

disk **39** březen 2012

časopis pro studium scénické tvorby



Obsah

ÚVODEM | 3

CO NEBO KDO JE V OHROŽENÍ?

K VÝVOJI TVORBY VE SVOBODNÝCH SÍTÍCH (A MOŽNÁ NEJENOM V NICH) VÁCLAV HANŽL | 7

BÍLÁ NEMOC JAKO PROBLÉM DRAMATURGICKÝ* JANA CINDLEROVÁ | 19

KREJČOVO DIVADLO KAREL KRAUS | 37

OTOMAR KREJČA A TRADICE UMĚLECKÉHO DIVADLA 20. STOLETÍ JAN HYVNAR | 44

K HERECTVÍ OTOMARA KREJČI ZUZANA SÍLOVÁ | 48

OTOMAR KREJČA – UMĚLECKÝ ŠÉF A PRINCIPÁL JAN CÍSAŘ | 54

OD SRPNOVÉ NEDĚLE K ROMEOVI A JULII (SPOLUPRÁCE OTOMARA KREJČI

S JOSEFEM SVOBODOU V NÁRODNÍM DIVADLE V PRAZE) HELENA ALBERTOVÁ | 58

O PŘEMÁHÁNÍ PŘEKÁŽEK: KREJČA A SVOBODA V DIVADLE ZA BRANOU JANA PATOČKOVÁ | 79

SVĚDECTVÍ SPOLUPRACOVNICE EVA KRÖSCHLOVÁ | 101

STUDENTEM U OTOMARA KREJČI DALIMIL Klapka | 103

HERCEM U OTOMARA KREJČI LUMÍR OLŠOVSKÝ | 105

S OTOMAREM KREJČOU V DIVADLE ZA BRANOU II VÍT VENCL | 107

CO NAJDETE A CO NENAJDETE O OTOMARU KREJČOVI

V ARCHIVU NÁRODNÍHO DIVADLA ZDENA BENEŠOVÁ | 117

FENOMÉN 'ČESKÝ' MUZIKÁL MICHAEL PROSTĚJOVSKÝ A PAVEL BÁR | 120

POTÍŽE SE ZLATÝM VEJCEM JANA MACHALICKÁ | 132

MUZIKÁLOVÝ BERLÍN* PAVEL BÁR A HANA NOVÁKOVÁ | 138

ČINOHRA NA 45TH WEST STREET, NEW YORK* TEREZA ŠEFERNOVÁ | 145

GWENAËL MORIN: DIVADLO A POLIS JITKA PELECHOVÁ | 159

Z DIVADELNÍ VÍDNĚ* PETRA HONSOVÁ | 172

ZLOVOLNÉ SPÁRY DIVADLA JAN HANČIL | 180

DODATEČNĚ K HOKUSIAIOVĚ RETROSPEKTIVĚ V BERLÍNĚ* DENISA VOSTRÁ | 185

JANE (HRA) LENKA LAGRONOVÁ | 189

SUMMARY | 199 – RÉSUMÉ | 200

Texty označené * vznikly v rámci SGS AMU, projekt SV12/D7.

Zdroje obrazového materiálu: Dokumentační oddělení Divadelního ústavu – Institutu umění, Archiv Národního divadla v Praze, Divadelní oddělení Národního muzea, archiv Otomara Krejči ml., archiv Heleny Glancové.

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

MK ČR E 16252

ISSN 1213-8665 (AMU)

© Akademie múzických umění v Praze & KANT – Karel Kerlický, 2012

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

Na první místo dáváme v tomto čísle *Disku* článek Ing. Václava Hanžla, CSc., pedagoga Fakulty elektrotechnické Českého vysokého učení technického, „Co nebo kdo je v ohrožení? K vývoji tvorby ve svobodných sítích (a možná nejenom v nich)“. Článek jako by se dotýkal problematiky, jíž se v tomto časopise zabýváme, na první pohled jen okrajově. Ovšem právě jen na první pohled: nejenže nejde o cosi okrajového, ale naopak o něco zásadně důležitého, a to nejen z nějakého obecně společenského hlediska. Článek týkající se možnosti svobodné komunikace lidí v celosvětové počítačové síti nejužším způsobem souvisí s ústředním tématem časopisu, jímž je scéničnost a scénovanost. Z tohoto hlediska představuje světová počítačová síť – a těžko říct, že jen obrazně řečeno – krajně významnou *scénu* nejen s její dvojznačností jeviště a hlediště, ale i ambivalencí jeviště a dějiště. Jde totiž jak o prostor účelového scénování všeho druhu, tzn. uplatňování a prodeje i mimoobchodního šíření (bohužel) čehokoli, tak také o prostor tvorby a tvořivé komunikace současných lidí a současného světa s jejich přirozenou scéničností, zahrnující projevování, zjevování, vyjevování i objevování. Právě vzhledem k promíchanosti scénického i pouze scénovaného, něčeho, co si zaslouží pozornost, i toho, co je nedůstojné a dokonce škodlivé, je počítačová síť nejen obrazem současného světa a života, ale i místem, kde se tento svět a tento život skutečně děje, resp. stává. Tak je ovšem tato síť vždy obrazem světa, a to nejen ‘jako taková’, ale i tím, co se projevuje v zápase o způsob jejího fungování, který se rovná způsobu její existence, ba dokonce její (svobodné) existenci samotné.

Ve svém článku popisuje Václav Hanžl vlnu tvořivosti rozpoutané možnostmi svobodné komunikace lidí v celosvětové počítačové síti, nečekané úspěchy zdánlivě utopických vizí a křehkou závislost historicky jedinečných výsledků této tvorby na dalším zachování svobod, které byly ve vznikající síti samozřejmé, ale s rostoucím významem sítě jsou stále více ohrožovány legislativními pokusy o regulaci a cenzuru. Popisuje historii projektu GNU od formulace dokumentu „The GNU Manifesto“ na počátku až po jednoznačný celosvětový úspěch v současnosti, s významným vlivem na další rozvoj mezilidské komunikace i na průmyslovou infrastrukturu světa, a hledá paralely v jiných oborech lidské činnosti, kde se tento úspěch zopakoval (při tvorbě největší existující encyklopedie – Wikipedie) nebo by se zopakovat mohl (při transparentnějším řízení společnosti i – dodejme – při uplatňování výsledků umělecké tvorby bez prostředníků, kteří na ní nejvíc vydělávají a mají moc usměrňovat přirozenou poptávku po svém, tj. ve svém – a to nejenom obchodním, ale leckdy také ideologickém a dokonce mocenském – zájmu). V tomto zorném úhlu pak autor vidí velmi kriticky

legislativní pokusy jako DMCA, SOPA či ACTA, které by namísto deklarované podpory tvořivosti mohly zdrcujícím způsobem dosáhnout pravého opaku a zničit i ty výsledky, kterých lidé dosáhli dříve, než si tvůrci legislativy sítě všimli.

Už v minulém čísle jsme (ostatně nikoli poprvé) věnovali značnou – a velmi záměrnou – pozornost Karlu Čapkovy coby divadelníkovi. Šlo o jeho komplexní činnost v Divadle na Vinohradech, tj. jak o jeho aktivitu dramaturga (v příspěvku Kláry Novotné), tak režiséra (v textu Hany Novákové). Připomínáme tyto dva články v souvislosti se studií Jany Cindlerové, otištěnou v tomto čísle a nazvanou „Bílá nemoc jako problém dramaturgický“, vzhledem k tomu, že samotné jejich téma dovolilo autorkám alespoň naznačit skutečné kořeny Čapkovy divadelní aktivity (a to včetně autorské). Ta se – jen na první pohled paradoxně – odvíjí nikoli z literatury, ale z tradice mimu a lidového komediantství. Právě reflexe specifického Čapkova scénického smyslu dovolila Janě Cindlerové revidovat i v případě *Bílé nemoci* (podobně jako v případě *Věci Makropulos*, o níž psala v *Disku 33* v souvislosti s nezvykle bohatou úrodou jejich současných inscenací) její obvyklé žánrově zařazení: zařazení, které se zrodilo z převážně ‘literárního’ čtení hry. Tedy z takového čtení, které vidí její vlastnosti přes příslušnost k dramatu chápanému jako literární druh. Takové vidění se v případě *Bílé nemoci* posiluje povrchně chápanými historickými konotacemi, které brání interpretovat tuto hru nejen v rámci Čapkova cítění divadla, ale také v rámci komediální tradice vedoucí od Shawa k Dürrenmattovi; připomenutí autora *Návštěvy staré dámy* snad samo o sobě stačí k tomu, aby bylo jasné, že komediální základ *Bílé nemoci* se u Čapka podle Cindlerové projevuje dostatečně nuancovaně a s příznačným hořce groteskním vyzněním.

Celý blok textů věnujeme v tomto čísle Otomaru Krejčovi. Podkladem jim byly z valné části příspěvky pronesené na sympoziu konaném k nedožitým devadesátinám velkého českého divadelníka 21. listopadu 2011 v Malém sále Městské knihovny. Sympozium, které společně s Městskou knihovnou v Praze pořádal Ústav dramatické a scénické tvorby DAMU, iniciovaly a o jeho průběh se na předním místě zasloužily pracovnice divadelního a filmového oddělení MK dr. Marie Valtrová a paní Helena Pinkerová. Uspořádání sympozia by bylo nemyslitelné bez účasti paní režisérky Heleny Glancové a samozřejmě dramaturga Karla Krause, přímo povolaného podat zasvěcenou charakteristiku „Krejčova divadla“ (tak se také jeho příspěvek jmenuje). Prof. Jan Hyvnar v příspěvku „Otomar Krejča a tradice uměleckého divadla 20. století“ zařazuje pak toto divadlo a možnost jeho existence do příslušného kontextu, který v současnosti podle něho – neexistuje. Zuzana Sílová se v článku „K herectví Otomara Krejči“ zamýšlí nad základními rysy Krejčovy herecké tvorby: v jeho herecké i režijní praxi máme co dělat s úsilím „maximálně se přiblížit postavě“, při němž herec „vždy *zůstává sám sebou*, aniž by se v roli prosazoval a *hrál* sám sebe: nevzdává se ‘svého hlasu, své gestiky, svého těla ani svého myšlení, svého smíchu ani svého zármutku’, to vše dává takříkajíc do služeb představy o člověku, který je stejně tak jeho jako dramatikův.“

Krejča se stal z herce režisérem vlastně v průběhu svého šéfování činohry Národního divadla 1956–1961. Zcela ojedinele úspěšné Krejčovo období a zdroje jeho úspěšnosti sleduje ve svém příspěvku „Otomar Krejča – umělecký šéf a principál“ prof. Jan Císař. Činohra ND za Krejčova šéfování se podle něho proměnila „ve velkoryse a cílevědomě vedenou instituci, která stojí na principech *dramatičnosti* jako jedné z fundamentálních os evropské činoherní kultury, kdy vrcholným a výsostným těžištěm je zájem o jednajícího člověka, jehož prožívání světa je zároveň poznáním sebe sama ve světě.“ Císař v té souvislosti mluví nejen o návaznosti na Stanislavského, Copeaua a na předválečnou českou moderní režii, ale oceňuje i Krejčovu „velkorysost principála, jenž ve snaze o prospěch celku buduje pro ostatní takové podmínky, jež jim nejenom umožní projevit vlastní umění, ale výsledky tohoto konání se stávají nedílnou součástí spolutvořící celek“. Tento celek můžeme právem nazvat Krejčovou érou v činohře ND. Byla to éra, „kdy činohra ND měla velký principiální vliv na celé činoherní divadlo“, a to „nejenom v zápase proti dogmatickému a utilitářskému chápání umění (divadla) jako politického nástroje“, ale i nenásilným spojením novosti a tradice také ve smyslu využití mimořádného hereckého potenciálu souboru a jeho postupné (personální i umělecké) obnovy.

Další dva texty („Od Srpnové neděle k Romeovi a Julii“ Heleny Albertové a „O přemáhání překážek“ Jany Patočkové) pojednávají o spolupráci Krejči se scénografem Josefem Svobodou. První mapuje jejich spolupráci v činohře Národního divadla, druhý v Divadle za branou, oba dohromady tak současně poskytují přehled Krejčovy režijní aktivity v těchto dvou divadlech. Charakteristiku Krejčova přístupu, kterou umožňují, doplňují příspěvky těch, kteří měli příležitost nahlédnout zblízka jeho postupy: Dalimil Klapka mluví o Krejčovi pedagogovi, Eva Kröschlová, která s ním měla možnost spolupracovat nejen v Divadle za branou I a II, ale i v tehdejší Divadle S. K. Neumanna, o Krejčovi režisérovi, Vít Vencl o režiséru a šéfovi Divadla za branou II z pozice jeho asistenta, Lumír Olšovský z pozice herce. Svéráznou (smutnou) tečku představuje příspěvek Zdeny Benešové o archivu Divadla za branou, který se včetně výměny názorů s Vítem Venclem stává možná drobným, ale příznačným obrázkem vztahu polistopadových státních institucí k ochraně českých kulturních tradic (a tedy i k jejich rozvíjení).

Menší blok (tři) příspěvků se v *Disku* 39 věnuje zdejšímu muzikálu. Článek Michaela Prostějovského a Pavla Bára pojednává o tzv. ‘českém’ či ‘pražském’ muzikálu jako o svérázném fenoménu (článek se také jmenuje „Fenomén ‘český’ muzikál“). Jeho podobu ovlivnily podle autorů zejména tři faktory. Za prvé je výsledkem kulturní uzavřenosti minulého režimu, zabraňující normálnímu způsobu vyrovnání se se zahraničními (‘západními’, tj. ideologicky ‘pochybnými’) vlivy a přispívající k přerušování možné kontinuity (*Divotvorný hrnec*, který si přivezli z emigrace Voskovec a Werich, byl v roce 1948 přece prakticky první americký muzikál uvedený v zemích kontinentální Evropy). Za druhé jde jistě také o důsledky nedostatečné připravenosti na tento druh produkce (v té souvislosti otvírají autoři i otázku absence muzikálového

školení na pražské Divadelní fakultě s poukazem na pozitivní výsledky brněnské praxe i na dávný projekt Jiřího Frejky). Za třetí hrají samozřejmě zásadní úlohu „finance a ekonomický provoz“ související s ‘oficiálním’ hodnocením úlohy tohoto druhu divadla v kulturním rámci. Nemluvě o úrovni samotného ‘rámece’: právě tento rámec umožňuje totiž přístup, jehož cílem je v případě komerční produkce co nejsnadnější, a tedy i nejméně náročné uspokojení zdejšího v podstatě nenáročného trhu zábavných ‘eventů’. Nemůžeme tedy shrnout argumentaci autorů tak, že je fenomén, o němž píšou, prostě výsledkem proslulých, ale v současnosti specificky tržně aktualizovaných malých českých poměrů? Právě z hlediska těchto poměrů a ještě mnohem kritičtěji se na stav českého muzikálu dívá redaktorka kulturní rubriky *Lidových novin* Jana Machalická, kterou jsme požádali o recenzi článku citovaných autorů a se kterou jsme se nakonec dohodli na jeho rozšířené verzi v podobě samostatného článku. I s poukazem k článku Pavla Bára a Hany Novákové o berlínské muzikálové produkci i na další průběžně uveřejňované stati a studie věnované tomuto mocnému divadelnímu žánru spoléháme na další pokračování diskuse.

Třetí blok příspěvků věnujeme (opět s poukazem na články a studie uveřejňované průběžně) budování obrazu o současné zahraniční činoherní produkci, a tedy i o způsobech specifického scénování lidského pobytu na světě. Zastoupeny jsou záměrně tři do značné míry typické (a samozřejmě i dál se větvící) proudy: Tereza Šefrnová podává v obsáhlém článku zprávu o broadwayském činoherním bulváru („Činohra na 45th West Street, New York“), Jitka Pelechová („Gwenaël Morin: divadlo a polis“) píše o francouzském představiteli divadla, kterému se u nás svého času říkalo studiové a které – a proto je pro nás Morin zejména zajímavý – nepostrádá v daném případě rysy jakéhosi divadelního „beuysianismu“ (vstupné zdarma, zapojení amatérů), zatímco Petra Honsová v článku „Z divadelní Vídně“ pojednává o aktivitách toho tradičního – ansámblového! – činoherního divadla (s jeho nejružnějšími nuancemi), které je pro střední Evropu typické: představuje totiž jeden ze základních kamenů střeoevropské kultury. U nás nemá ovšem v posledních letech opravdu na růžích ustláno (slabé slovo!), a to z různých důvodů. Důsledkem všech těchto důvodů a vlivů je i (příznačně převzaté) označení ‘střední proud’, spojené – v českých podmínkách charakterizovaných málem totální ztrátou profesionálně kompetentního středu – obvykle s divadelní pubertou některých jeho nezkušených posuzovatelů: Tito posuzovatelé nejenom nemají, ale ani nemohou mít o zmíněných důvodech a vlivech – a tím méně o možných podobách takového divadla – ani ponětí.

39. číslo *Disku* doplňuje recenze Jana Hančila na knihu Matthewa H. Wikandera *Zlovolné spáry (Fangs of Malice)* s podtitulem *pokrytectví, opravdovost a herectví* a poznámka Denisy Vostré o Hokusaiově berlínské výstavě. V příloze uveřejňujeme novou hru Lenky Lagronové *Jane*.

red.

Co nebo kdo je v ohrožení?

K vývoji tvorby ve svobodných sítích (a možná nejenom v nich)

Václav Hanžl

GNU¹ je jméno kompletního souboru programů kompatibilních se systémem UNIX, které píšu, abych je mohl dát všem, kdo je mohou používat. Několik dalších dobrovolníků mi pomáhá.

Richard Stallman, 1983

Sít spojující většinu počítačů světa, ač někdy zlořečená, protože náš svět mění, stala se věcí podobně samozřejmou a nutnou, jako je voda z kohoutku či elektřina ze zásuvky. Její zákonitosti, má-li nějaké, zůstávají skryté. Z věci netušené a neznámé se stala všudypřítomnou. Sít vtrhla do našich životů a my jsme ji přijali, protože dělat bez ní prakticky cokoli by už teď bylo velmi těžké. Na povrchu je vulgární, ale stejně jako pár opilců křičících na nádraží není věrným a úplným obrazem neznámého města, a ani chabý jazyk, spam a agresivní reklama na webech nepředstavuje víc než jen malou část povrchu. Sít jsme stvořili my všichni, k obrazu svému, a pod jejím povrchem je teď spousta skrytých odpovědí na otázky o nás samých. A síti překvapivě často vdechují život naše lepší stránky, na které třeba ani nemáme odvahu se ptát.

V těsném kontaktu s nejnovější technikou, jejíž složitost nemá v historii lidstva obdoby, a v současném libovolně těsném kontaktu s lidmi kdekoli na Zemi, byla lidská tvořivost postavena před úkoly

nikdy nespátřené složitosti a zároveň jí byly dány pohádkové možnosti. Vzniklá vlna změn prochází napříč všemi obory lidské činnosti, mění některý o chvilku dříve a jiný o chvilku později, mění je způsoby, které můžeme opěvovat i od-suzovat; můžeme změny trochu chápat a vždy znovu být překvapeni rozsahem toho, co dalšího jsme nečekali. Jistotou je jen změna – vzezřující, ne úplně všude současně přítomná, ale v každém případě kdekoli a v čemkoli přinejmenším blízka. Čelo této vlny je vznikání sítě samotné, sítě technicky živé tvorbou nového a velmi složitého softwaru. Pohled na toto zpěněné místo pro nás může být pohledem do (blízké) budoucnosti, pohledem na chování lidského ducha v takové divoké a nevídané třišti, pohledem poučným, i když se na vlnu náhodou zatím díváme z téměř suchého břehu.

Opakování podobných jevů v různých oborech je snadno viditelné třeba na možnosti vyhledávat v síti užitečné informace: Programátoři byli nadšení, že v síti najdou všechny informace potřebné k práci, nikdo však jejich nadšení nesdílel. Soudní lidé se většinou klonili ke značné skepsi, neměli moc důvodů předpokládat, že by internet mohl někdy být podobně užitečný v oborech technice vzdálených. A přece dnes většina těchto soudných skeptiků s naprostou samozřejmostí použije počítačovou síť jako první a často dokonce dostačující zdroj

¹ gnu.org obsahuje text „The GNU Manifesto“ a všechny další informace o GNU.

informací skoro o čemkoli. Jen trochu pečlivý pozorovatel historie lidí v síti přitom snadno mohl dopředu uhodnout, že je na místě spíše optimismus než skepse – stačilo si vzpomenout na dobu, kdy e-mail už byl pro jedny užitečným nástrojem a pro ostatní jen prapodivnou hříčkou. Ostatně i rozšíření e-mailu sotva překvapilo toho, kdo předtím pozorně sledoval, jak lidé postupně objevují možnost psát texty v textovém editoru. Síť vůbec asi stojí za větší zájem historiků a sociologů. Sotva se jinde změny historického významu dějí před očima tak rychle, že se lze stát ‘pozorovatelem historie’, a vytvářejí se při tom nové způsoby chování, které můžeme pohodlně pozorovat na neomezeném množství lidí celého světa.

Lze pozorovat tvorbu softwaru? Lze pozorovat programátory, podivná stvoření oddělená od ostatních lidí neproniknutelnou hradbou nesrozumitelného slangu a osvětlená místo slunce jen namodralým svítem obrazovek, který je postupně přenesl do naprosto abstraktního světa, do světa abstrakcí z abstrakcí, kde užitečnost určitých směrů a dílčích cílů jen stěží chápou ti nejzasvěcenější, a ještě jsou schopni se o vhodném směru přít a s vážnou tváří uvažovat všechny směry v rozsahu třistašedesáti stupňů jako docela dobře možné na nejlepší cestě k cíli? Požádáte-li programátora, aby nabrousil nůž, nevezme do ruky brousek, ale bude nejprve vybírat ten nejvhodnější; možná je třeba opatřit lepší brousek, nebo ho vyrobit: na to budou třeba nástroje na výrobu brousek, které možná bude také lepší nejdříve vyrobit. Samotnou čepel nože bude lepší před broušením vyměnit za jinou, z lepšího kovu, který se dá vytavit z lepší rudy: ta možná leží pod povrchem někde v dáli, kam se upírá programátorův zasněný pohled. Svět softwaru má mnohem více takových vrstev a případná snaha rychle nabrousit cokoli čímkoli opravdu vede jen k velmi krátkodobému užítku.

Chcete-li teď hned nakrájet maso k večeři, je onen dlouhý zasněný pohled poněkud iritující. Mnohvrstvé promyšlené abstraktní stavby se těžko snášejí s termínem splnění dílčího přizemního úkolu, kterému by měla být obětována možnost stavět na solidních základech další patra. Rozpor je ovšem iritující i pro vedení softwarových firem. Je iritující pro jejich programátory. Dobří programátoři vědí, že složitou stavbu dnešních programů lze úspěšně stvořit jen při práci značně pečlivé, s odhodláním vrátit se několikrát pro jinou železnou rudu, když se při broušení taková potřeba ukáže. Dostávat při psaní programů od vedení úkoly a dobře je plnit v daném čase je těžké. Od určité složitosti díla je to téměř nemožné. Komerční tvorba softwaru má své meze, které je dnes už těžké posunout dál. A pozorovat v detailech tuto tvorbu – abychom se vrátili k položené otázce – je nemožné. Největší softwarové firmy se nechlubí tím, jakým způsobem vedly různé kompromisy pod tlakem času k nepříliš oslnivému výsledku.

Rozkvět možností internetu je s touto krizí komerční tvorby softwaru v rozporu jen zdánlivém. Přestože na první pohled jiný než komerčně vytvořený software nevidíme, velká část infrastruktury internetu – a s ním i celého na síti stále závislejšího světa – vznikla jinak. Tvrdohlaví programátoři, posedlí dokonalými tvary správně a v klidu stvořených abstrakcí z abstrakcí, unikali ničivému vlivu plánovaných úkolů a termínů tím, že si alespoň ve svém volném čase dělali, co chtěli a jak chtěli. Jejich zvláštní záliba se tak rozvíjela bez velké pozornosti světa po desítky let. Dlouho tvořili převážně nástroje na výrobu nástrojů na výrobu nástrojů, sami pro sebe. Tvořili z radosti z práce a sdíleli své výsledky. Zvláštní charakter nehmotného světa softwaru jim sdílení velmi usnadňoval. Programy bylo možné libovolně kopírovat, aniž se z nich cokoli ztratilo,

a u dobrovolně sdílených výsledků programátorské práce bylo možné kopírovat především samotný text programů, zdrojový kód přímo v podobě, ve které ji programátor píše, jakousi obdobu partitury pro orchestr, která je důležitější než jedna konkrétní nahrávka díla. Sdílením zdrojového kódu dali programátoři ostatním možnost do jejich díla přispět, upravit ho, vylepšit, opravit chyby. A na rozdíl od partitury, se kterou musí orchestr ještě dlouho pracovat, než dílo opravdu zazní, na rozdíl od plánů na výrobu automobilu, k jejichž realizaci je zapotřebí továrna, lze zdrojový kód, tento autorův plán na funkční program, převést do funkční podoby zcela automaticky, jen s použitím počítače samotného, během pár minut. Sdílení zdrojových textů programů tak každému dává zároveň možnost program používat i možnost dále program rozvíjet a vylepšovat. Programy s otevřeným zdrojovým kódem, *opensource*,² se staly hybnou silou s unikátními možnostmi. A jejich tvorbu lze pozorovat velmi dobře, lze ji pozorovat jako ono zpěněné čelo vlny změn, mířících nejspíš i do ostatních způsobů tvorby.

Hned první náznaky propojování počítačů do sítí samozřejmě urychlily sdílení softwaru a jeho společný vývoj, a vyvíjený software často zpětně přinejmenším nepřímo pomáhal fungování sítě. Desítky let vývoje *opensource* programů, vytvářených především tak, aby usnadňovaly programátorům vývoj dalších programů, desítky let tohoto sebestředného vývoje nástrojů na nástroje, došly v symbióze s rozvojem sítí náhle do bodu, kdy zaplavily svět obecně užitelnými výsledky. Téměř současně se tak v devadesátých letech minulého století objevila možnost nahradit v počítači běžný systém Windows soustavou mnoha

spolupracujících opensource programů pod souhrnným názvem GNU/Linux³ a možnost přehledně sdílet v celosvětové síti vzájemně propojené textové dokumenty s obrázky – World Wide Web, pavučina široká jako svět.

Jak je ta hračka velká?

Svobodná tvorba programátorů, kterou bychom stále mohli považovat jen za nevýznamný projev hravosti, ve skutečnosti již svým vlivem prostoupila počítačový průmysl a s ním celý na počítačích závislý svět zcela zásadním způsobem. Linux, kterým jsme chtěli měřit postup programů živených svobodou, nenahradil komerční programy v počítačích, kterých se denně dotýkáme – alespoň zatím ne, i když by pro většinu z nás snadno mohl. Jen malá část lidí používá na svém osobním počítači Linux. Přesto programy s otevřeným zdrojovým kódem používáme prakticky všichni, neustále. Používáme je v počítačích, které nevidíme – v internetových serverech, které se pro nás starají o všechny informace proudící sítí na naše obrazovky.

Asi dvě třetiny webových serverů světa nám stránku pošlou díky opensource serveru Apache. Spolu s ním je v nich pravděpodobně použita opensource databáze MySQL a opensource systém PHP, který databázi se stránkami propojuje. Souborně bývá tento systém označován LAMP, kde první písmeno znamená samozřejmě Linux. Tuto čtveřici technologií používá Facebook či Wikipedie. Google používá vlastní software, který na serveru Apache založený není, ale i ten pracuje v operačním systému Linux.

E-mail na své cestě projde přes několik serverů a o jeho putování se ve

² opensource.org je místo, kde najdete seznam přijatelných opensource licencí.

³ Heslo „Linux“ na wikipedia.org obsahuje přehledně uspořádané základní informace.

třech případech ze čtyř postará jeden z open-source programů Exim, Postfix a Sendmail. V toku všech informací, které během dne použijete, je uzavřený komerční operační systém vašeho počítače spíše výjimka. Možná ale používáte počítače firmy Apple, které jsou od roku 2000 v hloubi založeny na open-source systému v BSD. Nebo čtečku Kindle, která uvnitř používá Linux. A možná si web prohlížíte open-source programem Firefox, ať už máte operační systém jakýkoli.

Linux najdeme v řadě průmyslových řídicích systémů. V pražském metru je v některých kamerách. Největším uživatelem systému RedHat Linux je Ministerstvo obrany USA. Linux používají americké ponorky, administrativní Mnichova,⁴ Čínská komerční banka, francouzský parlament, americké i české pošty či burza v New Yorku. A také Large Hadron Collider ve švýcarském centru výzkumu CERN, kde se mimochodem zrodil web. Linux či BSD je skoro jistě i v malé WiFi krabice, která bezdrátově propojuje váš notebook se sítí.

Téměř výhradně najdeme Linux v superpočítačích, z nichž největší jsou asi stotisíckrát výkonnější než běžná PC. Kromě simulací pohybu galaxií a jiných fyzikálních výzkumů jsou používány například při vývoji nových léků. V žebříčku nejrychlejších superpočítačů zveřejněném na webu top500.org v listopadu 2011 najdeme jiný systém než Linux teprve na 55. místě. Systém Windows najdeme v seznamu pěti set obřích strojů jen jedenkrát, ale programátoři mu přece jen (s malou špetkou zlomyslnosti) připisují značnou zásluhu na rozvoji této techniky. Výkon počítače se zhruba každých 18 měsíců zdvojnásobí, toto pozorování bývá

4 Heslo „LiMux“ na wikipedia.org je dobrým zdrojem informací o historii tohoto projektu.

označováno jako Moorův zákon. Bohužel ale platí i druhé pozorování, které se týká softwaru a které se žertem označuje jako Gatesovo pravidlo: software se každých 18 měsíců alespoň dvakrát zpomalí. Výsledkem je, že práce na počítačích se neurychlí. Autor tohoto článku psal asi před 25 lety diplomovou práci na počítači, jehož start trval po zapnutí jednu vteřinu a reakce na stisky kláves byla vždy okamžitá. Rychlost počítačů od té doby asi o pět řádů vzrostla, ale reagují pomaleji. Uživatelé si v naději na zlepšení masově kupovali novější a novější hardware a vytvořili tak bezprecedentní zdroj financování pro další vývoj. Dnešní supervýkonné počítače tak mohou být jednoduše složené z tisíců celkem obyčejných PC, které k vzájemné spolupráci používají jen nepatrně upravený operační systém Linux.

Ze Stallmanovy vize „The GNU Manifesto“ se vyplnilo téměř vše, snad s výjimkou žertovné nadsázky, když popisuje deset hodin práce týdně, které i ve světě vylepšeném sdílenou tvorbou softwaru bude přece jen třeba věnovat nutným úkolům, jako jsou opravy robotů a průzkum asteroidů. A interview v časopise *BYTE* z července 1986 prozrazuje, že se trochu mýlil i v časovém odhadu. Na otázku, kdy bude možno pracovat na počítači jen s použitím GNU programů, odpověděl, že třeba za rok a možná později. Ve skutečnosti trvalo ještě devět let, než byl systém nakonec doplněn o poslední relativně malou, ale mimořádně obtížnou část zvanou jádro operačního systému, kterou napsal Linus Torvalds. Rychle se pro ni vžilo jméno Linux, které dnes trochu nespravedlivě používáme pro celý systém GNU. Během dalších patnácti let pak Stallmanův utopický projekt, se kterým mu pomohlo ‘pár dobrovolníků’, alespoň po technické stránce výrazně změnil svět.

Sít volná jako pták

Když někomu sdělím myšlenku, získá poznání, aniž by ubylo mé; tak jako ten, kdo od mé pochodně zažehne svou, získá světlo, aniž by mé pohaslo.

Thomas Jefferson, 1813

Chaos, lži, vulgární ubohost, násilí, nepořádek a rozklad. To jsme zvyklí hledat na místech, kde neplatí zákon. A ve vznikající síti žádný zákon neplatil, samotná její existence byla dlouho pro obvyklé tvůrce zákonů zcela neznámá. Jak je možné, že v ní vzniklo – připusťme to alespoň v tvorbě softwaru – složité a užitečné dílo? Srovnáním letopočtů snadno nahlédneme, že obrovská tvořivost sítě nepochybně předcházela jakýkoli významný zákon, vytvořený pro síť samotnou. Zdá se, že lidé v síti k nečekanému vzednutí vlny tvořivosti žádné nové zákony nepotřebovali. Je také zvláště zvláštní, že k vytvoření velkého kolektivního díla lidé nepotřebovali dopředu právně zajištěný zdroj příjmů – jasnou pracovní smlouvu, která jim za dosažení jasně definovaného cíle zaručí odměnu. Sít lidem nenabídla ani zákon, ani cíle, ani odměnu. Nabídla jim jen nečekaně svobodnou a snadnou možnost vzájemné komunikace. Jakkoli to odporuje známým poučkám hmotného světa, je dnes již naprosto průkazným technickým faktem, že svobodná komunikace překvapivě vedla k úspěchu projektů tak rozsáhlých a složitých, že pro ně v historii jen těžko hledáme srovnatelná díla vytvořená jiným způsobem.

Vezměme jako příklad Debian,⁵ jednu z takzvaných distribucí Linuxu. Můžeme se na Debian dívat jako na běžné instalační CD se softwarem. Vložíme do počítače, nainstalujeme. Zvláštní je snad to, že CD je zcela legálně zdarma. Můžeme ho libovolně kopírovat. Zvláštní je

⁵ debian.org je web projektu Debian. Lze tam najít všechny informace o projektu i instalační CD.

také to, že přímo v Debianu jsou již obsaženy téměř všechny programy, které bychom mohli potřebovat. Prohlížeče webu, e-mail, textový editor, programy na úpravy obrázků, tabulkové kalkulátory. Nebo mapa hvězdné oblohy, programy pro sazbu notových partitur či japonský slovník. V dnešním Debianu je takových položek na výběr asi třicet tisíc. Všechny sladěné do jednoho celku tak, že naši jedinou starostí je vybrat si, které chceme. A pokud na takový výběr nemáme náladu – což se může stát, protože počtem dostupných položek se Debian podobá obrovskému hypermarketu – můžeme si nainstalovat třeba Mepis, který je podobný, ale větší část 'nákupu' rozhodne za nás a nemusíme se starat téměř o nic. Můžeme ale zvážit i Ubuntu, RedHat či desítky dalších distribucí.

Na cestě od 'několika dobrovolníků' v roce 1983 k dnešnímu Debianu je především obrovské množství svobodné komunikace mezi lidmi celého světa. Velká část této komunikace probíhá veřejně a je v síti zaznamenána, takže kdo chce, může místo technických záležitostí sledovat vývoj mezilidských vztahů, které technický pokrok umožnily.

Snad nejvíce zarážející na tvorbě v síti je, jak úzkostlivá pozornost je všemi možnými způsoby věnována udržování pořádku, či spíše různých druhů pořádků, a kontrole kvality. Vytvořené vztahy v síti výborně odpovídají bytostné potřebě pevných a promyšlených základů, kterou v sobě každý dobrý programátor má.

Nenajdeme ale naprosto univerzálně platné a jednotné postupy. Každé místo v síti má své zákonitosti, které odrážejí jeho specifické potřeby. Své zvyklosti má každý z třiceti tisíc dílčích projektů, jejichž výsledky jsou v Debianu soustředěny. Své zvyklosti a kodifikované postupy má i Debian i ostatní distribuce. Žádná vyšší autorita tato pravidla spolupracujícím lidem nediktuje. Vytvářejí si je sami tak, jak uznají za vhodné. Pokud tím

vznikne užitečný výsledek, ostatní lidé jej rádi přijmou a práce dílčího projektu se stane součástí většího celku.

Pravidla projektu Debian jsou čitelná poměrně snadno – podobají se běžným demokratickým strukturám. Projekt má svou ústavu, volby, existují přesně popsané funkce a pravomoci. Vše je navrženo s velkým důrazem na legální čistotu a kvalitu – v distribuci jsou přípustné jen programy s otevřeným zdrojovým kódem a s licencí, která umožňuje programy svobodně používat a dále rozvíjet. Propracovaný systém kontroly kvality dělí Debian na tři verze – stabilní, s dobře vyzkoušenými verzemi všech programů, testovací verzi, ze které se časem stane nová stabilní, a také verzi pro ‘zlobivé kluky’, ve které je vše nové, experimentální a dobrodružné.

Jednotlivé programy shromážděné v distribuci Debian jsou sladěny vzájemně – asi jako kdyby supermarket třeba maličko přešel halenku, aby ladila s nějakou kabelkou. Je to možné jen proto, že ke každému balíčku je k dispozici zdrojový kód – přesný postup na výrobu funkční věci. Distribuce vlastně vůbec neshromažďuje hotové přeložené programy (při práci s komerčními systémy známe programy obvykle jen v této hotoové neměnné binární podobě), ale jejich zdrojové kódy – pro člověka čitelné texty programů, které lze upravovat a dále rozvíjet. Jen tak je možné vše sladit do jednoho celku.

Rozsah projektu Debian je obrovský, a tím vzniká potřeba dobře kodifikovaných vztahů. Zdaleka ne všechny projekty mají vztahy tak formální. Většina skupin, které tvoří jednotlivé programy, vystačí s neformálními vztahy, které se ustálily v e-mailových diskusích. Zásadní pozornost je ale vždy věnována volbě licence, která software doprovází. Všechny zde obvyklé licence se ovšem od licencí komerčního softwaru zásadně liší tím, že uživatele neomezuji, ale naopak se

snazí co nejlépe zachovat pro všechny možnost vytvořený software svobodně používat. Liší se však způsoby, jak tohoto cíle zkusit dosáhnout, a liší se pak i typy historického vývoje projektů.

Poměrně jednoduchá licence BSD přibližně říká, že si s programem i jeho zdrojovým kódem smíte dělat skoro cokoli, jen nesmíte vymazat licenci se jménem autora. Je tedy možné program zajímavým způsobem vylepšit a tuto vylepšenou verzi prodávat. Vylepšenou verzi zdrojového kódu si lze ponechat jen pro sebe a prodávat pouze spustitelnou verzi pro uživatele. Nikdo další už takový program bez zdrojového kódu vylepšovat nemůže. Často pak vznikají oddělené vývojové větve, které spolu už nesdílejí výsledky další práce.

Licence GPL⁶ je přísnější. Říká, že k fungujícímu přeloženému programu vždy musíte přiložit i zdrojový kód. Každý, kdo program koupí či dostane, má tak i možnost program dále měnit. Tato licence je dílem Richarda Stallmana, který ji považuje za zásadní nástroj k ochraně vždy svobodného přístupu k vytvořenému softwaru. Licence byla častým terčem kritiky ze strany komerčních firem, kterým se nelíbí, že by své úpravy takového softwaru musely také dát k dispozici ostatním. Historický vývoj ale dává Stallmanovi za pravdu v tom, že tato licence velmi dobře zajišťuje efektivní celosvětové sdílení všech existujících příspěvků k softwarovému projektu. Rozštěpení GPL projektu do více nespolupracujících větví je velmi vzácné.

Je těžké srovnávat projekt Debian s jinými projekty. Žádný jiný softwarový projekt takové velikosti není znám, alespoň ne veřejně. Pokrok výzkumu detailů buněčné struktury nabízí třeba poněkud kacířské srovnání s přírodou. ‘Software’ pro výrobu člověka, slavný

⁶ Heslo „GPL“ na wikipedia.org obsahuje přehledné informace o této licenci i odkaz na její text.

kód života skrytý v dlouhých molekulách DNA, je dnes změřen poměrně přesně. Je několikanásobně jednodušší než systémem Debian.

Kdyby komerční softwarová firma chtěla dnes vytvořit něco podobného systému Debian/GNU, mohl by její analytik celkem snadno udělat první odhady ceny projektu. O všech částech jsou totiž k dispozici zcela detailní informace, jsou volně k dispozici texty všech programů a lze v nich dle libosti analyzovat cokoliv, počínaje měřením jejich přesné velikosti a složitosti. Existují automatické nástroje, které taková měření umožňují, a existují matematické modely, které podle změřených veličin umožňují odhadnout potřebné množství práce a náklady. Analytik by měl dobrý důvod měřit více než dvakrát, neboť náklady odhadnuté modelem COCOMO vycházejí řádově podobné, jako byly celkové náklady u všech výprav lidí na Měsíc v projektu Apollo.

Asketický pořádek

Potřeba pořádku při spolupráci velkého množství autorů vedla k tomu, že se velmi důležitým nástrojem staly automatické systémy pro správu různých verzí vznikajícího díla. Bez takového nástroje by spolupráce v dnešní podobě byla nemožná. Redaktor, který od autora dostává nové a nové 'poslední' verze dokumentu, třeba ještě situaci zvládne, ba dokonce může výjimečným autorům dovolit značnou svobodu v jejich tvůrčím počínání a pečlivým porovnáním změn v dokumentu (které třeba lze automaticky zobrazit i v samotném textovém editoru) sloučit své již provedené redakční úpravy s novými změnami od autora. Současné projekty ale běžně zahrnují desítky i stovky spolupracujících autorů a v extrémním případě může dnes do společného díla každý měsíc

zasáhnout přes sto tisíc autorů, většina z nich značně impulzivně, na těžko předvídatelných místech. Vhodná technická podpora takové spolupráce se stává naprostou nezbytností.

První systémy pro správu verzí dila jen dbaly na pořádek a archivovaly postupně všechny vytvořené podoby dokumentu. Bylo možné se kdykoli podívat na starší verze, ba dokonce automaticky zobrazit změny mezi libovolnou dvojicí verzí. Pokud chtěl jeden z autorů na dokumentu pracovat, vyzvedl si ze systému poslední verzi a po provedení změn ji do systému vrátil spolu s jednořádkovým popisem provedených změn. Během jeho práce si stejný dokument takto nikdo vyzvednout nemohl, ostatní autoři museli se svou prací počkat. Systém udržoval dokonalý pořádek, jak by si ho přál redaktor spolupracující s ukázněným autorem.

Je-li spolupracujících autorů a redaktorů více, stráví všichni většinu času čekáním, až budou moci do díla zasáhnout, a přirozeně ztrácejí trpělivost. Někdy je těžké udržet pořádek i mezi redaktorem a jediným autorem. Že by autorům Wikipedie stačilo pracovat jen dvacet vteřin měsíčně, je jistě nemožné – a právě tolik času by na každého vyšlo, kdyby se měli ukázněně střídat. Novější systémy tedy umožnily všem pracovat současně – a snaží se být pro ně hodnými redaktory, kteří všechny změny sloučí do smysluplného celku. Významným nástrojem tohoto druhu byl systém CVS (Concurrent Version System), ve kterém každý mohl začít editovat kdykoli cokoliv. Pokud někdy vytvořil smysluplnou novou verzi, mohl ji zkusit do systému uložit. Když ale na stejné věci pracoval zároveň ještě někdo jiný, musel pomalejší autor nejprve sloučit své zásahy s těmi, které provedl rychlejší autor, a teprve potom mohl uložit vzniklou novou společnou verzi.

Každý, kdo někdy zkusil sloučit zásahy různých lidí do téhož dokumentu, dobře ví, jak úmorná práce to je. Systémy

jako CVS s ní proto zkoušejí pomoci. Pokud jsou změny v dokumentu na různých místech, systém je prostě všechny přenese do nové verze dokumentu. Jistě to může vést k nepříjemným chybám: pokud se třeba na začátku překládané knihy postava jmenuje 'Honza' a na konci 'John' a dva překladatelé se to pokusí sjednotit opravou ve své části, může promítnutí jejich změn snadno způsobit, že jména zůstanou různá a jen se prohodí. V praxi ale takové případy nastávají převypivě zřídka.

Pokud jsou změny příliš blízko u sebe, automatický systém jen ohlásí editační konflikt, který už musí vyřešit člověk. Jako docela bezpečná se pro automatické řešení ukázala vzdálenost asi tří řádků, menší už nikoli.

Systémy jako CVS mají centrální server, který všichni spoluautoři používají k ukládání a sdílení společných výsledků práce. Potřebují k tomu počítačovou síť, bez ní nelze žádnou novou verzi uložit. Společný server tak poskytuje jistou možnost projekt ovládat. Je možné projekt přestěhovat na jiný server, ale úplně snadná operace to není. Tato technická i 'mocenská' závislost na centrálním bodě může být žádoucí pro firmu, která vyvíjí software a s pomocí serveru projekt řídí. Není ale vždy s nadšením přijímána v opensource projektech, které se vyhýbají jakékoli jiné autoritě, než je autorita založená na prokázaných schopnostech a dobrovolně přijímaná ostatními. Elegantním řešením jsou distribuované systémy pro správu verzí, ve kterých po technické stránce není žádný rozdíl mezi podřízeným uživatelem a správcem centrálního serveru. Neexistuje v nich žádné centrum autority, dokud si ho spoluautoři sami postupně nevytvoří tím, že vyberou, které příspěvky ostatních zahrnou do své verze díla.

Jeden z nejznámějších distribuovaných systémů se jmenuje git. Každý programátor v něm má svou kopii díla,

kteřou může upravovat zcela dle libosti. Nejsou-li ale tyto úpravy zajímavé pro ostatní, zůstanou slepou větví, která je užitečná nanejvýš pro svého tvůrce. Pokud zajímavé jsou, spoluautoři je přidávají ke svým vlastním úpravám. Podél vztahů osobní důvěry tak přirozeně vznikají toky dat, kterými se z příspěvků jednotlivců stává společné dílo. Může se tak samovolně vytvořit velmi složitá organizační struktura, ve které se příspěvky tisíců autorů postupně ve složité hierarchii spojují až do společné hlavní verze u vůdčího tvůrce a od něj putují postupně k milionům uživatelů. Přitom se ale jednotliví tvůrci v této struktuře jen chovají velmi prostým lidským způsobem – přijímají změny od těch, kterým věří.

Git umožňuje pracovat s verzemi i bez neustálého připojení k síti – v letadle, v tramvaji, v lese. Nové verze si vývojáři mohou předat i přímo mezi sebou, bez použití centrálního počítače. Systém vlastně vůbec žádné centrum nemá; pokud se něčí počítač na nějakou dobu stane centrem, není to dáno technickou nutností či administrativním rozhodnutím, je to jen obrazem přirozeně vytvořených dobrovolných vztahů mezi lidmi.

Kromě zjednodušení práce přináší tato decentralizace také větší odolnost proti technickým poruchám. Vytvořené dílo je celé automaticky zálohováno na počítačích všech spoluautorů. Kdysi bylo ukládání celého projektu jen v centrálním serveru výhodou, šetřil se tím vzácný prostor na disku. Při dnešních velikostech pevných disků je to již nepodstatné a mnohem větší výhodou je spolehlivé zálohování.

Kromě toho, že je systém git technicky excelentní, je velmi zajímavý tím, jak přesně jeho technické možnosti odpovídají potřebám budování důvěry v mezilidských vztazích. Slučování výsledků práce různých autorů zjednodušil systém git natolik, že potřeba některých umělých konstrukcí v mezilidských vztazích

naprosto odpadla, přestože se dříve pro společnou práci zdály takové formální konstrukce nezbytné.

Předchozí uspořádání vyžadovala v mezilidských vztazích složitě vybudovanou ochranu centrálního úložiště zdrojových kódů projektu. Právo měnit společné dílo bylo privilegium, které si musel tvůrce zasloužit. Ostatní museli o míře jeho zásluh nějakým způsobem rozhodnout. Chtěl-li nováček svůj příspěvek dostat do centrálního úložiště, potřeboval prostředníka z okruhu 'nejvyšších zasvěcených'.

Tento starý způsob fungoval například při tvorbě systému BSD, kde právo kreativního – ale v případě chyby škodlivého – zásahu měla úzká skupinka označovaná jako *committers* (podle příkazu *commit*, kterým se v systému CVS ukládaly změny). Fungoval a funguje v řadě jiných projektů a navazuje na tisícileté tradice budování demokratických struktur v lidské společnosti, je tedy jistě na čem stavět a kde čerpat poučení. Systém git ale veškeré nepřímé nástroje mezilidských vztahů, jako jsou volby, hodnocení zásluh a formální funkce v hierarchii, zjednodušil na jeden prostý vztah jednoho člověka ke druhému, jehož vyjádření zázračně vybuduje produktivní tým: Já ti věřím, a proto tvůj příspěvek zahrnu do své kopie díla.

Prostá genialita tohoto uspořádání vytváří vše. Linus Torvalds věří jednomu vývojáři, že dokáže v Linuxu spravovat to, co se týká pevných disků. O jiném zase ví, že se dobře stará o část jádra, která zajišťuje síťové připojení. Tito vývojáři mají zase své spolupracovníky, kterým věří. Strom důvěry takto slučuje práci mnoha lidí. Zbytek světa zase věří Linusu Torvaldsovi, že on má nejlepší verzi se všemi vhodnými změnami, a proto tuto verzi lidé používají. Technicky vzato ale tato síť vztahů žádné centrum nemá, a pokud se vztahy důvěry změní, může se centrálním bodem stát někdo jiný.

Git samozřejmě nijak nebrání programátorům používat zároveň všechny ostatní způsoby komunikace. Kdokoli může diskutovat s kýmkoli o tom, jak nejlépe vyřešit to či ono, a tyto diskuse nejsou nijak omezovány hierarchiemi vztahů, které používání systému git automaticky vytváří. Git ale situaci zjednoduší, když je třeba rozhodnout. Místo přidělování práv, určování vedoucích a plnění jejich úkolů se vše zjednoduší na 'přijímám tvůj příspěvek ke společnému dílu'.

Distribučovaný systém pro správu verzí softwaru je vlastně obrazem celé open-source tvorby, princip je stejný. Systémy jako git převzaly přirozený vzorec lidské spolupráce a po technické stránce z něj udělaly velmi jednoduchou věc. Je snadné přidat změny někoho jiného. Systém udržuje perfektní přehled o tom, kdo kdy v historii projektu jednotlivá vylepšení provedl a poskytuje tvůrcům snadno použitelné nástroje k jejich sdílení.

Zkuste to také

Pro běžné smrtelníky něco takového nikdy fungovat nebude, chcete jistě vykřiknout. Všechny ty grafy vztahů ve složitých systémech jsou možná dobré pro programátory, ale ne pro normální lidi. Ti nikdy nebudou psát texty v počítači a posílat je jakýmsi e-mailem. Totiž, tohle vlastně už dělají. Včetně té spolupráce na velkých projektech.

Diskusní fóra jsou primitivním příkladem takové spolupráce. Nebo společně budované databáze telefonních čísel, ze kterých někdo obtěžoval nějakou lákavou nabídkou. Označování spamu v došlé poště také buduje databázi, která pak pomáhá filtrovat další spam. Lidé společně doplňují chybějící slova v programech pro kontrolu pravopisu. Nebo budují databáze názvů skladeb. Běžné audio CD totiž názvy neobsahuje – jsou natištěné na

obalu, ale na samotném kulatém médiu je jen zvuk. Chceme-li své CD převést do formátu mp3, abychom ho mohli poslouchat i s novým přehrávačem, mohou písně dostat anonymní názvy jako 'stopa01', nebo můžeme názvy ručně z obalu opsat. Někdy nám ale program správné názvy nabídne sám. V takovém případě je nejspíš získal z celosvětové databáze, kterou lidé společně tvoří.

Největším příkladem je samozřejmě Wikipedie⁷ (přínejmenším v anglické verzi) – společný projekt zcela obyčejných lidí, který rozsahem a jedinečností předčí programátorský Debian. Wikipedie vloni oslavila desáté výročí a ve srovnání s díly programátorů tedy vznikla v rekordním čase.

Pro mnoho lidí je první setkání s Wikipedií šok. Asi jako žena bez závoje, nebo v minisukni, nebo bez plavek. Ale jiná kultura stále má svá pravidla, není to bezbřehý chaos, ve kterém je stejně dobře možné vše. Přináší nové možnosti agrese a novou zodpovědnost. Chcete-li, můžete kdekoli ve Wikipedii udělat chybu. Teď, hned, kdokoli. Ale nejspíš tam chyba dlouho nebude, někdo ji opraví. A nejspíš ji tam vůbec udělat nechcete, protože jste slušní lidé. Možná chcete tvořit, jako mnoho ostatních. Možná jste byli v Praze na výstavě Play Mánes, která v lidech probouzela podobné tvořivé sklony jako Wikipedie. Společný životní a tvůrčí prostor je člověku přirozený, dělení izolující autory nikoli.

Kolem roku 2005 byla srovnatelně velká Encyclopaedia Britannica a anglická Wikipedie. V té době byla také poměrně objektivními testy prokázána jejich srovnatelná přesnost. Od té doby Wikipedie dále výrazně rostla a dnes je s obrovským náskokem jednoznačně největší encyklopedií vytvořenou v historii lidstva. Počet hesel letos nejspíš přesáhne čtyři miliony.

⁷ wikipedia.org je anglická verze, cs.wikipedia.org je podstatně chudší česká verze.

Její příznivci a odpůrci jsou rozděleni podle oborů – ale zdaleka už není cenným zdrojem informací jen pro techniky. Ano, v některých částech je její kvalita stále žalostná. Můžete to změnit, chcete-li.

I když se srovnání s klasickou tištěnou encyklopedií nabízí, nic nás nenutí jednu možnost vybrat a druhou zatratit. Wikipedie není Encyclopaedia Britannica, stejně jako e-mail není dopis, film není divadlo a televize není film. Wikipedie nám jen dává další možnost, která má své silné i slabé stránky.

Síť a zákon

Vlády Průmyslového Světa, přicházím z kyberprostoru, nového domova Mysli. Jménem budoucnosti žádám vás spojené s minulostí, abyste nás nechaly být. Nejszte mezi námi vítány.

John Barlow, 1996

Svobodný internet již není stranou zájmu tvůrců zákonů. Jako řada jiných věcí ze světa počítačů, i absurdní spor o softwarové patenty (zmiňuje se o něm článek v *Disku 12*)⁸ má svou paralelu. Cesta ke ztrátám řady svobod, které daly síti unikátní tvořivou sílu, je dlážděna dobrými úmysly, jako je potírání pornografie či alespoň dětské pornografie, zdanění hazardu, zajištění spravedlivých odměn autorům hudebních a jiných děl či zajištění bezpečnosti. Legislativní procesy ale probíhají způsoby, které by často již samotnou formou měly u každého demokraticky smýšlejícího člověka vzbudit podezření.

Vývoj práva je velmi podobný v USA, v Evropě jako celku i v samotné České republice. V návrzích nové legislativy se objevují stejné principy, při jejím obhajování zní stejná argumentace, ve sdělovacích prostředcích se na její podporu

⁸ Hanzl, V. „Svoboda tvorby a patentované myšlenky“, *Disk 12* (červen 2005): 157–162.

odkudsi objevují podobné myšlenky. Evropský vývoj má v tomto ohledu v novodobých dějinách jen nepatrné zpoždění za USA, což má za následek o něco nepřehlednější legislativní procesy, protože zájmové skupiny prosazující změny zákonů již musí čelit rozvinutější kritice a více se uchylují k matoucím manévřům na hranici demokratické legitimacy. Znamé zasedání komise pro rybolov, která měla v EU jaksi mimochodem legalizovat rozšíření patentového práva na software, není výjimka, ale spíše typický příklad. Návrhy českých restriktivních úprav se světovému vývoji velmi podobají. Někdy se odvolávají na závazky z mezinárodních smluv, někdy světový vývoj snaživě předbíhají. Nedávný pokus zavést principiálně nové způsoby cenzury internetu jako nenápadný vedlejší efekt zákona o loteriích je dobrým příkladem toho, že české zákonodárství je zřejmě vystaveno úplně stejným tlakům jako americké a evropské a zkouší se vyhnout nevoli veřejnosti pomocí stejných triků.

Rozvoj techniky umožnil některým oborům soustředit se na záznam v médiu, bezprostřední zážitek z *tady a teď* nahradit reprodukcí rozmnožených kopií. Další rozvoj techniky zjednodušil kopírování natolik, že vytvářet kvalitní kopie může každý a kopírování už není výhradní možností toho, kdo vlastní drahé speciální zařízení. Přestože je tato druhá změna popisována především jako ohrožení autorů, kteří přicházejí o zdroj příjmů, ve skutečnosti se zásadní změna týká především průmyslových prostředníků, kterým jejich vlastnictví prostředků již nezajišťuje automatickou totální nadvládu ani nad diváky a posluchači, ani nad autory děl. Samotná možnost tvořit a zpřístupnit svou tvorbu ostatním lidem je nyní naopak mnohem dostupnější, mizí ovšem možnost dostat za tuto tvorbu odměnou část (i když velmi malou část) zisku z prodeje hmotných kopií záznamového média.

Chování lidí v této nové situaci jistě můžeme právem kritizovat, často i porušuje platné zákony. Nejspíš ho ale nemůžeme změnit, i kdybychom se zkusili vzdát ještě mnohem větší části svobod, než požadují zákony jako DMCA, SOPA či ACTA.⁹ Budoucím autorům nezbyvá než žít v realitě a spolu s celou společností hledat, jakým způsobem lze jejich práci zaplatit, když almužna od mediálního průmyslu pro jím vyvolené autory přestává jako obchodní model fungovat. Je nabíledni, že samotný zanikající mediální průmysl jim v tomto hledání nebude pomáhat. Existuje přirozené spojení mezi tvůrci a jejich diváky, čtenáři či posluchači, které i zde může vytvořit nečekané způsoby chování. Mediální průmysl se naopak stále více chová jako jejich společný nepřítel. Tuší snad možné spiknutí, při kterém by třeba mohla vzniknout nějaká byť jen vzdálená odboha financování Wikipedie, jejíž provoz lidé dostatečně platí zcela dobrovolně?

Mediální průmysl má také svého přirozeného spojence. Jeho přirozeným spojencem je politika, stále více závislá na svém mediálním obrazu a na eliminaci toho, co se do mediálního obrazu nehodí. Kontrola šíření obsahu v médiích je velký společný zájem mediálního průmyslu a nepoctivé politiky. Je překvapující, jak často se na mezinárodní úrovni nenadále objevují dohody směřující k omezení volného toku informací, často způsobem z hlediska fungování demokracie velmi sporným. Vyjednání takových dohod je zřejmě v současných demokratických systémech bohužel snadné.

Související zpravodajství ve sdělovacích prostředcích je často zavádějící. Lidé rádi něco sdílejí se svými Jánošíky - když ne ve skutečnosti, tak alespoň v mýtech.

⁹ wikipedia.org umožňuje vyhledat „DMCA“, „SOPA“ či „ACTA“ a vybrat z odkazů Digital Millennium Copyright Act, Stop Online Piracy Act či Anti-Counterfeiting Trade Agreement.

Popisovat protesty proti ACTA jako zbojnickou akci hackerů Anonymous je ale zavádějící mystifikace, která budí dojem, že prchavý zájem o odvážného, ale mravně pochybného mytického hrdinu je vše, čím se do dění máme zapojit – a přitom by bylo na místě se zapojit celou silou ohrožených bytostí, které přicházejí o svobodu.

Úžasně tvořivá síť ztratí své unikátní vlastnosti, bude-li dle libosti průmyslu či politiky cenzurována a jejím uživatelům bude hrozit spektakulární scénicky dokonale vyvedené zatčení za řadu prostých věcí, které ještě před pár lety byly zcela legální. Můžete být uvězněni jako Dimitrij Skljarov,¹⁰ když váš program bude jen vzdáleně ohrožovat cokoli, co mediální průmysl prohlásil za nedotknutelný zámek, který v dnešní době vytváří iluzi kouzelného média s vlastnostmi vinylu – dnes neexistujícího média, které by průmysl kopírovat uměl a lidé ne. Můžete tajit svůj matematický výzkum a raději nejezdit do zahraničí na konference jako profesor Felten. Můžete poskytnout záminku k vypnutí celé Wikipedie tím, že v článku popíšete jeden z mnoha důvodů, proč dnešní média vlastnosti vinylu nemají. Můžete se dostat do ilegality

¹⁰ Heslo „Skljarov“ na google.com poskytne mnoho relevantních odkazů.

tím, že si přece jen uděláte záložní kopii svého legálně zakoupeného média, v bláhové naději, že to přece stále ještě musí být povoleno. Můžete se soudit s nadnárodním koncernem o dříve běžná práva *fair use*, jako v případě Lenz v. Universal, abyste nemuseli tajit videonahrávku vlastních dětí s hudbou v pozadí, a doufat, že Electronic Frontier Foundation¹¹ ubrání i vás.

Internet zásadně ohrožuje všechny, kdo dělají něco, co by při informované kritice neobstálo. V kuloárech vládních budov a v počítačových sítích zřejmě ve značné tichosti zuří malá celosvětová občanská válka. Snadnost, s jakou se opakovaně objevují návrhy mezinárodních smluv a zákonů omezující práva zakotvená v ústavách, je alarmující. Návrhy zásadních rozhodnutí, která podkopávají obrovský a jedinečný potenciál sítě tvořit a informovat, vyplouvají na povrch zcela nenadále, těsně před schválením, ale skoro vždy s dopředu vyjednanou širokou mezinárodní podporou. Že by přece jen bylo zrnko pravdy na anglickém lidovém rčení, že jediný člověk, který kdy vstoupil do parlamentu s čestnými úmysly, byl Guy Fawkes?

¹¹ eff.org je místo, kde lze najít velmi dobré informace o celé této problematice.

Bílá nemoc jako problém dramaturgický

Jana Cindlerová

Když se Karel Čapek rozhodl ve druhé polovině třicátých let vrátit k dramatické tvorbě – deset let po *Adamu Stvořiteli*, napsaném spolu s bratrem Josefem, a celých patnáct let po dokončení své dosud poslední samostatné hry *Věc Makropulos* –, byla to událost. Premiéra jeho nového dramatického kusu se zneklidňujícím názvem diagnózy v titulu proběhla 29. ledna 1937 hned na dvou místech současně, ve dvou různých nastudováních: v pražském Národním divadle v režii Karla Dostala a v brněnském Městském divadle Na hradbách (dnešním Mahenově) v režii Aleše Podhorského. Ještě téhož roku vzniklo i zpracování filmové, kde se objevila a zazářila tehdejší elita mužské části souboru Národního divadla, která ztvárnila své filmové role už na jevišti: Zdeněk Štěpánek jako Maršál, Václav Vydra jako Baron Krüg, Bedřich Karen jako Dvorní rada profesor Sigelius, František Smolík jako Otec a především Hugo Haas, skutečný ‘protagonista’ filmu v přímo starořeckém smyslu, který zde nejenže podal velmi pozoruhodný herecký výkon v ústřední roli Doktora Galéna, ale film (jako svůj v pořadí čtvrtý) i režíroval a rovněž k němu vytvořil na základě Čapkova dramatu scénář.

Úspěch inscenace i filmu byl značný: v Národním divadle se uskutečnilo do konce následující sezony na tehdejší dobu výjimečných 84 představení, film dodnes strhuje svou nenápadnou, plíživou naléhavostí, v závěru tak zmohutnělou, na níž se zásadně podílely vynikající herecké výkony i některé velmi moderní technické postupy. Svým uměleckým ztvárněním a jednoznačným protiválečným vyzněním – srovnatelným jen s další ekranizací divadelní inscenace, filmem *Svět patří nám* Voskovce a Wericha (režie Martin Frič), která vznikla téhož roku – se vymyká z tehdejší typické produkce, kde sám Hugo Haas ztvárnil nejednoho šarmantního milovníka či podivného mravoličného mrzouta. *Bílou nemoc* – hru i film – vnímáme dnes jako položky patřící nejen ke špičce tehdejší umělecké produkce, ale také jako konstantní a nezpochybnitelné součásti zlatého fondu českého dramatu a kinematografie. V atmosféře konce 30. let zájem o dílo nepochybně pramenil už z jeho vlasteneckého vyznění – protiválečného (tedy proti válce *útočné*) a *současně* bojovného (ve prospěch války *obrané*) –, které Hugo Haas ve filmu ještě posílil změněným, ‘pozitivním’ závěrem dodávajícím naději, že to všechno snad nakonec přece jen dobře dopadne. Připsání závěrečného Maršálova pacifistického proslovu a celé nové postavy Doktora Martina, díky kterému zůstane vzácný lék zachován a uzdravený lid se tak bude moci vzepřít uzurpátorům (až se mu jednoho dne přestane líbit jeho vlastní

odevzdaná podřízenost), představuje dosti radikální a diskutabilní zásah do stavby Čapkova díla, protože zásadně omezuje, dokonce možná anulují původní sílu jeho tragického vyznění. Režisér tak možná zohlednil názor těch kritiků, kteří vytýkali hře bezvýhodnost, ale spíše se rozhodl dodat vzpruhu společenskému vědomí. Za daných okolností měla tato volba nepochybný smysl i dopad.

Nedlouho po premiéře (23. prosince 1937) zasáhla ovšem film restriktivní opatření. Jak uvádí Pavel Taussig, přinesl *Filmový kurýr* 18. listopadu 1938 informaci o zákazu, kterým postihlo ministerstvo vnitra s okamžitou platností veřejné promítání některých konkrétních filmů, mezi nimiž byla Haasova adaptace Čapka na první místě a hned za ní pak komedie – rovněž mimořádně úspěšná, s Haasem v hlavní roli a vycházející z inscenace divadelní hry (Edmond Konrád: *Kde se žebra*) – *Svět, kde se žebra* (divadelní režie Karel Dostal, filmová režie Miroslav Cikán). Huga Haase osobně se důsledky nemilosti dotkly vzápětí: svého vrcholného divadelního a filmového herce vyobcovalo Národní divadlo z činoherního souboru ještě před příchodem okupantů. Negativ jeho čapkovského filmu měl tehdy větší štěstí – podařilo se ho tajně přepravit z okleštěného Československa do zahraničí, vyrobit tam francouzskou a anglickou verzi a film poté promítat ve státech protihitlerovské koalice (Taussig 2010).

V době, kdy *Bílá nemoc* vznikla, na niž ostře reagovala a která si vznik na svém autorovi snad přímo 'vynutila', se Čapkovi nevyhnuły kritické reakce, s nimiž se setkával u svých dramatických děl po celý život: že závěr je nepodařený, (proto) že hra ústí ve skepsi, že nenaznačuje řešení, které by se v dané situaci dalo pokud možno přímo prakticky aplikovat, zatímco pouze ukazuje neutěšenou budoucnost. Zkrátka že hra je neaktuální a pesimistická. Autor se samozřejmě jako vždy bránil:

„Snad se tomu právem říká pesimismus; ale jednak má dnešní lidstvo mnoho důvodů k pesimistickým myšlenkám, a za druhé – je na odpykání vin opravdu něco beznadějně pesimistického? [...] Koneckonců žádné drama tu není proto, aby dokazovalo, že svět je dobrý nebo špatný, spíš proto, abychom z něho *pocítili hrůzu a nutnost spravedlnosti*“ (Čapek 1968a: 322).

Pokud jde o časovost/nečasovost hry, ubíraly se přitom Čapkovy úvahy směrem vysloveně opačným, než byl ten, ze kterého přicházely uvedené připomínky: hře na první pohled (dnes pro nás a nepochybně i pro tehdejšího diváka) silně aktuální se snažil naopak jednoduchými prostředky nadčasovost *dodat*, například odkonkretizováním osob a časoprostoru, a snahu o *obecnou platnost* svého díla podtrhl i v předmluvě:

„Ten diktátorský stát, ve kterém vládne Maršál, není pro mne Německo, není Itálie, není Turecko, není žádný z evropských států, nýbrž je to kus obecného politického a duchovního teritoria. [...] Vlastí Maršálovou není žádná skutečná země, nýbrž jistá skutečnost mravní a občanská, která se jeví v tom, že tolik lidí dnešního světa se odcizilo tomu velikému usilování o všelidství a humanitu, mír, svobodu a demokracii, v níž jsme viděli velikou kulturní a politickou tradici evropského lidství“ (Čapek 1968b: 328).

Je smutnou skutečností, že přestože tehdy pro všechny 'ten diktátorský stát, vlast Maršálova' *bylo* samozřejmě Německo, 'odcizilo se tolik lidí dnešního světa tomu velikému usilování' tak hodně, že přesně ty síly, před nimiž *Bílá nemoc* varovala, zničily o rok později samotného autora.

Nejen v tom je osud hry paradoxní. Následovala nepřilíš šťastná inscenační tradice, spjatá na jednu stranu sice s velkými jmény, ale na stranu druhou



**Autor a jeho herec: Karel Čapek
a Hugo Haas, 1937.**

s konvenčností výročních příležitostí, při kterých se po *Bílé nemoci* sahalo. Od plzeňského uvedení v roce 1946 trvalo osm let, než zase mohla na česká jeviště (ostatně do nakladatelských plánů se – od února 1948 proskribovaný – Karel Čapek taky vracel až po roce 1952): Národní divadlo se k ní vrátilo dvacet let po jejím vzniku (režie František Salzer, 1957), a poté tak učinilo ještě dvakrát (Evžen Sokolovský, 1968; Miroslav Macháček, 1980); v roli Doktora Galéna se postupně představili František Smolík v alternaci s Jaroslavem Průchou, Ladislav Pešek a Josef Kemr. Jestliže v padesátých letech byla inscenována ve třinácti českých divadlech (v roce 1955 hned ve čtyřech, v roce 1958 – výročí Čapkovy smrti – ve třech), v šedesátých letech v šesti (když tři mimopražská uvedení spadají stejně jako inscenace ND do roku 1968), v sedmdesátých letech pak jen sedmkrát. Po Macháčkově inscenaci v ND z roku 1980 pak v polovině 80. let vznikly v Čechách ještě dvě inscenace (v Mostě a Karlových Varech), ale po roce 1986 nebyla *Bílá nemoc* na tuzemských jevištích inscenována vůbec. Až po pětadvaceti letech (premiéra 26. ledna 2011) se jí chopil mladý režisér Pavel Ondruch v Divadle Na Prádle, a vznikla tak nejen první – a stále dosud jediná – inscenace *Bílé nemoci* v komorním prostředí, ale především *první inscenace Bílé nemoci po sametové revoluci*.

Co stojí za inscenačními rozpaky okolo této hry? Domnívám se, že hlavní důvody jsou dva a dosti spolu souvisejí, přestože se na první pohled vylučují: 1) hra je vnímána jako 'Zeitstück', tj. hra takzvaně časová, neoddělitelně spjatá s dobou svého vzniku, a tedy dnes neaktuální; 2) je vnímána jako až příliš aktuální, protože naráží na určitou část české historie, se kterou jsme se nevyrovnali a která k naší hrůze 'pluje ve vzduchu', čemuž čelíme tím, že ji jakoby nevidíme. – *Bílá nemoc* nepochybně je zeitstück, je se svou dobou spjatá, neboť



stejně jako každá jiná je i tato věc svého dějinného momentu – ale tím se její význam nevyčerpává; reaguje na tehdejší otázky a problémy, ale nikoli pouze na ty tehdejší. Neuvěřitelný ohlas, se kterým se ve své době setkala, vlastně stojí dnes proti ní, protože právě ten ohlas ji s její dobou *neodlučitelně* spojuje a tím zabraňuje, abychom ji od ‘její doby’ snadno oddělili a vnímali ji samostatně. Nebo je to jen alibismus? – Kromě otázek politických či ideologických je tu však i jedna klíčová otázka divadelní, která s aktuálností či neaktuálností *Bílé nemoci* souvisí skutečně neodlučitelně, otázka jejího žánru. Je přece zřejmé, že úspěšnost či neúspěšnost žánrově-stylového pátrání přímo ovlivňuje smysluplnost a vyznění inscenace – a jeho historická nedostatečnost se na současném nuzném postavení hry nepochybně podílí. Proto se nyní nebudu primárně zabývat jejím ‘vyzněním’, ale stavbou, odkud vše ostatní pramení. Ráda bych se pokusila číst *Bílou nemoc* opravdu *v dnešní době* a jako *dramatické dílo*, nikoli jako příspěvek k politické situaci v době jejího vzniku.

Bílá nemoc bývá leckdy označovaná jako tragédie, zřejmě pro svůj ‘smutný konec’. Už na první pohled je to ovšem jiný typ smutného konce než ten ‘klasický tragický’ (ať už starořecký, shakespearovský, racinovský nebo třeba kolárovský), ačkoli i zde je obsah hry ‘vážný’: neřešitelný konflikt, a tedy marný boj toho, kdo se mu snaží čelit a k jehož záhubě drama postupně nezadržitelně spěje. Tedy hrdiny. Je však hrdina – takový, jakého vnímáme coby ústřední součást ‘klasického dramatu’ – v *Bílé nemoci* skutečně přítomen? Je skutečně obklopen charaktery, se kterými či proti kterým bojuje? A má *Bílá nemoc* skutečně stavbu ‘klasického

◀ ▶ Karel Čapek: *Bílá nemoc*.
Národní (Stavovské) divadlo
1937. Režie Karel Dostal,
výprava Vlastislav Hofman.
Bedřich Karen (*Sigelius*)
a Zdeněk Štěpánek (*Maršál*).



dramatu? A jak je to se závěrečnou katarzí? Zodpovědět tyto otázky není snadné, ačkoli Čapek sám svou hru v jejím podtitulu jako „drama“ označil a jeho slova v rukopisu z pozůstalosti ukazují, že o postavách skutečně uvažoval v tradičních pojmech neřešitelného dilematu, tragické viny a trestu:

„Bud' ten malý, neznámý doktor vydá svůj lék, jak mu to přikazuje lékařská etika, ale pak už nemůže učinit nic, aby odvrátil peklo výbojné války; nebo se pokusí přinutit lidstvo k míru jediným způsobem, který má k dispozici, ale jen za tu cenu, že dočasně nechá umírat tisíce lidí nejstrašnější leprou. Je to neřešitelné dilema; v tom i onom případě se náš doktor dopouští toho, čemu se říká *tragická vina*; a autor nemůže na jeho *metafyzické ospravedlnění* uvést nic jiného než to, že si svou *vinu odpyká konečnou katastrofou*“ (in Janoušek 1989: 203).

