývavá přítulnost i okamžitým seknutím vždycky hrozící nepřístupnost malé kočkovité šelmy. Její provokace „*Myslíte, že Turci vpadnou tenhle rok do Itálie? [...] Já se hrozně bojím toho jejich narážení na kolík,*“ byla impulzem pro rozvíjení svérázné grotesky: za Ligurovo (Petr Čepek) kousnutí do zadnice od ní dostal políček Pan Mikula (Jiří Hálek) a výstup dohrával Syr (Jiří Hrzán), když se po čichu mlsně pustil v jejich stopách. V ironické erotické komedii Jiřího Menzela si patrně také přišli na své.

Jak vzdálená pak byla těmto tělesným slastem potěšení dvou starých dam ze Smočkova *Bludiště*?<sup>20</sup> Krátily si čas vyprávěním hrůzostrašných příběhů, třeba

14 Inscenace titulu, který se Jan Kačer chystal připravovat už v Ostravě, měla v Činoherním klubu premiéru 20. listopadu 1965.

15 V knize *O hercích a herectví* Jaroslav Vostrý charakterizuje Věru Galatíkovou: „*bruneta s velkýma hnědýma očima a výraznými rysy asociujícími vášeň. Zralá ženská krása této herečky, podepřená velkou citlivostí a citovostí, ji přímo předurčovala k rolím královen, tragických milovnic i matek.*“ Viz 1998: 185.

16 O dvojí tradici, tendenci a orientaci herectví píše Jaroslav Vostrý v článku „*Mimos a logos: autorský text a herecká interpretace*“ v *Disku* 17 (červen 2009).

17 Štěpánek, B. „*Dvě neuctivé premiéry*“, *Večerní Praha* 20. 12. 1965.

18 Ihering, H. „*Karl Heinz Martin und Prager Experiment*“, *Die Andere Zeitung* 25. 1. 1968.

19 Autorem 'spoluhrající' scény a kostýmů byl Luboš Hrzů. Dlouhé, tmavé šaty, navozující představu jeptišky, doplňoval rafinovaný čepek s třemi vystouplými rohy a prozrazoval divákovu oku ženiny 'dábelské' myšlenky. V záznamu inscenace, který natočila švédská televize v roce 1971, ovšem Jiřinu Třebickou neuvidíme, hraje v něm Nina Divíšková.

20 Aktovka *Bludiště* se hrála společně s *Podivným odpolednem Dr. Zvonka Burkeho* od 9. března 1966.



▲▲ PANÍ

Niccolò Machiavelli: Mandragora. Činoherní klub 1965. Režie Jiří Menzel. S Jiřím Hálkem (Pan Mikula), Petrem Čepkem (Ligur) a Josefem Somrem (Fráter Timotej)

▲ DRUHÁ DÁMA

Ladislav Smoček: Bludiště. Činoherní klub 1966. Režie Ladislav Smoček. S Ninou Divíškovou (První dáma) a Jiřím Hálkem (Vrátný)



o ženě rozřezané na krvavé nudličky, které zvrhlík házel v zoologické zahradě přes mřížce lvům a do akvária rybkám. Byly jimi tak zaujaté, že vůbec nevěděly, kde jsou. Ladislava Smočka při prvním setkání s Jiřinou Třebickou zaujalo, „*jak s velkou chutí pojala tuhle starou babu, paní radovou, s liškou kolem krku, ač bylo teplo. Byla taková přikrčená, jako kdyby ztratila trochu krk, a mezi tím vyprávěním tam krmila ptáčky. Drobila jim s takovou tou omezeností, ale s úžasnou vizuální, mimickou fantazií. Ještě to ptáčkům v ústech přežvýkávala. Ten výstup byl nesmírně krásný. Na to si živě vzpomínám. Tak to byl silný okamžik, že člověk to dokáže popsat i teď, jako by to hráli před týdnem. Byla to jenom figurka, ale tam právě ukázala, kdo je to Jiřina Třebická.*“<sup>21</sup>

Na proměnu dvou mladých žen ve staré dámy vzpomínají mnozí. I Ctiboru Turbovi<sup>22</sup> ulpěl v paměti obraz, v němž Třebické paní vytahovala z pytlíčku z kabelky nějaké jídélko. Její repliky přitom nebyly nic víc než opakované „*jo, jo*“, „*já, jo*“ (v autorových scénických poznámkách s přívlastkem „*lačné*“). Působilo to jistě kruté legračně, když se ve spojení s líčeným krvákem „*lačné*“ verbální přízvukování naplňovalo reálným přežvýkáváním. Pro skutečně vražedné počínání Vrátného (Jiří Hálek či Josef Somr) byl drobný výstup Jiřiny Třebické s Ninou Divíškovou, naplněný intuicí uměleckého citu a smyslem pro humor a sebeironii, roztomile groteskní ouverturou.

## Průsvitná Soňa ve Zločinu a trestu

Premiéra *Zločinu a trestu* se v Činoherním klubu uskutečnila 20. dubna 1966. Byla to pátá a závěrečná inscenace první oficiální sezony. Autoři dramaturgie Dostojevského románu, Alena a Jaroslav Vostrých, se odvážili přijít s pozoruhodným existenciálním dramatickým textem.<sup>23</sup> Jevištní příběh začínal až po vraždě, Raskolnikov se snažil odstranit stopy svého zločinu a v horečce bloudil mezi děsivými sny a realitou, až sám na okamžik nevěděl, zda skutečně zabil. Inscenaci režíroval Evald Schorm jako svoji první divadelní práci. V té době se už v kinech promítal jeho film *Každý den odvalu*, převratné dílo české kinematografie měnící pohled na dosavadní urputné budování socialismu a jeho 'hrdiny', ztrácející kontakt se skutečností. Mezi tímto filmem, v němž hlavní roli hrál Jan Kačer, a *Zločinem a trestem* v Činoherním klubu byla, jak podotýká Jaroslav Vostrý, bezprostřední návaznost: „*My jsme chtěli, aby to, co bylo na jevišti, bylo skutečné. Už to samo o sobě byl jakýsi protest proti kamufláži, proti všem heslům a Potěmkinovým vesnicím, kterými byl tehdejší socialismus.*“

Evald Schorm měl pro Dostojevského romány mimořádné pochopení a zvláštní smysl tu neslo i to, že náboženský kontext jeho děl mu byl blízký. Konečný text dramaturgie se skládal z dvanácti obrazů. Při debatách o výpravě, jež se odehrávaly přímo na jevišti, spontánně vznikla i výsledná podoba výpravy Luboše

21 L. Smoček v osobním rozhovoru v červenci 2011.

22 Ctibor Turba hrál s Jiřinou Třebickou v roce 1971 pantomimickou inscenaci *P.A.R. 3441*. Dodnes oceňuje jak její odvalu, že se už jako babička (vnučky Halky Třešňákové) nebála vstoupit do inscenace mladých mimů, tak její neobyčejnou přítomnost na scéně a sílu její osobnosti, jež tiše, v oduševnělém pohybu plouvala do herecké postavy umělé ženy a vytvářela tak ve vnímání diváka žádoucí zmatek v tom, co vlastně ve hře představuje.

23 Viz Vostrý 1996: 87–99.

Hrůzy, připomínající oltářní triptych:<sup>24</sup> napravo se Soniným pokojíkem, nalevo s Raskolnikovovým doupětem a se střední částí, v níž se proměňoval Porfirijův služební byt v jeho pracovnu, v Lužinův či Svidrigajlovův pronajatý pokoj či v příbytek Marmeladových, v němž se konala pohřební hostina. O té se psalo jako o divadelní obdobe Buñuelova hodování žebráků ve filmu *Viridiana* (1961). Schormova pohřební hostina realizovaná s naturalistickou divokostí působila na některé kritiky až příliš drasticky. Ale právě tak skýtala divákům atakující obraz veskrze odpudivého, přízemního světa, z něhož se Raskolnikov toužil vymanit. Měl inteligenci a cit, ale také napoleonské sny. Neměl pokoru, s níž by své energii a ctižádosti dal přirozený řád. Touha po uplatnění vlastních možností a vzpoura proti pokořování od těch, kterými pohrdal, v něm vybuchovala v tlumených explozích bezmocného vzteku. Pro osamocенého člověka jí bylo moc. Tak mu i kostým od Luboše Hrůzy byl malý a stejně rozervaný jako jeho duše.

**Raskolnikov** *Chtěl jsem zabít pro sebe – ne pro peníze – proto, abych se to dověděl, abych poznal – abych poznal, jestli jsem jen taková veš nebo jestli jsem člověk a dokážu přestoupit – jestli mám právo –*

**Soňa** *Právo zabíjet?*

**Raskolnikov** *Ne – nepřerušuj mě – chtěl jsem jen udělat pokus –*

**Soňa** *A zabil jste člověka.*

**Raskolnikov** *Zabil, zabil, ale jak jsem zabil? Copak takhle se zabíjí? Copak jsem zabil nějakou babu? Sebe jsem zabil!*

Cestu, kterou Evald Schorm od začátku zkoušek vedl herce k dvojlomným Dostojevského postavám, zachytil ve své knize Jan Kačer – Raskolnikov: „Evald bez režijní rutiny, jemně, tápavě, kočičími tlapkami obcházel kolem textu. Neobjasňoval, nezpřehledňoval. Naopak přidával k tajemství příběhu tajemství svoje. Naznačoval nekonečné možnosti asociací. Zdánlivě jsme nepracovali na této hře, ale zabývali se sami sebou. Ještě jsme nehráli určenou skladbu, ale rozpomínali se na důvody jejího vzniku. Nepoznávali jsme svoje budoucí postavy, ale uvědomovali jsme si sami sebe a nešťastníci Dostojevského na nás vyzývavě zírali a jen zdrženlivě vycházeli vstříc. Evald nabízel i hudební postupy, učil nás poslouchat, slyšet, nejen porozumět slovu, ale vnímat sílu a barvu, naléhavost volání a vzdechů. Důvěřoval.“<sup>25</sup> Evald Schorm říkával, že pro herce je důležité „Být hercem před věčností, bavit se tím kvůli sobě, bavit se hrou, ne být hercem podle školy, podle zaměstnání. [...] Jde o chápání otevřenosti, upřímnosti, tajemství, alogičnosti, amorálnosti, intuitivnosti, nevypočitatelnosti a všech nepojmenovaných temných i jasných zdrojů, podmiňujících tvorbu.“<sup>26</sup> Takovou herečkou ‘před věčností’ tu byla Jiřina Třebická. Její Soňa přirozenými a nevyzpytatelnými reakcemi vtahovala diváky do hry a dávala jí realnost. Měla pokornou prostotu i ‘svatou výšku’<sup>27</sup> a s ní se obětovala trpícím vrahovi, jenž za ní přišel, zachránil ji před Lužinovou zlobou a zjevil jí svůj smrtelný hřích.

**Raskolnikov** *Ale co by. Je to tak. /Zamyslí se/ Když se stalo, stalo se. Rozumíš? Chtěl jsem se stát – Napoleonem, proto jsem zabil, rozumíš tomu? – Soňa!*

**Soňa** *Nerozumím, ale – můžeš mluvit, mluv. Já porozumím, určitě. – Po svém porozumím.*

24 Vojtěchovský / Vostrý 2008: 196.

25 J. Kačer v knize *Mírnou oklikou*.

26 E. Schorm v rozhovoru pro *Filmové a televizní noviny* 15. 11. 1967.

27 J. Abrhám v osobním rozhovoru v roce 2010.

## SONĀ

Fjodor Michajlovič Dostojevskij /  
A. a J. Vostrých: Zločin a trest.  
Činoherní klub 1966. Režie Evald  
Schorm



Duševní prožitek, který si Jiřina Třebická v Soně i v jiných psychologických rolích<sup>28</sup> na jeviště přinášela, ji činil nesmírně jímavou. „*Ona byla i v utrpení úžasná. Ono to z ní prostě šlo naprosto přirozeně. Ona taková byla,*“ říká Ladislav Smoček a Jaroslav Vostrý hovoří o hereččině hypersenzitivitě spojené s představitostí, určující a velkolepé, o jejím umění reagovat. Tak i Jan Kačer vzpomíná právě na to, jak se chování a jednání Soni odvíjelo ‘jen’ z toho, jak čekala, poslouchala a odpovídala. Přitom její pohyb byl téměř taneční choreografií – přesně cítené napětí a uvolnění, výmluvné měkké siluety a střídmě stylizovaně tvarované tendence neustálého vzájemného přibližování a vzdalování se: Sonino ‘smím se k němu přiblížit?’ a Raskolnikovovo ‘mám se k ní přimknout?’, Sonin ostych, vina a strach a najednou síla, pevnost, iniciativa.

**Sonā** *A teď běž, hned, postav se na to nejrušnější místo a pokloň se a zlíbej zemi, kterou jsi zhanobil. A pak – pak se pokloň všemu světu, na všechny čtyři strany se pokloň, a nahlas vypověz: Já jsem zabil! – Až to uděláš, Bůh tě vzkřísí. /Popadne ho za ruce, celá se třese/ Půjdeš? Mluv! Půjdeš?*

<sup>28</sup> K vrcholům českého ženského herectví poslední třetiny 20. století patřila bezesporu její Mary Tyronová v *Cestě dlouhého dne do noci* Eugena O’Neilla. Inscenaci režíroval Ladislav Smoček v roce 1978. Jí by měl být věnován článek v některém z dalších čísel časopisu *Disk*.



#### ◀ ▶ SOŇA

Fjodor Michajlovič Dostojevskij /  
A. a J. Vostrých: Zločin a trest.  
Činoherní klub 1966. Režie  
Evald Schorm. S Janem Kačerem  
(Raskolnikov)

Její naléhavá slova překračovala prostor a snažné fyzické jednání pozvedávalo Raskolnikova z běsu. Jemně, něžně, rázně a neústupně ho Soňa postrkávala k přiznání. Přitom každé hnutí citu a mysli se okamžitě zračilo v hereččině tváři, výrazné rysy jejího transparentního obličejce dokonale zjevovaly Soninu ubohost i podmanivou krásu.<sup>29</sup>

Autorkou nejpodrobnějšího záznamu je Helena Suchařípová v časopise *Divadlo*: „A přece jde osamělému chodci mezi mimojdoucími vstříc někdo, kdo pronikne do nitra ulity. Dětská, plachá, rozčepýřená a urousaná prostitutka Soňa, která bezděčně a nevědomky dělá to, oč Raskolnikov tak zoufale zápolí – dává smysl svému životu. Jako hadrová panenka, s níž si nešetrně pohrály nesčetné ruce, se zjeví na Raskolnikovově pouti hubeňoučké, bledé, průsvitné stvoření, jež téměř nemá, čím by

29 O vlastnostech lidského obličejce pojednává kniha Vladimíra Blažka a Radka Trnky: „Mimické výrazy také nejsou statické, naopak se rozvíjejí, mění svou intenzitu, graduji – mají svou dynamiku. Tato dynamika obsahuje dodatečnou informaci o síle a upřímnosti (případně neupřímnosti) patřičné emoce. Část dynamické sekvence, kdy mimický výraz dosahuje extrémních konfiguračních změn, se nazývá 'vrchol výrazu' a slouží zpravidla k popisu základního vzorce daného výrazu“ (Blažek / Trnka 2009: 141).



*se zahalilo, a jež skrývá tvář za přepadlé pramínky vlasů jako za potrhaný závoj. Přichází tiše a neslyšně, postává trpělivě s dětsky našpulenou pusou, již unavený stín a předčasné rýhy uzavírají pevně jako těžký zámek. Promlouvá spíš lehce nachýleným postojem, hnutím ruky, nečekaným nakročením, temnými záblesky očí. Gesta plují prostorem v prostých křivkách, unaveně se skládají, bez hlesu dotýkají. Z uzamčených úst proudí slova v nepřerývaném rytmu, v němž jako by nebylo místa pro otázky a zvolání, mollový tón hlasu padá do zámlk, z nichž vylétne osamělý údiv nebo vzlyk pokoření.*<sup>30</sup>

Psala-li Helena Suchařípová v roce 1966 o tom, že Soňu Jiřiny Třebické vnímala z hlediště jako 'průsvitné stvoření', postihla pravděpodobně kousek toho, co Jan Kačer nazývá hereččiným tajemstvím a Ladislav Smoček „*vyzařováním oduševnělé krásy*“. „*Její Soňa byla průsvitnost sama. Já ji pořád vidím v té bílé košilce a najednou jako by neměla tělo, jako by ukázala až takové odhmotnění, a přitom to mělo ohromný vnitřní ponor,*“<sup>31</sup> odvolává se i dnes k podobnému zážitku Jan Císař a možná nás tím vrací k onomu Schormovu 'být hercem před věčností', což můžeme chápat i jako překračování hranice herecké osobnostní prezentace postavy k něčemu hlubšímu, 'nadindividuálnímu'.<sup>32</sup>

V roce 1967 byl hostem Karlovy univerzity Erik Krag, norský profesor, jenž se zabýval dramaturgií Dostojevského románů a navštívenou inscenací Činoherního klubu velmi ocenil. Vnímá toto divadlo jako místo hereckého umění, v němž je třeba metafyzický obzor vyjádřit spíš obrazně než intelektuálním dialogem.<sup>33</sup> A scény Jiřiny Třebické byly obrazy! Když před ní Raskolnikov padnul na kolena a políbil jí nohy, pozvedala s mírně skloněnou tváří ruce tak, jako by byl nad jeho zmučeným tělem zavěšený zářivý kříž. V obrazu pohřební hostiny

30 Suchařípová, H. „Glosy o hereckém kontaktu“, *Divadlo*, září 1966.

31 J. Císař v osobním rozhovoru v červnu 2011.

32 Vostrý, J. „K osobnostnímu herectví“, *Osobnostní herectví a cesta k němu*, Praha: DAMU 2009.

33 Knap, J. „Host z Norska o Dostojevském“, *Divadelní noviny* 25. 10. 1967.



ostrážitě planoucí vstřebávala s hrdě vztyčenou bradou Lužinovo (Pavel Landovský nebo Josef Vondráček) křivé obvinění do chvíle, než ji zlomilo v zoufalý pláč. A ve scéně se Svidrigajlovem (Miroslav Macháček) v ní bezbranné hubeňoučké dítě vrhalo jasný paprsek do jeho temnoty.

V kritikách se psalo, že scény Raskolnikova s Porfirijem (Josef Somr) a Soňou jsou syntézou Dostojevského idejí<sup>34</sup> a výkon Jiřiny Třebické „zasluhuje samostatné studie, protože tak dokonale ztotožnění s rolí, tak fascinující prostotu a autenticitu uvidí člověk na jevišti jen zřídka“. <sup>35</sup> Přitom kostým ani maska jí na kráse vzhledu nepřidávaly,<sup>36</sup> o to víc v důsledně budované motivické struktuře působila její cudnost a čistota. Už při prvním výstupu si ve vysokém umyvadle omývala nohy, aby ze sebe smyla ‘pošpiněnost’ z ulice. Spatřená na pár okamžiků, byla téměř vším, čím mohla být za celý život. Za pečlivou a až dětsky měkkou artikulací slov byl jasnozřivý cit, vědomí vlastní nedostatečnosti i ceny, jakou může mít lidské bytí, je-li naplněno. Hlas jí potemněl a zazníval z nitra, jen na půl dechu, když říkala: „Hlavně, že jsi neztratil víru v život.“ Po Raskonikovově přiznání spočinuli oba v samém středu scény, před nimi byla cesta na Sibiř a sedm let jeho vězení.<sup>37</sup>

**Soňa** /horoucně pokračuje, pořád ve strachu, že bude odehnána/ Jistě se mi podaří najít si tam nějakou práci – můžu šít – bude tam o švadleny nouze, našetřím si nějaké peníze – posloucháš mě?

**Raskolnikov** To mám žít jenom proto, abych žil? /Rozčilený/ Jestli vůbec cítím nějakou vinu, tak jedině proto, že jsem se přiznal! Ale proč? Proč jsem tam chodil? Copak je touha žít tak nepřekonatelná?

**Soňa** /úspěšně pokračuje/ Budeme se vidat denně – každý den si tě nechám vyvolat – k vězeňské bráně – nebudeš muset nic říkat, nic, ani slovo, jenom – můžu?

To „můžu?“ bylo tak upřímně otevřené, tak trvajícím, tak něžně ženským! Bylo v něm poznání, že opravdový smysl má v životě právě to, co můžeme sdílet s někým jiným.<sup>38</sup> Tak Jiřina Třebická vnímala i divadlo, o kterém s vážnou tváří říkala, že „je kumšt“, a takový byl i její vztah k spřízněným lidem. Za roli Soni získala v anketě časopisu *Divadlo* největší počet hlasů za herecký výkon v divadelní sezoně 1965/66.<sup>39</sup>

34 Gawlik, J. P. „Co nowego nad Weltawa?“, *Życie literackie* 18. 1. 1970.

35 Hořínek, Z. „Činoherní klub 1965–66“, *Divadlo*, září 1966.

36 Sonin kostým od Luboše Hružy měl svůj ‘charakter’. Nosila kulatý slaměný klobouček, košilku, v níž vynikly dlouhé štíhlé paže, jež mohla schovat pod šál, obnošenou tmavou sukni až ke kotníkům a žluté střevíce. Na obrázku, který Luboš Hruža později namaloval, svírá v rukou zavěšené paraplíčko. Ale nejvýraznější jsou na něm její tmavé tázavé oči, napjatá ústa a dětsky kulatá tvář. V závěrečných obrazech Soňa nosila dlouhé šaty ze sametu, jenž odrážel a pohlcoval dopadající světlo a měkce dobarvoval ladný pohyb.

37 „*Raskolnikov a Soňa se dostávají do středu v závěrečném výjevu spojujícím lásku s pokorou před zákonem silnějším než jakýkoliv světský právní řád, tzn. ve výjevu poukazujícím především nahoru, k tomu, co oba přesahuje a co jaksi posvěcuje jejich umístění v centru,*“ píše Jaroslav Vostrý v knize *Obraz a příběh*.

38 V berlínské Gemäldegalerii je vystaven obraz italského malíře Gaspara Dazianio *Ježíš před Pilátem* z roku 1755. Na plátně návštěvníkův pohled zaujmou tři postavy. Tou jakoby navíc je drobná, dětská tvář umístěná u pravého okraje. Tam u Pilátova trůnu jeho žena Prokula nalévá vodu do nádoby, v níž si Pilát omyje ruce. Je zachycená z profilu, její výrazné oči se rozrušeně dívají na Ježíše a její tělo se mu chce přiblížit. Má pootevřená ústa, jež podle Evangelia svatého Matouše sdělují: „*Nic neměj činiti s spravedlivým tímto, nebo jsem mnoho trpěla dnes ve snách pro něho.*“ Výraz této Prokuly, jež je pro pravoslavné věřící svatá, je podobný výrazu Soni Jiřiny Třebické. Spojuje je lidský akt vztahování se k druhým lidem, vctění a soucit.

39 „Anketa 34“, *Divadlo*, září 1966; pro Jiřinu Třebickou se v anketě vyjádřili Zdeněk Hořínek, Jan Kopecký, Milan Lukeš, Sergej Machonin, Leoš Suchařípa a Eva Uhlířová. O tři hlasy méně tehdy připadlo Marii Tomášové za postavu Évi v Topolově *Kočce na kolejích* v Divadle za branou a Olze Scheinplugové za Nechamu v Babelově *Západu slunce* v Národním divadle.

## Atraktivní barová zpěvačka a zanedbaný cvrček od plotny

Takovými protikladnými charakteristikami Jiřinu Třebickou zachytil kritik D. Neumann při zájezdu do Berlína, kde se hrála hra Aleny Vostré *Na koho to slovo padne* (premiéra 4. prosince 1966) a Pinterovy *Narozeniny* (premiéra 7. prosince 1967).<sup>40</sup> Obě herecké postavy – zpěvačka Margit a Meg Bolesová – zjevovaly mimořádný rozměr hereččina umění, rozšiřovaly bohatou škálu dramatických postav, do nichž se dokázala přirozeně přetělesnit a předuševnit.

*Na koho to slovo padne* byla první hra Aleny Vostré, kterou autorka napsala přímo 'v divadle' hercům na tělo. S komediální lehkostí a jemným koncentrovaným slovním humorem si dělala legraci z poměrů panujících v tehdejších každodenním životě. Ne satirickými narážkami, ale prostřednictvím hry mladých lidí, studentů, kteří si vymysleli zábavu, v níž kompenzovali svůj pocit společenské nemožnosti a manipulace. „Pocit, že někdo s nimi hraje nějakou podivnou hru,“ psal s pochopením Irving Wardle v článku *The Czech Dream*,<sup>41</sup> „a oni si na oplátku hrají vlastní hru s osobami mimo vlastní skupinu.“ Pro londýnského kritika byla inscenace ještě něčím víc – totiž příkladem veškeré dosavadní práce Činoherního klubu: „Soubor přistupuje ke hraní jako hře, ke které přizvává nové členy, kteří s touto hrou sympatizují. V současné době je jich dohromady šestnáct a drží je pohromadě spíš přátelský vztah než určitý pevný záměr, ale všem je společné, že unikli z prostředí, v němž se z toho nebo onoho důvodu cítili stísněni. [...] Výsledek je pozoruhodný. [...] Jako by herci hráli sami sebe způsobem, který je kombinací osobního a společenského postoje.“ Hru Aleny Vostré tak vnímala zejména generace mladých diváků Činoherního klubu. Pro mnohé z nich se stala klíčovým divadelním zážitkem jejich života.

Margit Jiřiny Třebické tady byla jednou z obětí zertovné hry sympatických rošťáků, kteří našli útočiště v zahradní kavárničce. Zpívala tam „se vzrušujícím chvěním v hlase“<sup>42</sup> a „popraškem zvláštního stesku“<sup>43</sup> na mikrofon nostalgické šansony (hudbu složil Petr Skoumal) a vlastní expresivitou připomínala Edit Piaf. Hra s ní spočívala v tom, že ji Ofsajd pozve na rande, bude konverzovat o „voběšnejch“ a přesně o půl čtvrté se budou líbat. Třebické Margit ale nebyla z žen, které by si daly líbit, aby si z nich někdo jen pro své potěšení dělal srandu. „Skromně komickému, chaplinovskému“ Jiřímu Hrzánovi<sup>44</sup> hned všechno vracela, uměla s ním rozehrát vtipný slovní 'ping-pong'<sup>45</sup> a jiskřivě se smát. Jejich setkání, okouřeně nečekaným příchodem manžela (Josef Vondráček) a nepříjemným nařčením (v rámci jiné hry se jí Abrhámův Medik veřejně dotázal: „Neviděli my jsme se loni na podzim v jednom francouzském vesnickém bordelu?“), stejně dospívalo k přátelství. To pro ni – stejně Margit jako Jiřinu Třebickou – znamenalo věrnost a hlasité zastání. Když se před závěrem hry podrážděný buran Pavla Landovského dožadoval, aby Číšník (Jiří Kodet) partu studentů z kavárny vyhodil, protože

40 Neumann, D. „Flax in der Pinte“, *Der Abend* 10. 3. 1969.

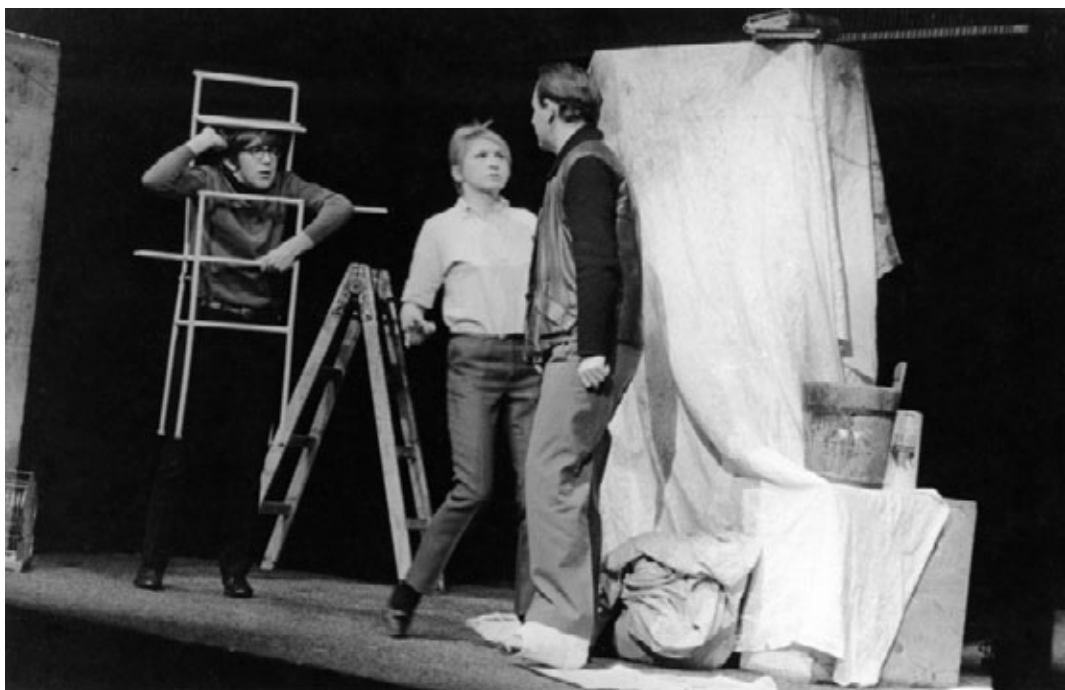
41 Wardle, I. „The Czech Dream“, *The Times* 29. 11. 1969.

42 Neumann, D. „Flax in der Pinte“, *Der Abend* 10. 3. 1969.

43 Machonin, S. „Na koho to slovo padne“, *Literární noviny* 17. 12. 1966.

44 Frame, C. „Nonsense! But I enjoyed it all...“, *Evening News* 17. 4. 1970; scéna, v níž Jiřího Hrzána uvěznil do stojánku na květiny agresivní řemeslník Lexa (Josef Somr), byla výmluvným obrazem mladých lidí v situacích, kdy překročili hranice svobodného prostoru, jenž si udržovali mezi sebou.

45 O přesvědčení Jiřiny Třebické, že dialog mezi hereckými partnery na jevišti „musí být ping-pong,“ mluví Libuše Šafránková. Na jevišti Činoherního klubu se spolu setkávaly od roku 1972.



jejich zábavu považoval za vlastní urážku, opáčila mu s úsměvem a naléhavostí sobě vlastní: „Ale – to byla jenom taková legrace. Legrace, víte?“ – Nevěděl. A zuřil.

O leccěms jiném zato nevěděla tragikomická Meg Bolesová z Pinterových *Narozenin*. Jak vzdálená přitažlivé Margit a vizionářské Soně! „Ve vytřeštěnou dětinskou paničku se k nepoznání změnila Jiřina Třebická. V nevinných, nechápavých do široka otevřených očích je něco z Giulietty Masinové: zestárlá naivka, ochotná sednout komukoliv na lep, ve svém slepičím mozečku nechápající smysl ničeho,“ napsal tehdy Pavel Grym.<sup>46</sup> Přitom v Pinterově dramatu jde o život. V přímořském penzionu manželů Bolesových (Petra Bolese hrál Bořivoj Navrátil a Leoš Suchařípa) se jednoho dne objeví dva muži, Goldberg (Josef Somr) a McCann (Petr Čepek), aby se agresivní silou a cynickým psychickým terorem zmocnili podnájemníka Stanleyho (Jan Kačer a Jiří Hrzán).

Pro Jiřinu Třebickou byla postava Meg něčím novým. A nejen pro ni. Pinterovy *Narozeniny* se v Činoherním klubu hrály v československé premiéře, v inspirovatelném překladu Milana Lukeše, a byly první režii uměleckého šéfa Jaroslava Vostrého. Megina naivita a omezenost, „do nebe volající pitomost“,<sup>47</sup> usnadňující oběma teroristům splnit úkol, vyžadovala nalezení způsobu, jak postavu vybavit a jak ji tvarovat. Meg se vyjadřovala v jednoduchých větách, kladla svému muži stále stejné zbytečné otázky stran počasí, kukuřičných vloček, novinových zpráv. Žila v uzavřeném, pomalém světě, z kterého vytržením byla péče o Stanleyho a stejně nepatřičné erotické dotírání na jeho osobu, v herečtině podání velmi náruživě

46 Grym, P. „Nebezpečí číhá za dveřmi“, *Lidová demokracie* 9. 12. 1967.

47 Vostrý 1998: 186.

#### ◀ MARGIT

Alena Vostrá: Na koho to slovo padne. Činoherní klub 1966. Režie Jan Kačer. S Jiřím Hrzánem (Ofsajd) a Josefem Vondráčkem (Zmeškal)

#### ▶ MEG BOLESOVÁ

Harold Pinter: Narozeniny. Činoherní klub 1967. Režie Jaroslav Vostrý



i plné studu. Před manželem byla jeho mámou, a když s ním byla sama, rádo by milenkou. Pro Stanleyho otrávené opovržení neměla sluchu, vždycky je převrátila k tomu, co by si sama přála. Představu, že by o něj mohla přijít, si nemohla připustit.

Nejvýraznějším hereckým prostředkem ke zpodobení Meg se Jiřině Třebické stala dráždivě přihlouplá intonace, kterou si dokonale uměla přivlastnit.<sup>48</sup> Držela se jedné, s níž náramně protahovala poslední slabiku („*Čteš novinyyyy?*“, „*Je to k něčemuuu?*“, „*Dobře to víím.*“). Jako cvrček hrála stále dokola svou monotónní písničku. Jen v situaci, kdy Stanley vyslovil obavy z velkého auta, které zastaví před domem a odveze ho pryč, zazníval na okamžik jiný, výrazně prudký, obranný tón.

V Meginých bláznivých narozeninových rejdech mizela její usedlost a upjatost, vtělená maskou a kostýmem do účesu z umělých kudrlinek a posledního zapnutého knoflíčku na staromódní blůzce. „*Představení začíná dlouhou komickou sekvencí, kdy Meg párá pestrobarevnou ruční práci – Meg vytahuje červené nitě, větší si je kolem krku, a když je těch nití moc, začne je smotávat do klubíčka, nitě se strašlivě zadrhují a utáhnou se jako oprátka,*“ psala Elžbieta Wysińska.<sup>49</sup> Na nešťastné oslavě Stanleyho narozenin „*silně nalíčená a nevkusně oblečená*“ předváděla šaty jako na módní přehlídce. „*Její výstup je ztělesněná trapnost, naivita, sentiment, bolest a zažitá pokora zároveň.*“<sup>50</sup> Sotva přemohla ostych a pronesla cituplný přípitek, zkropený slzami, se skleničkou whisky se proměnila ve ztřeštěného čertíka. Zatímco zdeptaný Stanley už ani nehlesl, ona po boku McCanna vroucně pěla, potácivě se rozmachovala rukama a křepčila jako neobratné kůzle. Diváky pak muselo mrazit, když prožívala obrovskou radost při hře na slepou bábu, a nejvíc

48 Jiřina Třebická byla pověstná svědomitou přípravou na zkoušky i představení. Hrála-li večer, přicházela do divadla kolem páté hodiny, aby si zopakovala text, připravila si masku i kostým, a když přicházeli kolegové, byla už soustředěná a připravená vydat na jevišti vše, co role vyžadovala. Stejně důležité pro ni bylo po představení mluvit s kolegy. Se zkouškami *Narozenin* je spojená vzpomínka Jaroslava Vostrého, za kterým několik dnů před premiérou přišel Luboš Hruza s přáním, aby se už inscenace začala hrát, protože má doma místo Jiřiny Třebické nepříliš příjemnou paní Bolesovou.

49 Wysińska, E. „Činoherní klub ctyl Jak pogodzić režysera z autorem i aktorem“, *Dialog* 5/1972.

50 F. Knopp v diplomové práci „Činoherní klub 1965–1968“ píše na straně 47 o intonacích Jiřiny Třebické i scéně módní přehlídky a dotýká se herečiny podobnosti s G. Masinou.



se krčila vzrušením v okamžiku, kdy McCann s šátkem přes oči natahoval silné pracky po Stanleyho krku. Ve třetím jednání pak přicházela zase spořádaná Meg, jen ozdobená malým krajkovým kloboučkem na znamení vydařeného večírku.

**Meg** Že to byl včera báječný večírek?

**Petr** Já tu nebyl.

**Meg** Ne?

**Petr** Přišel jsem až po něm.

**Meg** Aha. /Odmílí se/ Byl to báječný večírek. Léta jsem se už tak nenasmála. Tancovali jsme a zpívali. A hráli hry. Škoda, žes tu nebyl.

**Petr** Tak to bylo pěkné?

/Pauza/

**Meg** Byla jsem královnou plesu.

**Petr** Ano?

**Meg** Bodejť. Všichni to říkali.

**Petr** Taky bych řekl.

**Meg** Je to tak. Královna. /Odmílí se/ Dobře to vím.

Když to Meg říkala, na rozdíl od Petra nevěděla, že Stanley už v domě není, a výraz v její tváři prostoupilo tak šťastné dojetí, že jí přivřelo oči, protáhle se rozplynulo v koutcích úst a pomačkalo bradu. Na fotografii ji tak zachytil Miloň



**MEG BOLESOVÁ**

**Harold Pinter: Narozeniny. Činoherní klub 1967. Režie Jaroslav Vostrý**

◀ S Jiřím Hrzánem (Stanley Webber)

▼ S Josefem Somrem (Goldberg), Jiřím Hrzánem a Petrem Čepkem (McCann)



Novotný a Libor Fára ji učinil ústředním portrétem svého plakátu k *Narozeninám*. „*Herečka se nebojí být ošklivá ani trapná – právě proto je ve své ubohosti dojemná až tragická.*“<sup>51</sup> Víc k pláči než k smíchu.

Při berlínském hostování napsal *Spandauer Volksblatt*: „*Jiřina Třebická líčí slaboduchou majitelku penzionu tak precizně, že je to výstřední rozkoš: zprvu jako praštěnou hospodyně s opožděnou potřebou mateřské něhy namířené k svému hostu, později jako groteskní královnu plesu na improvizované párty.*“<sup>52</sup> Článek se jmenoval „*Velká parabola jedné okupace*“ a právě takovou „*zlověstně aktuální příchuť*“ *Narozeniny* Jaroslava Vostrého po srpnu 1968 měly.<sup>53</sup> O čem asi přemýšleli diváci, když viděli Meg Jiřiny Třebické, jak bezhlavě pronajímá dům agresorům a nevědomky se nechává vplést do jejich taktiky, a když slyšeli Petra Bolese Leoše Suchařípy, jak se mu po jediné ostré výhrůžce zlomil jeho laskavý znělý hlas a najednou věděl, že není s to uchvácení Stanleyho zabránit?

## V situaci na ostří nože

Okupace Československa vojsky Varšavského paktu v roce 1968 zastavila obrodný proces Pražského jara a další směřování veškerého veřejného života se mělo podvolit diktátu Sovětského svazu. Pro Činoherní klub a jeho dosavadní vnitřně svobodnou, necenzurovanou tvorbu to byla situace „na ostří nože“. Právě tak pojmenovala Alena Vostrá svoji druhou hru, jež měla premiéru 4. prosince 1968. Pro Jiřinu Třebickou znamenala okupace ještě i osobní ztrátu, protože na podzim toho roku emigroval scénograf Luboš Hruža do Norska.

Ve hře *Na ostří nože* hrál hlavní roli Jiří Hálek. Jeho pan Hrdina si nevěděl rady sám se sebou, informace, jež se na něj valily, nedokázal vstřebat, a tak si do hlavy vrazil nůž, ovšem přežil a s nožem v hlavě hrál o to, aby se o něm lidé v okolí nedozvěděli. Jiřina Třebická hrála jeho manželku, paní Hrdinovou, „*řezavě mateřskou ženu*“,<sup>54</sup> „*starostlivou a upřenou na jediný cíl, nevnímající nic okolo*“.<sup>55</sup> Život v činžovním domě, ohlušovaný blízkým nádražím, jí vedle každodenních starostí nepřinášel skoro žádnou radost. Odrůstající a odtazžitá dcera Bibi (Táňa Fischerová), podivínský, do sebe uzavřený muž a v podnájmu studenti Pinta (Jiří Hrzán) a Kilián (Petr Čepek) s legráckami, na které neměla trpělivost. Alena Vostrá do hry vtělila reálný svět a ozvláštnila ho dvěma živými sny pana Hrdiny. V jejich surreálných obrazech se podrážděná a natrpkle hartusená paní Hrdinová proměňovala v skřípavý a chaotický řev harmonia (toho, které v podvečer z pokoje nad nimi nemohla snést) nebo žena naopak spočinula jako mondénní dáma u mužových nohou při jeho snové přednášce. Ve skutečnosti paní Hrdinové chybělo něco důležitého k tomu, aby našla ve světě kolem sebe obyčejné potěšení a s ním i vnitřní klid. Převažovaly pocity nesounáležitosti a frustrace.

51 Urbánková, M. „Obdiv hercům“, *Práce* 13. 12. 1967.

52 von Jena, H.-J. „Handfeste Parabel einer Okkupation“, *Spandauer Volksblatt* 9. 3. 1969.

53 Vostrý 1996: 112.

54 Grym, P. „Došlo k nedorozumění?“ *Lidová demokracie* 6. 12. 1968.

55 Císař, J. „Život proti divadlu“, *Divadelní noviny* 15. 1. 1969.



#### PANÍ HRDINOVÁ

Alena Vostrá: *Na ostří nože*. Činoherní klub 1968. Režie Jaroslav Vostrý. S Jiřím Hálkem (Hrdina) a Táňou Fischerovou (Bibi Hrdinová)

I v dalších inscenacích Činoherního klubu, jež vznikly po srpnu 1968, se v různých podobách živě odrážely zmar a nejistota, které společnost reálně cítila. V *Kosmickém jaru* Ladislava Smočka (premiéra 15. března 1970) se promítaly do nesmyslného ničení krásné krajiny a funkčního lidského obydlí, do nevléčitel-  
né nemoci Pána domu. Jiřina Třebická ve hře hrála Chřestecovou, neurotickou pa-  
ní, jež se přijela účastnit léčebné seance, ale spíš toužila po mužském obletování.  
Chtěla se líbit, ale vypadala příliš bizarně. Výtvarníkem kostýmů byl Libor Fára  
a oblékl ji do neforemných šatů s pelerínkou, ozdobených mnoha chřesticími  
náhrdelníky a širokým tmavým kloboukem.<sup>56</sup> Když si ho ve společnosti sundala,  
měla vlasy ošklivě spoutané sítkou, velké brýle a náušnice, na rtech nápadně vy-  
malované srdíčko. I vsedě na židli napjatá, nepřírozeně rovná, ručky stále zaťaté  
v pěst. Pronásledovaly ji obsedantní představy, i křehkost skla v ní vyvolávala  
takový neklid, že ani slovo sklo nemohla normálně vyslovit. „*Jen kdyby ty nervy  
mě tak nezlobily. Manžel se směje, říká, že kdybych dělala v dolech, že bych na nervy  
neměla čas,*“ stěžovala si právníku Dr. Slepicevi (František Hanus). Léky nebo  
drogy, které proti tomu užívala, jí působily zvláštní fyzické křeče. Tak stanula  
na okamžik v osamění na jevišti, vytrčená, zaťatá, s hlavou jakoby podřatou. Jako  
prasklá struna, jež už nevydržela napětí. Její nástroj v dramatikově „*vícehlasé hu-  
dební kompozici*“<sup>57</sup> přímo před zraky diváků dočasně oněměl. „*V Kosmickém jaru*

<sup>56</sup> Jiřina Třebická a Libor Fára byli dobrými přáteli. Vypravuje se, že když za ním přišla, aby jí konečně řekl, co bude mít na sobě, odpověděl jí: „Vem si třeba holíny, Jiřino. Ale hlavně hraj!“

<sup>57</sup> L. Smoček v článku B. Štěpánka „Seance ve známém domě“, *Mladá fronta* 17. 3. 1970.



#### ◀ CHŘESTECKÁ

Ladislav Smoček: Kosmické jaro.  
Činoherní klub 1970.  
Režie Ladislav Smoček

#### ▶ PAQUETTA

Voltaire: Candide. Činoherní klub  
1971. Režie Jaroslav Vostrý.  
S Jiřím Hrzánem (Candide) a Josefem  
Vondráčkem (Clemenceau)

#### ▶▶ NASTĚA

Maxim Gorkij: Na dně.  
Činoherní klub 1971. Režie Jan Kačer

*jsem si znovu uvědomil, jaká je to úžasná herečka,“ říká Ladislav Smoček, „spojila v té roli obě své krajní, nejzákladnější polohy: zaujmout krásou duševního prožitku, být neobyčejně jímavá, a na druhé straně to, že dovedla být nesmírně komická. Měla tam jednu větu, kdy si pohrávala se sebevraždou, s tím, že se v koupelně zabije, a tu větu s pohledem na Aleše pronášela tak, že diváci úplně ztuhli, co bude... Načež prudce stříhla: ‘Nevěřte mně, jenom koketuji.’“*

Následující inscenace, Voltairův navýsost ironický *Candide*, zdramatizovaný Janem Czivišem, Alenou a Jaroslavem Vostrých, měl premiéru 10. února 1971. Jiřina Třebická v něm měla příležitost si s lehkostí zahrát laškovnou, dojemnou i říznou Paquettu, milou Candidova učitele, filozofa Panglose (Jiří Hálek), pro kterého i za těch nejtragičtějších okolností zůstával tento svět nejlepším ze všech možných. A hrála tu i mazanou nahluchlou Dámu z pařížského salónu. Měla pro ni dlouhé naslouchadlo ze slonové kosti a možná ten nejpátřavější kukuč, jaký Miloň Novotný mohl kdy na divadle zachytit.

S očima nepřítomnými a posmutněnými naopak sedávala nad knihou její *Nasťa* z Gorkého *Na dně* (v režii Jana Kačera měla inscenace premiéru 3. října 1971). Obyvatelům těsné noclehárny pak zasněným, otrhaným a ochraptělým hlasem fabulovala příběh své nešťastné osudové lásky. Vysmát se mu uměla sama, to z ní nečekane vyhrkl hořký krákoravý smích, ale smál-li se Baron Jiřího



Kodeta, jenž s ní udržoval napůl zládný vztah, rozčílila se tak, že zuřivé nadávky do chudáků, poskoků a bezcitných hajzlů z ní litaly jak štěkot nejostřejších fen. „A to si říkáš inteligent?“ ječela na něj zprudka. A pak se rozpadla, byla sama uměřenost a něha, a pak znovu: „Všecky by vás měli vyhnat na Sibiř... zamést vás na jednu hromadu jako smetí... do žumpy s váma!“ František Knopp tehdy napsal, že Jiřina Třebická „je až do dna své bolesti schoulená Nastá.“<sup>58</sup>

Zklamání z manželského života pak potkalo i Marii Šcelkanovovou z Leonovova *Zlatého kočáru* (premiéra 8. října 1972), jenž byl poslední režii Jaroslava Vostrého v Činoherním klubu a také poslední inscenací Činoherního klubu pod jeho vedením. Už samotná volba titulu, nepřikrášlené verze originálního sovětského autora, byla reakcí na narůstající politický tlak, ohrožující existenci divadla. Jeho prvním důsledkem bylo Vostrého odvolání k 31. prosinci 1972.

## Ohlédnutí a Šance

Do roku 1972 Jiřina Třebická vytvořila tři filmové role. Práce s Evaldem Schormem na divadle ji přivedla v roce 1966 poprvé před kameru. V jeho filmu *Návrat ztraceného syna* (scénář E. Schorm, S. Machonin) hrála zdravotní sestřičku na psychiatrickém oddělení, kde byl po pokusu o sebevraždu hospitalizován Jan Šebek (Jan Kačer). I tady z ní, jako v Dostojevského *Soně*, tiše mluvila pokorná úcta k životu. „Já chtěla jít na jeptišku,“ svěřovala Janovi a bylo to upřímné vyznání, a také motiv, ke kterému se ne náhodou ve svých rolích opakovaně vracela. S nejhlubší působivostí jako Mary Tyronová v O’Neillově *Cestě dlouhého dne do noci* v Činoherním klubu v roce 1978.

Největší filmovou roli, oceněnou Trilobitem, si pak zahrála ve snímku *Ohlédnutí*. Natáčela jej se scenáristou a režisérem Antonínem Mášou a kameramanem Ivanem Šlapetou. Bohužel film byl brzy po premiéře v roce 1969 zakázán. Jan

<sup>58</sup> Knopp, F. „Gorkij a české divadlo“, *Zemědělské noviny* 28. 11. 1972.





**OLGA MACHOVÁ**  
Fotografie Jaroslava Franty  
z filmu *Ohlédnutí*.  
Režie Antonín Máša.  
Československý státní film 1968

Žalman o něm v knize *Umlčený film* píše, že výrazně odrážel touhu generace 60. let po morálním ohledání soudobých milníků české historie a že k hloubce jeho výpovědi nesmírně přispěla naléhavost herecké existence Jiřiny Třebické.