Pavel Janoušek odtud ve své knize *Rozměry dramatu* vyvozuje, že karty jsou rozdány zcela jednoznačně: Galén se porušením Hippokratovy přísahy dopouští *hybris*, za což je ztrestán smrtí (a je tedy de facto *hrdinou*). V souvislosti s *Bílou nemocí* pak Janoušek přímo hovoří o „návratu k objektivnímu dramatu“ (pravda s otazníkem v názvu kapitoly, v níž si však následně odpovídá kladně), což podpírá jejím rozdělením do tří jednání a pěti tradičních částí klasické tragédie, které ve hře rozpoznává (Janoušek 1989: 203). Domnívám se, že tento výklad hry je ovlivněný především Čapkovou deklarovanou intencí, která jako by měla vše zastřešovat a všemu ‘automaticky’ dodávat ‘místa ve struktuře’ a spolu s nimi i významy. Samotná hra se přitom podobnému výkladu spíše vzpírá.

Bílá nemoc se skládá ze tří aktů, z nichž každý se dělí na několik obrazů (5+6+3), jež autor předepisuje odsazovat oponami. Jednotlivé obrazy se od sebe většinou liší jak prostředím, tak postavami, které v nich vystupují: odehrávají se na chodbě či v pracovně dvorního rady na klinice Lilienthalově, v ordinaci doktora Galéna či na chodbě před ní, v pracovně Maršálově či na náměstí před jeho palácem – a pro obsah hry je příznačné, že v ní vystupuje vedle ústředních postav velké množství figur neindividualizovaných, představujících vždy jistou sociální



skupinu náležející do daného prostředí (lékaři, ošetřovatelé, profesori, novináři, vojenská suita, malomocní, lid neboli „davy“, jak píše Čapek). Za zmínku přitom stojí i skutečnost, která upoutá hned při letném pohledu na soupis osob: nikoli pouze zmíněné davy a postavy epizodní, ale i většinu postav vedlejších a dokonce hlavních označil autor pouze obecným pojmenováním (Maršál, různí Ministři, Asistenti, Pobočník, Otec, Matka, Dcera, Syn); pro ty zbylé pak zvolil svá oblíbená ‘mluvící’ jména, poukazující na jednu určitou skutečnost spjatou s nositelem jména a charakterizující jej, resp. postihující jeho podstatu, či přímo *omezující jej na jeho podstatu* (není toto již první náznak, že o ‘čistou tragédii’ zde půjde jen sotva?). – Krüg: z německého Krieg – „válka“. Sigelius: možná od slova Sieg – „vítězství“ (jak uvádí Janoušek), nebo snad od Sigel – „samoznak v těsnopise“? Či Siegel – „pečeť, pečetidlo, razítko“? Každý z uvedených významů by v Čapkově hře měl svůj smysl (Siebenschein 1970). A ‘mluvící’ je vlastně i jméno hlavní postavy: Galén má sice ‘konkrétní’ jméno a je také jedinou dramatickou osobou, u které se dokonce zcela přesně dozvíme, odkud pochází – ale obě tyto informace jej nejen odkazují, ale přímo ztotožňují s legendárním starověkým lékařem téhož jména i rodiště. I Galén je tak vlastně do jisté míry ‘typizovaný’.

Žánr hry zřetelně zdůrazňuje i její první obraz, v němž si „tři malomocní ve fáčích“ (Čapek 1972: 89) vyprávějí na nemocniční chodbě o svých nemocech: klaunský základ scény je jednoznačný. Kratičký obraz s anonymními, nepojmenovanými postavami hry i uzavírá – zde však již nejde o komedii: zfanatizovaný

◀◀ Karel Čapek: *Bílá nemoc*.
SD 1937. Hugo Haas (Galén).

◀ Karel Čapek: *Bílá nemoc*.
SD 1937. František Smolík (Otec).

► Inscenace *Bílé nemoci* z roku
1957 v režii Františka Salzra.
Zdeněk Štěpánek jako Maršál
a František Smolík jako Galén.

FOTO JAROMÍR SVOBODA

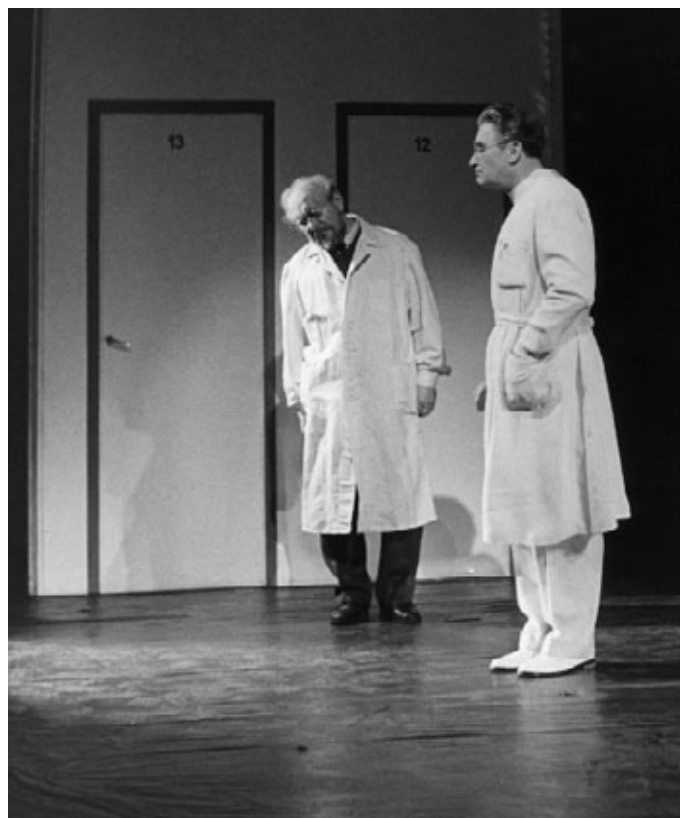


dav na ulici provolává válečná hesla. Mezi prvním a posledním obrazem se klene příběh o lidském rozkladu, což je ostatně hlavní symptom Čengovy neboli bílé nemoci. Každý ze čtrnácti obrazů hry je přitom svou poslední replikou vždy precizně vypointován – veškeré komično/komediálně ovšem v kontextu světa zasaženého nevyhléditelnou chorobou vyznívá cynicky. Ale čím je to cynismus? Postav? To jistě ne; ty ho nejsou schopny. Příběh o lidské prohře, nebo možná spíše o prohraném lidství, je groteskní. Je to komedie, která se zvrhla v cosi šíleného: systém se zhroutil.

‘Systém’ představuje ve hře trojice spolupracujících mocipánů: Dvorní rada Sigelius, Baron Krüg a Maršál, z nichž každý nikoli náhodou dává název jednomu z dějství *Bílé nemoci* – tomu, které o svém ‘protagonistovi’ nejvíce vypovídá, které jej ‘vykresluje’. Mohli bychom snad přímo hovořit o ‘portrétech’, které pak herci na jevišti alegoricky rozvinou v typy (nikoli charaktery), jež každý ze svého života bezpečně ‘osobně’ zná. Jména tří egoistů v názvech tří dějství mohou dokonce varovat před tím, aby byla hra vnímána jako ‘vyklenuté’ pětibodové drama, a spíše naznačují, že se jedná o kapitoly jakési podivné sbírky či o zastávky před exponáty v oblodáriu: ‘exempláře’ se nepředvádějí ve své psychologické složitosti, ale naopak ve své jednoduché až banální, a tedy komické, podstatě. Jejich předobrazy můžeme ostatně nalézt v typech komedie dell’arte.

Hned (a nejvýrazněji) postava dvorního rady Sigelia, podle kterého má název první dějství hry, upomíná na typ Dottora velmi zřetelně: domýšlivý učený hlupák s ústy plnými odborných frází, ale i skutečných, ‘relevantních’ informací, které však jako by ani neřikal člověk, ale spíše jakýsi mluvící stroj v bílém plášti. I Sigelius trpí ‘bílou nemocí’, přestože se u něho neprojevuje barvou kůže, ale kostýmu, na který se smrškla jeho lidskost i poslání lékaře, jež u něj s nějakou Hippokratovou přísahou už vůbec nesouvisí. Viz Sigeliův rozhovor s Novinářem ve druhém obraze:

„V Číně, pane, se skoro každý rok vynoří nějaká zajímavá choroba – to dělá ta bída; ale žádná dosud neměla takový úspěch jako nemoc Čengova. [...] A to nejsou ani tři roky, co se ta nemoc objevila u nás! Můžete napsat, že první případ v Evropě byl rozpoznán právě na mé klinice. Můžeme být na to hrdí, kamaráde. Jeden pěkný příznak Čengovy nemoci dostal dokonce název Symptom Sigeliův“ (Čapek 1972: 92).



◀ **Karel Čapek: Bílá nemoc. ND 1957. Režie František Salzer, scéna František Tröster, kostýmy Jan Kropáček. Jaroslav Průcha (Galén) a Ladislav Boháč (Sigelius).** FOTO JAROMÍR SVOBODA

▶ **Karel Čapek: Bílá nemoc. ND 1957. Jan Pivec (Krüg) a František Smolík (Galén).** FOTO JAROMÍR SVOBODA

▶▶ **Jan Pivec jako Maršál v inscenaci ND z roku 1968.** FOTO JAROMÍR SVOBODA

Představu Sigelia jako správně nataženého stroje dotváří i jeho pravidelně opakovaná věta „mám ovšem jen tři minuty času“, odkazující opět k dalšímu typickému dottorovskému rysu, jímž je úmorná upovídánost, resp. užvaněnost, která Sigeliovu umožňuje v jediném nepřerušném toku řeči reagovat i na předpokládané reakce svého partnera. Ze Sigelia se postupně samozřejmě vyvine i šarlatán (jímž je Dottore ze všeho nejvíce), který jen malou chvíli zaváhá, než schválí svému asistentovi nápad na 'léčení' bohatých pacientů neúčinným, leč dobře placeným placebem. Všechny zmíněné rysy zděděné po jeho předchůdci beznadějně obnažují Sigeliovu sebestřednost a omezenost. Tento pyšný zeť svého tchána Lilienthala (jak absurdní kvalita!) je učiněnou parodií na člověka a sbor 'bílých plášťů' pod jeho vedením pak dobře secvičeným mechanismem tvořícím jednak děsivý pendant k suitě Maršálově, jednak zmenšeninu fungování světa podle představ jich obou, jak se to nejvýrazněji projevuje v pátém obraze prvního dějství při přípravách kliniky na Maršálovu návštěvu.

Na rozdíl od Dvorního rady, který zahltil první dějství svou přítomností – až na jeden obraz se ostatně celé odehrává v jeho 'rajonu' –, vstupuje Baron Krüg do II. dějství, nazvaného podle něj, velmi nenápadně. Nejprve se o něm v 1. obraze zmiňuje Otec, který je u něj zaměstnán, a 'osobně' se objeví až v obraze třetím: znovu v dialogu se Sigeliem, který opět rozhovoru vévodí množstvím slov i sebevědomí – přestože tentokrát s jasně prokazovanou uctivostí a 'přirozenou'



podlézavostí šéfovi zbrojařských závodů. Záhy lze vytušit, že se Krüg nepřišel jen 'poptat' na aktuální stav léčby Čengovy nemoci, ale že má na věci zájem přímo 'osobní'. To je zprvu zdůrazněno komickým obrácením rolí a nedorozuměními, která s tím souvisejí: je to lékař Sigelius, kdo stále jen nadšeně hovoří o válce, a je to zbrojař Krüg, kdo stále jen zavádí řeč na bílou nemoc. Celý dialog má přítom parametry konverzační komedie plné paradoxů a sofismat.

„Baron Krüg A jak to vypadá, milý Sigelie –

Dvorní rada S Čengovou nemocí? Děkuju za optání, rozmáhá se nám ažaž – Naštěstí teď lidé myslí víc na příští válku než na bílou nemoc. Nálada je velmi optimistická, barone Krügu. Naprostá důvěra.

Baron Krüg Že se ta nemoc zdláá?

Dvorní rada Ne, ne. Že vyhraje tu válku.

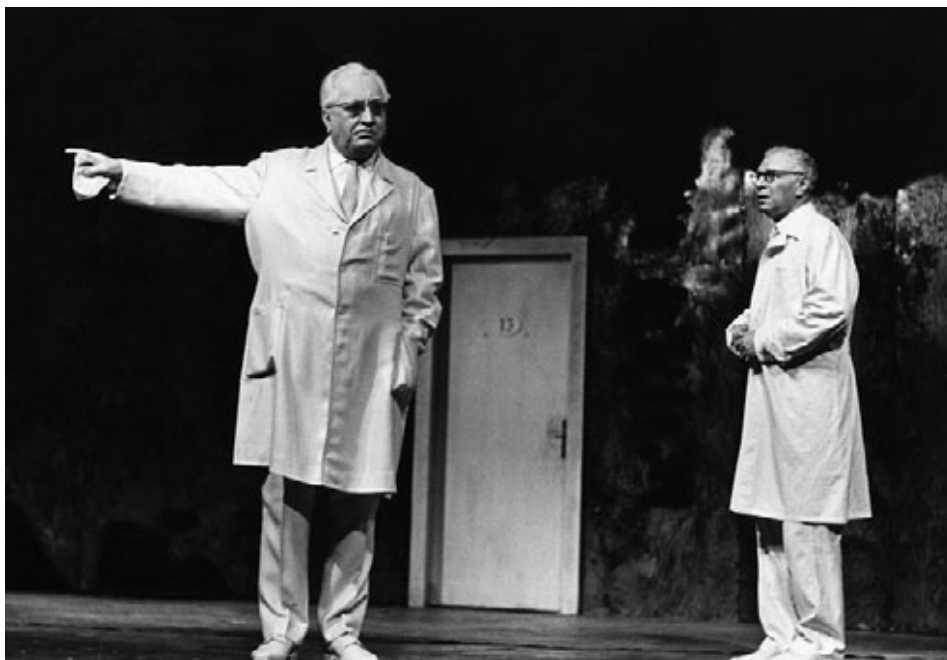
[...]

Dvorní rada [...] Ještě dobře, že naše veřejnost je tak rozumná. Ten blázen Galén si myslel, že může svým lékem vydírat... pro svou nesmyslnou utopii. A vidíte, nejde za ním skoro nikdo... Totiž z vyšších vrstev. Mezi námi, policie nenápadně zjišťuje, kdo k němu chodí – Tady se také ukázalo, jak je naše veřejnost vlastenecká; tak říkajíc bojkotuje celého Galéna i s jeho zázračným lékem – Podivuhodné, že?

Baron Krüg Ano, velmi. Doktor Galén ovšem zásadně odmítá... léčit bohaté, ne?

Dvorní rada Prosím vás, takový fanatik! Ještě štěstí, že tu je ten mládenec, co u mne býval asistentem; celá lepší klientela se k němu hrne houfem – říká se, že si od nás odnesl Galénův tajný předpis – Výsledky sice nemá žádné, zato praxí – kvetoucí. A o Galénovi se už skoro neví; zapadl mezi ty své chudé a fantazuje dál o věčném míru. Chudák, je to mánie; prosím vás, blouznit dnes o věčném míru – Jako lékař bych řekl, že by měl být ošetřován v nějakém ústavu pro duševně choré“ (Čapek 1972: 124, 125).

S Baronem Krügem se tedy poprvé nesetkáváme v plné síle, ale již jako s člověkem nalomeným, paralyzovaným strachem z nemoci, jejíž symptom na



sobě objevil a již mu Sigelius v závěru obrazu i zdráhavě diagnostikuje. Přesto je z rozhovoru zřejmé, že absence pýchy, povýšenosti a egoismu není u velkého továrníka způsobena aktuální nejistotou, ale pevností charakteru. Je to právě a pouze on, kdo je ve hře postaven před skutečně neřešitelné dilema. Vystihuje ho závěrečná věta 3. obrazu, kde Krüg reaguje na informaci o „nové léčebné metodě“ – jediná, na kterou se Sigelius zmožil, spočívající v lokalizaci malomocných do ghatt, aby nemohli utíkat: „To tedy musím nařídit... aby v mých továrnách... zvýšili výrobu ostnatých drátů“ (Čapek 1972: 126). V následujícím 4. obraze Krüg přistoupí snad k jediné lsti svého života – pokusí se proniknout ke Galénovi v převlečení za chudáka. Tváří v tvář nezměnitelnosti lékařovy podmínky – a rozpolcený mezi státní zájem a zájem osobní – pak volí zákonitě sebevraždu, protože se nemůže zpronevřit ani jednomu z nich. Má totiž čest. Maršál tím ztrácí svého zřejmě jediného přítele, ale také mu odpadá nečekaný problém, kterak si uchovat důležitého spolupracovníka, aniž by musel přerušit přípravy na válku. Z Baronova osudu prosakuje skutečná tragédie. Stojí v mezní situaci, rozhoduje se a *volí*. Je to moment, který ukazuje, že se lidé definitivně zbláznili a svět zešlel.

Tragédie Barona Krüga má svůj předobraz, byť pouze naznačený (zato jednoznačně), v postavě Matky, která se spolu s Otcem, Dcerou a Synem proplétá příběhem, resp. přerušuje jeho hlavní linii (ve 3. obraze I. dějství a v 1. obraze dějství druhého); ukazují ‘pohled zdola’. Shodný název obou obrazů „Rodina u večerní lampy“ – evokující domácí idylu, soudržnost, spokojenost a další zplnělé ‘měšťanské ctnosti’ – je samozřejmě ironický, protože právě všechny uvedené vlastnosti jsou zde postupně demaskovány jako povrchní, ‘nepodložené’, zkrátka nulové. – Oba obrazy začínají tím, že „Otec čte noviny“ (Čapek 1972: 102, 118), jež komentuje, a některé úryvky na téma války a nemoci předčítá Matce.

◀ Karel Čapek: *Bílá nemoc*. Národní (Tylovo) divadlo 1968. Režie Evžen Sokolovský, scéna Ladislav Vychodil, kostýmy Zdenka Kadrnožková. Jaroslav Marvan (Sigelius) a Ladislav Pešek (Galén).

FOTO JAROMÍR SVOBODA

▶ Karel Čapek: *Bílá nemoc*. TD 1968. Jan Pivec (Maršál) a Ladislav Pešek (Galén).

FOTO JAROMÍR SVOBODA



V obou obrazech se Otec také postupně rozčílí. V prvním to způsobí nejprve autor článku („Ale tady píše, že se před tou nemocí nemůže nikdo uchránit“; str. 101), pak svými názory Dcera („Jednou již něco muselo přijít, aby se udělalo místo pro nové lidi“; str. 102) a později i Syn („Jen aby to chtělo ještě nějakou dobu trvat!“; str. 103); v obraze druhém opět autor článku, který informuje o Galénově podmínce („Copak jsme dali nadarmo tolik miliard na zbrojení? Věčný mír! Vždyť je to přímo zločin!“; str. 120). Následně Otec zjišťuje, že Matka již také onemocněla. Hned v následujícím obraze (II./2.) se pak oba ‘světy’, dosud oddělené, propojí, když se mezi čekajícími ve frontě před ordinací doktora Galéna objeví i Otec s Matkou. Naposledy se s nimi setkáváme v ordinaci, odkud odcházejí za doprovodu Otcových slov: „Bezcitný padouch! O takové místo by člověka připravil!“ (str. 123). Poté vidíme již jen Syna ve zfanatizovaném davu, když se v kratičkém závěrečném obraze podílí na Galénově smrti.

Otcovy řeči jsou podobně absurdní a paradoxní jako floskule Sigeliovy a mezi typy komedie dell’arte můžeme nalézt i předobraz tohoto účetního – otroka svých peněz a svých počtů, kterým obětuje i vlastní ženu – v postavě snaživého obchodníka Pantalona. Dcera a Syn jsou stejně omezení jako on, jenomže mladí – a proto děsivější a ve své ubohosti směšnější. Čapkova groteskně podaná Rodina – zdánlivě fungující, a přitom rozložená, nemorální a ‘zkorumpovaná’ – je z téhož rodu jako postavy her Dürrenmattových či Frischových, byť vznikla o dvacet let dříve. Proč Čapek pod temným světlem nadcházející okupace nezsměšňuje tyрана, ale *normálního člověka*? Nepochybně proto, že normální člověk byl směšný už sám o sobě, zatímco na jakékoli zesměšňování tyрана bylo už pozdě: bylo ho třeba brát vážně a ‘něco dělat’ – a to musel právě *normální člověk*. Jenomže ten viděl v tzv. druhé republice především příležitost.



◀▶ Karel Čapek: *Bílá nemoc*. Divadlo pracujících Gottwaldov 1968. Režie Karel Pokorný, výprava Josef Vališ. Steva Maršálek (Galén).

FOTO JAN REGAL

Otcovo stanovisko reprezentující mentalitu jistého typu lidí – zdegenerovaných, a přitom ‘normálních’ – znamená vlastně kořen veškerého zla, jehož bujení *Bílá nemoc* podává.

Vrátíme-li se na okamžik ke knize Pavla Janouška, zjistíme, že ten ve svých úvahách Rodinu překvapivě v podstatě opomíjí. Snad proto (aniž bych chtěla autorovi cokoli podsouvat, ale implicitně to z jeho pohledu na *Bílou nemoc* coby klasické pětibodové drama vyplývá), že ji vnímá jako chór, který do hlavního děje nijak nezasahuje, pouze jej sleduje, komentuje a dopadají na něj jeho důsledky. U Rodiny v *Bílé nemoci* skutečně tyto rysy antického chóru nalezneme, stejně jako tu platí, že se jedná o „neindividualizované síly“ (Pavis 2003: 189). Avšak neplatí, že tyto síly „představují vyšší morální či politické zájmy“ (ibid.), které zde nahrazuje *pasivita* podložená omezeností a urputnou snahou pouze a jedině o vlastní blaho-byt. A je to právě tato pasivita, která paradoxně úzce souvisí s hlavním dějem – tím, že *umožňuje* jeho ‘nezadržitelný’ pohyb až k fatálnímu konci, kde se z pasivních hloupých směšných jednotlivců stává děsivý zfanatizovaný dav vraždících hlupáků.

V okamžiku započetí III. dějství se s Maršálem, podle kterého je nazváno, z obou dějství předchozích již známe. Víme o něm, že dokázal hrdinně navštívit pokoj č. 12 s krutě trpícími pacienty léčenými ‘starými metodami’ (I./5.) i že neváhal podat ruku Baronu Krügovi poté, co se dozvěděl o jeho nemoci, odmítl jej „spasit“ a nařídil mu „zvýšit výrobu válečného materiálu“, protože „není spokojen s čísly“ (str. 132, 133; II./5.); následně prosí doktora Galéna, aby Krügovi pomohl (II./6.). Maršál není vykreslen groteskně, ale jako někdo, kdo si je vědom své moci a usilovně se snaží splnit dějinný úkol, o němž je přesvědčen, že ho má; tato umanutost je ovšem groteskní. Dva zmíněné obrazy uzavírající II. dějství – dialog Maršála s Krügem a poté s Galénem – jsou velmi silné a vrcholí informací, že se baron zastřelil. Od tohoto okamžiku už nic není, jako bylo předtím, komediální základ hry – od samého počátku patrný v postavách i situacích – se láme. Postavy zůstávají beze změny, ale ocitají se v situacích, na které již ‘nestačí’ – svou komediální/komickou podstatu si definitivně přenášejí do tragédie, kterou tím pádem samozřejmě nemohou zvládnout. Potvrzuje to i dialog Maršála s Ministrem propagandy v 1. obraze III. dějství: představuje bryskně a ‘efektivně’ plynoucí rozhovor



dvou partnerů, kteří se znají natolik dobře, že za sebe vzájemně dokončují věty a uhadují nevyslovené domněnky. Jsou zvyklí spolu vítězit a jejich řeč je dokladem jejich kooperace a jistoty. Pronášené informace však z tohoto hladkého proudu vyčnívají, jsou v rozporu s jeho 'organizovaností': s urputnou plíživostí začíná být jasné, že „malomyslné, řekněme přímo protiválečné řeči“ nabyly kritického rozsahu (str. 138) a že Maršál „svůj národ k velikosti“ (str. 139) nikdy nepovede.

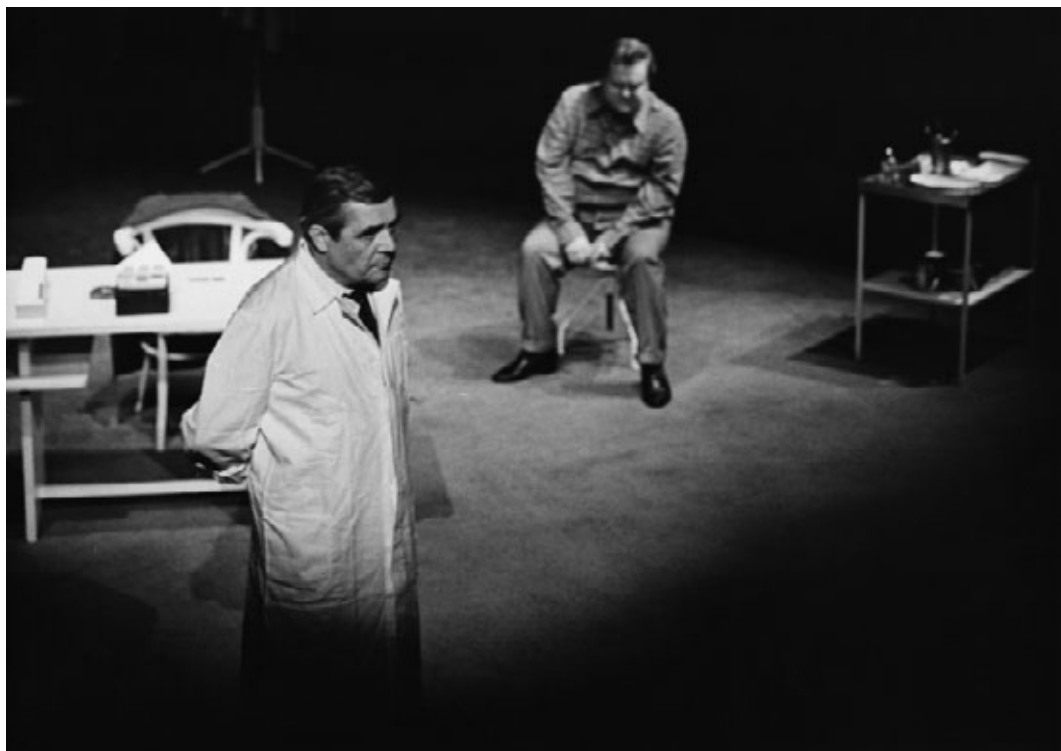
Když pak v následujícím obraze – v rámci demagogického projevu, přímo při slovech „My jsme v právu“ a nezbytném bušení se do hrudi – rozpozná Maršál na svém těle symptom bílé nemoci, následuje pasáž, která nemá daleko k relativistickým debatám v závěru *RUR* či *Věci Makropulos*, kde každá ze zainteresovaných postav předestře svůj pohled na věc a společně zvažují možnosti vyřešení problému. V *Bílé nemoci* nebyl ovšem dosud kromě Galéna nikdo, kdo by disponoval jiným než 'masovým' názorem, proto Maršál sdílí své dilema s mladým synovcem barona Krüga a svou dcerou, kteří se zjeví ve druhém a současně předposledním obraze hry v podstatě absurdně, nepokrytě 'účelově'. Lépe řečeno 'jako zázrakem', aby chvíli před totální zkázou – s patrným odkazem k robotce Heleně a robotu Paridovi z *RUR*, popř. ke Kristince z *Věci Makropulos* – zosobnili naději na novou, lepší, z chyb otců poučenou generaci, z níž případně vzejde

nové lidstvo. Je ovšem zjevné, že pirandellovské heslo 'každý má svou pravdu' se sem zpovzdálí ozývá ironicky proto, aby ukázalo vlastní nedostatečnost v daných okolnostech a nutnost volby pravdy jediné. Karel Čapek, humanista, relativista, demokrat – což nebylo u něj dosud nikdy ve vzájemném rozporu –, tu potřebuje jasně vymezit, kde začínají a končí práva člověka, kde začíná a končí *lidská* legitimita činů, protože žádná jiná legitimita neexistuje; až ty hranice nalezneme, teprve *pak* můžeme začít zase diskutovat a obhajovat 'vlastní pravdu'.

Vším tím válečným třeštěním a zoufalstvím umírajícím se proplétá Galén. Není nepochybně individualista – alespoň ne v tom romantickém smyslu, v jakém bychom jej mohli vnímat na základě Janouškova popisu; je také *normální člověk*, dokonce směšný trouba, smutný paňáca vražený do událostí jakoby bez vlastního přičinění. A přece právě on přichází 'bojovat s větrnými mlýny' – jednoho dne se zničehonic a jakoby mimochodem objevuje v pracovně doktora Sigelia se svým lékem a podmínkou. Pak už si jen trvá umanutě na svém, děj se co děj. V základu této postavy můžeme rozpoznat zestárlého naivního venkovana Arlecchina z komedie dell'arte, nebo snad i našeho hloupého Honzu, který přichází 'uzdravit princeznu', ale nikdo mu nevěří. Proč taky? Ušlápnutý, všední, omšelý, nahrbený, skromný, nenápadný, postarší, snad i fyzicky nepřilíš zdatný – 'jeden z mnoha', 'kdokoli', nemá slávu ani bohatství, a dokonce po nich ani netouží. Je vůbec pramálo důvěryhodný ve světě, do kterého odkudsi přichází a v němž je od počátku až do konce jaksi ztracený; a je příznačné, že o něm zprvu nikdo, diváka nevyjímaje, nic neví a za celou dobu hry se ani nic nedozví – kromě toho mála, co o sobě řekne on sám. Galén jako by visel ve vzduchoprázdnu, vždy obestřen jakousi nepatřičností. Nikdy není zcela jisté, zda je tak rafinovaný, nebo tak beze-lstný, ba naivní. Přesto – či spíše *proto* – si bez ohledu na cokoli dělá to, o čem je tak nějak přesvědčen, že to dělat musí, zatvrzele jako malé dítě: a začíná destruovat systém. V průběhu hry urazí postava Galéna největší kus cesty, prodělá největší vývoj: nikoli charakterový či názorový, ale žánrový. Z podivného, ve své podstatě komického typu je v závěru hrdina, jak to popisuje na příkladu filmového zpracování *Bílá nemoc* Zuzana Sílová ve své detailní studii o herectví Huga Haase:

„Čapkem zvolený postoj 'doktora Dětiny' bere herec zcela za svůj, jakoby soustředěný na otázku, co to s člověkem dělá, když je vystaven situacím, které autor rozhodl za postavy předem. Ale Haasův Galén se nevzdává – jestliže v první scéně při Maršálově projevu se nechápavě rozhlíží a nepozorovaně vytrácí z davu, v poslední scéně zfanatizovanému davu odhodlaně vzdoruje. Z outsidera se stává neokázalý hrdina s posláním hájit život proti smrti – i za cenu vlastní smrti“ (Sílová 2011: 63).

Je to ovšem Maršál, který je přesvědčený o jakémsi svém poslání, stále se jím zabývá a jeho naplnění vše podřizuje. Maršál a Galén nejsou vlastně protivníky – přicházejí oba z natolik jiného světa, že je jejich setkání v podstatě absurdní: Galén vyrůstá z komedie, Maršál zdegeneroval z tragédie. Nemá snad *vnější rysy* klasického hrdiny právě tento 'nadčlověk'? Jisté jeho až plakátově zdůrazněné vlastnosti by jej přece měly radit mezi polobohy: jedinečný, silný, mužný, krásný, respektovaný, kráčeující se vztyčenou hlavou za svými ideály totožnými s ideály lidu, a tedy i jeho jménem. Podle svého nejlepšího vědomí a svědomí jedná 'za obec', pro její blaho, a v rámci své představy o jejím řádu – 'nadlidskými' nároky na ovládnutí světa – se také on přece dopouští *hybris* a také on za to patrně umře. – Co je proti němu Galén? V Maršálově světě samozřejmě nic. Jenomže *Bílá nemoc* není tragédie a Maršál není hrdina, ale směšný Capitano z komedie



Karel Čapek: *Bílá nemoc*. Městská divadla pražská – Komorní divadlo 1973. Režie Ivan Weiss. Václav Voska (Galén) a Jan Libíček (Krüg). FOTO MIROSLAV TŮMA

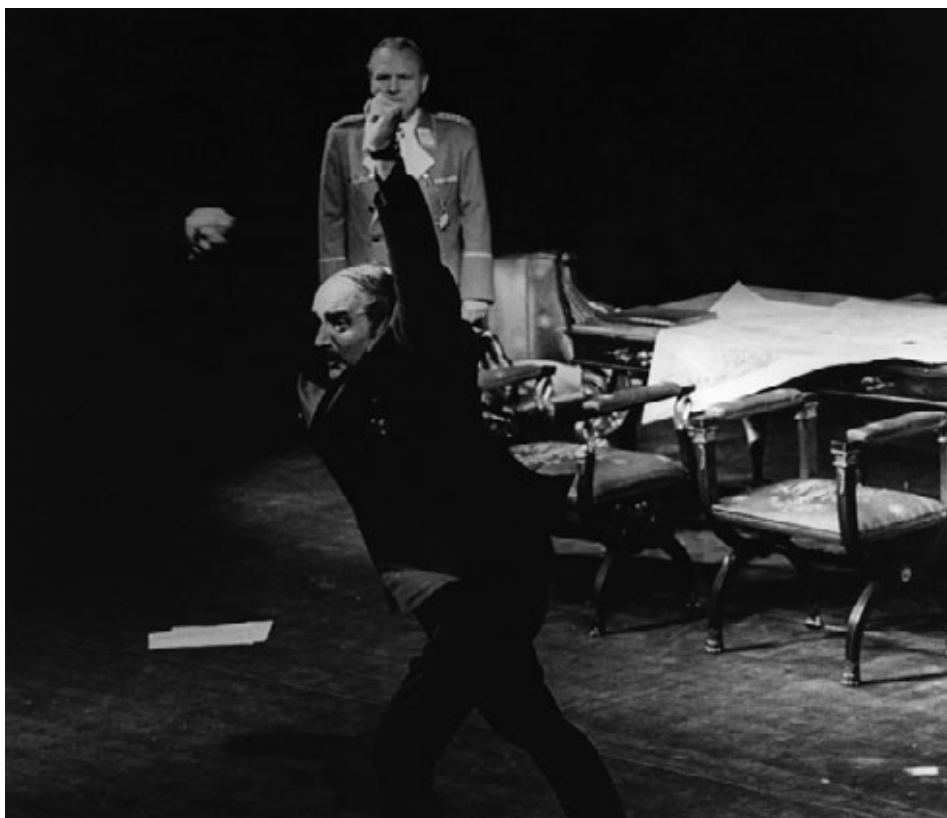
dell'arte. Galén a Maršál mají společné snad jedině to, že oba – i když každý úplně jinak – 'bojují' v zájmu téhož lidu, který je ovšem parodií na *skutečný* lid, na skutečný národ. V tomto ubohém kontextu Galén samozřejmě musí zemřít, zatímco Maršál bude ještě chvíli mávat šavličkou, ať už ve jménu války či míru. V obou případech (zůstane-li Maršál u moci) mu bude lid patrně provolávat slávu.

Stojí za to povšimnout si v této souvislosti zrodu Čapkova námětu, resp. vznikání charakteru 'geniálního skromného lékaře', a spolu s tím i základního dilematu hry, protože jednotlivé fáze tohoto vznikání – zastaveny v čase a poskládány vedle sebe – zůstaly vlastně v *Bílé nemoci* přítomny: Byl to lékař Jiří Foustka, Čapkův přítel a dramatik, od něhož pochází původní nápad na drama o lékaři, který

„má v rukou něco, čeho lidé strašně potřebují, a je ochoten jim to poskytnout, dají-li mu do rukou léčení lidské společnosti. Tím se stane pánem a diktátorem světa; vypracuje ideální ústavu, postavenou na čistých a pozitivních zákonech života“ (in Janoušek 1989: 199).

Nápad v této podobě však Čapek zavrhl:

„Tehdy jsem namítl, že si nedovedu představit ideální ústavu světa a že bych nerad znovu psal nějakou vědeckou utopii. Mimo to mě nelákal problém muže, který se chce nebo může stát pánem světa; ten titanismus jsem si, abych tak řekl, už vyřešil v *Krakatitu*“ (ibid.).



O rok později, v době společensko-politického soumraku světa, se však k námětu vrátil:

„Najednou mi bylo jasno, že by ten lékař, ten odborník života bojující z povolání i z vnitřního poslání o život každého člověka, nemohl být diktátorem, ani ne takovým, který chce celé lidstvo vyvést z moře béd, nýbrž naopak zásadním a nesmiřitelným antagonistou diktatur, mužem, který do krajnosti zápasí o individuální lidské právo na život; a že se ve jménu tohoto práva, jež je mu dáno bránit, nutně utkává s ideologií, která v člověku nevidí víc než nástroj zájmů národních nebo státních. Tím se mi prvotní námět obrátil takřikajíc o sto osmdesát stupňů, k svému protipólu: od vedení světa k obraně každého člověka“ (in Janoušek 1989: 200).

Ve finální podobě *Bílé nemoci* zůstal však námět zachován vlastně v obou svých protikladných podobách: vedle „zásadního a nesmiřitelného antagonisty diktatur“ Galéna je tu i prvotní „problém muže, který se chce nebo může stát pánem světa“, v postavě Maršála. Snad v důsledku tohoto vývoje nejsou však ti dva protivníky. Galén, „do krajnosti zápasící o individuální lidské právo na život“, se přece utkává s ideologií, jejímž nositelem není Maršál – ten především personifikuje zhoubnou ideu –, ale Otec, Matka, Dcera a Syn, protože veškeré Maršálovo úsilí by bylo k ničemu, kdyby mu člověk *ze své vlastní vůle* (či jejího nedostatku, což je v tomto případě totéž) nepodleh. Galénova „obrana každého člověka“ nespočívá tedy v obraně člověka před diktaturou, ale v obraně člověka

◀ **Karel Čapek: Bílá nemoc. Národní (Tylovo) divadlo 1980. Režie Miroslav Macháček, scéna Josef Svoboda, kostýmy Šárka Hejnová. Josef Somr (Maršál), v pozadí Soběslav Sejk (Ministr).**

FOTO OLDŘICH PERNICA

▶ **Karel Čapek: Bílá nemoc. TD 1980. Josef Kemr (Galén).**

FOTO OLDŘICH PERNICA



před jeho vlastními činy, před sebou samým; v obraně člověka jako lidské individuality před člověkem jako položkou v davu, který si vůbec neuvědomuje dosah svých činů, popř. že jeho činy vždy nějaký dosah mají. A tak nakonec především v tomto smyslu se lékař „ve jménu [...] práva, jež je mu dáno bránit, nutně utkává s ideologií“, která postihuje lid napříč generacemi: *to* je skutečná ‘bílá nemoc’. Syn a Dcera své imunity před Čengovou chorobou (jsou mladší pětáctýřiceti let) stejně nevyužijí pro dobro kohokoli jiného než sebe, zatímco Matka, která sice cítí leccos zřejmě jinak, svým mlčením opět *umožňuje* Otcovo vedení – stejně jako je tomu ‘ve velkém měřítku’ u pasivních jedinců v Maršálově zemi. ‘Dav’ v privátním mikrokosmu i státním makrokosmu se zkrátka dělí na ty, kdo tupě provolávají hesla svého vůdce, a ty, kdo tupě nedělají nic, aby byl klid. A je to přitom právě neindividualizovaná, *bezejmenná* masa Otců, Dcer, Synů i Matek, která nakonec ‘rozhodne’, zda se pod tíhou manipulativního křiku necháme ‘chránit’ a ‘okoupit’, nebo zda „budeme naši malou zemi bránit“. Bílá nemoc je chorobou společnosti a znamená její naprostý rozklad – fyzický, citový a mravní.

„Hra není přesným, realistickým historickým obrazem politického zápasu s fašismem“, neboť „ukazuje tento konflikt jako souboj idejí a morálních postojů, nikoli jako konflikt reálných společenských, tj. třídních sil“, když „neuvádí do hry politické síly, které se už od počátku zásadně stavěly proti fašismu, nacismu a imperialistické válce. Zejména když už Čapek ve hře naznačil s naprostou samozřejmostí kapitalistický základ fašismu,“ píše František Buriánek ve

svém ideologicky zabarveném doslovu k výboru tří Čapkových her, kde nicméně vyjadřuje pochopení pro obraznost hry, přestože ji samozřejmě přizpůsobuje vyznávané ideologii (1972: 217, 218). *Bílá nemoc* dodnes drásá neřešitelností, *definitivností* svého konfliktu; představuje nejkřutější, nejbolestnější dramatickou práci autora, jehož víra v 'malého člověka' a jeho kvality se zdála být vždy neotřesitelná – ale teď se otráasala v základech. Nebude-li se dělat nic, umožní se cokoli, včetně – a nejen tím se Čapkovy obavy potvrdily – 'protektorátní ochrany' (i smrti samotného autora). Proto nedopřává dramatik divákovi jediný alibismus, jedinou naději, a samozřejmě nenavrhuje žádné 'řešení'. Ostatně jaképak řešení chtít po groteskní komedii, která v žádném případě nechce přinášet úlevu. Tak zbývá pouze drnčící tragikomický závěr, ke kterému hra pod rukama tehdy již nepochybně zoufalého tvůrce dospěla: 'Jeho vlastní třída' svého hrdinu nerozpozná a jako třetí sbor bakchantek ho v tupém zaslepení zničí...

Ve své předmluvě k *Bílé nemoci* Karel Čapek napsal, že v soudobém dějinném konfliktu

„nejsme angažováni jenom jako diváci, nýbrž jako spolubojovníci, kteří musejí vědět, na které straně světového dramatického konfliktu leží celé právo a celý život malého národa“ (in Buriánek 1972: 218).

Bílá nemoc ukazuje, že leží především na samotném národě; nebo spíše – přesněji řečeno – na každé konkrétní lidské bytosti, která spolutvoří jakýkoli 'neindividualizovaný' celek. Je to přece sám národ, kdo nejspíše ovlivní, zda má právo na život, nebo zda svým pohodlným ne-myšlením, pasivitou, omezeností, manipulovatelností a ubohou spokojeností 'na vlastním písečku' umožní něco řekněme *hloupého*, co se jemu samému pak stejně nejvíce vymstí. Čapkovu varování patří samozřejmě do své doby, a současně se jí vymyká, přesahuje nejen dobový politický kontext, ale patrně jakýkoli 'dobový kontext'. Samotná hra vyrůstá i z jiných zdrojů, a není tedy vůbec nezbytné ji s 'její dobou' stále porovnávat a zvyšovat tak uměle zbytečnou bariéru mezi ní a dneškem. Raději smést z ní vše, co je na ní pouze dočasného, a tomu zbytku se smát a smát. Třeba tomu, jak to dopadá, když národ degraduje v dav a jeho čelní představitelé v typy. Může snad být něco komičtějšího? A tragičtějšího?

Použitá literatura:

- BURIÁNEK, F. (1972) „Doslov“ in ČAPEK, K. R.U.R., *Bílá nemoc, Matka*, Praha
ČAPEK, K. (1968a) „Autorův výklad hry; rukopis z pozůstalosti“, in (týž) *Divadelníkem proti své vůli*, Praha
ČAPEK, K. (1968b) „O doktorech, profesorech a universitách“, in (týž) *Divadelníkem proti své vůli*, Praha
ČAPEK, K. (1972) *R.U.R., Bílá nemoc, Matka*, Praha
JANOUŠEK, P. (1989) *Rozměry dramatu*, Praha
PAVIS, P. (2003) *Divadelní slovník*, Praha
SIEBENSCHNEIN, H. a kol. (1970) *Německo-český slovník*, Praha
SÍLOVÁ, Z. (2011) „Komedianti na českém jevišti: Hugo Haas (Mezi divadlem a filmem)“, *Disk 37* (září 2011)
TAUSSIG, P. (2011) „Bílá nemoc“ [online; cit. 3. 8. 2011], *instinkt.tyden.cz* 13. 4. 2010, dostupné na: http://instinkt.tyden.cz/rubriky/ostatni/serial/bila-nemoc_25111.html

Krejčovo divadlo

Karel Kraus

Nedožité devadesátiny Otomara Krejči nám znovu a tvrdě připomínají bezmoc, a tím vnucují i rezignaci nad nepřekonatelnou, neboť inherentní pomíjivostí hereckého a režijního umění. Žádné vědě ani technice není dáno zachytit a uchovat inscenaci a s ní živý herecký výkon v jejich původní danosti.

Proto je tak skličující představa, že z Krejčova umění by se byla mohla těšit a vyrůstat na něm téměř celá jedna další generace, pro niž on teď zůstává leda památnou osobností českého divadla. Mýlí se, kdo vidí Krejčovo dílo završené Divadlem za branou nebo snad *Faustem* v Národním. Umělcova práce nikdy nekončí, i jeho poslední dílo stojí zas jen před novou, další výzvou. Jenže Krejčovi nebylo právě v nejzralejším období herecké a režijní dráhy umožněno, aby celoživotní zkušenosti rozvinul a svěřil je, jak si tolik přál, mladším. Nechci se dnes ptát, jak k tomu došlo a proč. Ale uvědomil si alespoň někdy někdo, jakou odpovědnost tím na sebe vzal? Něčemu se možná stavěl do cesty sám Krejča svou netajenou roztrpčeností a s ní spjatou nedůvěrou, a leccos se dá také obejít mnohoznačným poukazem na poměry, ačkoli i ty nakonec vždycky nesou lidská jména.

Resentimentem ale nechci zahltnout pokus nahlédnout Krejčův odkaz v perspektivě, která přirozeně nepřivolá zázrak znovuzrození jeho jevištního díla, ale může snad naznačit, za jakých podmínek by mohl pokračovat život divadla, o jaké usiloval a které mnohým z nás mluvilo z duše i do duše. Herectví bylo jeho základem, jeho tělem, a vposledku i jeho smyslem. To je ovšem silné slovo, a už proto se k němu po chvíli musím ještě vrátit.

Nejdřív se ale ohlédněme, byť jen *alla breve*, jak se stalo, že uměleckých hloubek na české scéně nevidaných se dobral nadaný chalupnický synek předurčený k úřednické dráze, který se po několika studentsky obligátních výpadech do lyrických i prozaických pastvin natrvalo přichýlil k divadlu, a posléze k němu i zběhl z domova, zřejmě sveden ještě tylovsky odkojeným „hadem z ráje“, třebaže tentokrát v masce E. F. Buriana.

Není divu, že u Nádherů, první společnosti, kde maturant získal na inzerát angažmá, se jeho sen o umění scvrkl na sebezáchranný boj o holý herecký život kočujícího začátečníka s povinností ceduláře. Musel zaskakovat a den ze dne se vpravovat do šablon tradičních oborů a šarží. Urostlý, intelektem přečnickující kandrdas mohl tehdy prosazovat svůj zjevný talent jen vlastní silou a na vlastní pěst. Ale nevzdal se, nekapituloval před otcem a zakrátko se – příznivou shodou okolností – ocitl u Horáckého divadla, kde se už mohl setkat s režiséry i prvními významnými rolemi. Když po dvou letech poctivé herecké průpravy přechází do tehdy dramaturgicky i režijně ambiciózního kladenského divadla a stane se Gygem, Oidipem i Císařovým mimem, začíná ho už sledovat pražská kritika a jeho jméno získává zvuk respektovaného favorita nové herecké generace. Postupně

se začíná představovat i pražskému publiku v poněkud krotkém repertoáru Nezávislého divadla vedeného Janem Škodou (v Alhambře na Václavském náměstí). Kladno však neopouští a nastupuje tam i na konci války, po devítiměsíční přestávce vynucené „totálním nasazením“, kdy divadla nesměla hrát, aby i jejich osazenstva mohla, spolu s dětmi a starci, zachraňovat rozpadající se Říši.

Ovšem koncem léta 1945, na začátku nové, takřkajíc svobodné sezony, je už Krejča v „divadle, které zbylo“ jeho studentskému idolu, E. F. Burianovi. Pět let po prvním neúspěšném setkání s velkým mágem, zato teď už v herecké plně polní. Vždyť sotva čtyřiaadvacetiletý herec má v sobě přes osmdesát rolí! Z Krejčových tehdejších záznamů, zčásti publikovaných,¹ je znát, že o herectví, a o divadle vůbec, ví už téměř všechno, a to nejen z dychtivého zájmu, ale i z příznačné schopnosti promýšlet věci kontextuálně a v práci řešit otázky komplexně. Proto i své režiséry, jak je zřejmé z jeho úvah, dovede přechíst spolehlivě. Proč po jediné sezoně (s mimořádným úspěchem v roli Cyrana) odchází od Buriana – s vděčností, obdivem i ostrou kritikou – za Frejkou na Vinohrady, vylíčil ve zmíněném textu věrohodně sám.

Úvahy o hereckém umění, poslání divadla i o režii si Krejča průběžně zapisoval, a něco z nich i otiskl, ještě předtím, než poprvé vstoupil na jeviště. Po válce, už v Burianově Děčku, chodí na přednášky a semináře Mukařovského a v Trágerově solidním *Divadelním zápisníku* publikuje teoreticky polemickou stať o režisérismu, který v duchu strukturalismu chápe jen formalisticky, jako neorganické uplatnění či nadužití některé ze složek jevištního díla na úkor stavebné vyváženosti celku. Ovšem samu funkci režiséra, zejména ve vztahu k textu (tedy k autorovi, k dramatu), pojímá – možná v zajetí burianovské autokracie – zcela subjektivisticky, uděluje mu právo podřídít inscenaci vlastní, ničím nesvázané představě. Narcistní vyznavači postmoderní režie by mohli v tehdejší Krejčovi uctívat svého patrona.

Avšak brzy nato zahájený, a také až nápadně kvapný ústup z této pozice má pak trvalé následky a je pro celý další Krejčův divadelní život určující. Souvisí se zároveň probíhající radikální proměnou pohledu na hercův úkol a na poslání divadla vůbec. Přesuny v představách o těžišti divadelní práce vyústily posléze v přesvědčení o primátu dramatického autora. Je zřejmé, že především Frejkova výrazná osobnost, u níž „všechno bylo prosvícené duší a myšlenkou“ (O. K. cituje O. Scheinpflugovou) přepólovala Krejčův dosud převažující zájem o profesní a estetickou tematiku a svými provokativními otázkami nad lidským údělem a postavením člověka ve světě mocně upamatovala pětadvacetiletého herce s nebývale bohatou zkušeností (Kreon, Oidipus, Genesius, Prometheus, Cyrano, Macbeth) na „idealistické“ časy již zmíněné „velké poblázněnosti po smysluplném...“ Svědčí to přinejmenším o jeho přirozeně lidsky založeném „smyslu pro smysl“, řečeno Patočkovým výrazem. Frejkou podnícené zaujetí podstatným přijatelně objasňuje i Krejčův souběžný odklon od scientistního zaměření strukturalistických teorií (Frejka hovoří o „pavědeckém racionalismu za pětník, který divadlo pokládá za početní úlohu“), jejichž stroze vědecké zaměření na jak nemůže uspokojit toho, kdo se už nikdy neustane doptávat na proč.

Krejčovo divadlo jako věrný (nešaržírovaný) obraz lidství, jako fascinující proces poznávání druhého i sebe, je podmíněno herectvím pojatým a založeným

1 Krejča, O. „U Emila Františka Buriana“, *Disk 3* (březen 2003): 111–134.



▲ **Otomar Krejča na přelomu
50. a 60. let.**

FOTO JAROMÍR SVOBODA

► **S Jiřinou Šejbalovou a Bohušem
Záhorským při zkoušce Srpnové
neděle, 1958.**

FOTO JAROMÍR SVOBODA



bytostně. Nemůže se tedy cestou k pravdivému představování postavy dopouštět předstírání, sebepředvádění ani šablonovitých či odkoukaných charakteristik či pouze rutinních výkonů. Hrát sám sebou, skrze sebe a za sebe znamená postavě něco ze sebe obětovat, a zároveň od ní přijímat, co nabízí jako dar, i kdyby jí mělo být jen varování.

Opuštěnou pozici samovládného režiséra kompenzuje Krejča ve své s léty se završující představě autonomního divadelního světa jak stále se zvyšujícím důrazem na hercovo poslání, tak i zásadním posílením významu 'literárního substrátu' činohry, dramatického textu. To, v čem režisér jako suverén viděl pouhý materiál, surovinu určenou k dalšímu zpracování, ne-li k volnému použití, stává se postupně nejen nezbytným impulzem a závazným východiskem, ale i pořadajícím (řád inscenace určujícím) faktorem odpovědné jevištní tvorby. Říká-li Krejča o Frejkovi, že se „ohlíží po básníkovi, v němž se chce ztráct“,² právem by to mohl vyznat i o sobě, přinejmenším v letech, kdy na Národním divadle

2 Krejča, O. „Herec u Emila Františka Buriana a Jiřího Frejky“, *Disk 6* (prosinec 2003): 101.

obětavě sloužil začínajícím českým autorům. Ještě později, když se opakovaně setkával s velkými jmény světové dramatiky, především s milovaným Čechovem, poznal a svou tvorbou prokazoval, že režisér poctivě se dotazující po smyslu díla nejen v autorovi nezaniká, nerozpouští se, ale stává se dovršitelem a garantem básnickovy jevištní existence, tedy jeho nepostradatelným, vzácným a respektovaným spolupracovníkem a plným právem se s ním dělí i o úspěch inscenace.

Autorovo povýšení v hierarchii složek divadelního projevu není u Krejči motivováno estetickými či osobními preferencemi. Vychází z víry v zásadní a obecně lidské poslání divadla jako cesty do té oblasti poznání, která je přístupná jen médiem umění. Tedy divákovým prožitkem nezprostředkovatelným abstraktními pojmy racionálního diskurzu. Subjektivní stránkou principiálního přístupu může být Krejčovo nikdy netajené pevné přesvědčení (v jeho živém podání mělo ráz nediskutovatelné samozřejmosti), že ze všech možností umění je ta divadelní nejplněnější, nejpodmanivější, nejdokonalejší.

Označoval-li Otomar Krejča za hlavní tvůrce jevištního díla básníka a herce, je třeba říci, že pořadí napovídalo spíše časovou než významovou posloupnost. Básník je sice podmínkou sine qua non, ale sám disponuje i jinými žánry výpravné literatury a útvary poezie, kdežto herec má v divadle (event. v některém z jeho technicky zprostředkovaných derivátů) jedinou, výhradní možnost pro svou specifickou a svébytnou tvorbu. Proto i sémiolog pokládá herce za „střed divadelní události“ (P. Pavis) a Krejča dokonce může říci expresivní zkratkou: „Divadlo je herec.“³

Nemyslí tím každého či jakéhokoli herce. Krejčův patří k typu divadla, který bývá charakterizován už svou dramaturgií. (Připomínám, že okruh Krejčových autorů měl značné rozpětí.) Takové divadlo i jeho herectví dobře vystihují termíny nejstarší teorie, aristotelovský *mythos* a *mimesis*. Pokud si ovšem za mythem nepředstavíme jen zápletku, ale příběh. Také obvyklý překlad pojmu *mimesis*, napodobování, zužuje význam slova a dnes navozuje podcenivé konotace. Proto se nechávám vést interpretací P. Ricoeura, pro něhož – rozumím-li dobře – *mimesis* ukazuje na obrazně zpřítomněnou událost (skutečnou nebo fiktivní), představovanou jednáním postav (na divadle ztělesňovaných herci).

Rozdíl mezi napodobením a tvořením je zřetelný zvláště dnes, kdy činnost také pokládaná za uměleckou často produkuje syrově naturální repliky běžného chování většinové společnosti. Obecenstvo, které jde jen za svým uspokojením a jehož kulturní nároky vystihuje to, zač je ochotno vydávat své peníze, nachází v různých seriálech věrnou a líbivě učesanou nápodobu vlastních představ o životě i jakoby ospravedlňující stvrzení svého životního stylu.

Dramatik se ale chce – v součinnosti s účastným divákem – dobrat smyslu zpřítomňovaného příběhu. Překračuje fakticitu představovaných skutečností a uměním skladby událostí a stavby situací umožňuje tušit za neprohlédnutým děním určitý řád. Slovem básnické pravdy nás smiřuje s tíhou života a uvolňuje k vnitřní svobodě.

Proto P. Ricoeur spatřuje v tragické básni vítězství přirozené lidské touhy po souladu nad „existenciálním břemenem“ rozporné životní zkušenosti. Žádoucí soulad nazývá slovem přejatým z latiny (*concordance*), kde jeho kořenem je nepřeslechnutelné *cor*, srdce, od nepaměti sídlo vnitřního života, lidských citů,

3 Zde i dále viz Glancová, H. / Kraus, K. *Otomar Krejča: Divadlo jsou herci*, Praha: Nakladatelství AMU 2011.



▲ Na zkoušce Racka, 1960. FOTO JAROMÍR SVOBODA



► Premiéra Krejčovy inscenace Hamleta v Bruselu. 21. ledna 1965. Otomar Krejča a představitel titulní role Bernard Verley. FOTO ČTK

emocí, niterných zážitků, odvážné mysli, a také místo, kde člověk vede dialog se sebou samým.

I pro Otomara Krejču je divadlo, doslova jeviště, „prostorem pro umění“, jehož schopnost přesahu neustává „budit krásný úžas“. A má tedy za to, že obecným posláním či generálním tématem divadla je „každou inscenací zkoumat základní situaci člověka ve světě“.

Znovu se tu, jak se zdá, ocitá na vrcholu pyramidy dramatik, básník. Neboť Krejča se vyjadřuje kategoricky a jakoby s pohledem upřeným do očí herce i režiséra: „Divadlo se uskutečňuje realizováním básníka. Takovému sebeomezení“ je třeba se „odevzdat poctivě, bez výhrad a s pokorou.“ A jinde to dotvrzuje, rovněž lapidárně: „Režijní koncepcí je četba hry.“ Současně ovšem platí i jeho věta: „Co neudělá herec, nestalo se.“ Ano, už jsme slyšeli: „Divadlo je herec.“ Jinak řečeno: bez herce není divadla, neboť on může nakonec diváka „oslovit nonverbálně“, kdežto básník zůstane sice básníkem i bez divadla, tedy herce, ovšem za cenu, že jeho dílo jakoby oněmí, a to nejenom pro ztrátu hlasu, ale i přesvědčivosti a pravdy bezprostředního lidského doteku.

Napohled dětinský spor o prvenství či pořadí důležitosti může být, z jiného pohledu, důkazem bezvýhradné závislosti herce na básníkovi, a naopak, jejich zásadní, fatální vzájemné odkázanosti. V ní je i předpoklad hluboké spřízněnosti



◀ **Otomar Krejča režisér.**

FOTO JAROMÍR SVOBODA

▶ **Při zkouškách Fausta,
Národní divadlo 1997.**

FOTO OLDŘICH PERNICA

umělecké, spolupracovnícky odpovědná účast na společném díle. Požaduje-li Krejča od herce, aby přesvědčil o pravdě autorovy postavy, nemůže jí pouze pomáhat do konfekčního kabátu řemeslné přiblížnosti.

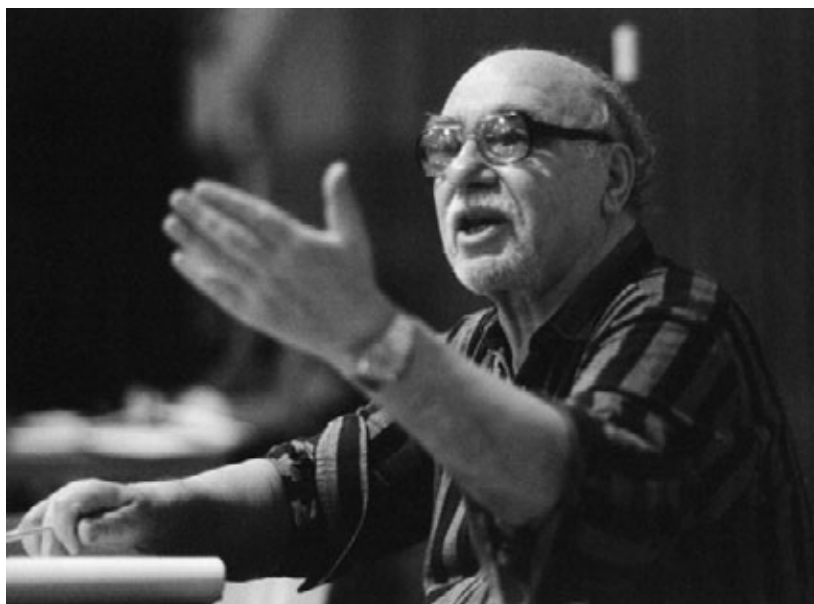
Herec se u Krejči začíná seznamovat s postavou intenzivním obdobím 'námluv', pomyslným dialogem, podněcovaným detailním a neodbytným dotazováním. Krejča sám často pomáhal s formulací otázek. Odpovídat však na ně musel herec sám a za sebe – po důkladné 'konzultaci' s postavou –, a to jevištním jednáním, nikoli oblíbenými diskusemi při zkouškách.

„Herec není kritikem, natož soudcem, ale není ani pozorovatelem postavy. Měl by jí mít především rád. A nerozhodovat se pro určitý způsob jednání postavy dřív, než na ní trpělivě vyzvěděl, co je jejím bytostným zájmem.“ Závazný je ovšem text. „Neobstojí nic, co se textem nedá prokázat [...], co je jen tak vedle něj vymyšleno.“

Herectví Krejčova divadla je existenciální povahy, vposledku v něm jde o příležitost poznat sebe sama ve vztahu k druhému i k celku světa. Nejenže přesahuje obvyklé nároky na profesionálního herce, má i zaměřeno jinak. Nevystihují je obvyklé charakteristiky tzv. reprodukcí či výkonného umělce, a je přímo protipólem herectví sebedělavčího, předstírávého, demonstračního atd. Krejčův herec dramatikovu postavu sám sebou nejen zpřítomňuje, ale pro její bytostný zájem také sám sebe plně nasazuje, a za sebe a 'skrze sebe' se jí rovněž zastává třeba i proti všem. Svým vlastním způsobem a vlastními prostředky vyjadřování.

Takovými akty se stvrzuje a realizuje už zmíněná vzájemná odkázanost básníka a herce, který je tu jakoby povýšen na svébytného, umělecky rovnoprávného účastníka tvůrčího procesu. Můžeme si představit, jak ruku v ruce s básníkem (a režisérem) jdou spolu cestou k moudrosti, jíž se odměňuje dobrý život. Bývala prý vytesána nad vstupem do delfské věštírny. Domnívám se, že i tento význam viděl Otomar Krejča za slovy „divadlo je herec“.

Ale divadlo se přece hraje pro obecnost. Jen divákovo *forum internum* je místem, kde může být realizován smysl divadla jako umění. Za předpokladu, že i divák bude disponován a otevře se příběhu účastně, ne jako host v podniku, kam se přišel nechat obsloužit zábavou. A že se neobrní postojem pozorovatele,



který snad ze zdvořilosti i zatleská, ale odejde nedotčen, protože nevstoupil do kruhu vzájemnosti, nebo, jak říká Gadamer, do společenství bytí při tom.

Uvědomuju si, že charakteristiky, jimiž se pokouším naznačit Krejčovy představy o divadle, budou v současnosti vypovídat spíš proti němu. Vždyť i odborná kritika, která se o jeho díle občas uznale zmíní, dosud zůstává fascinována slovy „moderní“, „současný“, „experiment“, „nové formy“ (ach, Konstantine!). Přitom nijak neobjasňuje motivaci trvalého útěku do budoucnosti, a také ani náznakem neuvádí, kam a k čemu směřují její představy. Kdybych řekl, že Krejča orientoval svou práci na diváky jako svědky a účastníky jevištní události, která zpřítomňuje, jak tolikrát opakoval, „život lidského ducha“, uslyším leda povzdech s podtextem: chudák! Je tedy divadlo už nadobro odsouzeno sloužit vkusu a zálibám roztěkaného konzumenta (také masmedií), který se chce, uštván pokrokem, ohlušit zábavou, aby na sebe zapomněl? Nebo zbyla ještě někde mezi zábavou a kulturním šokem alespoň „skulina, o níž netuší, že je jeho vlastní skrytou minulostí“ (ptá se Northrop Frye)? Kdyby se však divadlo ještě někdy, „proti vší naději“, rozpomnělo na onen „řecký zázrak“, který po celá staletí tak působivě prohluboval zkušenost člověka se sebou samým, a i nejtragičtějším situacím umožňoval porozumět v perspektivě smyslu, a kdyby pak měla být obnovena i hercova důstojnost, v Krejčově odkazu najde významnou pomoc i povzbuzení.

Otomar Krejča a tradice uměleckého divadla 20. století

Jan Hyvnar

Na přelomu 19. a 20. století se objevila v Evropě řada divadel, která už v názvu nebo i bez něj reklamovala, že jsou umělecká. Souvisí s hnutím evropské divadelní moderny a stejné snahy o umělecké divadlo s osobitými poetikami najdeme téměř ve všech evropských zemích.

Krejčovo umělecké divadlo se nacházelo v průsečíku tří tradic a čerpalo z nich: z domácí linie, která vedla od divadla Hilarova a Frejkova, z estetických a etických ideálů a inspirací ruského uměleckého divadla K. S. Stanislavského a V. I. Němiroviče-Dančenka a z ideálů a inspirací francouzského uměleckého divadla, počínaje Starým holubníkem J. Copeaua a následně pak představitelů Kartelu (L. Jouveta, Ch. Dullina, G. Batyho a G. Pitoëffa). To je samozřejmě třeba brát jen jako hrubé schéma, které se dá rozvíjet vypočítáváním mnoha a mnoha dalších uměleckých divadel, zvláště u poválečné generace od 50. do 70. let.

Oč všechna tato divadla usilovala? Odpověď může být různá, např. že divadlo chtělo být najednou uměním jako jiná umění, že odmítalo mimoumělecké funkce, u nás pak tu vlasteneckou, že odmítalo bezduchou řemeslnost a komerci, která se začala rozrůstat v druhé polovině 19. století a narůstá dodnes, že se tu objevil režisér jako umělec divadla a s ním i nové pojetí scénografie, že nastupovala nová dramaturgie (H. Ibsen, A. P. Čechov) a bylo nutné promýšlet nové inscenační

a herecké metody, nebo že bylo zapotřebí rozvíjet ansámblovou hru, a tedy smířit zděděný individualismus minulosti s utopickými ideály kolektivismu atd.

Zdá se mi, že doznívání vývoje tohoto uměleckého divadla nastává někdy v 70. a 80. letech a já osobně mám stále silnější dojem, že poté už ztrácelo dynamiku a následující generace se vydaly jinou cestou. Nejen u nás, kde vývoj určovala normalizace. Tomu by odpovídaly i povzdechy O. Krejči nebo K. Krause o ztrátě vědomí tradice nebo o „nejistém umění“, které zpochybňuje sebe samo. Opominu-li smutnou nebo spíše tragickou institucionální likvidaci Divadla za branou II, pak se ptám: Co se to stalo, že další generace už nekultivovaly s takovou urputností jako Krejča umělecké divadlo? A čím vlastně bylo toto divadlo? Otázek je tu najednou mnoho a já za sebe mohu naznačit odpovědi jen na některé. Opírám se přitom o osobní zážitky během představení O. Krejči, které ve mně zanechávaly hluboké stopy, na druhé straně pak o bloudění představeními současných divadel, která většinou upadají do zapomnění.

První pokus o odpověď. Jeden z důvodů, proč je dnes v divadle, a nejen v našem, takové 'umělecké ticho', vidím v tom, že tu chybí ona zvláštní energie utopie a ideálů, které si dříve tato umělecká divadla kladla. Nechci zde uvádět, jaké byly ideály Stanislavského nebo Copeaua, který byl dokonce při jejich

realizaci důsledný do té míry, že když vycítil jejich profanaci, tak divadlo Starý holubník v roce 1924 zavřel. Ale vím, že tento duch utopie a ideálů uměleckého divadla byl i motorem tvorby O. Krejči. Málo se o tom píše, ale osobně jsem bral Divadlo za branou jako ateliér, studio, které mělo být ostrůvkem – ale i zrcadlem – umělecké tvorby a experimentace v moři běžně a každodenně tvořeného českého divadla. A studiem nebo ateliérem, který by byl oživován stejným tvořivým životem podle vlastních vnitřních zákonů, mohlo být i Divadlo za branou II. Nestalo se tak, a tím jsme ztratili ostrůvek pro tvorbu nových uměleckých forem, místo, které by mohlo být něčím, jako byly ve středověku kláštery, kde přece vznikla i nová forma středověkého divadla, kde ale mniši vynalezli mnoho a mnoho dalších věcí. A tak si kladu otázku, zda nějaký takový umělecký ostrůvek existuje i dnes. A neumím odpovědět. Asi jsme ještě nedospěli do středověku a určitě už nemáme jeho víru a energii.

Druhý pokus o odpověď. Nové umění vždy vzniká nalézáním nových forem a nového výrazu, nikoli manifesty a deklaracemi politickými, avantgardními, postmoderními atd. Naše dnešní problémy v životě jsou obsahy těchto výrazových forem a jsou nám dané všem, neboť všichni kritizujeme a trpíme, máme konflikty v rodině i v politice, jsme nemocní atd. Jen umění vždy zápasilo a i nadále by mělo zápasit o novou formu. Tak tomu nepochybně bylo v tvorbě O. Krejči a jeho spolupracovníků. Připomeňme si jen, jak se z F. Hrubína nebo J. Topola stali dramatici, jak se Krejčovi, inspirovanému a doslova posedlému dramaty A. P. Čechova, postupně vyklubaly při jeho četbě a na zkouškách Čechovových *Tři sestery* nebo Mussetova *Lorenzaccia* nové inscenační formy a principy. Jejich dramatická přitom působila na hlediště jako příliv a odliv, a proto tak provokovaly a nutily k reflexi.

A zase je tu ta vtíravá otázka: Proč se toto tvoření nových forem z divadla jakoby vytratilo, zvláště po roce 1989? Divadlo za branou I – a také další divadla, Činoherní klub, režie Radokovy, Grossmanovy apod. – se přece rozvíjelo v dobách totality. Totality, která je pro mnohé jevem paradoxním, neboť mnoho a mnohé zničila, ale přitom umění se rozvíjelo. A tak se opět vracím k onomu zvláštnímu spojení ideálů a utopie: odpověď je možná obsažena v tom, že o tyto nové formy se zápasilo a muselo se přitom počítat i s prohrou. A to se dnes, v době, kdy se počítají pouze úspěchy a nedoceňují se neúspěchy, nenosí. Strašně rád bych se mýlil, ale někdy si myslím, že nic jiného než úspěch už ani v tom našem divadle není možné. Asi to začalo už tehdy, kdy Divadlo za branou II nemělo u diváků okamžitý úspěch, a tak bylo v Adrii nahrazeno 'úspěšným divadlem' K. Heřmánka.

Třetí pokus o odpověď. Krejčovo umělecké divadlo bylo také divadlem filozofickým. Dovolím si nyní několik citací. O. Krejča: „*Divadlo je odvěký fenomén poznávání a definování lidského světa, výraz fantazijní a emocionální citlivosti, instrument stálého hledání; a snad už poslední místo, kde se scházejí živí s živými ke společnému aktu reflexe, k přijetí otázek, na něž je třeba odpovídat sobě i světu.*“¹ K. Kraus: „*Hercův vztah ke hře (a zároveň ke smyslu herectví), podmíněný zvláštním případem hry, jímž je dramatické divadlo, chápu jako dvojí (přesněji simultánně 'dvoustupňovou') otevřenost: vůči světu hry a vůči 'celku světa', jehož porozumění hra nabízí.*“² Když Karel Kraus přemýšlel nad tím, čím Divadlo za branou II pohoršovalo nejvíce, odpověděl – „svým duchem“.³ A mohl bych pokračovat nebo poukázat

1 Rozhovor s O. Krejčou, *Nedělní telegraf* 24. 5. 1992.

2 Kraus, K., „Nejisté umění“, in *Divadlo ve službách dramatu*, Praha 2001: 103.

3 Kraus, K., „Udivené uvedení“, in *Opožděná zpráva o likvidaci*, příloha *Divadelní revue* 4, 2001: 8.

na spolupráci s filozofem J. Patočkou a na jakoby neustálou přítomnost filozofické reflexe světa. Když poté znovu hledám na dnešní mapě českého divadelnictví analogické filozofující divadlo, nenacházím je.

Krejčovo umělecké divadlo nutilo jeho tvůrce i diváky se zamýšlet a filozofovat. A pokud je jedním ze základů filozofie divadla jeho charakteristická podvojnost a prolínání přítomnosti a nepřítomnosti, které francouzský filozof H. Gouhier vyjádřil v tak trochu enigmatické větě „*Représenter, c'est rendre present par des presences*“ – „*Reprezentovat znamená činit přítomným skrze přítomné*“,⁴ pak právě v tom vidím i onu „dvojitou otevřenost“ K. Krause. Přítomnou hrou se v divadle zpřítomňuje něco nepřítomného z „celku světa“. Protiklad přítomnosti a nepřítomnosti je přítom důležitý právě pro existenci mimeze v uměleckém divadle. Antropologové tvrdí, že tento protiklad má kořeny ve zkušenosti smrti Jiného, ale pokud v magickém myšlení je Jiný skryt, např. v kameni nebo ve stromě, mimeze vytvořila distanci mezi smyslovou percepcí a poznáváním pravdy, mezi znakem a jeho významem. Tak vznikají metaforická napětí, která jsme prožívali v Krejčově inscenaci Topolovy *Hodiny lásky* stejně jako v Čechovově *Ivanovovi*. Reprezentace umělých světů v těchto inscenacích znamenala, že jsme pro ně nacházeli ve vlastních životech něco analogického k tomu, co představovaly, co je v životě předcházelo a k čemu se vztahují.

Jenže znovu: co s takovou podvojností přítomný/nepřítomný, co s takovou mimetickou a metaforickou reprezentací v dnešním masmediálním světě postmoderní relativity a digitálního sdělování? Ve světě, kde i esteticí dnes mluví o „smrti umění“ a zdůvodňují to tím, že v dobách masové kultury dochází k všeobecné estetizaci reality a vše se distribuje jako krásné. Kdy se konstatuje, že obrazy jsou „vrahy

reality“ neboli „simulacra“, u kterých již nenajdeme analogii toho, co představují, co je nepřítomné, co je předchází a k čemu se vztahují? Logicky se pak i mnohé dnešní inscenace do sebe zakuklují jako bourec morušový. Také na našich divadlech vznikají originální a barokně bohaté virtuální světy, kde se vše spojuje se vším, ale málo nebo nic se skutečným světem, který je předchází a k němuž by se měly vztahovat. U diváků se mluví o „roztěkanosti percepcí“, protože fantazie a imaginace režisérů je málo zakotvena v realitě a je tak zabsolutizována, že bychom ji měli vlastně odsoudit a bránit se před ní. A to už je skutečně paradoxní, máme-li se bránit před fantazií a imaginací! Navíc jsme denně okrádáni televizí a počítači o analogovou percepci lidského těla akterů, která je vlastní divadlu nebo filmu.

Zvykli jsme si už, že digitální obrazy jsou neviditelným způsobem zaznamenány a uloženy do souboru-paměti, existují zde virtuálně přítomné a budou-li chtít, mohu je kdykoliv pustit na obrazovku a učinit aktuálně přítomnými. To ale není tentýž princip a tatáž podvojnost přítomný/nepřítomný, kterou se bavíme a těšíme v divadle při tajemném prolínání herce a postavy, reality a fikce, čili tatáž podvojnost, která je základem divadla, jež oživuje nepřítomnost a ne-bytí, tento ve všech kulturách nutný rub života, jenž pak tvoří komplementární součást „celku života“, vůči kterému se poměřujeme. Masmediální přítomnost/nepřítomnost je podvojností a ambivalencí funkční a účelovou, nikoliv existenciální, kdy to, co je skryté a nepřítomné, je zpřítomněno a zformováno přítomnou inscenací.

Masmediální ambivalence funkční a účelová je vlastně stálou přítomností – virtuální či aktuální – a nikdy není nepřítomností, neboť je založena na všudypřítomné kameře a na programu jako všeobsáhlém muzeu či archivu, s jehož pomocí umíme stvořit všechny světy – minulý, přítomný i budoucí. Nikdy

4 Gouhier, H. *L'essence du théâtre*, Paris 1943: 4.

zde ale nemáme co činit s „celkem života“, do kterého bylo možné nahlédnout v Krejčově divadle, v tomto „posledním místě, kde se scházejí živi s živými ke společnému aktu reflexe“. Jen si všimněme, jak toto „poslední místo“ – Krejčovo divadlo, které jako u jiných divadel spojujeme se sloganem ‘zde a nyní’, se v masmediální účelové kultuře mění na kdekoliv a kdykoliv, a tedy na ‘zde a tam někde’, které nás ovšem zbavuje tělesnosti a pobývání tváří v tvář.

Při příležitosti Dnů Brechta Krejčů řekl: „*Divadlo pro mne usiluje vtáhnout plnost lidského světa do prostoru hry, sféry vpravdě otevřeného dění, jímž – skrze jednání postav – vyjevuje podstatné rysy skutečnosti.*“⁵ Co znamená v uměleckém divadle ono „otevřené dění“? Nepochybně nejprve zaujetí dialogického postoje, o kterém Krejča často hovořil. Rozumím tomu tak, že dialogem se tu otevírá horizont možností, ale současně se budí něco stálého a vymezujícího, co je v pozadí. Na začátku je vždy první gesto nebo věta např. *Iriny ve Třech sestřích*, které jako otázky vyvolávají horizont možností, ale vše přitom musí být zakotveno i v něčem stálém, v onom pozadí, které vymezuje možnost odpovědi, a tedy i v onom „celku světa“. Odpověď na první gesto nebo větu není přímá a účelová jako v naprogramovaném nebo digitálním stroji, ale nepřímá a vždy stojí vůči tomu, co je celkem a co je stálé. Tím se do lineárního vývoje dostává nelineární rozpětí situace, podobně jako v hudbě, kdy tvary již předem tvoří celek a jsou evokovány a stávají se zjevnými. Krejča tuto dialogičnost nazval „poetickou antropologií Čechova“, kterou spojoval s hlubinnou četbou, aby uvolnil prostor pro „řeč hry“, a ta přirozeně vyžadovala od herce obrovskou koncentraci a participaci na celku představení. Domnívám se, že jen v tomto smyslu lze

přijmout onu tezi, že umění tvoří formy. A to tak, že v dané materii herecké i jevištní je činí zjevnými podobně, jako to dělá sochař, když odkrývá postavu v kameni. Dobrý sochař to dělá ‘s fortem’, a to je slovo, které jsem u Krejči zaslechl několikrát.

A opět: hledám v současném divadle podobné úkoly, cíle, dialogické otevírání horizontu a vymezování pozadím. Nacházím je jen zřídka a jsou náhodné. Možná i proto, že už neumíme pracovat s tím, co tvoří základ umění, tj. s estetickou distancí. Krejča i Kraus vždy kritizovali absenci dialogičnosti a eliminaci estetické distance jako podmínky ‘nahlednutí’ smyslu v uměleckém divadle. „*Útok dnešního herce na divadelní rampu, na hlediště, potvrzuje jen známý fakt, že média nezrcadlí život, ale život, a dnes už na všech úrovních, imituje autonomní média.*“⁶ Ano, je to zvláštní paradox: jestliže má divadlo snahu ztotožnit se s životem, snahu udělat ze sebe happening nebo politický mítink, pak se ukazuje, jak rychle takové divadlo stárne, protože tu nevznikají formy jako celek, nehledá se smysl jako celek, neopírá se o konvence jako celek a o tradici jako celek, tedy o to vše, co divadlo chrání před působením času. Představení se pak stávají podle teoretiků performancemi, herec performem, a ten v jistém smyslu připomíná masmédia, protože nenapodobuje, ale vždy znovu a znovu artikuluje digitální jevištní diskurz, který se sice odehrává ‘zde’, ale směřuje ‘tam někam’ bez zpětného odkazu k nějaké stálosti a k nějakému ‘celku smyslu’.

Francouzský kritik G. Banu, který pozorně sledoval v cizině inscenace O. Krejči a je rovněž zastáncem uměleckého divadla, si v jednom článku posteskl, že jim v Paříži chybí G. Strehler. Nám zase chybí v Praze O. Krejča a jeho odkaz.

5 Krejča, O. „Divadlo na konci století (Stanislavského a Brechta)“, *SAD* 2/1999: 9.

6 Krejča, O. „Být věrný sám sobě“, rozhovor s L. Petiškovou, část III, *Scéna*, roč. 14, 26. 7. 1989: 7.

K herectví Otomara Krejči

Zuzana Sílová

Otomar Krejča se dostal k režii a k šéfování divadla přes herectví (a přes studia estetiky v Mukařovského semináři). Už proto stojí za to připomenout si, co reprezentoval jako 'herecký zjev'. Dovolím si rekapitulovat a doplnit vlastní poznatky z jeho zkoumání, které jsem uveřejnila v *Disku* a později v publikaci *Generace a kontinuita*.¹

Ze soupisu jeho divadelních rolí v monografii Jindřicha Černého z roku 1964² vyplývá, že Otomar Krejča odehrál za zhruba pětadvacet let své herecké kariéry 134 divadelních postav – přičítám i Čebutykina ve *Třech sestrách* Divadla za branou.

Ve velmi mladém věku – je mu dvacet a kousek, jsme na začátku roku 1941 – hraje v Horáckém divadle po Čapkově Loupežníkovi a dalších milovníčcích Kreonta v Kuršově inscenaci Sofoklovy *Antigony*. Za rok pak – v jedenadvaceti letech – na Kladně u Jaroslava Novotného Sofoklova *Krále Oidipa*, o němž řekl, že ho poznamenal na celý život: „Budíval mě svíravou tísní, zdávalo se mi o něm. Stojím, tyčím se na obrovském meandrovitém balvanu na jevišti kladenského divadla. A plním se, v mysli i ve svalech, v dýchání i pohybu se napínám tím gigantickým, po pravdě posedlým, sebeničivým komplexem pravdy.“ V Burianově *Dědku* hraje v roce 1945 Aischylova *Spoutaného Promethea*.

Je-li talentovaný mladý herec konfrontován tak časně s postavami hrdinů, kteří v sobě spojují individuální drama bytostně spojené s osudem obce, za niž cítí odpovědnost, musí to nutně poznamenat jeho myšlení a vůbec přístup k divadlu – ať už ty postavy vyjádřily či dovolily formulovat to, co on sám cítil na konci války a na začátku nového života, anebo jistým způsobem nasměrovaly či rozvinuly jeho osobní postoj a jeho myšlení.

Když ho Jiří Frejka obsadí do individualistického hrdiny Macbetha a poté do komického charakteru Molčalina v Gribojedovově *Hoři z rozumu*, umožní Otomaru Krejčovi, aby obrazy mladých mužů deroucích se za kariérou předvedl jednou jako dramatický zápas, podruhé jako velkolepé komediální číslo. Pokaždé však jako *zpřítomnění konkrétního lidského příběhu, který herec bere zcela za svůj*, pokud si mohou dovolit takto parafrázovat Karla Krause. Kritika píše o „jinošském Macbethovi“, „tragickém dvojzpěvu ctižádostivého mládí“ (Krejčovi je pětadvacet), a část recenzentů mu vytýká, že „nejeví dostatečně rysy vzdorovitého dravce“ – jinými slovy, že necharakterizuje, nepředvádí zavedenou představu o postavě, neproměňuje se v ni, neztrácí se v ní. Ladislav Fikar polemizoval

¹ Viz Sílová, Z. „Otomar Krejča herec“, *Disk* 18 (prosinec 2006): 69–94; Sílová, Z. „Otomar Krejča herec (2. V Národním divadle a ve filmu)“, *Disk* 20 (červen 2007): 93–115; obojí in: (táž, ed.) *Generace a kontinuita. K českému scénickému umění 20. století*, Praha: KANT 2009: 23–74.

² Černý, J. *Otomar Krejča*, Praha: Orbis 1964.

MACBETH

William Shakespeare: *Macbeth*.
Městské divadlo na Vinohradech
1946, režie Jiří Frejka.

FOTO KAREL DRBOHLAV



s Krejčovým „spíš hamletovským Macbethem“ a napsal, že herec „příliš často odkryje karty, je lidštější a zdrcenější než Macbeth, nechceš mu pak uvěřit, co dělá dál. Je na něm jasně znát šev, jímž sešil oba Macbethy, člověka a démona. Člověk je v něm těžší, víc ryzí, bohatší. Nabral si víc trestu než viny.“ Současně si ale Fikar cení na výkonech Krejči a jeho partnerky Antonie Hegerlíkové v roli lady Macbeth „herecké představitosti, prožitku, schopnosti a zkušenosti k velké prosté hře, která už *není divadlem, ale sdělením, poznáním, svědectvím*“.³ – „Na jevišti jsou současní lidé, kteří se snaží porozumět příběhu svou dnešní mentalitou“ – to neříká Ladislav Fikar, ale taktó lapidárně shrnuje Krejčovo pojetí divadla dramaturg Karel Kraus v rozhovoru s Barbarou Topolovou v *Divadelní revui*.⁴

Od počátku mluví kritika uznale o Krejčově herecké technice – u tak mladého herce působící mimořádně zrale. Vždy konkrétní podoba člověka má i díky tomu pevný tvar. To můžeme ocenit i v případě filmových rolí (napočítala jsem jich více než čtyřicet). Působí v nich, až na výjimky (*Tanková brigáda*), přirozeně a přitom výrazně – a to v nejrůznějších polohách: poslanec i proletář (i představitel lumpenproletariátu), sedlák i fabrikant, buřič a revolucionář i pokrytecký slaboch, otcovská autorita i nešťastník, který neví, co se životem (*Povodeň*). Filmové ukázky, které jsme tu v krátkém sestřihu promítli, to myslím názorně dokládají. Přes špatnou technickou kvalitu obrazové a zvukové kopie *Podobizny* (tomu „neo-expressionistickému“ filmu je 64 let) vnímáme bezprostřední naléhavost, s níž se nám jeho malíř Šimon⁵ svěřuje, jako by mezi hercem a divákem nebyla bariéra techniky. I to, jak podléhá situaci, nechává ji na sebe působit...

3 Fikar, L. „Macbeth vinohradských“, *Mladá fronta* 3. 11. 1946.

4 Topolová, B. „O divadle příběhu a člověka. Rozhovor s dramaturgem, překladatelem a esejistou Karlem Krausem“, *Divadelní revue* no 2, 2011: 139.

5 *Podobizna*, Československý státní film Praha 1947. Povídku N. V. Gogola si za pomoci Františka Vlčka adaptoval režisér filmu Jiří Slavíček. Otomar Krejča tu hraje dvojroli otce a syna – mladého malíře Šimona, který spáchá sebevraždu, a jeho syna Štěpána, který je po letech konfrontován s otcovým tajemstvím. K hereckému ztvárnění více viz Silová 2009: 69–70.



V řadě filmů je z hlediska hereckých prostředků zajímavé sledovat základní gestus, který Krejča pro své postavy volí. Jestliže ve *Velkém dobrodružství*⁶ jde především o *frontální pohyb*, kterým Krejčův hrdina (velká postava českých dějin, cestovatel Emil Holub) útočí při zásadním střetnutí s protihráčem na 'zloducha' Weyna (toho představuje bravurně a detailně charakterizující Jiří Plachý), ve *Hře o život*⁷ jde o dvojí způsob, jak hrají slabochy Otomara Krejča, jehož postava je jen okrajová, a Karel Höger, který ztělesňuje hlavního hrdinu příběhu. Höger postupně rozvíjí jemnou charakterizaci přes detaily gest a mluvu nejistého, těkajícího, vyděšeného, zatímco Krejča ostře zlomí suverénní autoritu zastírající zbabělost postavy: Velkopansky, rozdurděně se vztyčí při příchodu gestapáků, aby vzápětí ztuhnul a pak své mohutné tělo servilně sklopil nad telefon, strach prozradí vlastně mimochodem, tím příliš prudkým pohybem k telefonu a tím vyštěknutím, při kterém mu selže hlas... Tam mám pocit, že herec nehraje, ale *je* a že se i na tomto letném detailu potvrzují slova, která říká o Krejčově pojetí herectví Karel Kraus v souvislosti s požadavky, které Krejča režisér kladl na své herce: zůstat v každé situaci, průběžně a bez trhlin, sám sebou. Sám na sobě Krejča uplatňoval to, co chtěl po herci: „aby se neproměňoval do někoho jiného, ale aby jím byl“.⁸

Filmoví režiséři snad ještě víc než ti divadelní využívali Krejčovy schopnosti „přesvědčit o své pravdě“ a „polidštit ideové schéma“ – ne náhodou na

6 *Velké dobrodružství*, Studio uměleckých filmů 1952, námět a scénář Jiří Mareš, Jiří Brdečka, režie Miloš Makovec.

7 *Hra o život*, Studio uměleckých filmů 1956. Scénář podle svého románu napsal K. J. Beneš spolu s režisérem filmu Jiřím Weisssem.

8 Karel Kraus in Topolová 2011: 140.

◀ DON JUAN

Molière: *Don Juan*. Národní (Tylovo) divadlo 1957, režie Jaromír Pleskot.

FOTO JAROMÍR SVOBODA

▶ MALVOLIO

William Shakespeare: *Cokoli chcete*. TD 1963, režie Jaromír Pleskot.

FOTO JAROMÍR SVOBODA



počátku padesátých let se Krejča hlásí ke krédu Eduarda Vojana (o němž napíše studii) „vyjádřit myšlenku, jíž individuum postavy žije, za níž jde“⁹... Samozřejmost a prostota, jakou působí třeba v postavě doktora Bureše v Radokově *Daleké cestě*¹⁰ a na druhou stranu jako Budečský v didaktickém filmu *Vstanou noví bojovníci*¹¹ – jednou svědek událostí, podruhé jejich hybatel – *potvrzuje* toto zaměření na princip, „myšlenku“, za níž individuum jde, a to způsobem, který postavy přibližuje divákovi do té míry, že osudy novodobých hrdinů mohou brát takřikajíc za své. To je i případ divadelní postavy Dimitrova v Radokově inscenaci *Ďábelského kruhu*.¹² Když ale hraje dona Juana,¹³ ono zaměření na ideu se mění v posedlost *ideologií*: „Základním článkem jeho víry je aritmetická rovnice: $2 \times 2 = 4$. Materialista. Atheista. O odtud jeho chlad, posměšná křivka úst, sarkasmus, který proniká všechny jeho repliky,“ napsal tehdy Milan Lukeš.¹⁴ Proměna komediálního typu, který se z provokatéra a rouhače bouřícího se proti autoritám stává pokrytcem z přesvědčení, otevřela možnost aktuální interpretace, která bezprostředně souvisela s jistou dobovou mentalitou, nastavila jí nemilosrdné zrcadlo. A podobně tomu bylo u shakespearovského Malvolia, jak jsme mohli vidět v ukázce z filmu *Shakespearovské monology*, uchovaného v Divadelním

9 Krejča, O. „Jedno ponaučení z díla Eduarda Vojana“, *Divadlo*, 1953, č. 5: 514.

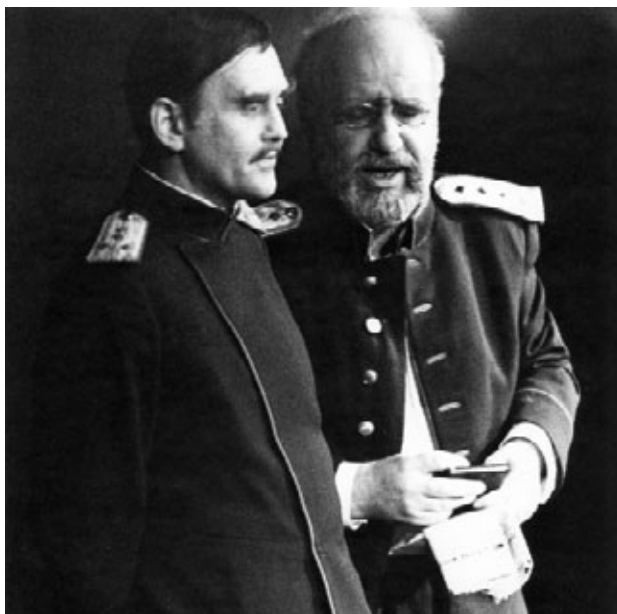
10 *Daleká cesta*, Československý státní film Praha 1949. Námět Erik Kolář, scénář E. K., Emil Drvota a Alfréd Radok, režie Alfréd Radok.

11 *Vstanou noví bojovníci*, Československý státní film Praha 1950. Scénář podle románu Antonína Zápotockého Jiří Fried, A. F. Dvořák, režie Jiří Weiss.

12 Hedy Zinnerová: *Ďábelský kruh*. Národní (Tylovo) divadlo 1955, režie Alfréd Radok.

13 Molière: *Don Juan*. Národní (Tylovo) divadlo 1957, režie Jaromír Pleskot.

14 Lukeš, M. „Don Juan donchuánství zbavený“, *Divadlo*, 1958, č. 1: 58.



ČEBUTYKIN
A. P. Čechov: *Tři sestry*.
Divadlo za branou 1966,
režie Otomar Krejča.
Na snímku se Zdeňkem
Martínkem (Solenyj).
FOTO JOSEF KOUDELKA

ústavu. Jan Císař po premiéře Pleskotovy inscenace *Cokoli chcete*¹⁵ poznamenal, že Krejča „nehraje“ charakter, ale (opět) konkrétním jednáním a nezaměnitelným chováním v jednotlivých situacích „analyzuje postavu před očima všech [...] přes úsměvnou, zdvořilou až servilní masku donutí diváka nahlédnout do duše člověka, který by chtěl hodně, ale nemůže nic, protože kromě té touhy vládnout ve svém nitru nic nemá“. Šašek a slouha Malvolio je tak komediální variantou všech těch autoritativních mužů, kteří nejrůznějšími prostředky prosazují poslání klasického hrdiny, beroucího na vlastní bedra osud společnosti: ať se pro druhé obětují, nebo si osobují právo rozhodovat o jejich životě, jako tomu kdysi bylo v případě despotického Císaře ve Frischově *Čínské zdi* a později – v těsném sousedství s Juanem – revolucionáře-demagoga Rigaulta v Griegově *Porážce*.¹⁶

Muž *bez authority*, (marně) zápasící o pozornost těch, které jsou „to nejdražší, co na světě má“, je pak v Krejčově podání Čebutykin ze *Tří sester*. V dochovaném torzu záznamu inscenace Divadla za branou¹⁷ má Čechovův stárnoucí vojenský lékař Krejčovo mohutné medvědotivé tělo s rukama autoritativně rozhazovanými do stran, které často vzápětí bezvládně zplihnou, s rozcuchanou hlavou a očima schovanými za tlustými skly brýlí, s hlasem přeskakujícím od nakřáplého smíchu přes krevnatě sytý, bohatýrský tón až k britké věcnosti. Jeho Čebutykin je opravdu sám mezi svými – přestože má na začátku prvního dějství výbornou

¹⁵ William Shakespeare: *Cokoli chcete*. Národní (Tylovo) divadlo 1963, režie Jaromír Pleskot. Jan Císař psal o inscenaci v *Rudém právu* 2. 2. 1963.

¹⁶ Max Frisch: *Čínská zeď*. Městské divadlo na Vinohradech 1947, režie Jaromír Pleskot; Nordahl Grieg: *Porážka*. Národní (Tylovo) divadlo 1956, režie Jaromír Pleskot.

¹⁷ A. P. Čechov: *Tři sestry*. Divadlo za branou 1966, režie Otomar Krejča. Stodvacetiminutový záznam ve videotece Divadelního ústavu obsahuje jen tři dějství.

náladu a ze dvou vět pronesených u Irininých nohou cítíme nevyslovenou něhu a radost. Když dojde k trapasu se samovarem, který s dojemně směšnou vážností předává Irině, z uražené dotčenosti je náhle rozlícený výbuch, který však nenajde odezvu, a tak se jeho původce rychle odklidí, aby pak s rukama bezmocně objímajícíma zbytečný dar zpovzdálí od stolu přihlížel Veršininovu entrée. Mezi euforií a propady do balvanovité strnulosti zbývá jen bezmocná zuřivost, která stejně jako u Čechova vyhřezne náhle a vždycky nevhod (stejně jako láskyplné projevy sestrám či pokusy o uznání vlastní důstojnosti), tak jako v konfliktu se Soleným o čechartmu a čeremšu. Ve třetím dějství, když smějící se Kulygin Bořika Procházky oznamuje jeho příchod – „Doktor se zas napálil [...] Je pod obraz“ – a všichni se před ním schovávají, vchází do pokoje sester zcela strážlivý člověk, který věcně konstatuje, „Tady si myslíte, že jsem doktor, že umím vyléčit kdejakou nemoc, a já neznám absolutně nic – co jsem věděl, to jsem zapomněl, nic si nepamatuju, ale absolutně nic“. A teprve pak, na důkaz předešlých slov, jako argument proti sobě samotnému, křičí ze dveří, aby oznámil celému světu, že minulou středu byl vyšetřit jednu ženskou... „Umřela a je to moje vina, že umřela,“ dodá už zase zcela věcně. Opilost, o níž mluví druzí, jako by se ho teprve zmocňovala v průběhu přízračného výjevu, v němž tápe místností podivné zvíře, které vlastnímu obrazu v zrcadle přiznává: „Třeba ani nejsem člověk... Radši kdybych nebyl...“ Krejča v tu chvíli říká věty rovně, jako by chtěl překonat citovou účast, která se člověka v takové situaci zmocňuje, jako by chtěl zastavit jakoukoli reakci, protože právě teď, v tomto okamžiku chce přijít na podstatu toho, co říká a od čeho jej nesmí odvést žádné emoce, žádné hraní takových emocí... Když pak chytne stolní hodiny, jako by chtěl chytit čas, svírá je mohutnými rukama v náručí, usedá vedle Iriny a skládá nešťastnou hlavu na její rameno. A když dívka vyskočí se slovy „my taky odjedem“, hodiny mu vypadnou a rozbijí se. Na Irininu výčitku „byly po nebožce mamince“ zuřivě šlape po hodinách: „Po mamince? No prosím... Když už, tak už... Třeba se nám jenom zdá, že existujem, a vlastně ani nejsme...“ Jenomže čas se nezastavil a Čebutykin nás i sebe vrací do přízemní reality: „Co koukáte, Nataša má poměr s Protopopovem...“

Záznam slavné inscenace potvrzuje hereckou 'metodu' vytváření postavy, o níž se v souvislosti s Malvoliem zmiňuje Jan Císař, i prostředky, o nichž píše Karel Kraus: Konkrétním jednáním, které je současně nepředvídatelné i – v daný okamžik – zcela konsekvantní a pochopitelné, ztělesňuje dramatický – protože vždy znovu 'tady a teď' rozhodovaný – osud živé bytosti. V úsilí maximálně se přiblížit postavě herec vždy *zůstává sám sebou*, aniž by se v roli prosazoval a *hrál* sám sebe: nevzdává se „svého hlasu, své gestiky, svého těla ani svého myšlení, svého smíchu ani svého zármutku,“¹⁸ to vše dává takřikajíc do služeb představy o člověku, který je stejně tak jeho jako dramatikův.

V základu herecké práce Otomara Krejči stálo tedy to, co tvořilo podstatu jeho režírování – a vůbec asi jeho bytí ve světě divadla: zkoumání lidské povahy nejrůznějšími způsoby a postupy a spolu s ním *zkoumání základní situace člověka ve světě* (jak to sám v případech svých inscenací formuloval) – zkoumání, které přímo souvisí s věčným kladením otázky, kterou Oidipus, jenž kdysi s úspěchem vyluštil otázku sfingy, musel položit sám sobě: kdo je vlastně člověk a jaké jsou jeho možnosti?

18 Karel Kraus in Topolová 2011: 140.

Otomar Krejča – umělecký šéf a principál

Jan Císar

Na počátku roku 1957 uveřejnil Jan Grossman v časopise *Divadlo* první ze svých vynikajících studií, kterými na sklonku 50. let obnovoval funkci divadelní kritiky na bázi estetických kritérií. Věnovala se šesti inscenacím, které od roku 1952 do roku 1956 nastudovala činohra Národního divadla. Byla to studie kriticko-teoretická, která dospěla k několika závažným obecným poznatkům. I pokud jde o „mysl a ideu“ Národního divadla v druhé polovině 20. století. Grossman na závěr napsal: „Národní divadlo ve své dnešní podobě může být širokým souhrnem výsledků své práce, zkušeností a výbojů ostatních českých divadel i divadel světových. Nemá-li však takto upadnout v eklekticismus, musí být souhrn založen na momentu cílevědomého výběru, třídění a rozlišování. Čím širší bude záběr Národního divadla – ve smyslu repertoárním, ansámblovém, směřovém, metodickém – tím pevnější musí být toto třídící stanovisko, aby mohlo volit hodnoty v daném okamžiku významné a vývojově rozhodující. Spíše než o jednom slohu budeme tu mluvit o slohovém rozpětí, slohové potenci, o schopnosti slohově interpretovat rozličná díla rozličných směrů – pokud budou životné a životadárné a pokud budou ve vztahu s naší přítomností.“¹

¹ Grossman, J. „Česká klasika a česká divadelní přítomnost – K inscenacím českých klasických her v ND“ [1957], in (týž) *Analýzy*, Praha 1991: 96.

Grossman tak přesně, výstižně, jasně a stručně postihl problém, jenž určoval možnosti i limity činohry Národního divadla od jejího vzniku. Vznikla – jako samozřejmě budova Národního divadla – v okamžiku, kdy evropská činohra začala razantně rozvíjet různá slohová směřování a kdy se objevovaly rozdílné poetiky, které formovaly způsoby scénování. Vlivem nejružnějších okolností činohra ND – stejně jako celé ND – nemohla tomuto procesu diferenciaci a stratifikaci odpovídajícím způsobem vyhovět. F. A. Šubert se svým principálským divadelním čichem rozpoznal, že nemůže činohru ND před tímto prouděním zavřít. Postihlo jej ovšem to, co Grossman nazývá eklekticismem; spíše ustupoval a vyhovoval tlakům, než aby jim čelil ofenzivou svých programových nároků. Potom už s *divadlem inscenace* nastupuje *první fáze modernismu*. A s tím samozřejmě zvětšující se role režiséra. Činohra ND – či lépe: Národní divadlo jako vrcholná česká divadelní instituce, do níž patřila činohra, nemohlo nepřevzít hlavní roli v tomto procesu. Naplňovali ji jako šéfové činohry režiséři Jaroslav Kvapil a Karel Hugo Hilar: každý po svém a za sebe činohře ND zcela logicky a přirozeně vtiskli svůj sloh a svou poetiku. Dostávalo se jim za to také neutuchající kritiky, neboť oba stáli v čele činohry v době, kdy se už dynamicky, s velkou vehemencí rozvíjely další režijní slohy

a další inscenační poetiky, které měly stejnou váhu a stejné oprávnění v divadelním životě jako scénické principy, jež uplatňoval Kvapil a po něm Hilar. Nástup Otokara Fischera do čela činohry ND v polovině 30. let poprvé ustavil způsob řízení činohry ND, o němž psal Grossman; výsledky potvrdily jeho správnost a prospěšnost. Režiséři Dostal, Frejka, Novák a později ještě Aleš Podhorský vytvářeli různorodou soustavu režijních slohů a scénických poetik naplňující zcela Grossmanova slova o širokém záběru. Existovalo však i ono třídění podmíněné a vyvolané na prvním místě celkovou společenskou a politickou situací tohoto období a projevovalo se především dramaturgickou koncepcí.

Když nastupoval 15. března 1956 do čela činohry ND Otomar Krejča, mohlo se zdát, že jde o další svým způsobem nouzově řešení, v jehož rámci bude Krejča jako uznávaný herec po jistou dobu hrát – lépe nebo hůře – roli šéfa. Brzo se však ukázalo, že má vůli i schopnost ovládnout velký divadelní organismus a je pro to vyzbrojen i koncepčně. Těsně po válce zaznívaly i u nás značné pochybnosti o možnostech a vůbec o další existenci moderního umění – nejpřesvědčivěji je formuloval v roce 1946 ve své studii „Konec moderní doby“ Jindřich Chaloupecký.² V divadle to znamenalo kritiku postupů a principů modernistického divadla 2. fáze (avantgardy), jejímž ‘stvořitelem’ byl režisér, a především odmítnutí dominantní úlohy režiséra jako tvůrce scénického tvaru. Krejča se smyslu a poslání režie nevzdal. V roce 1946 odpověděl na článek Jiřího Kárneta „Válka mezi generacemi“³ studií „Co je režisérismus“, kde se postavil za oba typy režisérů, které modernistické divadlo

zrodilo – tj. jak za režiséra, který respektuje text, tak za režiséra, pro něhož je text pouhým východiskem k vlastnímu scénickému tvaru – jako za „dva krajní typy režisérů [mezi nimiž] se pohybuje současná divadelní praxe.“⁴ Což plně respektoval i ve své praxi uměleckého šéfa. Dosvědčují to slova Jana Grossmana o inscenaci Osbornova *Komika*, že „Radok šel ve své práci někde až za hranice textu, do oblasti režiséřské autonomie, která koneckonců bude jako taková v moderním divadle vždycky předmětem sporů.“⁵ Zároveň Krejča také v oné poválečné diskusi upozornil, že oba typy scénování potřebují herce. Krejča jako šéf usku-tečňoval především divadlo inscenace, jak jej ustavila 1. fáze divadelního modernismu. To jest scénování, kde pojem inscenace zachovává původní východisko i původní cíl: *vedení textu na scénu* (francouzské *mettre-en-scène* je v tomto smyslu jako označení režijní činnosti sémanticky naprosto přesné). Přitom však jde o modernismus. To znamená, že text při veškeré své důležitosti se stává součástí scénického tvaru, a teprve v rámci jeho struktury nabývá definitivních významů realizovatelných a vnímatelných jenom na divadle a v divadle. Divadlo, jež pod Krejčovým vedením vzniká a existuje v činohře ND, trvá na tradiční řadě text (dramatik) – scénický tvar, jehož je text zároveň inspirátorem, ale i součástí, a jeho tvůrcem režisér a herec, který má v duchu tradice evropské činohry reprezentovat „dramatickou osobu“ jako lid-skou hodnotu ve všech jejích rozměrech.

Byly tu ovšem ještě další skutečnosti, které Krejča jako šéf a principál ostře vnímal, respektoval a řídil se jimi při výkonu své ‘úřední’ funkce. Spočívaly v první řadě na chápání „smyslu a ideje“

2 Chaloupecký, J. „Konec moderní doby“ [1946], in (týž) *Obhajoba umění* (1934–1948), Praha 1991: 155–177.

3 Kárnet, J. „Válka mezi generacemi“, *Generace*, sv. 1 (1945): 24–28.

4 Krejča, O. „Co je režisérismus“, in *Divadelní zápisník* 1945/46: 6.

5 Grossman, J. „Drama a režisérův sloh“ [1958], in (týž) *Analýzy*, Praha 1991: 121.

Národního divadla. V rozhovoru pro *Divadelní revue* říká Karel Kraus, že jednoho dne svolal Krejča své spolupracovníky a položil jim otázku, proč šli k divadlu. „Ukázalo se,“ pokračuje Kraus, „že motivace byla totožná... Mluvil z nás ten starý, jakoby vrozený, a tedy spontánní osvícensko-obrozenecký duch. Bez tehdy už nepotřebných národně-buditelských akcentů, ale stále ještě živěný ohledem na obecenstvo a schillerovskou myšlenkou divadla pojatého jako ‘mravní ústav’.“⁶ Krejčův režisérsko-dramaturgický tým propojovala představa o divadle, které má odpovědnost za stav společnosti a mělo by svými představeními na ni působit. Což byl návrat k prapůvodní ideji Národního divadla. Šlo o takovou podobu činohry, která by skrze současné kvalitní divadlo fungovala jako společenský nástroj.

Tato koncepce našla své aktualizované uplatnění v celkové politické a společenské situaci na přelomu 50. a 60. let minulého století, kdy po roce 1956 zesílil onen proces, jenž býval nazýván „táním“; tj. v oblasti kultury zmírňování byrokraticko-administrativního tlaku na striktní dodržování ideologicko-politicko-agitačních postupů, spojované s nadějí na jistou liberalizaci v celé společnosti. V těchto souvislostech se rodí základní třídicí dramaturgická koncepce Krejčova vedení jako *nový, jiný* postoj ke zpodobení člověka a jeho osudů. Do středu pozornosti se dostávají existenciální otázky, obecná situace člověka moderní doby, ale i morální a psychologická problematika člověka všední každodennosti socialismu. Je to divadlo živě reagující na výrazné rysy společenského dění, ale zároveň s důrazem na vysokou estetickou (divadelní) kvalitu. V zásadě šlo o *morálně-estetickou* podobu činohry Národního divadla.

⁶ Topolová, B. „O divadle příběhu a člověka (Rozhovor s dramaturgem, překladatelem a esejistou Karlem Krausem)“, *Divadelní revue*, no 2, 2011: 135.

Toto směřování a usilování se stává také předmětem stále ostřejších útoků. Např. na celostátní konferenci o umělecké kritice na počátku roku 1961, kde hlavní referát přednesl Ladislav Štoll o moderně a modernismu, v němž se především soustředil na nesprávné interpretace avantgardy, byla tvrdě napadena dramaturgická východiska činohry ND jako hlavní příčina politicky, kulturně-politicky a údajně i umělecky nepřijatelných názorů a výsledků činohry ND. I tento ‘protimodernistický’ kontext citované konference ukazuje, kam se svou prací a tvorbou bez velkých proklamací a manifestací zařadilo Krejčovo vedení činohry ND svým rozvíjením modernistické fáze inscenační poetiky a principů režie. Stejným způsobem jí připadl výrazný podíl na obnově esteticko-uměleckých kritérií při posuzování divadla.

Činohra ND se tak proměňuje ve velkoryse a cílevědomě vedenou instituci, která stojí na principech *dramatičnosti* jako jedné z fundamentálních os evropské činoherní kultury, kdy vrcholným a výsostným těžištěm je zájem o jednatelství člověka, jehož prožívání světa je zároveň poznáním sebe sama ve světě. Návaznost na Stanislavského, Copeaua, ale i na předválečnou českou moderní režii je zřejmá a patrná. Kromě toho velkorysost, již Krejča projevuje vůči svým režijním kolegům, je velkorysostí principála, jenž ve snaze o prospěch celku buduje pro ostatní takové podmínky, jež jim nejenom umožní projevit vlastní umění, ale výsledky tohoto konání se stávají nedílnou součástí spolutvořící celek, součástí, bez níž si Krejčovu éru v činohře ND nelze představit.

Díky tomu představuje tato éra období, kdy činohra ND měla velký principiální vliv na celé činoherní divadlo; účastnila se tvořivě a aktivně proměny českého činoherního divadla. A to nejenom v zápasu proti dogmatickému a utilitářskému chápání umění (divadla) jako politického

nástroje. Obnovením a oživením tradic modernistické režie provedl Krejča nenásilné, prospěšné spojení tradice a novosti. Postavil činohru ND na bázi realistické epistemologie a zároveň jí otevřel plně a bez zábran cestu ke svěbytnosti scénického umění, jež začalo s nástupem moderny a modernismu. Divadlu inscenace se tak dostalo prostoru, v němž mohlo v celé šíři uplatnit jak konvence, které uspořádávají jeho poetiku jako normu tvorby scénického tvaru i jeho vnímání, tak také experimenty, jimiž přestupovalo do sféry, již Grossman nazval „režisérskou autonomií“. Přitom byl využit typ repertoárového divadla jako osvědčené provozně-řídící instituce, která v poslední instanci dovoluje vznik herecko-režijního

ansámblového divadla. I v této oblasti bylo jistě dosaženo pozoruhodných výsledků v jednotlivých inscenacích, i když v ledascem toto směřování naráželo na různé překážky.

Dnešní pohled opravňuje po více než padesáti letech ocenit průkaznou velikost Krejčovy éry v činohře ND. Tato éra netrvala dlouho (v srpnu 1961 po odvolání dramaturgů rezignoval Otomar Krejča na post šefa činohry), ale přesto zasáhla výrazně do divadelního života své doby. Bylo to období, kdy činohra ND stála v čele vývoje českého činoherního divadla. A zřejmě i období, jímž vyvrcholila celá jedna etapa činohry Národního divadla, jestli ne dokonce celého českého činoherního divadla.

Od Srpnové neděle k Romeovi a Julii

**(Spolupráce režiséra Otomara Krejčů se scénografem Josefem Svobodou
v Národním divadle v Praze)**

Helena Albertová

Srpnová neděle (1958)

Dvě divadelní události, které se odehrály v jarních měsících roku 1958, jsou důležitým mezníkem ve scénografickém díle Josefa Svobody. První událostí bylo uvedení hry českého básníka Františka Hrubína *Srpnová neděle* (prem. 24. 4. 1958) na scéně Národního (Tylova) divadla, kdy poprvé Svoboda pracoval ve velkém formátu s projekčními plochami jako prostorotvorným prvkem. Dvě projekční plochy vytvářely klínový prostor, který se rozevíral se směrem k hledišti. Byl to výtvarně i konstrukčně zcela nový prostor, měl nekonečnou hloubku, byl pro herce přirozený, neboť je neomezoval v pohybu, byl výtvarný, ale nehlásil se k žádnému slohu výtvarnému či architektonickému. Byl absolutně umělý, tedy divadelní, a zároveň nenásilně reflektoval dobu svého vzniku, právě se začínající druhou polovinu 20. století.

Režisérem *Srpnové neděle* byl Otomar Krejča, další významná osobnost českého divadla, která vstoupila do Svobodova života a zásadně ovlivnila jeho myšlení. Krejča byl v březnu 1956 jmenován šéfem činohry Národního divadla v Praze. Nastoupil do své funkce s přesně formulovanou vizí divadla a s odvážnou dramaturgickou koncepcí, jejímž hlavním úkolem bylo inscenovat nové hry současných českých autorů, které by rezonovaly s pocity současníků, a cíleně hledat tomu odpovídající režijně-scénografická řešení.

Otomar Krejča od počátku kladl na své spolupracovníky vysoké nároky: vědomí jistého mravního a organizačního řádu. Ze svých nároků neslevil po celou svou režijní dráhu. Dvě entity byly pro něho podstatné: básník a jeho dílo, jehož řád je nutno respektovat a domýšlet, a herec jako živá bytost, přinášející do tvorby svůj lidský řád. Josefa Svobodu si vyvolil jako svého „dvorního“ scénografa, protože vycítil, že je v dané chvíli jediným českým scénografem, který dokáže realizovat jeho představy.

► **Josef Svoboda:**
scénický návrh
pro Srpnovou neděli,
1958.

▼ **František Hrubín:**
Srpnová neděle.
Národní (Tylovo)
divadlo 1958.
Režie Otomar Krejča,
scéna Josef Svoboda.
FOTO JAROMÍR SVOBODA





„... Pro dnešní inscenační styl je hledán především prostor, který by svou účelností a rychlou schopností proměny dovoloval umocňovat smysl a výrazové možnosti inscenace v jejím průběhu. Takový prostor je schopen proměňovat se synchronně s postupem inscenace, s průběhem jejích nálad, s vývojem její významové a dramatické linie. Nenahává žádnou ilusi, netváří se, že je něčím, čím ve skutečnosti není; přiznává, že je tím, čím vskutku je – prostorem pro hru.“¹

Inspirativní byla i týmová příprava inscenace. Text hry i představení se rodily více než rok. Básník František Hrubín hru dopisoval ještě během zkoušek. Průběžně krystalizovala i její jevištní podoba. Ve finální verzi dospěli ke hře, jejíž děj je zasazen do konce padesátých let, odehrává se jedné srpnové neděle na břehu rozlehlého rybníka v jižních Čechách. V čechovovsky laděném dialogu si postavy střední generace vyjasňují svoje vztahy, mladí hledají své místo v životě v opozici k pokrytectví starší generace a přežívajícímu měšťáctví těch nejstarších.

„Hrdinou Hrubínovy hry byla – jak jsme se všichni shodli – atmosféra jednoho srpnového dne. Proto byla povaha scénografie pro tuhle inscenaci určující a režiséra svým způsobem dokonce limitovala, nutila ho hrát prakticky jen na forbině. Dělalí jsme vědomě světelné divadlo, a právě Srpnová neděle byla začátkem pro další inscenace – při ní jsem přišel na věci, o nichž jsem do té doby nevěděl a s nimiž jsem nepočítal. Bylo to poprvé, kdy jsme použili těchto prostředků, a poprvé jsme zacházeli s projekčními plochami jako s prostorovým prvkem.“²

První scénická skica k *Srpnové neděli*, kresba uhlím na okrovém papíru, by obstála i před nejzarytějšími strážci socialistického realismu. Scénický návrh, namalovaný stejnou technikou, naznačuje základní postavení projekčních ploch a zachycuje už projekci. Realizace však předčila všechna očekávání: scénu vyplnila nádherná iluze krajiny – břehu rybníka a širé vodní plochy, která se

1 Otomar Krejča in: *Katalog k výstavě Josefa Svobody*, Praha 1961.

2 Josef Svoboda: *Tajemství divadelního prostoru*, Praha 1990, s. 61.

◀ **Josef Svoboda, František Hrubín a Otomar Krejča na zkoušce Srpnové neděle v hledišti Tylova divadla, 1958.**

FOTO JAROMÍR SVOBODA

▶ **František Hrubín: Srpnová neděle. TD 1958. Vlasta Fabianová (Mixová).**

FOTO JAROMÍR SVOBODA



v mihotání světla a stínů větví jen tušených mohutných stromů rozlévala do hloubky scény pod vysokou, proměnlivou oblohou. Scénografie pomocí neiluzivních prostředků, světlem a projekcí, vytvářela i dramatický čas hry – jeden celý den.

„Základem scénografie byla šikma potažená kobercem a vykrojená asi uprostřed scény jako břeh rybníka. Světlo a dvojitou projekci přijímaly dvě velké projekční transparentní plochy, spojené pod úhlem 45 stupňů v zadní části jeviště. Difúzní světlo svou oscilací vymazalo spoj mezi projekčními plochami a zároveň dalo scéně, která byla ve skutečnosti mělká, optický dojem neobyčejné hloubky. Pod spodní projekční plochou byla zrcadlová fólie, která umožňovala reflexy herců i prostředí v hladině. Scéna se proměňovala jen díky světlu a projekci, a to rychle a plyně: jitra se koupalo ve stříbřité mlze, polední slunce páliło, noc byla hluboká. Hrou světla se nám podařilo navodit světelnou atmosféru velké hloubky, ale jakoby hmatatelnou.“³

3 Josef Svoboda in: *La scénographie en Tchécoslovaquie*, DÚ 1962, s. 10–12, překlad I. Peroutková.

Dobová kritika byla nadšena hrou, režii, hereckými výkony. Pokud jde o scénografii, nešetřila adjektivy „krásná“, „sugestivní“ apod., ale nikde nepojmenovává, proč je tímto Svobodovým prostorem tak okouzlena. Nepokouší se definovat novost této scénografie. Není to – paradoxně – nejlepší vizitka pro scénografa? Jeho prostor dokonale splynul se všemi složkami inscenace. Atmosféra letního dne i nostalgie večera sálaly nejen do hlediště, ale měly působit i na herce na scéně:

„Vždycky jsem se snažil, aby herec vnímal prostor, ve kterém se pohybuje. To znamená, aby to nebyl prostor jen pro frontální vnímání, tedy ze strany publika, ale také prostor, který i herce nějak obejmje, který herec vnímá přímo fyzicky, jako teplo, jako vítr..., dokonce jsem se snažil o to, aby se herci v tom prostoru cítili dobře, abych jim pomohl atmosférou letní sluneční neděle a rytmem prostoru.“⁴

Tady je namístě připomenout dvě Svobodovy scénografie, které vznikly bezprostředně před touto. Uspořádání projekčních ploch jako prostorových prvků si Svoboda vyzkoušel již na podzim 1957, když scénoval v Národním divadle *Optimistickou tragédií* Vsevoloda V. Višněvského, odehrávající se na palubě obrněného křižníku. Do černého prostoru umístil velké šikmé plochy – podlahovou a stropní, které sice svíraly v pozadí scény úhel 45 stupňů, ale zůstávala mezi nimi černá proluka. Na horní plochu byly promítány mraky, na podlahové šikmé znázorňující palubu byl jen strohý detail. Podle Svobodových slov si při práci na scénickém modelu vyzkoušel, že horní a dolní plochu lze spojit a vytvořit prostor ze dvou projekčních ploch, v jehož klínu při použití projekce a světla vzniká difuzní světlo, vyvolávající iluzi velké hloubky.

O tom, že Svoboda byl na *Srpnovou neděli* připraven, že měl Krejčovi co nabídnout, svědčí i lakonická poznámka režiséra Kašíka, týkající se hostování sólistů, dirigenta, režiséra a výtvarníka Národního divadla při inscenaci Dvořákovy *Rusalky* (prem. 20. 2. 1958) v divadle La Fenice v Benátkách. Podmínkou této spolupráce byla levná a variabilní scéna.

„[...] Na Svobodově scéně bylo možné na obě plochy, představující jezero a oblohu, velmi variabilně promítat nejrůznější motivy – vodu, oblaka či stromy, a to v detailech i v celcích.“⁵

Druhým významným inspiračním zdrojem pro Svobodovy objevy byla příprava a realizace programu s původním názvem *Nonstoprevue o 24 obrazech* (prem. 26. 5. 1958) pro mezinárodní výstavu EXPO 58 v belgickém Bruselu, pořadu, pro který se rychle vžil název *Laterna magika*.⁶ Jeho režisérem byl Alfréd Radok. V tomto syntetickém představení Svoboda vytvořil koláž z filmových a diapositivních projekcí na systém prostorově usazených pláten. Kompozice popírala realistické a reálné, tj. skutečnosti odpovídající poměry mezi projekcemi a ve vztahu k živým hercům vystupujícím na scéně. Společným jmenovatelem prostorotvorné projekce (*Srpnová neděle*) a projekčního divadla (*Laterna magika*)

4 Rozhovor s E. Krumbachovou, cca 1980; Archiv Josefa Svobody, uspořádal na CD Jakub Hejna.

5 Kašíkova vzpomínka obsahuje ještě jednu zajímavou informaci. „[...] Dekorace musela být co nejjednodušší, ale účinná. A tak arch. Svoboda domyslel a technicky zjednodušil elipsoidní nápad Trösterův. [Kašík dělal *Rusalku* s Trösterem v roce 1952. Pozn. H. A.] Svoboda dospěl v nejlepšího Trösterova žáka, ale on jej až do své smrti obviňoval z využívání svých nápadů [...]“ in: Václav Kašík, *Jak jsem dělal operu*, Praha 1987, s. 26.

6 „Lanterne magique, montage-revue en 24 tableaux, film, ballet-musique-chant, combine avec des projections des filmset interpretations en scene“.



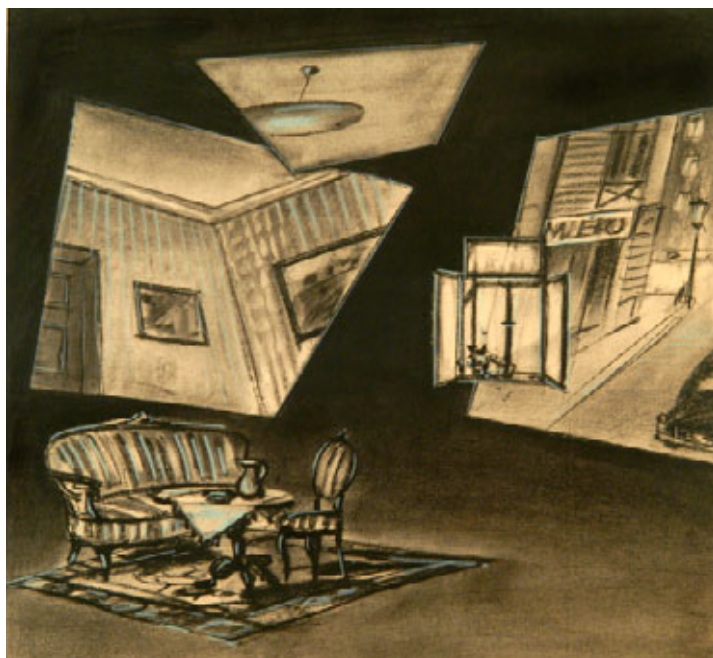
**František Hrubín:
Srpnová neděle.
TD 1958. Bohuš
Záhorský a Jiřina
Šejbalová (Vachovi).**

FOTO JAROMÍR SVOBODA

jsou filmové nebo dia projektor; výsledkem je výtvarně i prostorově odlišný efekt. Dva na počátku si vzdálené postupy byly póly Svobodova projekčně-světelného divadla; postupně se začínaly přibližovat, ovlivňovat a prolínat a s rozvojem nových světelných a materiálových technologií obohacovat a proměňovat.

Příprava na *Srpnovou neděli* a program pro EXPO 58 v Bruselu probíhaly paralelně již během roku 1957. Navíc se rodily pod jednou střechou, v dílnách Národního divadla, neboť to bylo právě Národní divadlo v Praze, které bylo pověřeno tehdejším ministerstvem kultury a školství, aby zajistilo výrobu bruselského programu. Díky tomuto souběhu prací na dvou náročných úkolech si Svoboda mohl ověřovat své nápady i mimo jeviště, s nesrovnatelně lepším finančním zajištěním, než mu mohlo poskytnout i to nejbohatší české divadlo.

V používání projekce na scéně měl samozřejmě své předchůdce na domácí scéně; s velkoplošnou projekcí pracoval Vlastislav Hofman i František Tröster již ve 30. letech, v míře omezené především technickými parametry reflektorů



◀ **Josef Svoboda: scénický návrh pro Jejich den, 1959.**

▶ **Josef Topol: Jejich den. TD 1959. Režie Otomar Krejča, scéna Josef Svoboda. FOTO JAROMÍR SVOBODA**

a projektorů. Cíleně ji v té době ve svém divadle používal i E. F. Burian s architektem Miroslavem Kouřilem.

Tak jako scénografii *Srpnové neděle*, tak i tvaru, zjednodušeně nazývanému *Laterna magika*, předcházela ve Svobodově díle některá scénografická řešení. Něco si v nich vyzkoušel, ale dále to nerozvíjel, svou zkušenost si ukládal do „depozitáře“. Do roku 1958 tři inscenace mohou být považovány za přípravné kroky k „multi-mediálnímu divadlu“: připomeňme nerealizovanou hru Jiřího Kárneta *Bloudění* (1944), kde se snažil propojit promítaný obraz s živým hercem na scéně, což se mu podařilo v komedii F. F. Šamberka *Jedenácté přikázání* (1950) s režisérem Alfrédem Radokem.

„Od mých prvních představení tohoto typu mě zajímala možnost svázat hluboce vnitřně v jedné inscenaci jednání i projekční vyobrazení tak, aby nemohlo existovat jedno bez druhého. Podařilo se mi to až v *Laterně magice* na EXPO 1958.“⁷

Než začneme mluvit o dalším významném počínu týmu Krejča – Svoboda, musíme připomenout polyekran *Pražské hudební jaro*, který se objevil v expozici EXPO 1958: Je to soustava několika oddělených projekčních ploch, audiovizuální kompozice. Na dlouhé čelní stěně bylo umístěno osm promítacích ploch ve tvaru lichoběžníků a čtverců, a to tak, aby je diváci mohli vnímat najednou jako koláž orchestrované série filmové projekce a diaprojekce, jejichž obrazové proměny byly synchronizovány s hudbou. Tento systém nepracoval s živým hercem. Nicméně – ačkoli zůstal ve stínu slavné *Laterny magiky* a občas je s ní zaměňován, pro Svobodu se stal dalším významným prvkem jeho „scénografické

⁷ Josef Svoboda in: *Leziona milanesi*, 1989; cit. z ruského překladu *Tajna teatral'nogo prostranstva*, Moskva 1999, s. 82.



abecedy“. Tento princip používal, v různých modifikacích, na domácích i zahraničních scénách hlavně v šedesátých letech.

Co přinesly Laterna magika a polyekran Krejčovi a Svobodovi?

Nejen mezinárodní úspěch, ale i kladné přijetí programu EXPO 1958 v domácím prostředí, utvrdily Svobodu v přesvědčení, že oba systémy – Laterna magika a polyekran – otevírají nedozírné a dosud neprozkoumané režijně-scénografické možnosti i divadlu. Byl si vědom, že je nemůže používat neuváženě, že musí čekat na vhodný titul. Tentokrát nečekal dlouho. Z dramaturgické dílny Národního divadla vzešla další česká hra básníka Josefa Topola *Jejich den* (prem. 4. 10. 1959), jejíž režie se samozřejmě ujal Otomar Krejča. Hra má strukturu filmového scénáře a vyžaduje rychlou proměnu prostředí, k čemuž se zdál ideální polyekranový systém. Ne už uzavřený audiovizuální výstavní celek, ale polyekran spojený s hereckou akcí. Scénografické řešení bylo v kladném slova smyslu hybridem postupů Laterny magiky a polyekranu. Záměrně uvádíme dlouhý popis této scénografie od samotného Josefa Svobody; s údivem můžeme sledovat,

že již za necelý rok po realizaci bruselského polyekranu došel k jeho mnohem sofistikovanější jevištní podobě, musel si zadat a vyřešit řadu nových úkolů. Ze Svobodových slov vyzáruje nezlomné přesvědčení, že je to technologie budoucnosti divadla. (Z tohoto přesvědčení postupem času vystřízlivěl.)

„V Národním divadle se stal polyekranový systém základním principem scénografie při inscenování Topolovy hry *Jejich den*. Na rozdíl od polyekranu v Bruselu jsme opustili stabilní projekce a nahradili je plochami, které se různými způsoby objevovaly nebo mizely na scéně. Způsob objevování a mizení ploch je v přímém vztahu s rytmem tří speciálně upravených jevištních vozů, které na scénu přivážejí plastické detaily. Celkem jsme použili devět projekčních ploch, z nichž je každá vybavena dvěma diaprojektory; tři z nich ještě navíc vlastní synchronizované filmové projektory; takže je možné realizovat libovolné prolínání obrazů. Zmizení a objevení ploch je řešeno jejich otočením po vertikálních či horizontálních osách, anebo uzavřením a otevřením. Plocha číslo 3 je ze čtyř stran vybavena upevněnou oponou, což dovoluje zvětšení nebo zmenšení obrazu. Projekční plocha číslo 7 je připravena tak, aby umožnila proměnu scény souběžně s rámcem jeviště. Pokud je v akci, žádná jiná plocha nefunguje; jeviště je ponořeno do tmy a veškerý prostor se soustřeďuje na projekci jediného diapozitivu, jehož pohyblivá plocha si vybírá pouze část obrazu. Tento způsob oživené projekce fixovaného obrazu s použitím hnacích řemenů umístěných v podlaze, ovšem mimo rámec jeviště, a ve spojení s hrou herců, formuje nový kinetický prostor. [...] Podlaha jeviště a dekorativní vozy jsou pokryty černou plstí o tloušťce 5 mm, která perfektně kryje pohyby herců a relativně dobře absorbuje světlo přicházející z reflektorů. Jak nasvícení herců, tak i plastických dekorací musí být řešeno v souladu s plochou jeviště, především je nutné dbát na to, aby mezi herci a plátnem existovala tzv. stínová zóna, která umožňuje snížit hladinu přebytečného světla a tak zachovat nezbytnou kvalitu pro promítání obrazu. K tomu rovněž přispívá správný výběr materiálu jak pro dekoraci, tak pro kostýmy. [...] Můžeme říct, že takto se jeviště stává pro režiséra a výtvarníka citlivým nástrojem. Nechceme nahradit běžně používané malované a plastické dekorace novými světelnými dekoracemi – tato myšlenka ve své podstatě ostatně ani není objevná – ale chceme se pokusit rozličné vizuální aspekty s jejich rozložením a rozdělením složit do nové obrazové soudržnosti, která by vymezila téma; vytvořit kompozici obrazů, [...] mít dramatický prostor, který se může transformovat podle procesu dramatické akce.

Polyekran jakožto scénický prvek dramatického díla je takto považován za současný prostředek divadelního umění. S ním můžeme realitu snadno přenést do poezie a učinit poezii realitou. Obraz jím vytvořený je dynamický; může být vymazán v čase zrovna tak jako obraz vytvořený hercem. Může svou akcí ukázat, a dokonce vytvořit prostor a takto komunikovat zcela jako herec. [...] Je tím, čím je, o to přesvědčivější, neboť mnohem divadelnější než všechny jevištní malby a architektury, a proto i zcela odlišný. Myslíme si, že takový postup v dramatickém díle se bude používat i nadále, pokaždé, když se divadlo bude prezentovat jako prostředek nezbytného výrazu.“⁸

Jedna z vrcholných scén, kdy systém dokonale fungoval, byl moment, kdy auto srazí chodce. Jeden obraz sledoval pomalou jízdou okraj silnice, druhý se řítil v protisměru rychlostí auta. Ve zvuku bylo svištění pneumatik a skřípot brzd. Chodec-herec na scéně padl, následovala vteřina tmy, obraz se zastavil, hukot motoru se vzdaloval. Poté se na všech plátnech objevil idylický obraz prázdné, travou lemované silnice. Na předscéně ležel mrtvý člověk.

Ve dvouhodinovém představení byly i momenty, kdy polyekran působil jen ilustrativně. Svoboda se ve své další práci nikdy již k takto čistému použití polyekranu na jevišti nevrátil. V jeho „abecedě“ ale přibyl nový prvek – objevení tzv. stínových zón, to je míst, která zůstávají mimo hlavní a nutné nasvícení scény, a kde je tudíž výhodné umístit plochu pro projekci a tím zkvalitnit filmový obraz.

8 J. Svoboda in: *Le Théâtre en Tchécoslovaquie*, DÚ 1962, s. 10–12, překlad z francouzštiny I. Peroutková.

Krejčova velká éra v Národním divadle (1958–1963)

Jednoznačný úspěch *Srpnové neděle* utvrdil Otomara Krejčku v přesvědčení, že nastoupil se svými spolupracovníky správnou cestu. Během pouhých pěti sezon se „Krejčova éra“ zapsala do historie první scény řadou vynikajících, dodnes připomínaných inscenací; na všech se podílel scénograf Josef Svoboda. Otomara Krejčka pojímal divadlo jako souvislou uměleckou práci, zakládající a rozvíjející určitý divadelní názor a styl, jehož podmínkou je volba určitých uměleckých prostředků a vnitřně spřízněných spolupracovníků. Práce Krejčovy dílny se stala nevyhlášeným vzorem dalším divadelníkům a záhy trnem v oku politickým ideologům. Svoboda si ve spolupráci s Krejčkou přesně uvědomil, že současná civilizace, věda a technika radikálně rozšířily možnosti estetického působení světla a pohybu v divadelní tvorbě a ovlivňují i nový způsob vnímání diváků.

Premiéra Čechovovy hry *Racek* (4. 3. 1960) byla průlomem do inscenační tradice her tohoto autora na českých jevištích.⁹ Základním východiskem režiséra Otomara Krejčky byla opět atmosféra hry, zobrazení nezobrazitelného napětí mezi postavami hry, jejich blízkosti a míjení, nervozity z neschopnosti naplnit své sny a lásky.

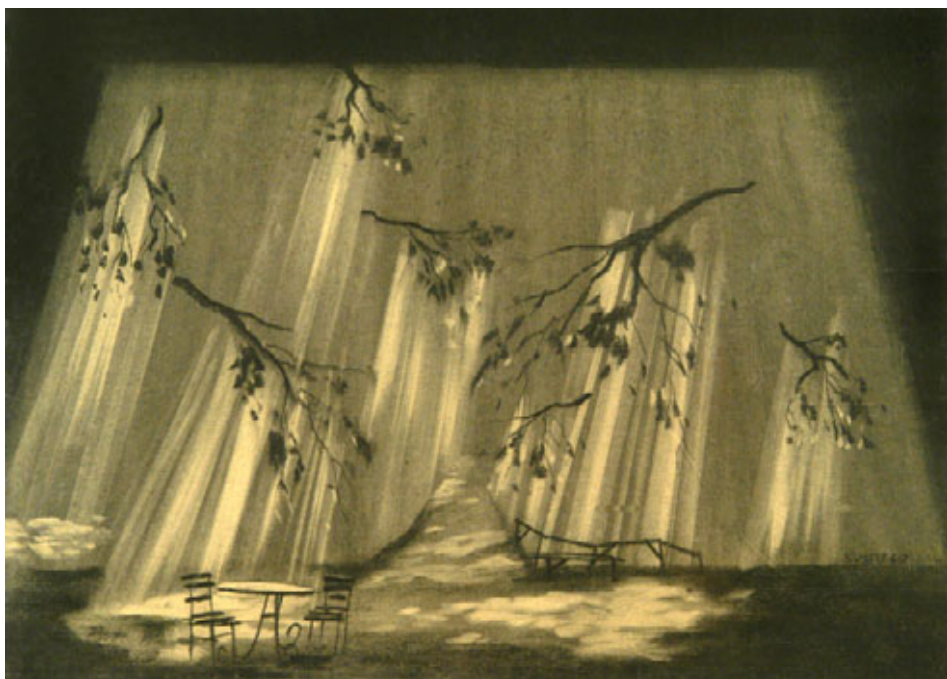
Svoboda nechal prostor scény holý, černě vykrytý. V exteriérových scénách je nalevo zahradní stůlek, pár židlí, a na úrovni portálu obyčejná, centrálně umístěná lavice. Z pozadí scény vybíhá dřevěný mostek, po němž přicházejí postavy „zvenku“. Jeho mírně rozšířené ústí je i pódiem divadla, na kterém hraje v prvním jednání Nina. Scény interiéru jsou „tradiční“: zadní stěna s velkými dveřmi a nezbytný mobiliář. Zarážející byla úspornost scénického vybavení. Základním a určujícím elementem této scénografie bylo totiž *světlo*. Nové Svobodovo světlo. Světlo, které znamenalo revoluci v jevištním svícení.

V místě portálové světelné rampy byla v celé její šířce umístěna světelná rampa osazená speciálně zkonstruovanými nízkovoltovými lampami (24V–200W) s parabolickými zrcadly, které si Svoboda v menším měřítku vyzkoušel již v *Hamletovi* (1959). Proudění světla z této rampy tvořily „světelnou oponu“, která byla nakloněná proti hledišti v úhlu 45 stupňů. Do hloubky scény umístil Svoboda v provazišti dalších deset menších světelných ramp stejné konstrukce.¹⁰ Malé rampy byly zakryty divadelními maskami a haluzemi stromů, jimiž jako by pronikaly proudy „slunečního světla“. Dusné teplo sálalo z jeviště do hlediště. Sorinova replika na konci I. dějství: „... *Všichni jste tak nervózní a je tu tolik lásky*“¹¹ se stala téměř hmatatelnou. Použitím těchto světelných podstupovali Svoboda a s ním celý tvůrčí tým velké riziko, protože si nemohli účinných světelných ramp vyzkoušet v tak velkém měřítku laboratorně (bylo použito celkem 300 lamp!). K prohloubení

9 Českou interpretaci her A. P. Čechova ovlivnily slavné inscenace Moskevských a jejich režijní výklad K. S. Stanislavského. V roce 1906 inscenoval v Národním divadle *Tři sestry* Jaroslav Kvapil ve výpravě a kostýmech, které byly přesnými kopiemi výpravy MCHT. Všechny další inscenace Čechova až do roku 1960 se odehrávaly v romanticko-realistických dekoracích.

10 Tato svítidla mají minimální rozptýlený svazek paprsků, takže se blíží tvaru válce, nikoli kužele. Prochází-li takový svazek paprsků prachným vzduchovým prostředím nebo uměle zahuštěným prostředím (vodními kapátkami, dýmem), vzniká dojem světelné stěny. První světelné rampy vyráběl Svoboda se svými spolupracovníky v pravém slova smyslu „na kole“ z reflektorů nákladních automobilů. Dnes jsou samozřejměm vybavením světelného parku velkých divadel na celém kontinentu. Konstrukčně jsou tvořeny devíti světelnými zdroji ve dvou řadách – čtyři a pět lamp, což umožňuje jejich napojování na potřebnou šířku. Svůj nový objev, nový prvek „scénografické abecedy“ (světelné opony), Svoboda dovedl v neuvěřitelně krátkém období k dokonalosti. (Ve Výzkumném ústavu zvukové a obrazové techniky v Praze spočítali správnou parabolu a tyto reflektory začala vyrábět firma ABD v Belgii pod názvem „svoboda“.)

11 Překlad Josef Topol, 1960.



▲ **Josef Svoboda: scénický návrh pro inscenaci Racka, 1960**

► **A. P. Čechov: Racek. TD 1960. Režie Otomar Krejča, scéna Josef Svoboda, kostýmy Ema Veselá. Zleva Dana Medřická (Máša), Vlasta Fabianová (Arkadinová), Marie Tomášová (Nina Zarečná), Bohuš Záhorský (Sorin) a Radovan Lukavský (Medvěděnko).**
FOTO JAROMÍR SVOBODA

jeviště, k navození dálky, použil Svoboda pohyblivého chodníku instalovaného na mostku, po kterém na začátku svého výstupu přibíhá z pozadí jeviště směrem k přednímu plánu Nina Zarečná; běží, a přece zůstává na místě, diváci dlouho vnímají její světlý zjev. Zmíněný nový způsob svícení ozvlášťoval i jevištní kostýmy. Ve II. jednání se Nina v bílých plisovaných šatech se širokými rukávy houkala na houpačce. Mihotavě prosvícené vlající šaty vyvolávaly dojem letícího racka.

Zní to až neuvěřitelně, ale již za další tři měsíce měl Svoboda k dispozici dokonalý světelný nástroj pro Otomara Krejču a jeho inscenaci Tylovy historické hry *Drahomíra a její synové* (prem. 15. 6. 1960). Děj se odehrává na úsvitu českých dějin, v 10. století. Robustní dřevěné plochy a stylizované trojrozměrné masky románské architektury doslova krájely jevištní prostor naplněný hmatatelným světlem nízkovoltových ramp. Zároveň v místech, kam nemohlo světlo přes hmotný objekt proniknout, zůstával hluboký stín. Oponu tvořily tři k sobě se sjíždějící mohutné dřevěné plochy. Šikma scény byla členěna jen zářezy a výběžky a jejich ostré stíny zvyšovaly plasticitu podlahy.

„Díky světelným plánům jsme v široké míře vyřešili i prostor jeviště v opeře ‘Svätopluk’ a ve hře ‘Drahomíra’. Frontálně jsme rozdělili jeviště na 5 ploch ohraničených rampami, které byly umístěny po celé šíři jeviště. Příčně se scéna dělila na tři sektory, takže část jeviště, kde se hrálo, se



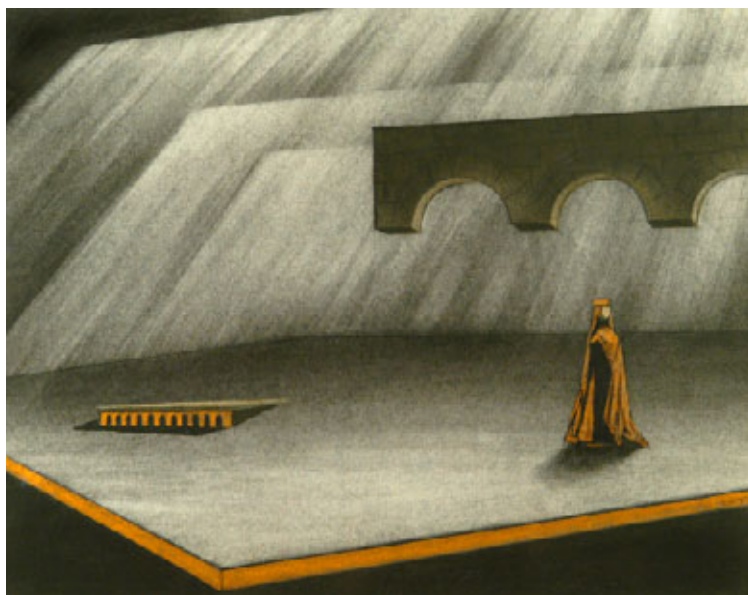
A. P. Čechov: Racek. TD 1960.

► Marie Tomášová jako Nina Zarečná. FOTO JAROMÍR SVOBODA

▼ Vlasta Fabianová (Arkadinová), Jan Pivec (Trigorin), Jiřina Šejbalová (Polina), Vítězslav Vejražka (Šamrajev), zády Dana Medřická (Máša) a Ladislav Boháč (Dorn).

FOTO JAROMÍR SVOBODA





◀ **Josef Svoboda:**
scénický návrh k inscenaci
Drahomíra a její synové,
ND 1960.

▶ **J. K. Tyl: Drahomíra a její synové.** TD 1960. Režie Otomar Krejča, scéna Josef Svoboda, kostýmy Jiří Trnka. Zleva Radovan Lukavský (Václav), Leopolda Dostalová (Ludmila), Marie Vášová (Drahomíra), Vítězslav Vejražka (Hněvsa), Rudolf Hrušínský (Boleslav).
FOTO JAROMÍR SVOBODA

▼ **J. K. Tyl: Drahomíra a její synové.** TD 1960. Marie Vášová jako Drahomíra.
FOTO JAROMÍR SVOBODA

nacházela přímo pod vlivem změn světelných předělů [...] V obou těchto režiiích byla použita stejná technická koncepce světelných zdrojů jako ve hře 'Racak'. Důležitým prvkem tentokrát byly kostýmy, které změnou odstínů a světelné intenzity pomáhaly vytvořit dramatické prostředí; zatímco jejich povrch zachytával a odrážel světlo kolem, barva vytvářela požadovanou atmosféru scény."¹²

Nádherný objev měl však i své stinné stránky: zdokonalené světlo způsobovalo přesvětlení podlahy, pokryté černým divadelním kobercem, který ho neuměl absorbovat. Bylo nutné najít materiál, který by sice odrážel méně světla, ale současně by totéž světlo dokázal odvést do patřičného směru, přičemž by se zachoval dojem tmavého jeviště.

A také bylo jasné, že magie světelných opon těží z poměrně vysoké prašnosti na jevišti. Teplem uvolněný prach vířil ve vzduchu a dodával celému obrazu stříbrný nádech.

Řešení povrchu jevištní podlahy a fungování světelných ramp v neprašném prostředí se stalo pro Svobodu dalším důležitým úkolem, který zvládl během několika málo let.