V *Ohlédnutí* se konfrontují postoje dvou rozdílných, intelektuálně založených lidí, Olgy Machové a Františka Černého. Jejím předobrazem je spisovatelka Milena Honzíková, skutečná autorka stejnojmenné autobiografické knihy. Podoba mužského hrdiny, v podání Petra Čepka, jako by tlumočila pocity, myšlenky a zkušenosti Antonína Máši. Jejich setkání nad knihou, z níž má vzniknout scénář, je přivádějí na místa, kde se odehrával její život. V retrospektivách se otevírají zážitky ze zjetí tatínka gestapem, brutální výslechy jí samé, život v partyzánské skupině, poválečné studium literatury a ztroskotaný milostný vztah, stranická spoluúčast v komisi vylučující nestranné studenty z fakulty a pro ni samotnou šokující výzva ke spolupráci s tajnou bezpečností. „*Těžko by se našla jiná česká herečka, která by s takovou bezprostředností ztělesnila osudy této ženy od holčičích let až k nerozumně rozumné pokoře středního věku,*“ napsal Jaroslav Vostrý. Třebické Olga si přes útrapy, ztracené naděje a deziluze zachovávala „*v nejlepším smyslu slova naivní oddanost*“<sup>59</sup> a (možná i díky ní) okouzující vnitřní noblesu. S pronikavým střízlivým pohledem, s tichoučkým smutkem a hřejivým sdílením se snažila být o jen pár let mladšímu, rozháranému a politickým vývojem trpce zklamanému Františkovi přátelskou až mateřskou oporou. Poznamenaná z válečných let, ani nemohla jinak. „*Měla její čistou duši,*“

59 Vostrý 1998: 186.

mluví o Olze Jiřiny Třebické Táňa Fischerová, která ve filmu hrála mladičkou Františkovu milenkou. „*To byla hrozná směla, že šel film brzy do trezoru,*“ říká Jaroslav Vostrý, „*kdyby ji filmaři viděli, byli by se o ni poprali. Ona byla schopná okamžitě reagovat, hned jednat. A co je pro film lepší? Ona byla vysloveně filmová herečka.*“<sup>60</sup>

Smutně příznačným byl ve smyslu dalších příležitostí snímek Rangela Valčanova *Šance* (1971), natočený podle scénáře Ivy Hercíkové. Jiřina Třebická v něm hrála herečku, o níž projevil zájem významný italský režisér a nabídl jí hlavní roli v připravovaném filmu. Večer napjatého očekávání, jak si vzájemně porozumějí, a žárlivých scén jejího partnera (Josef Abrhám) vystřídalo ráno, kdy nabídka padla. A jaké byly reálné vyhlídky pro Jiřinu Třebickou v následujících normalizačních letech? Alespoň mohla zůstat v angažmá v Činoherním klubu. Byla-li obsazena do nové inscenace, pro její kolegy to byla povzbudivá záruka kvalitní práce.<sup>61</sup> A nejen pro ně, znamenala mnoho také pro diváky, kteří ji znali z dosavadních rolí a kterým svým herectvím, v němž pronikala pod povrch věcí a ke křehké podstatě lehce zranitelných lidských životů, dodávala v nesvobodných letech potřebné sebevědomí a touhu nesklonit se. Činila tak s vytříbeným dramatickým smyslem a mimořádným scénickým citem, s tak rozvinutým ‘vnitřně hmatovým vnímáním’, že umožňovalo naprosté srozumění jeviště s hledištěm. Svými rolemi v Andrejevově hře *Ten, který dostává políčky*, ve zmiňované O’Neillově *Cestě dlouhého dne do noci*, v Horváthových *Povídkách z Vídeňského lesa*, Hrabalově *Něžném barbarovi*, v Syngeho *Drátenické svatbě* (uvedené se Smočkovou *Bitvou na kopci* pod názvem *Krásné vyhlídky*) a v Shepardově *Pravém západu* povyšovala představení domovského divadla na nezapomenutelné a poutavé umělecké zážitky. „*Ona byla punc představení,*“ říká Libuše Šafránková a mluví o štěstí, že s Jiřinou Třebickou mohla v následujících letech sdílet místo v dámské šatně a jeviště Činoherního klubu.<sup>62</sup>

### **Literatura:**

- Činoherní klub 1965–2005 (2006), Praha: Brána / Divadelní ústav  
BERNARD, J. (1994) *Evald Schorm a jeho filmy: Odvahu pro všední den*, Praha  
BLAŽEK, V. / TRNKA, R. (2009) *Lidský obličej*, Praha  
HYVNAR, J. (2008) *O českém dramatickém herectví 20. století*, Praha  
KAČER, J. (2003) *Jedu k mámě*, Praha  
KAČER, J. (2005) *Mírnou oklikou*, Praha  
KNOPP, F. (1969) *Činoherní klub 1965–1968*, diplomová práce na Katedře dějin a teorie divadla, FF UK Praha  
*Osobnostní herectví a cesta k němu* (2009), sborník z kolokvia, Praha: DAMU  
VELEMANOVÁ, V. / LAHODA, V. (2005) *Libor Fára / Dílo*, Praha  
VOJTĚCHOVSKÝ, M. / VOSTRÝ J. (2008) *Obraz a příběh (Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění)*, Praha  
VOSTRÝ, J. (1996) *Činoherní klub 1965–1972 (Dramaturgie v praxi)*, Praha  
VOSTRÝ, J. (1998) *O hercích a herectví (Osobnost a umění)*, Praha  
VOSTRÝ, J. / SÍLOVÁ, Z. (2009) *Je dnes ještě možné herecké umění?*, Praha  
ZICH, O. (1931) *Estetika dramatického umění*, Praha  
ŽALMAN, J. (2008) *Umlčený film*, Praha

60 T. Fischerová a J. Vostrý v osobním rozhovoru na jaře 2011.

61 Jiří Zahajský s úsměvem říkával, že když bylo vyvěšeno nové obsazení, na prvním místě se díval, zda je v něm on, a hned potom, jestli tam je i Jiřina Třebická.

62 L. Šafránková v osobním rozhovoru v roce 2010.

# Od teatri(sti)ky ke scénologii?

## (2. část)

Jaroslav Vostrý

### Mezi mimezí, ostenzí a performancí

Prof. Tomasz Kubikowski z varšavské Divadelní akademie Alexandra Zelwewicze se ve svém příspěvku do brněnského sborníku<sup>1</sup> – jeho pojednání má titul „Jaké je to být Hamletem?“ – zabývá nejdřív herectvím. Obsah otázky vysvětluje z odstavce, kde mluví o tom, že by chtěl vědět, „jaké je to **být někým jiným**, jaké je to **nebýt sebou** [podtrhl sám autor citovaného příspěvku] – to je přece elementární otázka divadla a vlastně celé lidské existence“. Je sympatické, že „elementární otázku“ divadla spojuje Kubikowski s proměnou a proměnlivostí, která je od divadla a divadelnosti neodmyslitelná, protože souvisí s podstatou herectví.<sup>2</sup> Sám Kubikowski říká:

„Herec hraje někoho jiného, **předvádí** [zvýraznil tentokrát J. V.], jaké to je být někým jiným, proměňuje své chování podle vzorů (někdy hotových, někdy nalezených), zapamatovává si chování druhých. Dalo by se říct: uchovává chování a pak je znovuvytváří, naplňuje přešedlý sled jednání a ustavuje tím jednáním

1 Mám stejně jako v 1. části této studie i zde na mysli sborník z konference Divadelní fakulty JAMU vydaný 2010 „ad honorem prof. PhDr. Ivo Osolobě“ pod titulem *Tendence v současném myšlení o divadle* (jeho editorkou byla Radka Kunderová).

2 Podrobnější rozvinutí této teze najde čtenář v mé studii „Divadlo neboli kouzlo proměny“, zařazené „místo doslovu“ v knize Vojtěchovský, M. / Vostrý, J. *Obraz a příběh (Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění)*, Praha 2008: 257–284.

stav věcí – v tom všem podobný, jak víme, představitelům jiných profesí a povolání, jakožto ostatně i nám samým v každodenním životě, protože všichni trochu děláme totéž co herci“ (viz Kunderová 2010: 110–111).

Nelze ovšem souhlasit s tím, co Kubikowski naznačuje: že by se totiž herec stával ‘v postavě’ jakoby skutečně někým jiným; je tím ‘jiným’, tj. funguje jako postava už vzhledem k tělesné jednotě tvůrce a výtvoru především právě díky tomu, že ji tvoří (ano, *tvoří*: to je ten důležitý moment) *on sám*. Dobře chápu Kubikowského důraz na spojení herectví (a tentokrát samozřejmě včetně ‘herectví v životě’) s *chováním*, které je – řečeno užitečným výrazem starých estetik – ‘materiálem’ hereckého umění. Nepřipadá mi ale adekvátní mluvit v případě hereckého umění (jen) o „chování podle vzorů“, protože toto herectví (herectví ve smyslu specifické tvůrčí aktivity) ve šťastných chvílích takové vzory samo vytváří. Abych uvedl hodně nápadný příklad: sám se ještě pamatuji, jak po uvedení Vadimova filmu *A bůh stvořil ženu* se na ulicích najednou objevila – a to dokonce, být přirozeně s jistým zpožděním, i v ‘komunistické’ Praze – spousta ‘malých Bardotových’.<sup>3</sup> Chování podle vzorů nás tak přivádí k dalšímu důležitému pojmu, jímž je mimeze: I příklad

3 Více o tom viz Vostrý, J. *O hercích a herectví (Osobnost a umění)*, Praha 1998: 49n.

s Bardotovou ukazuje, nakoľik se mezi všemi možnými překlady tohoto pojmu jeví jako problematický výraz 'napodobování' – rozhodně v souvislosti s herectvím a přes všechno ujišťování, že se jím nemyslí pouhá netvůřící imitace. Napodobení vzoru nepředstavovala ve zmíněném případě filmová podoba Bardotové, ale chování dívek, které se do ní stylizovaly. Souvislost herectví s chováním jasně ukazuje na přirozenou návaznost obou na *mimézi*, ovšem s její odvozeností od *mimovávání*.

Tato vazba *miméze* s *mimováním* se s vývojem tohoto pojmu už od Platóna k Aristotelovi do značné míry přestala brát na vědomí. Je asi proto důležité připomenout to Platonovo pojetí *miméze*, které je obsaženo ve 3. knize *Ústavy*, kde se (v českém překladu) *napodobování* stává jedním ze způsobů slovesného projevu, dělitelného podle Platóna na „prostý“, „napodobující“ a „prostý a napodobující zároveň“.<sup>4</sup> Od citovaného překladu Radislava Hoška se starší překlad Františka Novotného liší tím, že mluví o „prostém vypravování“, „vypravování s užitím napodobení“ nebo „spojení obou těchto způsobů“. I bez tohoto upozornění musí být ovšem čtenáři Platonova spisu, vycházejícímu ze zkušenosti s divadlem, nápadné, jak by se ve dvojici s „prostým slovesným projevem“ či „vyprávěním“ (tedy *diegezi*) místo obvyklého „napodobení“ nahrazujícího Platonovu *mimézi* dobře – aspoň v tomto případě! – vyjímal výraz 'předvádění'. A to i ve smyslu poukazu k původnímu významu různě interpretovatelného pojmu *miméze* (překládaného např. do němčiny od konce 18. století místo *Imitation* jako *Darstellung*).<sup>5</sup>

4 Viz Platón. *Ústava*, Praha 1993: 131n.

5 Například Tatarkiewicz píše v odstavci nadepsaném „Miméze“: „Toto rané expresivní umění Aristides nazýval 'napodobování', 'miméze' (μίμησις); bol to druhý termín, ktorý sa zjavil zavčas a nadhlo sa udomácnil v gréckej estetike. Kým neskôr označoval reprodukciu skutočnosti

Ale nemůžeme to prosté i smíšené *vyprávění* ve vztahu k *předvádění* vidět na (možném) pozadí vztahu popisu i popisu pomocí znaků a přímého ukazování neboli *ostenze* (od *ostento*, *-are*, tj. nastavovat, ukazovat, dávat najevo)? V souvislosti s hereckým předváděním nám bude na možné paralele k *ostenzi* vadit právě to 'ukazování'. Zakládá totiž řadu problémů, z nichž první je tožný s otázkou, co či koho nám herec či herečka v daném případě a okamžiku vlastně 'ukazuje'. Tento problém je řešitelný v každém jednotlivém případě, ovšem v souvislosti s indexovou funkcí; tj. s funkcí *poukazu* k tomu, co se přímo jako takové neukazuje, kterou Eco ve stati z roku 1977<sup>6</sup> pokládá za „most basic instance of performance“. V této stati je také jmenován Ivo Osolobě coby ten, kdo se problematikou *ostenze* jako „způsobu produkce znaků“ vedle středověkých logiků a Wittgensteina (a je třeba

prostřednictvím umění, zejména divadla, malířství a sochárství, na začátku gréckej kultúry sa používal v súvislosti s tancom, a znamenal niečo celkom iné: vyjadrovanie citov, vyslovovanie, prejavovanie vnútorných zážitkov pohybmi, zvukmi, slovami“; viz Tatarkiewicz, W. *Dejiny estetiky. Staroveka estetika*, Bratislava 1985: 35. O německém *Darstellung* ve funkci ekvivalentu *miméze* viz in Pfeiffer, K. L. *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*, Frankfurt am Main 1999: 203. Obecně k *mimézi* v německé literatuře viz např. Gebauer, G. / Wulf, Ch. *Mimesis: Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Reinbek 1993 a Petersen, J. H. *Mimesis, Imitatio, Nachahmung*, Stuttgart 2000.

6 Eco, U. „Semiotics of Theatrical Performance“, *The Drama Revue* 1977, T73: 110; český překlad Miroslava Procházky otiskl 1988 časopis *Dramatické umění* sv. 2/88, zkrácenou verzi s názvem „Divadelní znak“ je možné najít i v českém překladu sborníku *Ecových studií O zrcadlech a jiné eseje*, Praha 2002 (přeložili Vladimír Mikeš a Veronika Valentová). Nezkrácený německý překlad má název „Semiotik der Theateraufführung“ a je obsažen např. in Wirth, U. (Hg.) *Performanz (Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften)*, Frankfurt am Main 2002, kde ho komentuje editor sborníku ve své úvodní stati „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“ na s. 36. I. Osolobě jistě správně upozorňuje, že na rozdíl od jeho „nonsémiotického“ pojetí *ostenze* ztotožňuje Eco *ostenzi* s exemplifikací (viz Osolobě 2002: 49). „*Ostenze* je jedním z možných způsobů označování a spočívá v de-realizaci daného objektu tak, aby mohl zastupovat celou třídu. Ale současně je *ostenze* nejelementárnější případ představení“ (Eco 1988: 47).

dodat, že právě ve spojitosti s divadlem, a to už 1967, tzn. o deset let dřív!) zabýval.<sup>7</sup> Ve spojitosti s poukazem a poukazováním je důležité Wirthovo (2002: ib.), resp. Carlsonovo<sup>8</sup> upozornění na Goffmanovo pojetí *framing* neboli 'rám(c)ování':<sup>9</sup> příslušný celek, ke kterému se 'ukázané' vztahuje zrovna tak, jako mu tento celek poskytuje rámec, dává takovému potenciálnímu poukazu příslušný směr.

Další problém vzniká tím, že 'ukázání' (ostenze) v souvislosti s herectvím budí představu čehosi předem hotového, *co* mi herec či herečka jako divákovi *ukazuje*, zatímco ve skutečnosti to, oč jde, se před mýma očima v tuto chvíli teprve *tvorí*. I když mi 'ukazuje' Leara či Cordelii při rozdělování království, závisí dané (konkrétní) *co* na způsobu, *jak* to herec či herečka dělá (jak se přitom jaksí do podrobností chová): i když oba budou říkat Shakespearův text beze změn, teprve způsob jejich (byť v tomto případě předem projektovaného) jednání v daném jevištním kontextu dá těmto slovům a předepsané replice před mýma očima *skutečný* smysl. Bude to přitom poněkud jiný – a rozhodně obecnější – smysl, než jaký by pro mne mělo stejné jednání konané v reálné situaci, zvlášť kdybych byl jejím přímým účastníkem.

Tím se vracím k (zatím nekomentovanému) citovanému tvrzení T. Kubiowského, podle kterého herec

„naplňuje předepsaný sled jednání a ustavuje tím jednáním stav věcí – v tom všem podobný, jak víme, představitelům jiných profesí a povolání, jakož ostatně i nám samým v každodenním životě.“

7 Osolsobě, I. „Ostenze jako mezní příklad lidského chování a její význam pro umění“, *Estetika* 1/1967; přetištěno pod názvem „Ostenze aneb Zpráva o komunikačních reformách na ostrově Balnibarbi“ in (týž) *Ostenze, hra, jazyk (Sémiotické studie)*, Brno 2002.

8 Wirth cituje z: Carlson, M. *Performance: A critical Introduction*, London / New York 1996: 39.

9 Goffman, E. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Northeastern Univ. Press 1986.

Vtip spočívá v tom, že herec, ať je jeho projev sebe 'přirozenější', nekoná na jevišti tak, jak by konal sám v podobné, ale reálné situaci. Jeho jednání se totiž rozvíjí (rozehrává) nejenom vzhledem k hledišti, ale i vzhledem k celku, který mu poskytuje a současně (z hlediska podmínek tohoto jednání) vymezuje jistý rámec a v případě, že by šlo o portálové divadlo, dokonce opravdu *rám* (obrazu).

„*Rámcová analýza* Ervinga Goffmana interpretuje *Sea-Change*, postulovaný Austinem a související s přesazením výpovědi z žitého světa do světa divadla, nikoli jako oslabení, ale jako modulující transformaci z jedné významové roviny do druhé. Právě tak jako notový klíč na začátku partitury ukazuje, v jaké tónině se má hrát, ukazuje modul druh a způsob, jak jistému jednání rozumět. Austinovo odlišení vážných a ne-vážných řečových aktů chápe Goffman jako modulaci do nějakého jiného rámce – tím otvírá rámcová analýza možnost interpretovat jako smysluplné transformační procesy také chování 'jakoby', hry, ceremonie, speciální představení a jiné formy 'scénické proměny'“ (Wirth 2002: 37).

Není snad třeba podrobněji dokazovat, že ani v uvedeném případě nějakého konkrétního dnešního Leara a konkrétní Cordelie by – při nápadné nedourčenosti toho, co stojí v textu – nešlo o žádné *napodobení*, ale o herecké *zpodobení* (= ztělesnění ve smyslu vytvoření) postavy v situaci na základě vlastní (nikoli jen obecné, ale dané jevištní) konkretizace. Řečeno se Zichem – a ve shodě s poznatky vedoucími k teorii zrcadlových neuronů –, jde o ztělesnění vnitřně hmatové představy, které je s procesem vzniku myšlenkové představy do velké míry totožné, stejně jako se tu vytváření postavy rovná sebetvarování.<sup>10</sup>

10 Ostatně, už zakladatel divadelní vědy Max Herrmann mluví v první čtvrtině 20. století o rozvíjení divácké aktivity „ve skrytém opětovném prožívání a stínovém dotváření hereckého výkonu, tedy v recepci, která je zprostředkována spíše tělem než zrakem, v tajném puzení provádět stejné pohyby a v hrdle tvořit stejné znění hlasu“; viz Fischer-Lichte, E. / Roselt, J. „Přitažlivost okamžiku – představení, performan-



A pokud jde o to *ukazování*: nebylo by lepší mluvit rovnou o *předvádění*, v němž víc než v citovaném ukazování cítíme také zmíněné *jak* i příslušný (tvořivý) proces? Jde ovšem vždycky o předvedení, které je současně *provedením* (tj. performancí, jak se jí obvykle rozumí). Jinak řečeno, jde o jednání, které přes fiktivnost situace *není* jednáním 'jakoby', protože je v příslušných scénických podmínkách zcela reálné; rozumí se *reálně* (a to při veškeré stylizaci) aspoň do takové míry, aby to ještě pořád bylo jednání (skutečné jednání na rozdíl od předstírání!), ovšem jednání, které je navíc ještě obrazem. A když už mluvíme o provedení: není jedním z možných ekvivalentů *mimického* – a to i v duchu citované 3. knihy Platonovy *Ústavy* – právě *performativní* proti narativnímu stejně jako konstativnímu? Neopravňuje se právě tím neustále současné omílání performance a performativity?

Důležitá přitom je nezapomínat – jako se to někdy stává paní prof. Fischer-Lichte a jak to v humorné podobě předvedl na brněnské konferenci už citovaný Erhard Ertel – na vazbu mezi prováděním/provedením (konáním/vykonáním) a předváděním/předvedením, která je pro performanci natolik zásadní, že můžeme mluvit přímo o provedení/provádění předvedením/předváděním.<sup>11</sup> Mimochodem: neocitáme se při 'provádění předváděním'

ce, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy", in Roubal, J. (ed.) *Souřadnice a kontexty divadla (Antologie současné německé divadelní teorie)*, Praha 2005: 148.

<sup>11</sup> Tuto souvislost ne náhodou tak zdůrazňuje např. berlínská profesorka filozofie z Freie Universität Sybille Krämer, když píše, že „Debatu o 'performanci' a 'performativitě' ve vědách o kultuře nás upamatovává na to, že 'performativita' neznamená jednoduše, že něco je vykonáno, nýbrž že nějaké konání je představeno. Tato prezentace je ale vždy současně reprezentací“ atd.; viz Krämer, S. „Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität“, in Wirth, U. (Hg.) *Performanz*, Frankfurt am Main 2002: 331. Podobně se ve stejném sborníku vyjadřují i Doris Kolesch a Anette Joel Lehmann, které na s. 365 mluví – také s poukazem na Wolfganga Isera – o vzájemném vztahu performance a inscenace: inscenace je podle nich přímo podmínkou performativity („Inszenierung kann also als Bedingung der Möglichkeit von Performativität [...]“).

blízko samotné podstatě mimese? Jako by se s performancí a performativitou vrátilo staré dobré 'výkonné umění' (*performing art*), které se ovšem osvobodilo od své někdejší odvozenosti spojené s pouhou ilustrací něčeho, co je dané už předem. Právem se zdůrazňuje, že performativita souvisí s konáním, při kterém jde nejenom o to něco vykonat, ale současně předvést nebo představit (prezentovat), tj. že jejím základem je neodlučitelnost 'co' od 'jak' a odvoditelnost tohoto 'co' z 'jak'. To znamená, že tu – i v případě představení (ve smyslu performance takřkajíc v původním smyslu), které vychází z předem psaného textu – *nejde* o něco odvozeného z něčeho jiného a daného apriorně. Máme tu co dělat s procesem, v jehož průběhu se teprve teď – spolu s konkrétním ztělesněním jistého projektu – tvoří i jeho smysl a z *mimesis* se stává *poiesis*. A to nejen v průběhu zkoušek, ale i při každé repríze (tzn. při neopakovatelné realizaci nazkoušeného invariantu), a také (při skutečném představení) nejenom na jevišti, ale v průběhu vnitřně hmatového vnímání jevištního dění nakonec hlavně v myslích diváků.

Děni, o které ve zmíněném procesu jde, se tak rozvíjí ve dvou rovinách: v rovině vnímatelného materiálního dění a v rovině mentálních pochodů, které z tohoto vnímání vycházejí. Toto vnímání pak souvisí s diváckým prožíváním tohoto dění za prvé jako *události* (*event*) odehrávající se přímo před divákovými očima a podněcující jeho imaginaci také přímo vnitřně hmatově; za druhé pak s vytvářením specifického *textu* jako předmětu i nástroje porozumění, tedy s vytvářením nemyslitelným bez jistého odstupů. Zásadní úlohu tu hraje vždy obojí: jak to, co při bezprostředním vnímání události vede k co nejintenzivnějšímu pocítění, tak to, co při různě narušovaném úsilí porozumět, vázaném na relativní myšlenkovou stabilizaci dojmů, vede ke snaze o jejich myšlenkové uspořádání obdobně

skutečnému textu. Obojí představuje přitom recepční pendant samotného sledovaného jevištního dění, bereme-li ho z hlediska tvořivého úsilí, které ho rozvíjí a ve kterém můžeme rozlišit úroveň 'hereckou' s její zakotveností ve ztělesnění přirozené tendence každého děje k rozehrání takříkajíc do všech podrobností, a úroveň scénáristicko-režijní s jejím stálým zřetelem k výstavbě celku ('textu').

Co se týká příspěvku T. Kubikowského citovaného na začátku této podkapitoly (jde vlastně, jak se říká v Ediční poznámce, o přetisk Úvodu autorovy knihy *Regula Nibelunga: teatr w świetle nowych badań świadomości*), je pro myšlenkový útěk od herectví k performanci v současné teatrologii příznačný. Díky němu tak brněnský sborník obsahuje i stručnou rekapitulaci kariéry tohoto nadužívaného pojmu od Austinových přednášek a jeho performativů a v návaznosti na něj identifikovaných 'kulturních performancí' přes Goffmanovo divadlo každodenního života a „scény“ (*performances*) k Marvinu Carlsonovi s jeho už citovanou knihou *Performance: A Critical Introduction* (z roku 1996), Jonu McKenziem (z roku 2001) a jednomu ze zakladatelů oboru Richardu Schechnerovi s jeho *Performance Studies. An Introduction* (z roku 2002). Samotnému Kubikowskému připadá nejzdařilejší (Baumanova) definice, která představuje je performanci jako „aktuální naplnění nějaké činnosti“, která se „v duchu srovnává s danými možnostmi, ideálem či zapamatovaným modelem“; za zcela základní považuje také její vztah k vědomí. Když mluví o vědomí, chápe je ovšem

„v nejširším slova smyslu, nejen jako to uvědomělé a přičetné (tím méně jen jako to rozumné!), nýbrž s celým temným podhoubím, se všemi podzemními světy, o nichž vypráví hlubinná psychologie“ (viz Kunderová 2010: 113).

Jistě, mohli bychom se autora citovaného výroku zeptat, jde-li pak ještě o vědomí.

Co z tohoto spojení performance s (takto chápaným) vědomím Kubikowski ve své knize nakonec vyvodil, nedá se podle samotného Úvodu dost dobře soudit. Cituji tu Kubikowského příspěvek, upřímně řečeno, právě jako důkaz trvajících posedlosti teatrologů a teatrologie performancí a performativitou, která se zejména jeho prostřednictvím dostala i do brněnského sborníku s pochybnou aspirací, že by se mohla a měla stát jediným či aspoň 'skutečným' řešením problematiky případné proměny herectví v souvislosti se vznikem a rozvojem performančního umění.<sup>12</sup> Obecně rozšířený způsob využívání této koncepce můžeme ovšem nejlépe sledovat na příkladu Eriky Fischer-Lichte, jejímž „performativně estetickým přístupem“ se zabývá další příspěvatele (a v mnoha ohledech zřejmě iniciátor a organizátor brněnské konference a také zasloužilý editor už citované antologie současné německé divadelní teorie z roku 2005) Jan Roubal v třetí části své studie „Interaktivita jako dimenze teatrality života“.<sup>13</sup>

## Od znaku k tělesné akci – nebo k obrazu?

Doc. Roubal vychází z definice, kterou Fischer-Lichte podává.<sup>14</sup> Performance je podle jejího názoru, který Roubal cituje (na s. 130 brněnského sborníku),

„proces prezentace skrze tělo a hlas před tělesně přítomnými diváky/účastníky“, zahrnující „nejrůznější druhy náboženských a sociálních obřadů a rituálů, svátky, svatby, pohřby, koncerty,

<sup>12</sup> Touto problematikou se u nás soustavně zabývá Július Gajdoš; viz jeho knihu *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*, Praha 2010.

<sup>13</sup> K druhé části této studie přednesl Jan Roubal na brněnské konferenci „náčrt základních tezí“ (viz Kunderová 2010: 152), ale ve sborníku otiskl svou studii celou.

<sup>14</sup> In Fischer-Lichte, E. „'Ach takové staré otázky...' a jak s nimi zachází divadelní teorie dnes“, *Divadelní revue* 2/1999: 18–23.

sportovní podniky, stranické sjezdy, odborářské mítinky, happeningy, divadelní představení atd.“

Pro Eriku Fischer-Lichte je charakteristické nadšené přijetí tzv. performativního obratu (*performative turn*), který souvisí s novou kariérou pojmu performance ve vědách o člověku a kultuře vlastně v době, kdy bouře kolem Austinovy lingvistické koncepce jako by nadobro utichly. Byl to totiž právě tento ‘obrat’, který citované autorce a jejímu okruhu umožnil představit divadlo jako model současné (*performativní*) kultury (na rozdíl od kultury *textu* nastolené podle McLuhana v rámci „Guttenbergovy galaxie“).<sup>15</sup> Pokus o podobné rozšíření platnosti jistých atributů divadla a samotné ‘divadelnosti’ na širší oblast zejména lidské komunikace učinil ovšem Ivo Osolobě už v roce 1974.<sup>16</sup> Učinil to ale ve vědomě poloparodickém textu,<sup>17</sup> který se na jedné straně svou vtípností vyrovná parodiím učeneckých textů, jimiž proslul Jan Vodňanský, a na druhé straně se vyznačuje daleko větší vědeckou akribií.

Jemný cit, který je nutný i ve vědě, je patrný už z toho, když na začátku své eseje (divadelník i doktor) Osolobě jasně mluví o „imperialismu“ své teatri(sti)ky (nebo performativního obratu, resp. paradigmatu?), která by si záměrně neměla v tomto ohledu zadat s imperialismem „lingvistického zaměření současné sémiologie“ (čili vlastně předcházejícího

15 Viz i název její studie (kterou Roubal rovněž cituje). Fischer-Lichte, E. *Theater als Modell für eine performative Kultur: Zum performative turn in der europäischen Kultur*, Saarbrücken 2000.

16 Podle vlastní poznámky v brněnském sborníku „3. června 1974 na 1. světovém kongresu sémiotiky/sémiologie v Miláně. Protože text prohlášení nebyl dán vydavatelům, nebyl publikován v aktech kongresu. Současně s prohlášením vyšla v češtině causerie o teatristice: Osolobě, I. „Co by mohla být teatristika“, *Program – Divadelní list Státního divadla v Brně*, 1973/74, č. 10, s. 26–28.“

17 Osolobě, I. „Cours de théâtri(sti)que générale“, *Etude Littéraires* [Université Laval, Canada] 1980: 413–445; česky viz Kunderová 2010: 267–281.

lingvistického obratu, resp. paradigma-  
tu). A hlavně je ovšem vědecká poctivost divadelníka Iva Osolobě zřejmá ze zásadního tvrzení, že „předmětem teatristiky **není divadlo, ale divadlo v životě**“ (ztučnil J. V. – viz Kunderová 2010: 279). Tomuto ‘divadlu v životě’ se ve své studii paradoxně ovšem příliš nevěnuje. Naopak činí možná nejdůležitější součástí této studie svou definici divadla ve specifickém smyslu s jeho vztahem ke hře a jeho povahou ‘originálu’ (na rozdíl od pouhého znaku).<sup>18</sup> I to nepřímou ukazuje, že než začínat zkoumání „divadla v životě“ od hry a komunikace pomocí modelu, je lépe vycházet z toho, co souvisí se scénováním a sebescénováním s jeho zakotveností v puzení k mimezi (mimování); pak se ovšem ukáže, že je to právě toto scénování a ne divadlo, které ale samo ze scénování pramení, o co při starém srovnávání divadla a života či herectví a lidského chování/jednání opravdu běží.

Ivo Osolobě se navíc in margine teze o „divadle v životě“ zmiňuje vlastně jenom – vyjádřeno scénologickým slovníkem – o scénovaném (čistě scénovaném!) jednání a v té souvislosti – pozor! – přímo o ‘pachuti divadla’, které je vyznačuje (viz Kunderová 2010: 278), a nikoli o chování/jednání přirozeně scénickém. I jeho provokativně průkopnický text tak ukazuje, k jaké redukci zkoumané problematiky to vede, zůstane-li zájemce o nespécifické scénování na úrovni samotného divadla či jeho abstraktní odvozeniny v podobě divadelnosti (teatrálnosti): divadlo se pak při takovém srovnání – a tedy zbaveno svých konstitutivních rysů – najednou chtě nechtě jeví jako pouhé ‘divadýlko’ či dokonce ‘tyátr’. Ano, divadlo představuje z hlediska scénování opravdu cosi specifického, co pramení už z toho, že to,

18 K proslulé definici divadla či dramatického díla (v Zichově smyslu) jako „komunikace ‘komunikací’ o komunikaci“ viz podrobně in Osolobě, I. „Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci“ in (týž) *Ostenze, hra, jazyk*, Brno 2002.

co se v jeho rámci děje, je předem a zásadně zaměřené na nějaké přítomné diváky s jejich příslušným očekáváním vycházejícím z toho, že jednání na jevišti není doslovné, nýbrž obrazné, a z toho hlediska se jím lze – dokonce i při tragédii – bavit (bavit – dodejme – jako příkladem předloženým imaginaci).

Už rázným oddělením teatri(sti)ky od sféry 'skutečného života' se Ivo Osol sobě ovšem v každém případě příznivě liší od Umberta Eca, který v citované stati nebere příliš na vědomí zásadní věc: Skutečný herec jedná přece v podmínkách jeviště, a tedy s dvojnásobným (a dokonce dvojnásobným: na partnery jako na postavy v situaci hry i na spoluherce, a na tyto partnery a na obecenstvo, které nepředstavují jen nějakí další přítomní, ale které tvoří skutečné živé hlediště). Jde přítom – a to je zásadní – o jednání vzhledem k předpokládanému či společně naprogramovanému (a často přímo nazkoušenému) celku inscenace; tj. vzhledem k obrazu, který herec spolutvoří a jehož je (ať pouhou či 'pouhou') součástí. Eco tak (s odvoláním na Goffmana, Batesona, novější výsledky etnologie a školu z Palo Alto i Erica Berne s jeho *Games People Play*) vychází z toho, že

„základní mechanismy lidské interakce a základní mechanismy dramatické fikce jsou tytéž. [...] To koneckonců vysvětluje, proč estetika a uměnověda měly vždy podezření, že divadelní představení je příkladem každodenního života. Není to divadlo, jež má schopnost imitovat život; je to společenský život, jenž je rozvržen jako nepřetržitě představení [performance], a v důsledku toho existuje spojitost mezi uměním a životem“ (Eco 1988: 49).

Příklad vypůjčený od Peirce, na kterém Eco svůj výklad hlavně staví, má také – charakteristicky – co dělat s ostenzí coby ukazováním: Jeho hrdinou je ochlasta vystavený na nějakém veřejném místě Armádou spásy za účelem propagace

střízlivosti. Sémiotik Eco zdůrazňuje, že ochlasta se v tomto případě z nějakého předmětu/těla mezi ostatními předměty/těly stává *znakem*, otevřeným pro různé interpretace.

„[Opilec] zastupuje všechny existující opilé muže v našem reálném světě a v každém možném světě. Je otevřeným výrazem (či znakovým-vehikulem), odkazujícím zpět k řadě možných obsahů“ (Eco 1988: 47).

Právě odtud je možné sledovat cestu od 'semiózy' k performanci, od znaku ke konajícímu tělu a od pouhého rozumění k zážitku, která je pro Fischer-Lichte cestou od referenční funkce umění k performativní, tj. od lingvistického či sémiologického paradigmatu k performativnímu a od „kultury textu“ k „performativní kultuře“.

Co se týká zvláštního druhu semiózy, jímž je podle Eca ostenze, která podle něho představuje „také nejzákladnější moment performance“, vychází z ní i vlastní Ecův příklad s odpovědí na otázku, „Jak bych se měl obléct na dnešní party“: stačí přece, když spolu s nejstručnějším „Přibližně tak“ ukážeme na vlastní připravenou kravatu a sako. Dodává-li však Eco, že tímto prostým gestem nejen „performuji“, ale také „dělám divadlo“, mate pojmy. Snad by se dalo i v tomto případě mluvit o scénování. Rozhodně tu však nejde o divadlo, má-li se tak označit cosi specifického, tj. *vymezeného* (v duchu Ecova požadavku na každou teorii, jejímž úkolem je podle něho vždy především vymezení jejího předmětu). Když v odpovědi na otázku, jak se mám obléct na dnešní party, ukážu na svou kravatu a sako, uspořím si sice možná mnoho slov tím, že – jak Eco 'čte' popsanou akci – „vám předvádím, jak budete vypadat dnes večer“ (Eco 1988: 47), ale rozhodně nekonám (nehraji) divadlo.

Je docela příznačné, že Ivo Osol sobě ve své deklaraci teatri(sti)ky s jejím údajným

východiskem v (pouhé) ostenzi věnuje takovou pozornost *hře*: tj. takovým situacím, ve kterých člověk přestává *pouze ukazovat* sám sebe, ale v pravém slova smyslu se *scénuje*; tj. jedná na rozdíl od situací v životě, kde je vždy nejdůležitější 'co' (co koná), takovým způsobem ('jak'), při kterém se toto 'jak' teprve mění v co a kdy se právě toto 'jak' stává pro něho samého (a právě v důsledku toho i pro případného diváka) opravdovým zážitkem. Pokud jde o rozdíl dětské 'rolové hry' a herectví, není to druhé na rozdíl od toho prvního – právě tak jako od údajného herectví v životě – jen jedním v (sociální) roli, ale především jedním v situaci (fiktivní situaci!) poukazující ke každé podobné situaci – a dokonce třeba k jakékoli situaci; předvádění tu má co dělat s vytvářením obrazu (z *mimesis* se stává *poiesis*). Na úrovni recepce jde o výzvu divákově imaginaci, a tedy také o výzvu k mobilizaci dosavadních zkušeností konfrontovaných se zážitkem právě viděného a slyšeného; tato konfrontace činí zážitek 'viděného a slyšeného' i novým zážitkem 'sebe ve světě'.

Způsob hercova či hereččina jednání bývá přitom – a z toho vychází i prof. Ivo Osolobě (viz Kunderová 2010: 278) – vždy (v dramatickém zrovna tak jako v improvizovaném divadle, tj. v shakespearovské tragédii jako v komedii dell'arte) do jisté míry – ale vždy jen do jisté míry – předem stanovený a vždy také do příslušné míry odlišný od předpokladatelného jednání v životě i vzhledem k účasti tohoto jednání v situaci na vytváření příslušného jevištního obrazu. Tento způsob jednání ve fiktivní situaci se také stává základem herecké postavy, tj. fiktivní a současně fyzicky zcela reálné bytosti, při jejímž vytváření se tento způsob jednání v situaci stává současně i prostředkem vyjádření vztahu herce k vytvářené postavě, jejímž prostřednictvím se realizuje jak hercův podíl na vznikajícím celku, tak jeho vlastní postoj k sobě i ke světu (včetně postoje k hraní a herectví).

Co je pro divadlo specifické a co je základem (rámcem) myšlenkového pochodu rozvíjejícího se na základě potenciální 'indexovosti' provedeného aktu z Ecova příkladu (ukázání kravaty a saka) jsou zkrátka dvě zcela rozdílné věci. V popsaném případě nejde o žádnou *hru*, jejímž prostřednictvím – a pouze tímto prostřednictvím – dochází na divadelním jevišti nikoli k představování znaků,<sup>19</sup> ale k vytváření obrazu ve smyslu *image*. Toto vytváření obrazu se stává podnětem možného divákova kognitivního procesu, díky němuž se z tělesného (vnitřně hmatového) zážitku stimulovaného zrakem a sluchem může vzhledem k jistému stupni dialogické aktivace jiných jeho zážitků a zkušeností přítomný divadelní zážitek proměnit – za šťastných okolností velkých divadelních dojmů – ve specifickou (novou) životní zkušenost.

Stejně je to s vystaveným opilcem. Při jeho pozorování nemusím například myslet na všechny opilce a opilství a jeho účinky vůbec, jak podle Eca činím vzhledem k indexovosti jeho vystavení, ale možná spíš na to, co ten chudák asi prožívá, co mu to vystavovatelé způsobují a jaké to bude mít pro něho následky. Zrovna tak jako kdybych byl svědkem popravy francouzské královny za Francouzské revoluce, asi bych spíš než nějaké abstraktní poutavé 'divadlo' – se všemi jeho zamýšlenými i nezamýšlenými účinky – i v kontextu všech scénických atributů této popravy vnímal skutečnost, že popravují (právem či neprávem?) tuto skutečnou Marii Antoinettu. I kdyby se

19 Je nespornou zásluhou entuziastů performance a performativity, že přispěli ke zpochybnění myšlenkových postupů, v jejichž rámci se cokoliv musí nejdřív stát znakem, abychom si to mohli (racionálně!) osvojit. V tom smyslu je charakteristická připomínka Sybille Krämer (2002: 333–334), že Austinovy příklady řečových aktů se statusem rituálů (např. uzavírání sňatku či křest lodí) se od obvyklé řeči orientované na porozumění odlišují tím, že se jimi „podkopává jak pojetí jazyka jako znakového systému, založené na reprezentativní diferencii mezi slovem a věcí, tak idea jazyka jako nástroje komunikativního dorozumění“.



v případě opilce mé vnímání ubíralo cestou *účelu*, za kterým ho příslušní činitelé vystavili, tj. že bych vnímal jeho vystavení opravdu v souvislosti s vlastním vztahem k alkoholu, a bral tedy dotyčného třeba jako odstrašující příklad, nešlo by o žádné divadlo. Nešlo by o ně, protože můj zážitek z divadla je založený právě na tom, jak na mě příslušný herec působí v tělesných podrobnostech svého jevištního projevu, přičemž indexovost (vlastně metonymičnost či synekdochičnost) jeho hry nabývá účinnosti v rámci, ve kterém se současně jedná o 'ikon', lépe řečeno, o metaforu. A o tu se jistě nejedná, když něco či na někoho jen ukazují, byť by šlo o kravatu a sako nejlepší značky a kvality. (Jako bychom opět končili v bodě, který se stal mobilizujícím činitelem moderního scénování, tj. u vystavování či ukázování – a koneckonců reklamy – výrobků; dokonce se můžeme jistě nepatříčně dohadovat, uchýlil-li se Eco k vlastnímu příkladu s kravatou a sakem v dobovém kontextu vsudy přítomnosti vystavovaného zboží úplnou náhodou.)

V nezkráceném původním znění jeho studie můžeme číst:

„V jistém smyslu sestává každé dramatické představení (ať na jevišti, nebo na plátně) ze dvou řečových aktů. První z nich vykoná herec, učiní-li performativní výpověď [tedy nikoli přímo slovní; je příznačné, že Eco performativní a verbální odděluje – J. V.] – 'Já to hraju'. S touto implicitní výpovědí říká herec pravdu, protože dává najevo, že od tohoto okamžiku bude lhát“ (Eco 1977: 114).

V souvislosti s diskurzem o performanci a performativitě, zahájeným proslulými Austinovými přednáškami, působí až krutě ironicky, mluví-li se v souvislosti s hercovým projevem o lži; právě Austin přece otázku pravdy či lži v kontextu performativních výpovědí vyloučil, když ji nahradil otázkou účinu. Není také u hercova projevu důležitější, jestli

skutečně očekávaným způsobem zapůsobí, nežli to, je-li to projev 'podle Diderota' nebo 'podle Stanislavského', tj. (se Stanislavským řečeno) jde-li o projev založený na 'prožívání' či 'představování' nebo dokonce na pouhém 'řemesle'? Mluví-li např. Eco na jiném místě citovaného textu dokonce o 'simulaci', vzbudí samozřejmě polemickou odezvu i u zastánce 'intelektualistického' hereckého přístupu. Ať je hercovo *východiště* jakékoli, nemůže být jeho jevištní projev – má-li opravdu zapůsobit – pouhým předstíráním, protože o jeho účinu rozhoduje tělesná realnost hercova jednání: Hercův projev nemůže zapůsobit na divákovu vnitřně hmatové vnímání, které je v tomto případě rozhodující, neopírá-li se o reálný *tělesný* prožitek (např. v japonském divadle nó, kde jako by šlo o pouhé znaky, dokonce tím intenzivnější).

Připustíme-li v tomto kontextu otázku 'pravdy' – a to nemusí být vůbec od věci –, není a nemůže být např. hercův výrok „Miluji tě“ pravdivý v doslovném smyslu (to by jevištní Romeo musel opravdu milovat jevištní Julii a – hlavně – plést své vlastní soukromé city do jevištní hry, což nikdy neprospívá věci). Tato jevištní hra není totiž založena na soukromých citech, ale na vytvoření postavy, které má co dělat se scénováním jejího příběhu. I z tohoto hlediska jde vždycky o pravdu okamžiku, jehož platnost souvisí ovšem se vším, co v celku příslušné inscenace – vzhledem k její žánrově-stylové poloze – každý takový okamžik tvoří. Přitom o jeho působivosti a konečné platnosti v konkrétním představení vždycky rozhoduje, do jaké míry jsou v něm herec či herečka svým jednáním (být vědomě vydávalo jejich postavu posměchu) skutečně tělesně přítomni. Stručně řečeno, pravdivé či – možná lépe řečeno – platné není to, co herec říká, ale co tím v rámci jevištního obrazu vytváří.

Jádro takového pojetí nemá samozřejmě zas tak daleko od toho, co i podle Joachima Fiebacha, tlumočeného

v brněnském sborníku Janem Roubalem, spojuje teatralitu s performativitou, tj. „ostentativně zvýrazněná činnost, provádění, vykonávání“, ale s nezbytným zpřesněním. To zpřesnění by se týkalo za *prvé* 'teatrality', kterou bych, a to i kvůli pojerativnímu příděchu, jaký má nejen v češtině, nahradil scéničností („Nenávídíme teatralitu, ale milujeme scéničnost,“ říkával Stanislavskij); za *druhé* onoho „ostentativního zvýraznění“, které bych nahradil aktualizací příslušného konání z hlediska scénovaného obrazu, a za *třetí* samotného konání, které není jen prováděním či vykonáváním něčeho, nýbrž je současně tvorbou, která za daných okolností spoluvytváří celkový obraz tím, že se jejím prostřednictvím proměňuje *jak* (skutečně jedním, konám, činím, a nikoli pouze ukazují) – a to koneckonců až v divácké recepci – v nějaké *co*. Není to dostatečný důvod k tomu mluvit v souvislosti s divadlem spíš o mimezi (ve shora naznačeném smyslu) než o performanci?

I z toho, co bylo zatím řečeno, je snad naprosto jasné, proč pokládám za nepřijatelné směšování běžné i rituální performativity s divadlem či divadelností. Pokládám za konstitutivní vlastnost divadla (tj. za jeho divadelnost) to, co je odlišuje jak od běžného byť okázalého jednání, tak od dalších kulturních scénických produkcí, a co podle mne představuje vytváření scénického *obrazu* za účasti diváků; tj. takové scénování, v rámci kterého se samotné konání proměňuje svým specifickým hrovým využitím v něco jiného tak, jak se v jeho rámci proměňuje Vondráček v Hamleta. Z toho vyplývá i stanovisko k diskusím o interakci herců s diváky, která má v divadle nezbytné hranice, jejichž překročení by bránilo vytvoření obrazu. Tyto hranice jsou samozřejmě jiné u divadelního projevu rozvíjeného v tradici mimu a jiné v dramatu. V tradici mimu, tj. v 'původní' komedii, se i vzhledem k oslabenému vztahu jednotlivé scény k celku využívá přímého

oslovování diváků, které pomáhá navození adekvátního vztahu publika k předkládanému dění/obrazu. Naproti tomu v dramatu, tj. v tragédii a žánrech z ní odvozených, by jakákoli familiárnost škodila žádoucím vnímání dění/obrazu. Nehledě k tomu, že čím jsme blíže k prvnímu pólu rozlohy divadelního pole, tím víc mohou divácké reakce herce (ve významu *commediante* či *player*) stimulovat, zatímco čím blíže k druhému pólu, tím víc mohou herce (ve významu *attore* či *actor*) rušit v druhově odlišné koncentraci.

Ke všemu, co Jan Roubal v návaznosti na Eriku Fischer-Lichte podotýká k interakci mezi divadlem a jeho obecnstvem, je na tomto místě třeba podotknout ještě aspoň následující. Obecnstvo ovlivňuje to, co se na divadelní scéně děje, ještě než do divadla vůbec vstoupí. V každém případě ovlivňují divadlo a jeho inscenátory včetně těch, kteří nepřijdou na rozdíl od herců s obecnstvem vůbec do styku (tj. dramatiky či scenáristy, režiséry, scenografy, skladatele), už jejich zkušenosti s obecnstvem a samozřejmě schopnost vyvozovat z těchto zkušeností adekvátní závěry. Někdy to bývá ovšem spíš představa o požadavcích potenciálních diváků, resp. samotná představa jistým způsobem disponovaného publika, která ovšem nemusí zcela i dokonce vůbec souhlasit se skutečností: pak je divadlu přímý styk s obecnstvem platný ještě méně než příslušné televizi informace o sledovanosti jejích programů. A co je zásadně důležité: I pokud jde o přímé působení obecnstva na průběh události, jíž je představení a která představuje v jiné rovině také vznik díla (tj. textu rozvíjeného v čase, resp. v jevištním časoprostoru), vychází toto působení z *reakce* na dění na jevišti.

To platí i v případě, že inscenátoři diváky provokují, a dokonce snad i vyprovokují k akci. S takovou akcí pak inscenátoři obvykle předem *kalkulují* a bývají na ni, resp. na různé možnosti jejího

průběhu, aspoň v zásadě připravení (mohou se dokonce opírat o reakce, které si sami předběžně domluvili se svými agenty mezi obecenstvem). Často pak nejde – a o tom svědčí i příklady, které uvádí Fischer-Lichte v knize *Ästhetik des Performativen* – ani tak o interakci jako o manipulaci. V podobných případech máme co dělat spíš s pervertovanou podobou účasti diváků na průběhu představení, která se zásadně liší od jejich skutečné *tvůrčí* účasti. Tedy od takové účasti, z níž vzniká konkrétní divácký obraz vnímaného jevištního dění, obraz, který je zvlášť ve zhasnutém hledišti z hlediska jednotlivého diváka individuálně subjektivní, ale z hlediska obecenstva a samotného divadla kolektivní či intersubjektivní.

Jedno od druhého není přitom oddělitelné díky energii, která se v procesu divácké recepce uvolňuje a která se v hledišti i po drahách spojujících jeviště s hledištěm a hlediště s jevištěm různě kříží a zahušťuje. Ano, interakce mezi hledištěm a jevištěm spočívá ve vysílání té tvořivé energie, která herce za jistých okolností opravdu přímo nese – a v tom případě je v souvislosti s tím, jak se projevuje doslova dýcháním, opravdu inspirativní. Množství a kvalita této energie je ovšem přímo závislá na tom, co je po této stránce schopné poskytnout jeviště divákům. Kdo takové případy doslova povznášející vzájemné interakce s obecenstvem sám dokonce jako jeden z původců inscenace (byť ne těch přímo přítomných na jevišti) zažil či dokonce zažíval, bude je mít už navždy v sobě jako zkušenost opravdové – a opravdu možné! – tvůrčí pospolitosti.

V té souvislosti se samozřejmě vnučuje řečnická otázka, nezávisí-li intenzita této komunikace mezi jevištěm a hledištěm právě na absenci přímé akce ze strany diváků. Jde přece právě o to 'kognitivní' puzení, jež ve svém zárodku představuje paralelu vlastní mimické potencialitě, tj. tomu vnitřně hmatovému

prožitku viděného a slyšeného, probouzejícímu příslušnou energii. Tato energie se ovšem v hledišti nemůže vnějšně tělesně realizovat, a právě proto se stává pramenem dalších „myšlenek, představ a vysvětlení“ (Tolstoj); tj. stává se základem kognitivního procesu odvíjejícího se od spuštění obrazotvorného úsilí až k (možné) dodatečné interpretaci. Tak se vzájemné jednání herců adresované obecenstvu projevuje v našem diváckém vnímání specifickým způsobem souvisejícím s vnějšně nerealizovaným pohybem, který na jisté úrovni nemá daleko k pohybu v hudbě: totiž na té úrovni, kde se pohyb stává emocí. To je proměna, která se v ostatních rovinách zážitku včetně 'jazykové' či 'textové' stává dalším pramenem vzniku a průběhu komplikovaného tělesně mentálního procesu označitelého i jako 'dění smyslů i smyslu'.