Svoboda v tomto období dává sám sobě stále nové a nové úkoly. A řeší je. Sotva světelné rampy zvané „svoboda“ na naší scéně zdomácněly, dostal od režiséra Otomara Krejči kategorické zadání pro scénografii ke hře Milana Kundery *Majitelé klíčů* (prem. 29. 4. 1962). Děj hry je zasazen do období II. světové války v naší zemi. Měšťácká rodina v zájmu svého bezpečí odmítne pomoc ženě z ilegálního odboje, manžel jejich dcery prochází těžkým procesem rozhodování, které je ve hře zhmotněno v jeho snech-vizích. K těmto vizím se váže poznámka v Krejčově režijní knize: „Z portálového obdélníku bude něco svítit do jednoho úběžníku.“ Ne úběžník malované dekorace nebo scénické architektury, ale úběžník dramatického prostoru, symbol jediného úběžníku lidského života – smrti.

¹² Josef Svoboda in: *Théâtre en Tchécoslovaquie*, DÚ 1962, s. 10.



Už na scénickém návrhu namaluje Svoboda černý bod uprostřed scény, oblitý zvláštním světlem. Fotografie z této inscenace, magicky temný černý čtverec, od něhož se paprskovitě rozlévá světlo do všech stran, jsou důkazem toho, že Svoboda dokázal tento bod realizovat i technicky. Světelný úběžník se stal „logem“ této inscenace.

„[...] hra požadovala ještě prostor pro materializované vzpomínky a touhy hrdinů. Volné prostranství a vizuální perspektivu... Scéna se musela vyprázdnit, aniž by se děj přerušil. Na zadní stranu jevištního portálu (tzn. na boky i most!) jsem osadil 200 světelných souprav s nízkovoltými světly. A do hloubky jeviště a určité výšky jsem pověsil zrcadlo 80×80 cm. Protože byl parter pohroužený do tmy, zrcadlo nic nevidělo, neodráželo, vlastně jako by neexistovalo, ač viselo na jevišti po celé představení. Nasměroval jsem všechny světelné baterie do středu tohoto zrcadla. Paprsky, které vycházely z jedné strany portálu, se odrážely od zrcadla a ve stejném úhlu dopadaly do míst, odkud na druhé straně paprsky vycházely. Stejně působily paprsky i z druhé strany a shora. Na jevišti vznikl úběžníkový prostor ohraničený světelnými oponami, čili vznikla pyramida, jejíž základnou byl portál a vrcholem střed zrcadla. Aby se dosáhlo žádoucího efektu, potřeboval jsem koherentní světlo s paralelními svazky paprsků. [...] Použili jsme xenonové lampy a usměrnili světlo pomocí čoček, které zhotovil můj asistent Miroslav Pflug.¹³ Efekt předčil všechna očekávání, protože jsme k tomu přistupovali profesionálně. Z toho plyne naučení: zrcadlo, které nic nevidí, je černé, neexistuje na jevišti. Později jsem tohoto principu mnohokrát využil. Vedle toho jsme využili reflektorů na horní straně portálu k tomu, že jsme mohli vytvořit také světelnou oponu, např. na začátku představení. Světla se odrážela v zrcadle na podlaze, které bylo usazeno v přesně vypočítaném úhlu.“¹⁴

Mobilní vozy, představující dva pokoje v bytě rodiny, ač pobývaly na scéně mnohem déle než scény vizí, upadly v jisté scénografické zapomenutí. Přesto z hlediska kinetiky scény ve službách dramaturgie zde Svoboda s Krejčou vymysleli zajímavou perspektivní „šalbu“.

„Podlaha jeviště byla nakloněna o 10 stupňů směrem k hledišti a pokryta černou plstí. Na tuto šikmu jsem dal dva jevištní vozy, které se pohybovaly po kolejnicích dopředu a dozadu, společně i jednotlivě, takže vznikaly možnosti pro řadu kompozic. Tyto dva vozy odpovídaly dvěma interiérům, každý byl vyznačen jednou stěnou: u Krůtů rodičů byly znakem hodiny, u mladých architektonické plány. V každém tomto prostoru se odehrával dialog: v jednom mezi Otcem a Matkou, ve druhém mezi Dcerou a Zetěm. Dialogy, na sobě nezávislé, se skládaly v jeden dialog. Vozy odjízděly neslyšně dozadu, měly vyvolat pocit, že zmizely. Pochopitelně vzhledem k jejich frontálnímu usazení by mizely v přirozené perspektivě jeviště. Ale já jsem vytvořil pro každý vůz speciální oponky (jako clony u starých fotoaparátů!), které synchronizovaně s pohybem vzad překrývaly každý vůz v jeho vlastní perspektivě a vytvořily pocit velkého vzdálení vozů v poměrně malé hloubce jeviště.“¹⁵

Inscenace tohoto období jsme mohli v Praze vidět, jsou zachyceny na dokonalých černobílých fotografiích, známe scénické návrhy. Intenzivní zájem o světelnou scénografii a kinetiku proměnil i Svobodův přístup k jevištnímu návrhu. Kreslí na okrovém, tmavošedém nebo černém papíru, převážně černou a bílou rudkou či pastelem. Smyslem návrhu není snaha se líbit, ale potřeba

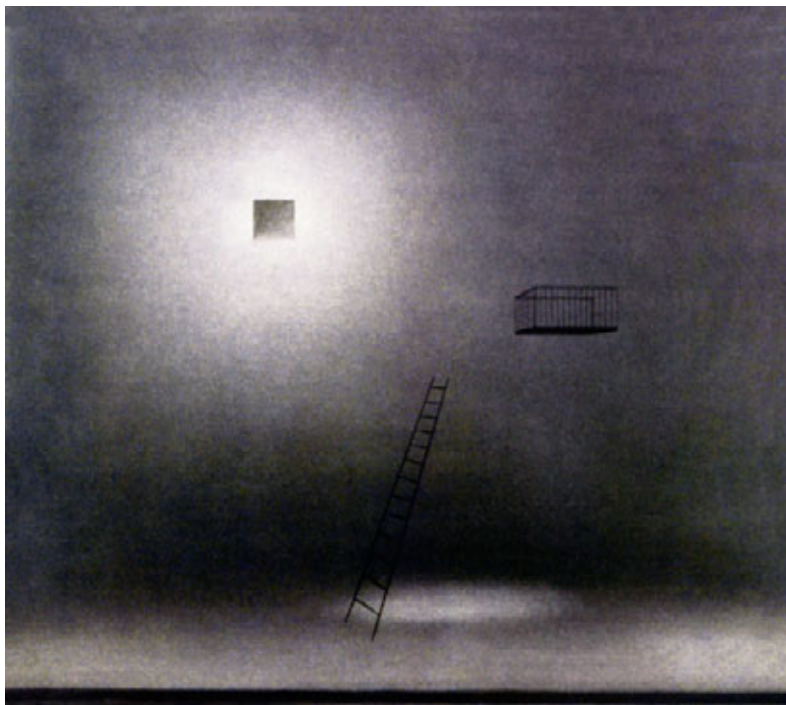
¹³ Miroslav Pflug (1932), český kameraman. Se Svobodou poprvé spolupracoval ve Výzkumném ústavu zvukové a obrazové techniky Praha (VÚZORT) na konstrukci světelné rampy „svoboda“. 1959 nastoupil do Národního divadla Praha jako instruktor osvětlení LM. 1959–1969 se významně podílel na obrazové a filmové části Svobodových prací. 1969 emigroval do západního Německa.

¹⁴ Josef Svoboda in: *Tajna teatral'nogo prostranstva*, Moskva 1999, s. 65.

¹⁵ Tamtéž s. 65.

► **Josef Svoboda:**
scénický návrh
k *Majitelům klíčů*, 1961.

▼ **Milan Kundera:**
Majitelé klíčů. TD 1961.
Režie Otomar Krejča,
scéna Josef Svoboda:
realizace vize.





◀ **William Shakespeare:**
Romeo a Julie. ND 1963.
Režie Otomar Krejča,
scéna Josef Svoboda,
kostýmy Zdeňka
Kadrnožková.

Marie Tomášová (Julie)
a Jan Tříška (Romeo).

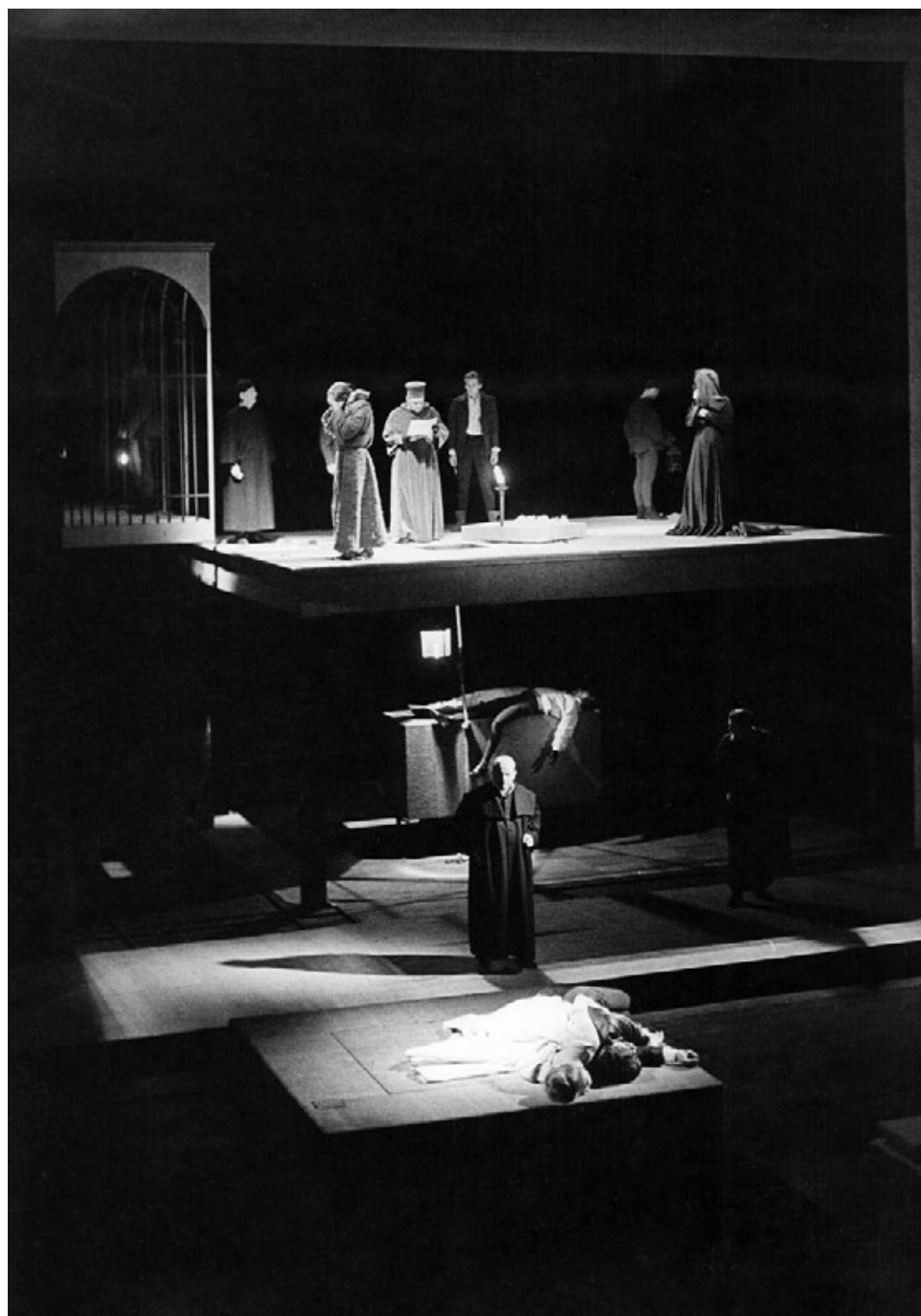
FOTO JAROMÍR SVOBODA

▶ **William Shakespeare:**
Romeo a Julie. ND 1963.
Závěrečná scéna.

FOTO JAROMÍR SVOBODA

sochaře-architekta usadit objekt v prostoru a určit charakter svícení. Na scénickém návrhu pro výše zmíněného Čechovova *Racka* Svoboda poprvé namaloval proudy světla – světelné opony. V období, kdy se začal vážně a systematicky zabývat světelnou a prostorovou kinetikou, vyráběl si u sebe v ateliéru scénické modely, na kterých simuloval prostorové a světelné proměny. Ty pak detailně zachytil fotograficky a s tímto materiálem přicházel za režisérem, herci i techniky.

Svoboda se čím dál více zabývá kinetickou architekturou na jevišti. Jevištní architekturou, která se proměňuje před zraky diváků a v pevném temporytmu představení. Scénický návrh pro dnes již legendární inscenaci *Romea a Julie* (prem. 10. 10. 1963), opět s Otomarem Krejčou, sděluje výchozí myšlenku o prázdném, a přece uzavřeném prostoru, z něhož vedou jen nenápadné schůdky do orchestřiště. V levém horním kvadrantu se vznáší křehká renesanční loggie. Krásný, čistý prostor jen se střízlivým náznakem renesanční architektury. Na tomto na první pohled strohém uchopení prostoru však Svoboda vybudoval složitou scénickou kinetiku. Zadní stěnu tvořily frontální panely, které se přesouvaly a proměňovaly zadní reliéf scény v rytmu hry. Loggie, vysoko nad jevištní podlahou, lehce vyplouvala z hloubky jeviště a opět mizela. Celá stavba byla jen ze dřeva a juty, z tradičních, poměrně lehkých materiálů, ale díky nasvícení ploch měla vzhled světlého pískovce. Bělost scény opět pracovala s ostrými a hlubokými stíny. Vedle posuvných vertikálních stěn jevištní podlaha generovala tři platformy: strohý kubus vyjížděl do výšky až tří metrů a metamorfoval se hereckou akcí v lavičku, zidku či stěnu. Druhá čtvercová platforma měla ještě svou vlastní plasticitu a proměňovala se v kašnu na veronském náměstí, v katafalk a na závěr, pomalu klesajíc pod úroveň podlahy, v hrobku milenců. Třetí, nejrozměrnější platforma vyjížděla do výšky tří metrů a vymezovala prostor některých interiérových scén. Svoboda rozvinul scénickou kinetiku, která využívala všech tří pravouhlých os jevištního prostoru. Výsledkem byl prostor, který se před očima diváků stále proměňoval v rytmu herecké akce, veršů a hudby.





Josef Topol: Konec masopustu. ND 1964. Režie Otomar Krejča, scéna Josef Svoboda, masky Jan Koblasa. Maškary a Král (Radovan Lukavský). FOTO JAROMÍR SVOBODA

V dokumentárním filmu, který zaznamenal celé zkoušky této inscenace, technickou přípravu a částečně i premiéru, je – mimo jiné – zachyceno, že všechny pohyby této jevištní architektury rozvíjel Svoboda na modelu u sebe v ateliéru.¹⁶

I u této inscenace musel Svoboda vyřešit řadu technických problémů. Byla to zatím jeho nejsložitější jevištní stavba, která byla uváděna do pohybu manuálně jevištními techniky. Za lehkostí „architektury v pohybu“ byla skryta perfektní souhra jevištního týmu. Podařilo se eliminovat hluk jako nežádoucí efekt. „Plující loggie“, ten malý scénický zázrak, byla bezpečně a přitom neviditelně ukotvena na podlaze; byla usazena na štíhlém černém soklu, který byl seříznut směrem od diváků, takže nezachycoval žádné světlo. Detail typický pro Svobodu: přesnost, dokonalost.

Básník Josef Topol přinesl Národnímu divadlu svou další hru. *Konec masopustu* (prem. 14. 11. 1964). I přes liberalizaci československých poměrů v polovině 60. let se téma hry – násilná kolektivizace českého venkova v 50. letech a lidské tragédie, které tento proces vyvolal – jevílo jako velmi odvážné.¹⁷ Svobodova scénografie byla projevem maximální výtvarné kázně a úspornosti prostředků, jež dovedly vyznění současné hry k antické monumentalitě. Tři nad sebou visící robustní trojrozměrné panely v zadním plánu scény byly v jakémsi mírném,

¹⁶ Krátký film Praha, 1963, dir. Jaroslav Beránek. DVD Divadelní ústav, videotéka.

¹⁷ Z „bezpečnostních politicko-ideologických obav“, zda je vůbec únosné hrát v roce 1963 hru o padesátých letech, musela být premiéra mimo Prahu, v Divadle O. Stibora v Olomouci 27. 4. 1963. V Národním divadle v Praze byla hra uvedena až 14. 11. 1964.

ale zneklidňujícím neuspořádání, přijímaly projekci obrazu polí a rozblácených cest, byly nadány i kinetikou: vykláněly se kolem svých bočních os do prostoru a přesvícením a náznakem interiérových atributů opět plynule proměňovaly scénu před očima diváků. Jak napovídá název hry, důležitou roli zde hrály mapovnstní masky sochaře Jana Koblasy. V podstatě v černobílém prostředí scény svou barevností tvořily nedílnou součást obrazu.

Otomar Krejča odešel z Národního divadla v roce 1965, když se již v roce 1961 vzdal pro neshody s vedením své šéfovské funkce. Se svými věrnými založil nové divadlo, dnes již legendární Divadlo za branou v Praze. Svoboda byl šéfem suterénního divadla v paláci Adrie, kde byla instalovaná technologie pro programy Laterny magiky (vlastní výroba a zkoušky probíhaly ve speciálním ateliéru, který Svoboda vybudoval v dílnách Národního divadla na Floře). Došlo k gentlemanké dohodě a Svoboda dal novému Krejčovu souboru střechu nad hlavou. A samozřejmě dál s Krejčou spolupracoval. O jeho velké umělecké kázni svědčí, že ani jednou – ač v divadle pro práci Laterny magiky vybaveném – se nepokusil prosadit v Krejčových inscenacích její principy. Divadlo za branou za dobu své krátké existence (1965–1972) dosáhlo mezinárodního věhlasu, nesporně i díky Svobodovi. Intimní prostor tohoto divadla a intenzivní koncentrace na hereckou tvorbu, která panovala v tomto Krejčově souboru, ovlivnila i Svobodovu scénografii.

Epilog v Praze

Další spolupráce Otomara Krejči s Josefem Svobodou doma i v zahraničí, peripetie jejich životních osudů, setkávání a rozchody nejsou tématem mojí přednášky. Chci jen připomenout jejich poslední spolupráci, která se odehrála na scéně Národního (tehdy již opět Stavovského) divadla v roce 1997. „Staří Mistři“ dostali koncem roku 1996 nabídku inscenovat v Národním divadle Goethova *Fausta*.

Jejich společná pouť na scéně Národního divadla se touto inscenací uzavírá. Ale ne jako usedlá, únavou a věkem poznamenaná kreace, ale jako inscenace, ve které Svoboda triumfoval novým scénickým objevem. Použitím velkoplošného zrcadla si splnil další ze svých „scénografických snů“: herci se vznášeli ve vzduchu.

Zatímco v zahraničí byla polopropustná zrcadla samozřejmou součástí Svobodova výtvarného jazyka, na pražských scénách své „kouzlení“ s polopropustnou zrcadlovou plochou předvedl Josef Svoboda až v 90. letech, a to v inscenaci hry Luigi Pirandella *Obři z hor aneb Mýtus umění* (prem. 8. 10. 1995) v režii Otomara Krejči v Divadle za branou II. A i tady nabídl Krejčovi dosud před tím nepoužitý nápad: obrovské obdélníkové zrcadlo bylo zavěšeno v provazišti na kladce, a tudíž bylo mobilní, herci s ním mohli manipulovat a přenášet odrazy postav z hlediště na jeviště apod.

Centrálním scénografickým objektem v inscenaci Goethova *Fausta* byl obrovský kruh ze zrcadlové fólie (průměr 15 metrů), zavěšený na kovové konstrukci ve sklonu 45 stupňů směrem k hledišti. Zrcadlo se dívalo na jevištní točnu, ve které bylo možné otevřít poměrně velké propadlo, čímž vzniklo paralelní „spodní“ jeviště. Podlahu nad propadlem tvořil kovový rošt, který měl velkou nosnost a prohýb asi 7 cm, takže krok herců po něm byl houpavý. Materiál roštu

byl matově černý, nepřijímal žádné parazitní světlo ani projekci, přitom byl dokonale průhledný. Spodní jeviště, překryté roštem, sehrálo v konceptu představení významnou roli.

„To propadlo nám slouží k tomu, že jsou tam uloženy malované prospekty, koberec jeden na druhém a jsou proloženy bílou plochou. Když bílou látku strhneme, je pod ní obraz, který se odrazí v zrcadle. To je to malované divadlo goethovské doby, ale my ho používáme už nepřímo, indirektně. A ta bílá plocha odražená v zrcadle je vlastně projekční plocha. Když na ni pustím z portálového mostu přední projekci, tak ji zrcadlo vezme, odrazí na bílou plochu v propadle a zároveň ji vidí. Zároveň mohou být na těchto podzemních plochách tanečníci, kteří leží, pod nimi je vozíček – a tím vzniká nejen úplně nová choreografie, ale i nová kinetika celku.“¹⁸

Základním režijně-scénografickým postulátem byla simultaneita. Konfrontace živých herců na scéně s jejich odrazy – fantomy, vznášejícími se vysoko nad jevištěm. To byla vizuálně působivá místa. Přitom zjevení fantomů bylo dosaženo jednoduchým, skoro pouťovým trikem: herec ležící na roštu nohama k zrcadlu se v nakloněném zrcadle jevil divákovi ve vertikální pozici. Zrcadlo zároveň vidělo obrazy umístěné pod roštem v hloubce spodního jeviště. Tak mohl divák vidět Mefistu vznášejícího se před starobyrou Faustovou knihovnou, Markétku ležící na posteli atd. Herci ležící na roštu nebyli z hlediště vidět, ale mohli reagovat na repliky na scéně. Zrcadlení bylo kombinované s přední projekcí, zapojen byl i prostor „za zrcadlem“, který se objevoval při použití kontralichtu za siluetami předních jevištních plánů. Svobodův jevištní nástroj umožňoval rychlé střihy a proměny bez obligátních zatmívaček, multiplikoval významy replik i aranžmá. Bohužel ne po celé představení. Rušivě působily naturalistické kašírované objekty, např. pranýř, operně až směšně vyzněla Valpuržina noc. Ale to neubírá tomuto pozdnímu Svobodovu a Krejčovu dílu na jeho významu.

„Jeden z nejpůsobivějších obrazů inscenace vznikl montáží scény v Markétčině světnici (Markétka u kolovrátku) a Faustovy scény (Les a sluj): oba milenci jsou si nekonečně vzdáleni, a přece v jediném prostoru, oběma zmitá neklid a touha, a přece tak odlišné. V centru Markétka, která se svíjí na lůžku jako na skřípci, téměř vyzpívá svůj strach, trýzeň smyslu i duše, odevzdanost i osudovou předtuchu – vždyť také její monolog má písňovou formu. V popředí Faust, rozpolcený mezi vědomím, že se chystá dívku zničit, i sobeckou touhou, která si žádá rychlé naplnění – a odchod dál a ‘výše’. Vzadu se vznáší všudypřítomný Mefisto, který se baví celou situací. A když konečně Faust předá Markétce lahvičku s tekutinou, která má ‘uspat’ její matku, aby se milenci mohli konečně sejít o samotě, a zmatená a dychtivá dívka odbíhá, téměř vzápětí se na točně vynoří němý pohřební průvod.“¹⁹

V kontextu české scénografie to bylo něco nového a pro všechny, kdo neznali Svobodovy zahraniční práce, šokujícího. O hlubokém nepochopení svědčí i část odborné kritiky, která smetla tuto scénografii do odpadkového koše jako reziduum Laterny magiky.

18 Z rozhovoru s J. Svobodou v televizním dokumentu *Krejča, Svoboda, Faust aneb Vás dvou se ptám* režiséra R. Adlera, ČT 1998.

19 J. Patočková, „Svět na divadle ukázat, a celý...“, *SAD*, 1/1998, s. 8.

O přemáhání překážek: Krejča a Svoboda v Divadle za branou

Jana Patočková

I.

Téma, jemuž kdysi věnovala pozornost Věra Ptáčková ve své první svobodovské monografii,¹ mi příliš nepřísluší: na Divadle za branou mě vždycky zajímal v prvé řadě celek, realizace Krejčovy představy divadla, kterou sledoval v celé své dráze (do svých pozdních dní o této své představě říkal „to moje“, a nemínil tím ovšem nějaké majitelství divadelní budovy nebo souboru). Nejvíc ji mohl naplnit právě v DZB.

Připomínám monografii Ptáčkové také pro jinou okolnost: je z ní patrné, že v době, kdy na ní autorka pracovala, byl Svoboda po dlouhých letech od likvidace DZB ochoten o někdejší spolupráci mluvit, protože, jak známo, cesty obou umělců se počátkem 70. let rozešly. A to natolik, že ve Svobodově knize *Tajemství divadelního prostoru*, která vyšla v roce 1990, ale byla napsána koncem 80. let, nenajdeme o Divadle za branou ani zmínku. A přitom spolupráce obou tvůrců v tomto divadle byla zásadní a kontinuální: z devíti Krejčových inscenací byl Svoboda jako scénograf podepsán na osmi, a rozhodně nešlo o bezvýznamnou položku jeho díla.

V 60. letech byli Krejča i Svoboda divadelníci ‘týmovi’. Ale zatímco Krejča byl vždy zaměřen k ustavení jednoho, byť mírně proměnlivého týmu, v němž shromáždil kromě dramaturgů i hudebníky, výtvarníky a jedinečný soubor herecký, Svoboda, jak to odpovídalo povaze disciplíny, v níž se tak proslavil, spolupracoval s řadou týmů i jednotlivých osobností.

V roce 1967 se v rámci 1. Pražského Quadriennale sešlo v Praze mnoho významných divadelních výtvarníků a režisérů. Diskutovali o specifičnosti scénografie (pojem, který tehdy Josef Svoboda zaváděl), o jejím místě v celku divadelního díla a rovněž o divadelní architektuře. Když *Divadelní revue* (2003, č. 2, příloha) připomněla výběr z těchto příspěvků, uvedla ho V. Ptáčková evokací tehdejší atmosféry, nadšeného a všeobecného zájmu, s nímž hosté – nejpřednější představitelé oboru – přijížděli a „jako v pohádce dávali přednost podstatným diskusím o problémech oboru před soukromým programem“.

V této diskusi vystoupili také Krejča a po něm Svoboda. První mluvil především o divadle jako dílně (v protikladu k divadlu jako instituci), druhý o místě scénografa v této dílně a v celku divadelního díla (nakonec také o zděděném

¹ Ptáčková, V. *Josef Svoboda*, Praha: Divadelní ústav 1984.

divadelním prostoru a vlastní vizi jeho budoucnosti). V té době mělo Divadlo za branou za sebou dvě sezony a tři inscenace. Bylo úspěšné doma, začínalo být úspěšné i v zahraničí.

Krejča mluvil o své spolupráci se Svobodou v DZB, o „praxi jednotlivého divadelního případu“, a vysvětloval, čím se liší od obecné představy o Svobodově práci. „Na našich postupech dramaturgických i inscenačních by se asi těžko hledaly přímé souvislosti s technicismem dnešní civilizace, leda snad v negativním smyslu. Spojení se Svobodou je přesto, nebo snad právě proto, pro nás velmi úrodné. [...] Svoboda necítí požadavky režie vyrůstající ze specifčnosti inscenace a slohu divadla, v některých případech velmi náročné a zdánlivě omezující svobodu jeho vyjadřování, jako omezení. I naprosto nevyhovující jevištní prostor, v němž nyní pracujeme, chápe jako nutnost, s níž je třeba nakládat k dobrou díla.“

Svoboda pak definoval „funkční určení scénografie“ a dodal, že odtud plynou dvě základní metodická stanoviska: „Scénografie uznává režii jako jedinou vedoucí a sjednocující složku. Režie, aby mohla plnit tuto svou dirigující úlohu, musí se rozštěpit v režijně-scénografickou složku, právě tak jako ve složku dramaturgicko-režijní a herecko-režijní. Tento analytický proces je důležitý především proto, že se režie nemůže vyjádřit jinak než skrze dramatika, herce a scénografa. A za druhé proto, že všichni členové divadelního kolektivu musí přijmout základní metodu režie: pracovat intelektuálně a analyticky.“²

Máme tu v kostce definován určitý typ divadla 60. let, který je nejen pojmově, ale především ideově hodně vzdálený dnešnímu divadlu.

II.

Název DZB, už v době jeho vzniku chápaný poněkud symbolicky, vysvětloval Krejča (takticky) lokalitou, jež byla kdysi za městskými branami: „Nechtěli jsme označovat divadlo jakýmkoliv symbolickým názvem, který by vyjadřoval nebo naznačoval jeho program. Víme, že jakýkoli název divadla ožije teprve prací, inscenacemi, uměním, které v něm vzniká. Proto jsme se dohodli na názvu, který připomíná prosté místní označení“.³ Divadlo vzniklo bez velkých programových prohlášení. Na otázku, co vedlo k jeho založení, odpovídal Krejča novinářům: „*Divadlo za branou vzniká z pracovní, nebo, chcete-li, tvůrčí nespokojenosti několika divadelníků. Nevzniká tedy proto, že bychom neměli kde pracovat, nevzniká ani z běžné touhy mít 'své' divadlo. Vzniká proto, že chceme důkladněji a soustředěněji pokračovat ve své dosavadní práci, která si už vydobyla své místo v našem divadelním životě*“ (ibid.).

Nové divadlo mělo mít program užší, než byl někdejší program činohry ND. Programově počítalo s tím, že už nebude divadlem ‘pro všechny’, ale vytvoří si spřízněné publikum. Začínalo s málem. Pět zakládajících členů byli režisér Otomar Krejča, dramaturg Karel Kraus, básník Josef Topol, herci Marie Tomášová a Jan Tříška. Hledalo se místo pro nové divadlo, nakonec to bylo a zůstalo

2 „O scénografii. Záznam diskuse na PQ 67“. Příloha *Divadelní revue* XIV, 2003, č. 2, s. 101–118, citáty na s. 105, 106.

3 *Nová Praha* č. 24, prosinec 1965.



Michel de Ghelderode: *Maškary z Ostende*. Divadlo za branou 1965. Režie Otomar Krejča, scéna Josef Svoboda, kostýmy a masky Jan Koblása. FOTO VILÉM SOCHŮREK

provizorium v sále Laterny magiky v paláci Adria, jejíž tehdejší ‘domácí pán’ Josef Svoboda se stal od počátku samozřejmým spolupracovníkem vznikajícího souboru. Další herci se teprve hledali. Začala se zkoušet první inscenace: Ghelderodeho *Maškary z Ostende* a nová hra Topolova *Kočka na kolejích*, s jejíž premiérou se čekalo na otevření divadla.

Bylo zřejmé, že nedivadelní prostor – v podstatě pódium kina o výšce 2,40 m – neumožní velké scénografické experimenty, ale mohlo se počítat s tím, že neúnavně vynalézavý Josef Svoboda pomůže hledat a nacházet jeho možnosti.

Divadelní minimum, s nímž nové divadlo začínalo, bylo vyjádřeno už v obnaženém, téměř holém prostoru scény, na „nevýtvarném“ jevišti, jež „zůstává jevištěm a nesnaží se vybudovat zdání jakéhosi pomyslného nadprostoru“.⁴ Svoboda tentokrát pracoval „pouze s ozvláštňením reálných, nezbytně nutných předmětů“ (ibid.), Ghelderodeho němohru zabydlely ensorovské maškary Jana Koblasy s jedinou zprvu nemaskovanou postavou Drbana. Scéna pro Topolovu aktovku byla vybavena jen základními znaky dějiště (fragment dřevěné čekárny, lavička, kus kolejnic mezi oběma portály), kde protagonisté v jednoduchém civilním kostýmu rozehrávali hru hlasů i těl. Gesta a pohyby vytvářely samostatnou partituru nad slovy, s nimi i proti nim, a postupně, jakoby nepozorovaně, se přesouvaly z obrazu reálných vztahů do roviny obrazné, do roviny básnické metafor.

4 Jindra, V. „Atakovaná scéna“, *Divadlo* 17, 1966, č. 7: 43–48.



Josef Topol: Kočka na kolejích. Divadlo za branou 1965. Režie Otomar Krejča, scéna Josef Svoboda, kostýmy Zdeňka Kadrnožková. Marie Tomášová (Évi) a Jan Tříska (Véna). FOTO VILÉM SOCHŮREK

III.

Po 'domácím' autorovi Topolovi přišel hned jako druhý na pořad Čechov. Inscenace *Tři sestry* byla uvedena nejprve na jaře 1966 na zájezdové sňůře mimo Prahu, pražskou premiéru měla až ve druhé sezoně divadla (1. 10. 1966). V „Rozhovoru 2“ otištěném v programu k inscenaci si zakladatelé divadla – Krejča, Kraus a Topol – položili otázku, zda je skutečně správné a pedagogické „dát tak náročný úkol souboru, který se teprve utváří“. Rozhovor uzavřel Krejča: „Nedovedu se zříci dráždivosti takového nebezpečí, ačkoli vím, že mne otročí, že mne tlačí za hranici tzv. bezpečného a jednoznačně pochopitelného 'výkladu' hry. Víím také, že co není v inscenaci řečeno, vzkrášeno k životu hercem, neexistuje, neděje se. Z takového obklíčení nás nemůže vyvést ani snižování norem, ani zjednodušování. A režijní triky už teprve ne. Snižováním normy bychom zradili své nejlepší herce, a snad zklamali i některé diváky, kteří nám možná věří právě pro to, oč se snažíme. Ostatně každá umělecká práce je pouze putováním za určitou dohotovostí nebo dokonalostí.“ Jádrem souboru se ustavovalo postupně, o práci v nově vznikajícím divadle se ucházela řada herců pražských i mimopražských.⁵

Protože čechovovskou „dálku“ nebylo ve stísněném prostoru možné vytvořit světelnou scénografií, přišel Svoboda s řešením zdánlivě jednoduchým: „Pokoj bez stěn, lidé tísnící se k těmto neexistujícím stěnám, šedivá barva a jediná nízká díra, kterou se vstupuje a vychází z tohoto jevištního antiprostoru, tvoří tuto (čechovovskou) dálku ve *Třech sestrách*,“ charakterizoval scénografií Krejčů. Denis Bablet později ukázal, jak se i v tomto scénografickém řešení uplatnila vnitřní prostorová kinetika, spočívající „v proměnlivém vztahu mezi fixním prostorem, který je jako zastavený čas tří sester, a variabilní organizací, kterou mu dodávají prvky, jež jej zaplňují v průběhu děje. Prostor jako by žil přirozeným životem, komprimuje se, stlačuje až ke krizi, pak se roztahuje a uvolňuje, až nakonec zbývá jen prázdnota, v níž bloudí, jako v tanci, tři sestry, unášené jedním z těch větrných vírů, jaké odnášejí suché listí“.⁷ Vedle scénografie hrála významnou roli hudba Miroslava Ponce: variace typických motivů romance a vojenského pochodu nabývaly podle situace a nálady postav různé dynamiky, akcentů, barev a emocionálních přízvuků.

Přesto inscenace působila tak, že pozornost na sebe poutala téměř výhradně herecká souhra, přičemž scénografický a hudební prvek v ní byl dokonale integrován.

Krejča usiloval o věcné, co neobjektivnější pojetí postav, i o zviditelnění jejich aktivity, jejich zápasů, které jsou sice mylně zaměřeny, mohou působit směšně, ale pro ně jsou životně důležité. Herci neměli postavy ani soudit, ani se jimi dojímat, ale brát je vážně. Inscenace ukazovala jejich pózy, ale nekarikovala je,

⁵ V inscenaci *Tři sestry* zkoušela v počátečním stadiu řada z nich, během dlouhého života inscenace, která se hrála po celou dobu existence DZB, se obsazení proměňovalo a několik herců vystřídal několik rolí. Někteří už dříve s Krejčou pracovali – např. v první inscenaci *Konce masopustu* v olomouckém divadle, odkud přišli František Řehák a Milan Riehs; nebo Vladimír Menšík, který po roli Drbana z *Maškar v Ostende* krátce zkoušel roli Andreje. Z Realistického divadla byla do role Olgy angažována Věra Kubánková. Několik mladých herců přišlo přímo z pražské DAMU; z ročníku, který absolvoval v akademickém roce 1965/66, to byli Hana Patejřiková (Irina) a Miroslav Masopust, jimž děkan povolil už od ledna zkoušet. Z brněnského angažmá přišla mladá Bohumila Dolejšová (Nataša), z pardubického divadla asistentka režie Helena Glancová, která pak asistovala u většiny Krejčovských inscenací.

⁶ „O scénografii. Záznam diskuse na PQ 67“. Příloha *Divadelní revue* XIV, 2003, č. 2: 105.

⁷ Bablet, D. *Josef Svoboda*, Paris: La Cité 1970: 108.



A. P. Čechov: Tři sestry. DZB 1966. Režie Otomar Krejča, scéna Josef Svoboda, kostýmy Jarmila Konečná.

▲▲ Scéna z prvního dějství. FOTO VILÉM SOCHŮREK

▲ První dějství: Hana Pastejříková (Irina), Milan Riehs (Andrej), Marie Tomášová (Máša), Věra Kubánková (Olga) a Radovan Lukavský (Veršinin). FOTO JAROMÍR SVOBODA



A. P. Čechov: *Tři sestry*. DZB 1966.

▲▲ Třetí dějství – požár: Hana Pastejříková (Irina) a Věra Kubánková (Olga), v pozadí Marie Tomášová (Máša). FOTO VILÉM SOCHŮREK

▲ Čtvrté dějství: Marie Tomášová (Máša) a Radovan Lukavský (Veršinin). FOTO JAROMÍR SVOBODA

► Čtvrté dějství: Jan Tříška (Tuzenbach) a Hana Pastejříková (Irina). FOTO JAROMÍR SVOBODA

nevysmívala se jim. Byli to lidé jako my, ale zároveň postavy, které byly něčím víc než my. Zůstal jim nejen stylizovaný dobový kostým, ale především intenzivní, ve vypjatých momentech silně expresivní gesto. Dodalo jim nadčasovosti, podtrhující existenciální rozměr hry: prchavost i znehybnění lidského času, utrpení i směšnost všednosti, kterou se člověk pokouší obelstít iluzemi.

IV.

Po Čechovovi se dramaturgie k obecnému překvapení obrátila ke komediím. Herci byli postaveni před nové úkoly, ale nejvíce překvapil sám Krejča, jemuž do té doby mnozí upírali humor a komiku vůbec, jako by se už zapomnělo na jeho velké komediální role. V obou vzájemně velmi odlišných komediích, lyrickém Giraudouxově *Intermezzu* a „novém Nestroyovi“, frašce *Provaz o jednom konci*, prokázal režisér osobitost i v této oblasti. Nebyla to ovšem ta – tehdy jako dnes rozšířená – komika vnější, vyráběná, pitvořící se a násilně na sebe upozorňující. Režisér Krejča, stejně jako předtím herec Krejča, vycházel i v komediálním žánru z vážného vztahu k postavám a situacím, podle starého přesvědčení, že v komedii, tak jako v tragédii, 'jde o život'. V Krejčově dosavadní dramaturgii představoval Jean Giraudoux něco zcela nového – proto výsledek tak překvapil. „Celá stavebnice představ o světě Krejčova divadla je rozmetána – a umělec za těmi troskami stojí vítězně, ne popřen, ale naplněn,“ konstatoval kritik Jindřich Černý.⁸ (V tomto případě nebyl scénografem Svoboda, křehkost komedie měla vyjádřit „malířská“ scéna Josefa Šímy.)

Divadlo, jehož každá nová inscenace představovala odlišnou žánrovou polohu a ukázala jinou možnost *konkrétního divadelního uchopení* tohoto žánru, si zároveň uchovávalo i určité společné stylové rysy; to bylo záhy všeobecně uznáváno a respektováno.

Následoval *Provaz o jednom konci*. Krejča – opět pro mnohé překvapivě – režisoval frašku, dokonce „hru se zpěvy“. Text byl pro tuto inscenaci vytvořen sice výhradně z textů J. N. Nestroye, výsledkem byl však Nestroy do velké míry umělý: Karel Kraus a Zdeněk Mahler 'smontovali' frašky *Rozervanec* a *Oba náměsíčníci*, které doplnili početnými úryvky, často jen replikami z řady dalších autorových komedií, s neobyčejným citem pro styl, 'slupku' i 'jádro' původního autora. Rafinovaná koláž dosáhla tvaru tak dokonalého, že býval pokládán za autentického Nestroye. Konfrontace dvou protilehlých dějových pásem s námětem přesycenosti, plodící nudu a sebevražednou melancholii, konfrontovaným s vyhladovělostí, jež se zvrátí v nenasytnou, drzou chamtivost, zvýraznila téma somnambulnosti. Zkondenzovala tu Nestroyovu stránku, která se u tohoto autora, pokládaného za 'pouhého' lidového fraškáře, nehledala, ale kterou v jeho díle už na přelomu 19. a 20. století 'přečetl' Karl Kraus. Nestroy se v této inscenaci – nejen pro nás – objevil ve své dvojlomnosti.

Projevila se tu mimo jiné dlouhodobá práce dramaturgie, jež programově pomíjela tzv. osvědčený repertoár a vždy se snažila objevovat hodnoty nové, nebo opomíjené.

⁸ Černý, J. „Giraudoux Za branou“, *Lidová demokracie* 19. 1. 1967.



▲ J. N. Nestroy / Zdeněk Mahler / Karel Kraus: Provaz o jednom konci. DZB 1967.
Režie Otomar Krejča, scéna Josef Svoboda,
kostýmy Jarmila Konečná.

FOTO VILÉM SOCHŮREK

► J. N. Nestroy / Zdeněk Mahler / Karel Kraus: Provaz o jednom konci. DZB 1967.
Jan Tříška (Lips) a Ladislav Boháč (Sluha).

FOTO VILÉM SOCHŮREK



Tato Krejčova asi nejpopulárnější inscenace znamenala další krok v ověřování možností elementů scénické hry, zejména prostoru a pohybu. Od scénografie po herce, od hudby (Petr Hapka) a písňových textů (Petr Rada) po choreografii (Lea Janečková) tu všechno skvěle fungovalo, a zároveň mělo kouzlo díla tvořeného s radostí ze hry, s klamnou, jakoby samozřejmou lehkostí, s níž se smutné neustále obrací v komické a naopak. Připomínala se tak i jistá loutkovitost samotného principu: nitky, vedoucí k neviditelnému vodiči somnambulních hrdinů komedie. Svobodova scénografie využila tentokrát opět 'kinetiky' v jednoduchém principu, který spojil protipohyb dvojdílného kruhového horizontu, obkružujícího scénu, s pohybem chóru 'černých' sluhů-technikářů, provádějících přestavby jednoduchého mobiliáře s tanečními evolucemi, parodujícími styl revuálních girls. Scénografie, která se opět musela spokojit s jednoduchostí, našla prostředky, jimiž podtrhla lehkost i 'mechaničnost' komediálního světa. Byla stejně nedělitelně integrována do dramaturgicko-režijního plánu inscenace, jako hudba. Konvence frašky byla v inscenaci naplněna a zároveň obrácena na hlavu, tak jako se 'převráceně' odehrál tradiční závěr, který za jásavé hudební finále postavil otazník. Zatímco základní hudební motiv zněl celou komedií chvílemi až břeškně – zesílený zvuk cembala připomínal orchestrion – byla závěrečná píseň náměsíčníků ztlumena do šepotu (*Doufejme, že nás nikdo nevbudí, / nechcem se loučit se svým snem. / Než v bdělém stavu žít své osudy, / to náměsíční raděj zůstanem*). Happyend hromadné svatby nebyl než ironickou pointou frašky, objevující melancholii humoristy.

V.

Šestá inscenace DZB spojila dva kontrastní dramatické útvary, vzájemně se doplňující protipóly: Schnitzlerova *Zeleného papouška*, složitou, lidnatou „hru ve hře“, divadlo jako předehru revoluce, která nakonec vtrhne do divadla, a Topolovu *Hodinu lásky*, „sen ve hře“, s protagonisty Elou (Marií Tomášovou), Elem (Janem Třískou), jejichž hru, vtěsnávající celou lásku, celý život do jediné hodiny, kontrapunktuje postava Teti (Leopolda Dostalová).

V každé z obou částí se hrálo o dvojí tváři, o nejistotě lidské existence, v níž se prolíná realita s hrou, sen s bděním. Byla to jakási suma motivů, jež bylo možné sledovat v dramaturgii DZB od počátku. Proti intimně hry Topolovy, v níž se ozývala úzkost z hrozivě prchajícího času a smrti lásky, stála velká souborová hra, která už naznačovala směr k pozdějším velkým celosouborovým inscenacím, jimž se o mnoho let později dostalo mj. označení „chórové divadlo“.⁹

V groteskním obrazu revoluce, krvavé reality vtrhávající do komedie či komedie proměněné v krvavou realitu, se uplatnili jako nová posila souboru staronoví Krejčovi kolegové: Miloš Nedbal a Ladislav Boháč (který převapil už v *Intermezzu* zcela novou polohou svého herectví). Scénografie se vrátila k neokázalému funkčnímu členění prostoru, v němž podstatná byla 'suterénnost' prostředí obskurní restaurace U zeleného papouška, a zároveň uvolnění prostoru pro lidnatou hru.

9 Srov. Lehmann, H.-T. *Postdramatické divadlo*, Divadelný ústav Bratislava 2007: 151. – I jinými znaky je ovšem možné spojovat Krejčovy inscenace z přelomu 60. a 70. let s divadlem „postmoderním“ a „postdramatickým“, tím nejpodstatnějším, tj. hlubokým přesvědčením o nutnosti směřování ke smyslu díla, se však Krejčovo divadlo od něho vždy odlišovalo.



Arthur Schnitzler: Zelený papoušek. DZB 1968. Režie Otomar Krejča, scéna Josef Svoboda, kostýmy Jarmila Konečná. Uprostřed Václav Neužil (Grasset) a Ladislav Boháč (Henri). FOTO VILÉM SOCHŮREK

Inscenace byla sice uvedena mimo Prahu ještě před prázdninami roku 1968 (v Plzni 24. 6. na závěr sezony), pražská premiéra však byla až po návratu divadla z tříměsíčního evropského zájezdu na počátku ruské okupace (14. 12. 1968).

Kritika si nyní už více všímala toho, že a jak je Krejčovo divadlo pomocí určitých postupů a prostřednictvím určitých herců a tématu vytvářeno jako souvislé dílo: postupně tak vznikala autonomní svět Divadla za branou.

VI.

V sezoně 1969–1970 začal tvrdý nápor tzv. ‘normalizace’ – a právě tehdy začalo DZB dosahovat svých vrcholných výkonů. Uvedlo svou sedmou a osmou inscenaci: Mussetova *Lorenzaccia* (v Praze poprvé 7. 10. 1969, předtím už na zájezdech po republice) a Čechovova *Ivanova* (pražská premiéra 13. 2. 1970). Obě byly neobyčejně náročné jak přípravou, tak provedením a zaměstnaly celý soubor nejvyšší měrou.

Lorenzaccia Krejča pokládal za první úplně svobodnou realizaci své režijní „četby“ textu: „Veškerou představivost stimulovanou četbou jsem poprvé poslouchal bez ohledu na obvyklé konvence až při studiu Mussetova *Lorenzaccia*.“ (Osobní rozhovor s O. Krejčou, 20. 9. 2000.) Jeho složitá adaptace nerespektovala



▲▲ Alfred de Musset: *Lorenzaccio*. DZB 1969. Režie Otomar Krejča, scéna Josef Svoboda, kostýmy Jarmila Konečná, masky Jan Koblasa. FOTO JAROMÍR SVOBODA

▲ Alfred de Musset: *Lorenzaccio*. DZB 1969. Jan Tříška (Lorenzo de Medici). FOTO JAROMÍR SVOBODA

členění textu na jednotlivá dějství a scény, ale rozdělila jej do dvou dílů a rozčlenila na delší i kratší sekvence, které kladla vedle sebe a proti sobě, po způsobu montáže a koláže, rychlým střídáním, prolínáním a vzájemnou konfrontací. Místo původního příběhu, který se odehrává kontinuálně, nastoupila hra vytvářená všemi za přítomnosti všech, často simultánně, v mikrosituacích stavených vedle sebe i proti sobě, v nepřetržitém proudu, který měl vlastní vnitřní napětí a obecnější časový rozměr. Slovní materiál výrazně ustoupil vizuálnímu, slovo obrazu. Konkrétní příběh z florentských dějin Krejčea nepotlačil tak, aby ho zbyl jedinečnosti, ale oprostil ho, vyzdvihl a dodal mu obecnější platnosti. Učinil ho příběhem divadelním, odehrávajícím se ve vlastním prostoru (prostorech) a čase (časech). Příběh florentského sebevraždného tyranobijce zasadili režisér se scénografem do jednotného abstraktního prostoru, demonstrujícího svou divadelní podstatu. Josef Svoboda vybavil téměř holou scénu souborem paravánů potažených plastickou fólií, které podle nasvícení, modelujícího prostor hry do několika hracích plánů, fungovaly jako polotransparentní zrcadla, odrážely nebo propouštěly světlo. Mobilními součástmi scény, kostkami, jež sloužily jako sedadla či podstavce, manipulovali herci. Všichni byli na jevišti přítomní po celou dobu hry, „všichni při všem“. V úvodu představení vstupovali na scénu oděni jen různobarevnými trikoty, tedy obrazně nazí, „jako osoby-herci, nikoli jako postavy hry“, obraceli se k divákům s němou výzvou ke spoluúčasti na své cestě za postavami hry. Režisérův dramaturg K. Kraus ve studii, z níž cituji,¹⁰ interpretuje úvodní gesto inscenace jako „vzdvižení na jeviště“, „na místo vyvýšené, tedy dobře viditelné pro všechny přihlížející“.

Recepce inscenace *Lorenzaccio* nebyla jednoznačná (což bylo u Krejčových inscenací téměř pravidlem). Většina odborně způsobilé kritiky vyjádřila sice úžas nad bohatou (až „barokní“) obrazností inscenace a obdiv k umělecké smělosti nového postupu, neseného především, jak to pojmenoval K. Kraus, „podstatně divadelní možností zviditelnování nezformulovaných významů dramatického textu“, složitost scénické struktury vzbuzovala však také námitky. Velká část hlasů vyjádřila obojí zároveň, připadalo jim, že v mnohovýznamovosti a hustotě jevištního dění tu Krejčea dospěl k mezím divákových vnímacích schopností (Krejčea nepočítal s tím, že by divák mohl obsáhnout všechno dění na jevišti najednou, ale hustota tohoto dění dávala proměnlivému obrazu plynulost). *Lorenzaccio* se dočkal velkého uznání především od francouzských kritiků, kteří inscenaci viděli jak v Praze, tak při zájezdu DZB na Divadle národů (1968, 1969); od nich máme zevrubné popisy a rozborů inscenace především z pera D. Bableta a B. Dorta. Potvrdilo se, že inscenace, která, jak napsal Denis Bablet, promlouvala o „společnosti v rozkladu“, přesáhla hranici lokálních uměleckých problémů a zájmů: „Je to představení, které poznamenává myšlení a také v myšli pokračuje a dál se rozvíjí. Je podivuhodně bohaté, že až odzbrojuje: poselství, jímž se na nás obrací, je tak složité, že je nelze popsat v úplnosti. [...] patří k představením, která je třeba vidět zdálky, neboť vyžaduje od diváka, aby mohl vnímat scénický obraz vcelku. Nejde tu totiž o podobu určitého hrdiny, ale především o obraz celého světa, celé společnosti, celé civilizace.“¹¹

¹⁰ Kraus, K. „Krejčův *Lorenzaccio* a *Ivanov*“, in (týž) *Divadlo ve službách dramatu*, Praha 2001: 216–234.

¹¹ Bablet, D. „*Lorenzaccio* à Prague: un univers, des hommes, un triomphe“, *Les Lettres françaises* 5. 11. 1969. Přetištěno in *Otomar Krejca et le Théâtre Za Branou de Prague*. Supplément à Travail Théâtral, La Cité, Lausanne 1972: 42–46.

VII.

Ivanov byl další v řadě velkých, mnohoplánových, celosouborových („chórických“) inscenací, započatých *Lorenzacciem*. – Smělost, s níž Krejčův inscenační text zacházel s textem autorským, byla u Krejči ve vztahu k Čechovovi něčím novým. Napomohl jí charakter a vývoj původního autorského rukopisu, spolu s „radikální divadelností“ režijního postupu, který se, jak napsal K. Kraus v programu k inscenaci, „zamýšlí nad specifičností, podstatou, a snad i krajní možností divadla jako formy“.

Epizodické, s hlavním dějem zdánlivě nesouvisející postupy (které Čechov v pozdějších redakcích textu postupně zredukoval) se přímo nabízely jako podklad široce rozvinutého vizuálního plánu, který podtrhoval společenský kontext dramatu a zviditelnil to, co je ‘neviditelné’: vnitřní stavy postav, vzpomínky, asociace, vzájemné vazby, spjitosti. Jak útržky dialogů, tak především mimotextová hra všech postav, neustále přítomných na scéně, proměnily individuální drama, vystavené pohledu všech, v nově strukturovaný obraz, který využil řady vedlejších, autorem často vypuštěných replik, drobných motivů a náznaků v charakteristikách postav a jejich vztahů.

Režijně-scénografická představa inscenačního prostoru obsahuje různé detaily všech prostředí, předpisovaných autorem pro poslední, čtyřaktovou verzi hry – zahrady na Ivanovově statku (rozžatá lampa, stolec, zahradní nábytek, klavír a violoncello) i zařízení v „sále domu Lebeděvových“, lustry, svícný, obrazy, i psací stolec v Ivanovově pracovně atd. Do jediného prostoru jsou vměstnána všechna dějiště hry. Interiéry se prolínají s exteriérem, obydlí s přírodou, salony s ‘trávníkem’ zeleně vykryté podlahy. Celý tento malý provinciální svět je oddělen, izolován od ostatního světa ohradou, která tvoří jeho ‘horizont’. Ohrada se občas pootevře, jako by se na okamžik připomněl svět ‘venku’. V ohradě jsou – na první pohled ‘bez ladu a skladu’ – nahromaděny detaily prostředí, ať jsou přímo Čechovem uvedené, nebo jsou pro jeho hry v Krejčovách inscenacích vůbec typické, jako lustry odkryté i zahalené, nebo ta větev s bohatým listím, která upomene na první inscenaci *Racka*: je to skrumáž reálných předmětů – ale zároveň jsou to také citace, ba autocitace.

Konkrétní podobu scény zachytil jiný, interpretující popis, psaný s deseti-letým časovým odstupem a shrnující celkový pocit z inscenace: „mělkou scénu vymezil Svoboda hrubým plotem z kulatiny, nestejně vysokým, jakoby náhodně a provizorně sbitým, ale přesto se zřejmým podtextem provizoria, které může trvat staletí. V protikladu k režisérově koláži je zde v prostoru rozmístěna asambláž předmětů, vztahujících se k akci: lustry, svícný, hudební nástroje, nábytek. Oba interiéry [...] splývají v jedinou dobytčí ohradu: je v podstatě lhostejné, ve kterém životě se právě nacházíme, všechny jsou stejně bezvýhodné. Tak se zde spojil dramaturgický záměr se záměrem scénografickým.“¹²

Herci vstupovali na začátku na scénu už v kostýmech a nacházeli si svá místa, na nichž jejich postavy existovaly, pokud se nepodílely na přímém jednání. Nikdy nebyli ‘mimo obraz’, třebaže hlavní akci často komentovali jen neverbálním jednáním. Osvětlení scény zdůraznilo simultánní charakter jednání dvojí barvou světla: bílé světlo pro výjevy rozvíjející vlastní děj, zelené světlo pro jeho netextový,

12 Ptáčková, V. *Josef Svoboda*, Praha: Divadelní ústav 1984: 37.



▲▲ A. P. Čechov: Ivanov. DZB 1970. Režie Otomar Krejča, scéna Josef Svoboda, kostýmy Jan Skalický. FOTO VILÉM SOCHŮREK

▲ A. P. Čechov: Ivanov. DZB 1970. Proměna pohřebního průvodu ve svatební. FOTO JAROMÍR SVOBODA

mimicko pohybový 'komentář' v reakcích postav, jež se právě na vlastním ději nepodílely, ale nepřetržitě jej pozorovaly. V ohradě uzavřeného provinčního světa není možný únik do soukromí, nikde tu není skutečné samoty, jen strašná osamělost uprostřed vlezlé všudypřítomnosti vnuceného společenství, jež pozoruje a komentuje každé skutečné i neuskutečněné, domnělé jednání i pohnutky nehrdinského hrdiny. Na začátku je zaměřen Borkinovou puškou, vyvolen jako oběť, jako ten, kdo bude vyobcován, koho se obec musí zbavit. Na konci je výstřel z revolveru, kterým se vyobcovaný, odsouzený, sám soudí i osvobozuje. V *Ivanovovi* Krejčů zkoumal možnosti svého režijního postupu do krajnosti, neboť chtěl dít svobodně, bez provozních a jistě i ideologických ohledů, pokračovat v cestě, kterou nastoupil v předchozí inscenaci *Lorenzaccia*, v cestě, kterou nazval „režijní představivostí stimulovanou četbou“. Jeho vizuální obraznost některým divákům připadala přílišná, jiné strhovala, aniž je pouze fascinovala: nutila je zároveň k domýšlení, k dalším otázkám. Inscenace tedy oslovila jen určitou část publika Divadla za branou, ale byla logickým, vnitřně nutným stupněm režisérůvy práce. Jestliže v obou velkých inscenacích z konce 60. let mohl Krejča konečně poprvé svobodně rozvinout prvky osobního obrazivého stylu, bylo přirozené, že oproti předchozím inscenacím mohla na některé diváky působit režie až hypertroficky, jiným však bludiště obrazů a způsob kladení otázek připadaly naopak velmi blízké.

VIII.

Předposlední sezona Divadla za branou byla už silně poznamenána projevy soudobé politické i kulturní situace, která se stále zhoršovala. Česká divadla už zasáhla normalizace naplno, v letech 1970–1972 je připravila o většinu vedoucích osobností a celých vedení. Hrozba likvidace se v této sezoně stala součástí existence souboru DZB. Profil divadla formoval především Otomar Krejča, a ten patřil mezi poslední nevyměněné divadelní šéfy. Krejča, od roku 1965 předseda Svazu československých divadelních umělců, byl pokládán za jednoho z představitelů „pravicových sil“ v kultuře, jež z ní měly být důsledně eliminovány. Proto se terčem útoků stranického tisku staly jak veřejné projevy, tak tvorba takto označených osobností. V případě O. Krejči se tedy nepřipomínaly jen jeho veřejné projevy či podpis „2000 slov“, ale samozřejmě i jeho divadelní práce. A protože byl Krejča i se svou prací zpochybňován na 'nejvyšších místech', byl s ním zpochybňován celý soubor. Na další svobodné zvažování a rozvíjení možností principu objeveného koncem 60. let zbývalo Krejčovi bohužel příliš málo času. Způsob, jakým ho využil v inscenaci *Oidipus-Antigone*, vlastní adaptaci Sofoklových her o Labdakovicích, ukazuje, že Krejča postupoval ve vztahu k dalším textům velmi odlišně. Také v tomto obrovitém scénickém projektu byl celý soubor stále přítomen na scéně, principem tedy byla opět přítomnost „všech při všem“; z davu vystupovali aktéři, střídavě protagonisté i chóristé jednotlivých částí volné trilogie (*Oidipus vladař*, *Oidipus na Kolonu*, *Antigone*, doplněné úryvkem z Aischylových *Sedmi proti Thébám*).

Svobodova stavebnice z abstraktních pohyblivých dřevěných panelů naznačovala stěny a vstupní bránu královského paláce. Vyvýšené sídlo vladaře



▲▲ Oidipus – Antigone. DZB 1971. Předloha Sofokles, Aischylos, režie Otomar Krejča, scéna Josef Svoboda, kostýmy a masky Jan Koblasa. FOTO JAROMÍR SVOBODA

▲ Oidipus – Antigone. DZB 1971. Marie Tomášová (Antigone). FOTO JAROMÍR SVOBODA

označovala jeho berla, symbol moci. Přesunem panelů a přechodem herců totéž místo jindy 'znamenalo' hradby města. Přeskupování, otevírání a zavírání, posouvání a přesouvání panelů, případně i otevřená manipulace s nimi, dodávaly prostoru variabilitu, sledovaly rytmus scénického dění, pohybů chóru i jednotlivých aktérů, a zároveň je spoluurčovaly (naplňovaly tak Svobodovu ideu „psychoplastického“ prostoru). Strohý kubus-praktikábl sloužil střídavě jako lavice, sedadlo, lehátko, nebo prostě jen podnoží soudní či místo výslechu pod vyvýšeným místem vladařovým. Se strohostí Svobodovy scény kontrastovaly kostýmy Jana Koblasy, vrstvená roucha jednoduché barevnosti, a zejména masky či polomasky rámované dekorativními účesy či vousy; postupně se objevovaly bílé masky smrti. Spolu s gesty, působícími často skulpturálně, připomínaly, že ve hře vystupují mytičtí hrdinové, živí-mrtví. Vlastním nositelem děje byl chór, stále přítomný na scéně: protagonisté byli jeho součástími, vystupovali z něj a opět se do něj vraceli, když se naplnil úděl jejich postav.

Na jaře 1971 (k 31. březnu) byl Krejča odvolán z funkce vedoucího DZB, kterou na jeho žádost převzal – jako jeden z mála pozůstalých straníků v divadle – Ladislav Boháč. Krejča se tedy musel vyrovnávat se svým novým postavením: formálně i fakticky byl zbaven rozhodovací funkce v divadle, jež vytvořil a kde se – v očekávání nějakého řešení zjevného provizoria, v němž se octlo – neustále uvažovalo a diskutovalo o možnostech záchrany. Tuto jeho stresující situaci dovršily zdravotní obtíže, především akutní operace šedého zákalu (tehdy znamenaly několikátýdenní nepřítomnost).

IX. Poslední sezona DZB a poslední premiéra – Racek 1. 3. 1972

Třebaže už plně neřídil divadlo, které, jak dobře cítil, bylo jeho životní projekt, divadelní svět, který vytvořil, bylo pro Krejču charakteristické, že porážku nepřijal. Porážky nepřijímal nikdy: vždycky, až do konce, bude situaci 'prohranou' pokládat za novou výzvu. V posledních měsících existence divadla, v situaci, v níž by se jiný hroutil už kvůli otřesenému zdraví, i s vědomím napjatých vztahů v souboru, Krejča pracoval se stejnou intenzitou jako vždy, ba snad s ještě větším nasazením. Léto 1971 strávil – během lázeňské léčby – intenzivní přípravou nové inscenace; tehdy si ještě nepřipouštěl, že bude v DZB jeho inscenací poslední.

Ve čtení Čechovových her šlo Krejčovi od první inscenace *Racka* o popření tradiční nostalgie, měkkosti, sentimentální lyrizace, ve prospěch dramatičnosti, expresivní tvrdosti, dynamiky pohybu. Zároveň šlo o destrukci lineárně chápaných vztahů postav, prostoru i času – o jejich stále silnější zdivadelňování. Jako 'divadelní', obrazný, je zároveň vytvářen i obraz pohybu postav, který je pohybem nepravým: je to „nehybnost vyjádřená pohybem“ (princip, zmiňovaný později v práci K. Helgheima o *Rackovi* a jeho jevištní interpretaci,¹³ formuloval poprvé J. Černý ve svém rozboru pohybové partitury Krejčova prvního *Racka* z roku 1960).¹⁴

V poslední inscenaci *Racka* se Krejča vracel k této hře počtvrté (po inscenaci bruselské a stockholmské), ale neznamenalo to, že by chtěl opakovat, co

13 Srov. *Divadelní revue* 16, 2005, č. 1.

14 Černý, J. „Po rozhovorech – monolog o stylu a režisérovi“, *Divadelní noviny* 4, 1960/61, č. 26: 3.



▲▲ A. P. Čechov: *Racek*. DZB 1972. Režie Otomar Krejča, scéna Josef Svoboda, kostýmy Helena Bezáková.

FOTO JAROMÍR SVOBODA

▲ A. P. Čechov: *Racek*. DZB 1972. Miloš Nedbal (Sorin), Libuše Šafránková (Nina Zarečná), v pozadí Ladislav Fišer (Dorn).

FOTO JAROMÍR SVOBODA

► A. P. Čechov: *Racek*. DZB 1972. Marie Tomášová (Máša) a Vladimír Matějček (Medvěděnko). FOTO MARKÉTA LUSKAČOVÁ



dobře znal jak on, tak jeho herci i diváci. Naopak: ve chvíli, kdy čas jako by se zastavil, kdy se budoucnost spolu s jakoukoli perspektivou další práce ztrácela v mlze, obrátil se právě ke hře, kterou vždy chápal jako naléhavou reflexi smyslu či ne-smyslu umělecké tvorby, v níž viděl nevyčerpatelný zdroj inspirace proto, že nabízí tak věcný, demytizující, až krutý pohled na umění a umělce, na svět literatury a divadla, který Čechov zbavil romantické aury výjimečnosti. A také to, co bylo počátkem 70. let u nás aktualizováno zvlášť naléhavě: čas Čechovových postav, autorem uchopená všední (ale přitom zároveň zvláštní) podoba času, z níž se vytrácí čas přítomný, spolu s aktivitou směřující k budoucnosti. Tento čas tentokrát určil perspektivu inscenačního pohledu. Nová inscenace neměla jen rozšiřovat a prohlubovat dosavadní přístup ke hře, jako tomu bylo v inscenaci bruselské a stockholmské, v nichž režisér nově reinterpretoval postavu Niny, ale měla ji číst v nové, obrácené perspektivě. V adaptaci se na své pouti s Čechovem tentokrát odvážil vůbec největší destrukce autorského textu, který představil v radikální adaptaci jako montáž a koláž. V nejkritičtější chvíli existence svého divadla přistoupil k pokusu, jehož riskantnost byla zřejmá, a který měl zároveň znamenat, jak to nazval, „poobrácení způsobu práce s herci“, kteří měli nacházet mnohem samostatnější přístup k postavám. Nadto měla inscenace pomoci k novému založení souboru, který se v té době jak pod tlakem zvenčí, tak pod vlivem vnitřních rozporů rozpadal ve dvě části.

Inscenovaný text začínal čtvrtým jednáním, do kterého byly prolnuty, ‘vlepeny’ epizody z prvních tří jednání tak, aby se pak mohl hrou, nepřetržitým jednáním herců, vytvořit plynulý proud: nový celek. ‘Rozstříhaný’ jevištní děj byl prokomponován do plynulosti miniaturními individuálními akcemi; zejména všechny předěly, ‘švy’ mezi jednotlivými epizodami byly detailně propracované, motivované a tematizované tak, aby působily jako kontinuální pohyb a jednání.

Inscenační prostor vymezil Svoboda jako ryze divadelní. Na počátku byla téměř holá scéna, na níž jsme viděli jen nejnutnější fixní prvky, jež se sice postupně doplňovaly, celek však tvořilo jakési minimum: rámec bříz, vpředu vlevo (převrácený) divan, vzadu klavír. Opona, diagonálně zkosená, neoddělovala jeviště a hlediště, ale procházela středem scény, i když ji většinou nepřetínala celou: byla součástí hry, jedním z jejích aktérů. (Ve druhé části hry byla jiná opona vzdálená více v pozadí.) Svoboda dokázal využít zrcadla tak, že prostor působil jako „rozpínavý: kmeny bříz tvoří sice pevný rámec, který se však hrou téměř nepostřehnutelných zrcadel může prodlužovat do nekonečna, přičemž prostorová i časová pásma v něm vyznačuje světlo“.¹⁵

Takový inscenační prostor bral záměrně do hry všechny limitující prvky jevištního prostoru, s nimiž se museli inscenátoři od počátku práce v Divadle za branou potýkat: široký portál, snížený strop v zadní části jeviště, chodbička. Všechno, co někdy maskovali, jindy odhalovali. Tentokrát měl účinkovat celý tento prostor. Inscenátoři vytvořili koláž, do které ‘vlepili’ prvky známé z jejich minulých inscenací Čechova, něco jako citace, jejichž fragmentárnost, samostatnost a také divadelní funkce byla až demonstrativní: kmeny břízek připomínaly jak někdejší realistické ‘březové háje’, osekáné na pouhá torza, tak ohraďdu z *Ivanova*. Pódium byl pouhý praktikábl, stejně jako ostatní mobiliář zprvu

15 Bablet, D. „‘Racek’ jménem kultura“, *Divadelní revue* XIX, 2008: 97–100; citát ze s. 99.

převrácený. Porůznu rozestavený mobiliář, jehož některé kusy byly vneseny na scénu až po začátku představení, byl tedy představen jako mobiliář divadelní, s nímž manipulovali aktéři: technický personál, který byl zároveň komparzem, 'hrajícím' pomocný personál Treplevova divadla.

Centrální místo inscenačního prostoru připadlo 'divadlu' a jeho nejvýmluvnějším znakům: pódiu, vyvýšenému či povýšenému místu (Treplevovo divadelko), zpočátku převrácenému, a oponě, jejíž funkce byla 'inscenována'. Inscenace se odehrávala na scéně, jež byla představena jako taková: dvojnásob zdivadelněna byla jak scéna sama, tak jednotlivé elementy 'scénografie'.

Deset postav *Racka*, většinou stále přítomných na scéně, tvořilo jakýsi chór. Všichni byli stále viditelně nebo alespoň pocíťovaně při všem, ať v přímé akci, nebo mimo ni: obklopovali scénu, naplňovali ji pohybem, procházeli 'březovým hájem', převlékali se, připravovali se na svůj výstup, nebo prostě sledovali jednání. Všichni se navzájem viděli, pozorovali. I zde, v tomto malém světě o deseti postavách, šlo o „kritickou analýzu do sebe uzavřeného univerza“ (B. Dort), o společnost, jež se pozoruje, zírá na sebe samu, aniž je schopna kritického nahlédnutí vlastní situace, natož změny. A pokud je někdo nakonec takového nahlédnutí schopen, obrátí je proti sobě: Treplevovo poznání vyústí v sebevraždu.

Divadlo bylo v inscenaci představeno ve své odhalenosti, nahotě, jako prostor, který přes svá omezení nabízí všechny možnosti: umožňuje tvorbu vlastního divadelního světa. Krejčův poslední 'český' *Racek*, viděný z perspektivy konce, byl něco jako rozpomínání či trvání na mrtvém bodě: neodvihal se horizontálně, ale na vertikální časové ose: vše už bylo a zároveň trvá. Je to loučení, vzpomínka? Inscenace sugestivně evokovala základní pocit: zmarnění. Zmarnění lásky, vztahu, který je zde, jak je u Čechova pravidlem, asymetrický. Zmarnění uměleckého talentu, kterému je tak těžké dostat: buď není schopen realizace (nebo podlehe představě, že jí není schopen) – anebo dospěje k sebeničení rutinou. A především tu jde o zmarnění času, který je zde představen v mytické 'čtvrté dimenzi', kde je obsaženo všechno, minulost, přítomnost i budoucnost. Pro postavy *Racka*, upřeně zírající do minulosti, umíněně lpící na svých iluzích, je zároveň pohybem v kruhu: jako by byly vtaženy do víru nekonečného okamžiku. Pohyb se zrychluje, postavy víří v kruhu stálých obchůzek, příjezdu a odjezdu, a jejich čas, přítomný čas jejich života, přítom jako by zamrzl...

Na konci však přece jen něco zůstalo: divadlo, herci nastoupení v řadě, opona, která se zatahuje a opět roztahuje, divadlo jako nekončící možnost tvorby obrazné podoby světa své doby.

Touto inscenací se na dlouhá léta uzavřela Krejčova a Svobodova spolupráce, ke škodě obou. To, k čemu dospěli v této fázi práce, už nebudou mít příležitost rozvíjet dál. Je to tím smutnější – i paradoxnější – že jak Krejča (od roku 1976), tak Svoboda pracovali za hranicemi, ve společném evropském prostoru, který pro ně zůstal rozdělený. Krejča tam uskutečnil dobrou polovinu svých inscenací, náhradu za Svobodu hledal dlouho a nikdy v tom zcela neuspěl. Svoboda odevzdal své nejvýznamnější výkony z tohoto období v zahraničních, převážně operních produkcích. Třebaže mohl ještě často pracovat s vynikajícími režiséry, především operními, přece jen ztratil oba své hlavní dosavadní činoherní spolupracovníky, inspirátory a v neposlední řadě generační vrstevníky, Radoka

i Krejčů. Pozoruhodné je, že v jistém ohledu už za ně nenašel (s ojedinělou výjimkou Strehlerova *Fausta*) rovnocennou náhradu. Pokoušel se tedy o režii sám, tak jako Krejča se pak snažil svou představu scény vtisknout svým dalším scénografickým spolupracovníkům. Ale víme, že jejich způsob práce a její směřování byly založeny už v někdejší 'Krejčově dílně', či snad už ve všech životních projektech oné dvojice (i trojice). Byl to výraz generační snahy, jež se vyvíjela organicky po léta. Najít obdobného partnera bylo nemožné, snazší cestu měl před sebou ten, kdo už povahou své disciplíny byl pružnější.

Pokud jde o důvod, proč společná cesta musela skončit, musíme se spokojit s prostým konstatováním, že pro umělce, který si v normalizovaném Československu uchoval vysoké postavení jako prověřený šéf výpravy ND i Laterny magiky, další spolupráce s 'pracovně vyexilovaným' režisérem Krejčou nepřicházela v úvahu. Důvodů dlouholetého vzájemného odcizení mezi oběma divadelníky mohlo být ovšem více, a jak pamětníci začátku 70. let vědí, došlo v tomto období hlubokých otřesů k rozpadu mnoha pracovních týmů i partnerství mezi lidmi, kteří zvolili opačná politická řešení.

Tím více je hodno ocenění, že nakonec oba 'staří Mistři' tento odstup dokázali překonat, aby se ještě mohli sejít ke spolupráci jak v posledních inscenacích DZB II (*Nemožný člověk, Obři z hor*), tak ve *Faustovi* v ND 1997. Nepochybně to svědčí o velikosti obou osobností a jejich společném vztahu k divadlu.

Pro Otomara Krejčku jsem pracovala v sedmi inscenacích, v Divadle za branou I, Za branou II a v Divadle S. K. Neumanna. V každé z nich jsem od Krejčky dostala jiný úkol – kromě hlídání pohybu herců, aby někde nevybočili ze stylu dané inscenace.

V *Lorenzacciovi* chtěl, aby se oba florentské rody během přestaveb přemísťovaly po jevišti v určitém pořádku. Navrhla jsem, aby každý průvod šel v jiném rytmu kroků, samozřejmě velmi sebevědomém. Hudbu tehdy složil Petr Hapka – pro tanec mládeže v maskách mi Krejčka ponechal volnou ruku, abych Hapkovi určila metrum a rytmus. Já jsem si libovala v proměnlivém taktu, který si herci poměrně brzy osvojili. Jenomže – na první celkové zkoušce žádal Krejčka, aby se nahrávka jaksi 'zašpinila' neurčitými zvuky, a když si herci k tomu nasadili velké masky, nerozeznávali už rytmus, a já jsem musela připustit, že pouze běželi, což v rozverném řetězu nakonec ani tak moc nevadilo.

Při inscenaci *Ivanova* vznesl Krejčka zajímavý požadavek, aby se v „druhém plánu“ na určenou hudbu pohybovaly páry pomalu a stereotypně v jakémsi neurčitém tanci na místě. Naproti tomu při přestavbách měla Hanka Maciuchová živým tancem mezi oběma portály stvořit jakousi „oponu“. Práci jsem měla i při Krejčkově vytváření pohřebního průvodu za rakví Anny, neobyčejně působivě zasahujícího do jevištního obrazu.

V *Oidipovi* (*Oidipus – Antigone*) jsem měla nejvíce možností. V předchozích inscenacích mně totiž Krejčka dal k dispozici jen omezený čas v celkové zkoušce. Teď jsem mohla zkoušet mimo jeviště v samostatných časech. Dostala jsem za úkol vypracovat chóry (kromě rad mladému Otomarovi a Marii Tomášové v rolích Haimona a Antigony). Začala jsem přípravou na jednotlé prožívání pohybů, na společné

vnímání rytmu veršů atd. Od cvičení přejímání dechového rytmu jeden od druhého až k ovládnutí antického šatu. Sám pan profesor Nedbal se na těchto zkouškách zapojil jako zaujatý žák. (Hanka Konečná si ode mne vyžádala popis těchto mých zkoušek pro archiv, kde bohužel zapadl.) – S většinou výstupů chóru jsem si věděla rady. Krejčka mi vždy řekl, jaký jevištní smysl každý má mít. V jednom jsem si vymyslela i zajímavý pohyb s volnou částí ženského kostýmu, ale po protestu hereček jsem ho musela zjednodušit. V posledním výstupu chóru jsem pak přímo selhala. Ne a ne přijít na nějaký nápad, jak splnit Krejčkovu myšlenku v choreografickém obrazu. Musela jsem to přiznat, a tak Krejčka převzal iniciativu a pod jeho vedením se zrodila jakási pavučina z ležících těl členů chóru spojených dotykem prstů rukou a nohou. Bylo to geniální – na to bych nikdy nepřišla.

V *Platonovovi* a *Višňovém sadu* jsem pouze připravila tance na předem dodanou hudbu, v prvním mírně rozpracovaný valčík, v druhém čtverylkový tanec. Zato v *Evě krajčírce* (*Gazdina roba*) a zejména v *Magické komedii* jsem zase převzala dohled nad pohybovou stránkou celé hry. V *Evě* se vyskytla hádanka v podobě poznámky autorky G. Preissové, že se má tančit „čardášová mazurka“, což zní jako nesmysl. Mazurka je tanec ve tříčtvrtečním taktu postupující po kruhu, čardáš se tančí více méně na místě ve zrychlujícím se dvoučtvrtečním taktu. Naštěstí jsem si vzpomněla na jeden slovácký tanec s některými čardášovými 'kroky' v držení rukou na způsob, jakým se dnes tančí umírněná mazurka v tanečních kurzech. Jeho nápěv jsem předala Petru Mandelovi, který ho velmi příhodně zpracoval pro naši potřebu. (Dostala jsem také úkol polotanečně zpracovat předscénu s Jiřím Havlem v roli Danyše a překonat

jeho velkou trému.) Krejča tedy neměl nic proti využívání folklorních prvků nebo i historických pohybových motivů, které jsem užila v *Lorenzaccioví* při tanečku M. Nedbala nebo v rodových průvodech.

V *Magické komedii* nebyl žádný tanec, ale téměř intimní spolupráce s Věrou Galatíkovou a Ladislavem Frejem. Věra mně pak děkovala, že jsem jim pomohla do pochopit některé scény. A Krejča byl zřejmě spokojen, dal mi kytici růží a vyzval mne, abych přijela do Vídně pracovat na jeho inscenaci *Fausta*. Byli jsme pak spolu u Petra Ebena, který k tomu psal hudbu, a dokonce už jsem měla zamluvený hotel, když pro mne přišel striktní zákaz z ministerstva, ačkoli velký straník Antonín Dvořák mi, coby děkan DAMU, už poskytl neplacenou dovolenou.

Krejča všem spolupracovníkům dával písemné připomínky, na některé jsem odpověděla také písemně (a dostala další písemnost v odpověď). Ale ráda vzpomínám i na krásné chvíle v úvodu zkoušek, kdy se povídalo. Zdánlivě nezávazně, jenomže Krejča nenápadně mířil

k tématu jaksi analogickému k situaci, kterou se měla dnešní zkouška začít.

Jednou jsem se octla v hledišti s Krejčou sama, když se na jevišti něco upravovalo. Řekl mi, že se před každou novou inscenací cítí jako začátečník (totéž mi jednou řekl Radok) a že ho napadají různá řešení, která v zájmu daného textu musí postupně odvrhnout. Popsal mi jeden krásný nápad pro začátek *Oidipa*, ale zvítězil méně 'nápaditý' způsob, který se mu ukázal jako 'ten pravý'.

Vedle Krejči jsem se mnohému naučila, nejen při konkrétní pohybové práci, ale zejména při sledování zkoušek. Za branou trval na tom, aby spolupracovníci byli téměř stále přítomni. Pro mne v tom nebyla potíž – na DAMU jsem dobrovolně docházela k některým pedagogům na lekce herecké tvorby a taky při práci v jiných divadlech jsem se snažila, pokud to šlo, sledovat zkoušky zajímavých režisérů. Následné promýšlení pak mělo vliv na vytváření předmětu Jevištní pohyb, jemuž jsem se celý svůj pedagogický život věnovala. Děkuji Otomaru Krejčovi a jeho hercům za krásný kus života!

Studentem u Otomara Krejči

Dalimil Klapka

Chci zavzpomínat na svá setkání s velkým divadelníkem Otomarem Krejčou, ke kterým došlo ještě před tím, než se stal šéfem činohry Národního divadla v roce 1956.

Na přelomu let 1952–1953 byl pověřen tehdejší ÚNV hl. města Prahy věhlasný profesor Fetr z Nerudova malostranského gymnázia, aby zorganizoval slavnostní estrádu pražských gymnázií. Pořad měl obsahovat tělocvik, tanec, zpěv, recitaci i divadlo vybrané z pražského středního školství a měl být proveden někdy koncem února 1953 v Karlínském divadle. Divadelní část této estrády měl reprezentovat úryvek z dramatinizace románu Antonína Zápotockého *Vstanou noví bojovníci*.

Nebyl jsem žákem Nerudova gymnázia, ale pan profesor Fetr o mně věděl, že na jiném gymnáziu – pedagogickém – provozuji studentská ochotnická představení. Přišel za mnou, abych se studenty dalšího (tentokrát žižkovského) gymnázia zahrál ve zmíněné estrádě roli Ladislava Budečského. Namítal jsem, že role není pro mne, že se považuji spíš za komika. On ale trval na svém. Šel jsem se tedy představit na Žižkov paní profesorce Brümerové. Ta se necítila dost fundovaná k zvládnutí režie tohoto úryvku a řekla, že požádala o spolupráci umělce nejhodnějšího, představitele Ladislava Budečského ve filmu *Vstanou noví bojovníci*, pana Otomara Krejču.

Ten se vskutku dostavil a já jsem začal s příšernou trémou, s hroznými rozpaky zkoušet. Byla to hrůza. „Musíš si uvědomit, co je pro tebe důležitější... jestli to koště, nebo tvoje manželka,“ zněla jedna z připomínek pana Krejči. Po zkoušce jsem šel za ním, abych se ho zeptal, mám-li vůbec nějakou naději u zkoušek na DAMU, kam jsem si podal přihlášku. Zkoušky se konaly zanedlouho v únoru 1953. Pan profesor mi řekl, že zkoušky může dělat každý. Tak jsem se k tomu přijímacímu řízení dostavil. Prošel jsem širším

výběrovým kolem, byl jsem pozván k užším zkouškám, kde už byl předsedou komise Otomar Krejča. Když se o nás radili, poslouchali jsme za dveřmi. Otomar Krejča uvedl v mém případě, že mne zná, že na gymnáziu zkouším roli, kterou nikdy nemohu hrát, že jsem až nezdravě ctižádostivý atd. Pak se mne zastávaly profesorky hlasové výchovy a jevištní řeči, že jako hezky mluvím a navrhovaly pro mne „A“. Krejča prohlásil, že to tedy ne, a dodal: „Dáme mu AB.“ Během několika dnů došlo mně i ředitelství gymnázia, že komise u mne shledala dostatečnou míru talentu a že, složím-li s úspěchem maturitu, budu přijat ke studiu herectví na Divadelní fakultě AMU.

Na Žižkově jsme dále zkoušeli Zápotockého a paní profesorka Brümerová se ptala pana Krejči, jaké byly přijímací zkoušky. Ten pravil: „Zkoušky proběhly, ale měli jsme slabý úlovek. Tady Klapka taky dělal zkoušky – a neudělal je.“ „Jak to? Snad udělal?“ opáčila paní profesorka. „Neudělal! – Tys to ještě nedostal?“ „Dostal.“ „A copak tam stálo?“ „No, že když udělám maturitu, budu přijat.“ „Vážně? To se asi v kanceláři spletli.“ Ve mně by se krve nedořezal. Takový používal Otomar Krejča suchý, nezbedný humor. Na začátku školního roku jsem zjistil, že jsem zařazen do Krejčovy skupiny. Byl jsem přesvědčen, že mne vyhodí. To jsem mu křivdil. Ten humor na Žižkově a taky celý první ročník patřil k jeho pedagogickému postupu.

Na konci prvního ročníku jsem dostal z herectví dvojku a na otázku „Kdo si myslí, že jsme mu přidali?“ jsem se přihlásil. Krejča pravil: „Dalimil se domníval, že ho vyhodíme? To je dobře.“ Poprvé u mne použil křestní jméno. Tak Krejča uměl léčit mé nezdravé sebevědomí „skalního ochotníka“, jak mne často nazýval.

Na prázdniny jsme pak dostali seznam českých divadelních her (od Tyla do Stehlíka), abychom si je přečetli a vybrali si role. Náš výběr

že pak pan profesor porovná s pedagogickým záměrem a sestaví repertoár na první pololetí druhého ročníku. Vybral jsem si úmyslně protiúkony. Chtěl jsem hrát mlynáře v *Lucerně* a Vilíka v *Měsíci nad řekou*. V životě jsem neviděl Krejčů tak veselého, smál se tak upřímně, a přidělil mi Matuše v *Nositelích řádu* a Vilíka v *Měsíci nad řekou*. Hned při čtených zkouškách měl takové dotazy jako třeba: „Jaký je životní sen Villyho Roškota?“ Když jsem řekl, že to ještě nevím, pravil, abych o tom přemýšlel.

Oba úryvky (jak Stehlíka, tak Šrámka) jsem zkoušel s Janou Werichovou. Krejča odjel na několik neděl do Maďarska a my byli bezradní.

Krejčovou asistentkou byla má pozdější kolegyně, herečka Libuše Pešková. Pozvala Janu a mne na neděli na osmou hodinu ráno do klubu Realistického divadla. Tam jsme pak zkoušeli každou neděli po celou dobu, co byl Krejča v Maďarsku, vždy od osmi do jedné: „Proč jste chodil okolo domu?“ – „Nechodil jsem kolem vašeho domu. Šel jsem jen kolem, právě když jste stanula ve dveřích s onou slečinkou, která měla oči navrch hlavy a básnila cosi nahoru k měsíci...“ atd. A tak se stalo, že jsme toho Šrámka aspoň trochu chápali a já jsem začal také pomalu tušit něco o tom životním snu Vilíka Roškota.

Krejča se vrátil a chtěl vidět stav naší práce. Položil si vždy na stůl krabičku sirek, na kterou si při sledování naší práce tužkou napsal několik těsnopisných samoznaků a z nich pak dokázal říkat připomínky třeba i několik hodin. Přehráli jsme už celý náš repertoár až na ten *Měsíc*. „Rád bych viděl taky toho Šrámka,“ pravil a položil si na stůl novou, nepopsanou krabičku sirek. Plni rozpaků jsme šli s Janou na jeviště a začali jsme hrát a říkat náš (teď už oblíbený) text. I naši spolužáci viděli naši práci poprvé – zkoušeli jsme přece po nedělích v Realistickém divadle. Když jsme skončili, přišli jsme si sednout pod jeviště. Nastalo dlouhé ticho. Všiml jsem si, že na krabičce sirek není ani čárka.

Po té nekonečné pauze ocenil Krejča mou práci větou: „Někdo se také může stát hercem, protože se jím chce stát.“ O pololetních zkouškách jsem dostal jedničku a při hodnocení pan profesor pravil: „Vzhledem k tomu, že tu roli nemůže v životě hrát, tak o ní celkem slušně referoval.“

Následoval ještě celý rok existence Krejčovy skupiny. Pracovali jsme na Cervantesových mezihrách, na Ostrovského *Bouři*, na Čechovově aktovce *Na hlavní silnici*, Wildeově komedii *Jak je důležité mítí Filipa*, na Verhaerenově *Filipu II*. Než jsme nastoupili do DISKu, stal se náš profesor šéfem činohry Národního divadla a požádal o dvouletou dovolenou ze školy, a tam ho už nikdy zpátky nepozval. Byli jsme tedy my jeho posledními žáky na Divadelní fakultě. Pro mne jsou tato léta nezapomenutelná. Pak už jsem byl jen uctivým divákem jak v Národním divadle, tak v Divadle za branou. Až po letech jsem si uvědomil nad Krejčovou odpovědí na mé blahopřání k narozeninám, že ten vážený profesor měl v době našich studií 32 let a nám bylo okolo dvaceti. V roce 1982 mi napsal z Lovaně: „Milý pane Klapko, napsal jste mi hezký dopis k narozeninám; děkuju. Cítím, že si vzpomínáte na naše mládí neformálně – a to potěší. Přeju vám všechno dobré. Váš Otomar Krejča.“ A dovolte mi, abych ještě ocitoval jeden dopis. Je z 25. listopadu 1996, tedy necelé dva roky po tom, co bylo ministerstvem kultury ČR zrušeno Divadlo za branou II.

„Ano, 'léta strašně rychle utíkají', vážený pane Klapko, začínáte svůj dopis větou pravdivou, neúprosnou, krutou, a proto i správnou a spravedlivou. Vždyť kam až by to všechno vedlo, kdyby neexistovala tato a několik podobných, zapomínaných, přehlúšovaných, ale vládnoucích, nepohnutelných maxim, o které se opírá vše v lidském životě. A v divadle tomu není jinak. Mám radost, že jste mi napsal, že jste snad jediný rok nevynechal, vážím si toho, co jste napsal, navíc v těchto dobách, kdy všechny lidské ctnosti tak zlevnily. Děkuju Vám ještě jednou a přeju Vám i Vaším blízkým všechno dobré. Otomar Krejča.“

Na závěr mi dovolte ještě vzpomenout osmdesátin Otomara Krejči ve Stavovském divadle. Bylo po premiéře *Portrétu umělce jako starého muže*, setkal jsem se s kolegou Františkem Němcem a ptal jsem se, jaké to bylo – zkoušení s Otomarem Krejčou. Řekl: „Jsem moc rád, že jsem to mohl podstoupit, protože ten člověk ví o divadle všechno. A je poslední!“

Setkání s Otomarem Krejčou bylo pro mě a moje další divadelní směřování velmi zásadní, přestože trvalo poměrně krátkou dobu – od jara roku 1993 do zániku Divadla za branou III ke konci roku 1995.

Náš první rozhovor probíhal na zahradě jeho domu, kam mě, sotva dvacetiletého élva oblastního divadla, pozval, aby mi nabídl angažmá ve svém Divadle za branou II. Moji nevědomost, že mluvím se světově uznávaným velikánem, může omluvit snad jen fakt, že jméno Krejča v našich předrevolučních osnovách nemělo místo. Od prvních minut jsem si ale tehdy uvědomoval sílu jeho charismatu a hloubku sdělení v jeho pečlivě odměřovaných větách. Jsem vděčný osudu, že jsem se po půlročním nedospělém váhání stal členem jeho divadla a vyznavačem poctivé divadelní práce, ke které nás vedl.

Existence v souboru Divadla za branou II měla ve vztahu k okolnímu divadelnímu světu spoustu negativních stránek – v dynamickém porevolučním vývoji se jevil rytmus přípravy nových inscenací těžkopádným a zdlouhavým, herecký projev ztrácel přirozenost, potažmo smysl, být členem Krejčova souboru se blížilo členství v jakési sektě, která jde proti dravému proudu nebo se alespoň tiše vydává jakousi dávno neexistující krajinou. Téměř bez povšimnutí. Když jsme se po zrušení divadla ucházeli o hereckou práci, měla v pražském divadelním prostředí naše zmínka o práci s Otomarem Krejčou odstrašující efekt.

Doba byla taková. Lidé byli takoví.

Přesto bych neměnil ani den, ani hodinu z těch nekonečně dlouhých zkoušek, kdy se nikdo ze zúčastněných neodvážil hlesnout, že vzhledem k plánu už dvě hodiny přetahujeme. Jsem vděčný za zkušenost s celoročním intenzivním zkoušením jediného titulu. Ještě i na

konci zkouškového procesu jsme se vraceli ke čtení textu, absolvovali jsme několik předpremiér a zájezdových představení, než došlo k vlastní premiéře. I moje pouhé záskokové zkoušky na jedinou roli trvaly pod vedením pana režiséra Krejčí několik týdnů, přičemž byl celý soubor denně k dispozici a piloval každou situaci společně se mnou. Ne snad proto, že by šlo o druhořadé herce, byli to prvotřídní herecké osobnosti: Věra Kubánková, Jan Hartl, Jana Franková, Milan Riehs... Víím, že v moderní zrychlené době už není taková praxe uskutečnitelná. Už bych teď nedokázal obětovat tolik času zkoušení a de facto izolaci od okolního světa. Ale byla to pro mě nenahraditelná učednická léta, kdy jsem díky panu Otomaru Krejčovi pozvolna začínal chápat základní zákonitosti divadla.

Soustředění

V Divadle za branou II panovala kázeň. Ne snad burianovská vojenská disciplína, ale spíš přirozená organizační pravidla, která se pochopitelně řídila pokyny režiséra jako vůdčí osobnosti. Z toho vyplývá zmíněná úprava doby trvání zkoušek podle potřeby, která na jevišti vznikne. Veškeré dění v divadle se logicky soustřeďuje k jedinému cíli – k přípravě představení. Bez soustředění a upnutí se ke hře vzniká jen povšechná nápodoba umění. Byl jsem vedený k tomu, aby repliky mé postavy vznikly z potřeby, z nutnosti vyjádření. Rozhodující tedy nebyl čas, ale výsledná závažnost, přesvědčivost, hloubka sdělení. K takovému hledání nebylo možné se rozptylovat. Krejča s pohráním mluvil o povrchních médiích, o bulvárním tisku, o televizi, o zploštělé kultuře, která postrádá kulturnost. Jeho herci nebyli lovci kšeftů a přívýdělků v dabingu nebo reklamách, naopak se soustředěně věnovali textu, aby při

té výjimečné události, kterou představení má být, sdělili divákovi, co je podstatné.

Situace

Pan režisér Krejča velmi rád vyprávěl. Miloval jsem jeho popis krajiny kolem Skrejšova, příchody o mamince a tatínkovi, o E. F. Burianovi, Jiřim Frejkovi, o cestách do zahraničí, Strehle-
rovi, Brookovi... Psal jsem si útržky těch vyprávění do textu a netušil, že jsou to nejcennější herecké připomínky. Často se na zkoušce zastavil čas, pan režisér vyprávěl a vkládal do nás nenápadně náladu svého příběhu. Jindy naopak požadoval zdánlivě nelogické aranžmá nebo nesmyslný pohyb. Tělo dostalo příkaz konat absurdní věc a mysl se s tím měla rychle vypořádat. Ale proč? Jak pan režisér Krejča často říkal: „Herec se neptá, herec koná.“ Obě metody měly podobný efekt – jednoduše v nás vzbuzovaly fantazii a pomáhaly k pochopení jevištní situace lépe než polopatické rozklady.

Pokora

Mluvil jsem o soustředěném pracovním řádu. Ten ctil nejenom herecký soubor, ale i ostatní zúčastněné profese – garderoba, kanceláře, jevištní technika. Ten všeobecný pokorný přístup k našemu ‘poslání’ ale určitě začínal úctou dramaturga a režiséra k autorovi divadelní hry. Krejčův přístup k textu by se dal odvodit od pravidla, které si stanovil při přípravě plakátu inscenace. Největším písmem bylo uvedeno jméno autora, menším pak samotný titul. Osobnost autora promlouvala skrze text hry,

dramaturg – v Krejčově případě obdivuhodný Karel Kraus – a režisér museli sdělení správně přečíst a pak k témuž přimět nás, herce. Výraz se řídí stavbou, rytmem věty, použitými slovy. Replika může dokonce napovědět gesto nebo pohyb. Byli jsme vedeni k tomu, abychom k textu hry přistupovali jako k bibli. Mnohem důležitější než rychlé memorování a znalost textu zpaměti byla pokorná cesta k pochopení předepsaných vět. Pochopil jsem, že herectví není bezuzdná exhibice, nebo alespoň nemusí být.

Svoboda

Co nám, hercům Krejčova divadla, nejvíc zazlívali? Že nejsme živí lidé, že jsme stroje, které nemají vlastní názor a volnost k vlastnímu vyjádření. Pouze splňujeme konstrukci dogmatického tyрана. A přitom jsem si z Krejčova přístupu k práci s hercem vzal do své praxe to nejdůležitější: pokud má herec vymezeno přesné místo na jevišti, nesmí hrát vpřed ani vzad, nesmí hrát do stran, ale do výšky může hrát, jak vysoko dokáže. Čím sevřenější omezení máte, tím obsáhlejší svobodu v něm můžete najít. Při vší oddanosti Krejčovu přísnému, konkrétnímu vedení jsem poznal, kolik možností divadlo poskytuje, jak ambivalentní je jevištní pravda.

V této době (navíc v oboru, kterému se věnuji) není možné uplatnit bez výhrad to, co pan režisér Otomara Krejča vyznával. Navzdory ale budu v sobě hýčkat všechny zkušenosti a rady, které mi dal, abych je mohl v nevyšší možné míře uplatňovat při práci na poctivém divadle.

S Otomarem Krejčou v Divadle za branou II

Vít Vencel

Divadlo za branou II začínalo svou činnost zkoušením Čechovova *Višňového sadu*.

Přicházel jsem do divadla, které ještě nemělo ani svou vlastní scénu natož repertoár, do divadla, které jen zkoušelo (v tehdejší velkém sále Divadelního ústavu, který k tomu zapůjčila ředitelka Helena Albertová). Nemělo večerní představení, mělo jen zkoušky – bylo to divadlo, které jsem nikdy neviděl, jen o něm slyšel.

Tak jsem se, náhodou, ocitl v tom, co bylo skutečným jádrem práce v divadle, zkoušení. Pověstným, vysmívaným a obávaným: pro délku, náročnost, soustavnost a neustávající vytrvalost. Kromě toho pan režisér Krejča pokládal za samozřejmé a nutné, že zkoušek se účastní všichni, bez ohledu na to, jestli se čte scéna, která se týká všech nebo jen dvou osob. Ano a čte se, jeden měsíc, dva. Aranžuje se – někdy se za zkoušku naaranžuje celá stránka. Myslím, že v té době ještě nebylo ani stanoveno datum premiéry.

Nebylo to podobné ničemu, co jsem doposud znal.

Měl jsem vytvářet protokol ze zkoušky: netušil jsem tehdy vůbec, proč, jaký to má smysl, ani jak má takový protokol vůbec vypadat. Nevěděl jsem tehdy ani, že to nemá sloužit k tomu, aby se mohla posléze slova pana režiséra tesat do kamene (jak jsou o tom přesvědčeni dodnes mnozí), ani k tomu, aby mohl být herec usvědčen z toho, že nekoná to, co už mu bylo řečeno 15. tohoto měsíce v 10.42 (jak jsou o tom dodnes přesvědčeni jiní). – Pak jsem byl ke své hrůze vyzván, abych si připravil a před nastoupeným souborem přednesl analýzu třetího jednání.

Přesto jsem tam vydržel, protože kdybych odešel, tak bych se musel vrátit do školy, ale hlavně proto, že to, co jsem tam viděl, dávalo smysl.

Měl jsem v živé paměti inscenaci Topolova *Konce masopustu*, se kterou – jako jednou z prvních povolených Topolových premiér po dvaceti letech – přijelo na jaře 1989 do Žižkovského divadla chebské divadlo. Koukal jsem na to a nemohl jsem pochopit, proč právě to má být největší česká hra druhé poloviny 20. století. A nemohl jsem pochopit, jak z takového textu mohla vzniknout ta slavná inscenace Národního divadla.

Ale tady – po kouscích, střípcích a částech – se z textu začala vynořovat logická, nenáhodná a smysluplná struktura, která nesla a vytvářela význam. Ba co víc, která byla schopná doložit velikost básníkovy díla.

Soubor Divadla za branou II byl složený vlastně ze dvou nebo tří skupin – členů prvního divadla, kteří se vraceli ze svých vyhnanství: Marie Tomášová, Otomar



A. P. Čechov: Višňový sad.
Divadlo za branou II 1991.
Režie Otomar Krejča,
scéna Guy-Claude
François, kostýmy
Jan Skalický.

◀ **První dějství – příjezd:**
Hana Pastejříková
(Charlotta), Marie
Tomášová (Raněvská),
Milan Riehs (Gajev).
 FOTO MAGDALENA BLÁHOVÁ

▶ **Marie Tomášová**
(Raněvská), Jan Hartl
(Lopachin), Milan Riehs
(Gajev).
 FOTO MAGDALENA BLÁHOVÁ

Krejča ml., Vladimír Matějček, Bohunka Dolejšová z Divadla hudby, Věra Kubánková z Realistického divadla, Hana Pastejříková z Kladna, Bořík Procházka ze Zábřadlí, Milan Riehs z Divadla S. K. Neumanna; pak z těch, kteří se s prvním divadlem jako velmi mladí setkali, jako byl Jan Hartl a Aljoša Okuněv. A pak skupina třetí, těch, kteří Divadlo za branou znali jen z vyprávění: Nela Boudová, kterou přivedla Hana Pastejříková z Kladna, dvě absolventky DAMU, které vzešly z konkurzu, Jana Franková a Marie Horáčková, a Tomáš Turek z HaDivadla. Firse začali zkoušet Zdeněk Martínek a Miroslav Macháček.

Svým způsobem to byl soubor, který se snažil překročit tu dvacetiletou průrvu způsobenou normalizací, která si vzala za cíl vymazat z paměti veřejnosti celá divadla, herce, režiséry, dramaturgy, hry i časopisy.

Jako všechno zakázané před rokem 89 bylo i divadlo 60. let předmětem našeho neutuchajícího zájmu. Postupně se začaly opatrně objevovat zmínky, články, rozhovory a vzpomínky – např. časopis *Amatérská scéna* plnil v této době tuto osvětovou činnost, konaly se besedy v Divadle loutek, kde Zdeněk Hedbávný představoval českou režii, Setkání mladých divadelníků v Hradci Králové, kam byl Krejča pozvaný a mohl mluvit, objevovala se promítání záznamů – dochovaná tři jednání *Tři sester*, Činčerův dokument o zkoušení *Romea a Julie*. To všechno vytvářelo obraz divadla, které nebylo možné vidět a které existovalo jen v odrazu, v paměti a které se zvláštním způsobem střetávalo s tím, čím žilo současné divadlo.

To zajímavé ze současného divadla žilo v opozici vůči režimu, v amatérském divadle se stejnou měrou mluvilo o divadle jako o podpisu Několika vět. Rozdíl mezi oficiálním, kamenným divadlem a alternativním – nebo jak se tehdy říkalo „studiovým“ – divadlem, se stále zvětšoval. Vrcholem tohoto směřování byl scénický časopis *Rozrazil* Divadla na provázku, který byl politickým divadlem a účast na něm politickou manifestací. Jenže – i když všechno toto divadlo stálo za správnou věcí, hrálo se naplno a bylo úspěšné, mne nechávalo chladným, na rozdíl od jednoho výkřiku z Činčerova dokumentu, výkřiku Julie: „Ne, to nebyl skřivan.“



Po listopadu 89, na jaře roku 1990 se objevila možnost rehabilitace divadla a jeho návrat do původního působiště, sálu v paláci Adria, kde do té doby sídlila Laterna Magika. Divadlo vzniklo 1. května 1990 jako příspěvková organizace ministerstva kultury, ale až na podzim bylo rozhodnuto o vystěhování Laterny k 1. 11. a divadlo mohlo vstoupit na své jeviště.

Listopad 89 také změnil leccos na škole, pražské DAMU. Pravidla školního provozu byla po stávce vzhůru nohama, a tak se nás na jaře přišli zeptat, co bychom říkali na tento studijní program a na tyto pedagogy. Podívali jsme se na to: to ne, to ne, tenhle ne, tahle určitě ne, Vostrý – dobře, tak ten nás může učit. A když jsme dokončili tento výběr, tak jsme zjistili, že tam toho moc nezůstalo. Ale ta zvláštní situace na škole i v divadle nám otevřela nebývalou příležitost. Do divadla se vraceli Krejča i Grossman. Rozešli jsme se tedy Na zábradlí, Za bránu, do Ypsilonky.

A tak jsem se ocitl před souborem Divadla za branou s rozborem třetího jednání *Višňového sadu*. Byl to hrozný debakl.

Pokud budu teď mluvit o Krejčových zkouškách, budu ve zvláštním postavení: protože jsem přišel do divadla bez opravdové zkušenosti z divadelního provozu, pokládal jsem mnoho věcí za přirozené, a teprve postupem doby, po konci divadla a z vlastní divadelní praxe, jsem poznal, jak jsem se mýlil. Takže paradoxně až postupem let po konci divadla jsem se dozvídal, čeho jsem byl účasten.

Krejča těžko plnil představu nekonfliktní osobnosti. Dostalo se nám dokonce upřímně míněných varování před jeho škodlivým vlivem. Možná že Krejčův způsob divadla budil stejně velký obdiv jako odpor. Hlavní výtky, které padaly



**A. P. Čechov: Višňový sad.
Divadlo za branou II 1991.**

◀ **Jan Hartl (Lopachin).**

FOTO MAGDALENA BLÁHOVÁ

▶ **Čtvrté dějství – odjezd:
V popředí Marie Tomášová
(Raněvská) a Milan Riehs
(Gajev).**

FOTO MAGDALENA BLÁHOVÁ

na Krejčovu hlavu, byly: uzurpátor, diktátor, který mění herce ve cvičené opice, který je zbavuje spontaneity, aby z nich učinil součástky svého stroje. – A tato představa přežívá dodnes (pod záminkou obrany herecké svobody se hájí herecká lenost).

První konflikt byl spojený s tehdy oblíbenou teorií „autorského herectví“. Krejča tvrdil, že herectví je jen jedno a z autorského herectví nemůže vzejít ani herec ani drama – tím si proti sobě popudil celé hnutí studiových divadel.

Netajil se ani svým míněním, že úpadek současného divadla si zavinili divadelníci sami. Pod heslem „Divadla je pro politiku škoda“ trval na tom, že divadlo ubíjí, když jako svou míru bere tezi, a ne člověka. A tím si proti sobě popudil ten zbytek divadelníků.

Třetím sporem, který provázal celou existenci Divadla za branou II, byl spor o divadlo dramatu.

Divadlo, které si vytyčilo za cíl věrnost básníkovi, muselo být v době všech možných nových cest anachronismem nebo provokací.

„Musíme věřit, že autor nebyl blázen a nebyl opilý, když to psal.“ To jest – jinak řečeno –, že dílo, které leží před námi, má smysl a jeho jednotlivé části v něm



nejsou rozmístěny náhodně, ale mají nějaký význam. A proto je naší povinností je poznat a uskutečnit.

Jestli první divadlo končilo jako divadlo bezesporu moderní, druhé divadlo bylo už od začátku staré, anachronické, kamenné. V těch dvaceti letech mezi koncem divadla a jeho znovuzaložením skončilo totiž ještě něco jiného.

Krejčův pohled na herectví vycházel ze zkušenosti s divadelní tradicí a jejím koncem, jehož jsme byli nebo jsme svědky.

Uváděl to na příkladu: poslouchal Trägrovy rozhlasové vzpomínky na herce Národního divadla – Rolanda, Baldovou, Naskovou – a také je zároveň slyšel (s odstupem třiceti let) v ukázkách a uvědomil si, co se ztratilo: „Oni měli étos – tj. pohled na svou práci, na to, co dělají. To bylo to, co spojovalo Eduarda Kohouta s Högrem, proč bylo možné, aby spolu hráli.“

Krejča tvrdil, že to bylo možné, protože to byl výsledek přirozeného výběru – že se našli. Všichni měli společnou cestu – a je to také cesta Krejčova – od šmíry, od Červíčků nebo Nádherů se šlo do Pardubic, Budějovic, Olomouce – až do Národního. Tvrdil, že tato stopadesátiletá kontinuita se lámala strašně dlouho a trvala až do počátku 70. let, kdy tu – už nahnutou – stavbu sfoukla normalizace.

Co vlastně tato kontinuita znamenala? Domnívám se, že společné vědomí toho, co je možné, kam až je možné dojít. Je to zcela zřetelné – když jste viděli na jevišti Vojana nebo Štěpánka, věděli jste, kam je třeba dojít – a protože tradice českého divadla je, na rozdíl od třeba Francie, nesena režiséry, a ne dramatiky, viděli jste je v režii Kvapila, Hilara, Buriana, Honzla, Frejky. Když tento příklad zmizel, když zmizela i vzpomínka na něj, tak tato kontinuita skončila. Dnešní divadlo je toho důkazem: Kde jsou starí herci? – Pokaždé znovu vyvstane tato

otázka v konfrontaci s přehlídkou německého divadla (viz *Vojnu a mír* vídeňského Burgtheatru).

Krejča byl přesvědčen, že mluvit o hraní znamená mluvit o tom, jak správně zkoušet. Tvrdil, že hodnotit herecký výkon zvenku je jako dívat se na gotickou katedrálu a divit se, jak to, že drží pohromadě. (Kdy naposledy jste slyšeli nebo viděli herecký výkon, který by se dal přirovnat ke katedrále?)

Ty dlouhé, vyčerpávající, podrobné zkoušky, to neustálé zastavování, opravování a upřesňování jednotlivých výstupů *Višňového sadu* pro mne tehdy byly jen důkladnou prací, ze které – pro mne – jen pomalu vystupoval smysl a cíl.

Krejča pokládal vztah režiséra a herce za základní podmínku spolupráce. Tvrdil, že herec se bude vždycky cítit ohrožen mocí, kterou představuje režisér stojící vně zkoušení a jeviště, tvrdil, že „první herecká reakce každého zkoušení bude ‘ne’ a podezření“ (a že ve špatných případech to tak vydrží až do konce). A že proto, aby bylo možné to překonat, je nutné tu věc mít tak rád a být s ní natolik spojený, aby to herce přesvědčilo. Tvrdil, že největším uměním spolupráce je získat svobodný a otevřený prostor. Jeho herec byl zaplaven připomínkami, podněty a impulzy – herecké texty bývaly celé popsané, herci měnili barvy svých tužek, aby odlišili jednotlivé vrstvy zápisů, někteří si pak brali nový, čistý text, který skončil zase popsaný. Krejča trval na tom, aby si herci zapisovali aranžmá – a při zkouškách se už nijak výrazně neměnilo. Krejča nepokládal za zkoušení vymýšlet pořád něco nového, něco jinak – to nebylo předmětem herecké práce.

A pak, když se herec domníval, že už má všechno zapsáno, přišla otázka: „Proč Aňa říká právě tohle?“ – nebo záluďnější varianta: „Proč nic neříká?“ Krejča se podíval na dotyčného herce nebo herečku, aby bylo jasné, že to není řečnická otázka, a buď se ponořil zpátky do textu, nebo si začal něco zapisovat. A bylo ticho, ticho, ticho. – Dotyčný herec zamyšleně hleděl do textu, případně jím zalistoval, aby vzbudil dojem, že o tom v nějaké poznámce jistě četl. A zas bylo ticho.

Vtip byl v tom, že po jisté době zkoušení dovedl herec na takovou otázku odpovědět, protože o tom místě, o té situaci, o své postavě věděl víc, než si kdy myslel, že bude vědět.

(Krejča se radoval, když našel doklad o tom, že Jouvetovi vytýkali, že podkládá text příliš hustou tkaninou motivací.)

Dnes vím, co Krejča po hercích chtěl – aby se hrou, svou postavou začali zabývat vážně, úporně a osobně. Aby je přivedl na to, jak velké, nepředstavitelné množství práce budou muset udělat.

Jestli hercům toto připadalo náročné, nebylo to zřejmě nic proti tomu, co podnikl s velkými francouzskými herci při zkoušení *Čekání na Godota*, inscenace, která byla připravována pro uvedení na Avignonském festivalu – na velkém jevišti Čestného dvora.

Popisuje to Michel Bouquet (Pozzo z této inscenace):

„Měli jsme něco málo přes tři týdny, abychom nazkoušeli hru. Zkoušeli jsme v jedné velké místnosti, zrušené továrně, nebo v něčem takovém. Tam jsme přišli a Krejča nám řekl, no tak, do toho, říkejte text atd. a neurčil nám žádné místo, jen řekl, tam je strom, vy přijďte se skládací stoličkou a hotovo. Nedal nám žádné místo, proto jsme tápali, doslova, tak jsme pokračovali ve zkoušení, neustále v tom stavu, v tomto nepříjemném stavu, kdy jsme nevěděli, kam se postavit. A nakonec mi to došlo, po čtrnácti dnech, v momentě, kdy jsme byli v bodě zlomu, kdy jsme chtěli říct,

Samuel Beckett: Čekání na Godota.
Divadlo za branou II 1991. Režie
Otomar Krejča. Otomar Krejča ml.
(Vladimír) a Jan Hartl (Estragon).

FOTO MAGDALENA BLÁHOVÁ



že nemůžeme za pár dní předstoupit před Čestný dvůr v tomto stavu, chtěli jsme to úplně vzdát, a tehdy jsme si uvědomili, v tomto okamžiku, že nás dostal do rolí, že tato úzkost se musí odříkat v textu bez jakéhokoli pomocného místa, bez jakékoli možnosti si představit, jak to bude vypadat, v tomto stavu vnitřní úzkosti, který způsobil, že jsme pochopili všechno nevyslovitelné, to, co je hra sama, to znamená samotu, úplnou nezávislost na ničem, absolutní pocit prázdnoty, pocit totální nejistoty, v jaké jsou postavy této hry. A v posledních dnech nám dal přesná místa, která chtěl. On sám podstoupil tento důkaz nicoty a znenadání složil tu věc dohromady, a to bylo úžasné, vše podstatné bylo hotovo. Kdo to dovede, kdo riskuje, to je mistr, je to ohromná odvaha ze strany umělce, který takto pracuje.

[...] Dívá se, jak herci hrají, a využívá jejich nemožnosti dominovat situaci. Postrkuje tuto nemožnost dosažení až do krajnosti, což způsobuje, že herec jako bytost čelí omezení, je neustále vystavován tomu omezení a je nucen překračovat tyto osobní meze a někdy je terorizován, aby existoval se svými osobními omezeními, je nucen je překračovat, nebo je výslovně obviňovat, důkladně, aby se z nich dostal, protože když se mu to nepodaří, dojde k definitivnímu pádu, absolutnímu. Zde je v Krejčově režisérské krutosti něco, co je samotnou podstatou umění režie. Je to mistr, učitel lidí, a také učitel herců, ve smyslu, kdy se nepokouší ucpávat díry, zacementovat trochu tady, trochu tam, aby zkusil, jestli bude celek ještě držet pohromadě. Nechá člověka upadnout a pak se zvednout, zvednout sám od sebe, a tak další den už třeba nespadne. To je pro herce jedinečná zkušenost, vědět, do jaké míry je potřeba se vyzbrojit životními zkušenostmi, přemýšlením o sobě, přemýšlením o divácích, o autorovi samozřejmě, a do jaké míry je třeba dělat práci uceleně, v celku, aby se dosáhlo výsledku. – U Krejči je to odvaha jít až na samotný konec.“

Velké množství informací, asociací, připomínek mělo za úkol vzbudit v herci odezvu – jeho vlastní. Z vlastní zkušenosti víte, jak je těžké najít to přesné pojmenování, které v herci vzbudí živou odezvu, a jak nepravděpodobnými cestami se tato spojení ubírají – a jak zázračně pak působí.

Protože cílem tohoto snažení bylo vzbudit tu odezvu *vlastní a živou*.

Podle toho, jak Krejča zkoušel v divadle a jak pak také zkoušel v Národním divadle, riskoval – jak sám říkal – čím dál tím víc, když věnoval – zdánlivě – přemíru času tomuto „otevření herce“ – i za tu cenu, že to pak nebude úplně hotové.



◀ Luigi Pirandello: *Obři z hor* (Mýtus umění). Divadlo za branou II 1994. Režie Otomar Krejča, scéna Josef Svoboda, kostýmy Jan Skalický. Věra Kubánková (La Sgricia) a Jan Hartl (Cotrone).

FOTO MAGDALENA BLÁHOVÁ

▶ Luigi Pirandello: *Obři z hor* (Mýtus umění). Divadlo za branou II 1994.

FOTO MAGDALENA BLÁHOVÁ

Michel Bouquet ve stejném rozhovoru zmiňuje situaci, která mi nedávala smysl – až v této souvislosti.

Říká: „Viděl jsem jednu jeho režii, rok po *Godotovi*, u které jsem nebyl příliš spokojen s herci, a tak jsem se ho zeptal: ‘Otomare, jak je možné, že nejsou dobří, jak je možné, že si s vámi nerozumějí, vždyť vy jste pánem’ – a on mi odpověděl: ‘Nejsou dobří, protože dostatečně nepracují.’ Já jsem mu řekl: ‘Ale jste to vy, kdo za to ponese následky.’ – A on řekl: ‘Ale ano, to je také moje role, nemohu nic zastítat, pokud jsou špatní, dobře jim tak.’ A já jsem řekl: ‘Pro vás je to katastrofa.’ – A on řekl: ‘Na tom nesejde.’“¹

Vždyť by přece bylo snadné tomu herci to předehrát, ukázat, jak to má udělat, aby to mohl napodobit. Ale Krejča nepředehrával – v podstatě nevstal od režijního stolu – i když by to bylo pro něj snadné (což bylo zřetelné pokaždé, když sám četl celý text – viz trio dámských hlasů v *Nemožném člověku*) – a jeho herecká představitivost byla stále živá: svým způsobem na svých rolích nepřestal nikdy pracovat. Důkazem byla radost, se kterou sděloval, že přišel na to, jak zahrát to místo se světélkem v *Macbethovi* – a to bylo 45 let po premiéře. Tuzenbachovo loučení s Irinou na Vinohradech (hrál Tuzenbacha v Pleskotově režii) dokázal popsat do detailu, pamatoval si to místo jako herec, jak ho zahrál, pohyb rukou, hru s kapesníkem. Každá role, na kterou vzpomínal, v něm probudila celé tělo – ne v pohybu, ne v nápodobě: jako by si vzpomněl na někoho konkrétního a dovolil mu, aby ho na okamžik ovládl. Jako by se dotkl míst, která způsobí tu (hereckou) proměnu.

Proč tak namáhavý a riskantní způsob? Proč taková zdrženlivost?

To nebylo jen proto, že pokud člověk poruší tuto zdrženlivost, tak nakonec vidí pobíhat po jevišti sám sebe v různých podobách, ale proto, že Krejča byl

¹ Podle „Michel Bouquet odpovídá“, *Disk 16* (červen 2006), s. 111 a 110, pozn. red.



přesvědčen, že herectví se nedá naučit – jako zlomky, jednou se je naučíš a máš je –, protože to je pokaždé znova a jiné.

Jsou věci, které se dají naučit a trénovat – jednotlivé dovednosti, danosti nebo dispozice. Krejča z hlavy sestavil žebříček vlastností, podle kterých vybíral žáky: schopnost přijmout impuls a síla a rozsah této schopnosti, upřímnost a bezprostřednost tohoto přijetí. Velikost a rozsah: aby nenastala tma, aby se v něm hned něco stalo. Vzrušivost a rychlost reakce, oddanost tomu, spontánnost. Inteligence specifického druhu, důvěřivost a otevřenost. Všechno to se dá cvičit a rozvíjet, ale nejtěžší je uvěřit, že se nemá hrát. – Pak dodával: „Moje štěstí nebo neštěstí bylo, že jsem se nikdy nedostal na divadelní školu.“

Byl přesvědčen, že „ani režisér to nemá celé a ani herec to nemá celé“ – myslel tím znalost hry, postavy, že teprve v tom vzájemném kontaktu je možné dobrat se celku (uváděl na příkladu své spolupráce s Olgou Scheinpflugovou v Národním divadle). Podobně uváděl příklad tří Irin – české, švédské a italské. „Všechny byly stejně působivé, ale každá byla jiná.“ Jak by bylo toto možné u režiséra, který by opakoval sám sebe?

Krejča nikdy neztrácel ze zřetele to, že divadelní herecký výkon – na rozdíl od hraní ve filmu a televizi – je umělý. Že „je důležité jít za tou stylizací a neopouštět parametry přirozenosti a pravděpodobnosti.“ Jak jí dosáhnout?

Krejča popisoval tu cestu: „Kdy se může jít hrát? – Když můžeš hrát beze slov – když ten pochod, který se v organismu děje, je tentýž, jako když se mluví. Když se toho dosáhne, tak je možné na těch špičkách – niterně, postupně

uvolňovat to, čemu se říká cit. Pak, když se dosáhne plnosti herecké aktivity, když herec pochopí, jeho talent pochopí, že to není jen naplnění jednání, pak zůstane jen struktura, jen to nejvzácnější, co drží, na co nedovolí zapomenout hercovo tělo, pak nastává ta umělá – umělecká přirozenost výkonu.“ – To je asi část té katedrály, o které Krejčů mluvil. (Nevím, jestli jsem něco podobného viděl na českém jevišti.)

Krejčů byl přesvědčen, že herec může být doveden – ne donucen: „Herec nelze donutit k ničemu – k správnosti.“ Ne ‘za sebe’ – s tím se dá švindlovat, ale ‘ze sebe’ – herec musí dát sám sebe v oběť tomu, co k němu přichází zvenčí (dát přednost postavě před sebou samým).

„Herec může v sobě udělat šlápěj, která jde k nitru postavy.“ Tento výsostně osobní přístup k herectví byl jedním pólem Krejčovy práce.

Tím druhým, tím úběžníkem, který jediný může zkontrolovat správnost hereckého výkonu – jeho měřítkem a jeho osou, je dílo, drama. Správnost hereckého výkonu se může poměřovat jen vůči dílu. Bez něj a mimo něj, sám o sobě herecký výkon neexistuje. Respektive neexistuje v možnosti své velikosti, protože jen básník může způsobit, že se postava stane velkou a že se také herec, který ji skutečně hraje, stane ‘velkým’. Toto byla podmínka, která dávala smysl všemu snažení.

Dnes, po zkušenosti, kterou jsem udělal jinde než v Divadle za branou, můžu Krejčovo úsilí vnímat mnohem víc jako pokus o záchranu divadla skrze herce. Skrze přesvědčení, že středem zájmu divadla je člověk a není možný jiný, přesvědčivější způsob jeho zpodobení než hrou herců.

A že ve sporech, které provázely divadlo – ohledně herectví, dramatu a úlohy a místa divadla – se už projevoval spor zásadnější, který má dnes jméno postdramatické divadlo. Divadlo, které nevěří příběhu, nemyslí si, že může nést nějaký smysl, a proto ani nepotřebuje to, čemu říkáme „psychologické herectví“.

Nemluvil jsem o důležitých a podstatných věcech – o dramaturgii Divadla za branou. Útěchou je mi, že je zde pan dramaturg Karel Kraus, a nikdo k tomu není povolánější, a spolu s paní režisérkou Helenou Glancovou mohou to, co jsem říkal, uvést na pravou míru. Nemluvil jsem o konci divadla – ale naštěstí existuje speciální číslo *Divadelní revue*, které připravila paní Jana Patočková a které shrnuje vše, co se týká zrušení obou divadel, a tím mne zbavuje té smutné povinnosti.

Na závěr (protože už jsem mluvil víc, než je vhodné), prosím, abyste laskavě všechny nesmysly a omyly, které jste slyšeli, připsali na vrub mně, a ne panu režisérovi.

Co najdete a co nenajdete o Otomaru Krejčovi v Archivu Národního divadla

Zdena Benešová

Otomar Krejča byl členem Národního divadla od roku 1951 do roku 1965. Šest sezon byl šéfem činohry, nastudoval v Národním divadle třináct režii a sehrál dvacet sedm rolí. V našem archivu najdete ke každé té režii a ke každé roli základní dokumenty, to znamená programy, fotografie, plakáty, výstřižky – tu více, tu méně, samozřejmě podle toho, jestli se nacházíme v padesátých nebo v šedesátých letech. Bohužel máme málo takzvaných interních sdělení ze života činohry. To opět můžeme rozdělit na dobu let padesátých a šedesátých: ze šedesátých let se tu a tam něco zachovalo, z padesátých let je toho opravdu minimum. Kromě těchto konkrétních dokumentů zabírají u nás další materiály o Otomaru Krejčovi úctyhodných dva a půl archivních metrů, a to především zásluhou Hany Konečné, která uspořádala všechny výstřižky týkající se Krejčových režii a hereckých výkonů mimo Národní divadlo, různých projevů a proslovů, rozhovorů, kritických ohlasů do jednoho souboru. Najdou se tam také dokumenty o Krejčově zahraničním působení, a sice až do roku 1970. Týkají se inscenací: *Romeo a Julie* v Havaně roku 1964, *Hamlet* v Bruselu v roce 1965, *Racek* v Bruselu v roce 1966, *Romeo a Julie* v Kolíně nad Rýnem v roce 1969, *Racek* ve Stockholmu v roce 1969, *Tři sestry* v Bruselu v roce 1970, *Čekání na Godota* v roce 1970 a *Provaz o jednom konci* v Düsseldorfu v roce 1970. To je mimořádně cenný fond.

Další materiály k Otomaru Krejčovi najdete na webových stránkách Národního divadla. Webový archiv obsahuje Soupis repertoáru Národního divadla od roku 1883 až do současnosti – a po zadání jména Otomar Krejča se objeví stručný životopis a výpis jeho divadelní

činnosti, to znamená jak režii, tak hereckých výkonů. V Soupisu jsou uloženy všechny premiéry od počátku Národního divadla, ale nejenom že jsou tam uloženy základní údaje jako datum premiéry a počet repríz, datum derniéry, inscenátoři, ale zároveň jsou v obsazení u všech postav uvedeni všichni účinkující včetně všech alternací (všichni představitelé jednotlivých postav), takže za těch 128 let, co Národní divadlo vydává své cedule, tak každé jméno, které se na té divadelní ceduli objeví, kdyby hrál v padesáté repríze třetího zbrojnoše, tak se v naší databázi objeví. V druhé etapě digitalizace jsme přistoupili k tomu, že do Soupisu vkládáme fotografie a kostýmní a scénické návrhy.

U Otomara Krejči je obrazové dokumentace zatím málo. Je to proto, že jsme museli po dohodě s Národním archivem naskenovat a umístit na webové stránky všechny fotografie z Národního divadla od jeho počátku do roku 1920, protože jejich originály se musely dát do Národního archivu. To je rozumné – u nás nebyly uloženy tak, abychom je mohli odpovědně opatřovat. A potom jsme začali vkládat fotografie od současnosti zpět – takže jsme se zatím dostali od roku 2011 do roku 1964. Ale protože Krejčovy režie a herecké výkony v ND jsou přesně od roku 1963 dozadu, tak v příštích týdnech se tam začnou objevovat fotografie také z jeho režii a jeho rolí. V určitém období jsme měli ještě další archiválie týkající se Otomara Krejči – byl u nás uložen archiv Divadla za branou. Když se v roce 1972 už na jaře vědělo, že to s Divadlem za branou nejspíš úplně dobře nedopadne, tak jsme tenkrát s Hankou Konečnou, která byla v té době lektorkou v Divadle za branou, vozili archivní materiály s jedním mým kamarádem, který měl auto, na Větrník, kde jsem bydlela

na koleji. A tam jsem, protože nebyla žádná technika typu scannery, počítače, xeroxy, tak tam jsem celé jaro na psacím stroji dělala výpisy z těch nejdůležitějších materiálů. Dokonce mám pocit – už je to hodně dávno – že od určité doby byly materiály v zapečetěných skříních a že Hanka Konečná se svojí běžnou odvahou vždycky ty skříně odpečetila, narvali jsme materiály do auta, odvezli na Větrník a pak jsme je zase do těch skříní vraceli... Takhle to běželo celé jaro. Bohužel to dopadlo tak, že Divadlo za branou bylo opravdu zrušeno. Nikdo moc nevěděl, co se stane s jeho archivem, ale ukázalo se, že komunistická moc si přece jen netroufla ten archiv zlikvidovat, takže se dostal nejprve do divadelního oddělení Národního muzea. Pak Hana Konečná byla jako zaměstnankyně Divadla za branou poslána za trest do Archivu Národního divadla – já jsem nikdy nepochopila, proč si někdo myslí, že pracovat v archivu je za trest – a ona je trošku zklamala, protože to nevzala jako trest, ale jako posláni a díky ní se Archiv (Národního divadla) velmi zprofesionalizoval. Hanka tam pracovala tuším od toho roku 1972, já jsem tam přišla v roce 1974 a někdy v té době se podařilo přesunout archiv Divadla za branou k nám. A byl tam uložen až do té doby, než bylo založeno další Divadlo za branou – potom jsme považovali za naprostou samozřejmost, že se Divadlu za branou archiv vrátil. Když došlo k dalšímu zrušení Divadla za branou, tak se najednou ukázalo, že selhal stát, selhal ministr, selhal příslušný úředník, který to jistě měl na starosti. Nenastalo to, co by člověk předpokládal – zaprvé proto, že jsme měli pocit, že už žijeme v normálních poměrech, zadruhé ze slušnosti a z úcty k osobě Otomara Krejči – že se zřizovatel, když už se rozhodne nějakou instituci zrušit, že se postará o její archiv. To se nestalo, navíc si myslím, že tím byl porušen i archivní zákon, který říká, že zřizovatel se o archiv musí postarat, to znamená buďto ho uložit do instituce, která je k tomu odborně způsobilá, v tomto případě např. Divadelní ústav, anebo do Národního archivu. Nestalo se ani jedno ani druhé, ten archiv se dostal do soukromých rukou, ve kterých je dodnes, a jistě mnozí mají zkušenost, jak je velmi obtížné se do něho

dostat, a často se to ani nepodaří. Myslím si, že je to úplně špatně. Pro mě je hodně traumatizující, že to, co neudělala komunistická moc, tak to udělala ta nekomunistická.

Ale abych neskončila tak trudnomyslně: nám se podařilo v Archivu Národního divadla v devadesátých letech 20. století zakoupit od paní Zdeny Svobodové negativy pana Jaromíra Svobody, který fotografoval všechny inscenace Divadla za branou I, takže jsou u nás a slouží odborné veřejnosti. Další archiválie z tohoto období, které se podařilo získat, jsou různé textové materiály, které nám předala paní Vlasta Chramostová, když nám svěřila svůj archiv.

Děkuji Vám za pozornost.

Vít Vencl:

Musím reagovat na paní Benešovou, která hovořila o archivu Divadla za branou, protože se nemohu zdržet, byl jsem koneckonců těch věcí nějakým způsobem účasten, a zdá se, že je dobré připomenout pár věcí. V době kdy končilo Divadlo za branou II, bylo ministerstvem kultury jasně formulováno, že jediné, co ho zajímá, je ekonomický archiv, který musí přejít [k nim na ministerstvo]. A na otázku, co s tím ostatním, řeklo, že to je nezajímá, to že je považováno za osobní majetek, s tím ať si pan režisér a pan dramaturg dělají, co chtějí. Myslím, že i tahle věc se pana režiséra dotkla. Potom, když skomíralo a skončilo Divadlo za branou III, kde ten archiv ještě byl uložen a sloužil jako skutečně funkční divadelní archiv, hlavní starost byla, jak jednotlivé věci z majetku divadla rozprodat nebo se jich zbavit. Vypadalo to jako lupičský nájezd: Městská divadla pražská, což byla instituce, která převzala majetek našeho divadla, uspořádala otevřený den, kdy si zaměstnanci MDP pro svoje divadlo brali, co se jim líbilo: kostýmy, dekorace, všechno, židle ze zkušebny, svěšovala se světla, zůstalo prázdné divadlo s vyvrácenými skříněmi a zlámanými ramínky. A když šlo o to, co bude v tenhle okamžik s archivem divadla, po dohodě s panem režisérem a panem dramaturgem Otomar Krejča mladší zachránil archiv tím, že ho vzal k sobě a uložil. Toto je celá a skutečná pravda o archivu. Co je potom dál, to už jsou věci, které

nám nepřisluší soudit. Pokud si dovolím sám za sebe odhadnout, Krejča nikdy nepovažoval ten archiv – a ani sám sebe – za něco hotového, co je třeba uložit do nějakých archivních metrů, a přestože si neskonale vážil práce, kterou jste odvedla vy a paní Konečná pro celý ten archiv, nikdy si nemyslel, že by to mělo být uloženo za sklo a tam skončit. Jeho úmyslem bylo, že s tím archivem bude ještě i on pracovat a že neskončí jako čistá archiválie.

Zdena Benešová:

Musím reagovat na to, co říkal pan Vencl. Já jsem osočila ze selhání stát a jeho úředníky, nikoli ty, kteří to v okamžiku konce Divadla za branou III zachraňovali. Ale musím říct, že mezitím uplynulo dvacet let a nic se nestalo. Já tady pro mladou generaci musím zopakovat,

že mluvíme o státní scéně světového významu, a nikoli o ochotnickém souboru v Horní Dolní. Myslím si, že ten archiv Divadla za branou je národní poklad a nepatří do žádných soukromých rukou, ani kdyby to byly ruce moje. Opravdu je to národní poklad a stát by se o něj měl postarat. Nebo divadelníci. Ti, kdo mě znají, vědí, že Divadlo za branou byla moje životní divadelní láska – a já se o ten archiv skutečně bojím. A to, co jste říkal, že uložení za sklem či do archivních metrů je toho archivu konec: musím zopakovat možná banální, ale skutečnou pravdu. Divadlo je pomíjivé umění, a pokud dokumenty o něm nezůstanou v archivech, tak po tom umění – kromě lidských vzpomínek a lidské paměti – nezůstane nic. Archivy jsou paměť divadla – a pro mě archiválie dobře uložené a přístupné nejsou v žádném případě mrtvé.

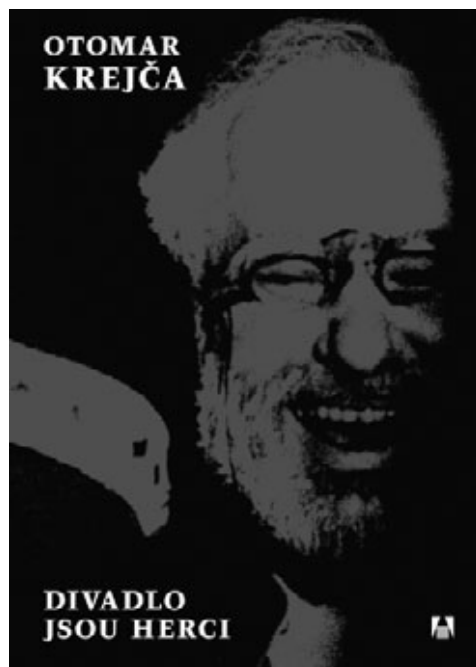
Otomar Krejča: **Divadlo jsou herci**

Výběr a tematický rozvrh Helena Glancová a Karel Kraus

„Chci se zastat pravosti divadla, vznikající tým, že se původním způsobem naplňují dva základní jevy, které nelze ani podvést, ani obejít: jevištní ZDE a NYNÍ. Před takovým divadlem stojím jako před neodhalenou záhadou, nedosaženou a neovládnutou mohutností.“

Otomar Krejča

Citace z režijních knih, poznámek, podnětů a připomínek adresovaných hercům, doplněných o myšlenky z článků, zápisků, náčrtů a jiných publikovaných i nepublikovaných textů, jsou uspořádány do několika tematických kapitol (Herec – Pracovní metoda / zkoušky – Herec a postava – Herec / režisér / spolupráce – Nové podněty – Čechov). Přílohu tvoří rekonstrukce částí režijních knih k inscenacím Čechova a vynikající studie Krejčova dramaturga Karla Krause „Otomar Krejča čte Čechova“. Knihu vydanou péčí Nakladatelství AMU provází výstižný fotografický materiál.



Fenomén 'český' muzikál

Michael Prostějovský a Pavel Bár

Za posledních více než patnáct let se v Praze vytvořil jakýsi kult původního českého muzikálu. Pokud jej však srovnáme s muzikálem běžně provozovaným v okolním světě, musíme si položit otázku: je tento 'český' resp. 'pražský' muzikál ještě vůbec muzikálem?

Formování 'pražského' muzikálu probíhalo na zcela jiných principech než v jeho tradičních zemích, tedy v Americe, Velké Británii, případně později i v dalších zemích kontinentální Evropy. Zatímco v zemi svého původu se muzikál postupně vyvíjel zcela přirozeně ze starších druhů zábavněhudebního divadla, u nás narušilo jeho přirozený vývoj i případný import několik desetiletí ideologizované kulturní politiky totalitního režimu, pro nějž byl muzikál zejména zpočátku 'imperialistickým dovozem' z kapitalistických zemí. První muzikál u nás – *Divotvorný hrnec* – byl uveden již v roce 1948 jako prakticky první americký muzikál v zemích kontinentální Evropy. Ačkoliv se tato skutečnost mohla stát příslibem nové cesty hudebního divadla u nás, převzetí moci komunistickým režimem krátce před jeho premiérou předznamenalo spíše jeho trnitou cestu. Kromě krátkého období v 60. letech a v druhé polovině 80. let totiž nemohl být zejména v Praze muzikál systematicky pěstován – z politických i ekonomických důvodů (centrálně plánované ekonomice chyběly potřebné devizové zdroje, nezbytné pro uvádění zahraničních muzikálů). Diskontinuita vývoje tak zabránila vytvoření tradice inscenační, autorské, interpretační, teoreticko-kritické i divácké a znemožnila držet krok s aktuálním vývojem muzikálu ve světě.

Když se v roce 1992 producent Adam Novák rozhodl zahájit novou éru českého zábavněhudebního divadla uvedením muzikálu *Les Misérables* v pronajatém Divadle na Vinohradech, stál před problémem, jak a s kým má muzikál inscenovat. Zatímco do čela inscenačního týmu postavil režiséra Petra Novotného a dirigenta Arnošta Moulíka, oba relativně zkušené z mnoha inscenací klasických muzikálů v Hudebním divadle v Karlíně i v dalších českých divadlech, muzikálových herců bylo v české kotlině nemnoho. Operetně-muzikálové soubory statutárních divadel – a jiná tehdy neexistovala – se věnovaly spíše operetám než muzikálům, a pokud muzikálům, tak výhradně klasickým.¹ Pro *Les Misérables* však nebyl operetní styl herecké a pěvecké interpretace vhodný. V tomto 'stavu nouze' se Novák rozhodl do projektu angažovat především tehdejší 'hvězdy' populární hudby: Helenu Vondráčkovou, Jiřího Korna, Petru Janů, Karla Černocho nebo tehdy vycházející hvězdu, talentovanou zpěvačku Lucii Bílou. Tito umělci

¹ Jednou z mála výjimek v tomto směru představuje maďarská rocková opera *Vlci*, uvedená Hudebním divadlem v Karlíně v prostorách pražského Kulturního domu Eden v roce 1988. Účinkovali v ní nejen členové karlínského souboru, ale i zpěváci angažovaní jen pro tuto inscenaci.



C.-M. Schönberg, A. Boubllil: *Les Misérables*. Divadlo na Vinohradech 1992. Režie Petr Novotný, scéna John Napier, kostýmy Dana Svobodová.

byli zárukou stylově adekvátního a dostatečně kvalitního pěveckého provedení, které je u *Les Misérables* podstatné – jedná se totiž o tzv. ‘through-sung musical’, tedy zpívaný muzikál s absencí mluveného slova a náročných sólových tanečních čísel. Inscenace tak od interpretů nevyžadovala profesionální hereckou ani taneční průpravu. Z produkčního hlediska navíc známí zpěváci přinesli i svá zvučná jména, zajímavá jak pro média, tak pro diváky. Zpěvákům pak *Les Misérables* poskytl možnost nového uplatnění. Pro mnohé z nich totiž změny po roce 1989 znamenaly náhle mnohem obtížnější postavení na hudebním trhu. Domácí ‘mainstream’ v té době nepatřil k žádaným artiklům v médiích, v gramofonovém průmyslu ani na koncertech. Posluchače ani hudební redaktory ještě nenasytil příliv světových interpretů, kterých se jim před rokem 1990 dostávalo jen sporadicky.

Obdobná situace vznikla o dva roky později při uvedení muzikálu *Jesus Christ Superstar* (1994) v pražském divadle Spirála, pro tento účel přestavěného ze scény *Laterna animata*. V roli producentů se tentokrát objevili tři členové někdejšího realizačního týmu *Les Misérables*: Petr Novotný, Stanislav Aubrecht a Jozef Celder.² Vzhledem k hudebnímu stylu díla tentokrát producenti obsadili do hlavních rolí i do company převážně rockové zpěváky: Kamila Stříhavku, Báru

² Novotný režíroval obě inscenace, Aubrecht zastával u *Les Misérables* funkci ‘cue book’, Jozef Celder byl při *Les Misérables* supervizorem anglického majitele práv a pro *Jesus Christ Superstar* vytvořil také light-design.



Basikovou, Viléma Čoka, Aleše Brychtu a další. Formálně je *Jesus Christ Superstar* velmi podobný *Les Misérables*: jedná se o operu (v tomto případě rockovou) a pro inscenaci je primárním vyjadřovacím prostředkem zpěv, jemuž herecký i taneční projev pouze sekundují. Snad i právě proto rockoví interpreti často bez výraznějších divadelních zkušeností v inscenaci obstáli a během čtyř let uvádění se z *Jesus Christ Superstar* stala legenda, která výrazně napomohla zvýšení povědomí českého národa o muzikálu.³

Na obě inscenace světových titulů záhy navázal první původní český „muzikál superlativů“ v soukromé produkci: *Dracula* (1995, Kongresové centrum Praha). Svou formou plně korespondoval s *Les Misérables* i *Jesus Christ Superstar*: je převážně zpívaný, herecké a taneční vyjadřovací prostředky jsou u sólových rolí pouze sekundární. Jestliže producenti obou zmíněných dřívějších muzikálů s absencí mluveného slova a minimalistickou choreografií vsadili z pochopitelných důvodů na popové a pop-rockové hvězdy, *Dracula* z tohoto vědomého ‘stavu nouze’ vytvořil pro rodící se pražskou muzikálovou scénu pravidlo. Také do *Draculy* totiž producent Egon Kulhánek a další spoluproducenti angažovali především známé zpěváky populární hudby bez výraznější herecké průpravy. Pro posílení taneční a pohybové ‘složky’ muzikálu producenti angažovali vysoce

³ Lze jen těžko odhadnout, jak by asi vývoj dopadl, kdyby byl v té době místo *Jesus Christ Superstar* uveden jiný muzikál Andrew Lloyda Webbera, konkrétně *Cats*. Právě *Cats* totiž chtěli producenti uvést původně, avšak londýnští majitelé právně podmínili eventuální udělení licence dřívějším uvedením některého z raných titulů skladatele.

◀ **A. Lloyd Webber, T. Rice:**
Jesus Christ Superstar.
Divadlo Spirála 1994.
Režie Petr Novotný, scéna
Mihail Tchernae, kostýmy
Gita Marcolová a Irena
Greifová. Závěrečná scéna.

▶ **K. Svoboda, Z. Borovec,**
R. Hes: Dracula.
Kongresové centrum Praha
1995. Režie Jozef Bednárík,
scéna Daniel Dvořák,
kostýmy Theodor Pištěk
a Gita Marcolová. Daniel
Hůlka (Dracula), Leona
Machálková (Adriana).



profesionální taneční skupinu UNO, která díky provázanosti režie a choreografie zcela zastínila taneční deficity některých sólistů.

Na začínající muzikálovou konjunkturu poloviny 90. let však nedokázala adekvátně zareagovat jediná pražská vysoká herecká škola – Divadelní fakulta AMU. Muzikálové školení tehdy ani později nezařadila do svých studijních programů, a tak se již minimálně dvě desetiletí sverepě brání výchově ‘univerzálního herce’, který hraje, zpívá a tančí. O výchovu ‘zpívajících herců’, tedy školení v jakémisi muzikálovém oboru, usiloval na DAMU již na počátku 50. let jeden z nejvýznamnějších českých režisérů Jiří Frejka. Uskutečnění jeho snah však zamezily politické důvody. Podobného cíle nedosáhl ani později Oldřich Nový. Pražská Divadelní fakulta se tak v současnosti zaměřuje výhradně na výchovu činoherců a tzv. alternativních herců a loutkoherců. Muzikálové herectví se vyučuje pouze na brněnské JAMU a některých středních či vyšších odborných uměleckých školách. Právě pravidelný příliv absolventů muzikálového oboru JAMU však výrazně usnadňuje především Městskému divadlu Brno sestavování a obměnu souboru kvalitními muzikálovými interprety. Česká republika je tak zcela ojedinělým případem ve srovnání s jinými státy, kde má muzikál tradici či si ji buduje. Absence muzikálového školení na nejprestižnější české vysoké umělecké škole v hlavním městě je těžko pochopitelná i proto, že muzikály dnes v naší zemi neuvádějí jen soukromé komerční produkce či velká statutární divadla, nýbrž i řada malých regionálních divadel napříč celou republikou.

Kromě herecké výchovy neexistuje ani vzdělávání v mnoha dalších profesních oborech, jakými jsou například tvorba muzikálového libreta nebo light-design. V praxi tak píší libreta a scénáře textaři, režiséři či producenti, režírují choreografové apod. Dostáváme se tak do jakéhosi ‘začarovaného kruhu’, v němž se z nedostatků dělají ctnosti, aniž by se hledala pravá podstata kvalit muzikálového druhu divadla, která je však pro jeho existenci nutná a bez které není jeho inscenování v anglosaských či německy mluvících zemích absolutně myslitelné. Většina pražských skladatelů žije v naivní představě, že muzikál je pouze výběrem



dvaceti větších či menších hitů, které poskládají za sebe, aniž by souvisely s dějem daného čísla. Dramatická stavba hudební partitury, práce s charaktery a hudebními motivy jednotlivých postav či dějový časoprostor jsou pro ně cizími pojmy.

Okruh původních pražských muzikálů se tak během posledního desetiletí dostal až na výjimky do zajetí rutinní šablonovité tvorby, která má své jasné znaky: název a hlavní postavu podle významné historické či literární postavy, dějovou zápletku s nezbytnou 'love story', autory známých jmen, obsazení pokud možno co největším množstvím 'celebrit' (hrát mohou nejen zpěváci a herci, ale i moderátoři či jiné televizní a mediální 'hvězdy') a především výrazný PR a marketing. V zemích s muzikálovou tradicí bývá doba zrodu nového původního titulu minimálně pět let, u nás jsou půl roku před uvedením nezřídka známy pouze dvě veličiny: datum premiéry a název. Neobvyklým jevem není ani nedokončené či nefinalizované libreto při zahájení zkoušek. Přesto jsou potenciální diváci již dlouho před premiérou 'masírováni' všudypřítomnými billboardy a reklamami, lákajícími k návštěvě show, obvykle označované variací sousloví „show plná hvězd“. Každodenně se též mohou v médiích dopátrat nejrůznějších zvrátů v soukromých životech interpretů připravovaného díla, zpráv o 'závažných' komplikacích při zkouškách, ceně kostýmů apod. Před premiérou je také často vytvořen hudební 'hit', který pak lze slyšet z rádií až několikrát denně.