Ve studii konfrontující scénologické pojetí nejen s některými současnými tendencemi v teatrologii, ale také – a na předním místě – s teatri(sti)kou profesora Ivo Osolsobě v rámci úsilí o integraci jeho inspirující iniciativy, není ovšem možné ponechat stranou jeho (jistě také inspirativní) definici divadla na úrovni komunikace. K ní samotné je třeba podotknout aspoň to, že tak jako je v souvislosti s divadlem nezbytné vycházet z rozlišení přímé a nepřímé interakce, musíme rozlišovat i přímou a (krajně důležitou, ba základní) nepřímou komunikaci jeviště s hledištěm, které se v divadelním prostoru různě kříží a násobí. Pokud jde o jinou možnou definici divadla, kterou se v souvislosti s tématem „od teatri(sti)ky ke scénologii“ i k lepšímu vymezení našeho pojetí vůči všem zmiňovaným přímo sluší navrhnout, mohla by znít například takto: *Divadlo*, chápané zde jako tvořivá (umělecká) činnost, a nikoli jako instituce tuto činnost umožňující, *je obrazné dění rozvíjené sledem scén odehrávajících se zde a teď před přítomnými diváky. Jde o takové obrazné dění, které ani v případě*

největší podobnosti možnému reálnému dění nepřestává být pouhou hrou spojenou s proměnou příslušného materiálu včetně hrajících v něco nebo někoho, čím nebo kým ve skutečném životě přece jen nejsou; tj. s proměnou dosažovanou díky umění budujícímu na obrazotvornosti, kterou probouzí i ve svých divácích.

### Literatura:

- AUSTIN, J. L. (2000) *Jak udělat něco slovy*, Praha
- CARLSON, M. (1996) *Performance: A Critical Introduction*, London / New York
- ECO, U. (1977) „Semiotics of Theatrical Performance“, *The Drama Review*, T73; český překlad M. Procházky z roku 1988 viz *Dramatické umění* sv. 2/’88, zkrácenou verzí pod titulem „Divadelní znak“ in (týž) *O zrcadlech a jiné eseje*, Praha 2002
- FISCHER-LICHTE, E. (2004) *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main
- FISCHER-LICHTE, E. / ROSELT, J. (2005) „Přitažlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy“ [2001], in ROUBAL, J. (ed.) *Souřadnice a kontexty divadla*, Praha 2005
- GAJDOŠ, J. (2010) *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*, Praha
- GEBAUER, G. / WULF, Ch. (1993) *Mimesis: Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Reinbek
- GOFFMAN, E. (1986) *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Northeastern Univ. Press
- KOLESCH, D. / LEHMANN, A. J. (2002) „Zwischen Szene und Schauraum – Bildungsinszenierungen als Orte Performativer Wirklichkeitskonstitution“, in WIRTH, U., Hg. *Performanz*, Frankfurt am Main
- KRÄMER, S. (2002) „Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität“, in WIRTH, U. (Hg.) *Performanz*, Frankfurt am Main
- KUBIKOWSKI, T. (2010) „Jaké je to být Hamletem?“, in KUNDEROVÁ, R. (ed.) *Tendence v současném myšlení o divadle*, Brno
- KUNDEROVÁ, R., ed. (2010) *Tendence v současném myšlení o divadle (Sborník z konference Divadelní fakulty Janáčkovy akademie múzických umění)*, Brno
- OSOLSOBĚ, I. (1967) „Ostenze jako mezní příklad lidského chování a její význam pro umění“, *Estetika* 1/1967; dnes pod názvem „Ostenze aneb Zpráva o komunikačních reformách na ostrově Balnibarbi“ in (týž) *Ostenze, hra, jazyk (Sémiotické studie)*, Brno 2002
- OSOLSOBĚ, I. (1970) „Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci“, in ZÁVODSKÝ, A. (ed.) *Otázky divadla a filmu – theatralia et cinematographika* 1, Brno; přetištěno in (týž) *Ostenze, hra, jazyk*, Brno 2002
- OSOLSOBĚ, I. (2001/2002) „Ostenze po pětatřiceti, přesněji počítáno po tisíci šesti stech třinácti letech“, *Balagan, Slavisches Drama, Theater und Kino*, Bd. 7 (2001), Heft 2 a Bd. 8 (2002), Heft 1; dnes in (týž) *Ostenze, hra, jazyk (Sémiotické studie)*, Brno 2002
- OSOLSOBĚ, I. (2002) *Ostenze, hra, jazyk (Sémiotické studie)*, Brno
- OSOLSOBĚ, I. (2010) „Cours de théâtre(sti)que générale čili Kurs obecné teatri(sti)ky“ [1980], in KUNDEROVÁ, R. (ed.) *Tendence v současném myšlení o divadle*, Brno
- PETERSEN, J. H. (2000) *Mimesis, Imitatio, Nachahmung*, Stuttgart
- PFEIFFER, K. L. (1999) *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*, Frankfurt am Main
- PLATON (1921) *Ústava* (v překladu F. Novotného), Praha
- PLATÓN (1993) *Ústava* (v překladu R. Hoška), Praha
- ROUBAL, J., ed. (2005) *Souřadnice a kontexty divadla (Antologie současné německé divadelní teorie)*, Praha
- ROUBAL, J. (2010) „Interaktivita jako dimenze teatrality života a živosti divadla“, in KUNDEROVÁ, R. (ed.) *Tendence v současném myšlení o divadle*, Brno
- TATARKIEWICZ, W. (1985) *Dejiny estetiky. Staroveka estetika*, Bratislava
- VOSTRÝ, J. (1998) *O hercích a herectví (Osobnost a umění)*, Praha
- VOSTRÝ, J. (2008) „Divadlo neboli kouzlo proměny“, in: VOJTĚCHOVSKÝ, M. / VOSTRÝ, J. *Obraz a příběh (Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění)*, Praha
- WIRTH, U. (2002) „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, in WIRTH, U., Hg. *Performanz*, Frankfurt am Main
- WIRTH, U., Hg. (2002) *Performanz (Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften)*, Frankfurt am Main

# Scénické tradice v zemích jihovýchodní Asie

(Úvod)

Stanislav Slavický

Umění a duchovní učení Orientu byly v 19. a 20. století významnou inspirací pro moderní evropskou kulturu. Týkalo se to filozofie, výtvarného umění, literatury – a v neposlední řadě divadelních avantgard. Prim v těchto inspiračních proudech hrálo zejména umění Indie, Číny a Japonska. Pokud jde o divadlo, je všeobecně znám vliv čínské opery, japonského nó a kabuki, indického kathakali. Jakoby ve stínu těchto klasických forem je řada pozoruhodných scénických umění, která ponejvíce pocházejí z oblasti jihovýchodní Asie a na něž upozornil patriarcha divadelních reforem Antonin Artaud.

Co je na Orientu pro kreativní a hledající umělce dodnes tak atraktivní? Můžeme zde v živé podobě nalézt a vidět to, co Evropa již dávno ztratila – např. v podobě původního scénického provádění antických dramát nebo středověkých mysterií, o němž se dovídáme sice z bohaté literatury, ale už ho nezažijeme. Proto rozumíme touze moderních umělců typu P. P. Pasoliniho, který hledal scénický prostor, hudbu, kostým a 'herecký' styl pro *Krále Oidipa*, *Médeu* nebo *Evangelium sv. Matouše* právě v orientálním a blízkovýchodním obřadním scénickém umění a hudbě. Archetypální konvence a symbolika s genetikou v původním animismu se tak staly spojnicí mezi současným uměním a původními duchovními a kulturními základy naší civilizace.

Bohatá pestrost scénických projevů jihovýchodní Asie závisí na mnoha faktorech, zejména na religiózních a kulturně antropologických i sociálních vlivech, které byly určující pro každou specifickou scénickou formu – nejenom divadlo. Jde zejména o množství obřadů doprovázejících různé slavnosti, uctívání legendárních králů, bohů i démonů, přírodních cyklů. Mnohé z těchto obřadů nejsou v pravém smyslu divadlem, i když na nezaujatého cizince tak působí, mají však mimořádně silný a emotivní scénický charakter.

## Historický, religiózní a geografický kontext: animismus, buddhismus, hinduismus, islám i křesťanství

I když je asijský kontinent strukturován do mnoha duchovních proudů, většinu z nich podstatně prostoupilo Buddhovo učení a stalo se tak jednotícím prvkem.



V samotné Indii po několika staletích ustoupilo všeobjímajícímu hinduismu (a stalo se jeho součástí), prostoupilo však učení Tibetu, Číny a Japonska, ale také Ceylonu a Indonésie jako tzv. mahájanový buddhismus a rovněž proniklo do většiny zemí jihovýchodní Asie jako tzv. hinájanový buddhismus (Barma, Laos, Thajsko, Kambodža). Všude se v různých podobách promísilo s hinduismem a animismem a vstřebalo i pozdější islám.

Je symptomatické, jak se region jihovýchodní Asie v průběhu 10.–18. století dále kulturně a nábožensky utvářel v proměnách mohutných migračních vln a dobovatelských válek. Dominovaly tady dva výrazné proudy. Na jihovýchodní části kontinentu vznikl z Anamu postupně Vietnam, kde severní část byla dlouhodobě pod vlivem čínské buddhistické a konfuciánské kultury a jih pod vlivem hinduistické chamské a khmerské kultury. Ta také pokryla dnešní Kambodžu, Thajsko a Laos. V severním Vietnamu tak začaly dominovat při královských a mandarínských dvorech vlivy čínské opery, které se však transformovaly do specificky vietnamského *tuongu*. Pro pobavení širokých venkovských mas se z bohatých folklorních tradic vyvinula divadelní forma hry se zpěvy a tancem *cheo*. Na jihu zase modernější *cai-luong*, který se v minulém století nechal inspirovat vlivy Francie a USA (opereta a muzikál).

Specifickou pozici mají Filipíny, kde naprosto dominuje katolické křesťanství, i když synkretického charakteru. Po různých ostrovech se mícháním s původním animismem pod symbolem kříže vytvořily originální katolické tradice volně navazující na středověká mysteria a pašijové hry. Vliv islámu na jižních ostrovech přinesl vznik tanečních zpěvoher *moro-moro*, španělská kolonizace zanechala vliv zarzuely a tanečních variací flamenka.

Na rozdíl od Vietnamu je většina regionu jihovýchodní Asie pod kulturním vlivem hinduistických tradic, kde ve scénických a dramatických formách dominují nekonečné variace příběhů z Rámájany a Mahábháraty. Ty se ochotně mísí s dávnými místními animistickými tradicemi různých ceremonií a kultů, které daly na Jávě a Bali vzniknout scénické démonické formě *barong a topeng* a mnoha dalším scénickým uměním s doprovodem gongových xylofonů *gamelán*. Mimořádnou teatrální hodnotu, s rafinovanou profesionální strukturou opřenu o gongovou hudbu *gamelánu*, má loutkové stínové divadlo *wayang kulit*, rozšířené v řadě lokálních variant po indonéských ostrovech, ale i v Thajsku, Barmě, Laosu a Kambodži.

Rozsáhlá souostroví dnešní Indonésie byla dlouhodobě od 9. století pod vlivem hinduistických impérií, později se však začal z Indie šířit liberální islám (od timurovské dynastie ze 16. století), který pro centrální ostrov Jávu byl dominantní, byť nejvýznamnější architektonické duchovní monumenty jsou hinduistické a buddhistické (Borobodur z 9. století) – přitom pouze Bali vytrvalo jako emancipovaná hinduistická kulturní oáza v rámci indonéského státu.

Tento zjednodušeně popsaný religiózní a duchovní půdorys vtiskl regionu jihovýchodní Asie v průběhu staletí pestrý sociální a kulturní styl, který můžeme vidět i v dnešní době. Zatímco se současný život velkoměst, ale i venkova prudce vyvíjí a modernizuje, zmíněné tradice i s jejich scénickým charakterem se příliš nemění a žijí i ve stínu mrakodrapů a supermoderních komplexů. Je to mimořádně cenný fenomén, který umožňuje kulturní antropologii zkoumat tuto esenci dávného životního stylu. Klasické divadelní a scénické formy se tak svým způsobem stávají živým modelem antropologické genetiky – neboť pouze zde zůstala zachována dávná historie života a kultury v jejich scénickém

koncentrátu ve své původní esenci. Následující text snad umožní přehledně prezentovat aspoň některé vybrané, modelové scénické formy, které však poskytují přehledný obraz o bohatých scénických formách současnosti v jihovýchodní Asii.

## Indonésie

Tento 'mladý' stát vznikl až po 2. světové válce spojením mnoha starobylých ostrovních království a stal se symbolickým mostem mezi indickou hinduistickou a buddhistickou kulturou, která se zde rozšiřovala již od 7. století n. l., a islámem, jenž od 16. století synkretický hinduismus převzal a mocensky i sociálně Indonésii do současnosti zcela ovládl. Kulturně se však tyto dvě religiózní entity na různých ostrovech více či méně proluly a nasály od počátku svého působení geneticky původní archetyp – animismus. Ten zde byl přítomen od dávných tisíciletí a svými projevy se lišil od ostrova k ostrovu, od etnika k etniku. Antropologové často marně hledají důvod toho či onoho projevu, který se spolu s ostatními stal pevnou součástí moderních rituálů či scénických událostí (např. původ masek z obřadního tance topeng).

Mohutným duchovním a kulturním symbolem historického synkretismu je unikátní chrámový komplex Borobodur na střední Jávě. Byl postaven kolem 9. století jako sedmipatrová pyramida znázorňující spirálovitě v bohatých reliéfech cestu Gautamy Buddha k nirváně, je uctíván hinduisty i muslimy a spolu s nedalekým hinduistickým komplexem Prambanam, rovněž z 9. stol., se stal centrem duchovních poutí v celosvětovém rozsahu.

### ***Bali a barong – kultovní drama, které ovlivnilo Artauda***

Bali bylo původně hinduistické království, které si svoji identitu uchovalo i po začlenění do islámské Indonésie. Duch hinduismu a původního animismu se zde projevuje v tradiční architektuře a její výzdobě. Balijsci žijí intenzivním náboženským životem, jako by každý den byl pro ně svátkem. Ať projíždíte hornatým ostrovem, jak chcete, narážíte na průvody a obětní obřady. Lidé putují na významná svatá místa od pobřeží do hor a zase naopak. Nepřekvapí to ani na pláži, kde se konají rovněž velmi často různé ceremonie, zejména v období úplňku.

Mezi nejproslulejší obřady patří pantomické drama *barong*. Jeho ideovým základem je věčný boj dobra a zla. Na rozdíl od hinduistické Rámájany, kde dobro vítězí nad zlem, v barongu převažuje animistický pohled. Zlo je věčné a nemůže být poraženo. Proto s ním musí dobro neustále zápasit. Na tomto ideogramu je drama *barong* vystavěno a utváří i jeho scénickou podobu.

Pro další vývoj světového moderního divadla a scénických reforem vystoupil *barong* z hlubin věků jako klíčový archetyp: řízením osudu byl v r. 1931 vyňat ze svého ostrovního sídla a převezen na Světovou výstavu v Paříži, kde jej zhlédl divadelní vizionář a reformátor Antonin Artaud. Ten ve své proslulé stati „Sur la théâtre Balinais“ o svém silném zážitku mimo jiné napsal:

„V divadle, jaké nám předvedl soubor z Bali, je cosi z obřadnosti rituálu – v tom smyslu, že mysl, která mu přihlíží, se osvobozuje od pomýšlení na napodobování či směšné kopírování



**Borobudur. Majestátní monument z 9. století na ostrově Jáva je oslavou duchovní cesty Gautama Buddha k nirváně. Šest podlaží je vyzdobeno stovkami soch a reliéfů zobrazujících Buddhovu životní pouť a učení. Na vrcholu jeho sochy shlíží do světových stran.**

reality. Představení z Bali nám nabízí vynikající kompozici ryzích scénických obrazů, herci tu ve svých kostýmech vytvářejí reálně existující hieroglyfy, které jsou navíc protkávány jistým počtem gest, tajuplných znamení, jež souvisejí pro nás s neznámou mytickou a skrytou skutečností, kterou jsme my, lidé Západu, definitivně odvrhli... Tato idea ryzího divadla je u nás známa pouze teoreticky, ale nikdy se ji nikdo ani nepokusil uskutečnit; divadlo z Bali nám nabízí její ohromující realizaci v tom smyslu, že pro objasnění nejabstraktnějších témat nepoužívá slov, ale vytváří řeč gest rozvíjejících se v prostoru a majících smysl jen v tomto prostoru“ (Artaud 1994: 38).

Skrze Artaudův zážitek a jeho vizi divadla krutosti, která byla tímto zážitkem silně ovlivněna, barong vskutku osudově zapůsobil na reformní tvorbu takových umělců jako Peter Brook, Jerzy Grotowski či Eugenio Barba.

Jak už bylo zmíněno, barong je ve svém vlastním balijském prostředí součástí i vyvrcholením podmanivé scénické struktury. Ta působí na diváka všemi vjemy, které jsou součástí komplexní scénické formy a prostředí.

Hudba: Divák, který přichází na místo obřadu, již zdáli slyší mystický zvuk *gamelánu*. Ten vytváří hlavní hudební fundament prakticky všech hlavních ‘živých’ aktivit (produkcí) v Indonésii, Thajsku a v Kambodži. Je to orchestr bicích nástrojů – gongů, činelů, xylofónů a zvonků, někdy rozšířený o sekci fléten a píšťal. Rytmické harmonie komponované v pětitónovém systému pentatoniky svou nekonečnou meditativní monotónností vytvářejí postupem dlouhého času v divácích povznesenou náladu a navozují mystickou atmosféru.







◀ ▶ **Barong.** Sugestivní scénický kostým a maska baronga kdysi přitáhla pozornost Antonina Artauda. Nejvýznamnější a nejproslulejší z mytologických stvoření bývá líčeno jako kříženec lva a tygra. Má nevinnou a hravou povahu štěněte, ale při boji výhrůžně cení mohutné dřevěné tesáky a hlučně jimi klope.

Scéna: Zvuk gamelánu se nese do širokého okolí a zve publikum k obřadu. Poté do prostoru nádvoří chrámu nebo kláštera přichází procesí kněží, mnichů a družek s palánky, obětinami atd., které dodávají přípravě dramatu vznešený ráz a vedou ke koncentraci. Scénou je prostor mysteria s ohniskem na improvizovaném jevišti, kterým je 'prázdný prostor'. Ten zde představuje platforma před chrámem, kde se objeví první aktéři obřadního dramatu v konvenčních



kostýmech určených vždy pro danou postavu. Masky nebo make-up určuje ustálený typ nebo charakter.

Herec: Představitelé hlavních rolí jsou svým způsobem profesionálové, kteří jsou rodově po dlouhé generaci vychovávaní k tomuto řemeslu. Barong a další obřadní scénické formy (topeng) převážně neužívají mluvené slovo (text), jen někdy zazní hrdelní zvuk, který akcentuje uzlovou dramatickou scénu.

Děj: Barong je mytické zvíře představující kosmickou sílu mocného dobrého ducha. Jeho příchod diváky fascinuje sugestivní maskou lva. Demonstruje svoji ušlechtilost a sílu. Protivníkem Baronga je Rangda – Královna démonů. V úvodu posílá na scénu své dvě služky, které se svou krásou a tancem chtějí vetřít do přízně královny Déwí a zmocnit se jejího syna Sadewy. Průběžně probíhají za zvuků gamelánu meziscény. Vstupuje kněz, který vysvěcuje prostor. Rangda musí na chvíli ustoupit, ale má moc uplatnit rafinovaný démonický trik: vstoupí do královny Déwí a ta poblouzněna její magickou silou přikáže obětovat svého syna. Bůh Šiva však dal princovi nesmrtelnost. Rangda jej tedy nemůže zabít. Proto se královna posedlá Rangdou v záhrobí přetěluje do své služky, která v různých podobách opět zaútočí na prince. Její boj s princem, který na sebe vzal podobu Baronga, však nikdy nekončí. Tak jako nikdy nekončí boj dobra a zla ve světě.

Na tento kosmologický princip upozorňuje paradoxní a jakoby absurdní závěr, když vstupují na scénu lidské bytosti, které se marně zapojují do boje s Rangdou. Rituální tanec mladých mužů s dýkami zvanými kris končí hromadnou sebevraždou. Protože však svět i záhrobí musí zůstat v rovnováze, přichází Barong s knězem – a ten všechny bojovníky vzkřísí. Jinak by svět neměl smysl.

Rituální drama barong je tak symbolickým poselstvím z dávnověku, které zobrazuje lidský osud v dějinách, koloběh smrti a znovuzrození, reinkarnaci.

## **Topeng**

Podobný charakter jako balijský barong má mnohem rozšířenější *topeng*. Zatímco barong je specifickým kultem na Bali, topeng se rozšířil i po Jávě a pronikl také na další ostrovy bohaté na animismus. Na Jávě byl dokonce akceptován sultánem z Jogjakarty a v jeho islámském paláci je i hojně prezentován jako *wayang topeng* – divadlo masek. Jeho témata se vážou na soubor příběhů o princovi Pandžim ze 16. století, ale kořeny jsou mnohem starší, animistické, původem z Bali. Podobně jako Ráma hledá svoji Sítu a bojuje se zlými démony, i Pandži hledá milovanou princeznu Tadži, které se zmocnil démonický král Klono.

Taneční forma topengu je zcela původní a projevuje se v drsných pohybech a figurách s vysokými skoky, které odpovídají zlým silám démonů. Smysl obřadního tance je v jejich ovládnutí. Hlavní postavy nosí masky různých konvenčních typů, hlavním postavám asistují tanečnice a mimové s figurínami pávů.

Na sultánově dvoře se hry předvádějí ve speciálním obdélníkovém pavilonu – samozřejmě za zvuků gamelánu, jehož harmonické melodie určují i styl pantomimických či tanečních pohybů herců. Často jsou zde dva hlavní herci (Pandži a Klono), kteří obměňují několik typů masek: záleží na tom, jaké příběhy a pro jaké obecenstvo hrají.

V dnešní době dovoluje tolerantní sultán předvádět některá představení i pro návštěvníky ze středních vrstev a pro turisty.



▲ Rituální sebevražda bojovníků prince Sadewy po prohrané bitvě s démonem Rangdou.

► Jedna z mnoha masek určených k obřadnímu tanci topeng. Zde maska pensar kelihana – služebníka prvního ministra, který nejčastěji vede vyprávění příběhu v tzv. topeng panca. Na obrázku je zachyceno gesto, při němž levá ruka 'kolébá' pravou: vyjadřuje oddanost vladaři, který právě vstupuje.





**Stínové divadlo wayang kulit z Jávy prezentuje příběhy z Mahábháraty a Rámájany. Bravura manipulátora s loutkami je strhující. Diváci mohou sledovat scénický efekt stínohry z obou stran 'duchovního světa'.**





## Wayang – stínové loutkové divadlo

Ve všech větších městech, ale i na venkově ostrova Jávy snadno narazíte na nejpopulárnější divadlo *wayang kulit*. Jeho tradice se táhne tisíc let, od doby, kdy na Jávu pronikal hinduismus. Světlo a stín totiž úzce souvisely s rituálním uctíváním předků. Scénická funkce stínu v rukou obřadníka korespondovala se spiritismem: diváci propadali iluzi, že před nimi opět ožívají v sugestivní nadimenzované podobě jejich předkové. Později přebrali jejich roli hrdinové Rámájany a Mahábháraty, zejména Ardžuna – příběhy o jejich hrdinství patří mezi hlavní náměty libret.

Loutky jsou ikony postav z vyřezávané buvolí kůže a manipuluje jimi mistr technicky náročné manipulace – *dalang*. A opět, stejně jako ve většině scénických forem, plní syntetickou roli složité struktury gamelán, jehož pentatonická melodika ‘vede’ styl a fázování pohybů loutek.

Diváci obklopují paraván z obou stran: z jedné strany vidí sugestivní iluzi, stínohru, z protistrany zase hru loutek v rukou dalanga, který někdy i sám deklamuje dlouhé příběhy, nebo mu asistuje zpěvák-vypravěč: oba tvoří sehranou dvojici, která nezřídka přivádí sama sebe do ‘hereckého’ transu. Ten se zase přenáší na diváky – a ti s chutí vydrží prožívat wayang až do pozdních nočních hodin.

Pod názvem *wayang* existuje i řada dalších scénických variant. Např. *wayang goleng* představuje postavy z Rámájany hrané vyřezávanými marionetami, z nichž každá představuje svým způsobem umělecký artefakt. *Wayang orang* zase prezentuje Rámájanu či příběhy o princovi Parišovi s pomocí herců mluvících i zpívajících za doprovodu gamelánu, většinou v konvenčních kostýmech a s typickým líčením. Wayangy se často liší podle jednotlivých oblastí, diváci je však důvěrně znají.

Jinou specifickou scénickou formou stínového divadla je (vedle dalších) *lakon*. Model wayangů je ovšem pro základní charakteristiku této formy indonéského divadla nejpříznačnější.

## Kecak

Specificky balijskou rituální scénickou formou je *kecak*, který vychází – jak jinak – z příběhů Rámájany a ve kterém má významnou roli král opic Hanumán a jeho armáda: ta pobije vojsko démona Rawany, který unesl ženu Rámy, princeznu Sítu. Tuto scénickou formu vymysleli inovátoři před dvěma sty lety a stala se velmi populární atrakcí pro návštěvníky pláží, kde se často předvádí před západem slunce.

Vše začíná příchodem mnichů – tanečníků, studentů místních univerzit, vytvářejících chór – a půvabných tanečnic. Už jen improvizovaná šatna pod palmami, kde se aktéři líčí a oblékají do barevných kostýmů, je scénickou atrakcí. Vlastní představení zahajuje vytváření mnohořadé spirály amatérských tanečníků, kteří v rytmu bubnů a gamelánu recitují a skandují sůtry: vytvářejí tak jakýsi ‘antický chór’, který komentuje příběh Rámájany a povzbuzuje síly dobra – armádu opic. Celá scenerie má silný sugestivní náboj. Klátivý pohyb vsedě, v pokleku či vestoje při klíčových dramatických scénách doprovází synkopický sborový vokál: „Cak...cak...cak – cak...cak...cak!!!“ Jak nad horizontem



**Kecak z Bali je strhující scénické drama o souboji Rámy s démonickým králem, doprovázené mužským chórem.**

moře pomalu zapadá rudé slunce, transová atmosféra graduje a zasahuje všechny účastníky tohoto unikátního *tance opic*, který se stává pro všechny přítomné očistnou duchovní lázní.

## **Thajsko, Kambodža a Laos**

Všechny tyto tři sousedící země patří historicky, religiozně i kulturně do regionu s blízkými buddhistickými a hinduistickými tradicemi a vzájemnými inspiracemi. Jejich hlavní klasickou scénickou formou je taneční pantomima *ramakien*, scénovaná s národními odlišnostmi.

Thajsko řadím v posloupnosti této studie záměrně za Indonésii a zejména za stínové loutkové divadlo *wayang kulit*, které mělo na thajský 'balet' *ramakien* pozoruhodný vliv.

Thajci přišli do úrodných končin po západní straně Mekongu až ve 13. století, vytlačeni z jihočínské provincie Yunan proslulým Kublajchanem. Během krátké doby asimilovali indický kulturní vliv v regionu, tvořený směsicí hinduismu, brahmánských kultů, hinajánového buddhismu a vlastních, často animistických tradic. Khmerský vliv (směsice hinduismu a buddhismu) byl přítom dominantní. Thajci vybudovali divukrásné sídelní město Ayuthaja, než ho v 18. století vyvrátili Barmové. Proto se thajští králové s dynastickým jménem Ráma rozhodli vybudovat sídelní město nové, Krung Thep – Město Andělů, dnešní Bangkok.



Staré město s rozsáhlým královským palácem a zlatými špičkami pagod s bohatou výzdobou je samo o sobě scénickým monumentem na oslavu Buddha. Je rovněž místem, kde se před hlavním královským palácem předvádí ve významné dny thajské obřadní taneční drama *ramakien*. Jak už název napovídá, inscenuje se zde opět známý příběh Rámy a Sítý a jejich boje s démonickým králem Tósa-kanthem za pomoci Hanumána a jeho opičí armády.

Scénické příběhy opřené o vybrané epizody z Rámájany se předvádějí za doprovodu klasického orchestru, který sleduje pentatonickou harmonii, ve složení: gamelán, xylofon, bubny a píšťaly. Mystická nálada, navozená vůní tyčinek, je takřka halucinogenně umocněna zpomalenými, jakoby nepřírozenými pohyby příchozích hrdinů v nákladných, třpytivých stříbrných a zlatých kostýmech z prošívaného hedvábí a lehkých brokátů. Této scénické formě s působivými maskami se říká také *khon*. Jedině Ráma, jeho bratr Lakshman a Síta vystavují na odív půvabnou tvář korunovanou vysokou tiárou. Většina dalších postav z řad démonů a Hanumánova vojska vystupuje v unikátních sugestivních maskách, jejichž ikonografie je spjata pevnou konvencí s maskami soch ve starých pagodách. Podle jejich barvy a typu divák přesně pozná druh figury, podle jejich pohybu, často ve dvojicích či skupinách, také 'čte' podrobnosti příběhu.

Taneční pantomima má několik desítek konvencionálních gest rukou, prstů, pohybů očí a hlavy – a celého těla v asymetrické spirále, která kontrastuje s pokrčenými nohama podsaditých Thajců. Má se zato, že *ramakien* vznikl až v 16. století pod vlivem javánské varianty stínového loutkového divadla *wayang kulit*, avšak s loutkami v životní velikosti. Traduje se, že tehdejší thajský král obdivoval toto umění a přál si, aby se herci pohybovali stejným způsobem jako stíny loutek. Proto od raného věku do současnosti musí adeпти tohoto tanečního umění formovat své tělo do ploché figury, podobné placaté vyřezávané loutce z kůže. Musí docílit maximálního uvolnění kyčelních kloubů, kolen a beder. Tak je při cvičení jedna figura opřena v nízkém podřepu zády o sloup se široce rozkročenými nohama, když druhá – čelem k první – se opírá vzadu o ruce, zatímco chodidly nohou je zaklíněna o vnitřní stranu partnerových stehen a neúnavně na ně v místech kloubů tlačí tak, až je časem dostane za osu těla. Tento náročný cvik se praktikuje od raného mládí po dlouhá léta. Až když toto herec *ramakienu* ovládá, může na scénu, aby přesvědčivě předváděl tanec bohů a démonů podobný plochým koženým stínovým loutkám *wayangu*.

### **Laos a scénické varianty ramakien**

Bývalé sídelní město laoských králů – Luang Prabang, stranou od válek, které se vlekly kolem Planiny Džbánů, se díky své izolaci stalo duchovním centrem tohoto zapadlého kusu světa. Ve významném centru pálijského buddhismu s desítkami nádherných pagod se nachází i bývalý královský palác, který se dnes využívá pro spíše ojedinělé produkce Rámájany, nesrovnatelné ve své výpravnosti s její thajskou podobou. Ani trénink není tak namáhavý a důsledný: nevyžadovalo se zde napodobování vzorů ze stínového divadla. Přesto je scénická struktura



**Scénické tance ramakien s náročnými 'spirálovitě nošenými' figurami jsou typickým tradičním uměním Thajska. Nejlepší tanečníci ramakienu působí v Královském baletu. Snímek je z představení na počest tehdejšího prezidenta ČR Václava Havla na dvoře thajského krále v r. 1994.**



▲ Scénická antropologická exkurze do prehistorie Laosu – environmentální pouť rituálních masek 'prvních Laosanů' po královském městě Luang Prabang.

► Maska démonického krále Tósakantha z ramakien v Laosu.



s harmonií gamelánu, důrazem na styl a noblesou provedení vždy mystickým zážitkem.

Zdejší originalitou je oslava lunárního Nového roku, při níž je možné zhlédnout prezentace prastarých animistických tradic. Již nad ránem zní silné bubnování, které zve do kláštera, kde začínají obřady, a šafránoví mniši se staví do řady. Láma odříkává sůtry. Po východu slunce se na vyvýšené terase kláštera zjevují dvě obrovské rudé masky a za nimi mohutný stylizovaný Lev. Začíná archaický rituál *pou yer ya yer*. Rudé masky souvisejí s kultem plodnosti a představují první Laosany – ženu a muže, zatímco lev jejich syna a ochránce před demony. Po obřadu na dvoře kláštera vyrážejí masky za skandování citátů ze sůter a úderů bubnů do ulic Luang Prabangu, kde obejdou všechna hlavní místa – školu, nemocnici, starý královský palác, pagody, a u řeky Mekong se pak pokropí blahodárným přírodním živlem, cestou požehnají úrodě a vrátí se do kláštera, odkud se vyšlo a kde se masky na rok vrátí do posvátné truhlice.

Ze scénologického pohledu Evropana jde svým způsobem o archaický pouliční happening, kdy se nositelé scénické akce pohybují ulicemi a diváci je v procesí doprovázejí nebo pozorují z chodníku jako více či méně aktivní participantů na mytologické scénické akci. To, co vymýšleli autoři amerických a evropských happeningů v 70. letech, Kaprow, Brikcius, Beyus a jiní, se zde ve vzdáleném centru Zlatého trojúhelníku děje po tisíciletí a představuje jeden z odkazů scénických tradic jihovýchodní Asie.





Laoskou scénickou baletní specialitou jsou tance pávů – symbolu lidových buddhistických tradic.

### ***Kambodža a scénický odkaz Angkoru***

Jeden z nejstarších kulturních regionů světové civilizace, jaký představuje khmerské království, jehož hinduistická a buddhistická orientace ovlivnila výrazně sousední země včetně jižního Vietnamu, zázračně přežil jednu z nejhorších genocid v dějinách lidstva srovnatelnou s hitlerovskou a stalinistickou. Pol Potovi a jeho radikální komunistické ideologii se podařilo vyvraždit na dva a půl milionu spoluobčanů, včetně většiny umělců – i herců. Kultura prakticky zcela zmizela. Zlo však přes všechna utrpení, které způsobilo, nezvítězilo – tak jako v animistických obřadech či ve zmíněném barongu. To může být jakousi vnitřní posilou a útěchou potomkům genocidy.

Navzdory polpotovskému vraždění kultury se podařilo několika stovkám tanečníků ramakienu a *apsar* uniknout do sousedního Thajska nebo Vietnamu. Po návratu krále Sihanouka a zejména po nástupu jeho syna, nového krále Sihamoniho (který kdysi studoval choreografii na AMU), se začalo s obnovou hlavních památek: rekonstruoval se po Boroboduru další div světa, buddhistický chrámový komplex Angkor Vat – a obnovila se i tradice královského tanečního souboru Rámájany a *apsar*: při návštěvě krále v České republice roku 2006 tento soubor vystoupil v Národním divadle.



▲ Khmerskou podobu ramakien představuje dnes soubor v paláci krále Sihamonihho (studoval v sedmdesátých letech na pražské DAMU).

► I nové tanečnice apsary navazují na archaické khmerské scénické umění zničené za genocidy Pol Pota.





## Vietnam – křížovka asijských kultur

Na rozdíl od zemí jihovýchodní Asie s hinduistickou a buddhistickou tradicí reprezentuje Vietnam tisícileté tradice čínského konfucianismu, taoismu a mahájánového buddhismu – byť ve specificky místním pojetí. Jen si připomeňme, že v 10. století, po téměř tisícileté čínské nadvládě, se Vietnamcům podařilo vybojovat si na dlouhá staletí samostatnost – a to konkrétně bývalému Annamu v severní polovině země s centrem v Hanoji. Jižní část s královským městem Hue se od 2. století stala součástí hinduistického impéria říše Čampa s khmerským kulturním vlivem. Na severu však došlo za dynastie Ly a Tran k velkému rozkvětu buddhistické kultury. Mnohaletá integrace s čínskou vysokou kulturou přispěla ke vzniku klasické dvorské opery *tuong*. Inspirován čínskou operou, hrál se *tuong* zejména v centru vzdělanosti u mandarínského dvora v Hanoji, později se přenesl do královského paláce v Hue a dalších větších center. Po generaci pěstované vrcholně náročné scénické umění dnes prožívá novou renesanci poté, co bylo za socialismu potlačováno jakožto pozůstatek aristokratické kultury, vzdálené běžným lidským starostem, a tedy nepotřebné.

Hudebně-taneční podoba této divadelní formy se vedle vlivu čínské opery odvozovala z místních ceremoniálních a animistických tanců a ustálila se v pohybových a choreografických konvencích, mezi nimiž se originálně akcentuje princip rovnováhy těla tanečníka v neobvyklých pozicích. Tak se herci *tuongu* na rozdíl od čínské opery pohybují na zakulacených podrážkách, takže při tanci neustále jakoby balancují. Ovládnout harmonii a těžiště těla je klíčové a vyžaduje to vrcholnou koncentraci. Nejvíce se cení umění starých mistrů včetně hereček: nezřídka po sedmdesátce se dostávají při vrcholných scénách do transu, který jim umožňuje nadlidský fyzický výkon.

Podobně jako v čínské opeře používají se i v *tuongu* rekvizity s konvencionální symbolikou, místnímu publiku důvěrně známou. Například dlouhý bič se střapci představuje koně a pohyby s ním představují cval, trysk, jízdu po horách či skoky přes propasti. Velkou roli hraje tato symbolika i při soubojích, kdy např. dva protivníci na koních musí ovládat stylizovaný šerm, hru s bičem a náročné balancování na zaoblených koturnech.

Líčená maska představuje charakter jako v čínské opeře, ovšem s lokálními odlišnostmi: herec si ji sám před výstupem maluje, což představuje náročnou samostatnou disciplínu.

Herecké umění je v *tuongu* i lidovém *cheo* založeno na vnitřní koncentraci, v duchovním následování Cesty, jak učí Tao. Sedmdesátiletá herečka *tuongu* dodává:

„*Tuong*, to je můj život, to je má cesta. Pořád hledám cestu, jak se zdokonalit. Kdysi jsem chtěla přinést do některých gest a pohybů něco nového. Nic jsem ale nenašla. Pochopila jsem, jak je *tuong* dokonalý. Našla jsem však sama sebe. Teď mám tady osmiletou vnučku. Předám jí své umění. V *tuongu* to jde jen v pevné duchovní vazbě učitel–žák. A až v ní *tuong* vzejde, budu moci odejít.“<sup>1</sup>

Dramatické texty jsou ve své struktuře i typologii obdobné čínské opeře, z níž se mnohé přebírají v překladech, většina textů je však už od středověku vietnamským

<sup>1</sup> Rozhovor nahraný autorem článku v Danangu v roce 1984.



▲▲ Vietnamské klasické divadlo tuong vznikalo ve středověku pod vlivem čínské opery. Vytvořilo však vlastní specifickou scénickou formu.

▲ Vrcholného mistrovství dosahují až staří mistři, vedeni duchovní esencí role.

► Umění tuongu je složité konvenční. Zde bič se střapci představuje koně. Dynamické soubaje na nich jsou vsutku dokonalým vysokým uměním, které aristokracie uměla ocenit.



◀ Líčení masky v tuongu je rovněž scénickou disciplínou.

originálem: hry o lásce a žárlivosti, královské hry o moci a nenávisti, hry o demonech apod. Velmi populární jsou hry, v nichž vietnamští mandaríni nebo generálové porážejí své čínské soupeře.

Jak se Vietnam postupně mění a liberalizuje, tuong po létech prožívá novou prosperitu: má dnes nejenom vlastní akademii, ale dokonce i státní podporu.

### ***Lidová zpěvohra cheo***

Zatímco tuong promlouval k vybrané divácké elitě, *cheo* je populární na severu kolem Rudé řeky, a to ve městech i na venkově. Svými kořeny sahá do 10. století, kdy se toto scénické umění začalo rodit z lidových slavností, vesnických ceremonií a zábav po sklizni rýže s různými žertovnými a satirickými výstupy. Střídají se zde témata o lásce a utrpení, nespravedlnosti a potrestané křivdě, často v rodinných vztazích. Texty her jsou psány dialogem prokládaným veršovanými lyrickými písněmi. V *cheo* má podstatný význam hudba, která váže strukturu inscenace. Není doprovodem, ale harmonickou součástí scénické syntézy.

Herectví představuje náročnou disciplínu, která předpokládá trénink již od dětství: většinou se dědí po generacích ve specializaci na některé konkrétní typy. Důraz se klade na dívčí postavy, jejichž stylizovaný pohyb s vějířem se považuje za 'cestu k dokonalosti'.

*Cheo* není závislé na speciální divadelní budově: často se produkuje na nádvořích či vesnických návších, na zastřešeném pódiu (kvůli častým lijákům) obklopeném ze tří stran diváky.

V roce 1986 se toto unikátní scénické umění představilo i českým divákům na scéně Národního divadla populární hrou *Quan Am Thi Kinh* (Legenda o bohyni Kinh, která je variantou bohyně Kuan-jin nebo japonské Kwannon).



Lidová zpěvohra cheo s jednoduššími scénickými konvencemi je populární v severním Vietnamu. Hodně námětů v cheo je pod vlivem buddhistické a konfuciánské etiky, jejich vlivu na morálku rodiny, sociálních poměrů, s řadou komických scén kořeněných lidovým humorem.





◀ ▲ Vietnamské vodní loutkové divadlo je světovou originalitou, populární na severu země. Umění vodičů loutek se rodově dědí z generace na generaci.



## Vodní loutkové divadlo

Velkou popularitu na vietnamském severu má unikátní umění vodního loutkového divadla. V mnoha provinciích s množstvím rybníků vznikly již ve středověku soubory, které se na toto originální scénické umění specializovaly.

Malý přístřešek slouží jako přípravná manipulátorů. Ti pohybují skrytě pod oponou masivními dřevěnými loutkami na zesílených podstavcích pomocí bambusových tyčí s táhly, jimiž ovládají ruce loutek, a to do vzdálenosti až pěti metrů. Na břehu sedí zpěváci textů a hudebníci (bubny, smyčce a píšťaly). Rybník je hustě obklopený vesnickým publikem.

Většinou se produkuje několik kratších her pro zábavu (satirické skeče z venkovského života), ale také hrdinské hry o statečných generálech a o zradě s řadou soubojů, což je ve vodě technicky velmi náročné. K vyvrcholení přispějí draci a ohňostroje.

S tímto unikátním uměním se měli možnost seznámit i čeští diváci při prezentaci studentského souboru z Hanoje ve spolupráci s DAMU v roce 1998.

## Filipíny

Filipínské pašije a fiesty k oslavě Krista krále a populárních světců jsou fenoménem, v němž se nejvíce propojily přírodní archaické tradice a rituály s misijním křesťanstvím. Ve zhuštěné zkratce interpretují dějiny duše Filipínců. Pašije jsou strhující výpovědi o archaické i současné kultuře země. Moderní Filipínci se při nich flagelantsky bičují a mnozí se dokonce nechávají přibít na kříž. O fiestách zase spontánně a radostně tančí své prastaré tance, často s Pražským Jezulátkem v dlani. Vzhlízejí přitom v extázi k nebi a volají „Viva Señor Santo Niño!“

Kultura ostrovních etnik z oblasti Tichého oceánu nebyla příliš dotčena vlivy velkých asijských civilizací. Filipíny, rozlehlý ostrovní stát s osmdesáti miliony obyvatel, zaujmou svéráznou koexistencí prehistorických i koloniálních tradic s moderní dobou. Buddhismus se tu výrazněji neprosadil a historickou pagodu tu nevidíte, zato kostelů jsou zde stovky. Od doby, kdy zdejší ostrovy objevil portugalský mořeplavec Magalhães (1526), procházely Filipíny po více než tři sta let španělskou kolonizací s dominantní katolizací obyvatelstva. Zcela jedinečným způsobem se tu propojil hluboce prožívaný misijní katechismus s přírodními kultury a zvyky. Tuto symbiózu můžeme vidět zejména právě v průběhu oslav velkých svátků.

Původní charakter si uchovaly některé menšiny v málo dostupných oblastech. Právě tam se úzce propojuje odkaz animistických kultů s extatickým katolicismem a radikálním islámem. Městské prostředí je naopak moderní a silně amerikanizované. Když ovšem ve stínu betonových pilířů nadzemní dráhy táhne o fiestách vášnivá karnevalová směsice různých filipínských etnik, dolehne k nám i zde ozvěna něčeho prastarého. Desetimilionová Manila, betonová metropole s postmoderní architekturou a komerčními komplexy v centru, je sevřena prstenci chudinských čtvrtí, které jsou přeplněny přistěhovalci z ostrovů. Právě ti v době slavností vnášejí do metropole jiskru tradic, mezi nimiž má Pražské Jezulátko výrazné místo již od 16. století, kdy doputovalo na španělských



**Filipínské pašije jsou antropologickou exkurzí do sekulární religiozní směsice po různých izolovaných ostrovních etnikách.**

galériách s mnichy z pražských klášterů. Ti je hojně využívali při misijní činnosti na stovkách animistických ostrovů.

Hluboká tlaková níže nad Tichým oceánem východně od Filipín vyvolává od nepaměti ničivé tajfuny a také vulkanická činnost bývá příčinou častých katastrof. Touha po bezpečí znásobuje v lidech potřebu obracet se s prosbou o ochranu k nadzemským silám. I proto staré přírodní animistické kulty ochotně vplynuly do spásné křesťanské víry, v níž každé lidské neštěstí nalézá svůj smysl a žádná oběť není marná. Snad nikde jinde na světě nevydávají věřící během pašijového týdne tolik energie a emocí na oslavu utrpení a smrti Kristovy. I to zřejmě souvisí s původními rituály přírodních kultů.

### ***Ostrov Marinduque. Environmentální mysterium Morionů***

Velikonoční procesí na malém ostrově Marinduque ve střední části Filipín je dnes unikátním scénickým mysteriem, které má původ v misionářských dobách. V exteriéru tropické přírody obzvláště fascinují barvitě kostýmy římských legionářů pochodujících na místní Kalvárii, stylizované do roku nula. Průvodu samozřejmě dominuje Kristus a dva lotři; zbrojnoši, kteří je bičují, mají agresivní masky zdůrazňující bezcitnost a krutost (podle starého španělského výrazu morion, označujícího přilbu, se jim říká Morioni).

Masky se tu začaly vyrábět již v 18. století a některé rody se tomu věnují po generace. Místní mistři je vysekávají s posvátného kokosového kmene zvaného dap dap, který roste na korálovém pobřeží a má mít magickou sílu.



▲▲ Na ostrově Marinduque se po tři století předvádějí pašije v typických maskách římských centurionů v Palestině. Procházejí ostrovem po místech zastavení Křížové cesty za doprovodu emotivního publika.

▲ V Paete poblíž Manily se vytvořila dlouhá tradice středověkých pašijových mysterií na náměstí před kostelem.

Procesí prochází městem na Velký pátek dopoledne. U každého ze čtrnácti zastavení Křížové cesty se odehraje dramatický výjev. Via Crucis vrcholí kousek za stadionem na návrší u řeky, kde jsou vztyčeny tři kříže. Kristovu smrt zde doprovází unikátní mezihra, známá pouze na Marinduque. Setník Longinus (zmíněný v Lukášově evangeliu), který je na jedno oko slepý, probodne Spasitele





◀ ▲ Krutým prologem křížování jsou emotivní procesí mladých flagelantů, kteří si do krve bičují kůži.

srdce, aby zkrátil jeho utrpení. A hle! Do oka mu padne krůpěj krve a on prohlédne. „Zázrak, stal se zázrak,“ křičí. „Já vidím, vidím! Tak přece je to syn Boží!“

Jeho štěstí se tím ovšem rázem změní v tragédii. Velení římské legie nemůže připustit, že byl skutečně ukřižován Bůh, a proto nechá Longina popravit. Je zde názorně vidět, že Bůh má smysl pro absurdní humor a paradox.

### ***Pampanga: Křížování živě***

Na sever od Manily leží malé městečko Kutud u Pampangy. Na Velký pátek je i v jeho uličkách množství flagelantů. Ještě včera seděli u počítačů a dnes se mrskají důtkami s ostrými skleněnými hroty, které rozdrásají kůži do krve. Někteří mají místo trnové koruny květinový věnec, předkřesťanský symbol duše vegetace. Tradiční uctívání Křížové cesty s průvodem flagelantů se během posledních padesáti let proměnilo v kruté divadlo.

Pašijové mysterium tu zároveň funguje i jako velká show pro davy turistů i média z celého světa. Stále více místních 'Kristů' se tady totiž křížuje *live*, tedy doopravdy. Přicházejí z okolních vesnic, kde jsou pokládáni za hrdiny, aby se přímo ztotožnili s Kristovou obětí. Je zde sice přítomna brutální komerce, ale přístup samotných aktérů křížování je upřímný. Vede je na kříž DNA jejich krve – tlukot a volání jejich srdce – touha po sebeobětování.





▲ ► Po několik desetiletí se nechávají křižovat blouzniví sektáři z vesnice Cutud, povzbuzování davem tisíců diváků i světových médií.

## **Černý Nazarin ve staré Manile**

Moderní komplexy skleněných mrakodrapů a obchodních i kulturních center každoročně jakoby prozařuje procesí archaického Černého Krista – Black Nazarina, k jehož oslavě se po komerčních Vánocích schází v Manile na milion lidí. Při velkolepé fiestě se všech zmocňuje davové šílenství. Na lanech, v úděsné tlačenci, táhnou posvátnou sochu, která má své místo v bazilice na Plaza Miranda ve staré chudinské čtvrti Quiapo. Výpravy ze vzdálených provincií sem putují s alegorickými vozy, na nichž jsou sochy Ježíše s černou tváří. Všeobecný mumraj vzniká spontánním pohybem.

Originál sochy přivezli v 17. století misionáři z Mexika, kde ji vyrobili tamní Indiáni. Na Filipínách se stala kultem. Lidé věří v magickou sílu Nazarina. Proto temnou tvář Krista otírají ručníky a odnášejí si je jako talisman, který uzdravuje a vrací ztracenou energii.

## **Santo Niño, sjednotitel ostrovů a fiesty**

Součástí výzdoby mnoha vozů Černého Nazarina je o Vánocích zrozený, nyní již trochu odrostlejší Ježíšek, Infant Jesus, nazývaný také Santo Niño de Praga, Pražské Jezulátko.

V průběhu roku ožívá Manila několika fiestami, které jsou rozsáhlým scénickým mysteriem. Ta tradiční probíhá v labyrintu uliček staré, zčásti zachovalé čtvrti Intramuros s koloniální architekturou. Kolem znovupostavené katedrály proudí za soumraku průvody hudebníků a tanečníků v historických krojích ze španělské éry, kteří doprovázejí stovkami lampiček osvětlené alegorické vozy se sochami piet, jezulátek a mariánských výjevů. Ze scénického hlediska se velká část města stává rozsáhlým environmentálním happeningem.