Potenciální divák je natolik zahlcen informacemi o připravovaném muzikálu, až o něm nabude dojmu 'jedinečné události', jíž je dobré se zúčastnit. Český

◀ **J. Ledecký: Galileo. Divadlo Kalich 2003.**
Režie a scéna Šimon Caban, kostýmy
Simona Rybáková. Josef Laufer (Papež
Urban VIII.).

▶ **M. David, L. F. Hagen, L. Vaculík: Kat Mydlář.**
Divadlo Broadway 2011. Režie Libor Vaculík,
kostýmy Roman Šolc. Josef Vojtek (Magistr
Eduard Kelley), Jovanka Vojtková (company).



muzikálový trh si tak vytvořil specifického diváka, který jde či jede za mediální událostí, nikoliv za kvalitním divadelním představením. Kvalitu takovému divákovi nahrazuje zážitek ze setkání s mediálními ‘celebritami’, z poslechu známého hitu i dalších, obvykle nenáročných melodií, potěšení z několika aktuálních vtipů, které v žádném ‘pražském’ muzikálu nesmí chybět, a především zážitek ze své přítomnosti na ‘události’, o níž tolik slyšel, viděl a kterou každý zná. Svému okolí se může následně pochlubit, že ‘byl u toho’. Kratší či delší cesta do Prahy a návštěva hlavního města pak u mnohých diváků dojem výjimečnosti zážitku z takovéto ‘události’ ještě umocní.

Nepřehlednou situaci komplikuje i chybějící diferenciaci jednotlivých produkcí. Zatímco například v New Yorku jsou charaktery inscenací jasně odlišeny měřítkem Broadway a Off-Broadway, pražská muzikálová scéna ‘plná hvězd’ to zcela opomíjí. Kategorii muzikálu superlativů tak v Praze splňuje pouze Hudební divadlo Karlín (repertoárem, technickými předpoklady a inscenačními postupy), ostatní scény stejnou úroveň jen předstírají, a to i přes svůj jasný ‘off-broadwayský’, tedy komorní charakter (Divadlo Kalich, *Ta Fantastika*).

Diváci však návštěvou výše popsaných představení získávají falešnou představu o muzikálovém druhu divadla, jejíž splnění později vyžadují a jsou mnohdy zklamáni, pokud ji nedostanou. O absurditě nastalého stavu svědčí příklad české premiéry celosvětově mimořádně úspěšného muzikálu *Cats* (2004, Divadlo Milénium). Podíleli se na něm z části stejní realizátoři, kteří stáli za zdařilým

úvedením muzikálu *Jesus Christ Superstar*. Po náročných a komplikovaných přípravách se produkci i inscenátorům podařilo vytvořit inscenaci, jejíž vysoké kvality nebyly nikým zpochybněny. Přesto české *Cats* dosáhly 'pouhých' 164 repríz a jejich uvádění zakončila mnohamilionová ztráta. Za jeden z hlavních důvodů nezdaru můžeme považovat obsazení bez množství mediálních 'celebrit' (výjimkami mohly být snad jen Yvetta Blanarovičová nebo v době premiéry ještě nepříliš známá Daniela Šinkorová). Marketing *Cats* totiž stavěl na přesvědčení, že velkou 'hvězdou' je samotný titul, čímž však českého diváka naprosto přecenil. Celosvětově používané logo tanečníků zračících se ve žlutých očích kočky bylo u nás prakticky neznámé a mnohým potenciálním návštěvníkům nebyl jasný ani význam názvu *Cats*. Reklama také opomíjela připomenout, že *Cats* jsou dalším slavným dílem ještě slavnějšího skladatele a autora i u nás úspěšných muzikálů *Jesus Christ Superstar* a *Evita*. *Cats* navíc nemají obvyklý děj, na nějž by bylo možné diváky snadno nalákat, a obzvláště silný důraz kladou na pohyb – jedná se totiž o taneční muzikál. I z tohoto důvodu producenti většinu hlavních rolí obsadili spíše než mediálně známými zpěváky skutečnými muzikálovými herci, schopnými herectví, zpěvu i tance. Právě tímto postupem se muzikál *Cats* výrazně vymezil proti zbytku pražské soukromé muzikálové scény.

Obecná neznalost fenoménu *Cats* souvisí s nevelkým veřejným povědomím o světovém vývoji muzikálového druhu divadla, způsobeným desetiletí trvající izolací. Český divadelní svět byl nejnovějším trendům uzavřen jak z podstaty fungování zdejšího systému, tak z nedostatku finančních prostředků na nákup autorských práv. Návštěvu muzikálů mimo Československo znemožňovaly tehdejší všeobecné potíže s cestováním do zahraničí. Čeští diváci se tak začali s muzikálem superlativů a aktuálním vývojem zábavněhudebního divadla seznamovat teprve v úvodu zmíněnými díly, uvedenými po pádu komunistického režimu. Statutární divadla včetně největší české muzikálové scény – Hudebního divadla Karlín – totiž dříve i v průběhu 90. let uváděla pouze tzv. klasické muzikály.

Nedostatečné povědomí o vývoji, aktuální podobě a principech fungování muzikálového světa se však nevztahuje jen na běžné diváky. Na rozdíl od Spojených států či Velké Británie u nás totiž často chybí i poučená reflexe muzikálových inscenací kritickou obcí. Stejně jako se v Československu několik desítek let systematicky nepěstovala muzikálová herecká výchova, také výuku teorie a historie muzikálu příslušné školy zcela opomíjely. V současné době tak můžeme nalézt jen velmi málo dostatečně poučených a zahraničních inscenací znalých muzikálových kritiků a odborníků. Česká divadelní kritika navíc nemá takový veřejný vliv, jako má již tradičně kritika v anglosaských zemích.

Z naznačených důvodů postrádá česká teatrologie a muzikologie teoretické a historické práce širšího rozpětí, které by se současnému domácímu i světovému muzikálovému dění průběžně věnovaly. Po průkopnické práci Iva Osolobého zejména v 60. letech se teprve v posledním období začínají opět objevovat odborné články a publikace, které se tematikou muzikálu i souvisejících subtémat zabývají.

Mezi mnoha divadelními profesionály stále ještě přetrvává jakési pohrdání zábavněhudebním divadlem, systematicky pěstované zejména v prvních poválečných desetiletích. Právě tehdy byl zábavněhudební druh divadla běžně označován jako „úpadkový buržoazní přežitek“, pro nějž by v novém československém divadelnictví nemělo být místo. Opereta a později i muzikál se tak několik desetiletí musely i přes značnou diváckou oblibu potýkat s neustálými



A. Lloyd Webber, T. S. Eliot, T. Nunn: *Cats*. Divadlo Milénium 2004. Režie Juraj Deák, scéna Václav Mikule, Michal Syrový a Stanislav Aubrecht, kostýmy Šárka Svobodová-Hejnová. Finále.

útoky kulturně-politických ideologů a kritiků, kteří útočili na jeho podstatu a tázali se, zda má vůbec právo existovat. Také toto v mnohém neopodstatněné tradiční pohrdání zábavněhudebním divadlem lze zařadit mezi česká specifika. Především v anglosaském světě totiž bývá pravidlem, že jak tvůrci, tak interpreti běžně střídají muzikálové inscenace se špičkovou produkcí jiných druhů divadla, tj. s prestižními operami i činohrami. Ve Velké Británii nejsou výjimkou ani koprodukční muzikálové inscenace soukromých producentů s The Royal Shakespeare Company (např. *Les Misérables*) nebo londýnským The Royal National Theatre (*Sweeney Todd*, *Oklahoma!* ad.). Producenti, umělci, odborníci i diváci si jsou vědomi, že muzikál je jak umění, tak zábava, podívaná, působící na emoce diváků, a proto je při vzniku a realizaci muzikálu naprosto nezbytné zajistit vysokou kvalitu všech zúčastněných.

Posledním, ale velmi důležitým činitelem, formujícím podstatu 'pražského' muzikálu, jsou finance a ekonomický provoz. Statutární divadla s muzikálovým repertoárem a soukromé muzikálové produkce totiž existují v ekonomicky odlišných režimech. Díky subvencím magistrátů mají přijatelné podmínky ke kvalitnímu zajištění provozu Hudební divadlo Karlín v Praze a Městské divadlo Brno, čemuž odpovídají i jejich celkové výsledky. Statutární divadla v jiných městech (Plzeň, Ostrava ad.) musí své inscenace produkovat s podstatně skromnějšími prostředky jak na předpremiérové náklady, tak na vlastní provoz představení. Soukromé podnikatelské produkce si pak musí veškeré příjmy získávat



▲ D. Rowe, J. Dempsey: Čarodějky z Eastwicku. Městské divadlo Brno 2007. Režie Stanislav Moša, kostýmy Andrea Kučerová. Petr Gazdík (Darryl), v pozadí představitelky Alexandry, Jane a Sukie.

► M. Brooks, T. Meehan: Producenti. Hudební divadlo Karlín 2006. Režie Antonín Procházka, scéna Martin Černý, kostýmy Lucie Loosová. Finále „muzikálu v muzikálu“ Hitler je úsvit.

samy. Po počátečním boomu *Draculy*, kterého zhlédlo milion diváků, dnes musí soukromá divadla počítat s mnohem kratší dobou uvádění jednotlivých titulů; vzhledem k tomu je počáteční nákladová velkorysost již dávno pryč. Soukromí producenti se proto snaží šetřit a s pochopitelným ohledem na vlastní zisk vynakládat co nejmenší množství finančních prostředků jak na inscenaci, tak na její provoz. I proto nehledají umělce nejvyšších možných kvalit, ale pouze takové, kteří jim buď pomohou zaplnit hlediště, nebo kteří sice hlediště nenaplní, ale za svůj výkon nepožadují příliš vysoký honorář. Cílem tedy není maximální možná kvalita, ale jen taková kvalita, která bude únosná a především prodejná.⁴

Za hranici úspěšnosti muzikálového titulu se na Broadway i v londýnském West Endu označovala po dlouhá desetiletí stá repríza. Rozvoj scénických technologií ve druhé polovině 20. století dal spolu s rostoucími ambicemi inscenačních týmů a produkcí vzniknout tzv. 'muzikálu superlativů'. Při jeho návštěvě měli diváci zhlédnout podívanou, na jakou byli zvyklí jen v kině, ne však v divadle. Filozofie tvůrců zněla: „Divák musí spatřit nikoliv to, co od představení čeká, nýbrž to, co by nikdy ani ve snu od divadla nečekal.“ Nová zbraň fungovala zejména

⁴ Tuto praxi dokumentují i slova jednoho z pražských producentů, který divákům nabídl nové nastudování *Les Misérables* či muzikál stejných autorů *Miss Saigon*: „Nepotřebuji to nejlepší, co na trhu je. Potřebuji pouze takovou kvalitu, abych mohl představení prodat.“



v 80. a 90. letech, kdy se zrodila řada inscenací, jejichž uvádění se počítá v řádech desetiletí. *Fantom Opery* je tak v Londýně uváděn od roku 1986 dodnes, *Les Misérables* se tamtéž hrají dokonce o rok déle. Na den přesně 21 let byly uváděny *Cats*. Mezi další 'běžce na dlouhou trať' patří např. *Lví král*, *Pokrevní bratři*, *Chicago* či *Starlight Express*. Příchodem nového milénia se však situace změnila. Divák si na velké efekty zvykl a scénické technologie dosáhly svých hranic. Muzikálový svět dnes postrádá nové skladatelské osobnosti typu Andrew Lloyda Webbera či Clauda-Michela Schönberga. Muzikálové divadlo navíc po celou dobu své historie kopírovalo hudební 'mainstream' (jazz a rock ve své době nevyjímaje), jehož nynější neexistence dalšímu rozvoji muzikálu nepomáhá. Délka uvádění nových titulů se tedy v posledních letech rapidně zkracuje. Jak uvedl jeden z nejvýraznějších žijících broadwayských umělců Harold Prince na začátku tohoto století na kongresu v Berlíně, „muzikál se vrací do stavu normálu, kdy se za úspěch bude opět považovat sto odehraných repríz.“

'Pražský' muzikál tuto situaci a vývoj do značné míry kopíruje. Jak již bylo naznačeno výše, největší muzikálový boom pominul a produkce přecházejí zvolna na tzv. blokové uvádění, obvyklé v zemích malých muzikálových trhů. V praxi se u nás tento způsob uvádění projevuje dvěma způsoby: buď průběžným střídáním čtyř až pěti titulů ve zhruba týdenních intervalech (Hudební divadlo Karlín, Divadlo Kalich), nebo opakovaným uváděním stejných muzikálů po řadu měsíců formou obnovených premiér (Divadlo Broadway a Hybernia).

Nastalá praxe a nepříjemné zkušenosti s odehráním několika málo představení po mnohatýdenním období neplacených zkoušek tak přivedla mnohé interprety k opatrnosti a souběžné spolupráci s více produkcemi. Každá role v každém divadle tudíž musí mít více alternujících herců a poměrně úzká skupina 'muzikálových hvězd' hraje prakticky ve všech pražských muzikálových divadlech. V tradičních muzikálových zemích, kde se uzavírají smlouvy exkluzivního charakteru na šest až dvanáct měsíců, by byl tento přístup nepřijatelný.

Zatímco v Německu světový muzikál superlativů v nejvyšší kvalitě přináší soukromé produkce (dnes především Stage Entertainment, dříve Stella), městská a oblastní divadla nabízejí divákům v hojném množství ohraný muzikálový repertoár v průměrné kvalitě. Jiná je situace v Maďarsku nebo Rakousku, kde se muzikálová scéna soustřeďuje především do hlavního města. Budapešť zřizuje dvě muzikálová divadla – Divadlo operety, kde se opereta uvádí paralelně s muzikálem, a Divadlo Madach. Vídeňské Vereinigten Bühnen Wien uvádějí muzikály v Raimundově a Ronacherově divadle. Magistráty obou měst pak svá muzikálová divadla vydatně subvencují, ve Vídni se podle dostupných informací jedná o desítky milionů eur ročně. Macešsky se vůči divadlu – včetně muzikálového – nechová ani Velká Británie či Spojené státy americké. Stát soukromé produkce podporuje formou daňových úlev: investované peníze, které se nevrátí, jsou za stanovených podmínek započítány finančním úřadem jako odvedená daň. Díky tomu v zemích volného trhu divadelní podnikání kvete, i když se investice do muzikálu vrací jen v jednom ze tří případů.

Pomineme-li specifickou ekonomickou situaci českých statutárních divadel, české soukromé produkce nemají v tomto ohledu pro své podnikání ani nepřímou podporu. Dotace a granty jsou v případě soukromých produkcí naprostou výjimkou. Lepšímu financování by však mohla napomoci odpovídající změna legislativy, nejen případné navyšování finančních prostředků ze strany magistrátů či jiných veřejných subjektů. Kvalitní muzikál totiž nelze produkovat bez bohatého finančního zázemí, a to má u nás pouze Hudební divadlo Karlín a Městské divadlo Brno. Nejštědřeji financované české divadlo, tedy Národní divadlo, zábavněhudební repertoár tradičně neuvádí. Je však paradoxem, že Opera Národního divadla nabídla divákům v roce 2007 Formanovu inscenaci *Dobře placené procházky* Jiřího Šlitra a Jiřího Suchého právě v dimenzích 'muzikálu superlativů'. Ačkoliv neplatí pravidlo, že velké peníze samy o sobě zaručují kvalitu, dostatečné množství financí je pro kvalitní provozování většiny muzikálů nezbytné. Přesto se dnes muzikály uvádějí ve většině regionálních divadel, i když tam pro ně nejsou vhodné umělecké ani finanční podmínky. Soukromé produkce se pak až na výjimky obklopují spíše lidmi ze showbyznysu než divadelními profesionály a tomu odpovídají i estetické a umělecké kvality jejich inscenací.

Poněkud svérázné postavení si na pražské muzikálové scéně vybudovalo Divadlo Na Fidlovačce. Ačkoliv se jedná o soukromý subjekt, jeho provoz se neobejde bez dotací magistrátu. Svým 'dvojkolejným' repertoárem i provozem v mnohém připomíná spíše regionální statutární divadla než divadelní firmu. I přes tuto 'dotovanost' však mají jeho muzikály k 'muzikálu superlativů' daleko, u většiny z nich například zcela chybí živý orchestr a pěvecká interpretace je spíše činoherní než muzikálová. Tato praxe by v anglosaském světě nebyla vůbec myslitelná. Přesto Divadlo Na Fidlovačce uvedlo několik zdařilých inscenací zahraničních muzikálů komornějšího charakteru.



D. Goggin: Jeptišky. Divadlo Na Fidlovačce 2010. Režie Lumír Olšovský, scéna a kostýmy Lucie Loosová. Finále, Martina Randová (Mary Amnézie), Sandra Pogodová (Roberta Anna), Zora Jandová (Mary Regina), Ludmila Molínová (Mary Huberta), Zuzana Vejvodová (Mary Lea).

Vzhledem ke všem zmíněným okolnostem neměl vlastně český divák příležitost vypěstovat si srovnávací a hodnotící kritéria. Návštěva muzikálových inscenací v zahraničí je pro většinu Čechů stále finančně nedostupná, a tak se spokojí s konzumací tuzemského muzikálu, který vyhovuje masovému vkusu, podporovanému pasivní televizní zábavou. Na otázku, do jaké míry tedy česká muzikálová tvorba ovlivňuje diváky a do jaké naopak divák (de)formuje produkce nové, je nutné odpovědět konstatováním vzájemného ovlivňování.

Během posledních dvaceti let si tak česká muzikálová scéna vytvořila vlastní provozní i umělecká specifika, která její současnou podobu jasně determinují. Pražské inscenace původních českých 'písničkálů' se bez ohledu na svoji úroveň staly nedílnou součástí českého muzikálového divadla. I přes všechny popsané problémy se však většina skutečně kvalitních zahraničních muzikálových děl i jejich inscenací dočká úspěchu i u nás. Bude-li se však do budoucna zvyšovat kvalita původních českých děl, zdejších inscenátorů a interpretů a úměrně tomu i náročnost diváků, nelze vzhledem k množství ovlivňujících faktorů odhadnout. Ale je snad situace u jiných druhů divadla výrazně lepší?

Potíže se zlatým vejcem

(Ad Michael Prostějovský / Pavel Bár
„Fenomén ‘český’ muzikál“)

Jana Machalická

Původní domácí muzikálová tvorba dospěla za posledních deset let do tristního stavu, který má jen vzdáleně něco společného s divadlem a s hudebně-dramatickým oborem. Na vině je jednoznačně vstup soukromopodnikatelských subjektů do těchto sfér, jejichž jediným zájmem je tučný zisk, o němž si stále ještě myslí, že jej lze dosáhnout vcelku primitivními komerčními metodami. Tato „jízda na obludě“ se datuje od dob muzikálu *Dracula* (Karel Svoboda, Zdeněk Borovec, Richard Hes, režie Jozef Bednárík, Notabene musical production, Kongresový palác 1995). Ten odstartoval boom výpravných původních muzikálů a stal se také divácky nejúspěšnějším českým muzikálem desetiletí (dnes je ovšem jasné, že i celého polistopadového dvacetiletí). Byl srovnatelný se světovou produkcí po stránce technické a profesní připravenosti, ale forma je jedna věc a obsah druhá. Takový příklad nedal mnoha epigonům spát a nakonec zamotal hlavu i skladateli Svobodovi, který se pokusil na úspěch navázat, ale nový projekt byl jen odleskem zlatého *Draculy*. Muzikál *Monte Cristo* podle předlohy Alexandra Dumase, který v roce 2000 uvedl stejný tým (společnost MontE, Kongresový palác), se stal pravděpodobně nejdražším českým muzikálem, náklady se pohybovaly kolem 80 milionů korun. Co do výpravnosti se vyrovnal světovým trhákům – scéna Daniela Dvořáka byla skutečně monumentální a měla

i umělé jezero s vlnobitím, ale limity takové výpravy se ukázaly jasně – již z desáté řady se produkce jevila jako poskakování liliputů na pozadí obrovského skalního masivu. Česká muzikálová produkce zde dosáhla určitého stropu, trend zvyšování nákladů se de facto zastavil. Ukázalo se, že v produkci nad dvacet milionů je návratnost prostředků dlouhodobější a je třeba mnohem větší ‘pokrytí’ sponzorskými penězi. Když produkce prodělá dva miliony, dokáže ještě ztráty nahradit, při dvaceti už to jde velmi těžko. Peníze na muzikál se přitom neshánějí snadno a přesvědčování investorů je čím dál těžší. Představa, že se najde bohatý sponzor, který inscenaci zaplatí, je naivní. Producenti musí buď investovat vlastní peníze, což byl i případ společnosti MontE, jejichž pět společníků dalo na *Monte Crista* dohromady devadesát procent potřebné částky, nebo si půjčit v bance.

Další zvyšování nákladů se ale záhy ukázalo jako nemožné, a tak česká scéna došla s přiměřeným zpožděním tam, kam světová – po excesech typu *Miss Saigon* s vrtulníkem na jevišti přišel nečekaně koncem 80. let Andrew Lloyd Weber s komorním muzikálem *Aspekty lásky* a měl úspěch. Mezitím se situace opět několikrát obrátila. Nicméně kolem roku 2000 se v Česku začala formovat nová skupení a malé produkce, které většinou disponují vlastním divadlem. Bylo to Divadlo Kalich s producentem Michalem



Excalibur. Divadlo Ta Fantastika 2003. Hudba Michal Pavlíček, libreto Karel Steigerwald a René von Ludowitz, texty písní Vlastimil Třešňák, Jan Sahara Hedl a William Shakespeare, režie Vladimír Morávek, výprava Alexandra Grusková. V popředí Kamil Střihavka (Artuš) a Lucie Bílá (Genevra).

FOTO VIKTOR KRONBAUER

Kocourkem, Ta Fantastika Petra Kratochvíla a Divadlo Broadway s Oldřichem Lichtenbergem, který posléze začal obhospodařovat Divadlo Hybernia. To, co původně mohlo vypadat jako osobitá domácí cesta, se ale velmi záhy 'zvrhlo' do úplných suterénů. Tyto scény produkovaly původní muzikály a jistou snahu nelze upřít zejména divadlu Ta Fantastika, kde úspěšně operovalo spojení Ondřej Soukup – Gabriela Osvaldová – Lucie Bílá. Nakonec ale Ta Fantastika skončila, protože Petr Kratochvíl si velmi dobře spočítal, co se vyplácí a co ne. Také se ukázalo, že vážná témata a přesah jsou kategorie, s nimiž se v případě muzikálu musí umět zacházet opatrně, jinak vznikne směšný paskvil. Ambiciózní program, který vyprodukoval několik titulů od *Excaliburu* (Karel Steigerwald, Michal Pavlíček, režie

Vladimír Morávek, 2003) až po *Němcovou!* (Václav Bárta, Jiří Pokorný, režie Jiří Pokorný, 2008), byl autorsky i režijně přepjatý, závažnost jen sugeroval a celkově se ukázal jako nevhodný. V této souvislosti je zajímavé, že postupně všechny jmenované scény začaly zařazovat i činohru (dnes naprosto nesmyslně i Hudební divadlo v Karlíně), ovšem jde o ten nejpokleslejší bulvár a majitelé těchto scén u toho postupují podobně účelově jako při muzikálech, seženou pokud možno mediálně hodně známá jména a na ně titul prodávají, kvalita je pak zcela podružná.

Dnes tedy v hlavním městě zbylo Divadlo Broadway, Kalich a Hybernia, kde se střídají etablované týmy několika autorů – od Daniela Landy přes Michala Davida až po Janka Ledeckého. Vesměs jde o původní tvorbu slaboučké úrovně,



Tři mušketýři. Divadlo Hybernia 2008. Hudba Michal David, libreto Lou Fanánek Hagen, režie a choreografie Libor Vaculík, scéna Marek Holý, kostýmy Roman Šolc. Richard Genzer (Planchet).

akterá nemůže zasáhnout do vývoje a bude také po zásluze za pár let zapomenuta. Divácky také už tak netáhnou, ale pořád to ještě stačí. Vývoj se i vinou těchto ryze utilitárních snah v podstatě zastavil, a tak to, co původně vypadalo jako možný prostor pro kvalitnější komornější autorský muzikál, se proměnilo v muzikálové Waterloo, protože brát vážně třeba komické projekty Daniela Landy je skoro nemožné, stejně tak jako kýčovitě slátaniny Janka Ledeckého. To, oč jde především, jsou velké výdělky.

Dokladem je i to, jakým způsobem se dokončila přestavba Paláce Hybernia na muzikálové divadlo. Po letitých tahanicích, kdy objekt chátral a jeho havarijní stav se stále zhoršoval, jej od Bontonu odkoupila Společnost Hybernia, kterou z poloviny vlastní firmy Forza a Eco-Invest. Ta urychleně a bez rozmyslu dokončila rekonstrukci paláce, vzniklo nesmyslně dimenzované divadlo, kde nejsou vyřešené zásadní technické požadavky na

divadelní provoz, kde je otřesná akustika, hlediště nelze uzavřít a není zvukově oddělené od ostatních servisních provozů a foyer podobně. Kapacita je ale 850 sedadel, a i když z části míst není vidět na jeviště, je tu velké divadlo, s nímž lze výhodně komerčně zacházet.

Autoři Michael Prostějovský a Pavel Bár označují současnou inscenační praxi uvádění muzikálových titulů v hlavním městě za „kult původního českého muzikálu“. Domnívám se, že jde dílem o zjednodušení a dílem o matení pojmů. To, co popisují jako současnou vývojovou cestu, i když ji vnímají kriticky, neurčuje prostě nic jiného než ryze komerční zájmy, na kterých se z větší části podílejí osoby ze showbyznysu. A producenti, kteří sice nemají žádné divadelní zkušenosti, ale o to větší pekuniární touhy. Osobně mi přijde zbytečné zabývat se touto odnoží domácí hudebně-dramatické tvorby – lze-li ji vůbec za tvorbu označit. Stačí se jen podívat na to, jak zmíněný „kult“ vypadá

dramaturgicky – náměty se vybírají z notoricky známých, nejlépe romantických příběhů či dramatických osudů historických osob. Dál se autorská invence zpravidla nedostane. Je to plytké, ale současně muzikálové produkce prostě uvažují s primitivní účelovostí. Stálo by za to zjistit, jaká je sociologická skladba publika, která se 'nechá nahnat' na tyto kusy (není žádné tajemství, že muzikálové scény hlavního města jedou na staré dobré svozy mimopražských diváků). Však také rozptýlit temat je až neuvěřitelný a pohybuje se „od Marie Antoinetty až po Marii Curie“. Zabývat se ještě inscenačním pojetím je marná činnost, která má sebemrškačské rysy.

Domnívám se, že směr, jakým svou úvahu autoři vedou, je scestný – nepovažuji u nás za možné ani smysluplné autorsko-inscenačně rozvíjet tzv. muzikál superlativů, který má svůj domov v angloamerické jazykové oblasti. Když to zjednodušíme, přijde mi to stejně zpozdilé, jako kdybychom chtěli v klasickém baletu konkurovat ruské tradici. Nakonec se, jak o tom i svědčí dosavadní inscenační praxe, nelze dostat dál než k solidnímu plagiátorství – autorskému i inscenačnímu.

O tom, že domácí cesta je jiná a stejně osobitá a že je zbytečné kopírovat cizí vzory, svědčí hned první titul, o němž autoři píší – *Divotvorný hrnec* (Divadlo umění lidu Karlín 1948). Inscenaci uvádějí jako důkaz cesty, která byla komunistickým převratem přerušena, ale zapomínají, že šlo hlavně o originální, 'počeštěnou' přešívku amerického muzikálu *Finian's Rainbow* B. Lanea a E. Y. Harburga. Tak, jak ji pořídili Jiří Voskovec a Jan Werich, se jednoznačně hlásí k poetice Osvobozeného divadla a oba upravovatelé právě velkolepou revuálnost amerického muzikálu tvůrčím způsobem přepracovali ke svému obrazu. Tento směr byl dozajista přerušen, ale je nesmyslné domnívat se, že by dospěl k produkcím typu *Jesus Christ Superstar*. Kromě toho částečně pokračoval, vždyť v Karlíně do roku 1952



Robin Hood. Divadlo Kalich 2010. Hudba Ondřej Soukup, libreto a texty písní Gabriela Osvaldová, režie a choreografie Ján Ďurovčík, scéna Martin Černý, kostýmy Roman Šolc.

stihl udělat tři inscenace Jiří Frejka a ty jsou v historii hudebně-zábavného oboru považovány za novátorské. Minimálně od počátku 60. let domácí muzikálová tvorba dostala nové impulzy, a vyvíjela se s úspěchy i propady (viz Milada Marklová: *Nová československá operetní tvorba*, DÚ 1962, *Nová česká operetní a muzikálová tvorba 1970–1980*, DÚ 1981, *Nová česká operetní a muzikálová tvorba 1980–1990*, DÚ 1991). Autoři volají po původním českém muzikálu superlativů a jako jeho úspěšného zástupce úplně nelogicky označují semaforickou *Dobře placenou procházku*, kterou před několika lety v Národním divadle nastudoval Miloš Forman. Ale vždyť právě tento titul je přímo exemplární ukázkou původní tvorby vyrostlé z domácí tradice. Semaforická poetika se tu ideálně propojila s moderními požadavky na hudební divadlo, režie však zároveň zachovala hravost i nadsázku.

Z téhle tradice se stále ještě dá čerpat, i když se v konečném výsledku dospěje do mnohem divočejších a výsměšnějších poloh, jako se to podařilo například v *Pornohvězdách* Petra Wajsara a Petra Kolečka (Roxy NoD 2009, režie: Tomáš Svoboda). Osobitým směrem se ubírá i Miloš Orson Štědroň („musical-radical“ *Štěstí dam*, režie Lucie Málková, DISK 2008, naposledy „hudební western o Antonínu Dvořákovi“ *Tony D*, režie Jan Frič, 2011). Anebo z úplně jiné strany Ondřej Havelka se specifickou inklinací k retru, které pojednává s příjemným humorem (*Zločin v Posázavském Pacifiku*, společně s Martinem Vačkářem, Divadlo Kalich 2011). To jsou relevantní jména a nikoliv výše zmínění pseudoautoři s celou svitou autodidaktů herci počínaje, producenty konče.

I Bár s Prostějovským, přestože jsou smířlivější, tezi o nadřazení zisku uměleckým snahám jen potvrzují. Když začneme u *Draculy*, pak zde chybí důležité informace, neboť se tu zavedl určitý mechanismus, který funguje dodnes. *Dracula* byl prvním muzikálem, který vzal skutečným útokem peněženky diváků. Představoval ono pověstné zlaté vejce, které pozlatilo vše, čeho se dotklo, a přinášelo další zisky. Od té doby se všichni následovníci jen pokoušejí tento komerční úspěch zopakovat. A bezvysledně. *Dracula* přesvědčil, že se v takových produkcích dají vydělat obrovské finanční sumy a kvalita je přitom druhotná. Tehdy se ideálně spojilo několik faktorů, především divák dostal příslušný domácí plagiát muzikálu superlativů se vším všudy až po ty pověstné hrnečky s logem. Casting byl výborný, zrodila se hvězda jménem Daniel Hůlka, která díky opernímu školení uměla zpívat a měla i adekvátní zjev. Libreto ovšem autoři cynicky ukradli Franku Coppolovi, prakticky přejali jeho originální verzi příběhu o slavném upírovi, z jejich dílny byl pouze slaboduchý závěr. Dodnes se upřímně dívám, že vzhledem k zisku, který byl generován, je nikdo

autorskoprávně nepopotahoval. Producent Egon Kulhánek, který vystudoval SPŠ a do té doby neměl s divadlem nic společného (a popravdě řečeno nemá s divadlem nic společného dodnes, i když bez výběrového řízení stojí v čele Hudebního divadla v Karlíně), byl rázem pasován na odborníka a schopného manažera. Je však pouze podnikatelem, který nerozlišuje, v jaké branži se pohybuje. Pokaždé se obratně podle potřeby přimkne k příslušné komunální politické reprezentaci, a tak dnes klidně může ředitelovat největšímu pražskému divadlu bez adekvátního vzdělání. To, že jej dovedl do katastrofálního stavu, nikoho nezajímá. A to je další aspekt problému, směšování hodnot a nerozlišování profesionality a amatérismu.

Jenže jak se ukazuje, přece jenom se nevyplácí degradovat divadlo na pouhý byznys, dřív nebo později se něco zadrhne, pomníčků na muzikálovém hřbitově je víc než dost, naposledy totálně zkrachoval muzikál Slávka Boury *Naháci* (režie Tomáš Váňa, GoJa Music Hall 2011), který sice nesl hrdé přídomky multimediální a interaktivní, ale v rekordním čase čtrnácti dnů dospěl k derniéře. Však se také producent Lichtenberg, který má nyní pod palcem dvě scény, do ničeho riskantního nepouští, jede podle zaběhnutého schématu uvádění romanticko-historických křčů (*Kleopatra*, *Kat Mydlář*, *Mona Lisa*, *Tři mušketýři*...). Brzo přibude i další veledílo Daniela Landy *Klíč králů*, ale ani s ním se nevydává na nejistou půdu, je to neuvěřitelné, ale pubertálně zastydlý Landův výron, muzikál *Tajemství Zlatého draka*, naplnil i tak velké divadlo, jako je brněnské Mahenovo.

Prostějovský s Bárem například podrobně rozebírají důvody finančního krachu *Cats*. To, že titul měl světový úspěch, ještě neznamená, že skutečně vykazuje kvalitu. Hudebně také nijak zvlášť neoslňuje, v podstatě má jen jediný hit. Čili i u nás zase mohla vzniknout jen méně či více povedená kopie a tentokrát ještě

šlo o špatný podnikatelský záměr. Autoři také mají o situaci do roku 1990 nedosta- tečné znalosti, tvrdí-li, že nebylo na co na- vázat, dopouštějí se přinejmenším zjed- nodušování. Zmiňují jen problematický maďarský rockový muzikál M. Várkonyie a T. Miklóse *Vlci* (Hudební divadlo Karlín – Eden 1988), pak opomíjejí řadu titulů, kte- ré nad sentimentálními kýči typu napří- klad *Cats* tematicky vysoce ční. Jako třeba výborný muzikál Jana F. Fischera a Oldři- cha Daňka *Jedno jaro v Paříži aneb Krvavá Henrietta* v Divadle na Vinohradech (1987).

Autoři dále kritizují nedostatečné mož- nosti muzikálového vzdělání, osobně se domnívám, že v ranku státních škol je katedra muzikálového herectví na JAMU pro republiku dostačující. Tím spíš, že pro osobitou českou variantu muziká- lu, vycházející z tradic Osvobozeného divadla, Semaforu a studiových divadel tradiční herecké školení také postačí. Jisté se soukromým aktivitám meze nekladou, stejně jde nakonec hlavně o šťastné pro- pojení několika faktorů, přičemž dobrý casting je tím nejdůležitějším. Pokud jde o tvorbu muzikálového libreta, spíš by stálo za úvahu, proč se do těchto ak- tivit většinou pouštějí lidé bez tvůrčího potenciálu i vzdělání, a to sotva může nějaká škola ovlivnit, i když bude chrlit teorií vybavené absolventy. Light design je záležitostí scénografie a nemám dojem, že by se v tomto směru nešlo u nás vyučit.

Další kritické úvahy o inscenační pra- xi, která dospěla do neskutečných poloh, jsou zcela na místě. Autoři se také dotýkají jedné domácí specifiky. A to sice toho, že většina domácích muzikálových scén má off-broadwayský čili komorní charakter. Ale to přece jasně dokazuje výše zmíněné tvrzení, že domácí tradice hudebně-zá- bavného žánru od poválečného období jde úplně jinými cestami než onen opě- vovaný muzikál superlativů. I Stanislav Moša, který se v Hudebním divadle Brno dnes jako jediný v republice muzikálu vě- nuje systematicky a kontinuálně, vědomě

pěstuje dvojkolejnost a obor také v duchu domácí praxe přizpůsobuje repertoá- rovému systému. Je to cesta osvědčená a není až tak finančně riskantní. Vedle inscenací angloamerické produkce, kte- ré uvádí v přijatelné formě, nikoliv v té velkovýpravné, se věnuje i původní do- mácí tvorbě.

Opakuji, že nemá smysl vážně se zabý- vat tím, že Divadlo Broadway, Hybernia a jiné (Ta Fantastika přece jenom vyká- zala určitou snahu o původní tvorbu) uvádí jakési paskvily, které vytvářejí dojem, že jsou regulérním muzikálem. Uvádění muzikálu superlativů ve formě běžné ve světě je u nás slepá kolej, která se v našich podmínkách ani nemůže adekvátně rozvíjet. Lze se na něm naučit řemeslo, takže samozřejmě nemá smysl se mu uzavírat, nehledě na to, že každá pluralita je žádoucí, ale síly je záhodno upřít jiným směrem, blízkým domácí poetice. Naše divadelní kultura je malá, není srovnatelná s Německem, Velkou Británií natož se Spojenými státy. Pro nás může být vzorem pouze Vídeň a Bu- dapešť. I z toho důvodu je alarmující stav Hudebního divadla v Karlíně a postoj magistrátu k němu. Pokusy zprivatizo- vat jej se táhnou celým polistopadovým dvacetiletím a dnes již divadlo v podstatě funguje jako soukromý podnik ředitele. Jestli zřizovatel urychleně nepřehodnotí svůj přístup k této své dosud příspěv- kové organizaci a posvětili jeho přerod v komerční scénu, přijde Praha o jediné divadlo, které by se mohlo žánru věnovat v potřebných dramaturgických liniích aspoň tak, aby se přiblížilo Mošovu Měst- skému divadlu Brno, což je tedy svým způsobem ostudné. Takto prohospodařit umělecký kapitál, to se hned tak nevidí. Kromě toho žádné hudebně-zábavné divadlo nelze provozovat na špičkové úrovni bez veřejných subvencí. Ale to se již dostáváme k dalšímu okruhu otázek spojených s celkovým stavem pražské divadelní sítě a jejím financováním.

Muzikálový Berlín

Pavel Bár a Hana Nováková

Muzikálová scéna německé metropole je poměrně malá. Zatímco divadla v londýnském West Endu uváděla v průběhu prosince minulého roku 24 muzikálů a pražská 18, v Berlíně jich bylo možné ve stejném období navštívit pouze sedm (včetně komorních inscenací). Z nevelké nabídky jsme zvolili dva v současnosti nejúspěšnější berlínské tituly, nový muzikál *Hinterm Horizont* a již prověřený *Tanz der Vampire*, v češtině známý pod názvem *Ples upírů*.

Původní německý muzikál *Hinterm Horizont* – s neoficiálním podtitulem *East-West Side Story* – měl premiéru 13. ledna minulého roku v berlínském Stage Theater am Potsdamer Platz, tedy přesně na místě, kudy kdysi vedla berlínská zeď, oddělující nesvobodný svět od svobodného. Jedná se o tzv. jukebox-muzikál (někdy též 'hitmuzikál'), sestavený ze starších oblíbených písní. *Hinterm Horizont* konkrétně využívá skladby z repertoáru německého rockera Udo Lindenberg, populárního již několik desetiletí. Úspěšný zpěvák a hudebník se na vzniku muzikálu také autorsky podílel a zároveň je i jeho hlavní postavou.

Ačkoliv děj muzikálu *Hinterm Horizont* začíná v současnosti, brzy se retrospektivně vrací do let osmdesátých a postupně plyne opět až do dnešních dnů. Berlínská bulvární novinářka získá starou fotografii z doby návštěvy Udo Lindenberg ve východním Berlíně v roce 1983, na které je s neznámou dívkou v uniformě východoněmecké socialistické organizace mládeže FDJ. Dívku z fotografie – nyní již vdanou ženu – novinářka vyhledá s vidinou velké bulvární senzace. Následně se od ní dozvídá příběh

jejího někdejšího milostného románu se západoněmeckým rockerem. Vracíme se o téměř třicet let nazpět a ocitáme se uprostřed rozděleného Německa, ve východoněmeckém Paláci republiky, ve kterém má Udo koncert se svou skupinou Panik. Lindenberg byl totiž jednou z prvních západoněmeckých rockových hvězd, která dostala povolení hrát na Východě. Během svého vystoupení se setká s mladou svazačkou Jessy a okamžitě mezi nimi vzplane osudová láska. Pro východoněmeckou tajnou službu Stasi je to zároveň nepříjemnost i šance. Z lásky dvou lidí z Východu a Západu, rozdělených přísně střeženou zdí, se stává neobvyklé dobrodružství. Během druhé poloviny muzikálu jsou diváci svědky pádu berlínské zdi, znovusjednocení Německa a na závěr se vrací opět do současnosti. Když novinářka s objevenou senzací od Jessy spokojeně odchází, střetne se s jejím synem Stevem: ten se ale chováním a přístupem k životu více než otcí, který jej doposud vychovával, nápadně podobá Jessyině někdejší západoněmecké lásce. Téměř zapomenutá historie vyplouvá na povrch a celá rodina se dozvídá skutečnou pravdu: Steve je synem Uda.

Ačkoliv je děj jednoduchý a takřka triviální, muzikál u německých diváků sklízí nadšení a úspěch. Retro-tematika bývá často sázkou na jistotu, zde je však umocněna lokálním zasazením. Problém rozděleného Berlína, odloučených rodin, rozvrácených lidských vztahů a dvou zneprátených sociálně-politických režimů, půlících jediný národ vedví, stále vyvolává silné emoce nejen u Němců, jichž se zcela bezprostředně týká. V praxi tak sledujeme účinnost



Udo Lindenberg, Thomas Brussig: *Hinterm Horizont*. Stage Theater am Potsdamer Platz Berlin 2011. V popředí Josephine Busch (Jessy), Serkan Kaya (Udo).

muzikálové 'mateřštiny', popsané Leonardem Bernsteinem. *Hinterm Horizont* mluví k divákům o věcech, které jsou jim důvěrně známé, a navíc takovým způsobem, jenž je jim blízký jazykově i hudebně. Kromě zpracování takřka současného a zároveň lokálního námětu totiž v muzikálu němečtí diváci slyší známé písničky, mnohdy oblíbené hity svého mládí. Právě tento nejužší kontakt dila s divákem a přímé působení na jeho emoce a vzpomínky stojí za úspěchem muzikálu *Hinterm Horizont*, který by se podle našeho názoru nemohl dočkat stejně pozitivního přijetí v žádné jiné zemi na světě. O síle tohoto účinku svědčí i reakce značné části publika při závěrečné děkovačce, kdy se během potlesku ve stoje nestydí tancovat a zpívat spolu s interprety na jevišti. Podobný průběh děkovaček je ovšem pro jukebox-muzikály takřka typický, podobně tomu bývá i při představeních *Mamma Mia!*

či českých *Děť ráje*. Z diváků se tak vlastně stávají nadšení fanoušci, kteří se v danou chvíli chovají stejně, jako by byli na koncertě. Co jiného ostatně jukebox-muzikály jsou, než koncerty s více či méně jednoduchým dějem, spojujícím největší hity daných kapel či hudebníků?

Koneckonců, povzbudit fanouškovský kult kolem Lindenbergovy osobnosti je zcela očividně důležitým záměrem muzikálu. Příliš časté a nezastírané opěvování hlavního hrdiny však místy působí až trapně. Sám autor a hlavní hrdina v jedné osobě, dnes pětadesátiletý Lindenberg, si na podobném přístupu patrně vždy zakládal, stejně jako na svém výstředním vystupování. Vždyť i na premiéru muzikálu *Hinterm Horizont* přijel v trabantu zlaté barvy, jednom z posledních vyrobených kusů zwickovské automobilky. Mezi osmnácti sty premiérovými diváky pak nechyběli bývalý německý ministr zahraničí

Hans-Dietrich Genscher či bývalý předseda vlády NDR, Lothar de Maizière.

Hlavní roli rockera Uda hraje v muzikálu Serkan Kaya, úspěšný herec tureckého původu, který patří mezi největší hvězdy současné muzikálové scény německy mluvících zemí. Na svém kontě má mnoho rolí v Německu, Rakousku i Švýcarsku, mezi ty nejvýznamnější patří Luchení v muzikálu *Elisabeth*, Galileo ve *We Will Rock You* nebo Jidáš hned v několika nastudováních *Jesus Christ Superstar*.

Hlavní předností celého scénického provedení však nejsou ani tak jednotlivé herecké výkony – ty byly zejména v mluvených pasážích často poněkud nerealisticky přehnané, jako by nebylo jejich cílem vzbudit diváko-vo spoluprožívání, ale spíše jej dostat pouze do jakési 'retro-nálady'. Ohromující byla především technická úroveň celku, v němž intimní duet střídalo náročné taneční číslo početné company, dění na scéně v momentu doplnila nebo proložila videoprojekce a široké možnosti light-designu i sound-designu pomáhaly věrohodně a efektně dotvářet konkrétní prostředí. Působivé byly také otevřené přestavby scény, jejíž jednotlivé objekty se spouštěly z provaziště nebo 'přijížděly' z různých směrů, a to v rychlosti a variabilitě u nás nebývalé. Během okamžiku tak bylo možné téměř komorní prostředí berlínského bytu změnit na rozlehlé pódium při rockovém koncertu včetně odpovídající atmosféry. K některým aspektům scénografického řešení je možné mít jisté výhrady, například k několikametrovému trojrozměrnému klobouku (součást typického Lindenbergova oblečení), jehož plochy jsou hracím prostorem a zároveň je uvnitř umístěna světelná rampa, umožňující nejrůznější světelné efekty. Do jinak realistické scénografie však tento objekt stylově nezapadá. Podobně je na scéně často přítomná i 'zed'. Ačkoliv je ztvárněna v jednoduché formě dvou velkými pohyblivých ploch, jejich typická kulatá horní hrana nenechává diváky na pochybách, o jakou zed' se jedná. Obdivuhodná byla také technická funkčnost: obě její křídla mohla stát na jevišti,

vyjet do výšky několika metrů, libovolně se rozvírat, proměnit se v projekční plochu apod.

Až schematická jednoduchost příběhu, nedivadelní a málo dramatická hudba a bližší neznalost osoby Udo Lindemberga a jeho tvorby nevyvolávají v ne-německém divákovi nejpůsobivější zážitky. Poměrně rozporuplně ovšem muzikál přijala i německá kritika. Přesto je divadlo na Postupimském náměstí již mnoho měsíců vyprodané a konec produkce se v nejbližší době neplánuje.

Do berlínského divadla Theater des Westens se 14. listopadu 2011 po třech letech vrátil muzikál *Tanz der Vampire*. Na této tradiční scéně vystupovala od jejího otevření v roce 1896 celá plejáda významných umělců, například Josephine Baker, Enrico Caruso nebo Marlene Dietrich. V roce 1961 se právě na jeho jevišti uskutečnila německá premiéra *My Fair Lady*, která odstartovala muzikálovou éru nejen v tomto divadle, ale v německy mluvících zemích vůbec. V roce 2003 pak Theater des Westens převzala mezinárodní produkční společnost Stage Entertainment, která zde po rozsáhlé rekonstrukci začala uvádět slavné muzikálové tituly v dlouhých sériích. Nová inscenace *Tanz der Vampire* tak vystřídala muzikál *We Will Rock You* s hity skupiny Queen. *Tanz der Vampire – Ples upírů* se nedávno dočkal nových provedení i v dalších evropských zemích, 3. září se totiž uskutečnila ruskojazyčná premiéra v petrohradském Státním divadle hudební komedie a 10. září premiéra finské verze v divadle v Seinäjoki. Tři uvedení během posledního půlroku tak poukazují na oblibu tohoto díla, které se v průběhu téměř 15 let od původní premiéry stalo nejúspěšnějším německojazyčným muzikálem, neboť jej spatřilo již více než šest milionů diváků po celém světě.

Tanz der Vampire je dílem amerického skladatele Jima Steinmana a německého libretisty Michaela Kunzeho,¹ kteří jej vytvořili

1 O muzikálové tvorbě tohoto autora psala v *Disku* 11 (březen 2005) Monika Bártová ve studii s titulem „Drama-muzikál Michaela Kunzeho“.

Jim Steinman, Michael Kunze: Tanz der Vampire. Stage Theater des Westens, Berlin 2011.



podle známého filmu Romana Polanského *Fearless Vampire Killers (Nebojácní zabijáci upírů)* z roku 1967. Muzikálová verze měla světovou premiéru v říjnu 1997 na jevišti vídeňského Raimundova divadla.

Ples upírů není jen obměnou klasického draculovského příběhu, ale obsahuje i prvky nadsázky, parodie a černého humoru. Abronsius, profesor na univerzitě v Královci, a jeho mladý nadšený asistent Alfred se během pátrání po upírech ocitnou v zapadlé transylvánské vesničce. Ubytují se v místním hostinci, kde se mladý Alfred zamiluje do Sáry, krásné dcery hostinského. Není ovšem jediným, kdo po Sáře touží: v těžké době se jí totiž začne dvořit i upíří hrabě von Krolock, který ji pozve na půlnoční ples ve svém neudalekém sídle. Abronsius a Alfred však Sáru

do Krolockova zámku tajně následují a na vlastní oči se v něm stávají svědky příprav na upíří bál. Během návštěvy strašidelného sídla se tak musí nejen vyhnout desítkám krvežíznivých upírů, ale navíc se pokusit zachránit krásnou Sáru ze spárů von Krolocka a jeho pohůnků.

Divák je působivou atmosférou obklopen již po příchodu do hlediště, které je potměle a jen jemně nasvícené ponurými barvami. Historická architektura divadla navíc dodává prostoru patřičnou impozantnost a účinně tak diváky připravuje na pohádkově strašidelné prostředí, v němž se bude představení odehrávat. O nadsázce až karikaturnosti, která k *Plesu upírů* také neodmyslitelně patří, však okamžitě přesvědčuje logo muzikálu, promítané na oponu až do



předehry: upíří zubní protéza či umělé upíří zuby, které známe jako hračku z dob našeho dětství.

Inscenace působí od samého začátku velice bezprostředním dojmem: půvabné, pohádkově laděné dekorace, živá hudba z orchestřiště hrající bujaré, démonické i romantické melodie, výrazné masky a líčení a herci přesvědčující nás v nepřetržitém sledu hudebních čísel jako o život o svých emocích a své pravdě. Jako by každý ze jmenovaných prvků chvílemi balancoval téměř až na samé hranici kýče, avšak děje se tak naprosto vědomě, s velkou dávkou humoru a nadsázky, a především v dokonale sladěném celku. Tento celek barvitě ztvárňuje tradiční schémata upířských příběhů, ale svou doslovností jim dává komediálně parodický ráz: tedy když se například vesničané

v hostinci brání proti upířimu nebezpečí česnekem, mají česnek naprosto všude. I jednání postav jako by se za dané situace odvíjelo vlastně realisticky, přitom je však často už tato situace ze své podstaty absurdní (Sářina záliba v koupání a mycích houbách; Abronsius visící bezmocně ve vzduchu, když se zachytí pláštěm o zábradlí ad.). Celé představení tak získává povahu jakési hry, kterou není záhodno brát tak úplně vážně, ale zároveň je divák sugestivitou expresivních hereckých a pěveckých výkonů i hudebního a scénického zpracování do děje vtahován – tím vzniká neustále se proměňující žádoucí napětí mezi diváckým vcítěním a odstupem.

Tanz der Vampire je typickým příkladem tzv. muzikálu superlativů, tedy inscenace, která se snaží diváky v každém okamžiku ohromovat svou opulentností a technickou

◀▶ Jim Steinman,
Michael Kunze:
Tanz der Vampire.
Stage Theater
des Westens,
Berlin 2011.



dokonalostí: scéna i kostýmy propracované do nejmenších detailů, light-design v českých divadlech až na výjimky nevídaný a napomáhající vytvářet sugestivní jevištní obrazy, náročné proměny dekorací rychlostí takřka filmového střihu. Patrový vesnický hostinec, zabírající celou plochu jeviště, se během okamžiku promění v zasněženou horu, podzemní hrobku, velkou zámeckou knihovnu nebo plesový sál. Efektní je i hřbitovní scéna: diváci vidí zámecký hřbitov nejprve z nadhledu, jakéhosi 'ptačího' pohledu, ovšem vertikální stěna s náhrobky se během chvíle přesune do vodorovné polohy jeviště a z jednotlivých hrobů začínají v pečlivě načasovaných okamžicích postupně vylézat upíři. V inscenaci – z tohoto hlediska jako jiné 'muzikály superlativů' sledující starou tradici intermédií a barokního divadla – je

ale mnoho dalších vizuálních efektů: například upíři nehybně stojí v rámech obrazů, vystupující tajuplně ze stínů pomocí jemného nasvícení, a vyvolávají dokonalý dojem staré zámecké obrazárny – než ovšem začnou zpívat a hýbat se, čímž jako by obrazy na stěně rázem 'ožily'. Neméně působivá je též scéna, ve které tančí dva mladíci před velkým zrcadlem – odráží se v něm ale jenom jeden z nich, druhý je totiž upírem. I v případě, že divák odhalí mechanismus takového triku (za průsvitnou plochou představující zrcadlo tanečník věrně kopíruje pohyby prvního z herců), jeho provedení skýtá fascinující divácký zážitek.

K úspěchu *Plesu upírů* výrazně napomáhá strhující hudba Jima Steinmana. Není jen souborem jednoduše poskládaných písní, jak tomu býváme někdy svědky u jiných

muzikálů, ale naopak je propracovaná, přesně vychází z děje, adekvátně reaguje na změny situací a dotváří dialog. Pro hudební charakteristiku jednotlivých postav Steinman využívá leitmotivů, které se v různých variacích systematicky opakují. Stylově se hudba pohybuje od popu a rocku přes symfonickou filmovou hudbu až po operu, jejíž některé klasické postupy výrazně napodobuje, až paroduje. Mohutnost a velkolepost celkovému zvukově-hudebnímu výrazu dodává patřičně velkorysá instrumentace pro symfonický orchestr, doplněný varhanami a elektrickou kytarou. Právě dva poslední zmíněné nástroje společně s dalšími hudebními efekty (souzvuk nástrojů, náhlé změny stylů, výrazné akcenty, dramatické používání bicích či žesťů) pomáhají navodit neklid a temnou až hrůzoplnou atmosféru.

Poměrně neobvyklé je, že Steinman pro značnou část partitury využil skladby a melodie ze své starší tvorby, která se nesla v duchu dábelské mystiky a démoničnosti. Nejznámější 'recyklovanou' skladbou je hudební číslo *Totale Finsternis*, původně hit Bonnie Tylerové *Total Eclipse of the Heart* z roku 1983, který po dlouhou dobu vedl hudební žebříčky po celém světě. Steinman využití osvědčené písně obhajoval tím, že ji původně napsal jako milostný upíří duet pro nerealizovaný projekt muzikálu *Nosferatu*, a teprve později ji využil samostatně pro Tylerovou. Ačkoliv se nám skladatelovo počinání může jevit poněkud zvláštně, v historii nalezneme podobnou praxi už například

u Irvinga Berlina nebo některých dalších tvůrců starších hudebních filmů.

Nejnáročnější pěvecký part má bezpochyby hrabě von Krolock, jeho berlínský představitel Drew Sarich jej však zvládl bezchybně. Jako vládce upírů si stále udržuje chladný nadhled, nepřístupnost a odstup, a to i přes jistou dávku nonšalantnosti. K vytvoření perfektní iluze dokonale využívá svou mužnou figuru, masku, kostým, gesta i mimiku, jimiž dotváří svou postavu a dodává jí dábelskou zálužnost, podlost a pohrdavě vychytralý výraz, jež však během okamžiku dokáže lživě změnit v nevinný, až dětsky bezbranný pohled. Jeho protivníkem je mladý, krásný a roztomilý Alfred (Michael Heller), roztoužený naivní láskou k Sáře, pro jejíž záchranu je ochoten podstoupit takřka cokoliv.

Propracované libreto i partitura umožnily režisérovi Polanskému, resp. jeho berlínskému asistentovi Corneliu Baltovi, vytvořit detailně propracovanou inscenaci, v níž má každý pohyb, gesto, světelná změna i technická přestavba své na vteřinu přesné místo, perfektně korespondující s dějem i hudbou. Právě tato přesvědčivá inscenační dokonalost je společně s dílem samotným tím, co diváka ohromuje a strhává.

Berlínský *Tanz der Vampire* se bude v Theater des Westens uvádět pouze do 31. srpna 2012. V České republice jsme se tohoto titulu zatím nedočkali, jelikož se jej domácí producenti obávají uvést z důvodu zdánlivé podobnosti s jiným upířským příběhem – s nejúspěšnějším českým muzikálem *Dracula*.

Činohra na 45th West Street, New York

Tereza Šefrnová

Následující článek představuje exkurz do činoherních událostí na Broadwayi v ulici 45th West z podzimu-zimy 2011. Navštívila jsem zde čtyři různé inscenace: *Private Lives*, *The Mountaintop*, *Other Desert Cities* a *Seminar*. Vždy se jednalo o ryze komerční projekty, které mají především vydělat, což ze strany pořadatelů znamená snahu o nejvyšší možnou uměleckou kvalitu a brilantní obsazení, v němž bude minimálně jedna světově uznávaná hvězda. Zmíněné inscenace našly své zázemí ve dvou na místní poměry menších divadlech Golden (807), Booth (766) a ve dvou standardně velkých Bernard B. Jacobs (1078) a Music Box (1009).¹

The Music Box: Private Lives

Divadlo The Music Box (1921)² uvádělo až do posledních loňských dnů v broadwayské premiéře inscenaci v produkci britského režiséra Sira Richarda Charlese Hastingsse Eyrea³ (1943) z roku 2010.

1 Čísla v závorkách znamenají kapacitu toho kterého divadla. Pro srovnání s naším kontextem se jedná zhruba o podobně velikosti hlediště, jako má naše Stavovské divadlo (659) a Národní divadlo (997).

2 <http://www.newyorkcitytheatre.com/theaters/musicboxtheater/theater.php>.

3 Richard Eyre (1943), britský režisér, držitel mnoha cen, stálý spolupracovník RNT a Broadway ths.

*Private Lives*⁴ (1930) patří k nejuspěšnějším hrám Sira Noëla Pierce Cowarda.⁵ Stejnomené filmové zpracování v režii Sidney Franklina spatřilo světlo světa už rok po divadelní premiéře a ústřední dvojici v něm ztvárnili Norma Shearer a Robert Montgomery (v té době už se také pod názvem *Intimní život* hrála v pražském Komorním divadle, na česká jeviště se pak vrátila až v devadesátých letech jako *Líbánky aneb Láska ať jde k čertu*, v překladu J. Z. Nováka; poslední inscenace režiséra Petra Hrušky se od ledna 2007 hraje v divadle Palace⁶ s Jiřím Langmajerem v hlavní roli). V proslulém britském nastudování, které mělo premiéru 21. 9. 2001 v londýnském Albery Theatre⁷ v režii Howarda Daviese, hráli ústřední dvojici Alan Rickman a Lindsay Duncan a jejich pojetí bylo odlišné od toho, které nyní zvolili v broadwayské inscenaci.

Děj je prostý, předvídatelný a zahrnuje jen několik málo dní. Je bohatý na zajímavé variace situací, do nichž se exmanželský pár může dostat, s brilantně vystavěným dialogem vedeným v duchu salonních konverzačních her, jejichž

4 <http://www.privatelivesbroadway.com/>.

5 Sir Noël Pierce Coward (1899–1973), britský dramatik, režisér a herec. Držitel ceny Tony za celoživotní přínos.

6 <http://www.divadlopalace.cz/>.

7 <http://www.rickmanistareview.com/privatelives/privatelives.html>.

niveau hrubě narušuje druhá linie replik, reprezentovaná sarkastickými bonmoty a narážkami v 'kuchyňském' stylu. Hra na gentlemany a dámy tak dostává pachuč, která naznačuje, že co se lásky a nenávisti týče, je to všude stejné. Společenský či láskyplný dialog se tak rychle střídá s jízlivým, zvláště pak ke konci druhého jednání, když v jednání třetím převládne jízlivost a útočnost pramenící z rozpadu manželství ústřední dvojice.

Hra začíná v pařížském hotelu, kam se na líbánky náhodně uchýlili oba exmanželé, kteří se sobě vzájemně snaží vyhnout. Po balkonovém entré Elyota (v tomto nastudování Paul Gross, v předchozím Matthew Macfadyen)⁸ a jeho mladické manželky Sybil (Anna Madeley),⁹ kdy se dívčino naléhavé vyptávání na Elyotovu exmanželku, příčinu krachu jeho bývalého svazku, a zvláště pak naléhání, aby muž potvrdil, že nové manželství je teprve to pravé a že jeho exmanželka musela být šílená, když ho opustila, vystupňuje se dialog do hysterické hádky, po němž se Sybil, následována Elyotem, „musí jít uklidnit“. V tu chvíli na týž balkon vchází druhý pár, Elyotova exmanželka Amanda (Kim Cattrall)¹⁰ a její novomanžel Victor (Simon Paisley Day),¹¹ kteří procházejí obdobnou situací. Po zmíněné expozici se komediálnost rozehrává na principu, v jehož rámci divák ví o situaci více než postavy, a to až do chvíle, kdy se oba exmanželé sami setkají na balkoně. Po počátečním šoku a hádce v sobě znovu naleznou zalíbení, vzplanou

8 Paul Gross (1959), americký herec, získal za své herectví a psaní mimo jiné již přes deset nominací na cenu Gemini, z nichž hned několik proměnil.

9 Anna Madeley (1976), britská herečka známá především z RSC a RNT.

10 Kim Cattrall (1956), americká herečka, známá především ze seriálu a stejnojmenných filmů *Sex ve městě*, byla již nominována v nejširší škále ocenění. Od nejhorší herečky (cena Razzie) až po nejlepší ženský herecký výkon ve vedlejší roli (cena Golden Globe), obě zmíněné nominace proměnila.

11 Simon Paisley Day (1967), britský herec.

starou vášní a rozhodnou se svým novým polovičkám společně utéci do Amandina bytu, který shodou okolností nedávno koupila kdesi blízko v Paříži.

Scénou druhého dějství je Amandin byt. Zde je příležitost rozehrát herecký koncert obou hlavních protagonistů v pravidelném střídání vzájemné vášnivé lásky s chvílemi pomstychtivé a jízlivé nenávisti. Čím rychleji se intervaly náhlých změn náklonnosti mění, tím větší vzniká prostor i pro krajní hysterické herectví s expresivními gesty doprovázenými postupným destruováním všeho, co postavám přijde pod ruku či na co v afektu upadnou, do čeho vrazí. Když rozbijí i akvárium s rybičkami, na scéně již nezůstává na kameni kámen a logickým vyústěním celé situace by snad bylo rozsápat jeden druhého. Tomu zabrání příchod jejich novomanželských protějšků, kteří konečně vypátrali jejich úkryt. Ve třetím dějství nastávají nové, ale mnohem klidnější a taktičtější hádky, které mají vést k usmíření s odmítnutými protějšky. V momentě, kdy je jim útěk odpuštěn a oba páry svolně prohlásí, že chtějí v novomanželsství a líbánkách pokračovat, využijí Amanda s Elyotem příležitosti a opět se svým partnerům společně nenápadně vypaří.

Kim Cattrall a Paul Gross vytvořili dvojici, jejíž salonní konverzace i nejdrušnější hádky vzbuzují v divácích salvy smíchu. Zatímco Rickman s Lindsay Duncan ze zmiňované britské inscenace zjevně napodobili vražednou dočasnou nerozlučnost skutečné dvojice Woodyho Allena a Mii Farrow, Cattrall s Grossem jsou párem po vzoru filmových osudových milenců z 30. let. Cattrall v průběhu hry defluje s celým svým širokým rejstříkem mondénní dámičky s propracovanými afektovanými gesty a dlouhými škálovitými tóny, takže repliky jako by spíše vsouvala mezi vodopád intonačních zvuků, které bezprostředně ilustrují její emoce. Skutečnou hereckou exhibicí se

pak stávají její variace vzteku postupující od rozverných a rozpustilých dupnutí, povzdechů a sykotů až po hysterický jakot doprovázený zmlácením exmanžela doslova celým tělem. Skvostné jsou její etudy zlostných odfrknutí, které vkládá mezi své repliky i jako reakce na partnera. Gross zde není pouhým sekundantem, přestože vychází z charakteru gentlemana, který jedná spíš slovy. O to více překvapí situace, kdy se konečně rozhodne jednat i fyzicky, často však pouze s cílem hystericky běsnící exmanželku na chvíli umlčet. Zde pak působivě fungují dobře nazkoušené scény, kdy Grossův Elyot rozlícenou a vzpouzející se Amandu/Cat-trall zdvihne do náručí a mrští s ní přes půl pokoje tak, že herečka pádem zboří střed scény.

Scénu i kostýmy navrhl Rob Howell. První dějství řešil velmi obvykle, realistickou simulací dvou sousedících balkonů se stolečkem a židlemi na každém z nich, laděných do světlých, převážně bílých barev. Velmi podobnou verzi balkonů můžeme nalézt ve většině dosavadních nastudování. Liší se často jen v detailech: např. ve výše zmíněném londýnském nastudování v Albery Theatre používali průsvitné plastové desky k vytvoření dveří a zadní prosklené stěny oddělující hotelový pokoj a balkon, kdežto současné broadwayské nastudování nechává dveře do pokojů stále otevřené a místo přísně působících plastových desek volí dlouhé bílé šifonové závěsy, které podle potřeby vlají a navozují tak pocit uvolněnosti i neklidu. Tomu napomáhá také svícení Davida Howa, který nechal prosvítit pokoj zevnitř a zvenčí herce osvětluje zejména zespodu, čímž vytváří dojem, jako by na ně svítilo pouliční osvětlení. Amandin byt kdesi v Paříži z druhého a třetího dějství situoval Howell tradičně do podkroví. Na rozdíl od rudohnědě laděného londýnského pojetí scénografa Tima Hatleyho, které se některými doplňky a nábytkem přímo

odvolává na tehdejší inklinaci k indickému a arabskému módnímu trendu, broadwayská scéna druhého a třetího dějství si ponechává světlost a vzdušnost úvodu. Mezi nezbytným vybavením nemůže chybět rozlehlá nízká postel, noční stolek, klavírní křídlo se stoličkou, náznak dveří vedoucích třemi směry (kromě vstupních do koupelny a do kuchyně) a v neposlední řadě okna, která jsou zde zatahována žaluziemi, na rozdíl od londýnské inscenace, která měla celou jednu stěnu prosklenou a za ní iluzi výhledu na město z výšky. Broadwayské zatahování oken lze symbolicky přeložit: jako by se exmanželům jejich úkryt proměnil v jakési dobrovolné vězení. Kostýmy, jak je to u této hry obvyklé, odpovídají vyšší společenské vrstvě 30. let. Hudbu složil Matthew Scott.

Je pochopitelně zajímavé sledovat, čím jaksí navíc vybaví scénograf tento byt předurčený ke zkáze a zpusťování: co nového nabídne herci a potažmo divákovi jako šokující předmět, který podlehne při vášnivě ničivé hádce Amandy a Elyota. Howell přišel s netradičně zformovaným akváriem se zlatými rybičkami. Tři obrovské, vzájemně propojené, šikmo na sobě postavené skleněné koule, které jsou dotvarované skleněnými zakroucenými trubkami, zdánlivě připomínají obřího mravence. Skleněná imitace hmyzu se po několika úderech mění v cedníkovou fontánu, z níž nebohá zlatá rybička efektně vyskakuje ven právě ve chvíli, kdy přichází dvojice opuštěných novomanželů, aby mohla v první řadě zachránit rybičku a až poté vlastní rozpadlé lůžko.

I přes velký komerční úspěch se inscenace na Broadwayi dlouho nezdržela. Herci měli závazky především k produkci režiséra Richarda Eyrea, který měl v úmyslu přenést inscenaci do Toronta. A tak byl již před začátkem přezkoušení dohodnut nezvykle krátký termín, necelých osm týdnů včetně veřejných generálek. Broadwayská premiéra byla

17. listopadu 2011 a derniéra byla plánována na 31. prosinec téhož roku. Na duben 2012 pak divadlo The Music Box chystá broadwayskou premiéru nové hry britského autora Richarda Beana, (1956) vycházející z Goldonihovy komedie *Sluha dvou pánů* a nazvané *One Man, Two Guvnors*, která měla v loňském roce v londýnském National Theatre (konkrétně v Lyttelton Theatre v režii Nicholase Hytnera) obrovský úspěch, jak o tom už v *Disku* psal Július Gajdoš.¹² Hlavní roli by měl i tady hrát vynikající James Corden (1978).

Bernard B. Jacobs: The Mountaintop

V Bernard B. Jacobs Theatre (1927)¹³ se od 13. října 2011 do 22. ledna 2012 skládala pocta afroamerické kultury. Sešla se zde nad tématem poslední noci Martina Luthera Kinga prominentní skupina afroamerických umělců: režisér Kenny Leon,¹⁴ autorka Katori Hall¹⁵ a herci Samuel Lee Jackson¹⁶ a Angela Bassett.¹⁷

*The Mountaintop*¹⁸ je hra¹⁹ spojující dvě inspirace. Z části je psána na motivy skutečných historických událostí, k nimž se neustále odkazuje, totiž k poslední

12 Gajdoš, J. „Tři londýnské inscenace (Klasika v závěru londýnské letní divadelní sezony)“, *Disk* 38 (prosinec 2011): 153–155.

13 <http://theatretickets.co/ResultsVenue.aspx?venid=1291&vname=Bernard+B.+Jacobs+Theater&sitename=Bernard+B.+Jacobs+Theatre+Tickets&ppsrc=S1883>.

14 Kenny Leon (1957) je afroamerický režisér, který má na svém kontě již přes deset nominací na cenu Tony.

15 Katori Hall (1981) je afroamerickou autorkou, jejíž hry se uvádějí i na londýnských jevištích.

16 Samuel Lee Jackson (1948) je známý především z filmů, nejvíce asi z Tarantinova *Pulp Fiction*. Na jevišti dlouhá léta nestál a na Broadwayi v této hře debutoje.

17 Angela Bassett (1958) je afroamerická herečka, známá převážně z biografických filmů, ale také z divadla, držitelka ceny Zlatý glóbus a mnoha dalších ocenění.

18 <http://www.themountaintopplay.com/>.

19 *The Mountaintop* byl poprvé uveden v londýnském Theatre503 (2009).

pronesené řeči Martina Luthera Kinga a atentátu na jeho osobu, k němuž došlo den poté, ale na druhou stranu se většina situací odehrává na základě velmi nepravděpodobných fabulací ve stylu ‘možná, že se to stalo právě takhle, kdo ví’. Děj se odehrává 3. dubna roku 1968 v předvečer smrti Martina Luthera Kinga v motelu Lorraine v Memphisu, Tennessee. První dvě dějství jsou situována v pokoji číslo 306,²⁰ což historicky přesně odpovídá, a třetí kdesi v nebi.

V prvním dějství se v pokoji setkávají již slavný doktor Martin Luther King a motelová služebná, která je okouzlena tím, kdo si ji zavolal, ale protože, jak tvrdí, pochází z nízké třídy, nebere si servítky a už od začátku doktora nevybírávým způsobem sekýruje a připomínkuje všechno, co kdy udělal nebo řekl. Za svou prostořekost se mu okamžitě omlouvá, ale hned vzápětí přidá další poznámku. Luther King neví, co bude dalšího dne lidem na shromáždění říkat. Je daleko od rodiny a nemůže spát. Je rád, že nemusí být sám, a tak si od téhle prostořeké služky nechá líbit i to, že mu nadiktuje a předehraje celý jeho projev pro následující den. V dalším dějství se Luther King zastavuje nad jednotlivými větami a ptá se, proč má říct zrovna tohle. Služka mu všechno vysvětluje a uvádí do kontextu. On se hájí, že by možná nemusel být tak ostrý a prudký a obsah by se měl rozložit na části zveřejňované postupně v průběhu dalších měsíců. Služka se prořekne, že je všechno potřeba říct najednou: Luther totiž už další šanci mít nebude, neboť ráno zemře. Doktor jí nevěří a ona tedy odhalí svou pravou identitu: je jeho andělem strážným, proto o něm ví věci, které neví nikdo jiný, což v zápětí dokáže.

20 Doktor Martin Luther King při svých cestách obvykle přespával v luxusním hotelu Holiday Inn, ale vzhledem k tomu, že převážně kázal chudým pracujícím vrstvám a z řad jeho protivníků se ozývaly hlasy, které toto počínání kritizovaly, padlo rozhodnutí, že stráví tuto osudnou noc v obyčejném motelu. Motel i pokoj jsou tedy ‘skutečným místem’.

Luther s ní smlouvá, chce oddálit čas úmrtí. Proto ho spojí s Bohyní (čímž se v rámci hry dokáže, že Bůh je ženského pohlaví), ale Bohyně neustoupí. Poslední dějství se odehrává v nebi a je jakýmsi klidným smířením.

Kostýmy navrhl Constanza Romero a o scénu se postaral David Gallo, který v první části volil dnešní typicky broadwayský hyperrealistický styl scénografie, v jehož rámci dějiště přesně odpovídá motelovému pokoji se vstupními dveřmi a boční koupelnou. Do středu scény pod okna situoval scénograf prostorné dvojlůžko, které zabírá většinu hracího prostoru, a Angela Bassett je tedy trochu nepřírozně nucena si v monolozích stoupnout na Lutherovu postel. Po skončení druhého dějství se scéna motelového pokoje trikem založeným na rychlosti, synchronizaci a připravenosti vznese do provaziště a místo ní zdola vystoupí šikma představující nebe. Samuel Lee Jackson zůstává ve svém obleku, ale Angela Bassett se ze služebné promění v anděla oděného do zářivě bílých šatů. Pozornost si zaslouží především maska Martina Luthera Kinga, kterou vytvořil Charles G. LaPointe. Samuel Lee Jackson je v ní totiž od skutečného M. L. Kinga k nerozeznání: zejména pečlivě připravená paruka pomohla vytvořit velmi uvěřitelnou iluzi.