Pro Evropana je to úchvatná podívaná, ale pokud jde o spontánní vytržení tisícíhlavých zástupů, je větším zážitkem fiesta na pobřežním bulváru kolem manilské zátoky. Její účastníci se na rozdíl od noblesní fiesty v Intramuros rekrutují především z chudinských slumů. Mladíci a dívky zapomínají aspoň pro tento den na každodenní shánění drobného výdělku, kvůli němuž opustili své domovy na ostrovech a rozhodli se pro život ve velkoměstě. V kostýmech odvozených od původních krojů svých regionů se jako rozbourená řeka valí po nábřežních komunikacích a stovky policistů jen těžce zvládají kolaps dopravy. Rytmická hudba jedné etnické skupiny přehlušuje druhou.

A všemu velí figurka Jezulátka s nevinným dětským úsměvem.

## **Ati Atihan – velkolepá scénická oslava Jezulátka**

Nejslavnější filipínská fiesta Ati Atihan na počest Jezulátka se koná počátkem ledna v Kalibu, centru ostrova Panay uprostřed filipínského souostroví, poblíž populárního letoviska Boracay. Návštěvník má pocit, že se sem sjíždějí celé Filipíny. Tisíce tanečníků vystupují většinou v tradičním pestrém odění z přírodních materiálů, zejména bambusu, rákosu, ananasu a papáji. Fantazie tvůrců



▲ Černý Kristus Nazarin  
původem z Mexika je centrem  
mohutné fiesty ve staré  
Manile.

► Fiesty probíhají jako  
spektakulární show na  
různých místech Filipín.  
Významné místo má zde  
i populární Pražské jezulátko.



kostýmů má inspiraci v archaických dobách kmenových osad. Co kostým, to umělecké dílo.

Ne všichni jsou z venkova, připojují se i městští rapeři a eskadra bubeníků z počítačové akademie. Tanečníci přicházejí ve skupinách s emblémem svého ostrova a kmene jako na karnevalu v Rio. Změň rytmy, tanců, barev, tradičních i moderních prvků spojuje společná extáze. Je zde opět Pražské Jezulátko: velí vlnícímu se zástupu černých kmenů z jižních ostrovů.

## **Mindanao – scénické umění muslimů**

Městečko Tubig na souostroví Tawi Tawi upoutá historicky nejstarší mešitou na Filipínách. Vybudoval ji ve 14. století šejk Magbun, jeden z prvních šířitelů islámu v tomto prostoru. Z původních pilířů dýchá středověk. K hrobce šejka Magduna se o ramadánu sjíždějí muslimové z celého souostroví. Přesto však zdejší islám toleruje umělecké projevy, zejména tanec a produkce oblíbených historických her *moro – moro*.

Muslimské tance jsou předváděny na počest Alláha a jeho divů, ale také přírodních cyklů. Pronikají do nich rovněž dávné animistické tradice, takže nezdědka jsou exorcisti hledající kontakt se záhrobím ve stavu transu.

Nicméně tato oblast kvůli dlouholetým častým bojům mezi guerillovými armádami islámských radikálů a regulérní filipínskou armádou umění zatím nepřeje, což je velký rozdíl ve srovnání s muslimskou Indonésií.

Scénické produkce na katolických Filipínách umožňují nahlédnout do genetické minulosti Filipínců, kteří si v průběhu tisíciletí osvojili kulturu tichomořské, asijské, evropské a americké civilizace. Náčrt hlavních filipínských scénických tradic uplatňovaných v živé současnosti nemohl ovšem vzhledem k jejich bohatosti poskytnout víc než jen jakousi mozaiku a představuje tak – jako ostatně celá stať – informativní úvod k důkladnější studii o scénických formách jihovýchodní Asie.

### **Literatura:**

- ARTAUD, A. (1994) *Divadlo a jeho dvojenec*, Praha: Herrmann
- BARBA, E. / SAVARESE, N. (2000) *Slovník divadelní antropologie (The dictionary of Theatre Anthropology)*, Praha: Divadelní ústav / Lidové noviny
- BRANDON, J. (1967) *Theatre in Southeast Asia*, Cambridge, MA
- BROOK, P. (1968) *The Empty Space*, London: Mc Gibbon
- BRUSTEIN, R. (1971) *Revolution as Theatre*, Liveriget, NY
- Divadelné kultúry východu*, Bratislava: Tatran 1987
- GROTOWSKI, J. (1968) *Towards a Poor Theatre*, NY: A Clarion Book
- KEELER, W. (1987) *Javanese Shadow Plays*, Princetown University Press
- KIRIWAT AMOLWAN, K. (1997) *Masked dance drama of the Thai epic Ramakien*, Bangkok: Chulalongkorn University
- MACKERRAS, C. (1987) „Theatre in Vietnam“, *Asian Theatre Journal*, University of Hawaii Press
- NOVÁK, M. / KALVODOVÁ, D. (1975) *Vítr v piniích (Japonské divadlo)*, Praha: Odeon
- SLATTUM J. / SCHRAUB P. (2003) *Masks of Bali*, Periplus Editions, CA
- WELLS, H. N. (1963) *The Classical Drama of India*, NY
- ZBAVITEL, D. / KALVODOVÁ, D. (1987) *Divadlo v Indii*, Praha: Odeon



# Pařížská divadelní krajina – pokus o topografii

Jitka Pelechová

Francouzský divadelní systém se od toho našeho v mnohém liší. Většina institucí nemá stálý umělecký soubor a tím pádem ani střídavý repertoár. V jejich sálech je uváděna pokaždé jediná inscenace (podle divadel rámcově od jednoho do šesti týdnů) a program pak vypadá jako sled stagion, které se vzájemně nekryjí. Umělecké profese (herci, režisér, dramaturg, scénograf...) se sdružují buď do dlouhodobě spolupracujících souborů, nebo do relativně efemérních uskupení, jež vzniknou vždy pro jeden určitý projekt a s jeho derniérou také zaniknou. Ani v jednom případě však nejsou vázána na konkrétní instituci a objíždějí různá divadla s hotovými inscenacemi, které vznikají často v koprodukcí několika scén. Navzdory občasné – a většinou dočasné – snaze některých režisérů ocitnuvších se v čele institucí o zavedení stálých hereckých souborů a o dlouhodobou spolupráci s neměnným uměleckým týmem je tento systém ve Francii pravidlem. Pokusy o jeho zvrácení jsou ojedinělé, ač se pravidelně objevují přibližně od 50. let 20. století (samořejmě pod vlivem německého divadla v čele s Brechtem) a přestože většinou zanechávají relativně výraznou stopu – pravděpodobně proto, že takové podmínky umožňují z uměleckého hlediska mnohem hlubší práci s větším dosahem. Ve svém důsledku francouzský systém znamená, že

umělecká a ideologická identita jednotlivých scén se v porovnání s institucemi 'německého typu' jeví jako relativně roztržštěná a lze ji obtížněji definovat. Nezávislá na dlouhodobém repertoárem ani konkrétním stylem či ideologií; mnohem volněji ji určuje obecnější estetika jednotlivých inscenací, jež daný ředitel zařadí do programu své sezony a které často vykazují alespoň široké společné rysy (některá divadla se zaměřují spíše na taneční nebo jinak pluridisciplinární tvorbu, jiná třeba na zahraniční inscenace atd.).

Ze statutárního hlediska se státní divadla dělí do tří kategorií. V čele této hierarchie stojí tzv. „národní divadla“, kterých je celkem pět: z toho čtyři v Paříži (Théâtre National de l'Odéon, Comédie-Française, Théâtre National de la Colline a Théâtre National de Chaillot) a jedno ve Štrasburku (Théâtre National de Strasbourg). Jako šestá scéna s obdobným statutem se k nim řadí i pařížská Opera se svými dvěma scénami (Palais Garnier a Opéra Bastille). Národní divadla jsou instituce spravované výhradně státem a financované ze státních dotací. Coby umělečtí ředitelé jsou jmenováni téměř výhradně režiséři (eventuálně choreografové), kteří mají za úkol především produkovat a uvádět vlastní inscenace, ale také poskytovat prostor jiným. Každé z národních divadel má státem určenou specifickou misi. Odéon má uvádět

zahraníční inscenace a přivést tak do Paříže to nejlepší z evropského divadla; v případě Comédie-Française je to udržování stálého hereckého souboru (jako historická výjimka ve francouzské divadelní krajině, ke které se ještě vrátím); Colline se má věnovat především současné dramatičce; Chaillot je určeno tanečnímu divadlu a specifickým štrasburského národního divadla je pod něj spadající škola, která jako jedna z mála ve Francii vzdělává téměř všechny umělecké divadelní profese (od herců přes režiséry, scénografy, dramaturgy a dramatiky po jevištní techniky, zvukaře atd.).

O stupeň níž stojí tzv. „národní“ nebo „oblastní dramatická centra“ (Centres Dramatiques Nationaux či Régionaux - CDN / CDR). Jejich statut vznikl v roce 1972 v rámci druhé vlny divadelní decentralizace (ta první probíhala od začátku 50. let) za účelem rovnoměrnějšího rozprostření divadelní aktivity, která se soustřeďovala především v Paříži, po celé Francii.<sup>1</sup> V hlavním městě má tudíž tento statut jediná instituce (Théâtre Ouvert), ale hned celá čtvrtina (osm z celkových třiceti tří) jich je na blízké periferii Paříže a jsou tak plně k dispozici pařížským divákům. Tato divadla jsou organizována jako společnosti s ručením omezeným a financuje je jednak stát (větší měrou), jednak oblast či město (menším dílem). V jejich čele opět stojí umělecká osobnost (oproti národním divadlům to nejsou pouze režiséři, ale někdy i dramaturgové, dramatici či třeba scénografové) a obdobně jako národní divadla se věnují jak (ko)produkci vlastních projektů, tak uvádění inscenací vzniklých jinde - vzhledem k financím však na rozdíl od národních divadel v programech převažuje druhý typ produkce.

Nejnižší kategorii, co se výše dotací týče, tvoří tzv. „národní scény“, Scènes

1 Některá z těchto divadel mají ve svém názvu „národní divadlo“, jako třeba Théâtre National de Bretagne v Rennes nebo Théâtre National d'Acquaine v Bordeaux; ze statutárního hlediska zůstávají ale dramatickými centry.

Nationales. Ty fungují od roku 1990 pod statutem veřejně prospěšných, neziskových organizací a jsou financovány především z oblastních či městských rozpočtů a v malé míře také státem. Navíc však mají možnost získávat jednorázové dotace na jednotlivé projekty, ať už z Evropské unie nebo od sponzorů či mecenášů všeho druhu. Jejich hlavním posláním je provozovat již vytvořené inscenace, ale díky rozšířeným možnostem dotací se nezřídka také podílejí na jejich produkci. Národní scény jsou tak pro stát a lokální orgány tou nejlevnější formou divadla, a není proto překvapivé, že jsou ve francouzských oblastech zastoupeny nejvíce - dohromady jich je po Francii rozeseto víc než sedmdesát. Taková situace je ovšem dvojsečná: z veřejných dotací divadlo pokryje pouze uvádění pozvaných inscenací; chce-li se podílet na koprodukcí projektů, musí si hledat jiné zdroje. Státu a lokálním uskupením se tak jakoby náhodou daří vysmeknout se z financování tvorby jako takové... Kromě způsobu financování spočívá rozdíl proti dvěma předchozím strukturám také v tom, že národní scény mají ve svém popisu práce pevně zakotvenou pluridisciplinarnitu: ač hlavní těžiště spočívá v divadelním programu, mají za povinnost uvádět také taneční a hudební večery, nový cirkus atd. Tento typ institucí je jen málokdy svěřen do rukou praktikujícím divadelníkům a jejich ředitelé jsou spíše administrátoři, jakýsi typ kulturních podnikatelů, jejichž posláním není produkovat umělecká díla, ale uvádět a šířit již hotové inscenace.<sup>2</sup> Přímo v Paříži nemá statut národní scény žádné divadlo, ale na blízké periferii je jich pařížskému

2 Tak je alespoň jejich role definována v ustanovujících textech. Mnozí z nich si ale přesto nárokují statut umělce, po vzoru Gérarda Mortiera, ředitele několika předních evropských operních institucí (především Théâtre de la Monnaie v Bruselu, salzburských Festspiele, Ruhr Triennale nebo pařížské Opery), podle kterého skladba esteticky rozmanitě a ideologicky koherentní sezony představuje umělecké dílo jako takové.



Odéon, který byl do roku 1990 druhou scénou Comédie-Française, je nyní samostatné národní divadlo.

publiku k dispozici hned osm, z nichž některá patří mezi umělecky nejvýraznější instituce metropole.

Paralelně s těmito třemi kategoriemi existuje v Paříži i celá řada soukromých divadel, která jsou samozřejmě také do větší či menší míry financována z veřejných prostředků. Některá z nich uvádějí obdobný program jako státní divadla a jsou zapojena do sítě společných turné a koprodukcí (třeba Théâtre de la Bastille), jiná se věnují operě (Théâtre de Châtelet), další 'inteligentnímu bulváru' (Théâtre de la Madeleine, Théâtre Antoine, Théâtre de la Porte Saint-Martin atd.).

Představit v následující stati úplný výčet všech pařížských scén je nemožné – v rámci městských zdí působí čtyřicet čtyři státem podporovaných divadel a na blízkém předměstí je jich na dalších padesát (o mohutném kontingentu soukromých divadel nemluvě). Nabízím zde proto portréty několika hlavních divadelních

institucí ve městě samotném (vynechávám tedy jak operu, tak příměstské scény a bulvár). Tento výběr je tudíž třeba brát jako subjektivní. Jeho pořadající princip vychází ze snahy charakterizovat vybrané instituce a jejich vzájemné vztahy co nejlépe a v příslušných souvislostech, a zároveň co nejzřetelněji ukázat rozmanitost pařížské divadelní scény.

## Národní divadlo Odéon

Théâtre National de l'Odéon – Théâtre de l'Europe patří spolu s Comédie-Française mezi pařížská divadla s nejdelsí tradicí – obě instituce mají i částečně propojené dějiny. Historická budova v srdci latinské čtvrti, hned vedle Lucemburských zahrad, sloužila od počátku 19. století jako druhý sál Comédie-Française a tato situace trvala – přes přechodné, vždy relativně krátkodobé změny statutu v druhé



◀ John Arnold,  
Bruno Blairet,  
Philippe Girard  
a Scali Delpeyrat  
v *Adagiu* Oliviera Py,  
Théâtre Odéon 2011

▶ Předimenzované  
scénografické prvky  
(zde Mitterrandova  
knihovna) v jinak  
strohé inscenaci

polovině 20. století – až do roku 1990, kdy se obě instituce definitivně odloučily. Odéon je spjat s hereckými osobnostmi jako Sarah Bernhardt nebo Réjane a s režiséry jako André Antoine či Firmin Gémier. Vlastní identitu, nezávislou na Comédie-Française, si Odéon začal budovat v 60. letech, kdy byl svěřen do rukou Jean-Louis Barraulta: ten vypracoval jasně formulovaný umělecký program, který spočíval na jedné straně v uvádění velkých moderních autorů (třeba Paul Claudel) a na druhé straně si dával za úkol představit pařížskému publiku současnou dramaturgii své doby, autory jako Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Marguerite Duras či Jean Genet. Právě posledně jmenovaný se skandálem okolo své hry *Paravány*, jejíž premiéra se v režii Rogera Blina v roce 1966 konala právě na prknech Odéonu, zasloužil o nekonformní pověst této scény, na jejímž základě se v květnu 1968 divadla zmocnili vzbouření studenti a po několik týdnů je okupovali. Během 80. let pak Odéon zažil opravdový vzestup. Dělili se o něj dvě instituce: prvních šest měsíců v roce bylo

svěřeno do rukou Giorgio Strehlera a jeho Théâtre de l'Europe, které uvádělo nejen inscenace z milánského Piccola, ale zároveň dávalo prostor předním evropským režisérům a souborům, kteří zde přímo tvořili, nebo tu alespoň hostovali; zbylých šest měsíců se pak divadlo vrátilo ke statutu druhé, i když čím dál tím samostatnější scény Comédie-Française a spolu s ní je na konci 80. let řídil Antonín Vitez. Konečně v roce 1990 je vytvořena už zcela autonomní instituce, která v sobě spojuje ambice obou předchozích. Především na konci 90. let, pod vedením George Lavaudanta, zve Odéon do Paříže režiséry, jako jsou Luc Bondy, Christoph Marthaler, Romeo Castellucci, Krystian Lupa či Heiner Goebbels. Od roku 2003 probíhá několikaletá rekonstrukce historické budovy a Odéon působí na okraji Paříže v „Ateliérech Berthier“, za tímto účelem upravených; i po znovuotevření budovy u Lucemburských zahrad si Ateliéry nechává jako druhou scénu, a disponuje tak vedle historického italianizujícího sálu i moderně vybaveným sálem s volně modulovatelným prostorem.





Od roku 2007 je za Odéon odpovědný režisér, herec, dramatik a překladatel Olivier Py, který pokračuje v obdobném duchu: velká část inscenací přijíždí ze zahraničí (v posledních sezonách například Němci Peter Stein, Frank Castorf, Thomas Ostermeier nebo Matthias Langhoff, Nizozemci Ivo van Hove a Guy Cassiers, Polák Krzysztof Warlikowski, Rus Nikolaj Koljada, Maďar Tamas Asher nebo Litvan Eimuntas Nekrošius), zbytek z francouzských oblastních divadel a dvě nebo tři inscenace ročně podepíše Py sám.<sup>3</sup> Ve

**3** O jeho inscenaci Claudelova *Saténového střevíčku*, původně nastudovaného 2003 pro orleánské Centre dramatique national a 2009 obnoveného (v původním obsazení i časovém rozsahu 9 a půl hodiny čistého času bez přestávek) v Odéonu (kde se hrál ve dvou částech nebo v sobotu či v neděli celý), psal v článku „Herectví jako umění: Z pařížských a berlínských scén 1“ z *Disku 28* (červen 2009): 122–125 Štěpán Pácl; délka představení tu podle něho nebyla „ani v nejmenším projevem [...] pýchy, ale základním způsobem sdílení příběhu s diváky“. Pácl se také zmínil o přepisu Aischylovy *Oresteie*, jehož autorem byl také Olivier Py, a o tom, že se v jeho inscenacích „stále objevují jeho herci, z nichž někteří [s ním] spolupracují [...] od roku 1992“. Pozn. red.

svém uměleckém projektu Py v době své investitivity oznamoval, že chce zviditelnit současnou evropskou dramaturgii: za tímto účelem v každé sezoně vyhradil prostor jednomu autorovi, jehož díla byla nejenom uvedena na jevišti, ale také studována během doprovodného programu ve spolupráci s univerzitními odborníky; prozatím tak Odéon dal prostor Řekovi Dimitru Dimitriadovi, Britovi Howardu Barkerovi či Francouzi Valeru Novarinovi. V letošní sezoně dovedl Py mezinárodní spolupráci tak daleko, že navázal jakýsi ‘výměnný program’ s berlínskou Volksbühne. Její ředitel Frank Castorf bude v zimě s francouzskými herci v Odéonu adaptovat Dumasovu *Dámu s kaméliemi*, zatímco Py bude ve stejnou dobu pracovat s berlínským souborem na své hře *Slunce*; obě inscenace pak budou uvedeny v obou divadlech. Mimoto přišel ředitel Odéonu i s projektem tzv. „intervenčního divadla“ (théâtre d’intervention), který spočívá v jakýchkoli ‘rudimentárních’ inscenacích

klasických her (prozatím Aischylových dramát) s minimem prostředků a trváním přesně padesát minut; s nimi Odéon objíždí střední školy, podniky, továrny atd.

Letos na jaře se Odéon na několik týdnů ocitl na prvních stránkách novin. Nejprve byla důvodem Pyova inscenace *Adagio (Mitterrand, tajemství a smrt)*, ve které jako autor a režisér zpracoval dva mandáty bývalého francouzského prezidenta. Inscenace jako taková se setkala s velmi kladným ohlasem: Py se protentokrát vzdal svého metafyzicko-lyricko-pateticko-vzletného stylu, jehož přemíru mu kritika vytýká, a jak v textu, tak ve vedení herců zůstal relativně strohý. Jedině ve výpravě zůstaly zbytky monumentality – jezdicí pás přivázel a odvážel předimenzované elementy míst, do kterých Py děj zasadil – Mitterrandovu knihovnu, berlínskou zeď, elysejský palác atd. Text hry ale vyvolal reakce na mnoha stranách. Py se samozřejmě nechal konkrétními historickými situacemi a materiály jen volně inspirovat, a kolem nich vytvořil více či méně podloženou fikci. Tento v podstatě banální postup v případě natolik mytické a zároveň rozporuplné postavy, jakou jejich bývalý prezident pro Francouze je, rozehrál krev jak Mitterrandovým politickým příznivcům, tak i odpůrcům, a v neposlední řadě i jeho rodině. Když tedy dva dny po derniéře padlo z úst ministra kultury Frédéric Mitterranda (jenž je synovcem bývalého prezidenta, ale politicky se pohybuje na opačné straně spektra) rozhodnutí, podle něhož nebude mandát Oliviera Py v čele divadla prodloužen (a to byl druhý důvod nezvyklého mediálního zviditelnění Odéonu v poslední době), mnoho komentátorů spojovalo usnesení s inscenací. Překvapivé bylo už proto, že druhý a často i třetí mandát v čele obdobných institucí je ve Francii téměř automatický, a tím spíš proto, že celková bilance Pyova působení je hodnocena jako příkladná. Nakonec se ukázalo, že rozhodnutí

není pouze reakcí na *Adagio*, protože ministerstvo už přes rok bez Pyova vědomí jednalo o vedení Odéonu s Lucem Bondym. Ten se pak stal de facto rukojmím situace. Divadelní svět se totiž za pomoci petic a otevřených dopisů pokoušel ministrovo usnesení zvrátit, a když se proneslo, že Mitterrand (Frédéric) dokonce navrhuje změnit zákon, aby dnes třiašedesátiletý Bondy nemusel za dva roky do důchodu, hovořilo se o protekci a elitářství. Atmosféra se od té doby zklidnila, Bondy nastoupí do Odéonu v březnu 2012 a Py byl od roku 2014 jmenován do čela Avignonského festivalu (zůstává tedy nadále na velmi vlivné pozici). Celá aféra ale ukazuje, že ministerstvo kultury, aplikující nekoherentní a vůči kultuře často až nepřátelskou politiku Nicolase Sarkozyho, je v očích uměleckého světa zdiskreditováno do té míry, že jakýkoliv přehmat vyvolá přehnané reakce. Za normálních okolností by totiž veřejnost kvitovala jmenování Luca Bondyho do čela velké pařížské instituce minimálně s uspokojením...

## Comédie-Française

Mezi pařížskými divadelními institucemi je Comédie-Française tou nejstarší: vznikla v roce 1680, několik let po Moliérově smrti, spojením jeho herecké společnosti a dvou dalších, které v té době v Paříži působily. Po celou dobu své existence si Comédie-Française zachovala stejný způsob fungování, který ji v mnohém odlišuje od zbylých francouzských institucí. Jako jediné divadlo má totiž stálý soubor herců a uvádí střídavý repertoár, což dělá z francouzského “národního divadla” vlastně jedinou instituci fungující podle “německého” systému.<sup>4</sup> Historická

4 O jeho významných specifických rysech viz podrobněji in Sílová, Z. „Pařížské ansámblové divadlo“, *Disk 17*: 125–130; v tomto článku, který pojednává zejména také o tamních



Historická budova Comédie-Française byla původně součástí Královského paláce.

budova Comédie-Française (sál Richelieu) se nachází v samém centru Paříže: je součástí bývalého královského paláce, naproti Louvru – jedná se tedy o italianizující sál. Ten byl sice v průběhu 20. století moderně technicky vybaven, ale i tak samozřejmě poskytuje omezené možnosti. Proto se instituce v roce 1993 rozšířila o komorní, ale frontální scénu divadla Vieux-Colombier a o tři roky později o Studio Louvre, sál pro sto třicet diváků určený menším projektům, scénickým čtením, setkáním atd.

Comédie-Française se v mnoha ohledech vyčleňuje ze sítě ostatních statutárních divadel. Její zvláštnost je dána

inscenacích Corneillova *Lháře* (2005) i *Cida* (také 2005) a Rostandova *Cyrana z Bergeraku* (2006), je tato tradiční instituce viděna pohledem, jakým se jeví (ovšem patrně nejenom) z prostředí českého divadla s jeho nešťastně přerušovanou kontinuitou i slabým zájmem o kulturu mluveného slova a péče o jazyk i „tradiční hodnoty“ vůbec. Pozn. red.

jednak repertoárem, na kterém figurují především jména francouzských autorů a hlavně těch klasických (jen v letošní sezoně má Comédie-Française na repertoáru dvě hry od Moliéra a dvě od Racina, po jedné od Marivauxe a od Feydeaua, a s nimi po jednom titulu od Goldoniho, Čechova a Brechta), jednak stálým souborem herců. Divadlo tak většinou nepřekvapí ani programem, ani estetikou, která je v naprosté většině případů orientovaná na tradiční dramatické herectví (Comédie-Française rozhodně není místem pro scénické experimenty). U značné části inscenací podepisují herci i režii. Výsledkem je, že Comédie-Française je relativně uzavřené prostředí, které navštěvuje určité publikum, ne vždy to samé, které potkáte v ostatních státních divadlech, a má pověst trochu zaprášené, zastaralé instituce. Tu se mnozí ředitelé jako Antoine Vitez, Jacques Lassalle nebo





▲ Abstraktní scénografický dispozitiv, který se „pletl hercům do cesty“, vzbudil ve *Hře lásky a náhody* v Comédie-Française u některých diváků pohoršení.

◀ Ani relativně civilní hra souboru se pro některé neshodovala s tradicí inscenování Marivauxe v národním divadle.

Marcel Bozonnet více či méně úspěšně snažili v posledních desetiletích vyvrátit tím, že na repertoár zařadili více současných dramatiků (byli to např. Bernard-Marie Koltès, Jean-Luc Lagarce či Marie N'Diaye...) a že otevřeli divadlo výrazným externím, často i zahraničním režijním osobnostem (jako Bob Wilson nebo belgický kolektiv tg STAN).<sup>5</sup> Ale tradičnímu postavení Comédie-Française jako strážkyně francouzského dramatického vkusu a (nejen) divadelní ideologie je někdy těžké se vzepřít – na takový oříšek narazil v roce 2006 ředitel Marcel Bozonnet. Na

<sup>5</sup> To se děje už od 70. let, kdy tu např. z českých režisérů pohostinsky působil Otomar Krejča (s inscenacemi Čechova *Racka* a Sofoklovy *Antigony*); roku 1993 inscenoval v C.-F. také Jiří Menzel *Martinovu odměnu* (*Le Prix Martin*) Eugèna Labiche a Émila Augiera. Pozn. red.

poslední chvíli tehdy změnil program sezony 2006/07, ve které měla být na repertoár zařazena inscenace hry Petera Handkeho *Das Spiel vom Fragen oder die Reise zum Sonoren Land*. Dovedl jej k tomu fakt, že Handke se účastnil pohřbu Slobodana Miloševiče, a dokonce při této příležitosti pronesl i krátkou řeč: inscenace jedné z jeho her ve francouzském národním divadle by tak podle Bozonneta dopřála autorovi veřejné zviditelnění, které mu z etického hlediska nechtěl umožnit. Takové rozporuplné rozhodnutí samozřejmě vyvolalo bouřlivé reakce a přesáhlo pařížský divadelní svět (a o Handkeho tvorbě se mluvílo o to víc...). Mnoho evropských divadelních osobností se postavilo za Handkeho a argumentovalo tím, že hra byla napsána o patnáct let dříve



a že rozhodně nenese žádné rysy propagandy jakéhokoliv druhu (Claus Peymann), nebo že takové rozhodnutí přibližuje Comédie-Française k institucím, které podporují cenzuru a umlčují nepohodlné autory (Elfriede Jelinek). Na druhé straně se ovšem také zformovala fronta, která se postavila za Bozonnetu a jeho rozhodnutí, v čele s Olivierem Py. Handke, jehož prosrbské postoje nejsou koneckonců žádným tajemstvím,<sup>6</sup> se do aféry také vložil s tím, že svou přítomností a svým proslavem chtěl především poukázat na to, co považuje za apriorní demonizaci srbských aktérů ze strany novinářů i historiků. Hra nakonec opravdu uvedena nebyla, ale Marcel Bozonnet byl ministrem kultury odvolán a na jeho místo nastoupila jedna z členek souboru Comédie-Française, Muriel Mayette, která stojí v čele divadla dodnes a nadále v něm působí jako herečka a režisérka.

Ani ona se ovšem nevyhnula polemikám. Mnozí už od počátku nesouhlasili s jejím jmenováním: rychlé odstranění Bozonnetu bylo totiž ze strany ministra kultury, kterým byl tenkrát Renaud Donnedieu de Vabres, chápáno především jako snaha vyhnout se hlubším debatám a zamést celou aféru pod koberec. K tomu se přidalo to, že podle vnitřních ustanovení Comédie-Française měl v takovém případě do křesla ředitele dočasně usednout služebně nejstarší herec či herečka a vést divadlo až k řádné volbě nového administrátora – i tyto stanovy ministr obešel. Mayette se rozhodla bojovat proti pověsti zastaralé instituce tím, že Comédie-Française otevře novému publiku, a to především tak, že vyvede soubor z bohatých čtvrtí pařížského centra.

6 Mimochodem, ze stejného důvodu mu už v roce 2006 düsseldorfská městská rada odmítla předat cenu Heinricha Heineho, na kterou jej předtím navrhla odborná porota. To samé se opakovalo letos v říjnu, kdy měl Handke převzít německo-francouzskou literární cenu Candide: hlavní sponzor se ovšem postavil proti s odůvodněním, že autorovy prosrbské postoje by mohly jeho firmu poškodit v obchodních stycích se Spojenými státy.

V roce 2008 se tak snažila usurpovat pro své divadlo jednu z nejvýraznějších „národních scén“ na pařížském předměstí, MC (Maison de culture) 93 v Bobigny. Proti tomu se vehementně postavila nejen široká veřejnost, ale i soubor herců Comédie-Française, kteří tím dali jasně najevo, že Mayette nemá ve svém konání jejich podporu.<sup>7</sup>

Záměr ředitelky, zasadit Comédie-Française i do lidovějších čtvrtí města, se podařilo uskutečnit až v letošní sezoně, kdy národní divadlo hostovalo v pluridisciplinárním a polyvalentním uměleckém centru „104“ na severu Paříže: uvádělo zde inscenaci Marivauxovy *Hry lásky a náhody* v režii Bulhara Galina Stojeva. Ten se v Comédie-Française, tenkrát v historickém sále Richelieu, představil už v roce 2008, kdy zde inscenoval Corneillovu *Komickou iluzi*. Tehdy i teď jeho práce rozdělila kritiku i veřejnost na dva tábory.<sup>8</sup>

7 Podrobněji jsem o této kauze referovala ve svém článku „Otázky moci v pařížských divadlech: teorie a praxe“ v *Disku* č. 26 (prosinec 2008).

8 O Stojevově inscenaci *Komická iluze* (hrané česky pod titulem *Magická komedie*) psali s pramalým nadšením také Zuzana Šilová a Jaroslav Vostrý v článku „Podoby současného dramatického divadla“ v *Disku* 27 (březen 2009): 12–15, viz i knihu Vostrý, J. / Šilová, Z. *Je dnes ještě možné herecké umění?*, Praha 2009: 96–100; v II. části této knihy nazvané „Pařížské inspirace“ se z inscenací Comédie-Française, které jsou i hereckým stylem – obvykle v souladu se stylem inscenací – k prospěchu věci velmi různorodé, pojednává ještě o *Fables Lafontaine* režiséra Roberta Wilsona (2004), Molièrově *Tartuffovi* v režii Marcela Bozonnetu (2005), Euripidových *Bakchantkách*, které inscenoval André Wilms (2005), Corneillově *Lháři*, kterého režíroval Jean-Louis Benoit (2005), i *Cidovi*: toho inscenovala Brigitte Jaques-Wajemanová (také 2005), která tu už 2001 režírovala Hugova *Ruy Blase* – nejen o její inscenaci, ale vůbec o uvádění této hry v C.-F. psala v *Disku* 7 (březen 2004): 65–78 Daniela Jbertová. V citované knize Vostrého a Šilové se dál píše také o inscenaci *Molière–Lully*, kterou tvořily komedie-balety *Láska lékařem* a *Láska malířem* režírované Jean-Marie Villégierem a Jonathanem Duvergerem (rovněž 2005), Rostandově *Cyranovi* z *Bergeraku*, kterého inscenoval s mimořádným ohlasem Denis Podalydés (2006), v jehož režii uvedla C.-F. také Mussetova *Fantasia* (2008), o Goldonih *Náměštičku*, které inscenoval Jacques Lasalle (2006) i Beaumarchaisově *Figarově svatbě* v inscenaci Christoha Raucka (2007). V *Disku* 33 (září 2010): 145–154 psal Jaroslav Vostrý v článku „Nové pařížské scénologické inspirace“ znovu o *Figarově svatbě* s novým Hrabětem, o *Cyranovi* 4 roky po premiéře, ale také o právě premiérových Čechovových *Třech sestřích* v režii Alaina Françona. Pozn. red.

*Hra lásky a náhody* se odehrávala sice v dobově stylizovaných kostýmech, zato ale v abstraktní výpravě složené z několika průhledných, průchozích a pojízdných kvádrů zdobených tapetovým vzorem, které herci během inscenace volně přemísťovali po jevišti. Pro některé tato scénografie postrádala vztah s Marivauxovou hrou a působila na scéně samoúčelně, či dokonce „pohlcovala herce“; pro jiné naopak vytvářela prostředí laboratorního experimentu, neustále se proměňujícího labyrintu, ve kterém lze zkoumat chování laboratorních myší (v tomto případě tedy Marivauxových postav pánů a sluhů, kteří si – pod dohledem hlavy rodiny, ale za vzájemné nevědomosti – navzájem vymění role). Pravdou každopádně je, že scénické řešení nijak nebralo v potaz pro Comédie-Française nezvyklý divadelní prostor centra „104“. Nastolením chladného, klinického prostředí se tak Stojev vzdálil od lehkého a laškovného komična, v jehož duchu bývá Marivaux inscenován, což jedni považovali za ochuzení hry, druzí naopak za otevření textu novým horizontům: podtržením krutosti, která se ve hře skrývá, se režisér přiblížil k mytické inscenaci jiného Marivauxova textu, *Sporu*, inscenovanému Patricem Chéreauem v roce 1973. Obdobné neshody panovaly i co se týče přijetí hereckých výkonů: pro některé bylo trochu civilnější, realističtější a méně deklamační herectví u souboru Comédie-Française vítanou změnou, druzí jej prohlašovali za „ploché“. Příklad této inscenace v sobě shrnuje základní problém, kterému musí Muriel Mayette čelit. Na jednu stranu se od ní očekává, že dovede svou instituci k novým, ‘svěžejším’ horizontům, na druhou stranu se ale někteří cítí ochuzeni, ne-li okradeni, jakmile se inscenace svou estetikou vzdálí tradičnímu stylu.

Je těžké odhadnout, kterým směrem se bude Comédie-Française ubírat v blízké budoucnosti – čeká ji totiž několik

změn. Tou první je, že ministr kultury letos v září oznámil, že národnímu divadlu bude přidělen další sál, tentokrát moderně vybavený a situovaný v komplexu Opéry Bastille. Tou další, že historický sál Richelieu bude od ledna 2012 procházet dlouhodobou rekonstrukcí a hlavní scéna se přesune do vedlejších zahrad Královského paláce, kde je pro tento účel postavena dřevěná budova nazvaná „Pomíjivé divadlo“ (Théâtre éphémère). A tou třetí, že Comédie-Française bude i nadále hledat nové prostory pro své inscenace: například na jaře 2012 bude Eric Ruf inscenovat Ibsenova *Peera Gynta* v rozlehlých a majestátních prostorech Grand Palais, výstavního paláce z konce 19. století ve stylu Art Nouveau. Zda budou všechny tyto nové prostory použity samoúčelně jako v případě *Hry lásky a náhody*, nebo divadelně opravdu využity, zůstává ve hvězdách. Jisté ale je, že se zde Comédie-Française nabízí jedinečná příležitost otevřít se novým vlivům a praktikám.

## Národní divadlo Colline

Z francouzských národních divadel je Colline to nejmladší: dal mu vzniknout v roce 1988 tehdejší ministr kultury Jack Lang. Nová instituce měla být zasvěcena především uvádění nových divadelních textů, francouzských i zahraničních. V posledních letech bylo divadlo spjato se jménem režiséra Alaina Françona, který jej od roku 1996 do ledna 2010 řídil. Během svého působení sice – podle původní mise – kladl hlavní důraz na novodobé texty, ale stavěl repertoár divadla tak, aby současná dramatika byla v neustálém dialogu s tou moderní z konce 19. a začátku 20. století. Autoři jako Martin Crimp, Thomas Bernhard nebo Michel Vinaver, a především Edward Bond, jehož dílo Françon v Colline inscenoval skoro celé,



**Výprava Wedekindovy *Lulu* (režie a scénografie Stéphane Braunschweig, Théâtre National de la Colline 2010) odráží představy a fantasmata mužských postav.**

tak byli uváděni vedle Čechova, Ibsena, Strindberga, Maeterlincka.

V lednu 2010 vystřídal Françoisa v čele Colline režisér a scénograf Stéphane Braunschweig. Změna vedení nepředstavovala v tomto případě zlom v esteticko-ideologickém profilu instituce, jak tomu se změnou ředitele často bývá, ale došlo k němu postupně,<sup>9</sup> a tak mohla Braunschweigova práce přirozeně navázat na tu Françoisovu. Nový ředitel vskutku převzal dialog mezi současnými a moderními autory do základní struktury svého repertoáru, ale zároveň rozšířil umělecký program o nový bod zájmu, kterým je zkoumání nejen nových dramatických, ale také nových divadelních forem. Jako „přizvaní umělci“ tak v Colline nepůsobí již pouze autoři, jak tomu bylo dříve, ale také a především divadelníci. Každou sezonu tak například Colline pozve jednoho zahraničního režiséra, aby zde pracoval s francouzskými herci – zatím to byli Němec Michael Thalheimer, Bulhar Galin Stojev a letos přijede v Německu působící Švýcar Roger Vontobel.

<sup>9</sup> Už během sezony, která předcházela jeho investičně, byl Braunschweig v Colline „přizvaným umělcem“ a jako takový se podílel i na vypracování programu.

Stéphane Braunschweig se v mnoha ohledech vymyká srovnání s ostatními režiséry a řediteli institucí, a to především ze dvou důvodů: tím prvním je to, že má velmi odborné a elitní vzdělání v oboru germanistiky a filozofie, které později doplnil divadelní školou Antoina Viteze v Chaillot, a tím druhým, že není pouze germanista, ale také germanofil, a tudíž citlivý na mnoho vlivů přicházejících z německé kultury. To se týká i jeho vztahu k dramaturgii – Braunschweig jako téměř jediný režisér své generace od počátku spolupracuje s dramaturgyní Anne-Françoise Benhamou (jež mimochodem působí také na univerzitní půdě), a propaguje tak ve Francii roli dramaturga, která se zde až na několik vzácných výjimek nikdy neuchytila. V letech 2000 a 2008, kdy řídil Štrasburské národní divadlo a také pod něj spadající školu, tam po vzoru německých škol dokonce zavedl samostatnou sekci dramaturgie. Protože se hlásí k devíze svého mentora Viteze, podle něhož by ke každé divadelní instituci měla náležet škola, přenesl svou vzdělávací aktivitu i do Colline, alespoň ve formě pravidelných a komplexních dramaturgických, režijních či scénografických stáží. Kromě Anne-Françoise

Benhamou se Braunschweig v Colline obklopil širokým týmem dramaturgů, který se zaměřuje na zkoumání současné dramatiky, a badatelská práce je doplněná publikací divadelní revue *OutreScène* zaměřené na studium jak divadelních textů, tak divadelní praxi; Braunschweig a Benhamou ji vydávali již v době svého působení ve Štrasburku.<sup>10</sup> A konečně další vliv německého prostředí: Braunschweig se pravidelně obklopuje stejnými herci; jak ve Štrasburku, tak v Colline zavedl stálý herecký soubor.

Braunschweigův umělecký projekt, konfrontovat současné autory s těmi moderními, se projevuje i na jeho vlastním výběru repertoáru: od svého příchodu do Colline zde inscenoval dvě Ibsenova dramata, *Noru* a *Rosmersholm*, pak Wedekindovu *Lulu* a letos se chystá na dvě hry od současného norského autora Arne Lygra. Poslední inscenace, *Lulu*, je v mnoha ohledech emblematická pro Braunschweigovu tvorbu. Předcházela ji detailní a do hloubky sahající práce na textové předloze: z několika Wedekindových verzí vytvořili Braunschweig a Benhamou originální text, který se zakládá především na jedné z prvních podob hry z roku 1894, stejně jako slavná hamburská inscenace Petera Zadeka z roku 1988, a ne na konečné verzi z roku 1913, která se obvykle inscenuje a je výsledkem mnohočetného Wedekindova přepisování hry podle diktátu cenzury. Kromě toho, že se Braunschweig podílel na kompozici textu, podepsal také scénografii, jak je koneckonců jeho zvykem. Nezasazuje hru do žádného konkrétního společenského či dobového kontextu (na rozdíl třeba od zmiňovaného Zadeka, který ji umístil do padesátých let, čímž radikálně změnil vizi *Lulu* jako 'femme fatale', kterou za se nastolil Pabstův film s Louise Brooks

<sup>10</sup> Už Alain Françon vydával v Colline vlastní revue, *Lexi/Textes*; ta se ale zaměřovala výhradně na studium dramatických textů.

z roku 1929), tím se ovšem nevzdává jevištně konkrétního prostředí. Braunschweigova scénografie svou konkrétností slouží hercům a zároveň ideově interpretaci textu. Z mnoha míst, které hra evokuje, zmiňme ateliér malíře Schwarze, kde se odehrává téměř celý první akt: prostoru dominuje postel, ze dvou stran obklopená velkými zrcadly do pravého úhlu: členění prostoru a jeho prvky umožňují hercům rozvíjet výrazově bohatou hru, ale zároveň scénické řešení interpretuje text. *Lulu* se totiž v zrcadlech několikanásobně odráží – stává se z ní žena, která nemá pevnou identitu, je pokaždé jiná podle fantasmat, která si do ní promítají jednotliví muži. Prostor tak svým způsobem odráží zvláštní Wedekindův realismus, který se přirozeně kloubí s prvky fantazie, snu či nočních můr.

Prozatím má národní divadlo Colline díky svému profilu orientovanému na německou kulturu v rámci pařížské divadelní krajiny jedinečné postavení. Otázkou nyní je, jak bude jeho ředitel reagovat na brzký příchod francouzsko-německého režiséra Luca Bondyho na scénu pařížských národních divadel.

## Národní divadlo v Chaillot

Divadlo Chaillot je jednou z nejimpozantnějších a historicky nejexponovanějších scén francouzského divadla 20. století. Impozantní proto, že sídlí v obrovském paláci přímo naproti Eifellově věži, který byl vystaven při příležitosti Světové výstavy v roce 1937; historická proto, že je spjata s výraznými osobnostmi francouzského divadla, jako Jean Vilar nebo Antoine Vitez. V letech 1951 až 1972 zde Vilar umístil své Lidové národní divadlo (Théâtre National Populaire – TNP), které představovalo jednu z nejvýraznějších etap poválečného divadelního vývoje. V roce 1975 získalo Chaillot svůj současný





**Impozantní budova paláce Chaillot, ve kterém sídlí stejnojmenné divadlo.**

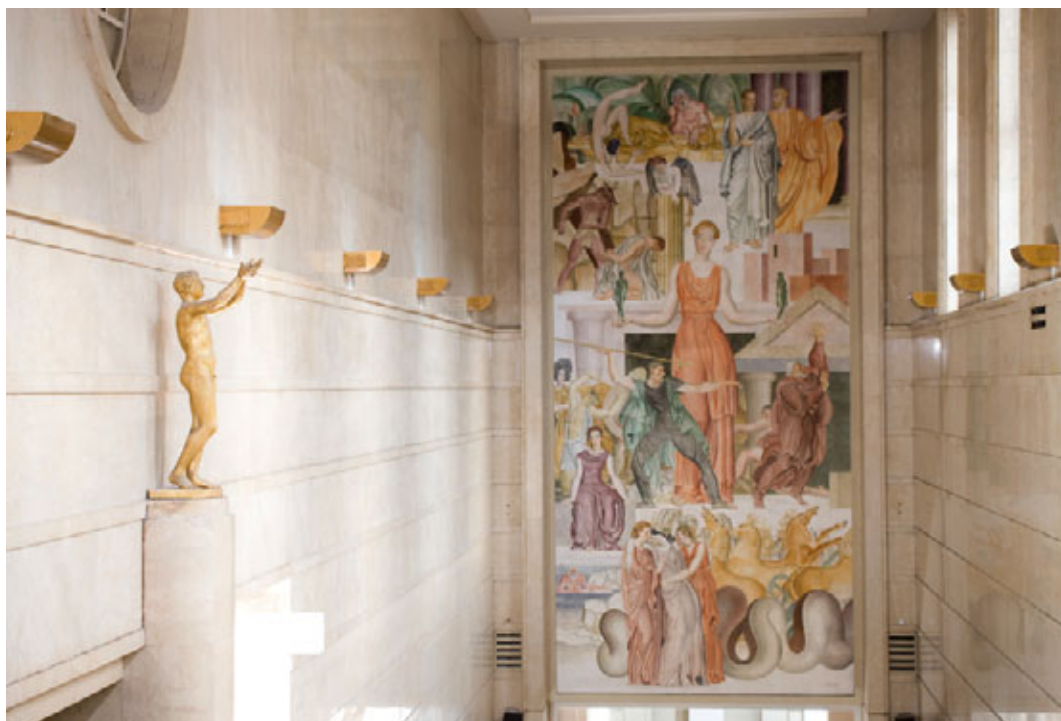
statut národního divadla a v letech 1981 až 1988, pod vedením a z iniciativy Antoina Viteze, se rozrostlo o divadelní školu, kterou prošla velká část současných divadelníků. V následujících letech řídili Chaillot dva režiséři argentinského původu, nejdřív karnevalově rozšafný Jérôme Savary (do roku 2000), poté už trochu víc strohý, ale mezinárodně otevřenější Ariel Goldenberg (do 2008).

V roce 2007 oznámila tehdejší ministryně kultury Christine Albanel, že Chaillot v blízké budoucnosti připadne tanečnímu divadlu, a jmenovala do jeho čela choreografické duo José Montalvo – Dominique Hervieu.<sup>11</sup> Kromě toho, že padlo za velmi sporných podmínek

<sup>11</sup> Na jaře 2009 uvedlo toto divadlo volnou činoherní inscenaci Dostojevského *Idiota* režiséra Vincenta Macaignea (byl také autorem dramatisace i představitelům Rogožina), o které také psal v *Disku* 28: 133–134 Štěpán Pácl (viz pozn. 3). Pozn. red.

(s vyloučením jakékoliv diskuse),<sup>12</sup> vyvolalo toto rozhodnutí množství otázek: proč obětovat esteticky, ideologicky a historicky výraznou, zaběhanou a fungující instituci a nespěšit takovou misi buď tenkrát čerstvě vytvořenému Národnímu centru tance (Centre National de la Danse) nebo Théâtre de la Ville, jinému pařížskému divadlu, které se tanečnímu repertoáru už dlouhodobě věnuje? (Na to, že všechny tři instituce si tak budou vzájemně konkurovat na relativně malé ploše, Albanel pohotově odpověděla, že stačí, aby si mezi sebou repertoár rozdělily – jedna se může zaměřit na francouzský tanec, druhá na mezinárodní program atd.) Má smysl v dnešní době, kdy tanec a činohra mají svornou tendenci mazat

<sup>12</sup> I této aféře jsem se již podrobněji věnovala v článku „Otázky moci v pařížských divadlech: teorie a praxe“ (viz pozn. 7).



Jean Vilar chtěl z Chaillot udělat divadlo pro lid – zde freska naproti hlavnímu schodišti.

hranice mezi sebou, dělat mezi oběma disciplínami tak tlustou čáru? Bude takto disciplinárně omezený repertoár s to dlouhodobě naplnit obrovské Chaillot a jeho dva sály, které pojmu až 1700 diváků? Nicméně, navzdory sporným podmínkám, za jakých se jmenování Montalva a Hervieu do čela Chaillot odehrálo, svěřit velkou instituci tomuto tandemu znamenalo šťastnou volbu. Za třicet let, po které spolu oba choreografové pracují, se prosadili jako hlavní osobnosti francouzského tanečního divadla. Jejich estetika vychází ze synergie disciplín (tanec, činohra, cirkus), z křížení žánrů a kultur (od baletu po hip-hop, od primitivních afrických tanců po černošský jazz) a z vrstvení skutečného a virtuálního světa, reality a fantazie, živých herců-tanečníků a videoprojekcí. V Chaillot se s diváckým úspěchem setkala nejen jejich vlastní tvorba, ale také repertoár, který

zařadili na program (Trisha Brown, William Forsythe, Carolyn Carlson, Angelin Preljocaj...). Kromě toho také dokázali najít určitou rovnováhu a zklidnit rozbourané vody díky tomu, že uváděli i ryze činoherní inscenace.

Vzhledem ke kladné bilanci jejich působení v Chaillot se další rozhodnutí ze strany ministerstva (tentokrát už pod taktovkou Frédéric Mitterranda) opět jevilo jako neopodstatněné a nelogické. Po necelých třech sezonách a dlouho před koncem svého mandátu byla Dominique Hervieu od července 2011 jmenována do čela Domu a bienále tance (Maison et Biennale de la danse) v Lyonu, zatímco José Montalvo zůstal v Chaillot jako vedoucí taneční sekce. A opět nebylo v usneseních kulturních autorit příliš jasno. Město Lyon totiž vypsalo na post ředitele své prestižní taneční instituce veřejný konkurz, ze kterého jako dva hlavní favorité vyšli



Vrstvení disciplín odpovídá v inscenaci *Orphée* J. Montalva a D. Hervieu křížení hudebních žánrů, sahajících od Monteverdiho a Glucka po Glasse či hudební experimenty Secte Phonétik.

Didier Deschamps, do té doby vedoucí obdobné, ale mnohem menší instituce v lotrinském Nancy, a Cornelia Albrecht, současná ředitelka slavného Tanztheateru ve Wuppertalu, pokračovatelka Piny Bausch. Jmenována však byla Hervieu, která se konkurzu podle médií ani neúčastnila. A aby překvapení bylo úplné, v čele Chaillot ji vystřídal právě Didier Deschamps, který si svým působením v Nancy vydobyl pověst konsenzuálního umělce bez výrazné estetické či politické vize, ale s blízkými vztahy s ministerstvem.<sup>13</sup> Své schopnosti bude mít v čele Chaillot teprve možnost projevit: pod repertoárem letošní sezony jsou ještě podepsaní

<sup>13</sup> Vše se ještě o něco zkomplikovalo v lednu 2011, kdy Mitterrand oznámil, že vedle Deschampe bude Chaillot řídit také Olivia Bozzoni-Frigant, ač Montalvo a Hervieu byli ještě až do července ve svých funkcích. Ke jmenování čtvrté ředitelky do hlavy jediné instituce však nakonec nedošlo.

Montalvo a Hervieu; Deschamps zatím v Chaillot žádný výrazný počín coby ředitel či coby choreograf neudělal.

## Théâtre de la Ville

Théâtre de la Ville sídlí v historické budově v samém centru Paříže, na náměstí Châtelet, hned vedle Seiny. Jedná se o impozantní budovu ve stylu velkých italizujících staveb z devatenáctého století, která nachází svou přesnou repliku hned na protější straně náměstí (obě divadla dal postavit symetrii holdující baron Haussmann, když řídil velkou přestavbu Paříže v 60. a 70. letech 19. století; v protější budově dnes sídlí soukromá operní scéna Théâtre du Châtelet). Pařížané toto divadlo od začátku dvacátého století znali





**Během pařížské asanace vzniklé Théâtre de la Ville odpovídalo dobové vizi ideální divadelní architektury; dnes jeho italianizující sál nahradila frontální scéna.**

pod jménem „Sarah Bernhardt“. V 50. letech minulého století sídlilo v jeho zdech „Divadlo národů“ (Théâtre des Nations), efemérní instituce (dnes bychom pravděpodobně řekli festival), která ve Francii představila Brechtův Berliner Ensemble, Strehlerovo Piccolo Teatro či inscenace Luchini Viscontiho.

Současná instituce je soukromý podnik zcela podléhající městu Paříži (Théâtre de la Ville znamená v překladu „Městské divadlo“) a vznikla v roce 1968, ne bez vlivu politických ideálů, které v té době Francií hýbaly. Umělecký projekt zakladatele a dlouhodobého ředitele Jana Mercura byl na konci 60. let opravdu trochu revoluční: pluridisciplinární repertoár zahrnující činohru, tanec, cirkus i hudbu. Mercure se také zavázal otevřít své divadlo co nejširším vrstvám společnosti tím, že držel ceny vstupenek

nejníže z celé metropole. Stejně ideologii odpovídala i přestavba divadla, která proměnila italianizující podkovu ve frontální sál. V roce 1985 na jeho místo nastoupil Gérard Violette, který v čele Théâtre de la Ville zůstal až do roku 2008. Ten si ponechal v programu prostor pro divadlo, ale zaměřil se především na tanec (právě on pařížskému publiku představil evropské osobnosti tanečního divadla jako Pina Bausch, Anne Teresa de Keersmaecker nebo Alain Platel) a na hudbu mimoevropských kultur. Od roku 1996 také Théâtre de la Ville disponuje menší scénou na úpatí Montmartru, Théâtre des Abbesses, kde uvádí komornější inscenace a koncerty.

V roce 2008 jmenovaný současný ředitel Emmanuel Demarcy-Mota se od tradičního pluridisciplinárního profilu divadla zásadně neodklonil, ale přenesl



**Relativně nenápadné  
Théâtre de la Bastille  
bylo původně malým  
kinem.**



hlavní důraz na dva různé směry: zaprvé vyhrazuje poměrně velkou část repertoáru divadlu pro děti a mládež, které většinou sám inscenuje,<sup>14</sup> a zadruhé se soustředí především na cizojazyčné produkce. Za tímto účelem navázal partnerské vztahy s mnoha evropskými institucemi a vytvořil tím síť společných turné a někdy i koprodukcí: například s Berliner Ensemble Clause Peymana, s Wiener Festwochen Luca Bondyho, s Toneelhuis Guy Cassierse, se Societas Raffaello Sanzio Romea Castellucciho. Vzhledem k ambicím Demarcy-Moty představitel v Théâtre de la Ville to nejlepší ze současné evropské scény je logické, že právě jemu byla od letošní sezony svěřena odpovědnost za Podzimní festival, který od nečekané smrti jeho posledního ředitele Alaina Crombecqua v říjnu 2009 provizorně řídila jeho asistentka Marie Collin.

<sup>14</sup> Emmanuel Demarcy-Mota inscenoval také Horváthovu hru *Kazimír a Karolína*; o jeho inscenaci vyznačující se pesimistickým pohledem na mladou generaci psal také Štěpán Pácl v *Disku 28*: 130–133. Pozn. red.

## Théâtre de la Bastille

Théâtre de la Bastille se – jak název napovídá – nachází v blízkosti náměstí Bastilly. Jedná se vlastně o staré kino, které bylo na začátku osmdesátých let přestavěno na dva nad sebou umístěné menší sály (každý pro asi dvě stovky diváků). Na rozdíl od předchozích institucí nespadá Théâtre de la Bastille pod statutární divadla. Je sice z velké části financováno z veřejných prostředků, ale statut společnosti s ručením omezením, která si z vlastního rozpočtu pronajímá prostory, dává divadlu relativně velkou nezávislost. Ta se samozřejmě projevuje především na programu, ale zároveň i na dlouholetosti ředitele, do jehož jmenování nemohou autority nijak zasahovat. Jean-Marie Hordé, který stojí v čele divadla už téměř dvacet pět let, je opravdu jedním ze služebně nejstarších v Paříži. Od konce 80. let minulého století věnuje své divadlo objevování nových francouzských a zahraničních talentů v oblasti divadla i tance – Bastille je jakýsi odrazový



▲ Jedním z mála scénografických prvků v Morinově inscenaci *Bereniky* jsou nápisy na zadní zdi.

► Režijní výklad klasických her se v práci Gwénaëla Morina (zde *Tartuffe*) zcela podřizuje hercům.



můstek k velkým institucím. Velká část hlavních aktérů dnešní pařížské scény vděčí za své počátky v metropoli právě tomuto divadlu, ať už se jedná o francouzské umělce (v Bastille začínali třeba Olivier Py, Emmanuel Demarcy-Mota, Jean-Michel Rabeux, Bruno Bayen...) nebo o ty zahraniční, kteří dnes plní sály velkých institucí (Jan Lauwers, tg STAN, Jan Fabre, Meg Stuart...).

Posledním objevem Jeana-Marie Hordé je mladý lyonský režisér Gwénaël Morin, který působí v Paříži od roku 2009. Tehdy uskutečnil na malé předměstské scéně Laboratoires d'Aubervilliers

opravdu ojedinělý projekt, nazvaný Stálé divadlo („Théâtre permanent“). Po celý rok pracoval se svým souborem herců pouze v tomto divadle, podle – na Francii – závratného rytmu. Každý den, od 1. do 24. v měsíci, hrál soubor večerní představení (poslední týden v měsíci měli herci buď volno, nebo poslední intenzivní zkoušky před premiérou nové inscenace, která se měnila vždy po dvou měsících). Zkouškám byla vyhrazena i všechna odpoledne před představením a dopoledne zase patřila workshopům otevřeným a zdarma přístupným široké veřejnosti, v rámci kterých jednotliví

herci 'předávali' amatérům role, které právě hráli. Repertoár sestavil Morin z výběru šesti klasických her, který nazval „Sérií zodpovědnosti“ – patřili do něj Mussetův *Lorenzaccio*, Moliérův *Tartuffe*, Racinova *Berenika*, Sofoklova *Antigona*, Shakespearův *Hamlet* a Büchnerův *Vojcek*. Od stejného roku uváděl Morinův soubor své inscenace i v Théâtre de la Bastille, a od té doby přímo pro toto divadlo vytvořil i nové inscenace, naposledy *Introspection (Selbstbeziehung)* Petera Handkeho, vždy s jemu vlastní estetikou. Prázdné scéně vévodí barvou či sprejem 'načmáraný' název večera, který se skloňuje vždy podle stejného vzoru: *Antigona podle Sofoklovy Antigony* nebo *Vojcek podle Büchnerova Vojcka* atd. Rekvizity a mobiliár jsou minimální a jednoduché, jako stůl, židle či jiné každodenní předměty. Zadní výkryt scény pak patří jednak textu hry, který je zde vylepen na papírech nebo přímo napsán fixou na zeď (celý!), jednak jednoduchým elementům souvisejícím s hrou – v případě *Tartuffa* je to z papírů A4 poslepovaná černobílá kopie Géricaultova *Voru Medúzy* (což je podle Morina obraz typický pro obývací pokoje dnešních francouzských maloměšťáků), v případě *Bereniky* zase sprejem nastříkané základní protiklady Racinova textu a jeho postav. Stejně jednoduché jsou i kostýmy herců, kteří hrají většinou v civilu, nebo s minimálními divadelními prvky. Stročnost prostředí ovšem vyvažuje nasazení a energie interpretů, bohatost jejich prostředků a výrazný rytmus inscenace. Morin si tak v kontextu současné pařížské tvorby našel zcela jedinečné místo: jeho inscenace, které se většinou zakládají na klasických hrách, nejsou ani zásadně novými výklady a aktualizacemi textů po vzoru režisérského divadla (jak tomu je například u Stéphana Braunschweiga či Oliviera Py), ani zaměřené přednostně na text a jeho interpretaci (jako třeba u Racinových her v režii Muriel Mayette

v Comédie-Française), ale soustředí se na divadelní a scénický potenciál textů a na možnosti, které nabízejí hercům. Do stejné logiky se zapisují i scénografie jednotlivých inscenací, které mohou na první pohled působit amatérsky, ve skutečnosti jsou ale velmi účelné a dokonale zapojené do práce herců i režiséra.

Gwénaél Morin má na zbytek sezony naplánovanou další spolupráci s Théâtre de la Bastille; zároveň se však od loňska objevuje i na programu jiných pařížských divadel. Zdá se tak, že bude další z výrazných divadelních osobností, které Jean-Marie Hordé pro pařížskou scénu objevil.

## Slovo o těch, o nichž jsem pomlčela

Aby tento náčrt byl o něco kompletnější, je třeba zmínit alespoň v rychlosti ještě dva body. Tím prvním je Théâtre du Soleil pod vedením Ariane Mnouchkine, slavné komunitní divadlo na okraji Paříže, které od šedesátých let funguje formou kolektivu a tvoří rozsáhlé humanisticko-politické ságy věnující se společenským problémům všech dob a kultur. Tím, že jsem Théâtre du Soleil nezařadila do výčtu institucí, jimž se blíže věnuji, nemíním snižovat obrovskou divadelní, politickou a kulturní práci Ariane Mnouchkine a jejích spolupracovníků. Vedl mě k tomu spíš fakt, že Théâtre du Soleil má v rámci pařížské divadelní krajiny místo jistě nepochybnitelné, ale zároveň se pohybuje poněkud na okraji současného dění a nevstupuje do dialogu s ostatními divadly (to neplatí o samotné osobnosti Ariane Mnouchkine, která je naopak velmi přítomná!). Navíc s postupem času se intervaly mezi jednotlivými projekty prodloužily na čtyři až pět let; Théâtre du Soleil tedy jednou za tuto dobu v Paříži po několik týdnů uvádí svou novou inscenaci, a poté s ní na několik

let odjede na turné po pěti světadílech.<sup>15</sup> V životě pařížského diváka se tedy objeví jako kometa – ač je oslnivá, zazáří jen jednou za několik let.

Tím druhým bodem, který v této topografii chybí, je bulvární scéna. To je opravdu pařížská specialita (v ostatních francouzských městech je spíše ojedinelá), která představuje doslova arsenál několika desítek divadel a samostatný svět, do značné míry oddělený od světa státních institucí. Prolínání mezi oběma prostředními je relativně vzácné, téměř neexistuje – mohou si jej dovolit jen opravdové herecké či režijní hvězdy jako třeba Isabelle Huppert či Patrice Chéreau, a i ti jej praktikují v omezené míře, a stejná bariéra funguje i co se diváků týče. Existují ovšem světlé výjimky, jako když třeba před dvěma lety inscenoval jinak ve státních a operních divadlech působící režisér Jean Jourdeuil na prknech Théâtre de la Madeleine *Kvartet* Heina Müllera s Jeanne Moreau a Sami Freyem v rolích Markýzy de Merteuil a Valmonta. O co je bulvární divadlo dál tomu státnímu, o to je blíž filmu: velká část inscenací staví na jedné nebo dvou filmových nebo jinak známých osobnostech, které přilákají široké publikum: jedním z hitů začátku této sezony je například inscenace hry Tennessee Williamse *Kingdom of Earth* (*Království boží na zemi*) v divadle Édouard VII, v níž hlavní roli mladého muže hraje bezmála sedmdesátiletý Johnny Hallyday – známý zpěvák, který by se svou popularitou a délkou kariéry

15 Zaslouženou opakovanou pozornost jsme v *Disku* věnovali jeho projektu *Les Éphémères* (premiéra 2007), a to jak v článku Z. Sílové a J. Vostrého „Návrat realismu?“ (viz *Disk* 19: 145–148 i knihu *Je dnes ještě množné herecké umění?* z roku 2009: 122–128), tak i v citované stati Štěpána Pácla (viz *Disk* 28: 127–128). Pozn. red.

dal přirovnat ke Karlu Gottovi. I přestože v těchto divadlech často umělecké zájmy ustupují těm finančním,<sup>16</sup> nedá se pařížská bulvárová produkce rozhodně paušálně označit za čistě komerční. Co se repertoáru týče, čerpají tato divadla na jedné straně z klasiků divadelní literatury (jako v uvedeném případě), na druhou stranu však existuje také samostatná dramatika určená bulváru, jejímž ‘klasikem’ je Sasha Guitry a současnými autory například Yasmina Reza či Eric Emmanuel Schmitt, kteří jsou na státních scénách uváděni jen velmi zřídka.<sup>17</sup>

Jak jsem již předeslala v úvodu, tento pokus o topografii pařížské divadelní krajiny zdaleka není úplný: Ve snaze vyhnout se nekonečnému a úmornému výčtu jsem se raději soustředila na několik nejvýraznějších institucí, na jejichž příkladech jsem se pokusila zmapovat tendence jednotlivých divadel a pařížské scény jako celku. Její bohatost je dána na jedné straně rozličností profilů jednotlivých institucí a na druhé straně otevřeností tendencím zahraničního divadla, které má své pevné místo v programech všech divadel. V tomto ohledu je francouzské hlavní město opravdu výjimkou v evropském kontextu: pařížská scéna se jeví jako celoroční festival sdružující výrazné divadelní počiny z celého světa.

16 To se projevuje obvykle i na ceně vstupenek: zatímco ve státních divadlech se výše plného vstupného pohybuje mezi dvaceti až třiceti eury, na bulvárové scéně se může vyšplhat až na trojnásobek.

17 To ovšem, zdá se, platí pouze pro francouzské scény. Například poslední hra Yasminy Rezy *Bůh masakru* byla v Paříži uváděna na scéně „bulvárního“ Théâtre Antoine; ve stejnou dobu ji však v německém národním divadle Deutsches Theater inscenoval Jürgen Gosch: to svědčí o tom, že označení „bulvární dramatika“ je pouze nálepkou, která s sebou nenese nutně nízkou či pochybnou kvalitu her.



# Tři londýnské inscenace

*(Klasika v závěru londýnské letní divadelní sezony)*

Július Gajdoš

Letošní londýnské léto by zaryté alternativní vyznavače pozdní moderny nijak nepotěšilo. Zvláště konec srpna by je tvrdě zasáhl. Kdyby ve své pomyslné touze skutečně zbořili divadla a vyšli do ulic, jak jim radili někteří jejich vůdci, dlouho by v nich nevydrželi. Pořád totiž přšelo. A jestliže nemrholilo, tak krátké sprchy byly pro nás turisty, kteří jsme přijeli za kulturou, zdá se, už součástí kulturní mise. Útočiště totiž nacházíme v muzeích, galeriích, divadlech a kulturních stáncích a tam na nás počasí se svými ostrovními vrtochy nemá. A bylo nás dost. West End i Národní divadlo byly téměř vyprodané. Abych to přece jen s kulturou turistů moc nepřeháněl, kromě Toweru jsem je potkával i v Čínské čtvrti. Dalo se tam relativně levně najíst s možností neomezených přídavek. Nesmělo se ale nechat nic na talíři. Jinak vám to čínský majitel počítal jako další porci. Zřejmě vyžral na takové, kteří když vidí jídlo, jejich chuť se stává nezřízenou. Mělo to svůj význam. Změkčilo to známé rčení o Londýně, že je černou dírou na peníze. Když jsem po návratu potkal v Praze tři mladé Australany, kteří v Evropě pobývali už třetí měsíc, za nejhorší evropské město považovali právě Londýn. Tvrдили, že kvůli neúměrné drahotě. Měřili ji ale cenou piva. Proto jim v očích jiskřila radost při zmínce, jak si všechny újmy vynahradí na Oktoberfestu v Mnichově. Přál jsem jim to, a abych je Londýnem ještě víc nevystrašil, o cenách vstupenek na divadelní a muzikálová představení jsem se raději nezmínil.

V jejich případě nebylo totiž ani pomyslení, že by rozhovor zaměřil k tématu, jak na to vyžrát a získat vstupenky i s více než padesátiprocentní slevou. Ovšem internet na to vůbec není vhodný. To se musí přímo na místě. Musíme však mít také trochu štěstí a předem věřit, že se to podaří. I když s vírou se vždycky nevystačí, zvláště ne u inscenace Carla Goldoniho *Sluha dvou pánů* v Národním divadle. U pokladny mi s patřičným asertivním úsměvem oznámili, že tohle nejnavštěvovanější londýnské představení je vyprodané až do půlky září. Naděje na večerní představení tu ale je, pokud hned zaujmu místo mezi těmi, kteří čekají, až někdo vrátí vstupenky, nebo mohu mít štěstí i ráno v sedm, když se postavím do fronty před vchodem do budovy. V případě nabízeného místa bych byl tak dvacátý pátý a dostavit se v sedm ráno před Národní divadlo se mi navzdory vřelému vztahu k dobrému divadlu nepodařilo. Vše tedy nasvědčovalo tomu, že s výběrem tří klasických představení jsem se sice trefil i do diváckého zájmu, mé odhodlání může ale ztroskotat právě na tom, že jsou to nejnavštěvovanější představení. Z pochmurné nálady mě paradoxně vyvedla truchlohra. Podařilo se mi získat vstupenku na představení Thomase Heywooda *Žena zabitá dobrotou*, a pak se k tomu, s nutnou dávkou štěstí, přidala i další dvě. Mohl jsem tak zhlédnout Stoppardovu hru *Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi* a nakonec i zmíněnou inscenaci Goldoniho hry *Sluha dvou pánů*.

K rozhodnutí přiřadit Stoppardovu hru *Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi*<sup>1</sup> ke klasickým inscenacím mě vedlo jak její zdomácnění na britských divadelních scénách, tak okolnost, mezi jakými dalšími inscenacemi se hra ocitá.<sup>2</sup> Částečně mě k tomu podnítil i režijní přístup uznávaného britského režiséra Trevora Nunn, který ji v Theatre Royal Haymarket ve West Endu inscenoval. V programu se vyznává, že režirovat tuto hru nebyla pro něho věc volby, ale nevyhnutelnost, měl-li naplnit svoji profesionální kariéru. Poprvé se na ni připravoval ještě jako režisér Royal Shakespeare Company v roce 1965.<sup>3</sup> Po restrikci finančních prostředků společnosti hra nemohla být uvedena a premiéru měla až o dva roky později v Národním divadle. Téměř po půl století se tedy Trevor Nunn dostává k její realizaci a plní si tak dávný sen.

Snad ani jednomu z britských dramatiků 50. a 60. let minulého století se hry

1 Tom Stoppard: *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*; premiéra 20. května 2011 na Chichester Festival Theatre; představení uváděné v Theatre Royal Haymarket. Obsazení: Rosencrantz – Samuel Barnett, Guildenstern – Jamie Parker, První herec – Chris Andrew Mellon, Alfred – Charlie Hamblett, Ofelie – Katherine Press, Hamlet – Jack Hawkins, Claudius – James Simmons, Gertruda – Fiona Gillies, Polonius – Andrew Jarvis a další; režie Trevor Nunn, scéna Simon Higlett, kostýmy Fotini Dimou, hudba Steven Edis, světelný design Tim Mitchell.

2 Další inscenaci, kterou Trevor Nunn připravuje ve West Endu s propagačním názvem The Trevor Nunn Season, je Shakespearova *Bouře* s filmovou hvězdou Ralphem Fiennesem v roli Prospera.

3 Hra se tehdy jmenovala *Rosencrantz a Guildenstern* a patří mezi první Stoppardovy hry. Přídavek *‘jsou mrtví’* dostala až později. Stoppard v programu uvádí, že ji předcházela velmi neúspěšný scénář o jednom dějství, který napsal v rámci dílny mladých autorů v Německu v roce 1964. K nápadu napsat něco na téma Shakespearových her ho přivedl jeho agent po společném zhlédnutí *Hamleta* s Peterem O’Toolem v hlavní roli: nejenže totiž vůbec nerozuměli tomu, co říká, ale hlavně prý nechápali, proč to říká. Šlo o představení uvedené 22. října 1963 v režii Laurence Oliviera jako součást iniciativy pro založení Národního divadla. Bylo velkým fiaskem, na což zřejmě Stoppard naráží. Britský tisk tehdy varoval před tím, aby se obsazování velkých filmových hvězd do takových rolí stalo na britských scénách zvykem. Po třítydenním zkoušení sám Olivier prohlásil, že je to nejhorší představení, jaké kdy viděl. Hrál se jenom sedmadvacetkrát a je známo, že O’Toole po této zkušenosti divadelní role přijímal jen sporadicky.

na domácích i světových scénách neuvádějí tak často jako Stoppardovi. V současnosti má Národní divadlo sice na programu také hru Arnolda Weskera *Kitchen (Kuchyně)*, což ale lze považovat spíše za výjimečný počin: okrajově to souvisí s Heywoodovou hrou *Žena zabitá dobrotou*, o níž se v této souvislosti zmíním později. Na konci srpna měla ve West Endu premiéru také *Zrada (Betrayal)* od Harolda Pintera, ve frekvenci uváděných her však Stoppard ostatní britské dramatiky druhé poloviny 20. století výrazně předčí.

Napomáhá tomu autorovo solitérství, jehož důležitým znakem je, že se Stoppardovy hry vymykají konvencionálnímu žánrovému zařazení. Tendence vidět ho mezi postabsurdisty nebo postdramatiky se sice objevuje, ale on se přece jen ani do jedné z těchto skupin s dobrým svědomím vecpat nedá. Sám se považuje za pokračovatele britské tradice a odkazuje se spíše k Terence Rattiganovi než k modernistickému dramatu.<sup>4</sup> Brání se označování za dramatika absurdního divadla, ačkoli v 60. letech minulého století byl považován za součást tohoto hnutí. Vinu dává knize Martina Esslina *Absurdní divadlo* (1960), která způsobila, že jakákoliv hra, která obsahovala cosi absurdního, byla řazena do tohoto šuplíku. Je jistě také velké zjednodušení, mluví-li se o hře *Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi* jako o příběhu dvou dvořanů na Elsinoru. Navzdory nepřilíživému postoji k absurdnímu divadlu označuje Stoppard za inspiraci, která ho k napsání této hry vedla, zhlédnutí Beckettovy hry *Čekání na Godota* v roce 1957. Uvádí, že z ní byl sice zmatený, nadchla ho ale hudebností dialogů a vedla k tomu, že si musel znovu

4 Terence Rattigan (1911–1977) se řadí mezi slavné britské dramatiky první poloviny 20. století. Jeho hry patří společně s hrami Noëla Cowarda (1898–1973) k tzv. *well-made plays* a jako konverzační hry se na britských jevištích často uvádějí. V 50. a 60. letech se proti nim zvedla silná vlna kritiky vzhledem k jejich romantizujícím prvkům. O Stoppardově inklinaci k této dramatičce jsem psal v souvislosti s *Arkádii* v *Disku* 29 (září 2009).

definovat, co tvoří minimum hodnotné dramatické situace.<sup>5</sup> Domnívám se, že i Trevor Nunn při inscenování hry respektoval tuto Stoppardovou redefinici; vložil si ji ovšem po svém a víc než dramaticčnost situací podtrhl jejich komičnost a grotesknost, které by ale bez nádechu absurdity v dialogích nebylo možné dosáhnout.

Hra byla v této sezoně propagována také jako mimořádně úspěšná komedie, což může být ovšem jen trik, jak přilákat diváky, které ale, jak víme, lze obelhat jenom jednou. Ukázalo se ovšem, že komiky je v této hře opravdu dostatek, a inscenační klíč, který zvolil režisér, to ještě zvýraznil. Už v úvodní situaci, ve které Guildenstern hází mincí pro Rosencrantze a po pětadesáté padá hlava, dosáhl režisér scénickými a hereckými prostředky toho, že publikum burácelo smíchy. V tomto duchu představení probíhalo až do konce. Díky sylogismům a mudrlantské diskusi se smích publika stupňoval a já musím přiznat, že jsem v těchto okamžicích více obdivoval obecenstvo než to, co se dělo na scéně. Přijímat s takovým nadšením intelektuální humor vyžaduje vzácné publikum a v ten večer jsem byl jeho součástí. Nunn přitom hereckými či scénickými prostředky nijak nekouzlil. Inscenaci zaměřil na titulní představitele Rosencrantze a Guildensterna (dále jen Ros a Guil) – přičemž zdůraznil konverzační charakter jejich partů – a na dva mladé britské herce Samuela Barnetta a Jamie Parkera naložil tíhu celého představení: také díky nim udržel pozornost publika a komediální žánr v průběhu celého večera.

Centrem všeho se tak stalo jejich umě- ní dialogu. V některých situacích mi způsobem škádlení i tématy dialogů připomínali Voskovce a Wericha. Ostatní situace se odehrávaly jakoby mimo. Byly to scénické obrazy probíhající vždy diagonálně

<sup>5</sup> V programu k představení mluví i o 'dramatické události' (dramatic event), domnívám se ale, že v daném kontextu jde o to, co v české teorii nazýváme dramatickou situací.

na pravé nebo levé straně scény a svým také pravolevým diagonálním nasvícením vytvářely zvláštním způsobem odrealněný a podivně iluzivní svět středověkého Elsinoru. Postavy herců kočovné divadelní společnosti byly jak vystříženě z loutkohry: při svém stylizovaném projevu a výrazném nalíčení byli vděční za každého diváka, ochotní mu v okamžiku předvést všechno své umění. Postavy Elsinoru (Hamlet, Claudius, Ofelie, Gertruda, Polonius a další) byly reálnější, ale v každém ohledu jsme je pod vlivem dialogů Rose a Guila vnímali jako podivínskou společnost, včetně prostředí, ve kterém se oba ocitli. Komické bylo už jejich představování s vysvětlováním, kdo z nich je Ros a kdo Guil, jemuž navzdory to vypadalo, že došlo k záměně, takže bylo nutné opravovat to, co bylo správné, a dotyčný byl uveden v omyl. Když si Claudius stejně jako Hamlet pletli jejich jména, s klaunským ukláněním to přijímali jako královský objev a v okamžiku, kdy to jmenování napravili, chovali se Ros a Guil tak, jako by jejich jména právě popletli. Herecká hra- vost a lehkost, s jakou oba představitelé mluvili do dění světa, vedení jakoby svým osudem a z toho pramenícím ustavičným sylogistickým ověřováním skutečnosti, našly u obecenstva plné porozumění.

**Guil** *Vy neodejdeté – abyste mohl vstoupit?*

**První herec** *Jsem na scéně.*

**Guil** *Ale nevstoupil jste na ni.*

**První herec** *Začínám tady.*

**Guil** *Ale ještě se nezačalo. Tak běžte. Budeme vás vyhlížet.*

*(Stoppard 1989: 26)*

Salvy smíchu vyvolávala jak Rosova touha odejít, když vykřikoval s umíněností malého dítěte „*Já chci domů*“, či jeho „*tak už se proboha rozhodněte*“, když mu bylo sděleno, že Hamlet se zbláznil, tak 'dospělácké' mudrlantství Guila v replikách „*Něco tak svévolného si nemůžeme dovolit*“ či „*Nemáme však na vybranou*“, které určovalo odhodlání nikdy se nepostavit

vlastnímu osudu,<sup>6</sup> ale naopak přijmout svou situaci jako jedinou jistotu a setrvat, protože snad to přeče jen k něčemu povede. Sofistikovaná kompozice hry totiž vytváří inscenační prostor, který umožňuje pohrávat si s dvěma příběhy. Vedlejší příběh Rose a Guila se stává hlavním, zatímco dominantní Hamletův příběh procházející staletími, neoddělitelný od evropské kultury, ustupuje do pozadí. Jenomže příběh Rose a Guila nemůže zastítn velikost původního příběhu. Hra tak působí jako vedlejší větev vyrostlá na postavách, kterým původní autor pro jejich epizodičnost z hlediska příběhu nevěnoval moc pozornosti. Prostřednictvím těchto dvou postav tak nahlížíme na příběh Hamleta jakoby ze zákulisí, troufám si říct – klíčovou dírkou.<sup>7</sup> Právě přes ni se tyto dva příběhy proplétají v jakýsi synkretický tvar složený z kusých informací, profiltrovaný unáhlenou vychytralostí a tlumočený Rosem a Guilem. Komika hry vyplývá z konfrontace toho, co diváci znají jako původní příběh, s tím, jak ho vidí, jak se s ním utkávají a jak si ho vysvětlují oba hlavní představitelé.

**První herec** *Ten stařec má za to, že mezi ním a jeho dcerou vzkvétá láska.*

**Ros** (zdešeně) *Můj ty Bože! To je trochu silná káva.*

**První herec** *Ne, ne, ne – on přeče žádnou dceru nemá, ten stařec si myslí, že mezi ním a jeho dcerou.*

**Ros** *Mezi tím starcem a ...?*

**První herec** *Mezi Hamletem a starcovou dcerou, si myslí stařec.*

**Ros** *Ha! Už to začíná brát smysl! Neopětovaná vášně!*

(Stoppard 1989: 60)

Ironií je jejich tragický osud, který nás, diváky, baví jako groteska, protože na

<sup>6</sup> Guil: (...) Jezdec stojící za pološera, polokutečna, rozbrěsku nového dne v třmenech svého koně, zabušil na okenice a zavolal dvě jména. Byl to pouhý klobouk a plášť nadnášený šedým chocholem jeho dechu, ale když zavolal, šli jsme. Tolik je jisté – šli jsme (Stoppard 1989: 31).

<sup>7</sup> Ve filmové verzi hry to dokonce autor hry a také režisér filmu často řešil. Ros a Guil naslouchají dialogům jednotlivých postav přes okno, v chodbě a někdy je vidí jenom jako stíny.

rozdíl od nich máme náskok. Víme víc než Ros a Guil. Známe jejich konec. Proto jejich počínání a filozofování nad vlastním osudem působí naivně a podtrhuje grotesknost celkové situace. Jejich spekulativnost, mudrování nad paradoxy života i bryskní postřeh,<sup>8</sup> vše vyznívá jako marnost, kterou oni sami nemohou rozpoznat. Ať řeknou cokoliv moudrého, v jejich postavení to vyznívá jako by to říkal dottore z komedie dell'arte. Toho se dosahuje vzhledem k pozici diváka, který se s božským nadhledem a s vědomím jejich konce dívá na dvě postavy, které rozumářsky chtějí přijít na kloub tomu, jaký podíl na jejich přítomnosti má osud a jaký jejich vlastní volba. Divák ví, jak se kruh uzavře. Na tomto půdorysu vystavěl režisér Trevor Nunn inscenaci, která nepochybně zapůsobila silně jak svou hloubkou, tak smíchem, kterým oblažovala vděčné obecenstvo.

Je to první Stoppardova hra a on si v ní hned pohrává s paradoxy logiky a s teorií pravděpodobnosti, včetně dávky absurdity, které se tak brání. O tom, že to dovede mistrovsky, nás přesvědčil ve svých dalších hrách (*Hapgoodová*, *Arkádie*). Zvláště ve stejnojmenném filmu máme možnost vidět, jak si Ros pohrává s fyzikálními zákony, ať se to týká odporu těles, páry roztočené vrtulí nebo letícího papírového letadla: jde tu o nepodstatné detaily, které za několik století budou hybnou silou industriální revoluce, zatímco momentálně pouze otravují Guila, kterému zaneřádují běh života. Na tuto zálibu se Stopparda ptá Trevor Nunn v rozhovoru otištěném v programu k inscenaci, který se týká i autorova zájmu o téma determinismu a svobodné vůle, jež je i v této hře sěžejní. Stoppard na to odpovídá dvěma příklady. Slovy Guildensterna: „*Kdybychom zjistili,*

<sup>8</sup> O Hamletovi říkají –

*Ros: Polovina toho, co řekl, znamenala něco jiného a druhá polovina neznamovala vůbec nic.*

*Guil: Moje diagnóza zní následovně: zmařené ambice – pocit krivdy* (Stoppard 1989: 48).



že naše libovůle je součástí řádu někoho jiného, pak jsme ztraceni“<sup>9</sup> a lidovou anekdotou o setkání v Samaře.<sup>10</sup> Inscenace *Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi* je pro mě metaforou tohoto starého příběhu.

Stává se mi po zhlédnutí dvou inscenací v krátkém časovém odstupu, že se mi začnou obě v mysli prolétat a já ztrácím jistotu, co ke které patřilo. Většinou se to týká méně výrazných představení, u kterých není ani zvláštní důvod, proč si vůbec něco z nich zapamatovat. Spíš se vtírají. Například už léta se v paměti vracím k okamžiku jedné barokní hry, kterou jsem kdysi zhlédl na jednom domácím festivalu: na vrcholu zasněžené hory si hlavní představitel nalije čaj z termosky s automatickým uzávěrem, aby se po namáhavém výstupu zahřál. Přesně z takové té nerezové nádoby, jakou mám doma, která nikdy na žádném vrcholku hor nebyla a o baroku se jí ani nesnilo.

Podobně jako se něco podobného vyskytuje u jednotlivé inscenace, totiž že jeden scénický prvek nebo jednoduchý scénografický nápad posílí její tematicko-významovou strukturu nebo ji naopak naruší, může se to stát i v dramaturgickém plánu sezony. Jednoduše: některé hry se navzdory bombastické reklamě vzpírají době, ve které jsou uvedeny, nebo přešumí bez povšimnutí, jiné naopak dotvářejí obraz současného světa a dávají publiku pocit, že je to přesně o tom, co právě prožíváme. Může jít přitom o divadlo zcela odlišného zaměření a na opačném konci města, státu nebo kontinentu. Takové

9 Stoppard větu zkrátil a upravil. Původně zní: „*Neboť kdybychom náhodou, čirou náhodou zjistili, nebo se jenom domysleli, že naše libovůle je součástí jejich řádu, pak bychom věděli, že jsme ztraceni*“ (Stoppard 1989: 51).

10 Je to starý příběh, známý také z převyprávění W. Somerset Maughama. Obchodník v Bagdádu posílá svého sluhu pro zásoby na trh. Sluha tam potká Smrt, která se na něho obrátí hrozivým gestem. Vystrašený sluha si půjčí od obchodníka koně, aby utekl Smrti co nejdál, a jede do (sedmdesát kilometrů vzdálené) Samary. Obchodník se vydá na trh, aby se zeptal Smrti, proč sluhovi hrozila. Smrt říká, že mu nehrozila, bylo to gesto překvapení nad tím, co dělá sluha v Bagdádu, když má být v Samaře.

spojitosti jsem nacházel mezi Stoppardovou hrou *Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi* hranou ve West Endu a Goldoniho *Sluhou dvou pánů*<sup>11</sup> v Národním divadle.

Tou nejvýraznější spojnici obou inscenací byla jejich komediálnost, i když ve West Endu to byla komedie, která bavila diváky intelektuálním humorem, zatímco v druhém případě to bylo zábavné řádění kejklřů tohoto století, kteří jenom v přestávce nechali publikum odpočinout, aby takto odpočaté je znovu nastartovali do burácejícího smíchu. Určité souvislosti, které mi dotvářely současný obraz světa, jsem viděl i v dvojici Rose a Guila. Jeden doplňoval druhého, aby společně tvořili celek a dávali tak za pravdu Stoppardovi, který říká, že jeho hry jsou o neidentických dvojčatech. U *Sluhy dvou pánů* šlo o jednoho komediálního protagonistu, ale natolik rozdvojeného, že bychom ho mohli ve srovnání s předešlou dvojicí považovat za identické dvojče sebe sama. Toto rozdvojení nepřimo zdůrazňuje i titulní strana programu k představení, na které je hlavní představitel zachycen ve zdvojené pozici jako vlastní kopie.

Obě inscenace jsou pro mě obrazy jednoho světa, které se vzájemně doplňují bez ohledu na dobu, kdy byly napsány hry. I když Ros a Guil jsou šlechtici, přišli sloužit. Nejsou sluhové ze své podstaty, ale z víry v nějaké poslání či jakousi výzvu, sevření svým osudem a tak trochu i 'natvrdlí' tváří v tvář situaci, ve které se ocitli. Truffaldino slouží z vychytralosti a využívá hlouposti jiných k prospěchu, který se mu tím skýtá.

11 *One Man, Two Guvnors*, vycházející ze hry Carla Goldoniho *Sluha dvou pánů* (*The Servant of Two Masters*) v úpravě Richarda Beana. Premiéra v Lyttelton Theatre Národního divadla v Londýně 24. května 2011. Osoby a obsazení: Dolly – Suzie Toase, Lloyd Boateng – Trevor Laird, Charlie „the Duck“ Clench – Fred Ridgeway, Pauline Clench – Claire Lams, Harry Dangle – Martyn Ellis, Alan Dangle – Daniel Rigby, Francis Henshall – James Corden, Rachel Crabbe – Jemima Rooper, Stanley Stubbers – Oliver Chris, Gareth – David Benson, Alfie – Tom Edden a další; režie Nicholas Hytner, scéna a kostýmy Mark Thompson, hudba Grant Olding, světelný design Mark Henderson.

Představení *Sluhy dvou pánů* v Národním divadle vycházelo z Goldonihovy hry v úpravě Richarda Beana. Neslo se v britském duchu, situováno do 50. let minulého století a doprovázeno živou kapelou, která atmosféru dotvářela nejdříve country hudbou a pak rock and rollem z konce 50. let. Zesoučasnění hry bylo důsledné do posledního detailu. Takže i jména klasických postav komedie dell'arte jako Truffaldino, Brighella nebo Pantolone byla nahrazena typicky anglickými. Z Truffaldina se stal Francis Henshall, kterého hrál vynikající James Corden, z Clarice Pauline, z Pantalona Charlie „the Duck“ Clench, ze Smeraldiny Dolly, z Beatrice Rachel Crabbe a podobně. Nechci jednoznačně soudit, jestli tato změna jmen splnila úmysl tvůrců. Sám jsem byl nejdříve zaskočen a chvíli mi trvalo, než jsem ji přijal a začal se v postavách orientovat. Ztěžovala mi to i jevištní řeč, která se pohybovala od slangu až po cockney. Zvlášť pro Charlieho „the Ducka“ Clenche to bylo příznačné. Navíc v rámci své typovosti charakteristicky šišlal, takže pro cizince vůbec nebylo snadné mu rozumět.

Rozuměl jsem ale záměru Nicholase Hytnera, režiséra inscenace. Na půdorysu Goldonihovy hry inscenovat představení pro britské publikum a ukázat, že britský humor není jenom nepovedená anglická snídaně nebo populární Monty Python, ale živé divadelní představení, scénování plné vitality, které dovede pobavit diváky. Vzhledem k tomuto cíli si režisér také přizval ke spolupráci spisovatele Richarda Beana a autora písni Grant Oldinga. Všichni tři včlenili do Goldonihovy hry britské reálie včetně té kapely v orchestřišti, která písniemi složenými pro tuto příležitost dobarvovala éru 50. let minulého století. Tímto přístupem ve stylu retro jednoznačněji orientovali pozornost publika na dobu, ve které se inscenace pohybovala. Starší část diváků si příslušné reálie dobře pamatuje a ta mladší o nich – v rámci konzervativního

anglického přístupu k hodnotám, které přecházejí od starších zkušenějších k mladším – aspoň cosi ví a respektuje je. Bylo přirozenější v rámci místních poměrů říkat Angličanovi v tvídovém saku Charlie „the Duck“ Clench než Pantalone a komorníkovi v typickém tmavém vlněném obleku s buřinkou nikoli Truffaldino, ale Francis Henshall. Pomohlo to i hereckým kreačím: osvobodilo je od příliš upjaté typovosti a umožnilo obohatit typy o tolik oceňovaný anglický humor. Spojení těchto dvou přístupů neubralo na síle ani Goldonihovy hry, ani britskému humoru, i když otázka, kterou si v programu k představení kladli různí teoretici, jestli se Goldoni hrou *Sluha dvou pánů* nestal vrahem komedie dell'arte, se na vlnách britského humoru dala vyložit i tak, jestli se tímto představením na scéně Národního divadla právě nezabíjí Goldoni i s jeho proslavenou hrou.

K žádnému vraždě ale ve skutečnosti nedošlo. Autorský přínos upravovatele se týkal především aktualizace jazyka. Původní situace zůstaly zachovány a rozehrávaly se v duchu Goldonihovy komediálního pohledu na lidi a na svět. Zasnoubení Pauline s Alanem (Clarice se Silviem) a zmatek, který vyvolal vstup korpulentního Francise (Truffaldina, zde tedy Francis Henshall vynikajícího Jamese Cordena); následné reakce a chování celé společnosti, když se dozvěděla, že Steve Rooper (Federico Rasponi) není mrtev; způsob, jak se 'Pantalone' Charlie Clench vyhýbal splnění toho, k čemu se před chvílí svatosvatě zavázal – to všechno sneslo nejpřísnější měřítko výborné situační komedie. Když už jsem se v úvodu k referátu o tomto představení zmínil o situacích, které mi zůstávají v paměti, musím dodat, že tentokrát jsou to jen ty mimořádně silné. Nemohu zapomenout na to, jak Francis Henshall rozehrával situaci s kufrem, kdy to vypadalo, že nejlepší bude, když si ho odnese sám pán, nebo na stolování v hostinci, které

se stalo příležitostí k rozpoutání britského humoru důkladností své realizace. Roznášením polévky byl například pověřen starý číšník s třesoucíma se rukama, který musel překonat několik schodů a přitom udržet plný talíř polévky. Tato poměrně jednoduchá situace byla rozehraná do posledních možných komediálních důsledků s výrazným přispěním příslušných reakcí, a to jak herců na scéně, tak diváků v hledišti. Vůbec na tomto představení nejlépe oceňují hereckou souhru, která vyplývala ze silného vnitřního vzájemného napojení všech účinkujících. Zásadní role, kterou má v *Gol-donihovi* hře *Truffaldino*, a jeho funkce při rozhýbávání děje i pozornosti publika, kterou tím na sebe soustřeďuje, vede často k tomu, že je až příliš vystrčený do popředí a ostatní herci mu tvoří jakési pozadí, jak jsme ostatně mohli být svědky i v inscenaci stejné hry v pražském Národním divadle. U londýnské inscenace to bylo zcela jinak. Mimořádný výkon Jamese Cordena jako by povzbuzoval celý tým. Pokorný vztah k roli a úcta k výkonu kolegů byla součástí jeho herectví. Herec s tímto postojem ze sebe nedělá hvězdu, a tak i když hrál Corden skoro božsky, byl vždy součástí představení a ztělesňoval úroveň celého ansámblu.

Thomas Heywood (1574–1641) napsal kolem dvou set dvaceti her, ale zachovalo se jich pouze několik.<sup>12</sup> Kromě hry *Žena*

12 Za jeho první hru se pokládá romantická komedie *Čtyři učedníci londýnští* (*Four Prentices of London*, 1594), ale kromě *Ženy zabitě dobrotou* (*A Woman Killed with Kindness*, 1607) a teoretického pojednání *Obrana herců* (*Apologie for Actors*, 1612) jsou jeho ostatní hry u nás nepřełożené, a tedy málo známé, jako například *Edward IV* (1601), *If You Know Not Me You Know Nobody* (Jestli neznáte mě, neznáte nikoho, 1605–1606), *How a Man May Choose a Good Wife from a Bad* (Jak si vybrat dobrou ženu místo zlé, 1602), *The Wise Woman of Hogsdon* (Chytrá žena z Hogsdonu, 1604), *Fair Maid of the West* (Počestná dívka západu, 1610), *The English Traveller* (Anglický pocestný, 1625) a další. Později psal také pro dvorní masky. Z tohoto jakubovského období je známa hra *Love's Mistress* (Láska milenky, 1634) považovaná za pantomimickou burllesku, u které se zápletka vytváří jakousi komentovanou formou estetické diskuse.

*zabitá dobrotou*, která je otištěna v oblíbené publikaci *Alžbětinské divadlo – Shakespeareovi současníci* v překladu Milana Lukeše, jsou jeho další hry poměrně neznámé. Je to snad proto, že Heywood nedosahuje kvality velkých Shakesperových současníků, za jaké jsou považováni Ben Jonson a Thomas Dekker. Nelze ho ale zcela pominout třeba jenom proto, že Heywoodovi nikdo neskládal poklony jako Shakespeareovi. I když je často označován jako předchůdce ‘občanské truchlohry’, patří k žánru *rodinné tragédie* (*domestic tragedy*), která vznikla na anglických jevištích na konci 16. století. Začíná hrou anonymního autora *Arden of Faversham* (*Arden z Favershamu*, 1592), pokračuje *Ženou zabitou dobrotou* (1607) a následují další hry, jako *A Yorkshire Tragedy* (Yorkshirská tragédie, 1608) a *Witch of Edmonton* (Čarodějnice z Edmontonu, 1621). Podle Alekse Sierze sice tyto hry pocházejí od různých autorů, ale řadí se k tomuto žánru především vzhledem k postavám pocházejícím ze střední třídy. Jde i o bohaté nebo zchudlé šlechtice, jejichž morálka je však typicky měšťanská: Patří k obchodníkům, statkářům a farmářům, vzdáleným mytologickým příběhům britské historie či klasických tragédií. Sierz v nich zdůrazňuje naturalistické prvky. Ve hře *Žena zabitá dobrotou*<sup>13</sup> je vidí v dřevěném noži, kterým sluha čistí stůl od drobečků, v ubrousku, kterým se Frankford oprašuje, nebo v tom, jak sluha Mikuláš popisuje zabláceného Wendollova koně: „*Kůň je obutý až po slabiny v blátě a on sám je celý pocákaný*“ (Heywood 1980: 444).

13 Thomas Heywood: *A Woman Killed with Kindness*. Premiéra 19. července 2011 v Lyttelton Theatre Národního divadla v Londýně. Osoby a obsazení: Wendoll – Sebastian Armesto, Sir Charles Mountford – Leo Bill, Sandy – Nic Blakeley, Cranwell – Louis Brooke, Jane Trubkin – Josie Daxter, Sir Francis Acton – Nick Fletcher, Sheriff / Uncle Mountford – Tom Kay, Susan – Sandy McDade, Jenkin – Rob Ostlere, John Frankford – Paul Ready, Shafton – George Taylor, Anne Frankford – Liz White, Thomas – Gilbert Wynne a další; rezie – Katie Mitchell, scéna a kostýmy – Lizzie Clachan a Vicki Mortimer, hudba – Paul Clark, světelný design – John Clark.

Dominantními rysy naturalistického pojetí jsou především: reálnost charakterů a události odehrávajících se uvnitř rodiny, vztahy k ostatním podle nabytého majetku, také ke sluhům, ale patří k nim i zařízení bytu provinčních domácností. Podle Sierze mají tyto *rodinné tragédie*, objevující se poprvé na renesanční scéně, hodně společného s pozdější vlnou evropského naturalismu na konci 19. a začátkem 20. století.<sup>14</sup> Vidí dokonce i určitou paralelu s *dramatem prostředí* u Johna Osborna s jeho hrou *Ohlédni se v hněvu* (1956), řadí k němu i britské dramatiky tzv. *kitchen sink*, jako třeba hru Arnolda Weskera *Kuchyně* (1957), zmiňuje *Narozeniny* Harolda Pintera (1958) a tuto linii vede až do 80. a 90. let 20. století, k Jimovi Cartwrightovi nebo Davidovi Hareovi a jeho hře *Skylight* (1995). Symbolem toho, co spojuje Heywooda s těmito autory, je podle Sierze jídlo. Právě jídlo patří k vnitřnímu uspořádání anglického 'rodinného krbu', je znakem domácího prostředí spořádané rodiny, vytváří prostor pro dialog o záležitostech všedního života průměrné střední třídy i s nábytkem a zařízením, kterým jsou její příslušníci při těchto dialozích obklopeni.<sup>15</sup> Na jazyku hry oceňuje Sierz *lingvistickou citlivost*, které Heywood dosahuje kombinací aristokratického stylu s poetickými obrazy

14 Sierz sice propojuje 16. století rovnou s koncem 19. a začátkem 20., ale žánr *rodinné tragédie* nacházíme přece i v 18. století, například u George Lilla (1693–1739), u G. E. Lessinga (1729–1781) nebo Denise Diderota (1713–1784) a nelze přece pominout např. ani *Vojčka* od Georga Büchnera (1813–1837) z první poloviny 19. století.

15 Jídlo, dodržování konvencí při servírování a společné večeře u stolu mají v anglické kultuře symbolické místo. Záměrem u Heywooda je jídlo součástí formálních pořádků a je reprezentantem jistých zvyklostí, spoluvytvářejících kulturu všedního dne průměrné střední třídy, u dramatiků z řad mladých rozněvaných mužů a zvláště u dramatu *kitchen sink* má jídlo významotvornou funkci. Poukazuje na status quo v rodině, často ukazuje na tendenci ke změně postavení a upozorňuje i na vnitřní prázdnotu postav; například v Pinterových *Narozeninách* ranní topinky nebo kukuřičné vločky představují tu nejšednější mlou chuť života, absenci smyslu, v jejímž rámci postavy začínají žít hned od rána a současně tak tematizují svůj vztah k partnerovi i ke světu.

a mazaným dialogem. Příkladem může být karetní hra: jejím prostřednictvím se v rámci manželského trojúhelníku verbálně zintenzivňují nenávislné pocity Frankforda, Anny a Wendolla. Navzdory paralelám, které Sierz vidí v britských hrách druhé poloviny 20. století, se mu po tomto 'poetickém naturalismu' výrazně stýská a je přesvědčený, že současná britská scéna je touto absencí výrazně ochuzena.