Evropského diváka upoutá odlišnost afroamerického herectví, která se projevuje v jinak stavěných intonacích, fyzických reakcích spočívajících v rozdílném tonusu těla, než na jaký býváme z evropského divadla zvyklí, a konečně v některých gestech, která jsou zjevně afroamerickému publiku důvěrně známá z každodenního života, ale pro ostatní diváky jsou všechno jiné než běžná. To je možné sledovat zejména v dlouhých monolozích Angely Bassett.

Přestože americké obecenstvo, zde převážně afroamerické, je velmi vstřícné, otevřené a spontánní, reakce na určitá místa této hry byly přinejmenším překvapující;

v každém případě ale silné. Kdykoliv Samuel Lee Jackson pronášel něco z Lutherova projevu, dostával okamžitou hlasitou a hlavně davovou zpětnou reakci ve smyslu „Ano, máš pravdu. Přesně! Ano, jdeme s tebou.“ Nejočividnější reakce publika zaznívala několikrát během hry, kdy se Jackson v dialogu obrátil k lidem slovy: „Can I get an Amen?“ a v odpověď mu sálem zaburácelo davové: „Amen“.

V divadle Bernard B. Jacobs chystali na 28. února 2012 veřejnou generálku muzikálu *Once*, který představuje divadelní adaptaci stejnojmenného oscarového filmu Česky Markéty Irglové a Ira Glana Hansarda.

Booth: Other Desert Cities

Tato inscenace Jon Robin Baitz²¹ se z Lincoln Center Theater, který patří k off Broadway a kde se hrála od 16. prosince 2010 do 27. února 2011, přesunula na Broadway do divadla Booth (1913).²² Ve zdejších obsazení nahradila v hlavní roli problémové dcery Brooke Elizabeth Marvel australská herečka Rachel Griffiths.²³ Premiéra na Broadwayi se konala 3. listopadu 2011. Všeobecně uznávanou atrakcí této inscenace, která ji dokázala vytáhnout na Broadway, je obsazení matky Brooke: Polly Wyeth ztvárňuje Stockard Channing.²⁴ Jejího manžela

21 Jon Robin Baitz (1961), americká dramatička, televizní scenáristka a příležitostná herečka. Partnerka režiséra a herce Josepha Mantella.

22 http://www.booth-theater.com/booth_theater_new_york.php.

23 Rachel Griffiths (1968), australská herečka, u nás známá např. z filmu *Do hola!*. Tato hra je pro ni broadwayským debutem.

24 Stockard Channing (1944), americká herečka, u nás známá především z role Rizey z muzikálu *Pomáda*. Má na svém kontě přes sedmdesát filmů. V místním kontextu je jednou z nejuznávanějších amerických divadelních hereček současnosti. *Other Desert Cities* je její čtrnáctou broadwayskou inscenací.

Lymana Wyetha hraje Stacy Keach,²⁵ povedeného syna Tripa Wyetha Thomas Sadoski.²⁶ Stále podnapilou Pollyinu sestru Sildu Grauman, která se jen na pár dní zastavila a už u starších manželů zůstala, představuje Judith Light.²⁷

Režijního nastudování se ujal partner autorky, ostrřílený a velmi uznávaný broadwayský režisér Joe Mantello.²⁸ Jeho režie zachovává všechny současné konvence broadwayské činohry. Mizanscéna je co nejjednodušší a nejprostší. Herci prostě jen přirozeně sedí či stojí na svém místě, oprostění od průběžného jednání, které se vyskytuje jen u těch, kteří díky svému naturelu či špatné herecké výchově nevydrží hrát to, co mají, a nutkavě si musí neustále vymýšlet nějaké odbočky. S minimem pohybu je pak každé gesto o to výraznější, každý velký či rychlý pohyb okamžitě zaznamenanatelný. Herci si tak v této režii mají možnost předávat diváckou pozornost, jako by si házeli neviditelnou kuličkou. Díky maximálnímu důrazu na divadelní realismus tak často dochází k situacím, kdy herci hrají zády k divákům. Děje se tak zpravidla ze dvou důvodů: za prvé aby to přesně odpovídalo situaci, a za druhé (a to mnohem častěji) proto, že herec sedící zády k divákům není tak důležitý jako herec, jehož výraz můžeme sledovat přímo, a nikoliv jen ze zadního poloprofilu nebo profilu. I když to může zprvu působit nezvykle, divák to

25 Stacy Keach (1941), americký herec, který účinkoval již v osmi broadwayských produkcích, je znám i z televize a filmu. Přestože tento sedmdesátiletý pán většinou představuje dramatické a charakterní role, publikum ho miluje spíše pro hvězdný životní styl kokainem, vězením, čtyřmi manželkami a mnoha avantýrami opředeného divadelního barda.

26 Thomas Sadoski (1976), americký herec, známý především ze seriálů (*Ošklivka Betty*, *Law and Order*).

27 Judith Light (1949), americká herečka známá především ze seriálů (*Ošklivka Betty*, *Law and Order*, *Special Victims* atd.), za něž obdržela i mnohá herecká ocenění.

28 Joseph Mantello (1962), významný a vysoce ceněný broadwayský herec a režisér (*Wicked*, *Take Me Out*, *Assassins* atd.).

brzy začne brát jako předzvěst velkého hereckého sóla.

Děj se odehrává v domě Wyethových. Nadějná spisovatelka Brooke, která ale už léta nic nevydala, se po šesti letech vrací domů, aby oslavila se svými rodiči Vánoce. Jejím dárkem pro celou rodinu je, že konečně dokončila další knihu: biografický román o svém zesnulém bratrovi, o němž se v rodině od jeho sebevraždy nemluví. Rodiče, bývalí úspěšní herci, si rukopis ani nechtějí přečíst. Román považují za zradu. Bojí se o svou dobrou pověst. Namísto díky za dárek se tak dceři dostává kázání, jak lépe vést svůj život. Situace se vyhrotí a Brooke obviní rodiče, že mohou za synovu sebevraždu. Jde jí především o upřímné vypořádání se s minulostí a ztrátou zesnulého bratra, kterému byla nejbližší z rodiny. Ostatní ale o takové vypořádávání s minulostí nestojí. Uzavřeli tu událost hluboko v sobě a nehodlají ji znovu vytahovat na světlo. Brooke naléhá postupně na všechny členy rodiny, v níž nejméně problémů má s dalším bratrem, kterému je to v podstatě celé už jedno, zatímco nejvíce s vlastní matkou, která je poté, co si rukopis konečně přečte, odhodlána se Brooke zříct a vydědit ji. Stává dceru před volbu: buď bude patřit do rodiny, ale bez knihy, anebo knihu vydá a rodina s ní v tom případě končí.

Brooke čekala, že bude těžké toto téma s rodiči otevřít, ale natolik vyhrocené reakce nepředpokládala. Jediný, kdo se jí jasně zastane, je teta Silda. Brooke zahnaná do kouta se rozhodne nevzdat se své pravdy a knihu vydat, což rodičům oznámí. Situace se obrací a iniciativu přebírají otec s matkou. V přerývaném dialogu rekonstruuji onu noc, kdy jejich syn spáchal sebevraždu. Dozvídáme se mnoho souvislostí a nových motivů dříve zmíněných situací, ale hlavně to, že sám jejich syn je poprosil, aby byli nejen svědky jeho sebevraždy, ale dokonce mu s ní pomohli. Po tomto děsivém příznání následuje poslední jednání, které se

odehrává po šesti letech. Ocitáme se na čtení nové knihy, v níž Brooke v podstatě jen vzpomíná na bratra a nezveřejňuje nic, co by mohlo rodině ublížit.

Scéna se trochu překvapivě po celou dobu nezmění, přestože poslední jednání k tomu přímo vybízí (děje se přece po šesti letech při autorském čtení). John Lee Beatty zvolil také pro současnou Broadway typické hyperrealistické ztvárnění, díky němuž nahlížíme do velkého, plně funkčního obývacího pokoje loftového či atriového typu, s krbem, vánočním stromkem, luxusní pohovkou, čajovým stolem a židlemi. Od dalšího obytného prostoru ho odděluje schod, což působí zvláště dobře ve chvíli, kdy rodiče chtějí uniknout z ožehavé konverzace a vystoupí do prostoru naznačujícího nitro domu a soukromí, kam dceřiny otázky nedolehnou.

Kostýmy jsou podle návrhu Davida Zinna současné, jasně akcentují bývalé hvězdné postavení paní domu, která i 'v kuchyni' musí být vždycky za dámou. Stockard Channing, která svým civilním zjevem připomíná, jak by dnes asi vypadala Liza Minelli, kdyby jí alkohol nezničil uměleckou kariéru, má ve tváři vepsanou onu minulost bary protřelé dívky, kterou maskéři zjemnili v hollywoodský styl stárnoucí bývalé herečky prvotřídní blond parukou střiženou na mikádo. Dosáhli tak dokonalé iluze ženy, která ač vypadá stále šik, má v očích stigma prohřřených let. V souladu s tím herečka jedná převážně v odměřeném stylu, kdy v odlišných situacích tvrdě a přitom s jistým patosem opakuje: „Já se znám, tohle bych nedokázala jen tak přejít,“ jako by hrála stále i před vlastní rodinou, a jen ve chvílích, kdy brání sama sebe, a to místy opravdu jadrně, probleskává v jejím projevu cosi z kruté minulosti, takže se prozrazuje, že není zas až tak dokonalou a sebejistou dámou.

Podobný bod zlomu přichází i u postavě tichého otce pod pantoflem ve chvíli,

kdy uvádí na pravou míru synův dopis na rozloučenou. Jedná se o kratičký monolog, v němž Lyan Wyeth v podání Stacy Keache přiznává, že poslední slova loučení synovi sám nadiktoval. Keachův Wyeth je v ten moment zlomeným a osudu cele odevzdaným mužem, který bez špetky sebelítosti líčí odhodlaným hlasem události, které měly být dávno zapomenuty, ale na něž musí v hloubi duše stále myslet.

U postavy tety Brook upoutává charakteristický akcent, kterým Judith Light podle nejpřísnějších kritiků vystihuje svou postavu do puntíku přesně. Doslova šok způsobila obecenstvu její promluva po děkovačce v rámci Týdne díkůvzdání, tradičně věnovaného charitě, kdy herci po každém představení žádají publikum o příspěvek. Judith Light zvládla v průběhu hry natolik přesvědčit diváky, že silný akcent nejspíš z jihu Ameriky je jí zcela přirozený včetně odlišné slovní zásoby a slangových výrazů, že její civilně pronesená žádost o charitativní příspěvek byla po první větě přerušena hřmotným potleskem vestoje.

Hra *Other Desert Cities* bývá zařazována mezi melodramata. A melodramatickými skutečně jsou dlouhé monology neustále se před rodiči i před sebou samotnou obhajující Brooke, které se nakonec podaří palčivou rodinnou ránu znovu otevřít a vyčistit. Rachel Griffiths je dokonalou představitelkou typické současné ženy, která si na nic nehraje, a přesto je z toho obviňována, ženy, která touží po klidu, a přesto cokoliv řekne, rozpoutá bouři. Na její stranu se vedle tety občas postaví i povedený bratříček, kterého hraje Thomas Sadoski jako typického dnešního floutka: všechno je mu jedno a touží jedině po tom, aby mu všichni dali pokoj. Možná proto je nejméně výraznou postavou celé hry.

V divadle Booth jsou představení *Other Desert Cities* vypsána zatím do 25. března 2012. Inscenace se přes počáteční rozpačité přijetí propracovala

k nejnavštěvovanějším a v diváckých kuloárech nejdiskutovanějším z činoherních událostí roku. Dá se předpokládat, že se stane jedním z broadwayských evergreenů, jak to můžeme sledovat obvykle spíše u muzikálů.

Golden: Seminar

Golden Theatre (1927)²⁹ vyrazilo letos na podzim do broadwayského konkurenčního ringu s opravdovou trefou do černého. Přichází s hrou oblíbené současné autorky Theresy Rebeck, která zde slavila úspěch už s hrou *The Scene*, ale publikum ji zná také jako autorku televizních seriálů a knižních bestsellerů. Rebeck si sama navrhuje obsazení a v jejích hrách bývá minimálně jedna nezpochybnitelná herecká hvězda. Tentokrát s obsazením vystřelila na současné Broadwayi nejvýš, neboť do hlavní role nepřijemného, šovinistického a arogantního hrdiny – spisovatele Leonarda, který se uvolí dávat soukromé hodiny psaní – byl obsazen Alan Rickman.³⁰ Už tento fakt vyvolal vlnu očekávání a diskusí v novinách i v televizi. Do rolí jeho čtyř mladých studentů, toužících se od něj v kurzech tvůrčího psaní naučit, jak se stát spisovatelem, byli obsazeni oblíbení seriáloví herci Hamish Linklater³¹ (Martin), Jerry O'Connell³² (Douglas), broadwayská jednička mezi mladými herečkami Lily

29 http://www.shubertorganization.com/theatres/john_golden.asp.

30 Alan Rickman (1946), britský herec, známý ze *Smrtonosné pasti*, *Robina Hooda*, *Harryho Pottera*, *Lásky nebeské* atd. Mnohokrát oceňovaný za svou divadelní práci, zejména v RSC.

31 Hamish Linklater (1976), americký herec známý ze seriálu *The New Adventures of Old Christine*, divadelnímu publiku z inscenací off-Broadway. V této hře na Broadwayi debutuje.

32 Jerry O'Connell (1974), americký herec, je známý především z televize a filmů (*Scream 2*, *Obsessed* atd.). V této hře na Broadwayi debutuje.

Rabe³³ (Kate) a divadlem nepolíbená Hettienne Park³⁴ (Izzy). Režisér Sam Gold³⁵ vycházel ze stylu textu, který připomíná seriál stavbou situací, zápletkami, příběhem a hlavně dialogy. Sledování představení pak navozuje pocit, jako bychom byli skutečně přítomni natáčení nějakého nového seriálu, tak blízké je zpracování Sama Golda televizní výrobě.

Děj můžeme, jako u většiny broadwayských produkcí, rozdělit do dvou logických částí, jejichž členění kopíruje i hyperrealistická scénografie Davida Zinna. První část se odehrává v bytě Kate, kam přijdou tři ostatní účastníci kurzu tvůrčího psaní a kde se také v rámci expozice dozvídáme, že Kate již dlouho píše jednu a tu samou věc, že Martin je takový nepřijemný uzavřený *loser*, Douglas se zná s každým, kdo něco znamená, a Izzy udělá cokoli, v první řadě sexuální *barther*, aby měla svůj sloupek v *New York Times*. Následuje první hodina od uznávaného autora, který je nyní dopisovatelem srdceryvných příběhů z rozvojových zemí. První přichází na řadu majitelka bytu Kate, která dává Leonardovi přečíst svou pracně vydřenou povídku. Ten ji po prvních pěti slovech zahazuje a spouští monolog, v němž brilantně rozebírá celý text včetně autorky, aniž by ho kdy četl či autorku znal. Zdrčená Kate se s ním chce hádat, což on nepřipustí, protože pokud „hájí sama sebe, neposlouchá jeho“. Leonard odchází a zanechá skupinu v rozlíceném dialogu. Martin využije příležitosti a požádá Kate, jestli by se mohl nastěhovat do jejího obrovského bytu,

33 Lily Rabe (1982), americká herečka známá z televize i filmů a divákům z off-Broadwaye i Broadwaye. Mladý talent, kterému často udělují ceny, podporuje současná kritika i obecenstvo.

34 Hettienne Park (věk cíleně tají) je korejsko-americká herečka, která má televizní i filmovou zkušenost. V této hře na Broadwayi debutuje.

35 Sam Gold (věk není uvedený) je americký režisér, který vedle Theresy Rebeck spolupracuje s autory, jako jsou např. Annie Baker, Zoe Kazan, Nick Jones atd.



Theresa Rebeck: Seminar. Golden Theatre 2011.

▲▲ Hamish Linklater (Martin), Alan Rickman (Leonardo), Lily Rabe (Kate), Hettienne Park (Izzy), zády Jerry O'Connell (Douglas). FOTO JEREMY DANIEL

▲ Lily Rabe (Kate), Jerry O'Connell (Douglas) a Hamish Linklater (Martin). FOTO JEREMY DANIEL



Theresa Rebeck: Seminar. Golden Theatre 2011.

▲▲ Jerry O'Connell (Douglas), Hettienne Park (Izzy) a Lily Rabe (Kate). FOTO JEREMY DANIEL

▲ Lily Rabe (Kate), Hamish Linklater (Martin) a Hettienne Park (Izzy). FOTO JEREMY DANIEL



Theresa Rebeck: Seminar. Golden Theatre 2011.

▲▲ Jerry O'Connell (Douglas) a Alan Rickman (Leonardo). FOTO JEREMY DANIEL

▲ Hamish Linklater (Martin), Hettienne Park (Izzy), Lily Rabe (Kate) a Jerry O'Connell (Douglas). FOTO JEREMY DANIEL

než sežene peníze, aby si mohl dovolit vlastní pronájem. Kate souhlasí a začíná další hodina, v níž přichází na řadu povídka od atraktivní Izzy. Leonard opět přečte jen prvních pár řádek, ale už od samého začátku jása blahem nad tím, jak je její psaní svěží a sexy. Z hodiny k všeobecnému pohoršení odcházejí společně.

Před následující lekcí řeší Kate s Martinem, že mít sex s vlastním učitelem/studentkou je oboustranně neetické. Martin se Izzy zastává, něco takového by nikdy neudělala. Jeho obhajobu přeruší příchod Douglase, který dosvědčuje, že ti dva skončili u Leonarda doma, a přichází s klíčovým obviněním, že je takové jednání neetické od obou. Začíná další hodina a na řadu přichází Douglasovo psaní. Leonard se začte do prvních řádek a pak mu vysvětlí, že ho nemá co učit, protože na jeho psaní je něco líbivě děvkovského, co by se hodilo tak leda do Hollywoodu. Douglas brání svou povídku, ale Leonard ho ostře zastaví s tím, že nemluví o povídce, ale o něm samotném.

Leonard odjíždí do Somálska a osiřelí studenti doufají, že ho tam někdo omylem zastřelí. V tomto mezidobí začne Martin, do něhož je zamilovaná Kate, chodit s Izzy. A protože Martin bydlí stále u Kate, nepřetržitě se před jejíma očima milují na každém místě jejího bytu. Situaci zachrání až návrat Leonarda, který žákům nadšeně hlásí, že nebyl zastřelen.

Na řadu přichází poslední student, Martin. Jeho psaní shledá Leonard bezchybným, ale situace už je natolik vyhrocená, že ho Martin posílá do háje. Všichni studenti mu vmetou do tváře, že jeho dílo je plagiát a on zloděj, což se dozvěděli od Douglasova strýčka. Leonard s okamžitou platností ukončuje kurz.

Druhá část hry se odehrává v Leonardově bytě, který působí jako typické spisovatelské doupě s rozlehlou knihovnou a letitým stolem se stohy papírů. Sem přichází Martin, neboť potřebuje od Leonarda zpět peníze za neodpučené hodiny.

Leonard není sám, snaží se Martina vyhodit, ale do toho už z jeho ložnice přichází Kate. Martin je šokovaný a ve chvíli osamění se pokusí Kate přesvědčit, že ji miluje. Kate ho odmítá a odchází sama.

Martin prohledává Leonardovi stůl a nalezne tam jeho nový román. Pochopí, že byl z plagiátorství obviněn neprávem, že mu chtěl někdo zruinovat život, což se mu zdárně podařilo. Martin se ho chce veřejně zastat, ale přichází Leonard a snaží se mu text vzít z rukou. Dohadují se nad ním a Leonard pak poníženě přiznává, že už nedokáže nechat někoho číst svůj text. Už nemá kůži, která by ho chránila. Nabízí Martinovi mefistofelskou úmluvu. Povede jeho psaní, a oni dva, jeden s veřejnou tvářou a druhý s tvářou skrytou, budou společně psát. Martin přijímá.

Hlavní hereckou hvězdou tohoto představení je bezesporu Alan Rickman, který dokázal s postavou Leonarda naložit vskutku bravurně. Jeho britský přízvuk dodává roli jistý nádech tajemství, nadsázky i satiričnosti. S minimem hereckých prostředků tak povětšinou pouze sedící či stojící Rickman dokáže před zraky diváků rozvinout charakterový oblouk postavy, na jehož počátku přichází uzavřený, slizký šovinista, který se v průběhu představení ostatním postavám pomalu otevírá, jako by z cibule opadávaly jednotlivé slupky, až na samou ryzí dřevěnou trpce zkoušeného člověka bez špetky sebelítosti, současného hrdiny, je muž ženy samy padají k nohám a před kterým je třeba smeknout. Veškerou hloubku charakteru Leonarda vytváří Rickman převážně jednáním, které je naprosto konkrétní a není ničím podružným rozptylováno.

Pravým opakem je pak hlavní ženská postava Kate v podání brilantní Lily Rabe, která velmi důvtipně a nápaditě využívá průběžného jednání, jako například ve scéně, kdy se v dialogu s Martinem rozčiluje nad Leonardovou kritikou jejího psaní. Přichází s každou novou replikou

z portálu, míchá těsto na sušenky ručním elektrickým mixérem, jehož krátká šňůra ji vždy v polovině chůze prudce zastaví. Vzniká tak mimoděk komická scénka, kterou umocňuje bezmocnost a rozčlenění postavy. Dalším nápadným protikladem vůči Rickmanovu herectví je u Lily Rabe časté zpracovávání fyzického jednání: ať už křečovitým skákáním na posteli ve chvíli satisfakce, či zarputilými velikými gesty vzdoru ve více variantách, a mnoha dalšími způsoby. V protikladu k Rickmanovi, který žádný z těchto hereckých prostředků nepoužívá, tak dostává jejich vzájemná souhra plasticitu představující setkání dvou naprosto rozdílných lidí.

Třetím velkým hráčem této inscenace je Hamish Linklater, který pojal svého losera Martina jako tichého chlapce, který raději stojí stranou, přestože do všeho zasahuje. Dramaturgickým obloukem jeho postavy je vývoj od nevýrazného pana 'kdokoliv' až po 'vyvoleného'. V samotných hereckých prostředcích se tato změna významně neprojevuje a Linklaterovi pomáhá k vytvoření oblouku postavy spíše text a jednání ostatních postav. Přesto dokáže být Rickmanovi důstojným sekundantem.

Slabším článkem inscenace jsou poslední dva představitelé: Jerry O'Connell a Hettienne Park, kteří často nevyužívají ani možností textu, ani nabízených situací. Jednou ze zásadních příležitostí k rozehrání je situace vzniklá v další hodině tvůrčího psaní po společném odchodu Leonarda a Izzy. Všichni tuší, že spolu ti dva po předchozí lekci něco měli, text to vzápětí potvrzuje, Leonard zcela zřetelně přichází s jinak nastaveným vztahem k Izzy, ale z jejích reakcí nepoznáme nic. Toto herecké nedorozumění rozbíjí Rickmanem i ostatními herci dobře nastavenou situaci a v důsledku diváka přinejmenším na okamžik zmate.

Inscenace vyvolává mimo jiné diskuse o opodstatněné a neopodstatněné nahotě

na jevišti. Během představení se objevují částečně obnažená dívčí těla hned dvakrát. V prvním obraze Izzy na důkaz své odhodlanosti, že udělá cokoli, aby se z ní stala uznávaná autorka, odhalí řadra, aby přítomným dokázala, že má co jako protisluzbu nabídnout. Publikum je šokované, ale mile. Hereččina nenucenost a samozřejmost vytvoří z celé situace půvabný gag. Druhá 'opodstatněná nahota' se objeví v situaci posledního dějství u Leonarda v bytě, kam vtrhne Martin ve chvíli, kdy z ložnice nečekaně vyjde Kate oblečená pouze do Leonardovy košile. Když se jí Martin konsternovaně ptá, co tam dělá, odpoví mu Kate, na forbině otočená zády k divákům, že neví, jak by mu to přesněji vysvětlila – což doprovází výmluvným gestem zvednutých rukou, při kterém odhalí divákům nahý zadek a odkráčí středem hledat své kalhotky.

Seminar měl premiéru 20. 11. 2011 a okamžitě se dostal na první místa kritických výběrů a doporučení. Jeho derniéra byla naplánovaná na 4. března 2012. Krátká lhůta je dána závazky hlavního představitele, protože Rickman se v polovině března vrací k dokončovací práci na filmu *Gambit* a k novému natáčení, neboť, jak se nechal před několika lety slyšet, vykonal již v divadle své a jeho místo je teď ve filmu.

Rysy podzimně-zimní 45th West

Podzimně-zimní 45th West tedy hned v několika případech přináší do broadwayské divadelní sítě tučné úlovky. *Seminar* směle vtrhl do konkurenčního souboje o největší divadelní počín sezony a značně tak ohrozil dosavadní prvenství *Other Desert Cities*. Brodwayská představení *Private Lives* byla až do svého konce zcela vyprodána a těšila se přízni publika i kritiků. I tvůrci inscenace *The Mountain-top* mohou být přinejmenším spokojeni,

neboť všeobecně nepřilíš stravitelné téma v podání divadelně nezkušeného hlavního herce bylo na místy komerčně až přeprecizované Broadwayi povážlivým tahem.

I přes zřejmou rozdílnost jmenovaných inscenací lze vysledovat jisté společné vlastnosti, jejichž shrnutí nám snad pomůže dotvořit pohled na broadwayskou sezonu, tak jak se odehrávala na 45th West.

Dramaturgicky tuto část podzimmně-zimní Broadwaye zcela ovládaly hry s početně malým obsazením. *Seminar*, *Other Desert Cities* i *Private Lives* jsou hry pro pět herců. Každá z těchto her má ústřední dvojici: *Seminar* (učitel [Leonard] a žák [Martin]), *Other Desert Cities* (dcera a matka) i *Private Lives* (exmanželská dvojice). *The Mountaintop* je hrou pro dvě osoby (Luthera a anděla). Většina her je převážně komediálního charakteru nebo v sobě alespoň komediální prvky zahrnuje (v případě melodramatu *Other Desert Cities*). U veškeré produkce je zásadním a hlavním příběh. Nejlépe pak takový, který by měl představovat hlubší sondu do života postav.

Vedle klasické herecké práce v mluvené rovině role je zde výrazná jakási mistrovská hra s jazykem, zvláště pak s různými jeho variantami, přízvuky i lexikálními nuancemi, což dokonale odráží celkové neustále se měnící demografické uspořádání New Yorku, kde většina lidí pochází odjinud, a tudíž každý mluví tak trochu jinou verzí angličtiny. Ve sledovaných hrách jsme tuto tendenci mohli pozorovat na trojí způsob. Předně cizinec obsazený do role, v níž hovoří jako cizinec (Brit Rickman v roli Leonarda), za druhé cizinec, který mluví jako místní (Australanka Rachel Griffiths v roli

Brooke), a za třetí místní herec, který hovoří cizím přízvukem (Judith Light hrající nejspíše jižanskou tetu Stacy, či Lily Rabe v roli Kate, kde má momenty, které prozrazují její původ z Ohia).

V herectví převládá civilní styl, který ovšem vychází z brilantní herecké techniky, jak pohybové, tak hlasové. Dochází-li ke stylizaci, je pouze jemná a vždy nazíraná jakoby současnou optikou. Příkladem může být decentní stylizace Kim Cattrall do filmové divy 30. let, která si ponechává pouze ty atributy let minulých, které postavě dodávají jistého neuchopitelného lesku. Vše ostatní je zcivilněno na nejvyšší možnou míru.

Cílem je snaha o co nejpřirozenější iluzi, které pomáhá i hyperrealistická scénografie, kde je všechno (nábytek i rekvizity) skutečné a funkční. V rámci této snahy pak v herecké praxi dochází k časnému točení se herců zády k divákům, což zprvu působí (vlastně paradoxně) značně nepřirozeně. Oproti této snaze stojí pak inscenační konvence situující v mizanscéně hvězdu na místo ze všech diváckých pozic nejlépe viditelné, což je v případě, jedná-li se o dobře postavenou situaci, metoda převážně funkční. Pokud je zapotřebí v rámci situace přenést pozornost na někoho jiného než na takto vystavenou hvězdu, děje se tak převážně jediným způsobem: hvězda se v rámci situace přemístí k tomu, kdo má něco klíčového sdělit a na něhož je třeba upnout diváckou pozornost.

Tyto principy v určité míře zachovávají všechny sledované inscenace. Nutno říci, že na většinu z nich je třeba si v pozici diváka odjinud teprve zvyknout a nechat se naučit, jak se na takové představení má divák vlastně dívat.

Gwenaël Morin: divadlo a polis

Jitka Pelechová

Gwenaël Morin je jednou z nejvýraznějších osobností své generace (nar. 1969) na současné francouzské scéně. Jako velká část francouzských režisérů nemá specifické vzdělání v divadelním oboru: po studiu architektury se začal věnovat divadlu nejdříve jako režijní asistent a příležitostný herec, posléze se pustil do vlastních inscenací. Do povědomí širší veřejnosti se Morin dostal v roce 2009 díky podpoře originální instituce s názvem Laboratoires d'Aubervilliers na pařížském předměstí, jež funguje jako nezávislé centrum praktického výzkumu v uměleckých disciplínách a klade si za cíl podporovat kulturní projekty, které se vymykají obvyklým produkčním podmínkám. V tomto případě poskytla Morinovi po dobu jednoho roku prostor a prostředky k tomu, aby uskutečnil svůj projekt Théâtre Permanent („Stálé divadlo“): spolu s šestičlenným hereckým ansámblem intenzivně pracovat, téměř každý večer hrát a zároveň věnovat čas a energii divákům. Každovečerní představení byla zdarma, stejně jako herecké workshopy, které se konaly každé dopoledne a během nichž herci předávali své role amatérům. Odpoledne pak byla vyhrazena zkouškám.

Théâtre Permanent jako projekt ani Gwenaël Morin jako umělec se nehlásí k žádným politickým ideálům, cílům či hnutím, ač samotný počín, hrát celý rok zdarma divadlo uprostřed 'panelákové' čtvrti, ve své podstatě samozřejmě politický je. Pro Morina je hlavní hybnou silou zkoumání divadla jako jevu samotného a možností jeho existence v rámci *polis*. Následující řádky se zakládají jak na svých diváckých zkušenostech z Morinových inscenací, tak – a především – na dlouhodobém dialogu, který s režisérem při různých příležitostech (akademických, divadelních i osobních) vedu od roku 2009, odkud pocházejí i citované pasáže.

Jak mocný nástroj může otevřeně politické divadlo být, si Morin ověřil relativně brzy ve vlastní praxi. V roce 2004 dostal jeho přítel, švýcarský výtvarný umělec Thomas Hirschhorn, nabídku 'obydlit' na několik týdnů Švýcarské kulturní centrum v Paříži. Tento na rozdíl od Morina hluboce politicky angažovaný výtvarník (posledních deset let například odmítá vystavovat v rodném Švýcarsku, dokud bude ve vládě krajně pravicová strana UDC) se rozhodl svým dílem problematizovat švýcarské pojetí přímé demokracie. V instalaci nazvané *Swiss-Swiss Democracy* vytapetoval zdi centra fotokopii zaujatých novinových článků, které poslepoval hnědou lepicí páskou jasně odkazující na fašistické 'hnědé košile', nebo v montáži spojil obrazy z iráckého vězení v Abu Graib se znaky jednotlivých kantonů.¹

¹ V katalogu výstavy Thomas Hirschhorn otevřeně píše: „*Swiss-Swiss Democracy* chce nahlédnout do zákulisí demokracie a není myšlena jako provokace. Společně s Gwenaëlem Morinem a jeho divadelním souborem chci po osm týdnů *obléhat* Švýcarské kulturní centrum. Pomocí výstavy a každodenních představení chci zbavit demokracii ideálů a narušit její klidné svědomí. Pobuřuje mě zneužívání demokracie, pobuřuje mě *absurdita přímé demokracie* v dnešním Švýcarsku, mé vlasti, a pobuřuje mě zvolení Christopa Blochera do Federální rady“ (zvýraznil autor).

Zároveň se při této příležitosti obrátil na Gwenaëla Morina, aby vytvořil inscenaci, která by se uváděla každý den po dobu trvání instalace, tedy asi dva měsíce. Režisér se v duchu Hirschhornova díla rozhodl pro Schillerova *Viléma Tella*. V tomto svém pravděpodobně nejotevřeněji politickém díle se Morin pustil do zkoumání 'demokratické mytologie': soubor Schillerových postav si mezi sebe rozdělilo sedm herců, kteří se pohybovali v Hirschhornem inspirovaném prostoru plném okopírovaných textů či fotografií, na zdi načmáraných nápisů a s mobiliářem úplně polepeným onou hnědou páskou. Morin sám svou práci nepovažoval za inscenaci, ale spíš za performanci beroucí si za základ vybrané momenty Schillerova dramatu. V jednu chvíli se herci proměnili ve smečku psů hledající Tella: jeden z nich pak v určitý moment zvedl nožičku nad kopii portrétu Christopa Blochera, stranického předsedy UDC a v roce 2004 i švýcarského ministra spravedlnosti. Ač se v porovnání s některými elementy Hirschhornova díla jednalo o relativně nevinnou anekdotu, zmocnila se jí média a v krátkém čase se stala metonymickým vyjádřením subverzivního charakteru celého počínu; politická bouře, kterou strhla, pak vedla až k finančním sankcím uvaleným na hlavní švýcarskou (veřejnou) kulturní organizaci Pro Helvetia, o něž se postarala část vlády hlásící se k UDC.

Zda se fakt, že se Morin ve své práci už k tak otevřeně politickým obsahům nevrátil, vztahuje přímo ke zkušenosti se *Swiss-Swiss Democracy*, je samozřejmě těžké říct. Jisté je, že jeho tvorba se v posledních letech k problematice *polis* vyjadřuje čistě divadelními prostředky. V zimě 2008 například uskutečnil projekt *Foyer - Sbor (Le Foyer - Le Chœur)*, který spočíval ve štafetovém čtení klasických divadelních her, každý den od 11 do 21 h, po dobu jednoho měsíce v malém lyonském divadle, které Morin pro tuto příležitost zařídil jako něco mezi knihovnou a čekárnou (lepící páskou polepené a počmárané zdi opět svědčily o inspiraci Hirschhornovými světy). Diváci mohli vstoupit kdykoliv během čtení a kdy chtěli, mohli i odejít. Jednotliví herci, kteří se ve čtení her střídali, se sešli vždy v podvečer na prostranství před divadlem a několik minut sborově skandovali krátké výroky známých filozofů, každý den jiný - například „Tvář je to, co nám zabraňuje zabít“ (Emmanuel Lévinas) nebo „Člověk se narodil svobodný, ale všude je v okovech“ (Jean-Jacques Rousseau). Morinovým přáním bylo vytvořit uprostřed města jakýsi „pól energie a kritického myšlení“. Reakce kolemjdoucích na asi dvacetičlenný sbor, které se pohybovaly v širokém spektru od hlasitého povzbuzování po zasyčené výhružky, utvrdily režiséra v poznání, že i bez otevřeně politického obsahu může divadlo být „mocný nástroj propagandy“ - a tím spíš s dlouhodobě spolupracujícím souborem. To je podle jeho názoru také důvod, proč Francie nikdy ansámblové divadlo na instituční úrovni příliš nepodporovala - na rozdíl například od západního Německa, které bylo, především v 70. letech, schopné žít v rámci divadelních institucí svou vlastní politickou antitezi.

Díky podpoře Laboratoires d'Aubervilliers se Morinovu Théâtre Permanent podařilo vymanit se z běžných produkčních podmínek francouzských institucí. Základní myšlenkou bylo uvést do chodu skutečnou hereckou laboratoř po vzoru experimentů P. Brooka, J. Grotowského či E. Barby, která se ovšem - na rozdíl od jmenovaných - rozvíjela v úzkém vztahu k divákům. Nové elementy, které workshopy s amatéry přinesly, mohly být hned téhož večera zapojeny do inscenace a vyzkoušeny před publikem, a v některých případech se amatéři přímo podíleli na představení a nahradili jednoho z herců, alespoň na část role. Dílny ale



Julian Eggerickx, Fanny De Chaillé a Grégoire Monsaingeon v performanci Vilém Tell podle Schillerova Wilhelma Tella (2004). FOTO © ROMAIN LOPEZ

sloužily i k jinému účelu: vzhledem k tomu, že soubor nebyl veden jako kolektiv a že Morin důsledně trval na hierarchii mezi herci a režisérem (v uměleckých, administrativních i ostatních otázkách), dávaly workshopy hercům aktivně tvůrčí prostor, kde nebyli podřízeni režisérovu vedení. Kromě toho herci i režisér každý den chodili po Aubervilliers, čtvrti na předměstí Paříže obývané především lidmi ze skromných poměrů, často přistěhovalci, pro které návštěva divadla nepatří mezi obvyklou kulturní praxi, nevnímají-li ji přímo jako elitářský luxus. Zvonili u dveří jednotlivců a informovali je o možnosti přijít zdarma na představení a účastnit se práce s herci.

Bezplatnost je pro Morina jedním ze zásadních principů ve vztahu k divákům. Není dána sociálními otázkami („vstupné je příliš drahé“ je podle režiséra pouze záminka, která nepoukazuje na ekonomické problémy jedince, nýbrž na kulturní nesrovnalosti na úrovni celé společnosti), ale právě poměrem mezi umělcem a publikem, o němž se Morin snaží v celé své práci přemýšlet: Kdy se z člověka stane divák? Kdy dojde k uzavření oné konvence/smlouvy mezi ním a umělcem? Ve chvíli, kdy si koupí lístek? Když uvaděčka utrhne ústřížek? V případě, že nemusí za lístek platit, rezervovat jej předem a nakonec projít kontrolou, je jeho gesto spontánní a on se stává divákem ‘tady a teď’, díky tomu, že před ním stanou herci. Otázka bezplatnosti samozřejmě vyvstává palčivě v případě, kdy divadelní představení opustí prostor divadelní budovy a zamíří do plenéru urbanizovaného prostoru, jak se tomu u Morina hojně stává (svědčí o tom ostatně citovaný příklad *Le Foyer - Le Chœur*), a to vše stále v rámci nové

vize vztahu k publiku. Ve chvíli, kdy se zruší systém vstupenek a kontrol, není třeba vytyčit hranice divadelního prostoru a divákem se potenciálně může stát každý. Divadelní budovy a sály sice nabízejí hercům i divákům hmotné a technické zázemí a komfort a umožňují trvale vepsat divadelní prostor do městské krajiny, ale neohraničený plenér dovoluje divadlu prosadit se ne na základě vnějšího prostorového uspořádání, nýbrž na základě své vnitřní esence. Jedná se vlastně o určitou formu foucaultovské heterotopie, jednoznačně lokalizovaného místa, které obrací naruby normalitu společnosti; oč jsou zde jeho hranice oproti Foucaultovu konceptu nejasnější, o to víc vyvstává jeho fundamentální podstata „jiného prostoru“.²

Z estetického hlediska je Morinova práce silně poznamenána jeho studiem architektury a s ním spjatou pozorností věnovanou výtvarnému umění. Vliv architektury se v jeho scénografiích, jejichž autorem je vždy sám, neprojevuje komplexním členěním prostoru s vertikální dominantou, jak jej můžeme pozorovat u mnoha architekturou ovlivněných divadelníků. Pro Morina musí organizace jevištního prostoru především dovolovat hercům rozvinout své schopnosti a možnosti. Takový přístup je de facto naprosto v logice funkcionalismu; Morin ovšem odmítá klasický funkcionalismus ve stylu například Miese van der Rohe, jehož domy, přestože svým radikálním zjednodušením formy ve své době funkcionalismu odpovídaly, vlastně svému účelu doopravdy nesloužily: ač byly vystavěny jako obytné, bydlení ve skutečnosti vyhovovalo jen pramálo. Morin naopak uvádí příklad Franka Gehryho a jeho přípravných kreseb: architekt tužkou po papíře naznačuje pravděpodobný pohyb osob v prostoru, který má vytvořit, a podle tak vzniklého abstraktního grafu pak navrhuje jeho uspořádání. V Morinově případě se tedy jeviště řídí podle sobě vlastních zákonů a pravidel, aniž by si kladlo za cíl imitovat jakoukoliv vnější realitu. Vliv výtvarného umění se pak projevuje jak citacemi konkrétních uměleckých děl, tak odkazy na světy jednotlivých, většinou současných umělců (Thomas Hirschhorn zde přitom hraje roli hlavního, i když ne jediného, zdroje inspirace). A konečně, vliv výtvarna doplňuje surový vzhled ‘ateliéru’ nebo ‘dílny’, který Morinovy prostory vytvářejí. K takovému ‘kutilskému’ aspektu se však režisér otevřeně hlásí: po vzoru Josefa Svobody vnímá svou práci jako řemeslo, což je pro něj jediná garance solidní a do konce dotážené práce. Spojitost se Svobodou je možné nalézt i ve faktu, že Morin často vymazává jasný předěl mezi scénou a sálem tak, aby scénografické prvky mohly přesáhnout z jeviště do hlediště a obsáhnout v sobě obě dvě v jednolitěm prostoru: ten pak není ani dramatický, ani divadelní, ale scénický.³ Rozdíl mezi herci a diváky tak není dán prostorovým uspořádáním, ale společenskými konvencemi, které v sobě odráží prvky uspořádání *polis*.

Co se repertoáru týče, čerpá Gwenaël Morin výlučně z arsenálu klasických her (s jedinou výjimkou, o níž bude řeč). Program Théâtre Permanent se skládal

² „Pravděpodobně v každé kultuře a civilizaci existují místa, skutečná místa, místa, která jsou pevně zakotvena ve společenském zřízení, ale která tvoří něco jako proti-prostory, něco jako zrealizované utopie, v nichž jsou všechny dané kultuře vlastní skutečné prostory zastoupeny, ale zároveň převráceny a zpochybněny, něco jako prostory mimo prostor, přestože je lze ve skutečnosti přesně lokalizovat. V protikladu k utopiím budu tyto prostory [...] nazývat heterotopiemi“ (Michela Foucaulta citují z francouzského originálu „Les Espaces autres“, in *Dits et écrits II*, Paříž: Gallimard 1994).

³ Vladimír Jindra mluvil o „inscenačním“ prostoru; viz jeho článek „Inscenační prostor“ (*Divadlo*, duben 1969: 51–56), kde autor takto kvalifikuje Svobodovo scénografické řešení ke Kašíkově inscenaci *Dona Giovanniho*.



Gwenaël Morin předčítá během projektu Foyer – Sbor (2008).

FOTO © ÉLODIE ERARD

z šesti dramát, která nebyla uváděna v alternaci, ale po sobě – každému dílu byly vyhrazeny dva měsíce (Stálé divadlo se tedy nezastavilo ani během letních prázdnin!): Mussetův *Lorenzaccio*, Molièrův *Tartuffe*, Shakespearův *Hamlet*, Racina *Berenika*, Sofoklova *Antigona* a konečně Büchnerův *Vojcek*. Morin se obecně úmyslně snaží nepodřizovat volbu repertoáru hlediskům, která nazývá „subjektivní“ – jako osobní obdiv režiséra k tomu či tomu autorovi nebo chuť režirovat konkrétního herce v té či oné roli. I zde výběr vycházel z jediné ‘objektivní’ reality divadla, a to společenství herců a diváků. Počet her byl dán počtem herců v ansámblu, tak, aby každý mohl jednou hrát hlavní roli; voleny byly úmyslně hry, jejichž název odpovídá jménu protagonisty, aby pro diváky nepřiliš zběhlé v divadelní konvenci, kterým bylo představení prioritně určeno, vyvstala možná totožnost mezi dramatickou postavou a hercem, kterého mohli denně potkat v ulicích; a konečně klasický, i laikům známý repertoár odkazoval čtenáře plakátů či letáků jednomyslně na divadlo.



Vztah ke klasikům divadelní literatury je samozřejmě jedním z *topoi* současného divadla a Gwenaël Morin si je vědom otázek, které tak vyvstávají. Na jednu stranu je nechce, jako mnoho současných praktik, 'odsoudit': „jdi se vycpat, Molière, já si budu dělat, co chci“ [*sic*]. Na druhou stranu se ale nevzdává tvůrčí svobody, kterou mu klasická díla nabízejí: „Nejedná se pouze o to, vdechnout nový život Molièrově genialitě, ale o to, poměřit vůči ní svou vlastní odlišnost a jedinečnost, své neporozumění a možná i vztek – jednoduše vytvořit svůj specifický vztah ke světu, v němž se Molièrovo dílo tyčí jako model.“ O tomto přístupu svědčí i jeho inscenace *Tartuffa*. Během prvních zkoušek se Morin a jeho soubor pokoušeli zaměřit na titulní postavu: je možné brát Tartuffa vážně? Co když to není jen „svatoušek“, pokrytec, ale doopravdy a upřímně pobožný člověk?⁴ V takovém případě by zůstal jako jediný bez masky a přetvářka by naopak připadla všem ostatním postavám. Druhou myšlenkou – u které nakonec zůstalo – bylo zaměřit se na postavu Orgona: Morin se jej chopil jako hlavní, a veskrze tragické, figury. Jevištnímu prostoru vévodil nápis „*Tartuffe* podle Molièrova *Tartuffa*“⁵: příběh muže, který zradil sám sebe“. Scénografické řešení vycházelo z principů u Morina obvyklých: jeviště bylo zcela prázdné, vyjma velkého stolu, který trůnil v jeho středu. Na stěnách, částečně pokrytých zelenou a hnědou lepicí páskou (kolem

4 Takovou interpretaci už nastínila inscenace *Tartuffa* v režii Louise Jouveta z roku 1950, která platí za jeden z milníků francouzských divadelních dějin.

5 Podle stejného vzoru se skloňují všechny tituly, které Morin svým inscenacím dává.



◀▲▶ **Tartuffe podle Molièrova Tartuffa (2009).**
Barbara Jung (Elmíra), Julian Eggerickx (Tartuffe),
Ulysse Pujó (Damis), Grégoire Monsaingeon (Orgon),
Renaud Béchet (Dorina). FOTO © JULIE PAGNIER



jeviště i hlediště), pak na papírech vytištěný text hry a především rekonstrukce Géricaultova *Voru Medúzy (Le Radeau de la Méduse)* v původní velikosti, poslepuvaná z černobílých fotokopií formátu A4. Volba obrazu jednak situuje inscenaci do určitého prostředí (podle Morina je jeho reprodukce typická pro domácnosti francouzské střední vrstvy), jednak odpovídá tématům hry na symbolické úrovni: připomeňme, že tato malba vyobrazuje skutečnou událost z roku 1816, kdy po ztroskotání lodi Medúzy zůstalo na voru na širém moři přes 150 lidí, z nichž někteří se po šílené plavbě nakonec zachránili, mimo jiné i díky kanibalismu. Umístění obrazu přímo nad rodinný stůl tak alegoricky odkazuje na ztroskotání Orgonovy rodiny, ale také na symbolický kanibalismus a v neposlední řadě na příběh z černé kroniky. Citace výtvarných děl je v Morinově tvorbě častá: jejím účelem je otevřít prostor novým rozměrům, symbolickým i imaginárním. Stejnou roli hrál i druhý obraz, který se v inscenaci objevil, tentokrát v rukou služky Doriny: *Smyslná myšlenka (Une Pensée lascive)*, kresba z pera Jean-Jacqua Lequeu, která detailně, téměř anatomicky, znázorňuje ženské pohlaví. Pro Morina to byla samozřejmě příležitost doslovně vyjádřit téma, které prochází celou hrou, ale zároveň opět přidat novou dimenzi. Lequeu byl před Velkou francouzskou revolucí jedním z dvorních architektů Ludvíka XVI. a zaměřoval se především na návrhy svatyní a chrámů. V následujícím období Teroru byla však stavba a znázorňování jakýchkoliv elementů spjatých s církví a Bohem zakázána a Lequeu se tak uchýlil k těmto anatomickým kresbám, které ovšem nejsou pouze vědeckého rázu... Zbožnost může mít mnoho podob, u Lequeu jako u Molièra.



▲ Renaud Béchet (Stráž) v *Antigoně* podle Sofoklovy *Antigony* (2009). FOTO © JULIE PAGNIER

► Sbor dobrovolníků v *Antigoně* podle Sofoklovy *Antigony* (2009). FOTO © JULIE PAGNIER

Navzdory těmto symbolickým přesahům bylo ale jeviště relativně strohé (stejně jako kostýmy, které nesly minimum divadelních prvků) a hlavní pozornost se tedy přenášela na herce. Společným jmenovatelem jejich interpretace byl jednak výrazný rytmus, který se opíral o Molièrovu verše – herci je někdy spíše skandovali než vyslovovali, asi jako na mluvené zkoušce (celé představení se tak vešlo do necelé hodiny a čtvrt, navzdory minimálním škrťům), jednak velmi fyzické a nerealistické herectví, které se opíralo o výrazně divadelní prostředky. Mimo to však byla jejich interpretace velmi rozmanitá. *Tartuffa* a *Marianu*, tedy dva objekty *Orgonových* tužeb, ztvárnil jediný herec, Julian Eggerickx – z jedné role do druhé přecházel pomocí jedné z mála rekvizit inscenace, paruky, a především změnou hereckého registru: zatímco pro *Marianu* používal otevřeně klounovské prostředky – mluvil například falzetem a za každým veršem expresivně omdlával –, pro *Tartuffa* zvolil mnohem umírněnější hru, plnou temné vnitřní agresivity, která na konci doslova vybuchla. *Barbara Jung* jako *Elmíra* byla spíše racionální, ale to pouze do scény, kdy se *Orgon* schová pod stolem a ona na oko svádí *Tartuffa*: zde pomocí přiznaně amatérsky provedeného sexy tance, který měl samozřejmě především komický efekt. Stejně působil i *Damis* (*Ulysse Pujol*) – jako adolescent, který by si ještě rád hrál na supermana. Naproti tomu *Orgon* (*Grégoire Monsaingeon*) se jako jediný vyjadřoval celkem realistickými prostředky, daleko od karikaturního stereotypu směšného a tvrdohlavého aristokrata, který je této postavě vlastní. Výsledkem tak byla velmi rychlá inscenace, která volně přecházela



z jednoho žánru do druhého: z komedie až frašky k rodinnému dramatu a pak k závěrečné tragédii – takové mísení žánrů ostatně není Molièrovu textu cizí. Roli Kleanta, postavy, která je napůl cesty mezi aktérem dramatu a jeho vnějším pozorovatelem, hrál Gwenaël Morin sám; někdy zůstával na scéně, někdy si šel sednout do publika a jeho Kleant se tak stal symbolickým ztělesněním režiséra.⁶ Do stejné logiky, která má za účel zrušit veškerou dramatickou iluzi, se zapisovalo i pojetí úvodní scény hry, ve které Madame Pernelle představuje všechny postavy: herci přitom stáli v řadě proti publiku a postupně jako by ‘přijímali’ své role.

Srovnáme-li však *Tartuffa* s inscenací *Antigony*, která také vznikla v rámci Théâtre Permanent, vyvstane jasně formální rozmanitost Morinova divadla. *Antigona* se hrála v plenéru před divadlem a v komplexněji uspořádaném prostoru. Na levé straně přístřeší, pod nímž stála tabule s grafem rodu Labdakovců a dále stojan s černobílou fotografií davů lidí na jakémsi státním pohřbu, střední části jeviště vévodila dřevěná tabule s latinskými a řeckými písmeny nasprejovaným titulem hry a pravou část okupoval ‘háj’ dřevěných kůlů, z nichž každý měl na vrcholu černého ptáka: bylo to místo za městem, kde se odehrála bratrovražedná bitva a na kterém teď ležely roztroušeny cáry vojenských uniforem. (Vojenské kabáty byly mimochodem také k dispozici divákům proti večernímu chladu.)

⁶ Stejně tomu bylo například i v jeho inscenaci *Hamlet podle Shakespearova Hamleta*: Morin zde ztvárnil Klaudia a jako takový byl strůjcem dění na Elsinoru i na scéně.



Zatímco v *Tartuffovi* se kostýmy herců blížily civilu (například Elmíra hrála v džínách), v *Antigoně* jevíly mnoho divadelních prvků – vojenská košile pro Kreonta (hrála ho žena), barevné letní šaty a paruky pro Antigonu a Ismenu (hráli je muži), a to vše doplněné z kartonu a lepicí pásky vyrobenými kornami, helmami atd. Někteří herci byli silně nalíčení. V *Tartuffovi* bylo rekvizit jen poskrovnu, v *Antigoně* by se jich dalo napočítat mnoho, všechny většinou vyrobené v duchu Morinova kutilství: od mečů stráží po amplion koryfeje, od kůlů s černými ptáky, které sbor ke konci vytrhl ze země a kroužil s nimi okolo Antigonina hrobu, po žezlo Kreonta, které neslo na svých čtyřech plochách slova POUVOIR-KPATOS-PAIX-EIPHNIH (tedy ‘moc’ a ‘mír’). V *Tartuffovi* Morin od interpretů vyžadoval tvůrčí herectví, zatímco v *Antigoně* se museli podřídit pevné formální partituru intonací, rytmů, pohybů a gest. Sbor nejdříve představovali dva herci, postupně se ale rozrostl o dobrovolníky z řad amatérů, kteří se mohli ‘partituru’ naučit během dopoledních workshopů s herci a účastnit se pak večerního představení. Ke konci inscenace ale Morin stejně jako v *Tartuffovi* opět připomněl svou roli: jeho Teiresias se jako *deus ex machina* objevil na střeše divadla a spolu se svými slovy házel do obecnstva kopie fotografií válkou zohavených těl. Bez ohledu na formální rozmanitost tak většina Morinových inscenací obsahuje určité prvky sebeinscenování režiséra ve vztahu ke svým hercům, a pořizuje tak něco jako rentgenový snímek uspořádání a fungování souboru jako společenství.

Od konce 90. let působí Gwenaël Morin pravidelně v lyonském divadle Point du Jour, které od roku 1995 řídí režisér Michel Raskine (Morin začínal s divadlem jako jeho asistent). Raskinův mandát však letos končí a od roku 2013 případně

◀ **Sbor herců
v Sebeobviňování
Petera Handkeho
(2011).**

FOTO © HUMA ROSENTALSKI

▶ **Sbor amatérů
v Handkeho Volání
o pomoc (2012).**

FOTO © MARION PARENT



vedení divadla Morinovi. Prozatím má v plánu vytvořit zde novou verzi Théâtre Permanent, tentokrát ale v 'úplnější' podobě: zatímco v roce 2009 fungoval soubor v rámci nezávislé kulturní instituce, která mimo něj provozovala i jiné umělecké aktivity, v Lyonu by Théâtre Permanent bylo samostatnou institucí. Morin bude tedy svůj soubor muset rozšířit, a to jak o administrativní, tak o některé umělecké profese. Ostatně situace divadla Point du Jour mu to umožňuje: nejedná se totiž o statutární divadlo, ale o prostor, který město Lyon dává k dispozici vždy na několik let jednomu konkrétnímu projektu a souboru.

Jako nastávajícímu řediteli vyhradilo divadlo Point du Jour Morinovi už v letošní sezoně nemálo prostoru. V lednu zde inscenoval dvě hry Petera Handkeho, *Sebeobviňování* (*Selbstbezichtigung, Introspection*)⁷ a *Volání o pomoc* (*Hilferufe, Appel au secours*), dvě ze čtyř autorových „mluvených her“, spolu se *Spíláním publiku* (*Publikumsbeschimpfung*) a *Proroctvím* (*Weissagung*), které mají představovat „prolog ke starým příběhům“.⁸ V březnu zde pak obnoví svou inscenaci *Hamleta* a na konec sezony chystá režii jedné z her R. W. Fassbindera.

Volba Handkeho je jedním z prvních setkání režiséra Morina se současnou dramatikou. Ještě v době Théâtre Permanent tvrdil, že prozatím pravděpodobně nemá dostatečné zkušenosti k tomu, aby viděl v současných hrách „jiné než literární a poetické kvality“. V tomto smyslu se ovšem rozhodnutí inscenovat Handkeho jeví jako relativně logické: jeho „mluvené hry“ se úmyslně distancují od veškerých dramatických kategorií, včetně jazyka, který zde vytváří realitu zcela odlišnou od té, kterou vnímá divák, a na ní nezávislou. *Sebeobviňování* je vlastně sled tvrzení, jakási bilance autorova života od momentu jeho početí do chvíle představení hry, kde Handke 'přiznává' vše, co udělal, aniž by měl, co neudělal, ač by měl, i co udělal jinak, než by měl: „Opřel jsem kolo o zed'. Vykláněl

7 První verzi této inscenace uvedl už v září v pařížském Théâtre de la Bastille.

8 Mají být tedy vnímány jako prolog k druhému Théâtre Permanent, jehož repertoár se bude také skládat výhradně z klasických her minulosti...

jsem se z okna za jízdy vlaku. Procházel jsem se po skladu hořlavých látek se svíčkou v ruce. Nepřenechal jsem své sedadlo invalidům. Kouřil jsem v posteli. Šel jsem na návštěvu, aniž bych se předem ohlásil..." atd. Autor v didaskaliích navrhuje, aby si jednolitý text mezi sebe volně rozdělili dva herci, muž a žena – veškerý pojem identity je tedy v tomto textu bez postav, bez příběhu a bez dialogů od počátku vyloučen. Gwenaël Morin jde v této problematice ještě dál, protože text svěřil sedmi až desetičlennému sboru, který jej skanduje buď unisono, nebo po částech. Handkeho hra opravdu vyžaduje od režiséra, který se jí zhostí, pracovat s přesností a rovnováhou akrobata. Na jednu stranu je třeba vyhnout se veškeré psychologizaci jednotlivých vět, na druhou stranu je důležité nezbavit je smyslu. V tomto směru je Morinova volba sboru obzvlášť účinná: sborová postava totiž zabráni veškerému mimetickému znázornění, jakékoliv identifikaci mezi interpretem a eventuální postavou, kterou by ze sledu tvrzení měl divák tendenci vyčíst. Zároveň s sebou sborová výslovnost nutně nese silnou formalizaci dikce, v otázkách rytmu, intonace či prozodie, což také zabraňuje jakékoliv psychologizaci výpovědí. Výsledná forma připomínala některá vokální díla Johna Cage (např. *Living Room Music*) a nebyla vzdálená ani od principů Burianova *voice-bandu*. Ale především opět rušila hranici mezi diváky a herci, kteří hráli v civilních kostýmech a v některých momentech se mísili s publikem. Morin nicméně vyhradil moment i čistým emocím: to když herci v půlce představení *a cappella* čtyřhlasně zpívali jednu z písní H. Purcella.

Volání o pomoc se svou formou podobá *Sebeobviňování*. Jedná se tentokrát o sled vět, tvrzení, hlášení či nápisů, které jako parazité patří do každodenního života; herci (Handke jejich počet tentokrát neupřesňuje, mají být ale nejméně dva) je vyslovují se záměrem najít v nich slovo „pomoc“. Za každým rčením, které „pomoc“ neobsahuje, zazní tedy „ne“: „Ve jménu Republiky: ne. Polední přestávka od poledne do dvou: ne. Záruka šest měsíců: ne. Lov zakázán od března do září: ne. Pouze v pracovní dny: ne.“ atd. Gwenaël Morin jej pojal v obdobném duchu, s tím rozdílem, že do sboru byli tentokrát povoláni amatéři z řad publika. Z formálního hlediska bylo tedy třeba práci radikálně zjednodušit, aby se ‘partituru’ mohli dobrovolníci naučit během tříhodinové odpolední zkoušky před večerním představením, ale zároveň zachovat onu přesnost a rovnováhu, která text ani nezatěžuje psychologii, ani nezbavuje smyslu. Je až podivu (nebo obdivu) hodné, kolik dobrovolníků se každý den účastnilo představení, jehož první část tvořilo ‘profesionálně’ provedené *Sebeobviňování* a druhou *Volání o pomoc*, které dovedlo do důsledku společenství herců a diváků, jak je první část naznačovala.

Zda se Morinovi podaří druhou verzi Stálého divadla realizovat, záleží zatím na prvním místě na rozhodnutí příslušných autorit, které mu buď přidělí, či odeprou finanční prostředky, bez nichž se režisér nemůže obejít. Hned na druhém místě bude ale třeba klást si otázku organizace, vedení a cílů takového podniku a vzít v potaz zásadní rozdíly, kterými se liší od verze roku 2009: fakt, že tenkrát Théâtre Permanent fungovalo v rámci Laboratoires d’Aubervilliers, zatímco v Lyonu by z něj byla nezávislá instituce, s sebou nese velké změny. Tou první je ‘závazek úspěchu’: v roce 2009 se jednalo o jeden z experimentů, které Laboratoires d’Aubervilliers podporovaly a k jejichž realizaci jsou ostatně prioritně určeny. V roce 2013 však bude třeba dokázat, že tento způsob práce opravdu nese umělecké výsledky a je schopný trvale oslovit publikum. Tou druhou je riziko,



Gwenaël Morin. FOTO © HUMA ROSENTALSKI

že na základě své samostatnosti se soubor uzavře do jakési věže ze slonoviny, ve které ztratí kontakt s okolním světem – v širokém smyslu. Je ale možné doufat, že Gwenaël Morin si je takového nebezpečí vědom: fakt, že se jeho uvažování zaměřuje převážně na divadlo jako společenskou realitu, tedy na společnou přítomnost herců a diváků, by mohl být garancí udržení styku se světem, který jej obklopuje. A zárukou diváckého úspěchu by zase mohla být široká estetická škála a formální přesnost, kterými se jeho divadlo vyznačuje. Gwenaël Morin se nehlásí k žádnému krédu, k žádné konkrétní estetice či divadelnímu hnutí, ať už se jedná o divadlo politické, lidové, chudé, režisérské či jiné. To mu samozřejmě nebrání z nich čerpat a podle potřeb využít toho či onoho vlivu; jeho celistvá vize divadelního umění a koherence inscenací zůstává zaručena základním gestem, které prochází celou jeho tvorbou: divadelní radiografií *polis*.

Z divadelní Vídně

V prvním a druhém listopadovém týdnu minulého roku jsem měla ve vídeňském Burgtheateru a Volkstheateru příležitost vidět hry významných rakouských a německých dramatiků (byli to Heinrich von Kleist, Johann Nepomuk Nestroy, Arthur Schnitzler, Ödön von Horváth, Thomas Bernhard, Felix Mitterer, Roland Schimmelpfennig). V Burgtheateru kromě toho tři Shakespearovy hry (*Romea a Julii*, *Richarda II.* a *Večer tříkrálový*), Beckettovo *Čekání na Godota*, Racinovu *Faidru* a Čechovova *Platonova*. *Tři sestry* hrál Theater in der Josefstadt.

Burgtheater, v jehož ansámblu je mimochodem 30 hereček (kromě 14 hostujících) a 50 herců (kromě 26 hostujících), premiéroval Kleistův *Rozbitý džbán* 11. září 2011 na své druhé scéně – v Akademietheateru. Jde o inscenaci Matthiase Hartmanna (1963), od září 2009 zdejšího ředitele, jehož (tehdy ještě nedokončená) inscenace Tolstého *Vojny a míru* vzbudila zaslouženou pozornost i na festivalu německojazyčného divadla loni v Praze.¹ Rychtáře Adama hraje Michael Maertens, v současné době nejvytíženější herec první rakouské scény. V Kleistově hře uplatňuje svůj komediální um, obezřetně a tvrdě hraje mezi škytáním a kuňkáním o svou kůži, potměšile balancuje s vlastní důvěryhodností a z málem nejsympatičtější postavy se mu na konci vyloupne pořádný lump. Soudního radu Pánka hraje Roland Koch, Evu Yohanna Schwertfeger, její matku Martu Koulovou oblíbená

1 Matthias Hartmann nastoupil na post ředitele Burgtheateru na dobu pěti let, tedy do 31. srpna 2014. Rakouské poměry jsou vskutku jiné než naše, a tak již 24. ledna 2012 byla veřejnost seznámena s rozhodnutím ministryně kultury dr. Claudie Schmied o prodloužení jeho smlouvy do konce srpna 2019. Odůvodnění jejího rozhodnutí vzápětí vyvěsil Burgtheater na svých webových stránkách http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/ueber_uns/aktuelles/Verlaengerung-Matthias-Hartmann.at.php [staženo 24. 1. 2012].

komická herečka Maria Happel: v jejich podání je *Rozbitý džbán* 'komedií mravů' pro naši dobu jako dělanou; závěr ukáže, že na Evino obvinění 'veřejné osoby' není nikdo zvědavý! Naopak, může být záminkou k tomu, aby si k ní tentokrát dovolil ještě výš postavený úředník. Scénograf Stéphane Laimé jeviště Akademietheateru zcela odkryl a Adamovi pro jeho zápas připravil bělostný 'kurt' s empirem, ostrov uprostřed hustého bahna. Postavy, které přicházejí na scénu, v něm mohou jen směšně čvachtat. Falešně obvinění Vít a Ruprecht Loužovi (Branko Samarovski a Peter Miklusz v kostýmech Tiny Klopmpken) v obrysech připomínají silné a zdatné postavy z obrazů rakouského „malíře hor“, Albina Egger-Lienze, a tím spíš nad nimi visí otázka: Kam se v provedení Kleistovy hry vytratila z jejich nitra nepoddajnost a pevnost?²

Vynikající Hartmannovo nastudování Beckettova *Čekání na Godota*, o kterém psal v *Disku* už Štěpán Pácl,³ ale které přesto stojí za připomenutí, patřilo k šesti inscenacím, jež při svém nástupu do Burgtheateru uvedl jeho nový ředitel v září 2009 v průběhu jediného týdne. Vedle premiérováných obou děl Goethova *Fausta* šlo o inscenace z Bochumi a Curychu, kde Hartmann působil předtím. *Čekání na Godota* nastudoval v roce 2002 v Schauspielhausu Bochum. Beckettovi 'hrdinové' – Vladimír (Michael Maertens) a Estragon (Ernst Stötzner) – tu unaveně bloumají v ošoupaných oblecích se starými klobouky, jako by jim tento svět určil jen role šašků. Vůbec nerozumí

2 Listopadové dvousté výročí Kleistovy smrti připomněla i výstava v Österreichisches Theatermuseum, která potrvá do dubna 2012; na repertoáru Burgtheateru byl v té době ještě také Kleistův *Amfitryon* s Maertensem v titulní roli, jenž měl premiéru 27. září 2009.

3 Pácl, Š. „Povídky z vídeňského města (Nad čtyřmi inscenacemi vídeňského Burgtheateru)“, *Disk* 35 (březen 2011).

otrokářským vztahům Pozza (Ignaz Kirchner) a Luckyho (Marcus Kiepe), zato v jejich zubožené přítomnosti v druhé části hry prožívají povznášející chvíle vlastní svobody. Scénografem této inscenace byl Karl-Ernst Herrmann: široký portál proměnil v rám obrazu a do něj zasadil scénu, v níž se spolu s groteskními postavami pohybují Země, Měsíc i Slunce. Divák sleduje působivé scénické obrazy, těší se ze souhry, nadhledu a vtipu herců, dotýká se ho jejich souznění s Beckettovým textem.⁴

Zřídka se v Rakousku uvádí klasicistní dramatik Jean Racine, kterému Francouzi říkají „básník lásky“, a když ho inscenují, můžete zaslechnout a spatřit hrdé sošné bohy z řeckého Olympu, jež trpce pokořuje neopětovaná milostná touha.⁵ Matthias Hartmann uvedl *Faidru* v srpnu 2010 ve spolupráci se salcburským festivalem a v září 2010 ji přenesl do Vídně. Představitelkou jeho *Faidry* je drobná a křehká herečka Sunnyi Melles. V jejím podání *Faidra* prožívá duševní zápas na hraně nervového zhroutení, s hysterickými výpady a často nebezpečným nožem blízko vlastního hrdla. V jednoduché, ale monumentální scéně Johanneše Schütze

4 Herecké tváře a gesta nabývají v Hartmannově inscenaci intenzivní expresivitu, již scénicky nelze zjevit jinak než vnitřní silou obdařeným, umným fyzickým tvarováním vlastních emocí a životních zkušeností. Snad proto není bez zajímavosti jistá podobnost hereckých protagonistů zdejšího *Čekání na Godota* s autotypy malířů z 20. a 30. let minulého století, jež jsou vystaveny v galerii Oberes Belvedere: *Selbstporträt mit blauem Hut* Rudolfa Hausnera z roku 1936 může připomenout dětsky ztraceného Didiho Michaela Maertense, *Selbstbildnis als Clown* Rudolfa Spohna z roku 1930 jako by zachycoval také podobu nebezpečného Pozza Ignaze Kirchnera (kulatoučkého herce 's nesmírně ostrými zoubky'), zatímco Luckyho Marcuse Kiepeho (Beckettova ubožáka s paradoxně okouzujícím hlasem a vizáží Ježíše) můžeme zahlédnout v obraze Rudolfa Wackera *Selbstbildnis mit Rasierschaum* z roku 1925, jenž se na plátně zachytil s šaškovskou čepicí. Z hereckého kvarteta zbývá Gogo Ernsta Stötznera, kterého jako by v galerii doplňoval obraz s příznačným názvem *Der gewesene Millionär (Bývalý milionář)* malíře Gustina Ambrosiho z roku 1915.

5 Racinovu *Andromaché* takovým způsobem inscenovala Muriel Mayette v Comédie-Française v říjnu 2010.



Heinrich von Kleist: Rozbitý džbán. Burgtheater Vídeň 2011. Režie Matthias Hartmann. Michael Maertens (Rychtář Adam) a Roland Koch (Soudní rada Pánek).
FOTO REINHARD WERNER

(jde přece o manželku vládce!) a s ozvěnami mořského příboje tu vzniká tragický obraz ženy rozervané bezuzdnou vášní po 'zakázaném' těle, jež působí i smrtí jí nejbližších.

Shakespeareova komedie *Večer tříkrálový* měla v režii Matthiase Hartmanna premiéru v prosinci 2010 a představuje pro diváky Burgtheateru pravé komediální hody. Mají je na svědomí zejména Nicholas Ofczarek (Pan Tobiáš Říhal), Michael Maertens (Pan Ondřej Třasořítka), Maria Happel (Komorná Marie) a proti nim Joachim Meyerhoff v roli Malvolia. Vedle jejich bujarého řádění tu ovšem zaznívají i herecké tóny lyrické a melancholické (Viola – Katharina Lorenz, Olivier – Dörte Lyssewski, Orsino – Fabian Krüger). Úprava Burgtheateru přenáší

děj do dnešní doby, kde je Malvolio namyšleným a agresivním úředníkem bez skrupulí. Hra by vsuktku mohla nést podtitul „Jak se zbavit ctižádostivého protivy“, protože šprýmařská pomsta za jeho sprostoty se tu rozehrává do fantastických vývrtek. Malvolio nakonec podstupuje ‘mučení’, v němž se s využitím moderní videotechniky stává obětí parodie slabomyslných televizních kvízů. Ale pozor, ‘milí blázni’ – ani taková ostuda, že se směje celý Burgtheater, v takovém člověku hlas svědomí neprobudí! Z komediální inscenace je cítit, že všichni, kdo se na ní podíleli, ji dělali s mimořádným potěšením.

Romea a Julii režíroval na scéně Burgtheateru David Bösch (1978). S vedoucím dramaturgem divadla Klausem Missbachem upravil překlad Thomase Brasche k obrazu dnešního světa, ve verši zůstaly některé dialogy mezi milenci a prolog s epilogem. Inscenace měla premiéru 29. října 2011 a je určená zejména dospívajícím Rakušanům. Aktualizovaný a zjednodušený příběh je tu ‘lehrstückerem’ – poučnou hrou, pro diváky přitažlivou díky hereckým výkonům půvabných představitelů Julie a Romea (Yohanna Schwertfeger a Daniel Sträßer) a herců v některých vedlejších úlohách, jež oproti Shakespearovu originálu získaly víc prostoru: Ignaz Kirchner hraje Kapuleta jako úspěšného muže, „dobromyslného bosse“, jehož odvrácenou tvář je bezcitný sobec, sadistický manžel a otec. Jeho protiváhou je tu Mercutio Fabiana Krügera – herec vysoký a velmi křehký s sebou na jeviště přináší vstřícnost, oddanost a přátelství. Zvláštní je, že o výrazné úpravě Shakespearova textu se z propagačních materiálů předem nedozvíte.