Heywoodova hra *Žena zabítá dobrotou* stojí na několika střetech či překročeních míry a vyústí v nečekané konflikty a následné kolize. Spor při lovu vede k vraždám a mstě, k tomu se v mezích chování nižší střední vrstvy přidruží vydírání člověka v nouzi a následná exekuce (podobná těm, které v současnosti podstupuje několik set tisíc občanů tohoto státu a které jsou způsobeny nikoliv jednotlivci jako v citované hře, ale firmami a jejich 'strategií' podnikání) a pokračuje zneužitím pohostinství a nevěrou, aby se v závěru vše vyřešilo láskou a odpuštěním. Přitom v textu tyto střety a z nich pramenící konflikty nejsou nijak zvlášť motivované. Představují spíše pilíře, kolem kterých se rozehrávají situace. Kdybychom text hry posuzovali pouze z literárního hlediska, můžeme mu dokonce vytknout jistou motivační nedůslednost: hádka po lovu mezi sirem Francisem a sirem Charlesem o to, či sokoli jsou dravější a psi rychlejší, je malicherná a vychází spíš z rivality a impulzivnosti povah než z vnějšího tlaku, má ale fatální důsledky. Vyděrač Shafton, který siru Charlesovi půjčí v nouzi pět set liber, se objeví zcela náhodně, k povaze takovýchto vydřiduchů ale patří vyčíhat si vhodnou chvíli. Frankford přijme Wendolla do svého domu poněkud ukvapeně a na to, že je to z pouhé sympatie, mu nabízí přespříliš. Anna, která je v úvodní scéně svatební hostiny představována svatebčanům jako ideál novomanželky, snadno podlehne Wendollovým svodům, ačkoliv je to v rozporu s jejím svědomím. Ovšem



ve scéně před odhalením se s Wendollem aktivně podílí na utajení jejich vztahu.

Ve hře převažuje typické chování měšťanské společnosti. Její postoje se v ní uplatňují bez jakéhokoli dalšího (psychologického) opodstatnění. Nejde tu tedy o individuální charakter, jak je známe třeba z komedie povah, ale o celkový společenský obraz, zaměřený na mravy tehdejší společnosti, jejichž podoba se rozvíjí prostřednictvím konkrétních situací (co se týká zobrazovaných mravů, je nutné dodat, že v tomto ohledu se od 16. století do současnosti vlastně nic nezměnilo). Důsledně vycházet z motivační struktury textu vlastně nelze. Text dokonce v mnohých případech působí jen jako libreto, v jistém smyslu nedotaženě, jako by mu chyběla ta ucelenost, kterou v dramatickém textu viděli čeští strukturalisté 20. století a na základě čeho jej považovali za samostatné umělecké dílo (Veltruský). Princip samostatnosti dramatického textu v jeho vztahu ke scénické podobě nelze na tuto hru beze zbytku aplikovat. Důvod je přitom prostý. Text je určený k jevištní realizaci a jeho podstata tkví v rozehrávání scénických situací. Ty jsou rámcovány tehdejší morálkou měšťanské společnosti a kondenzovány v povahách postav. Zjednodušeně řečeno: žádná postava nepřekročí sama sebe, tj. svůj způsob, jak přijímá morálku a hodnoty společnosti. Rozehrávání směřuje k rozvinutí této individuální roviny a současně k udržení celistvosti postavy.

Po zhlédnutí londýnské inscenace se vtírá otázka, jestli je skutečně vždy nutné tyto roviny řešit v (pod)textu a vkládat do něj další motivy, které opodstatní jednání a chování, nebo v jistých případech přistoupit na jednodušší a možná i čistší způsob: rozvinutím 'čistě' scénickými a hereckými prostředky. Ovšem tento přístup vyžaduje čist dramatický text výrazně asociativně, vždy s ohledem na jeho scénické možnosti, tzn. upřednostňovat scénickou fabulaci před narativní.

To ovšem vůbec neznamená, že bychom se dopouštěli upřednostňování obrazu před slovem/textem. Na rozdíl od interpretace pomocí obrazu, kdy text/narace nás vede k tomu, abychom odhalili jeho smysl, tady je cesta opačná. Text nás vede k obrazu, tj. k tomu, abychom dospěli k ucelené scénické a dramatické představě díla blízké svéráznému *gesamtkunstwerku*, neboli v Zichově pojetí k důslednému vzájemnému propojení jednotlivých složek díla.

V tomto duchu koncipovala svou inscenaci režisérka Katie Mitchellová, která brala od začátku zřetel na vztah takto napsaného textu a následného scénického obrazu. Už rozdělením jeviště na dva oddělené scénické prostory (na byt Frankforda s Annou a sira Charlese se sestrou Zuzanou) dala nepřimo za pravdu Sierzovi a jeho paralele s britským dramatem druhé poloviny 20. století. Vytvořila totiž pocit, že publikum nahlíží do dvou uzavřených měšťanských domácností, a připomněla nám tím Joea Ortona a jeho hru *Klíčovou dírkou* (*What the Butler Saw*, 1969). Tímto scénografickým řešením s demonstrováním odkrytím čtvrté stěny posílila podezření publika, že vlastně vniká do soukromí vyhocených okamžiků a situací, které rozhodně nejsou určeny pro veřejnost, naopak se před ostatními utajují a pokud je to možné, v tichosti uhlazují. Byl to vhodný způsob, jak střídavě ve dvou rovinách prezentovat prosperující imperiální Anglii situovanou do roku 1919 a ukázat morálku vedoucí k pádu i prosperitě dvou rodin.

Úvodní scéna, svatební hostina Frankforda a Anny s hosty, tj. se všemi účastníky následných peripetií včetně sluhů, byla rozehraná jako mozaika vztahů. Byli jsme svědky různých osobních inklinací, společenské zdrženlivosti či umírněného nepřátelství. Vyžadovalo to ale důkladnou pozornost diváka, který má na tuto spleť sít vztahů nahlížet nejen jako na neformální salonní konverzaci, ale

současně vnímat i její expoziční vztahovou strukturovanost a rozeznat v ní prostor, ve kterém se rodí motivy budoucího chování a jednání. To, co se v expoziční situaci naznačilo a působilo tu ještě neformálně a jakoby náhodně, se v průběhu inscenace opodstatňovalo a prohlubovalo. Frankford, novomanžel Anny, se častěji a s větší důvěrou než k jiným obracel k Wendollovi, projevoval mu své sympatie a v průběhu večera neušel jeho pozornosti. Wendoll se zapomínal, když 'nechával oči' na Anně, vyhledával vhodné okamžiky, aby se k ní přiblížil, zatímco Anna se mu ne zcela zdařile vyhýbala a překvapeně reagovala na jeho přítomnost, jako by ji zaskočilo pokušení, kterému neumí snadno odolat. Sir Francis a sir Charles se prosazovali, jako by se rozhodovalo, kdo se v ten večer stane lvem salonu. Jejich soupeření nakonec vyústilo v ranní sázku. I další postavy včetně sluhů dostaly dost prostoru, aby projevily své velko- či maloměstšácké postoje. Svatební hostina tak představovala první náhled do rodinných a přátelských vztahů jednoho společenství, jakousi skicu motivů chování, které se postupně umocňovalo rozehrávanými situacemi v průběhu hry.

Právě zde se osvědčovalo umístění příběhů do dvou scénických prostorů. Ačkoliv takové řešení může být i zrádné a scénická působivost se může snadno změnit ve svůj opak. Stačí, když jedna ze scén zeje prázdnotou: tím se nejen zpochybní samo řešení, ale absence dění na jedné scéně oslabí i druhou scénu. Nic podobného se ale nestalo a vzájemná vyváženost akcí výstižně dotvářela dojem kompaktnosti celého scénického prostoru.

Nedosáhlo by se toho ovšem bez vysoké herecké profesionality. Povrchní uhlazenost, pod kterou se skrývala bezohledná dravost v honbě za získáním nebo udržením si společenského postavení, herci ztvárnili tak, že bylo jasné, nakolik jsou tu v sázce nebo se vůbec jako

domněle zpochybňují tradiční hodnoty – čest a poctivé úmysly. Inscenace situována do počátku minulého století zdůrazňovala období společenských změn, kdy materiální hodnoty byly postaveny nade vše a každý čin, který měl místo v nějaké hierarchii hodnot, se zdůvodňoval jenom svým účelem nebo byl hodnocený jenom podle individuální potřeby, a to až do takové míry, že když se nehodil, jako by ani nebyl. S bravurní hereckou dokonalostí nám byli představováni majetníci a mocní měšťáčci, kteří podle svých zálib impulzivně a účelově rozhodovali a posuzovali činy ostatních, bez toho, aby si uvědomovali následky nebo za ně dokonce zodpovídali. Ty se jenom hromadily a násobily. Vítězem sázky byl sir Charles, ale rivalita sira Francise mu nedovolila to připustit. K tomu se přidružilo impulzivní jednání sira Charlese, které mělo pro ostatní důsledky v podobě vražd, exekucí, bankrotu, zapuzení. Zatímco v jedné – materiálně zajištěné – domácnosti se odehrávala milostná zápletko, ve druhé exekutoři odnášeli zařízení a na stěnách zůstávaly tmavé skvrny po obrazech jako symboly bývalého blahobytu, ale také drsné reality, v jejímž rámci stačí chybný krok a člověk se snadno ocitne na dně. Nová dravost, dnes skrývaná pod slovem ambice, posilovala sobectví a obracela naruby základní lidské vlastnosti a postoje: přítel rozbíjel manželství, spojenec se měnil v soka a žena se ukazovala jako křehká nesamostatná bytost, kdykoli nevěrná takříkajíc ze své podstaty, součást zařízení, které lze kdykoliv vyhodit nebo vyměnit. Sir Charles tak bezostyšně nabízel Zuzanu siru Francisovi, který za jeho propuštění z vězení zaplatil pět set liber: aby odčinil svůj morální dluh a napravil svoji zhanobenou čest, byl ochotný obětovat vlastní sestru Zuzanu, i když věděl, že důsledkem tohoto obchodu by byla její sebevražda. Sir Charles: „[...] *Co ho přimělo mě vysvobodit? / Lásku k tobě, ne? / Pět stovek liber za*

ni zaplatil! / Nemá mít z toho nic? A mám já sám / nést to těžké břímě, aniž mi ty / s tím pomůžeš? [...]“ (Heywood 1980: 477).

Spíš než o impulzivním jednání, překročení míry a následném trestu, nevěře a odpuštění pojednává hra o převrácené morálce, o neschopnosti udržet na uzdě své vášně, o ztrátě individuálního mravního citění, o bankrotu etického jednání. Proto se mimořádně hodí do našich současných poměrů, a to bez nutných zásahů v zájmu její aktualizace. Dokonce i paradox v samotném názvu hry tomu odpovídá. Navzdory Frankfordovým slovům Anně: „*Budu ti trápit duši pokornou. Zabije tě má dobrota*“ (Heywood 1980: 474), není to dobrota, kterou ji zabíjí. Anna si neodnáší jenom vlastní provinění, kterým samozřejmě trpí, ale zkušenost z Frankfordova citového obrácení. Přitom svou nevěru spíše podstupuje, a to s výčitkami svědomí, než že by se jí oddávala: „*Jak spalek leží mi hřích na duši. [...] Sved jste mě k zlému, pane Wendolle*“ (Heywood 1980: 471). Případné Frankfordovy výbuchy hněvu, emocionální strádání a jeho vnitřní utrpení by možná Anně napověděly něco o jeho lásce k ní, kdyby jich byl schopen. Potlačila by se tím ale renesanční představa poslušné ženy, která přijímá své provinění bez reptání a výmluv. A tak Annu zabíjí Frankfordova mrazivá krutost, chlad a emocionální asertivita, se kterou se jí zbavuje. V duchu převrácení hodnot lze nahlížet i na Frankfordovo gesto, kterým Anně ponechává majetek. V očích měšťácké společnosti zůstává tímto činem velkorysým člověkem, i když takový ve skutečnosti není.

Aktuální vyznění inscenace zbytečně zaplevelila závěrečná scéna, ve které Anna umírá v nemocnici: S patřičným rachotem se spustila protipožární stěna a se skřípavým zvukovým doprovodem se na proscéniu vynořila nízká nemocniční místnost vyložená bílými kachlíky s postelí uprostřed a na ní umírající

Anna. Kolem ní příbuzní a sluhové. Jako poslední přichází Frankford, aby jí v závěrečném dialogu odpustil. Melodramatičnost scény následující po předešlé precizní režisérské práci s vysoce profesionálními hereckými výkony se dá inscenátorce těžko prominout. Toto závěrečné řešení narušilo celkovou scénickou i tematickou koncepci. Zpochybnilo funkčnost simultánních scén a nabouralo původní režijní záměr. Nejenom že existovalo mimo scénickou fabulaci, ale svým hřmotným technickým provedením působilo jako z jiného světa. Prostor připomínal spíš opuštěné nádraží. Tam se ale umírá anonymně, nikoliv v kruhu blízkých. A jsem přesvědčený, že tak silný zcizovací efekt nebyl režisérčiným záměrem.

#### Literatura:

- (Odeon 1980) *Alžbětinské divadlo. Shakespearovi současníci*, Praha
- BEAN, N. / GOLDONI, C. (2011) *One Man, Two Guvnors*, Programme of National Theatre, London
- [red.] (2011) „Better Fate than Never: We ask Trevor Nunn“, rozhovor s Trevorem Nunnem, in program k inscenaci *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, Theatre Royal Haymarket, London
- GOLDONI, C. (1994) *Sluha dvou pánů*, program k inscenaci Národního divadla, Praha
- HEYWOOD, Th. (1980) „Žena zabitá dobrotou“ (přeložil M. Lukeš), in *Alžbětinské divadlo. Shakespearovi současníci*, Praha
- [NUNN, T.] (2011) „Question and Answer ... Delve ... Delve“, rozhovor Trevora Nunna s Tomem Stoppardem, in program k inscenaci *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, Theatre Royal Haymarket, London
- SIERZ, A. (2011) „Looks for no Glorious State“, *A Woman Killed with Kindness*, Programme of National Theatre, London
- STOPPARD, T. (1989) *Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtví* (přeložil J. Kořán), Praha: DILIA
- TRUSSLER, S. (2011) „Thomas Heywood“, *A Woman Killed with Kindness*, Programme of National Theatre, London

# Interaktivní rekonstrukce inscenací aneb Divadlo nezaniká

Kateřina Miholová

**V**e světě divadelní teorie existuje jen jediné tvrzení, na kterém se všichni shodnou, a sice že **DIVADLO ZANIKÁ**. Na rozdíl od obecných kunsthistoriků těm divadelním derniérou zanikne předmět zkoumání. Vytvoří se prostor pro mýty a zkraslování všeho druhu. Zdá se, že divadelní umělci mohou beztestně objevovat dávno objevené. Je proti tomu teatrologie bezmocná?

Jistěže **NENÍ!** Když najdeme, prozkoumáme a zpracujeme veškeré běžně dostupné materiály, které se o minulých divadelních inscenacích dají zpětně dohledat, jsme v šoku, nakolik přesný obrázek dávného tvaru může vzniknout. Prost idealizací a zbytečně obecných mlh může se znovu stát podkladem pro podložená zobecnění. Zkoumaná inscenace se v rámci možností zjeví před očima do překvapivých detailů. S pomocí moderních technologií je možné nabídnout médium, které uživatelsky atraktivní formou zprostředkuje objevy nejširšímu okruhu zájemců. Hovoříme o **INTERAKTIVNÍ REKONSTRUKCI (IR)** inscenace. **IR jsou cestou k tomu, aby DIVADLO NEZANIKLO.**

**INTERAKTIVNÍ REKONSTRUKCE (IR)** klíčových inscenací českého divadla 20. století moderní uživatelsky atraktivní formou DVD-ROM zprostředkovávají nejnovější objevy o divadle a jeho době širokému okruhu uživatelů. Interaktivní DVD-ROM každé inscenace integruje archivní materiály s nově vytvořenou odbornou monografií a animovanou rekonstrukcí scénického řešení inscenace. Funguje plnohodnotně v češtině a angličtině. Nejedná se tedy o klasické DVD s filmem jako doslovným remakem původní inscenace v dnešním obsazení, ale o multimédium s textovou a obrazovou částí, rozčleněnými do následujících dvou kategorií.

**DOCHOVANÉ PODKLADY** zahrnují v originální podobě desítky nekrátcených dobových recenzí, cizojazyčné ohlasy v původním znění s kompletním českým překladem, dostupné související dokumenty a pozdější reflexe, formou informativních náhledů<sup>1</sup> dostupnou archivní fotodokumentaci ke každé inscenaci a scénografické a kostýmní návrhy, materiály srovnávací a případné dochované další audio a video záznamy včetně aktivních souvisejících [www odkazů](#).

<sup>1</sup> Archivní obrazové materiály na DVD-ROM mají charakter informativních náhledů. Jsou uloženy v rozlišení nejdelší strany obrázku 600 bodů. V tiskové kvalitě 300 DPI toto rozlišení odpovídá 2" (5,1 cm). Jsou ve formátu JPEG (v kvalitě 80 %) a jsou komprimované na co nejmenší velikost souboru. Rozlišení a způsob uložení obrázků neumožňuje jejich využití k jiným účelům jako např. k tisku, publikaci a dalšímu zpracování. DVD-ROM prezentace těchto materiálů má tedy pouze informativní charakter. Bez souhlasu majitele autorských práv u dochovaných podkladů vždy výslovně uvedeno je jakékoli užití těchto děl zakázáno. Nově vzniklá autorská díla jsou chráněna zvlášť.



NOVÁ REKONSTRUKCE pro každou inscenaci představuje specifickou monografii a model scény k inscenaci. Monografie byly zpracovávány týmem teatrologů v čele s hlavní autorkou projektu Kateřinou Miholovou. Jsou vždy opatřeny kompletním poznámkovým materiálem a dalšími náležitostmi, odpovídajícími parametrům samostatné vědecké práce. Autorský překlad každé z nich do angličtiny je dílem Veroniky Bednářové a Davida Peimera. Scénografka Zuzana Ježková je autorkou drtivé části rekonstrukcí scénografického řešení vybraných inscenací. Virtuální trojrozměrný model scény nebo fyzická maketa ožívá v základních mizanscénách, postup rekonstrukce je podrobně zdokumentován a srozumitelně animován. V některých případech jsou rekonstruovány také kostýmy. Autorem grafického i technického řešení DVD-ROM je Lukáš Klesal. Hlavním řešitelem projektu je vedoucí katedry scénografie DAMU Jan Dušek, spoluřešitelkou byla vedoucí divadelního oddělení Národního muzea v Praze Vlasta Koubská.<sup>2</sup>

Interaktivní rekonstrukce do detailu rozebírají vždy jednu konkrétní práci našich špičkových divadelních umělců, domýšlejí ztracené i zamlčené, aby bylo možno učinit o to adekvátnější závěry. Kompletní shromážděný materiál přístupný na DVD-ROM zároveň uživateli umožňuje jít vlastní cestou, vytvořit si na věc vlastní názor. Je samostatným podkladem pro další vědeckou práci, studium, inspiraci divadelním tvůrcům, kritikům, teoretikům, kunsthistorikům, obecným historikům, překladatelům ad. Do jaké hloubky chce zajít, si uživatel rozhoduje sám. Nosič funguje jako uzavřená html aplikace, aby její ovládání bylo jasné všem, kteří pracují s internetem.

Všechny DVD-ROM splňují kritéria na samostatné odborné monografie, tak jak je v roce 2007 splňovala již pilotní publikace s CD-ROM: Kateřina Miholová: rekonstrukce inscenace Jarry-Grossman-Fára *Král Ubu / Ubu the King* z Divadla Na zábradlí 1964–1968. Publikace byla vydána v tištěné podobě, aby splnila nároky kladené tehdy na oficiální výstup v systému RIV v kategorii B) odborná kniha – monografie. Od té doby byla změněna metodika, pro nás velmi pozitivním směrem. Byla rozšířena definice pojmu knižní publikace, resp. „kniha“ pro účely přidělování identifikačního čísla ISBN Národní knihovnou v Praze, i na knihy vydané v elektronické formě a jako DVD-ROM,<sup>3</sup> „pokud na nich obsahem převládá text.“<sup>4</sup> Přidělení ISBN a odpovídajícího čárového kódu zůstává základním předpokladem toho, aby publikace mohla být uznána jako odborná a bodována v systému RIV, stejně jako instituce, na jejímž pracovišti vědecký výstup vznikl. Pro udělení ISBN je zase rozhodující, že je publikace k dostání samostatně. Ve chvíli, kdy vychází několik monografií v jednom svazku, je to problém, stávají se pouhými kapitolami v knize s podstatně nižším ohodnocením, které by

2 Vydání prvních DVD-ROM bude realizováno za finanční podpory GAČR, projekt č. 408/09/212, který řešitelům poskytl „příspěvek na publikaci“. Zpracování podkladů a vědecké zpracování bylo finančně spoluzajištěno grantem GAČR, projekt č. 408/06/0097. Interaktivní rekonstrukce jsou zpracovávány na Divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze v úzké spolupráci s divadelním oddělením Národního muzea v Praze, archivem Národního divadla, Divadelním ústavem a Katedrou divadelní vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze. Tyto instituce poskytly podstatné části zpracovávaných a užitých archivních materiálů pro vědecké a vyučovací účely.

3 Příručka uživatele systému ISBN, 5. vydání, revize březen 2011, Národní knihovna Praha 2006, 6. Druhy dokumentů, kterým se přiděluje či nepřiděluje číslo ISBN, 6.1 Vymezení pojmu 'kniha' pro potřeby systému ISBN, 6.1.1 Druhové vymezení.

4 Např. textová část prvního DVD-ROM *Zmoudření dona Quijota* zahrnuje původní odborný text (82 stran), jeho anglickou verzi (61 stran) a cca 650 stran textových příloh. U dalších DVD-ROM je textová část ještě obsažnější.

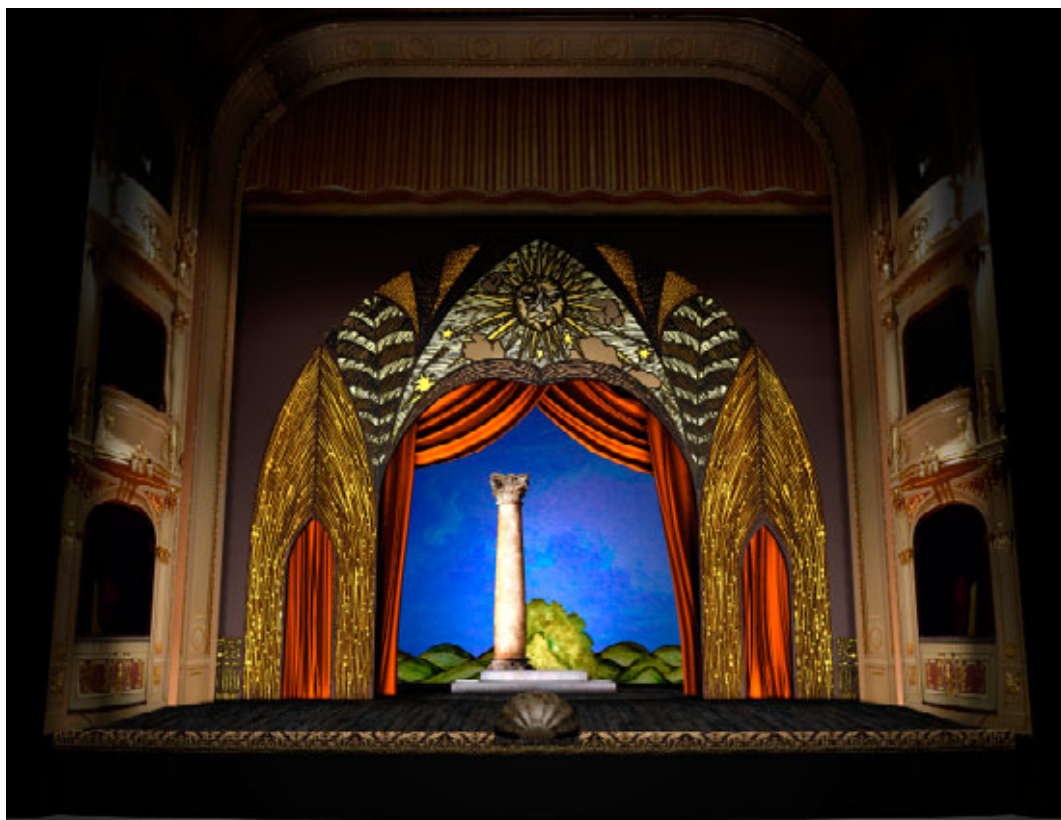
neodpovídalo objemu ani kvalitě vynaložené práce. Rozhodli jsme se proto vydat kolekci 10 samostatných DVD-ROMů. Zachycují prvních pět vybraných inscenací českého divadla z let 1900–1950 a dalších pět z let 1950–2000.

Z první poloviny 20. století bylo vybráno pět inscenací. Byly zlomové, klíčové, zásadní. Měly přesah. Často politický, nebo alespoň společenský. Každá z nich se stala nebývale konkrétním odrazem doby, ve které a pro kterou vznikala. Vytvořili je nejslavnější režiséři, scénografové, herci, osobnosti schopné velkých střetů, z nichž nejčastěji vznikají přelomová díla.

Odhalování skutečnosti pod vrstvou mýtů začínáme rokem 1914, inscenací Dykova *Zmoudření dona Quijota* režiséra Františka Zavřela a scénografa Františka Kysely s Václavem Vydrou v titulní roli. Inscenace, která je bez pochybností považována za počátek moderního divadla v Čechách a jejíž zlomený sloup v závěrečné scéně symbolizuje již po celé generace zlomový okamžik, od kterého se vše moderní v českém divadle počítá. Nové bádání odhalilo, že ve skutečnosti sloup na jevišti zřejmě nikdy zlomený nebyl...<sup>5</sup> V roce 1926 připravil režisér K. H. Hilar se scénografem Vlastislavem Hofmanem slavného Shakespearova *Hamleta* s Eduardem Kohoutem jako Hamletem. Dobová diskuse o jejich plagiátorství ovšem otevírá nový pohled na specifika divadelního umění... Shakespearův *Julius Caesar*, v roce 1936 levicově orientovaných autorů Jiřího Frejky a Františka Tröstra, zaráží interpretačním klíčem, neskrývajícím obdiv k silným bezskrupulózním mladým mužům typu Antonia. Má zásadní místo ve vývoji scénografie jako oboru. Objevem je identifikace Michelangelových předloh jako přímé inspirace pro herecké pojetí... E. F. Burian a Miroslav Kouřil ustavili svůj objev theatregraphu, předchůdce Laterny magiky, v roce 1936 ve Wedekindově *Procitnutí jara*. Velká fyzická maketa scény ukázala, jak zázračně jednoduchý je jeho princip. Fotografie a filmy pořízené s pomocí této makety, promítaných fotografií a filmů patří přitom k tomu nejpůsobivějšímu, co právě interaktivní rekonstrukce nabízejí. A konečně lidová hra *Esther* Nory Frýda a Františka Zelenky, uvedená v roce 1944 v koncentračním táboře Terezín. Hra o pogromu v době pogromu, inscenovaná těmi, jichž se nejbytostněji týkala, s nadhledem a humorem, který bez hluboké znalosti kontextu překvapuje...

DOBOVÝ OHLAS všech vybraných inscenací byl překvapivě bohatý. Standardně vycházelo kolem 20 recenzí okolo premiéry a u příležitosti významných repríz. Výjimku tvoří *Hamlet*, neboť režisér Hilar se osobně pustil do polemiky s kritikou a dobových ohlasů je tak přes 60. Specifický případ je terezínská *Esther*, uvedená a též „řádne“ recenzovaná v ghettu. Shromážděné recenze přímo dokazují, jak vysokou úroveň mívalo myšlení o divadle v Čechách. O inscenacích psali povolání: Jindřich Vodák, Václav Tille, Jaroslav Hilbert, Josef Kodíček, Hanuš Jelínek, Zdena Hásková, Max Brod, Miloš Hlávka, Josef Träger, Bedřich Václavek, Miroslav Rutte, Edmond Konrád, Karel Engelmüller, A. M. Píša, A. M. Brousil, František Němec, Eduard Bass, Olga Srbová ad. U *Hamleta* a *Procitnutí jara* se k nim ve větší míře připojili i doboví recenzenti zahraniční, pro českého čtenáře jsou takové příspěvky též přeloženy, pro zahraničního jsou k dispozici v původním znění. Pro zájemce o kritiku a její možnosti přináší shromážděný materiál

<sup>5</sup> Lenka Šaldová našla v roce 2009 v archivu Národního muzea technické rozkresy jevištního mistra F. Kutty, které o výsledné podobě realizace nekompromisně hovoří. Zuzana Ježková v té době už měla rekonstrukci makety hotovou podle známých scénografických návrhů F. Kysely. Pro srovnání jsou na DVD-ROM k dispozici obě podoby/fáze rekonstrukce.

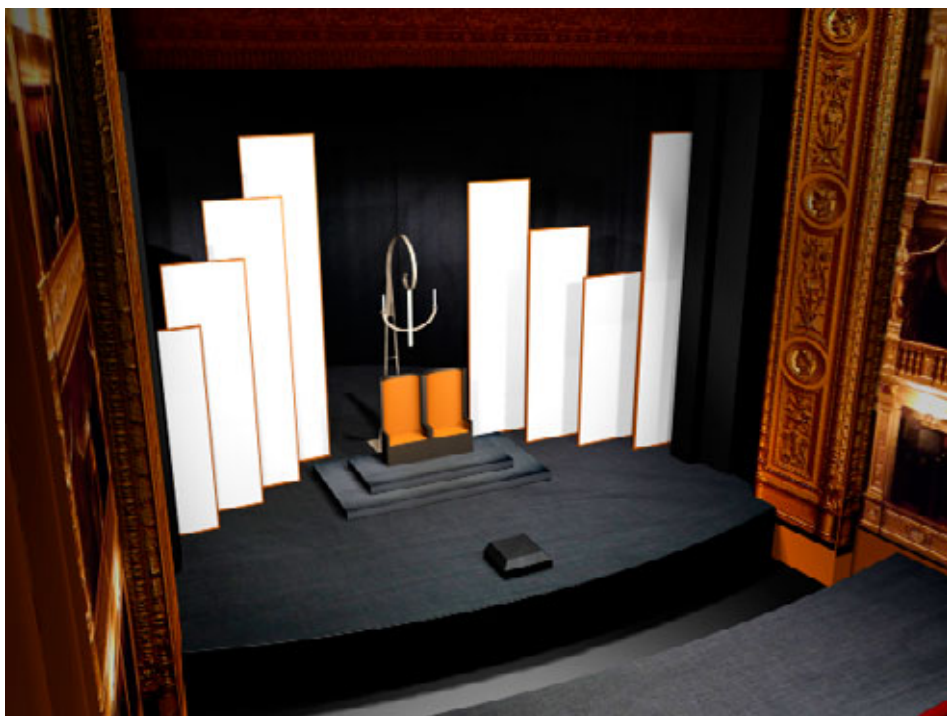


Dyk / Zavřel / Kysela: Zmoudření dona Quijota 1914, 3-D rekonstrukce makety Zuzana Ježková

kvalitní podklad k úvahám o jejím smyslu i žádoucí podobě. Závěr by měl vyznít optimisticky – kritika, pokud je kvalitní, má po letech značnou vypovídací hodnotu. Na naskenovaných a počítačově dále upravených kompletních textech kritik, které jsou nekrácené zvláště k dispozici, lze dobře doložit, co ovšem musí nutně splňovat. Co je zbytné, či co naopak neodvratně odnese doba.<sup>6</sup>

POZDĚJŠÍ OHLASY A SOUVISEJÍCÍ DOKUMENTY k jednotlivým inscenacím jsou ještě bohatší. U každé zahrnují více než stovku položek, objasňují teoretické zázemí tvůrců, soustřeďují dokumenty související přímo s uvedením (dopisy, rozpočty, smlouvy, programová prohlášení atp.) a zaznamenávají ohlas inscenace sledovaný ze stále většího časového odstupů. Jsou řazeny posloupně, aby bylo patrné, jak v čase mizí obraz inscenace i její původní smysl, ačkoli nadšení jejích obdivovatelů nezadržitelně stoupá. Hodnocení inscenací lze sledovat v čase i v závislosti na politickém přituhování či momentálním tání. Ohlas let čtyřicátých, padesátých, šedesátých, sedmdesátých, osmdesátých až po ohlas současný vždy prozradí podstatné sám o sobě a době bez ohledu na to, kterou

<sup>6</sup> Například veškeré superlativy typu „výborná kreace“, „vynikající scénografie“, „neotřelé herectví“ a jiné nekonkrétnosti a plytkosti neřeknou tomu, kdo konkrétní představení neviděl, vůbec nic.



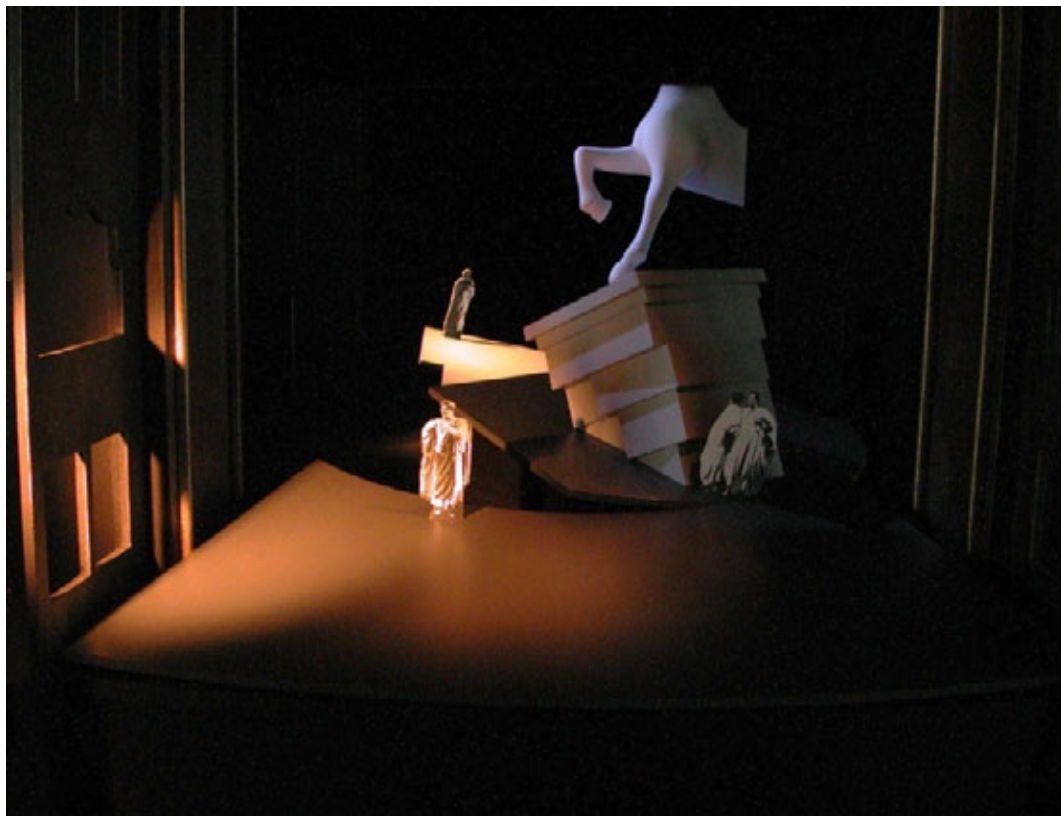
▲ Shakespeare / Hilar / Hofman: Hamlet 1926, 3-D rekonstrukce makety Zuzana Ježková

► Shakespeare / Frejka / Tröster: Julius Caesar 1936, fyzická rekonstrukce makety Jiří Vrzbá

inscenaci zrovna řeší. Na DVD-ROM je tento ‘ohlas z odstupu’ opět kompletně k dispozici, aby bylo možné jeho další studium z nejrůznějších úhlů pohledu. Pro vědomí kontextu je třeba zdůraznit, že pozdější ohlasy zahrnují i materiály zahraniční, v originálním znění a překladu do češtiny, a internetové odkazy na zahraniční zdroje.

Ve složce KONCEPCE INSCENACE se nacházejí především režijní knihy. Byly nalezeny pro všechny (!) vybrané inscenace a naskenovány. Zavřelova úprava *Zmoudření dona Quijota* s poznámkami o režijním řešení vyšla knižně. Dochovala se Hilarova režijní kniha *Hamleta*, připravovaná ještě pro starší překlad, a několik listů režijní knihy skutečné. Frejkova režijní kniha *Julia Caesara* s kresbami Františka Tröstra stejně jako Burianova režijní kniha *Procitnutí jara* byly pro lepší čitelnost, přehlednost a opětovné využití přepsány do elektronické podoby. Jsou tedy na DVD-ROM kompletně k dispozici ve dvou různých formátech, navíc navzájem provázaných. Naskenována je, jakkoli se to zdá nemožné, i režijní kniha *Esther*; neboť její tvůrci vycházeli z divadelního „scénáře“ připraveného E. F. Burianem, který propašovali do Terezína. Ten se stal podkladem pro vlastní Burianovu inscenaci hry v roce 1946, a je tudíž k dispozici v jeho zachovalé pozůstalosti. Režijní knihy jsou doplněny inspicentskými knihami, hereckými rozpisy rolí, byly-li nalezeny, nebo poznámkami scénografů, případně jiných tvůrců a komentátorů ke koncepčním otázkám.





ARCHIVNÍ OBRAZOVÉ DOKUMENTY obsahují dochované scénografické návrhy, návrhy kostýmů a srovnávací materiály ke studiu scénografie.<sup>7</sup> Dostupná fotodokumentace všech vybraných děl je značně rozsáhlá, od 4 aranžovaných fotografií ze *Zmoudření dona Quijota* přes cca 30 ks fotografií z *Julia Caesara*, cca 50 ks fotografií z *Procitnutí jara* až po více než 100 fotografií z Hilarova *Hamleta*.<sup>8</sup> Paradoxně výjimkou ani zde není tereziánská *Esther* – místo fotografií jsou z realizace k dispozici skici Charlotty Burešové (je jich 10). Na každém DVD-ROM jsou též k dispozici portrétní fotografie hlavních tvůrců. Audio a audiovizuální dokumentace se liší podle jednotlivých případů – partitura Křičkovy scénické hudby (*Zmoudření dona Quijota*), partitura A. Podaševského (*Julius Caesar*), odkazy na použité úryvky do hudební montáže k *Procitnutí jara* či odkaz na rekonstrukce scénické hudby K. Reinera k *Esther*. Hlavní monology, v původní nebo později rekonstruované podobě,<sup>9</sup> resp. rozhovory s tvůrci byly staženy a na DVD-ROM je lze spustit, aniž by bylo třeba instalovat přehrávací program. Nechybí ani

7 Další díla téhož tvůrce, nebo díla tvůrců, o nichž se v souvislosti s tvorbou konkrétního autora mluví – např. Štafperovy a Brunnerovy návrhy u *Zmoudření dona Quijota*, Craigovy návrhy u Hofmanova *Hamleta*, Rabanovo a Burianovo řešení *Esther*.

8 Jejich hlavní autor, fotograf Karel Váňa, hrál totiž Hrobníka a příležitostí k focení měl tak více než dost.

9 Ke spolupráci se podařilo získat Jaromíra Kazdu, který pro IR poskytl výsledky své mnohaleté práce.



úryvky z televizních či filmových dokumentů a v některých případech přímé odkazy na stránky, odkud je možné je bezplatně sledovat, pokud je počítač, na kterém uživatel studuje DVD-ROM interaktivní rekonstrukce, aktuálně připojený k internetu.

Těžiště projektu ovšem nespočívá v úplné rešerši a jejím zpřístupnění prostřednictvím moderního média. Zásadní je původní přínos badatelský, kterým je shromážděný podkladový materiál dále zpracován a hodnocen. Na každém DVD-ROM je soustředěný v částech nazvaných NOVÁ REKONSTRUKCE. Obsahuje původní odbornou MONOGRAFII v české a anglické verzi s jednoduchým přepínáním mezi oběma variantami na horní liště, s aktivním poznámkovým aparátem, který umí uživatele přímo odkázat nejen na bibliografický údaj, ale na celý dostupný naskenovaný materiál. Textový dokument je uložený tak, aby standardním způsobem fungoval internetový prohlížeč každého počítače, čímž je vyčerpávajícím způsobem řešena problematika dostupných rejstříků. Mezi kapitolami je možné rychle překlíkat. Textová část monografie je též k dispozici ke stažení, resp. vytištění pro větší komfort užívání ve stránkovaném formátu pdf. V této podobě ji ale nechceme samostatně prezentovat, protože neoddělitelnou složkou vytvořené monografie je interaktivní rekonstrukce scénického řešení inscenace. Nově vytvořená virtuální, resp. fyzická maketa slouží pro modelování základních dramatických situací (od 5 až po 15) a jejich fotografickou a filmovou dokumentaci vždy z několika úhlů. Všechny sekvence jsou samostatně animovány, neboť to kapacita DVD-ROM umožňuje, obrazová „příloha“ je tak k dispozici v mnohem komfortnější podobě, než by se mohlo podařit jakékoli



▲ Lidová hra / Frýd / Zelenka: *Esther* 1944, fyzická rekonstrukce makety Zuzana Ježková

◀ Wedekind / Burian / Kouřil: *Procitnutí jara* 1936, fyzická rekonstrukce makety Zuzana Ježková

tištěné publikaci. Animaci je možné kdykoli pozastavit a pracovat s materiálem samostatně. Zdokumentovaný a podrobně popsáný je též technický postup rekonstrukce, česky a anglicky, stejně jako přepínací popisky. Animovaný je též vznik makety. U *Julia Caesara* a *Esther* byly také zrekonstruovány některé kostýmy a jsou různým způsobem prezentovány.<sup>10</sup> U *Julia Caesara* je navíc připojena obsáhlá složka identifikující předlohy ke skicám známým z režijní knihy (cca 50 nově identifikovaných předloh). V poslední složce O AUTORECH REKONSTRUKCE si lze přečíst podrobné životopisy v češtině a angličtině a nalézt fotografie všech, kteří se o vznik interaktivních rekonstrukcí nejvíce zasloužili, vždy aktualizované podle toho, o kterou inscenaci se jedná. Každý DVD-ROM je opatřený copyrightem s tiráží se všemi náležitostmi a je doplněný poděkováním. To patří dlouhé řadě těch, kteří na projektu spolupracovali, ale i všem těm, kteří nám důvěřovali ve chvílích, kdy vše ještě znělo značně utopicky.

<sup>10</sup> U *Julia Caesara* byl na fotografiích zachycený celý slavný monolog Marka Antonia v pohybu předepsaném režijní knihou. U *Esther* postavy s rekonstruovanými kostýmy v měřítku makety přímo posloužily pro rekonstrukci 12 základních mizanscén.

# Nový komplet díla Henrika Ibsena

Severské země pečují o své kulturní dědictví příkladným způsobem: zcela konkrétně a věcně. Zpřístupňují v moderních kritických (ale i čtenářských!) vydáních velké autory z nejrůznějších dějinných období. Dánsko má už čtyři roky úplné kriticko-čtenářské vydání díla Hanse Christiana Andersena v osmnácti svazcích. V příštím roce (2012) budou dokončeny *Spisy Sorena Kierkegaarda*: 28 svazků textů a 27 oddělených doprovodných svazků úvodů, komentářů, vysvětlivek, konkordancí s předešlými edicemi atp. Důležité je, že kierkegaardovská edice je průběžně digitalizována, takže každý nový dvojsvazek je současně s papírovým vydáním k dispozici i na internetu. Dánská jazyková a literární společnost spolu s univerzitou v Bergenu připravují další velkolepý projekt: kompletní kritické (opět: a samozřejmě i čtenářské!) vydání celého díla dánsko-norského autora Ludviga Holberga. Komplet Holberga bude k dispozici na internetu, vybraná díla budou publikována i v knižní podobě. Ve Švédsku bude – rovněž napřesrok – dokončen mamutí projekt takzvaného „národního vydání“ díla Augusta Strindberga: 72 (!) svazků vydání knižního (zatím vyšlo 68 svazků), provázeného postupně verzí internetovou, která je k dispozici na jedinečném portálu *Litteraturbanken.se*. A konečně Norsko: „Největší edičně-vydavatelský projekt v norských dějinách“, spisy Henrika Ibsena. Šestnáct dvojsvazků, odděleně texty a doprovodný materiál, plus sedmnáctý svazek, v němž vydavatelé shrnují ediční zásady, etablování textu atd. Celý projekt se značně zpozdil (1998–2010), mimo jiné kvůli problémům s financováním: jak vydávání kompletu pokračovalo, opakovaně se vyjevovala stará univerzální pravda, že odhady nákladů při plánování jsou vždy příliš nízké a nedostačující. Internetová verze celé edice měla být

k dispozici 17. 9. 2011, k tomuto datu ale editoři stihli jen ukázkou, takže úplné vydání na internetu „se očekává koncem roku 2012“. Knižní vydání je mimochodem velice drahé, takže štáb Spisů i nakladatelství Aschehoug, kde spisy v komisi vycházely, projevují nemalé zklamání.

Zde je možná na místě zmínka o financování takových velkých (a velice nákladných!) projektů. Ibsenovská edice je financována řadou veřejných institucí: Státní vědeckou radou, několika univerzitami, Národní knihovnou, Norskou kulturní radou, norskou státní církví (!) a dalšími. Národní vydání Strindberga financuje švédský stát prostřednictvím Kulturní rady a Vědecké rady i několik soukromých fondů. Na financování holbergovského projektu se podílejí obě zúčastněné země: z Norska bergenská univerzita a několik nadací včetně polostátního fondu Fritt Ord, z Dánska Literární výbor státní kulturní rady a (velice bohatý a štědrý) Augustinus Fond. A konečně Kierkegaard: nakladatelství Gad a Dánský fond pro základní výzkum.

A teď tedy nový, snad nadlouho definitivní Ibsen. První čtyři svazky zahrnují hry historické, 6. díl *Spolek mladých a Císaře a Galilejského*. Jeden díl je věnován Ibsenově poezii, čtyři jeho bohaté korespondenci a jeden próze. Pro mě osobně nejzajímavější, ba teď už rázem nepostradatelné, jsou díly 5 (*Brand, Peer Gynt*) a 7–10 (takzvané současné hry od *Opor společnosti po Když my mrtví procitneme*), přesněji řečeno jejich svazky doprovodné.<sup>1</sup>

Pokud jde o textové svazky, editoři podrobně uvádějí zásady, podle nichž se text etabloval. U pečlivého Ibsena to bylo

<sup>1</sup> Díl 5: *Epický Brand, Brand, Peer Gynt*; 7: *Opor společnosti, Domeček pro panenky, Přízraky, Nepřítel lidu*; 8: *Divoká kachna, Rosmersholm, Paní z moře*; 9: *Heda Gablerová, Stavitel Solness, Eyolfek*; 10: *John Gabriel Borkman, Když my mrtví procitneme*.



celkem snadné, sám hry svým až pedant-  
sky vyvedeným (nacvičeným!) rukopi-  
sem opisoval a posílal do kodaňského na-  
kladatelství Gyldendal. Za základ berou  
editoři Ibsenův rukopis i různé autorské  
verze rukopisů, jakož i první knižní vydá-  
ní, a pochopitelně berou v úvahu i auto-  
rovy úpravy a korektury pro další vydání  
textu. V jednom případě jde i o autorskou  
změnu verze překladové; je to upravený  
happyendový konec (8 replik) německé-  
ho překladu *Domečku pro panenky*, kte-  
rý Ibsen sám s velkou nechutí, leč přece  
jen napsal. Editoři upozorňují na existen-  
ci Ibsenovy dobře zachované rukopisné  
úpravy v dopisu německému překladate-  
li, ale její znění (s dvěma gramatickými  
chybami v němčině!) neotiskují: s poně-  
kud neohrabanou a stydlivou obezličko-  
vou elegancí se pouze odvolávají na tak-  
zvané Stoleté vydání Ibsenova díla, kde  
tato verze otištěna je. Jinak se autorské  
korektury a změny týkají většinou jen  
vizuální podoby textu (zdůraznění kur-  
zívou, pomlčky atp.) a interpunkce. Ně-  
kdy jde ale i o drobné formulační úpravy.  
Například v *Brandovi* jsou slovní korek-  
tury důsledně voleny tak, aby původní  
rytmus verše, a tedy počet slabik, byl za-  
chován, v textech prozaických nacházíme  
různá drobná zpřesnění, přiblížení  
mluvenému jazyku apod. Textové svaz-  
ky *Spisů* jsou naprosto spolehlivé a edič-  
ně bezproblémové. To třeba pro švédské  
editory bylo etablování textů Strindber-  
gových mnohem obtížnější: Strindberg  
pracoval horečnatým způsobem a popsá-  
né listy házel na zem. Docházelo i k textó-  
vým změnám, samozřejmě nejen autor-  
ským: třeba *Slečnu Julii* podrobil už její  
první vydavatel Seligmann cenzurním  
zásahům podle svých představ.

Ale zpět k Ibsenovi. Každý komentář ke  
hrám obsahuje úvod rozdělený na kapi-  
toly a členěný v zásadě u všech her stejně,  
jen u některých textů (třeba u *Branda*) je  
rozsáhlejší. Vezmeme-li třeba příklad tex-  
tu *Hedy Gablerové*, vypadá členění úvodu

takto: pozadí (spíš by se asi dalo říct kon-  
text a možné filiace), dramatická forma,  
Ibsenův jazykový vývoj, vznik, vydání, pří-  
jetí knižní podoby (tj. ohlasy), překlady za  
Ibsenova života, současné parodie (!), diva-  
delní inscenace, ohlasy na inscenace, in-  
scenace parodií (!), ediční poznámky, po-  
pis rukopisného materiálu. Nakonec pak  
vysvětlivky všeho druhu: textové, věcné,  
historické, kontextuální apod. Celkem za-  
bírám úvod 228 stran dost drobného textu.  
Z hlediska čtenářského nebo v tomto pří-  
padě přesněji řečeno překladatelského  
jsou nejzajímavější kontextově filiační ka-  
pitoly a pak samozřejmě podrobné vysvě-  
tlivky. Pokud jde o kontext a (hlavně) filia-  
ci, nejsou úvody někde prosty poněkud  
spekulativních prvků. Jeden z norských  
kritiků *Spisů* (jenž byl několik let členem  
edičního štábu!) například protestuje pro-  
ti častému odvolávání na Kierkegaarda  
a opakuje už značně ošoupaný Ibsenův  
bonmot, že z Kierkegaarda přečetl málo  
a pochopil ještě méně. Podle tohoto kriti-  
ka četl v pozdějších fázích života jen bibli  
a noviny (především inzeráty), a to, že zde  
chybí rozbor či aspoň úvaha o roli dobo-  
vého tisku, prý hodnotu této části úvodů  
do jisté míry snižuje. Na druhé straně je  
pravda, že v celé Skandinávii měl dánský  
filozof vliv zcela rozhodný a třeba pro po-  
chopení až obsesivní otázky z *Peera Gyn-  
ta*, co to je být sám sebou, je Kierkegaard  
zcela klíčový, ať už ho Ibsen četl nebo ne:  
v dobovém kulturním a intelektuálním  
ovzduší byl Kierkegaard všudypřítom-  
ný. Kromě toho dospět k nějakým filiač-  
ním závěrům studiím dobového tisku by  
bylo velice obtížné a stejně spekulativní.

Některé pasáže úvodů (především  
pedantsky podrobné ediční poznámky  
a popis pramenů pro etablování textu)  
připomínají opravdový ráj starodáv-  
ného pozitivismu, dozvíme se třeba, kolik  
a jakých skvrn je třeba i na každém útrž-  
ku rukopisu a podobně.

Ze všeho nejpodstatnější a nejcennější,  
zvláště pro překladatele, jsou podrobné

vysvětlivky. Třeba u *Hedy Gablerové* zabírají osmdesát stran, u *Domečku pro panenky* devadesát, u Branda dvě stě, u Pera Gynta taky téměř dvě stě. Je to zlatý důl nejrůznějších poznatků intertextových i věcných, podstatnějších i okrajovějších, od titulu hry (třeba *Domečku pro panenky*) až třeba k filozofické interpretaci závěru v *Brandovi* („On je Deus Caritatis“, jak ve svém překladu zachovává Břetislav Mencák). Vysvětlivky jsou sice tak dojemně „user-friendly“, že se každou chvíli opakují. Zato ale podrobně uvádějí třeba všechna místa s přímými nebo parafrázovanými biblickými citáty (a všechny je přesně identifikují) a vysvětlují nejrůznější dobové skutečnosti, které z textu bezprostředně zřejmé nejsou. Jen dva příklady za mnohé. Ve vysvětlivkách k *Johnu Gabrielu Borkmanovi* (autorova scénická poznámka k poslednímu dějství) se dozvíme, že závěr hry vyžaduje točnu – a jako bonus, že první točnu v Evropě instaloval mnichovský Residenztheater v květnu 1896 a norské Národní divadlo až v roce 1917.

Pro překladatele je mnohem důležitější třeba vysvětlivka k *Hedě Gablerové*, týkající se Tesmanova doktorského titulu: na řadě míst v Německu se tento titul dal oficiálně koupit! Proto by v překladu nemělo být, že si Tesman v Německu doktorát udělal, ale spíš že si ho přivezl (nebo něco na ten způsob).

Z mnoha biblických citací nebo narážek na ně je zajímavé upozornění, že věta „tady je dobře být“ (Tesman, ale i Hjalmar Ekdal v *Divoké kachně*) je narážka na Matoušovo evangelium (17,4). České znění nám tady ale nepomůže, třeba překlad pro 21. století má: „Pane, dobře, že jsme tu,“ a ekumenický překlad „Pane, je dobré, že jsme zde“. Příkladů na biblické konotace je ve vysvětlivkách nepřeberně.

Shrnuji: Spisy Henrika Ibsena jsou skvostně vypraveny (krásný papír i písmo, vynikající typografie). Jejich vydávání, jak už bylo řečeno, se dosti protáhlo, ale stálo za to si na ně počkat a dožít se jich. Záviděníhodný projekt.

**František Fröhlich**

## Tarant v plenéru

(uvedení *Prodané nevěsty na Horním náměstí v Olomouci*)

Pravidelný čtenář *Disku* si už jistě stačil povšimnout, jak významné místo bývá věnováno specifickým i nespécifickým projevům scéničnosti v otevřeném prostoru města – v jeho ulicích, na volných prostranstvích. Do tohoto ranku patří ale spoň krátká poznámka o scénické události, která je pozoruhodná především proto, že k ní došlo v jinak nevzrušivé, málo cirkulující Olomouci.

V rámci Dnů evropského dědictví, 9. září 2011, mohlo Moravské divadlo

‘vyvézt’ jednu ze svých inscenací z velkého sálu před vlastní budovu. Horní náměstí, to je radnice s orlojem přebudovaným na budovatelský, barokní sloup Nejsvětější Trojice a právě historická budova Moravského divadla. Ideální místo v srdci města. Přesto jako by se před Moravským divadlem nacházela silná geopatogenní zóna (do které vkročí zpravidla ten, kdo si chce zvětřit Nejsvětější Trojici – jde tedy o místo, odkud se fotografuje, nikoliv o místo fotografované!).

Dennodenní městský klokot budovu mívá, ba obchází. Že půjde o divadlo, prozradí pozornému návštěvníkovi jen vlys masek komedie a tragédie. Bannery, které by zvaly na večerní program, těchto výšin nikdy nedosáhnou, neboť okna již od druhého patra nepřísluší divadlu (komplex budov je kulturním labyrintem činohry, opery, baletu, filharmonie a rozhlasu). Divadelní kavárna v prvním patře – vždy bezpečně zavřená – se nechává ponížovat oblibou vedlejších restauračních zahrádek. Masivní vchodové dveře – vždy bezpečně zavřené – pak budově dodávají vzezření nedobytné pevnosti (jak by vám však potvrdily dámy na pokladně – aspoň dovnitř netáhne!).

Ono divadelně dobýt město, ve kterém se „toasty v období od května do září podávají pouze do 11.00 hodin“ (Café Mahler) a čísla pater výtahu neodpovídají číslům pater v budově (Moravské divadlo), ani dost dobře nejde. O to cennější byla chvíle, kdy olomoucké kulturní legato popohnaly svižné tóny Smetanovy přede hry. *Prodanou nevěstu* inscenoval Michael Tarant již jako umělecký šéf olomoucké činohry na podzim roku 2010 (spolu s Harwoodovým *Na miskách vah* a Vančurovou *Markétou Lazarovou* jde tedy o jeho třetí inscenaci z téže sezony). *Prodaná* se Tarantovi nedrolí na sled operních hitů, naopak – vybuďoval pro ni souvislou dramatickou strukturu s množstvím komediálních výstupů, často „singspielově“ třeskatých (Vašek, Ondřej Koplík, se nedvoří Mařence, Lee Vítkové, ale muži převlečenému za ženu).

Michael Tarant se pro velký prostor narodil. V tomto ohledu byl jeho příchod do čela olomoucké činohry ideální pro návrat k velké činohře velkých příběhů, a to v polemice s předchozím programem s jeho tendencí k umenšování jeviště Moravského divadla na velikost školní učebny (z velké části to byl už – a možná především – problém dramaturgický: hříčky Arnošta Goldflama, jistě půvabné, prostor

velkého městského divadla prostě neobstáhnou). Už na premiéře *Prodané nevěsty* 10. prosince 2010 se mohlo zdát, že davové scény plné divadelních efektů takřka „přetékají na náměstí“ (jsou v nich zapojeni také noví členové olomoucké činohry, kteří ve zběsilém kalupu ztvárňují ‘drobné osudy’ režisérem připsaných postav).

Oproti původní představě, že při přenosu inscenace do pléneru budou maximálně využity možnosti historického náměstí (včetně Arionovy kašny-brouzda-liště Ivana Theimera, která měla nahradit jevištní rybníček-bazének), se většina výstupů odehraje na šťastně umístěném, ale přece jen klasickém pódiu (památkově chráněné prvky tak byly uchráněny Tarantova mohutného režijního gesta). Od běžného představení se to venkovní v zásadě nelišilo, třebaže prostor Horního náměstí nechal vyznít režijním nápadům, na které je i velké jeviště malé (na samém začátku přijíždí dirigent, Petr Šumník, k muzice na kole; scéna komediantů zase vrcholí pyrotechnickou show). To vše za cenu ‘nazvučené’ opery, hrané na mikrofony a zpívané na porty.

Čím si tedy toto konkrétní uvedení zaslouží naši pozornost? Nepochybně tím, že na něj dorazilo přes 2000 diváků (ředitel divadla, Josef Podstata, odhaduje dokonce počet 3000, míst k sezení bylo rovných 1000). Třebaže cesta byla ve srovnání s návštěvou divadla kratší jen o pár desítek metrů (které byste nabrali průchodem divadelního foyeru), přilákala takto inscenovaná – de facto nově scénovaná starší inscenace! – *Prodaná nevěsta* pětkrát tolik diváků, než kolik pojme sál Moravského divadla. Moravské divadlo ‘vyprodalo’ olomoucké Horní náměstí! ‘Vyprodalo’ píši v uvozovkách, neboť se toho slavného dne vstupné nevybíralo. Že by právě v tom vězel skutečný důvod ojedinělé návštěvnosti? Nemáme spíše co dělat s dalším důkazem setrvalé obliby zážitkové kultury a ‘eventů’? (Operní režie Michaela Taranta jsou k tomuto

účelu ostatně využívány či už tak zamýšleny hojně, naposledy olomoucká *Carmen* na hradě Šternberku – červen 2011, či Myslivečkův *Montezuma* v rámci Hudebního festivalu Znojmo – červenec 2011.)

Autor této poznámky chce konstatovat jediné: Před Moravské divadlo přišlo na divadlo 2000 lidí. Kolik se jich vrátilo, aby navštívilo regulérní představení, netuší. A netuší ani, zda se o této scénické

události doslechl někdo mimo Olomouc. Dokud bude Olomouc ostrovem sám pro sebe (*Ostrov / Olomouc*, tak se jmenuje jedna z posledních inscenací olomouckého divadelního spolku Divadlo na cucyky), budou se tu ti, které sem zaválo řízení osudu, cítit jako Robinsoni, a i když si zde najdou své Pátky, budou se co nevidět koukat vrátit domů, zpátky.

**Milan Šotek**

## 81. Jiráskův Hronov

Město Hronov leží pod stolovou horou Bor, blízko polských hranic, a otevírá cestu do Chráněné krajinné oblasti Broumovsko. Z hlavního náměstí je výhled do kopců voňavých luk a zelených lesů. Vzduch je čistý. Řeka Metuje se vine kamenným korytem a v nočním tichu je v zurčení jemných vlnek slyšet čas přírody. Většina účastníků každoroční celostátní mezidruhové přehlídky amatérského divadla sem přijíždí po silnici, přes Červenou Skalici od Náchoda. Proti proudu řeky s sebou přiváží to, co se zhruba za rok zrodilo z daru, kterým člověka taky obdařila příroda – z puzení k mimezi, ke hře, k hraní divadla. Devítidenní srpnové setkání je příležitostí žít v širokém společenství intenzivně divadlem – tím ‘nadskutečným, zázračným a ocenění hodným světem’, jak o něm psal a hájil ho Karel Čapek. Proč ho nezmínit? Vždyť se tu narodil jeho bratr Josef. Také spisovatelé Alois Jirásek, Egon Hostovský. A v roce 1930 rodnému městu ‘věnoval’ půvabnou konstruktivistickou budovu Jiráskova divadla architekt Jindřich Freiwald. Důstojné průčelí se čtyřmi sloupy je už skoro čtyřicet let oficiálním městským

znakem.<sup>1</sup> A tak i úcta, již město chová k svým osobnostem a kulturním tradicím, posvěcuje zdejší krajinu a divadelnímu festivalu zaručuje přirozenou ochranu.

Letošní ročník byl jednaosmdesátý a trochu větší dávku ochrany potřeboval. Po letech vystřídala Milana Strotzera na postu programového ředitele mladší kolegyně, odborná pracovnice příspěvkové organizace Nipos–Artama Simona Bezoušková. Její rozhodnutí se opírala o názory nově jmenované programové rady a proměnil se systém ‘doporučení’ z postupových přehlídek. Velkou změnu znamenal také odchod prof. Jana Císaře z takzvaného Problémového klubu – tradičních odpoledních setkání, v nichž se poučeně, v kontextu divadelní historie a teorie hovořilo o představeních, která už publikum zhlédlo. Tak byla generační proměna znát na každém kroku.

Dobrou práci tu za těch okolností odvedla redakce *Zpravodaje* s šéfredaktorkou

<sup>1</sup> Městský znak podle návrhu akad. malíře Jiřího Škopka byl schválen v prosinci 1972 s tímto popisem: „V modrém poli leží stříbrné divadlo jako symbol známých divadelních festivalů – Jiráskových Hronův“.





Na Betlém! DS Regina Břeclav. 81. Jiráskův Hronov (2011) – Teatrální stezka

Zuzanou Vojtíškovou.<sup>2</sup> Zdvořile a s nadhledem se stránky festivalového deníku otvíraly mnoha hlasům i protichůdným pohledům. Hovořit a psát bylo o čem: 32 inscenací, na něž bylo prodáno 11 528 vstupenek, se představilo v hlavním programu, 15 inscenací v programu doplňkovém, uskutečnilo se 5 výstav a několik hudebních produkcí. Dopředu přihlášeným 249 seminaristům bylo otevřeno 13 dopoledních seminářů, v nichž s odbornými lektory mohli kultivovat své dovednosti v nejrůznějších divadelních oborech.

Odpolední a večerní program se odehrával v Jiráskově divadle, v přilehlém Sále Josefa Čapka, nedaleké Sokolovně, na open-air scéně v Parku Aloise Jiráska, v divadelním stanu Chapiteau na Freiwaldově náměstí, hrálo se tentokrát

<sup>2</sup> Grafikem *Zpravodaje* byl Michal Drtina, nový šéfredaktor časopisu *Amatérská scéna*. Do *Zpravodaje* přispíval také profesor Jan Císař svými „Fosilními sloupky“ a občasnými recenzemi.

i před divadlem, ve školní tělocvičně, na zimním stadionu Wikov a v Kosteletě všech svatých. Mezi herečkami a herci byli lidé každého věku: od dětí, které nedávno poprvé překročily školní práh, k středoškolákům a vysokoškolákům, byla tu silná generace třicátníků a lidé většinou už v amatérském divadle léta známí. Divadlo, jež se tu hrálo, tedy vycházelo z nejrůznějších zkušeností – životních i scénických. Pospolu skládaly festivalovou ‘mozaiku’ plynutí lidského života. Snad se vším podstatným, co k němu náleží.

Divadelní oslavou narození bylo představení *Na Betlém!*. Veselý voiceband gymnazistů z DS Regina Břeclav si trochu jinak a po svém složil dohromady vánoční koledy. S humorem a citem je rozstříhal, ‘skolázoval’ a ‘zmixoval’ a starým písním nad Ježíškem dal nový, hřejivý kabát. „Bééé. Bééé.“ zaznělo párkrát šťastné ovčí bečení, než se z reproduktorů ozvaly unylé tóny koled, jaké v prosinci hrají všechny obchodní domy, a mladí lidé se

vyděšeně rozprchli. „Ano, my vám rozumíme,“ smáli se ‘chycení’ diváci.

*Šel jsem jednou z Kordoby* jsou tři poučné a vtipné příběhy ze Stromu pohádek z celého světa. Hrály je děti od osmi do jedenácti let z DS Tři boty při MŠ a ZŠ Třebotov. Dospělého diváka mohlo těšit, jak nápaditě si dovede každý malý ‘herec’ najít svůj vlastní výraz. Když v pohádce „O nevěstě, která moc přemýšlela“ seděly v řadě na rampě – protože o svatbě přemýšlela celá velká rodina –, pořád se bylo na co dívat. Václava Makovcová a Jana Barnová nepochybně patří k vynikajícím pedagožkám dramatické výchovy.<sup>3</sup> Nejenže dětem pomáhají překonat stud a přirozeně si hrát i před publikem, ale z jejich představení je jasné cítit, jak mocně tu pracovala dětská fantazie a všímavost i jak jsou k sobě ohleduplní. Možná právě to byl silnější zážitek než sám dětský půvab a trošku pohnul i těmi, kteří na Hronově ukázky z dílen dramatické výchovy nevidí moc rádi. Jak se to jeví, ta trebotovská by mohla děti vést k postupnému osvojení si něčeho, čeho se nám příliš nedostává – totiž svobodného chování a vystupování na veřejnosti, včetně dovedností k tomu potřebných.

DS Malé dvě, Lenka Jechová a Karolína Novotná, jsou nejmladší loutkařský soubor ZUŠ F. A. Šporka z Jaroměře. Hrály veršovanou pohádku Františka Hrubína *O veliké řepě* a to, co drobné ručky ještě s loutkami a maňásky nedovedly dokonale technicky zvládnout, dokázaly vyrovnat tím, jak básníková slova naplnily představou a emocií a s jakou otevřeností je posílaly divákům do hlediště. Škoda že jejich um (dnes bohužel tak nesamozřejmý i v profesionálním činoherním divadle) nebyl publikem víc doceněn.

I rodinná loutková divadla udržují svou tradici. Jejich zástupcem na

Hronově byli Polehňovi z Hradce Králové. S tím překvapivým nápadem, že *Kdo zachrání princeznu* a políbí ho i královna, promění se zase na draka, přišla starší dcera Magda. Ale takhle přece pohádka skončit nemůže, přesvědčovali ji i před diváky rodiče. Nu, nemají to lehké ani oni, ani děti. Polehňovi si za svou pohádku s jednoduchými marionetami získali ve *Zpravodaji* uznání Marka Bečky, vedoucího souboru Buchty a loutky, a v hronovské Sokolovně sdíleli osobitou atmosféru jejich rodinného divadla zřejmě víc ti, jimž je blízký absurdní humor.

K němu se uchýlila i inscenace tří minikomedií Pierra-Henri Camiho *3x Cami*. Pět maturantů z DS Centrální zádrhel Strakonice v režii Jiřiny Lhotské našlapovalo do Camiho textů s potutelnou zdravostí, a najednou to byli komedianti a hráli děcka, báby, dědky, lidožrouty a Camiho absurdita byla rázem vodopád, který vás v letním dni zkropil. Jasnýma očima ohledávali pošetilý svět a vyrovnávali se s ním komickým gagem.

Ke Karlu Hynku Máchovi se vrátili břeclavští studenti (DS Regina) a v představení *K.H.M.* – scénické koláži z poezie, dopisů a deníků z cest – hledali navzdory dvěma stovkám let to, co je s básníkem spojuje. V rozlehlé hronovské ‘Čapkárně’ se kus intimity poetického divadla vytratit musel, a tak si účinkující posleze vyposlechli i něco hany. Příznivou odezvu pochopitelně našli u mladšího diváka (nezatíženého vzpomínkami na recitační pásma ‘odjinud’ – z časů minulého režimu). Když zněly verše

*„Já miluji květinu, že uvadne,  
zvíře – poněvaž pojde;  
člověka, že zemře a nebude, že zhyne navždy;  
já miluju – více než miluju – já se kořím Bohu,  
poněvaž není“,*

upřímně dali nahlédnout do svého dospívání: takové filozofování a básnění v přátelském kruhu s ‘jointem’ k němu dnes patří, i třeba jako cesta k tomu, zkusit

<sup>3</sup> O práci Václavy Makovcové a Jany Barnové psal v článku „Valící se živel“ Jakub Hulák; viz *Zpravodaj* 81. Jiráskova Hronova č. 5 / 2011.

**Pierre-Henri Cami  
a soubor: 3× Cami.  
DS Centrální zádrhel,  
Strakonice. 81. Jiráskův  
Hronov (2011)**



přijmout nezměnitelný běh světa. To se člověka dotkne.

Právě okolnost, jak málo se vnitřně dotýkáme, cítíme a vciťujeme, byla tématem tanečního představení choreografky Pavly Šemberové. ZŠ a ZUŠ Karlovy Vary s choreografií 4:33 pracovaly s 'hudbou' Johna Cage. I v jeho stejnojmenné koncertní performanci zní 'jen' ticho a klavírista jen s každou novou větou učiní drobný pohyb. Osm dívek na jevišti Jiráskova divadla 'tančilo' zrovna tak a na závěr seběhly do hlediště a požádaly diváky na krajních sedadlech, aby si s nimi a se sousedy podali ruce. Zajímavý zážitek pro tanečnický i překvapené diváky. Jak napsal ve *Zpravodaji* Jiří Lössl:

„Na samém vrcholu dynamiky předchozí choreografie nám nabízí prostor ke ztišení, zastavení, bytí... Stejně jako John Cage i Pavla Šemberová s dívkami z Karlových Varů volí výrazové prostředky až na samé hranici nehybnosti, aby nás vyvedla z našich každodenních stereotypů. A že jsme z míry vyvedeni, dokládají reakce v publiku. Co si počít, když nejsem zahlcován zážitky, co mám dělat, když mohu 'jen' sdílet okamžik s druhými, když mohu prostě jen být...“<sup>4</sup>

4 Lössl, J. „Pozvání k tanci“, *Zpravodaj* č. 5 / 2011.

A logický závěr představení: vždyť bez vzájemného dotyku prostředkovaného 'vnitřním hmatem' ani tanec plnohodnotně vnímat nemůžeme.

*Jézuskote Marjapano* je jeden z Mechanických textů Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové. Hana Habrychová Koutová (DS Nu jo, Plzeň) si s básní složenou z citoslovcí, povzdechů a nápěvů pohrála stejně vynalézavě jako její autoři. S fantazií a emocionalitou, jež se rodila při samotné hře, mimování a tanci s několika páry bot. Každý měl svůj charakter, jinou společenskou roli a vzbuzoval jiné pocity. Velmi sugestivně, takže jste najednou mohli mít osvobodivý pocit, že i z vás všechno padá a život může být hra plná poezie.

*Fe-é-rii o Kladně* přivezlo do Hronova autorské divadlo V.A.D. Kladno. Soubor pod vedením Kazimíra Lupince (Jana Červeného) existuje od roku 1998 a v nové hře vzdal hold svému městu a lidem, kteří v něm žijí. Za podtitulem *Urbanisticko-sociálně-politologická a navíc edukativní inscenace* se skrývá pozoruhodná 'scénologie Kladna'. V uvolněném žánru féerie, ve věčně strážlivém komediálním duchu, se prolíná zdejší současnost



Maršo vorijla. Divadlo Dagmar Karlovy Vary. Fotograf Pavel Štoll zaznamenal představení v kostele sv. Anežky České v Praze na Spořilově v roce 2008.

a dějiny. V.A.D. 'dospěl' a jeho protagonisté se smějí sobě a tomu, co je obklopuje. Za jejich humorem je ale vždy něco hlubšího, tvůrčí odpovědnost nejen za sebe a své kamarády, a Kladeňáky vůbec. A také zcela seriózní vztah k divákům, protože ti přece žijí v podobných, stejně složitých vztazích a vazbách i kocovinách z toho, co je nám dáno společnou minulostí a co by mělo být naší tíživostí reflektovat a důstojně se s tím vyrovnat. Za humornými scénkami, jakou je i malý výstup rodiny Wittgensteinů, zakladatelů Poldovky, v němž se Johannes Brahms marně snaží naučit paní Poldi hrát aspoň trochu slušně na klavír, se vynořuje docela vážné sdělení, nevyřčené přímo, ale čitelné z kontextu dalších zobrazovaných dějů: od nálezu uhlí k sociálním bouřím, znárodnění a socialistické devastaci, přes 'návrat'

ke kapitalismu, který hodně sliboval a ještě víc tuneloval, až k dnešním hutníkům drceným namyšlenou personalistkou posedlou sexem. Tak je *Fe-érie o Kladeňě* inteligentním tragikomickým scénováním naší současnosti i národních dějin. Však ji publikum ocenilo vřelým potleskem.

Na jednom z nejmalebnějších míst původního Padolí, před kostelem Všech svatých, kde u vchodu stojí socha sv. Václava a starobylá zvonice s dřevěným podsebitím a přes údolí je výhled na Jírovou horu, začínalo představení *Ambrosia*. Inscenoval ho Petr Hašek se souborem Geisslers Hofcomoedianten Kuks. *Divadelně výstavní expozice o sv. Ambrožovi pro osm hereckých exponátů* vychází z barokní hry Edmunda Kapiána, uvedené u příležitosti pražské korunovace Rudolfa II. Sv. Ambrož podle legendy přiměl císa-





Jan Číhal, Vladimír Machek a soubor: Zde na ostrém rozhraní života (Postele). Bílé divadlo Ostrava. 81. Jiráskův Hronov (2011)

ře Theodosia k pokání za masakr sedmi tisíc soluňských obyvatel. Stal se patronem mistrů řečnického umění a psaného slova, a těch, kdo pracují s medem. V hronovském kostele to také bzučelo, jako v úle, když každý z herců jiným scénickým jazykem zjevoval část jezuitského příběhu: rétorikou, stepem, tancem, loutkovým divadlem, melodramatickým výstupem, výjevem z komedie dell'arte, zpěvem, artistickým výkonem. Duchovní prostor se slavnostně rozžil divadlem a morální apel se dostavil. A spolu s ním i myšlenky na válečné konflikty, manipulace a hromadná zabíjení v dnešním světě.

Téma války a okupace nesla 'natvrdo' inscenace *Maršo vorijla*.<sup>5</sup> Hana a Jana

<sup>5</sup> Inscenace měla premiéru v roce 2008 a na 81. Jiráskově Hronově byla uvedena v doplňkovém programu.

Frankovy z Divadla Dagmar Karlovy Vary scénovaly v zadní části jeviště Jiráskova divadla, u velkých plechových dveří, příběhy čečenských žen, jimž válka s Ruskou federací převrátila život. Z knih Petry Procházkové, Milany Terloevy, Jiřího Štětiny, Olgy Tokarczukové, Anny Politkovské a Lva Nikolajiče Tolstého shromáždily materiál, z jehož dějů šla hrůza, těžko představitelná pro člověka, který válku, její pokořování a ničení všeho, nezažil. „*Chtěla bych se procházet po Grozném v italských botách, španělské sukni, anglické košili, navoněná francouzským parfémem a hrdá jako Čečenka.*“ Obrazy hrdých žen, manželek a matek, jež se dokázaly zpovídat z toho, jak je děsivé okolnosti hnaly až tam, kde nepoznaly samy sebe, podávaly obě herečky s velkou citlivostí a porozuměním. Když jste po představení procházeli tmavými

plechovými dveřmi do vlahé noci poklidného města, nesli jste si ty obrazy s sebou. I ta slova:

„A v září 2004 se nám všem zhroutil svět. Navždy už bude před Beslanem a po Beslanu... Odmítla jsem věřit, že by Čečenci mohli zaútočit na děti a porušit tak základní tabu naší kultury. Po deseti letech masakrů se ruským vůdcům podařilo udělat z nás stejné barbary, jako byli oni sami. V Grozném vyšly do ulic děti se svými rodiči a nesly plakáty s nápisem: Vezměte si nás místo nich.“

Nová inscenace Jana Číhala a Vladimíra Machka v Bílém divadle Ostrava *Zde na ostrém rozhraní života (Postele)* otevírala jiné společenské tabu: stáří a umírání, osamělost člověka odcházejícího z tohoto světa z prostorů nemocnic, kde jen strohé digitální přístroje o vás ještě vůbec něco sdělují. V lyrických obrazech, s hudbou Pavla Helebranda a Jany Sglundové, tančilo několik mužů poslední tanec se vzpomínkami. 'Těžké' téma jemnými scénickými prostředky atakovalo diváky. Napojit se na něj znamenalo vstřebávat i hodně smutného, bolavého... Na začátku zněla píseň „*Ková synek, ková vrata, ty vrata jsou z stříbra, zlata*“, a když závěrečný průvod prošel nazlátlými vraty, obřad se završil. Byla v něm pokora a úcta k obyčejnému životu.

V prostředí přívětivé hospody ve stanu se odehrávalo improvizované představení

Divadla DNO a Šavgoč z Hradce Králové. *Hospodin aneb Kdopak by se boha bar hrál* spolu s diváky příběhy ze Starého zákona a polozapomenuté postavy oživoval s divadelnickou grácií hodnou msta, jež si zvolili. „*Když se brala cudnost / tak já se ulila / dívky chodí v bílém / já mám své na lila*,“ zpívala hospodská Dalila a hrál akordeon. Rozdávalo se malé pivo a fanoušci Jiřího Jelínka si libovali: „Bylo to boží“.

Pro představení DS Hochy Hýsly *Pražáci na vinařských stezkách*<sup>6</sup> se otevřel zimní stadion. Jako byste se ocitli v chladném moravském sklípku, kde se odehrává 'agón/zápas' mezi domácími a pražskými hosty. Jde o víno, jeho chuť a společenskou zábavu, jež nemá k divadlu zase tak daleko, jak si někteří diváci stěžovali. Srděčně vás přitom pohostí, utěší vypravováním o lásce k darům sladkých vinohradů a mužský pěvecký sbor Paniháj a Jura Petro na cimbál vám k tomu zazpívají.

Na 81. Jiráskově Hronově, svátku amatérského divadla, bylo zkrátka i letos příjemné pobýt.

**Petra Honsová**

<sup>6</sup> Inscenace *Pražáci na vinařských stezkách* se společně s představeními *Na Betlém!*, *Jézuskote Marjapano* a *Zamordování hraběte Schwarbrechta* uskutečnila v rámci takzvané *Teatrální stezky*, při níž diváci společně putovali Hronovem a jež se na festivalu objevila letos poprvé.

# Obrazy ze stříbrného století

Almir Bašović

Přeložili Jana Alfabetta Cindlerová & Hasan Zahirović

*Jak bych mohl žít v zemi  
Kde noha zakopává o nezakopané  
Kosti mých bližních?  
(Czesław Miłosz: Ve Varšavě)*

**Estragon** *Tak jdem?*

**Vladimír** *Jdem.*

*(Nepohnou se)*

*(Samuel Beckett: Čekání na Godota)*

## Osoby a snové postavy:

**Fatima** – žena ze Srebrenice, hledá muže a syna, spravedlivá

**Otec** – obecní úředník na srebrenické radnici, manžel Fatimy a otec vojáka Armády Bosny a Hercegoviny (BiH), od června 1995 neznámý

**Syn** – syn Fatimy a Otce, voják Armády BiH, od června 1995 neznámý

**Profesor Hoffman** – vážený vědec či směšný ďábel

**Sena** [Séna] – sousedka Fatimy z tábora vedle Tuzly, i ve Srebrenici byly sousedky

**Spisovatel** – možná přítomen i v obrazech z inscenace jeho dramatu

Vojáci UNPROFOR, němečtí vojáci v první světové válce, úředník Červeného kříže, televizní reportér, srbský voják atd.

## Prolog na zemi

*Po jevišti přichází Fatima s kolečkem.*

**Fatima** Kde jsou?

Kde je můj muž a syn?

**Hlasy za scénou** Fatimo!

Ty nás vidíš!

Ty nás slyšíš!

Tobě je dáno!

Jsme ti, kteří už teď všechno vědí. Víme i to, že žijeme ve tvých snech!

Fatimo, ty jsi spravedlivá!

Je ti dáno, abys konala zázraky!

To nedokáže nikdo jiný z živých...

Všemu rozumět!

Vše vidět!

Vše znát!

**Fatima** Ne!

Nechci!

Nemůžu!

Ne...

Bože, tohle se přece nemůže!

Člověk nebyl stvořen, aby takhle hnil...

*(Pauza)*

Kde jsou?

To je on. To je on!

On je zabil.

To je on!

*(Pauza)*

Kde jsou?

Řekni, kde jsou?

Kde jsou?

*Fatima odejde.*

## Přednáška o stříbrném století

*Shora se pomocí kladky spouští na scénu Profesor Hoffman. Možná má na hlavě vrtuli. Během své přednášky používá pro názornost školní tabuli a jednoho či několika vojáků.*

**Profesor Hoffman** Vítr je znamenitá věc. Vítr je za všech okolností naprosto znamenitá věc!

Dámy a pánové, jmenuji se profesor Hoffman.

Vítejte v novém století!

Jsem velmi šťasten, velmi přešťasten.

Konečně možno aplikovat něco nového!

Zejména obor chemické války vyvedeme z temnot prehistorie!

Neboť dříve nám experimenty poněkud nevycházely...

Počáteční experimenty? Prosím vás, nechme toho. Kyselina kyanovodíková a dioxid uhelnatý... Copak nám přinesly?

Půl gramu kyseliny na kubický metr vzduchu: subjekt se svíjí v křeči a padá mrtev.

Výtečně! Avšak v uzavřeném prostoru...

Copak to pro nás znamená?

Představte si obor lidské činnosti, nebo jinak: Představte si člověka.

A tento člověk má jednu nepříjemnou vlastnost.  
Je tak neuvěřitelně drzý, že si klidně tráví čas na  
čerstvém vzduchu úplně svobodně!  
Ovšem vítr je znamenitá věc. Vítr je za všech okol-  
ností naprosto znamenitá věc!  
Abych byl upřímný, více se bojím vlhkosti...  
Zamysleme se, co možno učinit...  
(Počítá)  
Takže osm centigramů se promění v páru...  
Jeden kubický metr vzduchu...  
Exitus do půl hodinky...  
Funguje to!  
Úžasné!  
Chemie jest konečně zbraní! Úžasnou zbraní...  
Ostatně i nejhumnější.  
Ohlašuje se netoliko dýmem a hlukem...  
Neprůhledná muška řekněme nejprve zmodrá.  
Vaše dýchání začíná syčet. Vaše pažba – jak zvlášť-  
ní – černá!  
Nepřítel jest tedy upozorněn.  
Vstupujeme do nové etapy tisíciletého boje mezi  
kopím a štítem, nábojem a brněním!  
Se dřevem a železem je konec!  
A s dobou dřevěnou a železnou taky!  
Díky vědě se naše století stane ne-li zlatým, pak te-  
dy alespoň stříbrným!  
Mimochodem, je tu možnost, že věda promění na-  
še vnímání času.  
Ale abych nezdržoval, odvážní dobrovolníci už čekají...  
(Důvěrně)  
Jen aby neudělali nějakou hloupost.  
Ostatně i němečtí vojáci jsou bytosti, které mohou  
podlehnout lidským slabostem.  
Nebo ne?  
Zato však chemie je dokonalá!  
A také podmínky jsou znamenité. Znamenité!  
Takže, jdem na to? Jdem.

*Profesor Hoffman se vznese.*

### **Aplikovaná chemie**

*Zákop, v něm tři němečtí vojáci.*

**První voják** Zatracené počasí!

Jak dlouho tu ještě budeme takhle trčet?

Válíme se tu už sakra dlouho.

**Druhý voják** Co jako čekáš? Jediná novinka, která

nás tady může zasáhnout, je výměna díry.

Směrem dopředu, nebo dozadu.

Nebo jako myslíš, že jsou ruské zákopy lepší?

Že mají třeba sprchy a zákop-servis? Zákopy kate-  
gorie A!

**První voják** (vysypává hlínu z helmy)

Podívej, všude, kam se hneš – hlína.

V báglu, v rukách, v jídle, v puškách...

**Druhý voják** Hlína je i v některých hlavách!

**První voják** Možná se Bůh rozhodl obrátit proces  
a stvořit z člověka hlínu...

**Druhý voják** Jo, to by se Rusové radovali.

Učili by se střílet na hliněné panáky.

My jsme samozřejmě součástí projektu. Lidi, co vze-  
jdou z hlíny a za tisíc let podají svědectví o naší době.  
Akorát by bylo třeba udělat výběr.

(Třetímu vojákovi, ukazuje na Prvního)

Jestli budou usuzovat podle něho, udělají si o naší  
době špatnou představu.

**První voják** Je třeba soudit podle cara.

Je zalezlý v tom svém paláci jako v myší díře!

A národ je tak blbý, že ho poslouchá.

Byly doby, kdy se car postavil do čela vojsk a tá-  
hl do boje!

**Druhý voják** To byly jiné doby.

Tenkrát se bojovalo kopím, kamením...

**První voják** To je jedno. Car naplánoval a šel!

Tenhle si dřepí v paláci, pod zemí, schovaný před  
děly...

A ještě má na sobě brnění.

**Druhý voják** Brnění? Nekecej.

**První voják** No když ti řeknu, že ho má, tak ho má.

**Třetí voják** To ho stejně neochrání před plynem.

**První voják** Plyn? Já ti řeknu, jak to funguje.

Lidi, které to zasáhne, ztuhnou.

Například když hrají karty...

**Druhý voják** Nekecej!

Dřív, než si něčeho všimneš, seš mrtvej.

**První voják** Říkám ti, že zametač ztuhne s metlou  
v ruce.

Účetní nedopočítá účty...

**Druhý voják** Tak tak... Prase, které zařezávají, ztuh-  
ne s nožem v břiše a už si nezachrochtá...

Dokonce i granáty přestanou padat a zůstanou

ztuhlé viset ve vzduchu...

**Třetí voják** Některý plyn člověka zakonzervuje. Když

jsem pracoval v...

**První voják** Přesně tak, jako v pohádce o Šípkové  
Růžence.

Všechno se zastaví.

**Druhý voják** A když se pak všechno zase probudí,  
žebrák zjistí, že se stal králem.

**První voják** Přesně. Tím se nahradí ztracený čas.

Jeden den u královské hostiny má větší cenu než je-  
den měsíc nebo rok u chudáka.

**Druhý voják** Máš pravdu. Akorát že ty plyny ti půso-  
bí na mozek a ne na hostinu a břicho, jak ty si to

představuješ.

Ostatně působí na mozek lidem, kteří ho mají.

Ty můžeš zůstat v klidu.

**Třetí voják** Přestaňte.



Řeknu vám, že když jsem pracoval se saskými horníky, narazili jsme na důl, který byl otrávený... Uvnitř jsme našli dva ztuhlé, zakonzervované horníky. Jeden jako by táhl vagon, druhý s krumpáčem v ruce. S námi přišel vzduch a za deset minut se obrátili v prach...

**První voják** Vidíš, je to pravda.

Jenže tamti se obrátili v krále, a ti jsou už stejně dávno mrtví.

Prach jsi a v prach se obrátíš!

**Druhý voják** Tebe by neobrátil ani kouzelný polibek od princezny.

Nafurt zůstaneš žabák a furt budeš skřehotat.

Bud' už ticha!

**Třetí voják** Pst! Slyšíte?

*Slyší šelest. Objeví se dým.*

**Druhý voják** Vypadá to na útok.

**První voják** Možná místo Rusů narazíme v zákopech na ty tvé saské horníky.

Nebo na dávno mrtvé ruské cary!

**Druhý voják** Jestli se vítr obrátí, mohli bychom se my obrátit v Rusy.

**První voják** Protivítr by vůbec nebyl dobrý.

Vrátíli by nás zpátky a my už nemáme ty cary, kteří by se nám postavili do čela.

**Druhý voják** Drž hubu!

*Pauza.*

**První voják** Jdem?

*Pauza.*

**Třetí voják** Vpřed!

*Odejdou. Na scéně dým.*

### **Paradox o vojákovi**

*Na scéně je pět vojáků UNPROFOR a odpadkový koš s nápisem OSN.*

*Čtyři vojáci se plíží po jevišti. Na hlavách mají plynové masky. Major Frank drží stopky a měří čas.*

**Major Frank** Pozor! Masku sejmout!

*Vojáci si sundávají plynové masky. Poručík seřazuje trojici vojáků.*

**Poručík** Pozor! Vpravo hled!

Pane majore, holandský prapor UNPROFOR je připraven vyslechnout váš projev.

**Major Frank** Děkuji, poručíku.

Jak víte, ujali jsme se tohoto těžkého úkolu, abychom vyjádřili přesvědčení naší vlády, která věří ve světský pořádek.

Zdá se, že jsme dospěli ke konci svého mandátu.

Vojáku, podejte vysvětlení, proč jsme tady.

**První voják** Rezoluce 819.

Všechny entity je nutno směřovat do Srebrenice a jejího okolí. Tato bezpečná zóna musí zůstat ušetřena jakéhokoliv ozbrojeného útoku.

Také Svazová republika Jugoslávie...

**Major Frank** Správně, vojáku. Stačí. A teď ty – Rezoluce 824.

**Druhý voják** V současné době zastaveny ozbrojené útoky proti bezpečným zónám, potlačeny všechny vojenské a paravojenské snahy bosenských Srbů do vzdálenosti, ze které nemohou tyto zóny ohrožovat...

**Major Frank** Dobře, a bod b?

**Druhý voják** S podporou UNPROFOR a Mezinárodních humanitárních organizací...

**Major Frank** Stačí. Velmi dobře, vojáku.

A teď Rezoluce 836.

**Třetí voják** Bod 5: Rozšířit mandát UNPROFOR s cílem odvrátit veškeré útoky směřované proti bezpečným zónám.

Bod 9: Kromě mandátu uvedeného v bodě 5 je nutno udělit složkám UNPROFOR pravomoc bránit se vlastními silami, přijmout veškerá potřebná opatření, zesílit svou odpověď na bombardování bezpečných zón...

*Vejde Fatima. Veze kolečko.*

**Fatima** Kde jsou? Řekněte! Kde jsou?

**První voják** (jako by tlumočil) Ptá se, kde jsou.

**Fatima** Kde jsou? Řekněte!

**Major Frank** Koho hledáte, ženská?

**První voják** Koho hledáte, ženská?

**Fatima** Muže a syna.

Zmizeli... Uprchlí ze Srebrenice.

Kde jsou? Kam se ztratili?

**První voják** Je ze Srebrenice. Hledá muže a syna.

**Major Frank** Řekněte paní, aby byla trpělivá.

Ještě nevíme, co se stalo.

Případ se vyšetřuje.

**První voják** Buďte trpělivá. Ještě se neví, co se stalo.

Případ se vyšetřuje.

**Fatima** Ví se, co se stalo. Jen se neví, kde jsou.

To je on! On zabil moje! On se podílel!

**První voják** Říká, že se to ví. Prý je zabil on. Prý se na tom podílel.

**Major Frank** Kdo?

**První voják** Kdo?

**Fatima** On.

Tamten!

To je on!

**První voják** Říká, že je to on.

**Major Frank** Nikdo tam není.

**První voják** Nikdo tam není.

**Fatima** Vy ho nevidíte?

**První voják** Vy ho nevidíte?

**Major Frank** Dejte paní vodu. Asi má úžeh.

**První voják** Tady máte vodu. Slunce je silné.

*Poručík vezme čturu a podává ji Fatimě. Fatima pije.*

**Major Frank** Řekněte paní, že jí můžeme zařídit transport do Tuzly.

Pro ženy a děti to není problém.

**První voják** Paní, my vám můžeme...

**Fatima** Děkuji za vodu. (*Ohlíží se*)

Odešel.

*Fatima odejde. Je slyšet výkřiky.*

**Major Frank** Poručíku, co se děje?

**Poručík** Nevím, pane majore.

Zdá se... Asi se mi něco stalo s čutorou...

Nebo s vodou...

*Poručík vylévá vodu z čutory. Výkřiky ustanou.*

**Major Frank** To je jedno. Nech už to plavat, tu divnou bosňáckou vodu.

Slíbili, že nám konvoj s potravinami pustí během dneška.

Jestli opravdu pustí, vodu už nebudeme potřebovat.

Dnes večer si uděláme party.

**Všichni** Jó! Hurá! Whisky! Pivo! Živá voda!

**Major Frank** Kde jsme to přestali? (*Poručík šeptá Majoru Frankovi*) Děkuji, poručíku. Takže, naším úkolem je, abychom byli neutrální a uměřeni a abychom nadřízenému komanda podávali co nejobjektivnější informace o situaci v této zóně. I v mém bouřlivém přívalu musíte si osvojit a zachovat umírněnost. Nikdy nepřekračujte mez!

Každé takové přehánění může zpochybnit náš cíl, jehož účel od počátku i nyní byl a jest ukázat světovému pořádku a existenci světa způsob a tvar.

Když tohle přeženete, ač tím snad rozesmějete nevzdělance, přeče tím rozumné zarmoutíte.

**Poručík** Pane majore, jaké jsou naše dnešní úkoly?

**Major Frank** Samozřejmě. Cvičit rezoluce.

Vojáci nesmějí při hovoru tak mnoho šermovat rukama do vzduchu.

Mluvte tu řeč, mrštně od jazyka.

Nechci slyšet ani slůvko vášně, musíte se sžít s rolí, která je vám dána.

Kdo se bude snažit vytvořit něco lepšího, takového chlapíka bych dal vymrskat pro překřičení dračice, přehrodování Heroda.

**Poručík** Vaše milost pan major se může na to spolehnout.

**Major Frank** Pohov!

**Poručík** Masky sejmout!

*Vojáci házejí plynové masky do koše na odpadky. Všichni odejdou.*

## Duchové

*Z koše na odpadky vylézá Spisovatel. Z hlavy si sundává plynovou masku.*

**Spisovatel** Poslední dobou špatně spím...

Jako každý spisovatel, který nemůže psát.

Po nocích mě pronásledují duchové a chtějí po mně pomstu.

Je jich snad deset tisíc...

Teď jsem sám. Konečně.

Nedokážu jim vysvětlit, že mě představa vlastních rukou od krve prostě vůbec nevzrušuje...

Ačkoli vím, že je ta krev cizí a ne moje.

To už si spíše dokážu představit, že bych pomstil něco úplně jiného, ovšem ničím jiným než psaním.

Proč nedokážu zařídit, aby mě milovala tak, jak bych si přál.

Nevím, proč poslední dobou špatně spím... Je to záhada...

Čím byli oni, tím jsem já teď a stanu se tím, čím jsou teď oni...

Kde začíná život a končí zodpovědnost?

Kde přestává život a začíná zodpovědnost?

Ať mi laskavě vysvětlí, jak to zařídit, aby vražda byla odůvodněná.

Bez tak nemůžu ani žít, natož zabíjet.

Člověk... Co je pro mě člověk? A co je duch?

Nevím... Možná... Možná nemůžu?

Možná se prostě nedokážu modlit k Bohu, aby mi pomohl a naučil mě tu nejjednodušší věc na světě... zabíjet...

Možná mi během téhle řeči podávají pohár?

Otče, já si ten pohár nechci vzít!

(*Otočí se na druhou stranu*)

Nebo: Otče, já si ten pohár vezmu?

Tak strašně moc toužím po odpovědi...

Protože nevím...

Protože si nejsem jistý...

Kdybych tak dokázal napsat divadelní hru, která by všem ukázala vzor a směr!

Možná by přeče jen bylo lepší jít spát? A snít? Nebo raději být sněn?

(*Bijí hodiny. Spisovatel hledí na hodinky*)

Už mám zpoždění na přednášku.

(*Vytáhne z kapsy pistoli a zastřelí se*)

*Vstoupí Fatima.*

## Příznaky

*Fatima veze kolečko, na něm je velká fotografie Otce a Syna.*

*Uchopí fotografii, překlopí kolečko a usedne na ně.*

**Fatima** Tobě, starý, našli bratra. Poznala ho jeho žena podle kabátu.

Pohřbila ho, pomodlila se, sebrala děti a odešla k příbuzným do Ameriky.

Když odcházela, zvala i mě. Říká mi, Fatimo, budu se o tebe starat jako o sestru.

Kdybys dostala zprávy o muži a synovi, povídá, vrátíš se.

Jak bych mohla, říkám si. Jak bych vás mohla opustit? Copak jsem blázen?

*(Pauza)*

Pořád myslím na to, jestli by chlapec dodržel ten slib, co nám dal toho večera.

Co myslíš ty, starý? Asi ano, samozřejmě že ano, je poslušný.

Trápí mě ten chléb. Že se mi tenkrát spálil...

Sotva jsem se otočila...

*(Pauza)*

Není nám špatně v tomhle táboře... nám Srebreničankám...

Nemáme to daleko do Tuzly. Můžu jít k doktorovi.

Můžu vás jít hledat...

Mám špatné výsledky... Cukrovka.

Proč bych vám lhala? Beztak už teď možná všechno víte...

To je jedno. Jen abych vás našla.

To je ten jediný výsledek, který mě zajímá.

*(Pauza)*

Osman z Bratunce, co byl s vámi, když jste utíkali ze Srebrenice, tak ten se zachránil.

Prý vás viděl naposledy, když četníci shazovali jedy.

*(Pauza)*

Bože, člověk nebyl stvořen, aby takhle hnil.

*(Pauza)*

Možná zrovna tehdy se mi poprvé zjevily obrazy...

Hned mi došlo, že už vás živě neuvidím.

Pořád se mi zjevují... I ve snu, i když bdím...

A dějí se divné věci...

Tak třeba se najednou ocitnu na nějakém místě a sama vůbec nevím jak...

Jako kdyby mě něco na rukou přeneslo... A já si toho ani nevšímnu...

Možná to bude tím, že o vás tolik přemýšlím... Je to tak zvláštní...

No, co můžu... Musím to zkoušet...

Naděje je jako vesnická fena... Co ji probudí i sebe-menší šum...

*(Pauza)*

Víte, já o vás s nikým nemluvíím.

Komu bych co povídala?

My oběti už všechny nudíme.

Ti, co by nám mohli rozumět, mají svých starostí dost.

A jiní nemají čas poslouchat.

Cítím, jak jsou stále nervóznější...

*Postaví fotografii na kolečko a odejde.*

*Spisovatel vstane. Kontroluje, zda je opravdu živý.*

**Spisovatel** Teto Fatimo!

Teto Fatimo!

*Odejde za Fatimou.*

## **Ecce Femina**

*Úřad Červeného kříže. Úředník hovoří do telefonu.*

**Úředník** Ano, miláčku, ano. Uklidni se.

Sama přece dobře víš, že takový plat by mi v žádné jiné firmě nedali.

Ano, chápu tě. Ale pochop i ty mě.

Nemůžu přece kvůli tvým zlým snům odejít z práce.

A kromě toho se té paní, co se ti o ní zdá, snažíme pomoci. I všem ostatním ženám. Ano.

Přesně tak. Poslyš, já jsem taky unavený a kromě toho mě ještě taky bolí hlava.

Ne, mně se o těch nešťastných ženách nezdá...

Přesně tak.

Málokdy se mi zdá o práci...

Ano, uklidni se, prosím tě.

A víš, co jsem ti ještě neřekl? Včera mě šéf pozval na drink.

Myslím, že pojedeme na dovolenou, jak jsme si to plánovali. Ano.

Pozval nás oba, abychom ho navštívili ve Skotsku.

To mi přece nemůžeš odmítnout. Víš, co to pro mě znamená.

Nejenom zvýšení platu, ale i povýšení...

Dobře... Ano... Ale pochop i ty mě...

*Přichází Fatima. Veze kolečko s fotografií svého syna a manžela. Uchopí fotografii. Překlopí kolečko a posadí se na něj.*

**Úředník** Počkej, je tu nějaká ženská. Říkám nějaká ženská. Jo, v kanceláři.

Zavolám ti za chvíli. Ano...

Prosím...

**Fatima** Můj manžel a syn se ztratili.

V červenci 1995.

Od té doby jsem o nich nic neslyšela.

Byla jsem u doktora a řekla jsem si, že se taky stavím...

**Úředník** Vyplnila jste formulář?

**Fatima** Ano. Abych řekla pravdu, v poslední době špatně vidím.

Doktor říkal cukrovka...

**Úředník** Nechte už toho doktora.

Vyplnila jste formulář?

**Fatima** *(podává mu formulář)*

Vyplnila jsem ho už pětkrát.

Vlastně vyplnila mi ho Sena. To je souseďka.

Bydlí o barák vedle. I ve Srebrenici jsme byly souseďky.

Pamatuju, když se vdávala, její muž...

**Úředník** Dobře, dobře...

Kdy byli naposledy vidění?

**Fatima** Říkal mi to Osman z Bratunce.

Když se dým rozplynul, už jich nebylo...

**Úředník** Jaký dým?

**Fatima** No, jak shazovali ty jedy...

Tohle se přece nemůže!

Člověk nebyl stvořen, aby takhle hnil.

**Úředník** Aha, tohle...

Máme i nějaká další svědectví, ale oficiálně ještě není potvrzeno nic.

**Fatima** Osman to říkal.

Je to pravda. Proč by lhal?

**Úředník** Ach ano, pravda... A co je pravda?

Chybí důkazy.

**Fatima** Kvůli tomu jsem tady.

Pane, ty důkazy nazývám svým mužem a synem.

**Úředník** Já jen říkám, že oficiálně ještě není nic potvrzeno.

**Fatima** Copak se to dá nějak oficiálně potvrdit?!

**Úředník** Bude to muset jít. Třeba pozdě, ale přece.

Podívejte se, já jsem si to všechno zaznamenal.

Dám to k dispozici.

Ze všech sil pracujeme na tom, abychom všechny ztracené našli.

Jsme ve stálém kontaktu s...

Ve stálém kontaktu se všemi komisemi.

Doporučuji vám, abyste byla trpělivá.

Brzy budeme mít satelitní snímky.

S jejich pomocí můžeme s jistotou určit...

**Fatima** Vědecké zázraky... Jak myslíte...

*Fatima odejde. Úředník zvedne telefon.*

**Úředník** Jo, jsi to ty? Ano, miláčku, promiň. Návštěva. Ano...

Jak jim můžu pomoci?

Přesně tak. Nemůžu jim to mít za zlé...

Ano, jsou odsouzeni k tomu, aby čekali... Ale...

Ano, dobře. Poslouchám tě.

Jak můžu vědět, o kom se ti zdálo...

*(Pauza)*

A co já mám s tím společného?

Moje ruce jsou čisté...

Ano... Už je pryč...

Počkej, podívám se.

*(Vyhlédne z okna)*

Sedí před domem...

Odešla, nemůžu ji stihnout.

Nesmím opustit kancelář.

*(Pauza)*

Počkej!

Z budovy padá kus fasády.

Že by zemětřesení?!

Zavolám později.

*Na chvíli se zatmí. Pak jsou na scéně televizní Reportér a Úředník.*

**Reportér** Dnes se v Tuzle děly, mírně řečeno, zvláštní věci.

Fasáda jistě tuzelské budovy se zčista jasna zaze-lenala listím.

Mluvíme s očitým svědkem této události.

**Úředník** Byl jsem na svém pracovišti.

Z okna jsem viděl ženu, která chvíli předtím opustila mou kancelář.

Bylo hrozné vedro, žena se asi zastavila ve stínu budovy, aby si odpočinula.

Táhla s sebou nějakou káru s fotografií.

Byla s tím i v kanceláři.

Postála chvíli před budovou a pak šla.

Nevím, jestli to spolu nějak souvisí, ale pak jsem zaslechl takový divný zvuk a potom jsem viděl, jak z budovy odpadávají kusy fasády.

Na místech, kde fasáda pukla, se objevily větvičky s listím, jako by celá budova nějakým zázrakem na-jednou rozkvetla.

Jsem rozený Tuzlan, v tomhle městě žiju přes dvacet let a věřte mi, tady se nikdy nic zvláštního neudálo.

**Reportér** Městská správa sestavila komisi, která bude prověřovat skutečnosti, za kterých k této pozoruhodné události došlo.

A co je jistě nejzajímavější, holandská vláda odsouhlasila grant na rekonstrukci fasády této i několika sousedních budov.

*Odejdou.*

### **Pouto dvou samot**

*Fatimin pokoj v táboře vedle Tuzly. Na jedné z židlí leží fotografie.*

**Fatima** O vás – stále nic. Čekám. Co můžu?

Prý budou mít brzy satelitní snímky, které ukážou, kde jste...

Třeba z toho i něco bude...

Vzpomínám na to, jak jsme spolu všichni naposledy večereli...

Samozřejmě že teď už nikomu nevěřím...

Ale to víte, naděje je jako vesnická fena...

Co ji probudí i sebemenší šum...

*(Pauza)*

Když jsem vás dnes opustila, tak to jsem byla u doktora.

Říkal, že mám dobré výsledky... Opravdu... Cukrovka se zastavila. Už neroste...

*Vejde Sena.*

**Sena** Jak je, Fatimo?

**Fatima** Dobře, Seno.

*Sena se snaží posadit na židli, na které leží fotografie.*

**Fatima** Posad' se tady, místo mě.

Trochu si protáhnu nohy.

Jsem už celá usezená.

*Sena se posadí na Fatiminu židli.*

**Sena** Jak bylo v Tuzle?

**Fatima** Ach, jak bylo... Jako vždycky...

**Sena** Něco nového?

**Fatima** Nic.



*Pauza.*

**Sena** No jo...

**Fatima** No jo...

**Sena** Tak...

*Pauza.*

**Fatima** Jak se daří malé?

**Sena** Dobře.

Včera se jí ztratila vyrážka – hned po tom, co jsme tě navštívili.

Jako mávnutím kouzelného proutku.

*Pauza.*

**Sena** Má štěstí, že ještě ničemu nerozumí...

Jak jí to všechno vysvětlím, až vyroste?

**Fatima** Moje milá Seno, ty máš aspoň komu co vysvětlovat...

Podívej se na mě, jako kůl v plotě...

Pořád mám ty sny...

*Pauza.*

**Sena** Já už nemám sny...

Kdybych neměla tu malou...

*Pauza.*

**Sena** Každou noc jí na dobrou noc vyprávím pohádku...

Nejprve se podívám, jestli už spí, a pak vyprávím...

*Pauza.*

**Fatima** Ach, když si vzpomenu... Ti dva si ze sebe pořád nějak utahovali...

Kluk se smál tátovi, že pracuje na radnici a že ho dali na pracovní povinnost...

*Pauza.*

**Fatima** Bože, co jestli mají hlad?

Pokud mají hlad, tak to mě ještě více mrzí, že se mi ten chléb tenkrát spálil, když jsme spolu naposledy večeřeli...

*Pauza.*

**Sena** Už máš výsledky? Ukaž, ať se podívám.

**Fatima** Nestihla jsem to.

**Sena** Prosím tě, to musíš...

*Pauza.*

**Sena** Už půjdu. Dítě je samotné...

Nepotřebuješ něco?

**Fatima** Ne, děkuju, jsi hodná.

**Sena** Stavím se ráno.

**Fatima** Pan Bůh ti to zaplať.

*Sena odejde.*

**Fatima** Co bych jí vykládala o výsledcích...

Má svých starostí dost...

*Fatima si lehne do postele.*

## **Zázrak v Bosně**

*Na scéně je strom a stečak<sup>1</sup>. Syn v uniformě Armády BiH. Sedí na stečaku a snaží se zout botu. Vejde Otec.*

1 Středověký bosenský náhrobní kámen.

**Otec** To je marný.

**Syn** Nesundal jsem boty od té doby, co jsme vyrazili ze Srebrenice.

Jsem rád, že tě zase vidím. Já myslel, žeš odešel nadobro.

Už jsem se bál, že zůstanu bez otce...

**Otec** I já jsem se bál.

**Syn** Jak to oslavíme, že jsme zase pohromadě?

Obejmeme se?

**Otec** Později.

**Syn** Smím vědět, kde strávil milostpán noc?

**Otec** V příkopu kategorie A.

**Syn** Zmlátili tě?

**Otec** Jo, jo... Moc ne.

**Syn** Zas ti samí?

**Otec** Ti samí? Ani nevím.

*Otec vytáhne mrkev a podává ji Synovi.*

**Otec** Zůstalo mi jen tohle.

Našel jsem ji, když jsme šli přes Kamenicu.

*Syn se zuřivě vrhá na botu. Ve tváři má bolest.*

**Otec** Bolí to?

**Syn** Ptá se, jestli mně to bolí!

**Otec** Synku, promiň mi ten včerejšek. Prostě mě to čekání unavilo.

**Syn** Potkali jsme Osmana z Bratunce.

On a jeho bratr se vzdali...

V hangáru, v Kravici, zachránila je nějaká barikáda.

Kdybychom tě poslechli, byla by z nás teď pěkná hromádka kostí.

**Otec** Kolikrát si říkám, že k tomu přece jen dojde.

Když jsem si představil, že bych se měl vzdát, bylo mi trochu zvláštně.

Jak to říct? Úleva, ale taky... ten pocit je odporný!

**Syn** Jen si dělej legraci, to je pro tebe snazší.

Takoví jako já tě chránili po celou válku, a ty by ses teď chtěl vzdát.

Vždyť ani nevíš, komu.

**Otec** No, byly to modré helmy.

Jak jsem mohl vědět, že to byli četníci?

**Syn** No, jak bys to asi tak mohl vědět...

Kdyby pro nás modré helmy měly nějaký význam, nemuseli bychom snad utíkat...

Už dávno jsme se jim vzdali.

Vzpomeň si na generála Moriona, však jsi ho sám přijal na radnici.

**Otec** Někdo musel být i na radnici.

Civilní vláda je jako hlava na těle... Někdo to dělat musí...

**Syn** Vládnout nohama. A přesvědčovat nás, abychom se vzdali.

*Syn hledí na nohy a boty.*

**Otec** Co je?

**Syn** Nic.

**Otec** Podívám se.

**Syn** Nic nevidíš.

**Otec** Dokážeš se znovu about?

**Syn** Nechám nohy trochu odpočinout.

**Otec** No, to je celý on, zlobí se na mě, zlobí se na boty, a za všechno můžou jeho nohy.

Ten klid tady už mi leze na nervy.

*Mlčení. Pak se Syn obouvá.*

**Otec** Tak jdem?

**Syn** Jdem.

*Nepohnou se.*

**Otec** Tak jdem?

**Syn** Jdem.

*Nepohnou se.*

*Na scéně se objeví dým. Shora se pomocí kladky spouští na scénu Profesor Hoffman. Možná má na hlavě vrtuli.*

**Profesor Hoffman** To není špatné, to není špatné...

A přítom jsem měl obavy.

S lidským faktorem to zpočátku nevypadalo dobře.

Přesněji řečeno hůře, než jsem si dokázal představit v tom nejhorším snu!

Na začátku století, přesněji řečeno na konci prehistorie chemických bojů, vzali naši vojáci na záda své nepřátele, přesněji řečeno naše subjekty, a odnášeli je k nemocnici...

Celé to patetické úsilí ve stylu „Tohle se přece nemůže! Člověk nebyl stvořen, aby takhle hnil“...

A tak dále, a tak dále...

Avšak člověk si na vědecký pokrok našťěstí zvykne!

A uprostřed století tento pokrok vyvrcholil!

Jenže pak nastala chyba...

Jedině barbaři mohli tento pokrok zarazit a vymyslet zbraně, které vytlačily rytiřské turnaje.

Atomová bomba, prosím vás...

Pak už není třeba štítu, není třeba zbroje... Fuj!

Naštěstí existují i lokální války, existují země, které ctí embargo na dovoz atomových zbraní...

Tam se ještě stále dají zažít opravdové turnaje!

Můžete mě odsoudit, že jsem konzervativní, ale táž se vás: co se stane s vědou, jestliže přistoupíme ke krajním řešením?

Cílem vědy je také postupná proměna člověka ve smyslu mentálním.

Člověk si musí být jist svým vítězstvím nad tím, čemu se říká milosrdenství, i když je zatím nedefinované.

A kromě toho – kde je intelektuální soutěž mezi námi vědci?

Kde je ta estetická dimenze?

Tu ji máš, tady, v okolí... v okolí...

V okolí Srebrenice máme exemplární příklad použití prostředků na zneschopnění.

Srbští vojáci si vybrali situaci 1A: nepřítel nemá žádné prostředky k záchraně, přičemž se nachází na otevřeném prostoru. Síla větru je menší než pět metrů za sekundu.

Měsíc červenec, vlhkost vzduchu nízká.

Země je chladnější než vzduch. Ideální!

Nepřítel je obklíčen, je třeba mu zabránit, aby prorazil ven, a přistoupit k jeho likvidaci.

Někdy jsme samozřejmě odsouzeni k tomu, aby se o úspěšném ozkoušení našich objevů nikdo nedozvěděl.

V tomto případě bude zpráva o úžasném úspěchu pozastavena kvůli uklidnění situace v regionu.

To je daň, kterou čas od času musí opravdoví, skromní vědci zaplatit.

Nás nezajímá, kdo tady proti sobě bojuje. My obvykle sloužíme tomu, kdo je silnější...

Ale zanechme politiky. Té stejně není dána představitost.

Nyní se zamysleme nad tím, jaké obrazy může vyvolat chemie účinkující na už tak nedostatečně prozkoumaný lidský – tedy přesněji řečeno subjektův – mozek.

*Všichni odejdou.*

*Když se dým rozejde, objeví se Fatima tlačící kolečko.*

**Fatima** Kde jsou?

*Vezme fotografii, překlopí kolečko a posadí se na ně.*

*Opře se o stečak. Stečak se zazelená listím.*

**Fatima** (stečaku)

Kde jsou?

Řekni!

Řekni, kde jsou!

*Tma.*

**Zrcadlo smutku**

*Fatimin pokoj u tábora vedle Tuzly. Přichází Spisovatel.*

**Spisovatel** Můžu dál?

**Fatima** Jen pojď.

**Spisovatel** Vzpomínáte si na mě? Chodil jsem do školy s vaším synem.

Před válkou jsme se odstěhovali do Sarajeva. Můj otec byl ředitelem...

**Fatima** Já vím. Jak se mají tvoji?

**Spisovatel** Otec zahynul v třiadvadesátém... Granát.

**Fatima** Ach, synku můj... Co můžeme...

*Pauza.*

**Spisovatel** Dlouho jsem přemýšlel, jestli se tu mám stavět...

**Fatima** A proč by ne?

*Pauza.*

**Fatima** Ach tak. Báł ses, že bys mi připomněl...

Nikdo mi nemusí připomínat...

*Pauza.*

**Spisovatel** Jak se vám daří tady v táboře?

**Fatima** Dobře. Sena se o mě stará... I ve Srebrenici jsme byly sousedky...

Její muž je taky nezvěstný... Zůstala sama s dcerkou...

*Pauza.*

**Fatima** Každá žena tady vyšila jména svých nezvěstných na plátno a každého jedenáctého v měsíci jdou všechny na shromáždění do Tuzly.

Alespoň jeden den v měsíci mají pocit, že žijí...

*Pauza.*

**Fatima** Chodí tam všechny, ale já ne. Proč bych měla být někomu na krku?

A sama stejně nemůžu, kvůli cukrovce... Nechodím nikam...

*Pauza.*

**Fatima** Jak se daří matce?

**Spisovatel** Dobře. Asi. Vdala se.

*Pauza.*

**Fatima** Co můžeš. Každý ví sám nejlépe co dělat.

*Pauza.*

**Spisovatel** Víte něco o vašich?

Prý je naposledy viděli, když četníci shazovali jedy.

**Fatima** Nic.

Slyšela jsem, že šli přes Kamenicu...

Kdoví, jak daleko se dostali...

Můj muž prý navrhoval, aby se vzdali UNPROFOR.

Nevěděl, že to byli četníci v jejich uniformách.

*Pauza.*

**Fatima** Stále se mi o nich zdá. Někdy i ve dne...

Jeden obraz se mi stále vrací...

Synáček sedí na stečaku a zouvá si boty...

Přichází můj muž a začnou si povídat, o něčem...

Pak přichází on...

*Pauza.*

**Fatima** Bože, jen bych chtěla vědět, jestli nemá jí hlad.

Bůhví, jak dlouho neměli nic v ústech...

*Pauza.*

**Spisovatel** Zatímco se četníci připravovali zabít deset tisíc lidí, vojáci OSN se bavili v Potočari.

Bože, cítím vinu.

V tomhle světě se už člověk nemůže ani pomstít, protože je to úplně zbytečné.

*Pauza.*

**Fatima** A co ty děláš?

**Spisovatel** Nic. Píšu hru.

*Pauza.*

**Fatima** Ach. Všichni dobří rodáci léčí smutek po kavárnách, a ty ses oddal psaní.

O čem píšeš?

**Spisovatel** O Srebrenici... Lépe řečeno o zrcadlu...

Ve skutečnosti o dvacátém století.

Jeden francouzský spisovatel, jmenoval se André Malraux, psal o prvním německém plynovém útoku v roce 1916. O zlu v lidské duši, které se postavilo lásce...

Ten útok nazval šílenstvím historie...

A já píšu o tom, jak historie vyléčila své šílenství symetrií.

Století začalo a skončilo použitím jedu.

*Pauza.*

**Fatima** Hezky mluvíš.

Jako kdybys z knihy četl...

Ach, když si vzpomenu... I on chtěl studovat literaturu...

**Spisovatel** Vím...

**Fatima** Otec nedovolil. Nevynáší to...

*Pauza.*

**Fatima** Bůhví, že teď ani strojírenství nevynáší...

**Spisovatel** Říkal jsem si, že byste mohla přijet do Sarajeva na představení.

Bude se to jmenovat Obrazy ze stříbrného století.

**Fatima** Nemůžu, synku, ani do Tuzly, jak bych se dostala do Sarajeva.

Ale představení možná uvidím, protože bude o mých.

**Spisovatel** Takže přijedete?

**Fatima** Ale ne, nemůžu. Představení možná uvidím, ale neptej se mě jak.

Dneska je možné všechno.

*Pauza.*

**Fatima** Nebo téměř všechno.

**Spisovatel** Vadilo by vám, kdybych se ještě někdy stavil?

**Fatima** A proč by mělo?

**Spisovatel** Rád bych vám nějak pomohl...

*Pauza.*

**Spisovatel** Už půjdu. Bůh s vámi.

**Fatima** Bůh s tebou.

*Spisovatel odejde.*

**Fatima** Obrazy... Stříbrné století... Symetrie...

Ach, synku můj, nic z toho mi neulehčí.

*Krátce se zatmí. Vejde Sena. Fatima leží v posteli.*

**Sena** Fatimo. Probud' se!

Zdrželi jsme se v Tuzle. Přinesla jsem ti léky.

**Fatima** Něco nového?

**Sena** Nic.

*Pauza.*

**Sena** Dnes na náměstí v Tuzle ztišili hudbu, dokud shromáždění neskončilo.

**Fatima** No jo...

**Sena** No jo...

**Fatima** Tak...

*Pauza.*

**Sena** Už půjdu. Dítě je samotné...

Nepotřebuješ něco?

**Fatima** Ne, děkuju, jsi hodná.

**Sena** Půjdu ráno.

**Fatima** Pan Bůh ti to zaplať.

*Sena odejde. Fatima si lehne do postele. Tma.*

### **Potochari Party**

*Hudba. Přicházejí vojáci UNPROFOR. Tancují.*

**Poručík** Dobrý večer, vítáme vás na Potochari párty.

Takže, díky kapičce štěstí se nám konečně podařilo dobyt několik kamionů s nezbytným pivem a cigaretami.

Zvu majora, aby přednesl projev a oficiálně tak zahájil tento večírek.

**Major Frank** Děkuji, poručíku.

Takže, generál Mladić nad námi zvítězil.

Ale netřeba truchlit, protože naše čestná mise se blíží ke konci.

Na něho, a zvu všechny přítomné, aby se přidali k našemu skromnému večírku.

Na zdraví!

**Poručík** (*odvede stranou Majora Franka. Říká mu důvěrně*) Pane majore, tlumočnick Hasan tvrdí, že civilní dozorcí viděli okolo tábora nějaké mrtvolky. Co se děje s těmi, co jsme je odtud vyhodili?

**Major Frank** Řekni Hasanovi, že jeho práce je tlumočit a ne dělat v táboře paniku.

To jsou lži a pomluvy!

Dostal jsem slib od generála Mladiće, že se nikomu nic nestane. (*Vypije doušek*)

Samozřejmě kromě těch, kteří spáchali nějaký zločin.

Tihle lidi už dva měsíce neměli pivo.

Ať nás nikdo neruší.

*Major Frank vtlačí poručíkovi pivo do ruky. S postupujícím večerem se vojáci svlékají. Když zůstanou jen ve slipech a nátělníku, zábava se uklidňuje a světlo pohasíná. Pak přichází Srbský voják.*

**Srbský voják** Jsem posel generála Mladiće.

Budu jakoby neviditelný. Seberu jim uniformy, které použijeme ve Srebrenici a okolí, abychom zajistili věčný mír.

*Srbský voják sebere uniformy a odejde. Světlo zhasne. Přichází Fatima s kolečkem a fotografií.*

**Fatima** Bože, jako bych nevěděla, že nás oklamou...

Řekla jsem vám to ten večer, co jsme se naposledy viděli...

*Fatima odejde. Přichází Pán ve fraku.*

**Pán ve fraku** Dámy a pánové, letošním nositelem Nobelovy ceny za mír je... Organizace spojených národů.

Prosím představitele OSN, aby převzali cenu.

*Po jevišti přechází Fatima s fotografií. Kolem ruky má*

*ovázaný provaz. Za sebou táhne majora Franka ve slipech a nátělníku. Fatima odejde. Major Frank a Pán ve fraku jsou zjevně zmateni.*

**Major Frank** Já... jsem zmatený.

Nepřipravil jsem si žádný projev...

Myslím... Že budeme...

Že budeme i nadále... i za cenu života našich chrabrých vojáků... že budeme bezpodmínečně trvat na světovém míru...

To, co děláme... Myslím... Neděláme kvůli nějakým cenám.

Naše angažmá zde je výsledkem naší hluboké víry, že všichni lidé na světě si spravedlivě zaslouží mír! Děkuji.

*Potlesk. Tma. Všichni odejdou.*

*Světlo na Fatimu. Leží v posteli. Přichází Sena.*

**Sena** Fatimo. Fatimo!

Už spíš?

Musím ti dát injekci.

**Fatima** Pán Bůh ti to zaplať.

*Sena jí dává injekci.*

**Sena** Jak je?

**Fatima** Moje milá Seno, jsem jako zaživa pohřbená...

Už mám té tmy dost.

Všecko se mi obrátilo.

Přes den nevidím a ve snech vidím.

Jak bylo v Tuzle? Něco nového?

**Sena** Přišla nějaká paní, lékařka z Polska.

Prý nám vezme krev a s její pomocí provede identifikaci.

Tak se může zjistit, jestli je mezi mrtvými někdo z rodiny.

**Fatima** Opravdu...

**Sena** To je nějaká moderní vědecká metoda.

Analýza DNA. Nemůže se stát chyba.

*Pauza.*

**Sena** Dnes na náměstí v Tuzle ztišili hudbu, dokud shromáždění neskončilo.

*Pauza.*

**Sena** Víš, co mě napadlo?

Vyšiju jména tvých, jestli ty nemůžeš...

**Fatima** Dám ti obrázek...

Já už ho tak jako tak nebudu potřebovat.

**Sena** Buď trpělivá. Neber si to tak. Doktor přece říká...

**Fatima** Co doktor...

Říká se, že člověk je mrtvý, když už nevidí svůj obraz v zrcadle...

A mně se zase stalo, že už nevidím ani zrcadlo...

Ani obrázek.

*Pauza.*

**Fatima** A něco nového?

**Sena** Nic.

*Pauza.*



**Fatima** No jo...

**Sena** No jo...

**Fatima** Tak...

*Pauza.*

**Sena** Už půjdu. Dítě je samotné...

Nepotřebuješ něco?

**Fatima** Ne, děkuju, jsi hodná.

**Sena** Půjdu ráno.

**Fatima** Pan Bůh ti to zaplatí.

*Sena odejde.*

**Fatima** Nechám vás Seně...

*(Pauza)*

Já beztak budu už brzy u vás...

Nebylo nám zatím dáno...

A možná se stane nějaký zázrak?

*(Pauza)*

Bože, kdybych jen věděla, jestli to ten kluk toho večera myslel vážně...

Toho večera, když se mi ten chléb spálil...

*Tma.*

### **Pohádka o stříbrné zemi**

*Sena kolébá dítě.*

**Sena** Spinkej, děťátko. To víš, že ano, proč by ti máma lhala?

Teta Fatima umřela.

A možná je jí teď lépe...

*(Pauza)*

Spinkej už. Tak, jsi moje hodná holčička...

Spinkej... spinkej...

*(Pauza)*

Uz spinkáš?

*(Pauza)*

Byla nebyla kdysi jedna země, která se jmenovala Bosna.

V té zemi bylo město a pod zemí široko daleko se rozprostíralo stříbro.

Z dalekých cizích saských krajů přicházeli do města horníci, kteří tvrdě pracovali a vydolovali ze země hodně, hodně stříbra.

Tolik stříbra, že se proto brzy začalo městu říkat Stříbrnice, Srebrenica, a tu zemi od těch časů už nikdy nikdo jinak nenazval než Bosna Stříbrná.

A tu, co se nestalo. Jednoho dne začali horníci ze Saska nacházet místo stříbra lidské kosti.

*Objeví se dva horníci. První nese krumpáč, druhý táhne vagon. První horník bouchá krumpáčem do vagonu.*

**První horník** Dutě, slyšíš?

Všecko duté tam dole.

**Druhý horník** To je divně ticho, jako by umřel svět.

Člověk by nejraději ani nedýchal.

**První horník** A taková tma, stříbro by přece mělo ve tmě svítit.

**Druhý horník** Tady je snad ještě větší tma než v saském dole.

Připadá mi to tu strašně divně.

**První horník** Ty jsi divný. Tma je tma.

Je stejná v saských i v bosenských dolech.

Rozdíl je ve světle. Musíme ho najít, a budeme bohatí.

**Druhý horník** Kopni sem.

*První horník kopne krumpáčem do vzduchu. Do vagonu spadne lebka.*

**Druhý horník** Co je to?

**První horník** Nevím. Divně.

**Druhý horník** Zkusíme tam?

**První horník** Jdem.

*První horník kopne krumpáčem na jiném místě. Do vagonu spadne několik lebek.*

**Druhý horník** Zas.

**První horník** Divně.

*Pauza.*

**První horník** Zkusíme ještě?

**Druhý horník** Kopni tady.

*První horník kopne krumpáčem. Na horníky a kolečko se vysype spousta lebek.*

**První horník** Hrůza...

**Druhý horník** Hrůza...

*Pauza.*

**Druhý horník** Nevrátíme se?

**První horník** Utečme.

*Odejdou. Objeví se Král a jeho Rádce.*

**Sena** A když tu jednoho dne objevili horníci ze Saska několik tisíc lidských lebek, ustrnuli v úžasu a rozhodli se vrátit domů.

Královův rádce tehdy králi řekl, že by v žádném případě neměl dovolit saským horníkům odejít.

Vaše veličenstvo, říká mu...

**Rádce** Vaše veličenstvo, nesmíte dovolit saským horníkům odejít.

I kdybychom jim za to měli darovat veškeré stříbro, které vykopou.

**Sena** A král na to...

**Král** Zbláznil jste se?

Víte, jaký zisk plyne našemu království ze srebrenického hornictví?

**Sena** Vaše Veličenstvo, odpoví rádce, představte si, jak by se začalo našemu království říkat, kdyby vyšlo najevo, co se skrývá pod zemí kolem Srebrenice.

A král tehdy rádce poslechl a saské horníky vyzval, aby zůstali a dále kopali, že jim odměnou za jejich mlčení daruje veškeré stříbro, které najdou. Byla to pro zemi velká ztráta, ale rádce králi vysvětloval...

**Rádce** Drahý králi, největší ztráta je ztráta dobré pověsti.

Vzpomínám na ty události je třeba zabránit za každou cenu...

**Sena** A horníci pilně pracovali a kopali šťastně tak dlouho, dokud nevykopali všechno stříbro a země se nestala zase jen Bosnou.

Rádce dostal odměnou za svou radu – nebo možná proto, že se to tak dělá – ruku nejmladší a nejkrásnější princezny a navíc titul rytíře zapomínání.

*Král a Rádce provádějí ceremoniál.*

**Sena** A jestli nezemřel, žije bývalý rádce s titulem a princeznu dodnes.

Nikdo neví, zda princeznu vážně miloval, když si ji bral, ale říká se, že titul bral vážně až moc.

Někdo si dodnes myslí, že ta zázračná země existuje a že se lebky mrtvol nikdy nenašly.

Docela se pochybuje, zda vůbec existovaly.

A zazvonil zvonec a pohádky je konec.

*Tma. Všichni odejdou.*

### **Poslední večeře**

*Fatima prostrěla stůl pro tři. Pak přináší chléb.*

*Vejde Otec. Táhne kolečko.*

**Fatima** Už sis je zašil?

**Otec** To víš. I napustil. Podívej, jako nové.

My na pracovní povinnosti jsme taky použitelní.

**Fatima** Jestli už uschly, dej je do sklepa.

**Otec** Hmm, to voní...

Jak se dá dneska dostat k mouce, to bych teda rád věděl...

**Fatima** Ani se neptej...

Kde jen může být?

**Otec** Přijde, neboj se.

Začala jsi měřit čas podle jeho služby...

Dnes je druhý den třicátéhoňakterého měsíce jeho stráže...

**Fatima** Co bys chtěl? Nemůžou mít všichni pracovní povinnost.

**Otec** No jo. Jen se ho zastávej.

Každopádně se tváří důležitě, jako kdybych se já narodil jemu, a ne on mně.

**Fatima** Promiň, ale není pravda ani jedno ani druhé.

Já jsem ho porodila. S tvou pomocí.

**Otec** Svět se zrodil s nimi. Předtím byla jen cibule a voda.

**Fatima** Správně. Zapomněla jsem na cibuli. Zajdi pro ni. Je tam, za dveřmi.

*Otec odejde, tlačí kolečko. Vráti se a nese cibuli. S ním vchází Syn. Políbí Fatimu.*

**Syn** Tak konečně jsi dostala pomocníka? Jen se na to podívejme...

Co je nového? Nejsi moc unavená?

**Fatima** Jsem. Ale něco mi říká, že si odpočinu, když dostanu snachu.

**Syn** To se ještě načekáš...

**Otec** Jak bylo na stráž?

**Syn** Ráno prý viděli kolem stanovišť UNPROFOR diverzanty od četníků.

**Otec** A to nic.

Kdyby to bylo něco vážného, dali by nám ze Sarajeva vědět.

**Syn** Proboha, staříku, jak nám mají dát ze Sarajeva vědět o něčem, co se ti děje před nosem?

**Fatima** Já se pořád bojím, že nás oklamou.

**Otec** Kdo?

*Pauza.*

**Fatima** Ti cizinci. Modré helmy. Oni mají taky hlad.

Lidi už prý přestali kopat v jejich odpadcích, protože už se to nevyplatí.

Jak nás můžou hladoví bránit?

A co je pro ně Srebrenica? Ani to neumějí vyslovit.

**Otec** Co je, co je? Bezpečná zóna to je.

Musejí nás bránit. Podepsali.

**Syn** Jo, jo. A orazítkovali.

Kdybychom nezastavili generála Moriona, když chtěl utéct, podepsali by to třeba s ďáblem.

**Otec** Co je carovo, carovi.

My teď patříme OSN.

To znamená celému světu.

**Syn** Hladoví, zavšivení...

Však teď začnou nekonečné diskuse, či vlastně jsme.

Víš co, porad' těm svým známým na okrese, ať zakážou i jízdu na kole přes náměstí generála Moriona. Rád chodil pěšky.

**Otec** Dej už pokoj s tím generálem. Měl takové zásluhy, jaké měl.

Teď nás musejí bránit.

A jestli bude třeba, tak i letadly.

*Pauza.*

**Otec** A mají satelity.

Můžou si tak třeba i číst na zemi noviny.

**Syn** Kde by se tady vzaly noviny?

**Otec** Prosím tě, nedělej si srandu. Jen říkám, že mají všechny ty vědecké zázraky.

**Syn** Dej mi už proboha pokoj. Zázrak je Fatimin chléb.

Mami, prozrad', odkud je ta mouka?

**Fatima** Něco zbylo...

**Otec** Ještě kdyby tak byla místo téhle vody rakije nebo víno...

**Syn** Pch, tohle ti můžou zařídít leda ti tvoji vědečtí kouzelníci.

A ještě k tomu v obchodě přes Drinu.

Satelitem promění Drinu v rakiji a víno.

**Otec** Ať promění sebe.

*Pauza. Fatima odněkud vytáhne láhev rakije.*

**Fatima** Schovala jsem ji, kdyby ses rozhodl znenadáni oženit.

**Otec** Ten teď zase začne, to se ještě načekáš...

**Syn** Ano, načekáš...

*Pauza.*

**Syn** Chléb, rakije... Jak jsi s tím začala, tak už mám skoro strach, abys neprovedla nějaké kouzlo i s mladou.

Raději zavřu okno, aby nám sem nějaká nevlítla.

**Fatima** Ach, tady žádná kouzla nebudou. To musíš ty sám.

Ale slib nám, že se oženeš, hned jak válka skončí.

**Otec** No tak, no tak... Udělej jí to k vůli.

**Syn** Počkej, až to všechno skončí, pak se o tom budeme bavit.

**Fatima** Slib nám to teď. A ožen se, až válka skončí.

**Otec** Víš, že dělám na radnici. Protlačím ti matrikáře hned v ten den, jak se rozhodneš.

**Syn** Prosím vás, lidi, co je to s vámi?

**Fatima** No tak, no tak... Slib nám to.

Až válka skončí!

**Otec** No tak. A pak si připijeme.

**Syn** Když na mě tak tlačíte. Tu to máte, oficiálně se zavazují...

**Otec** Nedělej si legraci. Máma to myslí vážně.

Nebudeš přece vodit děti přes ulici jako starý dědek.

Aby si ještě tak lidé mysleli, že jsi jejich dědeček...

**Fatima** Z lásky ke mně... Slib.

**Otec** Udělej to pro ni. Myslí jen na to...

**Syn** Dobře. Takže slibuji.

A teď mi už dejte pokoj. Opravdu, slibuji.

**Fatima** Hned je mi lépe.

Jen abych se toho dočkala, pak můžu klidně umřít...

**Otec** No tak, na zdraví.

**Syn** Na zdraví.

*Ťuknou si, ale nenapíjí se. Za stolem také nikdo nejí.*

**Otec** Tvůj chléb je výborný.

**Syn** Zázračný.

*Hudba. Světlo zhasíná. Všichni odejdou.*

## **Epilog na zemi**

*Na scéně je dým. Shora se pomocí kladky spouští na scénu Profesor Hoffman.*

**Profesor Hoffman** Z vědeckého hlediska je to nemožné. Skončíme už tu hru!

Tyto subjekty byly zneschopněny!

Byl jsem u toho. Červenec devatenáctistéhodevadesátéhoopátého.

Je to zjevení. Klam. Nějaké čárymáry.

Zřejmě nechceme začít věřit v zázraky, že ano?

Prosím vás, nejsme v temném středověku.

Věda najde odpovědi i na tyto otázky.

Mimochodem, možná se jimi ani nebude zabývat.

Rodinné příběhy? Hlouposti.

Jen jakési nekonečné a klikaté stezky.

Chodit po nich se prostě nevyplácí.

Kromě vědy člověk žádnou jinou cestu stejně nemá.

Nemá, nemá a nemá!

Podívejme se na to... Co by se dalo dělat...

Takže... Možná je třeba zvýšit koncentraci...

Nebo zdvojnásobit množství...

*Profesor Hoffman odchází a počítá.*

*Po jevišti přichází Sena s kolečkem; v kolečku sedí holčička a drží obrázek Otce a Syna. Sena odejde publikem, tlačí kolečko. Přichází Spisovatel. Postaví na scénu plátno s nápisem KDE JSOU?*

**Spisovatel** Vám, mlčícím pozorovatelům této hry, bych rád řekl ještě toto: zůstalo jen mlčení.

*(Vytáhne z kapsy pistoli. Pauza)*

Počkejte! Nebo možná nezůstalo ani to... No samozřejmě!

Teto Seno! Teto Seno!

*Spisovatel odhodí pistoli a odejde publikem, spěchá za Senou.*

*Na scéně se na okamžik osvětlí nápis.*

*Dýmová opona.*

Překlad Obrazy ze stříbrného století © Jana Cindlerová, Hasan Zahirović c/o Aura-Pont s. r. o. Praha.

## Summary

Czech theatre theoretician and historian Jan Cisař has been dealing with amateur theatre for a long time: his experience is the basis for his study „Out of Institutional Territory“. He researches the relation of amateur theatre with possible official classification on the example of remarkable amateur theatre companies with original poetics which is unique in professional theatre and it is connected with their position of ‘outsiders’ (Hochy Hýsly with author and director Tibor Skalka, LÁHOR/Soundsystem with leader Petr Marek who is famous as an independent film director, V.A.D. Theatre Kladno, Geisslers Hofcomedianen Kuks, DNO Theatre from Hradec Králové with Jiří Jelínek and the Kámen Theatre, Prague with author and director Petr Macháček). Cisař draws from an opinion that amateur theatre basically defies any institutionalization connected with canonization of tested procedures and attitudes enforced and sometimes administratively exacted by the society. This non-institutionalization is a condition for an unlimited span of staging in amateur theatre which can be administrated and regulated by itself. On the one hand, it leads to amateurism and non-art we can use for a surprising point of view of reality, yet it allows breaching conventions and choosing unusual ways on the other hand; it can reach professionalization or it can strictly distinguish itself from official alternative which, however, depends on grants and is a foreshadow of its embodiment in an institutional system.

Contributions by Klára Novotná and Hana Nováková are dedicated to a short period when Karel Čapek worked in the Vinohrady Theatre in the early 1920s. Novotná’s essay „Dramaturgy at Vinohrady During Karel Čapek’s Period“ is focused on Čapek’s dramaturgical concept in the context of contemporary Vinohrady repertoire. Čapek’s dramaturgic effort can be pushed through only within director Jaroslav Kvapil’s ideas. In „Director

Karel Čapek“, Hana Nováková deals with Čapek’s own production where his concept can be freely demonstrated.

Petra Honsová’s study about Jiřina Třebická’s art of acting has a lot to say about history of modern Czech theatre and acting – it focuses on the first period of the Činoherní klub/Drama Club from 1965 to 1972.

An important contribution to historiography of Czech theatre is a project of interactive reconstructions of performances where Kateřina Miholová, Zuzana Ježková, Vlasta Koubská and other collaborators had the possibility to get the support from the Science Foundation of the Czech Republic with guarantor Jan Dušek from 2009 to 2011. Miholová linked to her previous project guaranteed by Jan Dušek – its result is a reconstruction of the staging by Jarry-Grossman-Fára called *Král Ubu/Ubu the King* at the Theatre on the Balustrade from 1964 to 1968 documented in a book. The author provides information about results of the terminating second project and the future of this research.

The background of the second part of Jaroslav Vostrý’s study „From Theatri(c)ism to Scenology?“ is a publication from 2010 which summarizes contributions from the conference called „Ad Honorem prof. PhDr. Ivo Osolsobě“ organized by the Theatre Faculty of JAMU in Brno three years ago. In the chapter called ‘Among Mimesis, Ostension and Performance’, the author analyzes the contents of these terms in relation to prof. Osolsobě’s concept of ostension as well as in the relation to so-called „performative twist“ in humanities and theatre-related concepts.

The chapter ‘From a Sign to a Bodily Action – or an Image?’ deals with attempts to extend validity of certain theatre attributes and ‘staginess’ to a wider scope of human communication. It uses a half-parodic yet inspiring concept of Prof. Osolsobě’s theatri(c)ism to oppose Prof. Fischer-Lichte speculations as well as Umberto Eco’s semiologically reduced point of view (in

Eco’s famous essay „Semiotics of Theatrical Performance“). Concerning applications of theories of performativity in theatology, Vostrý rejects mixing of common and ritual performativity with theatre or staginess. According to him, a constructive quality of theatre (its staginess) is what distinguishes it from common yet opulent action and other cultural scenic productions. Another constitutive quality of theatre is what is represented by creation of a scenic image with participation of viewers; i.e. staging when the action is transformed in something else like Vondráček transforms in Hamlet.

Stanislav Slavický’s clearly arranged essay „Scenic Traditions in South-East Asia“ deals with scenic forms and scenicity in its knowledgeable introduction to this issue; Slavický had a chance to study these cultures ‘on site’ during his diplomatic missions.

Jitka Pelechová introduces a theatre map of Paris ‘on site’ (with an introduction dedicated to categorization of theatres in the local theatre ‘network’) in her essay „Paris Theatre Landscape – A Topography Attempt“; she focuses on institution from the category of „national theatres“, however, she also refers about ‘municipal’ Théâtre de la Ville and small Théâtre de la Bastille which is not a statutory theatre; she also briefly talks about the position of tabloid or boulevard theatres in Paris theatre landscape. According to the author, its profuseness is caused by various profiles of institutions and openness to tendencies of foreign theatres which has a stable place in programs of Paris theatres.

Július Gajdoš provides a sneak-peek to the events in London drama when he writes about two performances in the National Theatre: *A Woman Killed With Kindness* by Shakespeare’s contemporary Thomas Heywood and an adaptation of Goldoni’s *The Servant of Two Masters* which was very popular in summer but he starts with a great performance of Stoppard’s play *Rosencrantz and Guildenstern Are*



*Dead* directed by Trevor Nunn which keeps proving its long life – this time in the Theatre Royal Haymarket.

We print an article „A New Collection of Henrik Ibsen's Works“ by František Fröhlich, the significant trans-

lator from Scandinavian languages and English and a former dramaturg in the Činoherní klub/DramaClub who contributed to the *Disk* magazine for the first time. You can also find several notes as well as a noteworthy play by

Almir Bašović called *Images from the Silver Century* translated from Bosnian by Jana Cindlerová and Hasan Zahirović.

Translation Eliška Hulcová

Jan Císař, le théoricien et l'historien tchèque du théâtre, s'occupe depuis de longues années du théâtre amateur; son étude „En dehors du champ institutionnel“ repose sur ces expériences. Il examine le rapport du théâtre amateur avec le classement officiel possible, et cela en prenant pour exemples des ensembles remarquables de théâtre amateur d'une poétique originale qui n'a pas son pareil dans le théâtre professionnel et qui est due justement à leur position 'en dehors' (Hochy Hýsly avec Tibor Skalka comme auteur et metteur en scène, LÁHOR/Soundsystem avec la personnalité dominante de Petr Marek, connu principalement comme réalisateur de films indépendant, le Théâtre V.A.D. de Kladno, les Hofcomoeidianten de Geissler à Kuks, le Théâtre DNO de Hradec Králové, dont le directeur est Jiří Jelinek, et le Théâtre Kámen de Prague avec Petr Macháček comme auteur et metteur en scène). Císař part de l'idée que le théâtre d'amateurs se dresse dans sa substance contre toute institutionnalisation liée à la canonisation d'un développement et d'une approche éprouvés que la société infuse et parfois même administrativement impose. Ce caractère non-institutionnel est la condition d'une mise en scène à la marge illimitée dans le théâtre amateur, lequel en ce sens peut se réguler tout seul. Cela mène bien sûr d'un côté au dilettantisme et à l'absence d'art, qu'il s'agit éventuellement d'utiliser pour un regard surprenant sur la réalité, et d'un autre côté permet d'éviter toutes

les conventions possibles et de choisir des chemins inhabituels, sur lesquels on peut finir par arriver à la professionnalisation, ou bien se délimiter face à l'alternative officielle, dont la dépendance des subventions est la condition de son ancrage dans le système institutionnel.

Les contributions de Klára Novotná et Hana Nováková portent sur l'activité de courte durée de Karel Čapek au Théâtre de Vinohrady au début du 20ème siècle. La première d'entre elles s'intéresse, dans son article „La dramaturgie de Vinohrady du temps de l'activité de Karel Čapek“, à la propre conception dramatique de Čapek dans le contexte du répertoire de ce théâtre. C'est là que les efforts dramaturgiques de Čapek ont pu se réaliser dans le cadre des conceptions définies par la pratique de Jaroslav Kvapil, le metteur en scène en chef. Hana Nováková, en revanche, – comme le fait comprendre le titre de son étude „Le metteur en scène Karel Čapek“ – s'intéresse aux créations scéniques de ce dernier, où sa conception a pu s'illustrer le plus librement.

L'étude de Petra Honsová sur l'art de l'actrice Jiřina Třebická, tel qu'il s'est fait valoir aux premiers temps de l'activité du Činoherní klub dans les années 1965–1972, est une contribution à l'histoire du théâtre tchèque moderne et en particulier de l'art dramatique. Un apport très important à l'historiographie du théâtre tchèque est constitué par le projet de reconstitution interactive de mises en scène. Kateřina Miholová, avec Zuzana

Ježková, Vlasta Koubská et d'autres collaborateur(e)s, a pu sous la caution de Jan Dušek dans les années 2009–2011, faire une demande de subventions pour ce projet auprès de l'Agence des bourses de la République tchèque. Pour Miholová, en a fait la suite de son précédent projet, cautionné par Jan Dušek – son résultat a été la reconstitution de la mise en scène de *Král Ubu / Ubu the King* de Jarry-Grossman-Fára au Théâtre Na zábradlí 1964–1968, laquelle a fait l'objet d'une publication. L'auteure nous informe dans l'article „Le théâtre ne meurt pas“ des résultats du deuxième projet qui se termine et des perspectives de cette recherche.

La deuxième partie de l'étude de Jaroslav Vostrý „De la théâtrique à la scénologie“ repose sur la publication de l'année 2011 rapportant les contributions à la conférence organisée par la Faculté de théâtre de Brno JAMU il y a trois ans „ad honorem du professeur Ivo Osolobě“. Dans le chapitre intitulé „Entre mimesis, ostentation et performance“, l'auteur analyse le sens de ces derniers concepts, dans le rapport „au changement performatif“ dans les sciences de l'homme et de la culture, avec les conceptions théâtrologiques afférentes. Dans le chapitre 'Du signe à l'action corporelle – ou bien à l'image?', il traite des tentatives pour élargir la validité de certains attributs du théâtre et de la 'théâtralité' à un domaine plus vaste de communication humaine. Il pose le concept semi-parodique, mais d'autant plus inspirant de théâtri(sti)que du professeur Osolobě

## Résumé

aussi bien contre les spéculations de la professeure Fischer-Lichte que contre l'image sémiologiquement réduite du théâtre chez Umberto Eco (dans le célèbre essai „Semiotics of Theatrical Performance“, connu en tchèque sous le titre „Le signe théâtral“ / „Divadelní znak“, paru en 1977). Pour ce qui est de l'application de la théorie de la performativité dans la théâtrologie, Vostrý tient pour inacceptable le mélange de la performativité courante ou rituelle avec le théâtre ou la théâtralité. Il considère que ce qui fait la qualité constitutive du théâtre (cad. de la théâtralité), c'est ce qui le distingue de l'action courante, même ostentatoire, comme des autres productions culturelles scéniques. L'autre qualité constitutive du théâtre est formée selon lui par la création d'une image scénique avec la participation des spectateurs ; cad. une telle façon de mettre en scène, dans le cadre de laquelle l'action elle-même se transforme par son utilisation spécifique en quelque chose d'autre, de la même manière que dans son cadre monsieur Untel devient Hamlet.

Stanislav Slavický, dans son article éclairant „Les traductions scéniques

en Asie du sud-est“, se consacre aux formations scéniques et à la scénicité dans les cultures de l'Asie du sud-est dans une introduction autorisée à cette problématique spécifique. L'auteur a en effet eu la possibilité d'étudier ces cultures sur place pendant de longues années, dans le cadre de ses missions diplomatiques. La carte des théâtres de Paris nous est présentée ‚depuis là-bas‘ par Jitka Pelechová dans son étude „Le paysage théâtral parisien – essai de topographie“ (avec une utile introduction à la catégorisation des théâtres dans le ‚réseau‘ théâtral). Elle se concentre naturellement sur les institutions de la catégorie des „théâtres nationaux“, mais présente aussi le Théâtre de la Ville (un théâtre ‚municipal‘) ainsi que le remarquable ‚petit‘ Théâtre de la Bastille qui ne rentre pas dans la catégorie des théâtres statutaires. L'auteure traite aussi succinctement de la position des théâtres de boulevards dans le paysage théâtral de Paris. Sa richesse est due, selon elle, d'un côté à la diversité des profils des différentes institutions, et d'un autre côté à l'ouverture aux tendances du théâtre étranger, qui est fortement

représenté dans les programmes de toutes les scènes parisiennes. Július Gajdoš nous donne un aperçu de ce qui se passe au théâtre à Londres: il présente deux mises en scène du National Theatre, à savoir la pièce du contemporain de Shakespeare Thomas Heywood *Une femme tuée par la bonté* et l'adaptation de *Serviteur de deux maîtres* de Goldoni, qui a été cet été la plus fréquentée ; mais il commence par l'excellente représentation de la pièce de Stoppard *Rosencrantz et Guildenstern sont morts*, montée par Trevor Nunn, qui a fait preuve une nouvelle fois de sa longévité, cette fois-ci au Théâtre Royal Haymarket.

Nous imprimons dans ce numéro 38, outre l'article „Nouvelles oeuvres complètes d'Henrik Ibsen“ de František Fröhlich, le célèbre traducteur des langues scandinaves et de l'anglais, autrefois dramaturge au Činoherní klub, – quelques notices et la pièce intéressante d'Almir Bašović *Images du siècle d'argent* que Jana Cindlerová et Hasan Zahirović ont traduite du bosniaque.

Traduction  
Vladimíra et Jean-Pierre Vaddé

Jan Hynar

**Virtuosové**

**K evropskému herectví  
19. a počátku 20. století**

Edice Disk malá řada – svazek 11.



Josef Valenta

**Scénologie  
(každodenního)  
chování**

Edice Disk velká řada – svazek 18.