Třetí shakespeareovskou inscenací v současném repertoáru Burgtheateru je *Richard II.*, o kterém rovněž psal v citovaném článku Štěpán Pácl. Proto jen připomenou, že v novém německém překladu Thomase Brasche (1945–2001),

dramatika s pohnutým osudem,⁶ hru režíroval v Berliner Ensemble v červnu 2000 jeho intendant a umělecký vedoucí Claus Peymann (1937), v letech 1986–1999 předchůdce Matthiase Hartmanna na postu ředitele Burgtheateru. Na Hartmannovo pozvání ‘přenesl’ svou inscenaci v lednu 2010 do svého bývalého působiště. Na jevišti Burgtheateru se tak dnes potkávají domácí herci s berlínskými. Michael Maertens hraje hlavní roli od původní premiéry.⁷ A také jeho Richard II. z něj nepochybně činí jednoho z nejpozoruhodnějších herců dnešní, rychle se měnící Evropy. Vždyť je tu mužem, jenž na svou kůži zakusil moc a nyní zakouší pád! Vládl s osudnou lehkovážností, naivitou a nadšením, a nyní s bolestným pokořením a vášnivou ironií, jež zůstává jeho poslední zbraní, předává korunu Jindřichu Bolingbrokovi (Veit Schubert). Když pak sám sebe jmenuje už jen „králem klaunů“, je na cestě k osvobozujícímu smíření. Bílá a černá jsou barvy scény Achima Freyera, kostýmů Marie-Eleny Amos (s výjimkou šarlatového šatu biskupa Carlisleho) i výrazných masek na

6 V roce 1969 byl mj. s několika dalšími uvězněn za protesty proti okupaci Československa v srpnu 1968.

7 Rakouský divadelní časopis *Die Bühne* pojmenoval článek o Michaelu Maertensovi v čísle 12/2010 „Der Maradona des Theaters“. Na otázku „Co pro něj dnes znamená stát na jevišti?“ tehdy sedmačtyřicetiletý herec odpovídal: „Už není úplně tak důležité, co píše noviny, jestli jsem měl největší potlesk nebo mi intendant poklepal na rameno. Spíš jde o to, abych přesvědčil sám sebe. Například s postavou Kanta [ve hře Thomase Bernharda] jsem měl na začátku velké problémy. Dřív bych si myslel: v tomhle tedy moc úžasný nejsem, sice to dobře přijali, ale hlavně kvůli Sunnyi Melles, a to právem, ale já už to vlastně hrát nechci. Dnes se v každém představení pokouším přisunout tu postavu o kousek blíže k sobě. Ten proces kontinuálního vyrovnávání mě dneska zajímá, protože když tak dlouho vládnete v rukávu postavy, jako je Richard II. nebo Vladimír v Čekání na Godota, pak se přece musíte motivovat k tomu, jak je dál rozvíjet. To je to, co mě momentálně pohání. Pak se i k nové figuře, jako je Rytíř Trasořitka, přibližuji docela jinak. Jako třicetiletý bych pravděpodobně rázně přiburácel, dneska se k němu spíš decentně a opatrně šourám, protože se už znám a nepokouším se k němu hledat cestu svými starými, mně dobře známými prostředky. A v tom je moje největší potěšení, obehřát a přelstít sám sebe.“



William Shakespeare: Večer tříkrálový. Burgtheater Vídeň 2010. Režie Matthias Hartmann. Dörte Lysewski (Olivia) a Joachim Meyerhoff (Malvolio). FOTO REINHARD WERNER

tvářích všech herců. Jejich jednání má ovšem nesčetně barev emocí a myšlenek.

13. listopadu hostoval v Akademietheateru Claus Peymann jako režisér i herec. Představil tu tři dramata Thomase Bernharda, jehož inscenacemi ve Vídni proslul: *Claus Peymann opouští Bochum a jde jako ředitel Burgtheateru do Vídně*, *Claus Peymann si kupuje kalhoty a jde se mnou na oběd*, *Claus Peymann a Hermann Beil na Huspeninové louce*. Peymannův dramaturg Hermann Beil hrál Slečnu Schneiderovou, Thomase Bernharda a sám sebe a Maria Happel v konferenciérském fraku četla scénické poznámky. Jednoduchou výpravu s vtipnými proměnami navrhoval Karl-Ernst Herrmann. Byl to z jeviště i hlediště večer 'veřejné odvahy' k otevřenosti, lidské a umělecké toleranci, schopné s ironií a nemalými nároky nahlížet sebe, prostředí divadla i společenskou atmosféru,

včetně tíživých vazeb na minulost. Berliner Ensemble inscenaci hraje od roku 2006, kdy ji poprvé představil i ve Vídni – na přehlídce Wiener Festwochen. V koprodukcii Burgtheateru (s premiérou 12. února 2011) a Berliner Ensemble vznikla také Peymannova inscenace Bernhardovy miniaturní pohybujiící se na hraně mezi komedií a tragédií *Jednoduše komplikovaně (Einfach kompliziert)*,⁸ v níž úchvatného divadelního klauna představuje (po legendárním Bernhardu Minnetim) slavný Gert Voss.

Lotyšský režisér Alvis Hermanis inscenoval v Burgtheateru hru Arthura Schnitzlera *Duše – krajina širá*. Premiéra

⁸ Také tuto hru máme dnes stejně jako celé Bernhardovo dramatické dílo k dispozici v českém překladu, a to díky ediční iniciativě Divadelního ústavu: viz Bernhard, T. *Hry I-IV*, Praha: Divadelní ústav 1993–2011 (III. díl je zároveň 600. publikací DÚ). Divadelní ústav vydal také v roce 2002 obsáhlý výběr z her Ödöna von Horvátha (opět pod názvem *Hry*).

se konala 24. září 2011, tzn. rok a tři měsíce po premiéře v Theater in der Josefstadt, jenž ji připravil ve spolupráci se Stadttheater Klagenfurt a který hraje i dramtizaci jeho *Snové novely* (*Traumnovelle*), a dva a půl měsíce před premiérou Schnitzlerovy *Osamělé cesty* ve Volkstheateru. Na repertoáru Burgtheateru je také vždy dlouho dopředu vyprodaný Schnitzlerův *Profesor Bernhardi* s jeho zadírající se kritikou antisemitismu a vlastně každé xenofobie.⁹ Alvis Hermanis (1965) se pokusil inscenovat Schnitzlerovu *Duši – krajinu šírou* ve stylu 'film noir': s 'hororově' zpomaleným hereckým pohybem a přepjatými gesty, se stálým hudebním podkresem a předznamenáváním vypjatých momentů. V záplavě šedi (ve škále odstínů je to jediná barva na dekoracích, kostýmech i v maskách) se dění na scéně stává nepřehledné a nezřetelné. Vnitřní smysl Schnitzlerova textu se tu utápí v přemíře vnější stylizace.¹⁰

Také inscenace Čechovova *Platonova* (premiéra 7. května 2011) potvrdila, že pro mezinárodně proslulého režiséra Hermanise, který v Burgtheateru za Hartmannova ředitelování debutoval, je určující výtvarné řešení. V *Platonovovi* se mu s Monikou Pormale, Evou Dessecker a původcem nasvícení Glebem Filshinským ale podařilo najít rovnováhu mezi výtvarným pojetím a hereckým projevem. Jeviště Akademietheateru je rozdělené do tří prostorů (salon, veranda, jídelna) a svícením se proměňuje v působivé impresionistické obrazy. Herci v dobových

⁹ *Profesor Bernhardi* měl premiéru 16. dubna 2011. Počtem repríz ho ovšem – aspoň v lednu 2012 – předčí aktualizovaná podoba Wildeova *Ideálního manžela* v přepisu Elfride Jelinek, *Sex noci svatojánské* Woodyho Allena i Kleistův *Rozbitý džbán*.

¹⁰ Franz Wille píše v časopise *Theater heute* 12/2011 o tom, že Alvis Hermanis upřel příběhu a postavám důvěryhodnost, když Schnitzlerovu hru „zásadně odtáhl do malovaných černobílých hollywoodských kulis z 30. let [...] postavy vymaloval do melodramatické formy a tím je odložil do filmového muzea“.

kostýmech v nich rozvíjejí tradici realistického herectví až k hraničním grotesknosti. Venkovského učitele Platonova hraje Martin Wuttke jako muže, kterého nespokojenost se sebou samým vede k tomu, že si lehkomyšlně zahrává s ostatními. Podléhá pak násobenému tlaku všech těch, jež ho (i po zásluze) žádají, aby jim vyřešil život. Hermanisovu pětihodinovou inscenaci přijímá publikum vřelým potleskem.

Povídky z Vídeňského lesa Ödöna von Horvátha (které na únor 2012 připravuje také Theater in der Josefstadt) režíroval v Burgtheateru v roce 2010 Stefan Bachmann (1966), také ve Vídni už známý a od září 2013 ředitel Schauspielhausu v Kolíně nad Rýnem. S výtvarníkem Hugo Gretlerem vytvořili v Akademietheateru scénu ze starých lakovaných skříní – ty představují obraz zastavěného města, přitom se mohou v cokoliv proměnit a navíc vybízejí k otázkám, nakolik je hra vzdálená či blízká dnešnímu světu. Pozoruhodná herečka Birgit Minichmayr hraje Mariannu jako dívku, jež si zvolila Alfréda (Nicholas Ofczarek) hlavně z touhy konečně rozhodovat o svém životě sama. Chvilu, v níž zpívá píseň o Wachau, aby v nočním kabaretu získala obživu pro sebe a své dítě, je okamžikem jejího prozření. Herečka s režisérem pro něj našli mocně působivou scénickou podobu 'ticha': do strnulé pauzy potemní světla, nad ní se snese jen bodový reflektor a každý z diváků stane v tom úzkém kruhu samoty a zklamání jen s ní, tváří v tvář. Cena, již mladá žena musí za unáhlenou volbu zaplatit, je drtivá. Neomylný pohyb, kterým Oskar (Johannes Krisch) zadrží její prudkou zoufalou agresi vůči synově vražedkyni, Alfrédově Babičce (Bibiana Zeller), z ní činí rukojmí budoucího muže a definitivně ji sráží na kolena. Dramaturgiem inscenace, v níž každý z herců – Barbara Petritsch jako Alfrédova Matka, Regina Fritsch jako Valerie, Falk Rockstroh, který hraje Rytmistra, zatímco Johann



Ödön von Horváth: Povídky z Vídeňského lesa. Burgtheater Vídeň 2010. Režie Stefan Bachmann. Gerrit Jansen (Erich), Falk Rockstroh (Teta), Johann Adam Oest (Kouzelník), Nicholas Ofczarek (Alfréd), Regina Fritsch (Valerie), Birgit Minichmayr (Marianna). FOTO REINHARD WERNER

Adam Oest Kouzelníka a Gerrit Jansen Ericha – promlouvá ve své roli čímsi hluboce osobitým, je Plinio Bachmann, jenž se podílel i na *Večeru tříkrálovém*.

Tragédií z dnešní Evropy je hra Rolanda Schimmelpfenniga *Zlatý drak (Der goldene Drache)*. Sám autor (1967) ji v Akademietheateru uvedl 5. září 2009. Tři muži a dvě ženy hrají dohromady dvacet dva postav. V programu je původní hra otištěna a už v ní je předepsáno, že muži hrají převážně ženské postavy a naopak, že starší hrají mladší a naopak, i že herečka hrající toho nejubožejšího hraje zároveň největšího surovce. Christiane von Poelnitz se (stejně jako ostatní v rychlých proměnách) na vyprázdněné bílé scéně rychle převléká, a přece její kostým nese jak stopy krve umírajícího

kuchaře z asijského bistra, tak rozlitého piva na košili cynického muže, jenž se stává násilníkem a vrahem. Schimmelpfennigova hra je napsána zvláštním stylem, jenž herce vede ráz na ráz od vyprávění o postavě ve 3. osobě k představování této role. I toto neobvyklé zdvojení umocňuje atak na divákovu představivost. Herci (Philipp Haus, Barbara Petritsch, Falk Rockstroh, Johann Adam Oest¹¹) hrají

¹¹ Johann Adam Oest získal za svůj herecký výkon v Schimmelpfennigově „roztrpčené globalizační pohádce“ (jak hru nazvala Petra Rathmanner v *Die Bühne* 1/2011) tradiční Cenu Johanna Nestroye (Nestroy-Preis 2010). Jednou z jeho kreací tu je i mladý muž, jenž s tupým, do nebe volajícím sobectvím odmítá těhotenství své ženy. Nezapomenutelný je i ve scénách s Falkem Rockstrohem, když spolu představují půvabné, unavené a skromně upejpavé letušky. Oba herci je charakterizují s vtipným nadhledem a zároveň něžností. Dělalí si z nich srandu, ale stále ctí jejich lidskou důstojnost.

s velmi citlivým i kritickým postojem k postavám, s velkým nasazením a vírou, že scénování nezvyklé formy divadelního textu diváky zaujme. Představení, jež začíná jako 'líčená komedie', se proměňuje ve stále vážnější kus s tragickými důsledky pro řadu postav. Touto proměnou jsou diváci šokováni a v závěru neskrývají dojetí. Schimmelpfennigův *Zlatý drak* je inscenací, v níž můžete pocítit soudržnost zdejšího hereckého ansámblu. Je patrná i v tom, že herci hrají nejen pro sebe a publikum, ale že hrají i pro své kolegy. To je fakt, o kterém mluví také Barbara Petritsch v už citovaném čísle časopisu *Die Bühne*: „Baví mě všechny hry, ve kterých právě hrají. A mohou za to především moji kolegové. Při každém představení se nově provokujeme.“

Inscenaci Čechovových *Tří sester* režíroval v Theater in der Josefstadt Torsten Fischer (1958), který tu bude mít v dubnu 2012 ještě premiéru O'Neilovy *Cesty dlouhého dne do noci*. V tomto divadle, na jehož dvou jevištích se střídá 45 hereček a 51 herců včetně doyena prof. Otto Schenka (k vidění v Pohlově hře a inscenaci *Noch einmal*, uvedené k Schenkovým osmdesátinám, i ve hře Joe DiPietra *Ralf und Carol – Noch einmal verliebt*), se premiéra *Tří sester* uskutečnila v březnu 2011: tedy v roce, kdy divadlo oslavilo pětileté působení uměleckého šéfa Herberta Föttingera (1961) a obchodního ředitele Alexandera Götze. Jde o dynamickou ansámblovou inscenaci s výpravou Herberta Schäfera a Vasilise Triantafillopoulose, v níž obzvlášť zaujme proměna scény při požáru na začátku 3. dějství. Sona MacDonald (Olga), Sandra Cervik (Máša), Silvia Meisterle (Irina) jsou dnešní ženy, jež dosud neměly o nic nouzi a jejichž 'pohádkový' svět se jim pomalu rozplývá před očima. Nejsou s to tomu pořádně čelit, jako neumí zastavit sprosté uzurpátorství Nataši (Anna Franziska Srna).

Ve Volkstheateru, jehož ředitelem je herec a režisér Michael Schottenberg

(1952), režírovala frašku Johanna Nepomuka Nestroye *Barvíř a jeho dvojče* (*Der Färber und sein Zwillingbruder*) Vicki Schubert, která má v tomto divadle na repertoáru ještě úspěšnou komedii Rona Hutchinsona *Měsíční svit a magnolie* z roku 2004 a frašku Raye Cooneyho *Out of Order* pod německým názvem *Außer Kontrolle* (česky pod titulem *Dvouplošník v hotelu Westminster*, případně *Nerušit v Divadle Na Fidlovačce*).¹² Premiéra Nestroyova *Barvíře* se konala 14. října 2011 (zatímco *Zlý duch Lumpacivagabundus* se v Theater in der Josefstadt připravoval na 27. prosince). Dvojrole Kiliana a Hermanna Blau – dvojčet podobou těžko rozeznatelných, ale povah takřka opačných – je příležitostí pro mladého drobného herce Matthiase Mamedofa. 'Perfektní' roli Generála tu hraje a song zpívá (hudba Fritz Rainer) noblesní operetní herec Harald Serafin (1931). Komickou sluhovskou kreací v představení vyniká Alexander Jagsch.

K úspěšným inscenacím Volkstheateru, divadla s 32 herci a 20 herečkami, kteří hrají pod heslem 'Volkstheater in den Bezirken' za nízké vstupné přímo i na vídeňských předměstích, patří hra Felixe Mitterera *Zůstaneš u mne* (*Du bleibst bei mir*). V režii Michaela Sturminger (1963) měla premiéru 9. září 2011. Felix Mitterer ji napsal na objednávku divadla, jež chtělo uctít svoji herečku Dorotheu Neff (1903–1986). Na jevišti se odehrává příběh lásky a odvahy, s nimiž ve válečných letech schovávala v bytě židovskou přítelkyni, kostýmní návrhářku a modistku Lilli Wolff. Dorotheu Neff, poctěnou izraelským vyznamenáním „Spravedlivá mezi národy“, hraje Andrea Eckert, jež se s ní setkala jako žačka a poznala i její trápení. Přestože následkem válečného hladovění

¹² V současném repertoáru Volkstheateru najdete také inscenaci *Květ kaktusu* Barilleta a Grédyho vedle Ibsenovy *Nory*, Gorkého *Děti slunce* a dramatičce *Hotelu Savoy* Josepha Rotha i Sperrovy hry *Lovecké scény z Dolního Bavorska* vedle Brechtovy a Weillovy *Šestákové opery*.



Roland Schimmelpfennig: Zlatý drak. Burgtheater Vídeň 2009. Režie Roland Schimmelpfennig. Barbara Petritsch (Žena přes šedesát), Philipp Hauß (Mladý muž), Johann Adam Oest (Muž přes šedesát), Christiane von Poelnitz (Mladá žena) a Falk Rockstroh (Muž). FOTO REINHARD WERNER

a cukrovky přišla Dorothea Neff o zrak, stala se v sezoně 1961/1962 první velkou vídeňskou Matkou Kuráží a otevřela do té doby bojkotovanému Bertoltu Brechtovi cestu na zdejší jeviště. Mittererova hra – se střídáním, sympatickým patosem a neodolatelným humorem, jenž je ve vypjatých situacích jedinou možnou obranou hlavních protagonistek – se vrací k traumatizujícím letům rakouské historie a je přitom oslavou umění a tvořivosti, které člověku mohou dát sílu překonat i velmi krutá protivenství.

„Vídeňané mají mnohem větší smysl pro umění, než jsme si mysleli,“ říká režisér Claus Peymann dramaturgu Hermannu

Beilovi v jedné výše zmíněné hře Thomase Bernharda. Sám za sebe, v souvislosti s premiérou hry *Jednoduše komplikované*, pak v časopise *Die Bühne* Peymann přiznává: „*Je to nádherné, že to můžeme ve Vídni hrát, protože Vídeň je přirozeně město, ve kterém herec požívá velké společenské vážnosti. Snad dokonce poslední útočiště.*“¹³ Nepochybně to bude i tím, že si to vídeňští herci a s nimi divadelníci všech profesí zaslouží.

Petra Honsová

¹³ Kathrein, K. „Fast ein Liebespaar“, *Die Bühne* 2/2011

Zlovolné spáry divadla

Matthew H. Wikander se ve své knize *Zlovolné spáry (Fangs of Malice)*¹ s podtitulem *pokrytectví, opravdovost a herectví*² zabývá letitým svárem mezi zapřísáhlými odpůrci divadla a jeho stoupenci, často praktikujícími divadelníky (herci, dramatiky). Ony „zlovolné spáry“ nejsou nic jiného než pomluvy, urážky a nactiutrhaní, kterým jsou divadelníci vystavováni v četných pamfletech, které se vyrojily v 17. století. Analýzou dramatu od alžbětinské doby až po moderní texty Wikander sleduje proměnu společenských postojů k divadlu a naopak divadla ke společenským jevům, jako je pokrytectví, opravdovost, (ne)autenticita, faleš. Rozkrývá zmíněná témata pomocí odkazů na fenomény tak specifické, jako jsou chlapečtí herci alžbětinského jeviště, a s ohledem na bytosti ještě efemérnější – dramatické osoby a jejich promluvy ve vztahu k danému tématu. Tak se předmětem jeho zkoumání stávají transvestující Viola z *Večera tříkrálového*, Molièrův Tartuffe, jeho angličtí dědicové až po Josepha Surface ze Sheridanovy *Školy pomluv*, zženštilí hejsci restauračního dramatu, princ Jindra z *Jindřicha IV.* nebo Hamlet. Ti všichni se totiž nějak museli vypořádat s tím, jak vlastně existují, co je jejich skutečné, skryté já a co jeho více či méně vědomé sebe-scénování... Předstírají: jsou tedy z pohledu zarytých nepřátel divadla pokrytci, hrají role, tu více, tu méně vědomě, role divadelní i role civilní, dobře i špatně. Co ale autora

1 Odkaz na dialog Olivie a Violy z *Večera tříkrálového*:

Olivie: *Are you a comedian?*

Viola: *No, my profound heart, and yet by the very fangs of malice I am not what I play.*

V Hilského překladu:

Olivie: *Vy jste herec, pane?*

Viola: *Nejsem, na mou duši nejsem, a přesto vám přísahám, že nejsem to, co hraju.*

2 Matthew H. Wikander: *Fangs of Malice, Hypocrisy, Sincerity, and Acting*, University of Iowa Press, 2002, 238 s.

zajímá nejvíce a co se prostřednictvím analýzy těchto postav snaží pojmenovat, není fenomén sebeprezentace, ale dramatická postava a dramatikův jazyk jako obrazy toho, jak se společnost a často sám dramatický básník vypořádávají s fenoménem teatrality a hraní rolí jako obrazu společenské přetvářky. Analýzou těchto fenoménů tak autor sleduje sebeuvědomování a vývoj konceptu 'já' v průběhu čtyř staletí.

Teatralita a odpor vůči ní je vžitý fenomén, starý jako divadlo samo, který rozhodně nezačal nenávisťnými pamflety, jako bylo *Her zavržení v pěti jednáních sepsané (Plays Confuted in Five Acts)* Stephena Gossona z roku 1582, a neskončil slavným Rousseauovým *Dopisem D'Alembertovi*. Jde o směsici etických i estetických postojů, předsudků i oprávněných námitek. Zatímco dříve byl odpor k divadlu doménou moralistů, literátů a viktoriánských intelektuálů, dnes nalézá živnou půdu mezi výtvarně zaměřenými kritiky, již zavrhuje divadlo jako umělecký druh, performerů a jiných umělců, kteří by divadlo rádi dělali, jen kdyby nebylo kontaminované divadelností.

Divadelnost a teatralita – dva v češtině zdomácnělé pojmy, kterými můžeme překládat pojem *theatricality*.³ V této podvojnosti českého překladu si každý z termínů přivlastnil jeden z aspektů anglického originálu. Ten spíše pozitivní příděch si přivlastnila divadelnost, negativní cítíme u teatrality. V angličtině se oba dva mísí v jednom slově, není proto divu, že i jeho antiteze může mást tím, že pojem *antitheatricalism* obsahuje jak odpor proti teatralnosti (se kterým v jistém smyslu nelze nesouhlasit), tak i odpor k divadelnosti a divadlu jako uměleckému žánru.

3 Více v monografii Tracy C. Davise a Thomase Postlewaita *Theatricality*, Cambridge University Press, 2003: 1–39.

Od okamžiku prvních protidivadelních pamfletů (jako byl například *Histriomastix* Williama Prynna z roku 1633) jsou herci na jevišti a pokrytci ve společnosti jedno a totéž. Wikander si všiml, jak tyto pamflety a filipiky často dodržují dramatickou stavbu, ať už jde o formu dialogu u Jeremyho Colliera (*Essay upon Gaming*, 1713) nebo vyložené o členění na akty a výstupy (scény) jako u Stephena Gossona. Wikander přejímá tuto strukturu a člení svou knihu jako drama o třech jednáních. Každé z nich pak tematizuje jeden ze 'smrtných hříchů', jimiž se divadlo odedávna zpronevňuje řádnému usedlému životu. Jednání první tak nese podtitul: Parádí se, jednání druhé: Lžou a jednání třetí: Pijí. Jednotlivé kapitoly pak autor nadepisuje jako „scény“. Pro přehlednost se v dalším textu budu držet autorova členění.

Jednání první: Parádí se

První jednání si všímá nejprve převleků za osobu jiného pohlaví – složitostí kolem Violy z *Večera tříkrálového*. Všechny erotické zmatky a omyly, způsobené znejistěnou identitou Violy v roli eunucha Cesaria, nebyly ve své době patrně tak zcela nevinné, a jejich implikace nekončily za dřevěnými zdmi divadel. Zamyslíme-li se spolu s puritány nad ohrožením mravní výchovy mladých chlapců, kteří nejenže hráli neslušné scény v ženských šatech, ale zřejmě dokázali díky působení mimeze oklamat své diváky, je to na pováženou. Autoři protidivadelních pamfletů věřili, že by se diváci od herců mohli nakazit a ztratit pojem o svém já včetně sexuální identity a orientace.

V následující kapitole (scéně) Wikander ukazuje na další chování, které bylo trnem v oku kritiků divadla na počátku moderní éry: Herci se totiž často oblékali do kostýmů, které svým charakterem převyšovaly jejich společenskou třídu, a znejasňovali tak společenskou hierarchii. Jak známo, existoval v té době zákon

proti přepychu (tzv. Sumptuary Law), který jasně vymezoval, jak se které společenské vrstvy mohou nebo nemohou oblékat. Je jasné, že herci tyto zákony přestupovali minimálně na jevišti, velmi pravděpodobně i v civilu. Rozdíly mezi jevištěm a pouliční scénou byly totiž zejména v komediálních rolích velmi malé. Stávalo se tak, že herci, kteří hráli hejšky, se stávali předmětem obdivu – často ne pro své hraní, ale proto, že hejsci v publiku obdivovali jejich módní doplňky, například i na tuto dobu poněkud přemrštěné paruky... O tomto fenoménu přesvědčivě vypovídají v kapitole citované vzpomínky herce a dramatika Colleye Cibbera.

Oblékat si kostým však mohlo znamenat také právě opačný druh nahlodávání společenského pořádku. Tartuffe byl pravděpodobně oblečen jako zbožný pokrytec, ve své době žádná výjimka, a církvi nebyl jako dramatická postava po chuti právě proto, že církev pokrytce neodsuzovala. Věřila, že napodobováním zbožného chování vytvářejí celkově nábožnou atmosféru, a ta v důsledku podpoří opravdovou zbožnost. Přesně toto vyzdvihl biskup Bourdaloue ve svém kázání o pokrytectví (a proti Molièrovi) z roku 1691.

Wikander dále zkoumá vývoj postavy Tartuffa na anglické půdě ve dvou adaptacích hry Colleye Cibbera *Non-juror* (1717), která se střefovala právě do autora antidivadelního pamfletu z roku 1713 Jeremyho Colliera.⁴ Cibberova hra se pak dočkala přepracování v roce 1793 z pera Isaaka Bickerstaffa pod názvem *The Hypocrite*. Kniha sleduje vývoj společenského postavení divadla mimo jiné na proměnách tartuffovských pokrytců v těchto hrách, to vše však znamená pro čtenáře neznalého

⁴ Collier uveřejnil už roku 1698 svůj *Letmý pohled na nemravnost a bezbožnost anglického divadla*, který významnou měrou přispěl k proměně vkusu a konci éry tzv. restaurační komedie.

‘druhosledové’ anglické dramatické literatury té doby až příliš detailní poučení, než aby z něj mohl čerpat patřičnou potěchu. Poslední scénu prvního dějství nazval Wikander „Polidštění hejska“. Ukazuje v ní, jak zprvu ostře kritizovaná postava parádívého hejska (fop) nachází v 18. století u dramatických autorů zastání, jak se přijetí tohoto společenského typu proměnilo: od doby, kdy se diváci (a dámská společnost na jevišti) vysmívali jemu, až k momentu, kdy se společnost směje spolu s ním. Tento vývoj sleduje od postavy restaurační komedie Sira Fopplinga Flutera ze hry *Muž podle módy* (*Man of Mode* George Etherege) přes postavu hry Colleye Cibbera *Lásky lest poslední* (*Love's Last Shift*) jménem Sir Novelty Fashion až ke hře Johna Vanbrughy *Recidiva* (*The Relapse*), kde vystupuje již celkem sympatický ‘metrosexuál’ Lord Foppington. Cibber využil této postavy ještě jednou ve hře *Bezstarostný manžel* (*The Careless Husband*), kde ji už podstatně zlidštil a zároveň odeatralizoval: z komického typu se stává vcelku přijatelná lidská bytost, se kterou můžeme soucítit. Tato kapitola (scéna) však přináší ještě jeden nádherně vypovídající a rozporuplný detail: drobný portrét dcery Colleye Cibbera Charlotty Charkeové. Co může lépe vypovídat o složitostech profese, než když dcera apollinského divadelníka usilujícího o společenský vzestup zcela propadne jejím dionýským svodům. Charkeovou otec zavrhl pro její naprosto nevypočitatelnou a skandální povahu. Charlotte Charkeová se pohybovala na okraji profese, v níž byl její otec váženou osobou. Žila spíše jako potulný komediant než typický herec 18. století. Zkratkou bychom ji mohli vystihnout jako pravzor lesbických performerek, který (nenáhodně použitá koncovka mužského rodu) kalhotkové role přenášel i do soukromého života. Charkeová se převlékala za muže a v civilu v tomto převleku dokonce vstupovala do služby... Ne nadarmo také proslula

rolí Papežky Jany.⁵ Dilema Violy/Cesaria z přelomu šestnáctého století se tak na konci „Prvního jednání“ Wikanderovy knihy (a v polovině století osmnáctého) dostalo do zcela opačného společenského kontextu.

Jednání druhé: Lžou

Ve druhém jednání Wikander rozvádí již zmíněný problém identity. S přicházejícími myšlenkami osvícenství se vyskytují nové podoby odporu vůči divadlu. Objevuje se koncept opravdovosti (*sincerity*), která je podle francouzského moralisty Jeana Bellegarda vlastním „duchem obchodu a občanské společnosti“. Na skutečný piedestal se ovšem opravdovost dostane až v Rousseauových myšlenkách. Teprve díky jeho vyznavačům se stává kultem opravdovosti, který je příznakem celé epochy romantismu. Tento kult byl podle Wikandera umožněn mimo jiné tím, jak málo si jeho vyznavači všimli jiných Rousseauových myšlenek, které sice nejsou obsaženy v *Dopise D'Alembertovi*, ale znějí v jeho eseji *Le persifleur*. „Nic mi není méně podobné než já sám,“ cituje autor Rousseaua, „jedním slovem, Proteus, Chameleon a žena nejsou méně proměnliví než já sám.“ Rousseau si svou proměnlivost, své proteovství uvědomuje, je jen rozhodnutý mu nepodlehout, propůjčovat své tvůrčí síly pouze jedné z mnoha svých částí.

„Hrát Josepha Surface“ je podtitul další malé kapitoly zabývající se vývojem pokrytectví. Pokrytectví jako společenský jev představovalo v 18. století, v době první vlny velké společenské mobility, skutečně nebezpečí, hrozící nahlodat onoho „ducha obchodu“ a důvěru, která je pro jeho provozování nutná. Postupem času už nebyly tolik nebezpečné postavy, jako je svatouškovský Tartuffe, ale nový

⁵ V adaptaci tragédie antikatolického básníka, pamfletisty a dramatika Elkanaha Settlea *Ženský prelát* (*The Female Prelate*, 1680).

společenský typ, který našel své jevištní ztvárnění v postavě Josepha Surface. Ten se stává společenským hráčem, který vědomě hraje s principem opravdovosti. Zatímco Tartuffe předstíral náboženskou horlivost, Surface předstíral opravdovost, protože právě opravdovost, vnitřní kvalita gentlemana věku osvícenství, se v té době stává jakýmsi novým náboženstvím.

Wikander dále rozlišuje pokrytce vědomé – virtuosy, kteří si svou dvoutvářnost uvědomují a rozehrávají ji (Tartuffe, Joseph Surface) – a pokrytce, kteří přetvářce propadli natolik, že dokážou oklamat sami sebe. Zde se ale dostáváme do jiného okruhu postav a o století později. Tito náruživí vyznavači sebeklamu jsou typičtí spíše pro Ibsena. Právě tito hrdinové pak ožívují stránky kapitoly nazvané „Ibsenovo malé jeviště bláznů“. Na této malé scéně dostává hlavní roli Hedda Gablerová jako člověk, jenž se totálně mýjí se světem měšťanských ctností, který je totiž na jisté míře pokrytectví závislý, a přitom člověk, který v plné míře podléhá sebeklamu. Wikander rozebírá Heddu také z metadivadelní perspektivy – jako postavu, která nemůže najít správný žánr. Zatímco se kolem ní odehrávají měšťanská (melo) dramata a frašky, ona sama sebe obsazuje do heroické tragédie. Společenský život jako druh performance, jí nedůstojného hraní, je přijatelný, pouze pokud mu ona sama vládne. Odmítá vystupovat v režii někoho jiného, a proto končí svůj život.

Opravdovost je i tématem poslední scény tohoto jednání s názvem „Princ pokrytce“, která studuje Shakespearův obraz zrodu dokonalého vladaře ve dvou dílech *Jindřicha IV.* a v *Jindřichu V.* Princ Jindra, jenž se zdá být zcela pohlcen svým prostopášným životem po boku Sira Johna Falstaffa, se zázračně promění v ideál křesťanského krále. Wikander rozvíjí otázku, nakolik jde o autentickou proměnu nebo pokrytectví, která podoba prince Jindry je ‘ta pravá’. Co se přesně děje, když se král Jindřich V. ve druhém dílu hry *Jindřich*

IV. odvrací od svého starého já. Wikander sleduje jazykové metafory obojživelných tvorů u Shakespeara, k nimž je možné přiřadit i Jindru, hovoří o jeho proteovské povaze, a na doktríně dvou královských těl ukazuje, že právě tato Jindrova obojživelnost, která není nepodobná dvoudvoutvářnosti herců, z něj činí dobrého vladaře a patrně nejúplnější Shakespearův obraz člověka veřejného. Herci totiž mají, jak Wikander trefně konstatuje, podobně jako králové rovněž dvě těla: civilní a jevištní.

Jednání třetí: Píjí

Toto je další z častých obvinění na adresu divadla a herců zvláště. Alkohol je však třeba chápat jako metaforu různých omamných a obluzujících prostředků, divadlo nevyjímaje. Mohli bychom také spolu s Rogerem Caillóis hovořit o celé kategorii lidských her typu *illinx*, her závratě, v nichž člověk ztrácí sám sebe, přichází o jednotící element své osobnosti a podléhá démonům, ať již je to alkohol, drogy nebo divadelní role. Prvním motivem využitým v této kapitole je „Putyka“. Není to přitom putyka ledajaká, ale putyka zvětšená Shakespearovým géniem. Wikander stopuje obrazy opilství a ztráty sama sebe, jak se zjevují v *Othellovi*, *Macbethovi*, *Hamletovi*, *Jindřichu IV.*, *Večeru tříkrálovém*. Shakespeare podle něj ukazuje pití jako posedlost či omámení, které vede ke ztrátě sebe, v jeho obrazech se pití pojí s herectvím – obojí pokládá za proteovské zjinačení vedoucí k pokořujícímu odhalení. Podle autora tak v Shakespearových jazykových obrazech rezonuje jazyk dobových protidivadelních pamfletů.

Druhá kapitola s názvem „Liberty Hall“ sleduje předcházející myšlenku v historii dále do časů osvícenského dramatu Olivera Goldsmitha. Všimá si literárních rodokmenů hrdinů Goldsmithovy moralistické komedie *Pokořila se, aby zvítězila* (*She Stoops to Conquer*) a nachází k nim mnoho předobrazů v Shakespearových hrách. Ukazuje, jak se vyvíjí představa

'výchovy partnera' od Shakespearova *Zkrocení zlé ženy* k tomuto dílu, v němž je rozhodně aktivnější žena (shodou okolností také Katka). Kapitola „Bar Harryho Hopea“ je věnována O'Neillovi. Českému čtenáři je zatěžko pochopit silně kritický tón, který touto kapitolou prostupuje (nikoli však nutně Wikanderovým přičiněním). Pro Eugena O'Neilla se totiž v dobové americké literární kritice vžil obraz robustního, ale vlastně špatného autora – megalomanského, melodramatického a příliš senzačního dramatika. Je zjevné, že Wikander tomuto postoji nepodléhá, pouze ukazuje na paradoxy ukryté v tomto velkém autorovi – na jeho odpor k teatralnosti, bezpochyby probuzený a zesílený kritickým postojem k vlastnímu otci, postromantickému bardovi Jamesovi O'Neillovi. Ukazuje na profesi dramatika jako na ideální pro vyrovnání se s tímto dědictvím. Nejprve se Wikander soustředí na O'Neillovy scénické poznámky, které by nejraději předeepsaly i ten nejmenší detail scénického dění, a spatřuje v nich projev extrémní nedůvěry vůči hereckému živlu. Poměrně rozsáhlá pasáž je věnována obrazu opilství v dramatu *Ledař přichází*. Wikander se zde vyrovnává s kritickými ohlasy, zejména Mary McCarthyové, která dramatu vyčítá, že nedokáže vytvořit obraz destruktivního působení alkoholu na lidskou psychiku. Ukazuje také jistou postojovou nevyhraněnost dramatu. Tak jako v jiných pasážích podobného typu jsem se ale nedokázal ubránit dojmu, že jde o problémy do značné míry umělé, které zajímají literární kritiky, nikoli diváky.

Zajímavá je také analýza *Cesty dlouhého dne do noci*. Na rozdílech mezi touto autobiografickou hrou a životní realitou Wikander ukazuje, jak daleko k realitě mají prohlášení samotného O'Neilla, že se mu díky této hře podařilo odpustit a smířit se s rodinou. Ukazuje, že podaný obraz je mnohem nesmířitelnější a bezvýchodnější, než jaká byla realita (matka

se vzdala narkomanie, otec zaplatil Eugenu kvalitní sanatorium, kde se vyléčil z tuberkulózy, bratr přestal pít): je to dílo člověka, který naopak své vztahy nedokázal urovnat, a to ani vztahy s vlastními dětmi. Hra je podle Wikandera spíše výrazem artaudovské krutosti a agrese než smířením a věrohodnou výpovědí o rodinné situaci. Na druhou stranu je s podivem, že kritika něco takového po autorech vůbec požaduje. Dramatikové nebývají laskaví otcové rodin s vyrovnanými vztahy, mnohem častěji jde o poměrně bezohledné masožravce, kteří kořistí ze světa své zkušenosti, a přitom vytvářejí silné obrazy, jež námi mají otrást, sevřít naše srdce bázní. Závěrem kapitoly vyslovuje Wikander věrohodný názor, že pozdní O'Neillovy hry nejsou 'opravdovější' (opět ve smyslu protikladů opravdovost versus teatralita) než jeho předchozí díla, ale pouze díla lépe strukturovaná s větším ohledem na pravděpodobnost situací a jejich řešení.

Poslední kapitola „Sporná místa“ je věnována rozporuplným názorům na herce, a to zejména z hlediska raných psychologických představ, psychoanalýzy a dalších převážně moderních přístupů. Sleduje vývoj názoru, že herec je svým způsobem postižený, často závislý člověk přes tezi o narcistické, orálně fixované osobnosti herce (pořád jen kouří a pije) až po lichotivý obraz herce jako šamana.

Knihu uzavírá epilog, do něhož je vložený archaický obraz dionýské podstaty herectví na příkladu báje o Ikariovi Athénském, který dostal od Dionýsa výměnou za svou pohostinnost dar pěstovat révu a vyrábět víno. Když se chtěl o svůj radost přinášející nápoj podělit, opilý pastýři si mysleli, že je chtěl vínem otrávit, a ubili jej. Než zemřel, rozpomenul se Ikarius na kozla, jehož zabil v hněvu na vinici, a uvědomil si jednotu mezi svým osudem a osudem této němé tváře. Wikander poznamenává, že „v tomto strohém příběhu jsou přítomny všechny protikladné

prvky Dionýsa: opojení, posedlost, motiv obětí beránka, substitute, vtělení, omyl, bláznovství, náhlé zmoudření a promísení sakrálního a profánního. Ikarijs je prvním případem paniky, kterou Dionýsos navozuje, a tím, jak si uvědomí, že předehrál svou vlastní smrt zabitím kozla, objevuje tragédii dlouho před tím, než Thespis vystoupil ze satyrského chóru. “ V závěru knihy pak prostřednictvím mýtu autor nazírá, že antidiivadelnost se svým odporem k hranému chování a vyznavačstvím nezczizitelného ryzího já je s dionýsovskou ztrátou sebe sama těsně spjata. Závěrečný odstavec knihy sluší citovat v jeho úplnosti:

„Antidiivadelnost se svým požadavkem na opravdovost, kterou nelze hrát, a svou oslavou nehraného vnitřního já vytrubuje své pomluvy na účet herců. A divadlo je vstřebává, hraje s nimi. Ani jedna strana se nezabaví závislosti na té druhé. Je jedním z velkých paradoxů historie, že klíčový mechanismus, který vedl k vynálezu či odhalení utajeného já, bylo na prahu moderního věku právě divadlo. Je to stejně paradoxní jako fakt, že nepřátelé jeviště nabídli divadlu slovník, kterým divadlo oslavilo utajené já a útočilo na pokrytecké

společenské ‘divadýlko’. Podobně i esenciální já ve své jednoduchosti potřebuje ke své definici hrozbu rozpuštění a fragmentace na pouhé scénické výstupy, právě tak jako konstrukt performujícího já nových historiků nabývá svého úplného tvaru pouze v opozici k esencialismu. Antidiivadelnost není v západní společnosti náhodný jev, jakýsi zvláštní ‘předsudek’; je to klíč k zápasu o definování a strukturu já, jež raně moderní a moderní kultura vede.“

Wikanderova analýza sváru divadla a jeho kritiků je zajímavá jak metodologicky, tak svými implikacemi. Ne vždy však autor čtenáři usnadňuje cestu. Mnohdy počítá se znalostí her anglického pozdně restauračního a osvícenského dramatu, které nepatří právě do zlatého fondu dramatické literatury. Jeho postřehy k jednotlivým autorům i analýzy dobového kontextu jsou (alespoň pro recenzenta) velkým obohacením – zejména pro zrcadlový obraz společenských jevů a použitých autorských postupů, který divadlu přiznává významný podíl na formování sebeuvědomění jedince.

Jan Hančil

Dodatečně k Hokusaiově retrospektivě v Berlíně

V době od 25. srpna do 24. října 2011 byla v Berlíně k vidění retrospektivní výstava jednoho z nejvýznamnějších tvůrců japonského dřevorezu, Kacušiky Hokusai (1760–1849). Celkem na 350 děl ze všech období autorovy tvorby (zejména dřevorezů, ale i maleb, kreseb a ilustrovaných knih), zapůjčených většinou přímo z Japonska, se představilo exkluzivně v Martin Gropius Bau, což je jeden z vedoucích mezinárodních výstavních domů (jen pár příkladů

z mnoha: *Ägyptens versunkene Schätze* [Potopené poklady Egypta, 2006], *Rebecca Horn – Zeichnungen, Skulpturen, Installationen, Filme 1964–2006* [2006–2007], *Man Ray: Unbekümmert, aber nicht gleichgültig* [Bezstarostný, ale ne lhostejný, 2008], *Modell Bauhaus* [2009] nebo ‘mexické’ výstavy *Frida Kahlo – Retrospektive a Teotihuacan – Mexikos geheimnisvolle Pyramidenstadt* [Tajemné město pyramid, 2010]; obvykle se tu konají tři velké výstavy najednou).

Kacuška Hokusai se narodil v Edu (dnešním Tokiu), v hlavním městě tehdejšího tokugawského šógunátu.⁶ Společnost byla v té době na základě neokonfuciánského učení striktně rozdělena do čtyř společenských tříd, z nichž nejvýše stáli vojáci *buši* (samurajové) a pod nimi pak s velkým odstupem postupně zemědělci, řemeslníci a obchodníci. Hokusai pocházel z kupecké rodiny, a tak byl svým životem i tvorbou úzce spjat s těmi nejobyčejnějšími lidmi.

V šógunátu platil systém střídavé služby – knížata musela část roku trávit v Edu a v době své nepřítomnosti tam nechávat alespoň ženy a děti.⁷ A právě v souvislosti s jejich pobytem v Edu začalo docházet k rychlému rozvoji obchodu a řemesel a ve velkém se rozmohl také zábavní průmysl. Pro tento ‘průmysl’ se postupně vžil termín *ukijo*, což je vlastně slovní hříčka označující buddhistickou představu marného pomíjivého světa, ale nově i prchavý, plynoucí svět, v němž si má člověk užít každou příznivou chvíli. Typickými kulturními představiteli tohoto stylu se stalo divadlo *kabuki*, značné množství sešitové literatury (*ukijo zóši*) a ‘obrazy prchavého světa’, *ukijoe*. Pojem *ukijoe* přitom zpočátku označuje nový malířský styl vzniklý na pozadí starších malířských škol, později se však stává synonymem pro čím dál rozšířenější dřevorez.⁸

Technika dřevorezu se do Japonska dostala z Číny společně s buddhismem a již od 8. století se používala v japonských buddhistických kláštorech k tisku textů, v malířském umění *ukijoe* však našel

6 Období šógunátu Tokugawa (označované též jako období Edo) trvalo od r. 1600 do r. 1868, jde o období japonského pozdního feudalismu.

7 Tento systém (v japonštině *sankin kótai*) měl udržet knížata v poslušnosti. Každoroční cesty z provincií do hlavního města i zpět a udržování honosných paláců zároveň na vlastních panstvích i v hlavním městě Edu knížata finančně vyčerpávaly a měly tak zabránit vytváření mocenských koalic, které by se mohly postavit šógunátu Tokugawa.

8 Viz též článek D. Vostré „Prchavý svět japonské měšťanské společnosti“ v *Disku* 11 (březen 2005).

dřevorez zcela nové, ‘komerční’ uplatnění. Od 17. století začínají být vydávány černobílé, případně ručně kolorované dřevorezy, kolem poloviny 18. století se dostává do popředí technicky náročnější barevný dřevorez. Barevné dřevorezy byly označovány jako ‘brokátové obrazy’ (*nišiki e*) a na jejich tisku se podíleli také řezači štočků a tiskaři – ti se společně s malíři *ukijoe* sdružovali v řemeslných dílnách.⁹ Prodej obrazů prchavého světa pak zajišťovali profesionální vydavatelé – prodávaly se nejen grafické listy, ale i alba, knihy, kalendáře apod.¹⁰

Mnozí vynikající malíři byli na komerčních objednávkách dřevorezových předloh do značné míry finančně závislí. Patřil mezi ně i Kacuška Hokusai, který žil celý život v chudobě – jeden čas snad dokonce působil v Edu jako pouliční prodáváč. Traduje se, že Hokusai žil se svou dcerou, která také malovala. Bydleli v prostém poloprázdném domě, kde kromě malířských potřeb nebylo skoro nic. A protože si ani jeden z nich zrovna nepotrpěl na čistotu, pokaždé, když byl jejich dům příliš špinavý, odstěhovali se jinam.

Prvním Hokusaiovým učitelem byl Kacukawa Šunšó, umělec *ukijoe*, který se specializoval na portréty herců.¹¹ U něj strávil Hokusai patnáct let (1778–1792, v té době používal pseudonym Šunró). Po jeho smrti se pak začal zabývat malířstvím významných japonských škol (např. Tosa), ale studoval i čínské malířství a holandské rytiny. Svá nevýznamnější díla Kacuška Hokusai vytvořil až ve zralém věku – sám tvrdil, že svůj styl našel až ve věku padesáti let a své práce si začal

9 Práce řezačů a tiskařů byla technicky a řemeslně nesmírně náročná, začínající řemeslníci se museli v dílnách učit nejméně deset let, než se z nich stali mistři.

10 Edo mělo v té době přes milion obyvatel a bylo snad největším městem na světě.

11 Divadelní grafika (vedle portrétů herců se vydávaly i divadelní programy, plakáty apod.) patřila mezi tři nejnámější okruhy využití dřevorezu. Dalšími hlavními žánry jsou portréty krásk a krajina.



Kacuška Hokusai: Velká vlna v Kanagawě, ze série Třicet šest pohledů na horu Fudži, cca 1831.

vážit ještě později. V předmluvě ke slavné sérii *Sto pohledů na horu Fudži* (1834) mluví Hokusai o svém životě:

„Během prvních padesáti let svého života jsem vydal obrovské množství kreseb a maleb, avšak všechno, co jsem vydal před sedmdesátým rokem svého života, by se do mého díla nemělo započítávat. Teprve ve třiasedmdesáti letech jsem se naučil trochu vnikat do podstaty přírody, zvířat, rostlin, stromů, ptáků, ryb a hmyzu. Nyní, když mi táhne na osmdesát, budu se snažit ještě víc. Až mi bude devadesát, proniknu tajemstvím všech věcí, ve stu letech se dostanu na obdivuhodnou úroveň, a až mi bude sto deset, budu kreslit tak dokonale, že každá čárka i tečka bude jako živá.“¹²

Hokusaiovy scény jsou originální a vtipné, žádná není jen triviálním pohledem.

¹² Hokusai zemřel ve svých takřka devadesáti letech v roce 1849.

Zobrazují dění v divadle kabuki, na trzích, v čajovnách, ale i přírodní scenerie, na jejichž pozadí mnohdy vykreslují i dramatické události. Odhaduje se, že Hokusai vytvořil za svůj život kolem pětaticeti tisíc děl – maleb, předloh pro dřevořez a ilustrací. Za jeden z vrcholů jeho tvorby je dnes pokládána série *Třicet šest pohledů na horu Fudži* vzniklá mezi lety 1823 a 1831, z níž je i Hokusaiovo nejslavnější dílo, *Velká vlna v Kanagawě*. Známý dřevořez zachycuje obrovskou vlnu (snad tsunami) ohrožující zaplavením rybáře na otevřené lodi a vznikla kolem něj řada teorií. Britská televizní stanice BBC o něm dokonce v roce 2006 v rámci cyklu *Private Life of a Masterpiece* natočila dokument, který pod názvem *Hokusai: Velká vlna* vysílala v roce 2010 i Česká televize.¹³

¹³ Tento dokument lze dnes zhlédnout i na internetu: <http://www.youtube.com/watch?v=gWesQcVUoKw> (leden 2012).



Kacuška Hokusai: ilustrace k básni č. 37 ze sbírky *Po jedné básni od sta básníků*, jejímž autorem je Bunja no Asajasu, 1835–36.

Kacuška Hokusai také poprvé použil výraz *manga* (*man* znamená ‘lehkomyslný’ nebo ‘komický’ a *ga* je ‘obraz’; *manga* se tedy dá přeložit jako ‘komické obrazy’), který se dnes běžně používá i v češtině jako souhrnné označení pro japonský komiks. Hokusaiova série *Manga* vznikla v letech 1814 až 1878 a čítá 15 svazků.

Hokusaiovo dílo poprvé přivezl do Evropy Franz von Siebold, německý lékař z Würzburgu, který když ve 20. letech 19. století, tedy ještě v době japonské izolace, pracoval v Japonsku pro Holanďany,¹⁴ shromáždil sbírku dřevorezů – poprvé představil Hokusai ve své

¹⁴ Období Tokugawa je dobou naprosté japonské izolace. Po úplném vymýcení křesťanství ve 30. letech 17. století nedovolovaly japonské zákony cizincům vstup do Japonska ani místním obyvatelům výjezd z Japonska. Jako jediní z Evropanů směli udržovat omezené styky s Japonci Holanďané, kteří sídlili na ostrůvku Dedžima v Nagasackém zálivu.

encyklopedii z roku 1858. V roce 1862 se pak konala první výstava japonského umění v Paříži, v roce 1893 uspořádal Ernest Fenollosa první Hokusaiovu retrospektivní výstavu v Bostonském muzeu, v roce 1901 vystavilo na šest stovek Hokusaiových děl vídeňské Kunstgewerbemuseum a v roce 1913 se znovu konala velká výstava v Paříži.

První Hokusaiova biografie v Evropě vznikla v roce 1880, další sepsal Edmond de Goncourt v roce 1896. Paříž byla tehdy evropským městem kultury a díla Hokusai a dalších umělců japonského dřevorezu (jako byli Harunobu, Utamaro, Hirošige či Kunisada) se staly mocnou inspirací pro takové malíře, jako byli Degas, Gauguin, Manet, Monet, Mucha, Pissarro, Toulouse-Lautrec, Van Gogh a další.

Denisa Vostrá

Osoby

Jane

Cass

Matka

Mary

Lefroy

Maryka

Romantická atmosféra.

Celá hra by měla být prodchnuta romantickou atmosférou... až do krajnosti.

Vítr, bouchání okenice, možná kapky deště...

Cvakot pletacích jehlic.

V místnosti, jakoby v naší blízkosti, slyšíme škrábání pera po papíře.

Jane píše a současně čte.

Jane Byl to v té době pohledný mladý muž, nadaný bystrým rozumem, chutí do života i okouzujícím vtípem, a Anna byla dívka velmi půvabná, jemná, mírná, s vybraným vkusem a citlivá.

I poloviční počet předností na jedné i na druhé straně by postačil, protože on neměl co na práci a ona neměla zvláště koho milovat, a setkání při tolika příznivých podmínkách nemohlo dopadnout jinak.

Seznámili se, a jen co se blíž poznali, vášnivě se do sebe zamilovali.

Jane dočetla.

Domácí hodiny odbíjejí desátou.

Rovnění papírů.

Cass Jak to bude dál?

Jane Nevím.

Dobrou.

Sfouknutí svíčky.

Cass uklízí pletení.

Sfouknutí druhé svíčky.

Cass Dobrou noc!

Jane Dobrou.

Chvilí jenom déšť a vítr.

Cass Ještě křehkou Cassandru.

Jane Zase?

Cass Křehkou Cassandru.

Jane začne vyprávět.

Jane Cassandra byla dcera,

Cass A to jediná...

Jane Slavného sběratele porcelánu z Londýna.

Když Cassandra dospěla, byla krásná, velmi plachá a křehká, někdy až průsvitná.

Přesto se toužila zamilovat.

Proto vzala matce čajovou konvici, kterou jí daroval otec ve svatební noc, nastoupila do drožky a odjela. Nejdříve potkala...

Cass Krásného chlapce.

Jane Krásného chlapce, který byl bohatý, milý a velmi hodný.

Omdlela a jela dál.

Zastavila se až...

Cass U prodavače melounů.

Jane Zastavila se až u prodavače melounů.

Prodavač zahlédl vzácnou konvici a nabídl za ni Cassandře tři melouny.

Cassandra je ochutnávala tak dlouho, až je všechny snědla.

Když chtěl prodavač konvici, křehounká Cassandra narazila mizerovi na hlavu meloun a pokračovala ve své cestě.

Cass U lesíku ji zastavil černočerný myslivec.

Jane Chtěl se napít z konvice, ale Cassandra ho drožkou přejela, jeho flintičku zlomila a psy bubnováním na vzácnou konvici vystrašila.

Cass Nakonec vjela doprostřed tanečního sálu...

Jane Nakonec vjela doprostřed tanečního sálu, kde právě začínal nejslavnější ples sezony.

Cassandra byla tak krásná, že byla až průhledná, a tak samozřejmě ten nejkrásnější a nejurozenější tanečník ji požádal o tanec.

Cassandra se zatočila, konvice vyklouzla a než se rozbila na tisíce střípků, vyřízla tanečníkovi jeho velké srdce.

Konvice a tanečník padli k zemi, srdce se kutálelo sálem a Cassandra odjela domů.

Než usnula, prohlédla si znovu celou sbírku otcova porcelánu a zaseptala:

Jane a Cass Tomu říkám krásně strávený den.

Ticho.

Bouchání okenice, vítr, déšť...

Cass Jane...

Jane Ano...

- Cass** Spíš?
- Jane** Ano...
- Cass** Vezmou se?
- Jane** Kdo?
- Cass** Ten džentlmen a dívka, vezmou se?
- Jane** Nevím.
- Cass** Chtějí se vzít, že?
- Jane** Chtějí se vzít, ale nemají moc peněz...
A ostatní říkají, že to nedopadne dobře a možná se k sobě vlastně ani nehodí.
- Cass** Poslechnou je?
- Jane** Ano.
- Vítr, déšť, bouchání okenice...*
- Cass** Ne.
Jane, myslím, že je neposlechnou.
Že se na ně vykašlou.
Pošlou je do háje.
Ať se jdou vycpat.
A vezmou se!
- Jane** Nevezmou.
Ale po osmi letech se opět setkají.
- Cass** Ještě ji miluje?
- Jane** Nevím.
- Cass** Určitě.
- Jane** Dobře, tak ji miluje.
- Ticho.*
- Cass** A ona ho taky miluje.
Nezapomněla.
Obléká se pořád tak, jak by se mu to líbilo.
Chodí tam, kde by ho mohla potkat.
Dělá všechno, jako by byl pořád s ní.
A když se chystá spát, když zavře oči, snaží se zaslechnout, jak jí přeje dobrou noc.
- Opět vítr, déšť, okenice...*
- Jane** Už je to dvacet let, víd?
- Cass** Ano.
- Jane** Před dvaceti lety vyplouval do Indie.
- Cass** Kvůli penězům.
Abychom se mohli vzít...
Dvacet let.
Ale když zavřu oči, víš, když zavřu oči...
- Ticho.*
- Dobrou.
- Jane** Cass... Pamatuješ, jak jsme si to představovali?
- Cass** Co?
- Jane** Že se budeme vdávat.
Vezmeme si úžasně muže...
- Cass** Budeme zamilované...
- Jane** A krásné.
- Cass** Svatební šaty z puntíkovaného mušelínu.
- Jane** A závoj s kytičkami.
- Cass** Ty budeš mít šest dětí...
- Jane** A ty tři.
- Cass** Velký kulatý stůl.
Dům.
Rybíz, broskve, slepice...
- Ticho.*
- Jenom vítr...*
- Po chvíli Cass zašeptá:*
- Cass** Spíš?
- Jane** Ano.
- Cass** Vzpomeň si někdy na něho?
- Jane** Na tvého Roberta?
- Cass** Ne.
Na toho tvého.
- Jane** Na koho?
- Cass** Na toho tvého...
Toma Lefroye...
Před dvaceti lety...
- Jane** Mizera...
- Cass** Říkalas mu andílek...
- Jane** Bloňďáček a ty očana...
- Cass** Jak jste spolu tancovali... říkalas tomu na-prosto zavrženíhodně...
- Jane** Mizera!
Protivný, drzý, arogantní...
- Cass** Nestydatý, nesnesitelný a neomalený chlap.
Představ si všechno, co chceš... jsi mi psala.
- Jane** Utekl přede mnou do Londýna.
- Cass** Neutekl!
Začínal mu semestr!
- Jane** Utekl, mizera.
- Cass** Škoda, že jste se nezahlili, že?
- Jane** Nevím.
- Cass** Měla bys teď šest dětí, malý domek, zahrádku, slepice, rybíz...
- Jane** Mrtvá bych byla.
Zemřela bych při porodu šestého dítěte... on by si už dávno vzal mladší a ta by mu porodila dalších pět dětí... a všechno by to byly holky... a andílek Lefroy by teď sháněl ženichy... dobře mu tak.
- Cass** Jane!
Vždyť jsi ho milovala!
- Jane** Opravdu?
- Cass** Samozřejmě!
Všechny tvoje knížky jsou o něm!
Darcy.
Frederic.
Pan Thylny.
Edward.
Kingley.
Všechno Lefroy.
- Delší dobu ticho.*
- Déšť, vítr...*

Cass Jane, spíš?

Jane se asi probouzí.

Jane Ne.

Cass Asi jste se měli vzít, vid'?

Jane Možná.

Cass Tak jako já s Robertem.

Neměli jsme čekat, až to bude vhodnější... nevyplul
by tou lodí a nezemřel by...

Ticho.

Cass Udělaly jsme chybu, že, Jane?

Jane Asi.

Cass Kdyby to šlo nějak zpátky...

Ještě jednou mít v sobě něhu, že?

Ticho.

Vítr, déšť...

Pomalú tyto noční zvuky utichají.

Klavír.

Ptačí zpěv, ráno.

Zvuky probouzející se přírody.

Mezi tyto zvuky se začíná míchat cinkání nádobí, porcelánových šálků, konvice, přborů, nalévání vody...

Cass Čaj, maminko?

Matka Děkuji.

Nalévání, cinkot...

Matka Paní Middletonová říkala, že paní Hallová včera porodila.

O celých šest týdnů dříve.

Po nějakém šoku.

A dítě bylo samozřejmě mrtvé.

Cass Chudinka!

Jane To se asi omylem podívala na svého manžela.

Matka Jane!

Cass Čaj, maminko?

Cinkání nádobí...

Nalévání.

Matka Ta konvice je pořád krásná, vidíte, děvčata?

Cass Patří Jane.

Matka Ne, nepatří Jane.

Je z její výbavy.

Jenom si ji půjčujeme, než ji bude potřebovat.

Vůbec není známo, komu patřila.

Já jsem ji dostala do výbavy od své matky, ta od své, ta od své báby, ta od prabáby...

Moc vzácný kousek.

Zvuk projíždějícího kočáru.

Jane Podívejte!

Matka K Batlyovům jede porodní bába!

Cass To bude už čtvrté.

Matka Páté.

Jane Některým manželům pomůžou už jenom oddělené ložnice.

Matka Jane!

Cass Čaj, maminko?

Nalévání...

Po chvíli zvuk stříhání, trhání látky.

Jane Co si o tom myslíte?

Bude to hezké, ty kytičky?

Ticho.

Možná opět za okny déšť.

Matka Jane!

To jsou moje svatební šaty!

Jane Vy se chcete ještě vdávat, maminko?

Matka Přece nemůžeš jen tak rozstříhat moje svatební šaty!

Když se trochu upraví, klidně se v nich ještě můžete vdávat.

Cass Já se už vdávat nebudu, maminko!

Jane Máti, vaše svatební šaty poslouží jako přehoz přes postel dvou starých pann.

Není to romantické?

Matka Jane!

Ty chceš zůstat stará panna?

Jane Ano.

Podivínská, opuštěná, aby se kdejaký balík do mě střefoval sprostými řečmi.

Matka Stárnout se svou sestrou a matkou?

Jane Ano.

Být k ničemu.

Cass To jsme se měly vdát za každou cenu?

Bez lásky?

Matka Láska!

Ano, láska je krásná věc...

Jane Ale peníze ničím nenahradíš, že?

A jak jinak chceme obstát v tomto světě?

Jak získat respekt?

Jak si obstarat trochu prostoru k životu?

Jedině být vdaná.

Nemáme jinou možnost!

Cass My si ani nemůžeme vydělat, říkála Elinor

Dashwoodová, že?

Jane Jenom mít muže a rodinu.

Bez toho námi budou pohrdat, i když to obalí třeba i soucitem.

Silný vítr, okenice...

Matka Děvčata, něco se žene.

Zavřete okna.

Cass A budou nás nejen litovat, ale i podezřívát.

Musí v nás být přeci něco zlého a zkaženého.

Jane Nebo alespoň divného, když nás nikdo nechce!

Cass Nikdo s námi nevydrží!

Jane Nikdo po nás netouží!

Cass Nikomu nescházíme!

Jane Nic v nás nepokračuje!

Matka Čaj, děvčata?

Nalévání...

Vítr, možná hromy...

Matka Z toho něco bude.

Ale jestli bude zase pršet... tak nevím.

Jsme tu už jedno bláto, že?

Cass Ty aspoň píšeš.

Jane Cení se tělo, ne román!

Právo na život získáte půvabem, ne myšlenkou.

Cass Jsi ale autorka tří románů.

A prodávají se.

Matka A co jiného jí zbývá?

Co by jiného dělala?

O koho by se starala...

Jane Píše ze zoufalství a vzteku.

Takto mně vnímají.

To je moje místo ve světě.

Zoufalá, vztekla a sama.

Matka Nikdy ji nebudou brát vážně.

Jane Napsal mi Murraye.

Nabízí za Emmu 450 liber, ale chce k tomu i práva na Rozum a cit.

Je to ničema.

Ale zdvořilý.

Vyjadřuje se docela pochvalně.

Cass 450 liber, maminko!

Jane Nedám mu to!

Vydám to u něj, ale na vlastní náklady.

Dostane jenom deset procent.

Vytluču z toho co nejvíc!

Mamlas!

Poslouchejte!

(Jane čte z dopisu)

Myslím, že byste měla vytvořit postavu duchovního, který žije střídavě v hlavním městě a na venkově, je přítelem literatury a není nikomu nepřitelem, kromě sebe sama.

Darujte nám anglického duchovního zcela podle vašich představ.

Dále by, myslím, nebylo nezajímavé, aby se historie urozeného rodu von Coburg stala předmětem románu.

Vzhledem k nastávajícímu sňatku prince Leopolda s Charlottou, jedinou dcerou prince regenta, by byla historická romance právě nyní nanejvýš zajímavá.

Jane se směje.

Cass Kdo ti to napsal?

Jane Knihovník jeho Výsosti prince regenta...

Mamlas!!!

Počkej!

(Jane vytahuje papír, chystá pero a hned píše.

Škrábání pera po papíře)

Vážený, jsem si naprosto vědoma toho, že historická romance o rodu Sachcen-Coburg by mi přinesla mnohem víc zisku a popularity než obrázky z venkovského života, jimiž se zabývám. Ale jsem stejně málo schopná napsat romanci jako epickou báseň. Leda, že by mi šlo o život. A kdyby to bylo nevyhnutelné a kdybych u toho musela setrvat a už nikdy nemohla pookrát tím, že bych se zasmála sobě nebo jiným, určitě bych se musela oběsit dřív, než bych dokončila první kapitolu.

Ne, musím zůstat u svého stylu a dál psát svým způsobem, i kdybych s tím už nikdy neměla mít úspěch, vždyť jsem přece přesvědčená, že v jakémkoliv jiném stylu bych naprosto selhala.

Je mi velkou ctí, že mne také pokládáte za schopnou vytvořit postavu duchovního, ale ujišťuji vás, že to neumím. Komické stránky charakteru snad dokážu zobrazit, ne však ty vážné, zanícení nebo vzdělání. Rozhovory takového muže se musí převážně točit kolem vědeckých a filozofických témat, o kterých nic nevím. Já se mohu ve vši ješitnosti pyšnit tím, že jsem ta nejnevzdělanější a nejneznalejší žena, jaká se kdy odvážila stát spisovatelkou. Tečka.

Zaburácení blížící se bouřky.

Děšť.

Přibližuje se i zvuk jedoucího kočáru.

Matka Občas jsem si představovala, že si vezme nějakého tajemného, neznámého, krásného a velmi bohatého muže.

Budete žít v paláci a on tě bude velmi milovat a budeš šťastná...

Zastavení kočáru jakoby před domem.

Do samomluvy Matky se mísí zvuky deště a rozhovor muže a ženy před domem.

Muž Co to jsou za nápady, drahá?

Bez ohlášení?

Jenom tak?

Matka Paní Middletonová o tobě vždycky říkala, že jsi bývala ten nejhezčí, nepošetilejší a nejafektovanější motýlek na lovu manžela.

Žena Vy se snad bojíte, drahý!

Matka Víš, co říká teď?

Pedantická, mlčenlivá a upjatá stará panna, které si nevšímají více než pohrabáče u krbu.

Muž Ne!

Čeho bych se měl bát, drahá...

Ale kdybychom byli alespoň příbuzní.

Takto to může být vnímáno jako pošetilst, drzost... arogance... nestydatost... neomalenost...

Matka A paní Radcliffová k tomu dodala, že od vydání té tvojí knihy je to ještě horší.

Je to pořád pohrabáč, ale pohrabáč, kterého se každý bojí.

Chytrá hlava, která nemluví, je prý opravdu strašná, říkala paní Radcliffová!

Cinkání domovního zvonku.

Ticho.

Kroky.

Po chvíli vejde služka Maryka.

Maryka Pan Lefroy s manželkou.

Kroky, vrzání dveří...

Lefroy Paní Austenová!

Matka Pane Lefroyi.

Lefroy Slečno Austenová.

Slečno Austenová.

Cass Pane Lefroyi.

Jane Pane Lefroyi.

Lefroy Dovolte, abych vám představil...

Toto je má žena, Mary Lefroyová.

Matka Paní Lefroyová, těší nás.

Lefroy Paní Austenová.

Slečna Cassandra Austenová a slečna Jane Austenová.

Jane Velmi nás těší, paní Lefroyová.

Mary Promiňte, že jsme tak vpadli bez ohlášení, ale byli jsme na návštěvě u vaší vnučky a neteře Anny, a ta o vás vyprávěla a já...

Jsem vaší velkou obdivovatelkou, slečno Austenová...

Vím, že to není úplně vhodné, ale snad mi to odpustíte.

Jenom jsem vám chtěla složit poklonu, poděkovat za vaše romány a říct, že vás velmi obdivuji...

A to je vše.

Už můžeme jít.

Odpusťte nám to a nenechte se rušit.

Matka Čaj, děvčata!

Jane Můžeme vám nabídnout šálek čaje?

Lefroy Ne, ne, slečno Austenová!

Opravdu nechceme rušit.

Měla to být opravdu jenom poklona.

Jane Myslím, že nás nerušíte, vidíte, maminko?

Matka Naopak!

Nemáme příliš často takovou společnost.

Kolik let jsme se to neviděli, pane Lefroyi?

Lefroy Dvacet.

Dvacet let.

Trávil jsem tu čas v listopadu a prosinci roku 95 a 11. ledna 96 jsem odjel.

Jane Moc rádi poznáme vaši ženu, pane Lefroyi.

Lefroy Je pozdě, slečno Austenová.

Ještě máme dlouhou cestu.

Mary Vy nechcete vypít šálek čaje s Jane Austenovou?

Lefroy Samozřejmě, že chci, jenom jsem myslel, že vy

nechcete... že spěcháme.. ale rád si s vámi šálek čaje vypiji, přejete-li si to.

Matka Výborně!

Čaj, prosím!

Posadte se!

Usazování, šustění, skřípání...

Cinkání nádobí.

Jane Cukr?

Lefroy Ne.

Cass Mléko?

Lefroy Ne, děkuji.

Matka Sušenky?

Mary Ano!

Musím vám prozradit, že se manžel docela zlobil...

Prý, co to jsou za nápady, bez ohlášení jenom tak někam vpadnout...

Prý kdybychom byli příbuzní... ale takhle... pošetilost, drzost... arogance... nestydatost... neomalenost...

Vlastně to úplně odmítli.

Ani nevím, co ho nakonec zlomilo.

Myslím, že byl sám trochu zvědavý.

Matka To je dobře.

Před námi není potřeba předstírat nějaké způsoby.

Jsme tři opuštěné ženy.

A váš manžel jako by patřil do rodiny.

Moc dobře si ho pamatuji...

Takový bloňďáček to byl, oči... hotový krasavec, paní Lefroyová...

Ten když tady přišel na ples... myslím, že všechny mladé dámy byly do něj zakoukané.

Že děvčata, pamatujete si?

Cass Čaj, maminko?

Nalévání čaje.

Cass Pan Lefroy tu býval okouzlujícím společníkem.

Jane Ale ani naše společnost mu nebyla nepřijemná.

Absolvoval jste všechny plesy sezóny, pokud si dobře pamatují.

Cass Škoda, že jste musel tak brzy odjet.

Jane Ale líbilo se vám v našem kraji, že?

Lefroy Samozřejmě.

Velmi.

Cass Proč jste tak spěchal s odjezdem?

Ani jste se nestihl, myslím, rozloučit.

Jane Sušenku?

Lefroy Omlouvám se, slečno.

Jane Není proč, pokud si vzpomínám, spěchal jste přeci na zahájení semestru.

Lefroy Ano.

Matka Zestárly jsme, pane Lefroyi.

Ani byste nás nepoznal, že?

Mně zemřel manžel, Cassandře snoubenec a Jane se rozhodla vdát jenom z lásky.

Řekněte jí něco!

Láska!

Láska je hezká věc, ale bohužel se vždy nelze spolehnout, že nás srdce povede správným směrem, říkávala paní Ferrersová, že?

Pane Lefroyi, vy byste se ženíl jenom z lásky?

Cass Jak správným směrem?

Milovat přece znamená planout, hořet...

Jane Vy byste souhlasil se sňatkem bez lásky?

Mary Vy jste se musela s láskou setkat, že, slečno Austenová?

Jane Nevím.

Lefroy Myslíte, že to nebyla láska?

Jane Nejsem si jistá.

Bojím se.

Mary Že vás neměl rád?

Jane Že mne to minulo.

Cass Že jsi byla blízko a nakonec nic?

Matka Čaj, pane Lefroyi?

Mary Že je pozdě?

Jane Že něco, co mělo být, nebylo.

Nebo jenom málo.

A já myslela, že to je ono.

Cass A to doopravdy šlo kolem mne.

Jane Možná jsem v sobě nikdy neměla ani kousek něhy.

Udeří blesk, hrom.

Praskne konvice s čajem.

Praskot, střepy, vylévání...

Lefroy Odpusťte!

Matka Co se to stalo?

Cass Neublížil jste si?

Mary Praskla.

Jane Praskla konvice, máti.

Matka Říkala jsem vám, že se sem něco žene.

Měly jste zavřít okna.

Odbíhání.

Cass zavírá okna, zvuk bouřky se vzdaluje.

Matka Tolik let vydržela.

Lefroy Nepůjde to nějak slepit?

Matka Byla po mojí matce, po babičce, prababičce...

Ted' ji měla ve výbavě Jane.

Cass Bouřka.

Přímo nad námi.

Jane Pojd'te, jste celý mokrý.

Takhle nemůžete jet dál.

Odcházející kroky.

Změna zvukového prostředí...

Šustot oblečení...

Vzdálená bouře.

Jane Po mém otci.

Snad to na cestu domů bude stačit.

Lefroy Nebylo to nutné.

Jane Nebylo to nutné!!!

Rozmlátli jste mi čajník a sám jste si všechno zničil.

Lefroy Je mi to líto.

Koupím vám nový.

Jane Nový nechci!

Chci starý, nerozbitý.

Lefroy Pozdě.

Možná půjdou slepit střepy.

Jane Anebo vás jimi pořežu!

Lefroy Za trest?

Nebo z lásky?

Jane Aby to bolelo.

Lefroy Chcete vidět mou krev?

Jane Milovali jsme se?

Lefroy Byli jsme mladí.

Jane Líbá tě jako já tenkrát?

Lefroy Začínal mi semestr.

Jane Říká ti tak, jako já?

Lefroy Potom jsem musel na praxi.

Jane Zasnoubil ses.

Oženil.

Ženíl ses z lásky?

Lefroy Měl jsem jinou možnost?

Copak jsem se mohl ženit z lásky?

Jane Jak zrovna tys mohl souhlasit se sňatkem bez lásky?

Lefroy Neměl jsem majetek ani peníze, byl jsem zcela závislý...

Ale musím říct, co k tobě cítím!

Jane!

Jsem tvůj!

Stále ti patřím srdcem i duší!

Jane Jaký smysl má pro tebe život beze mě?

Lefroy Milovali jsme se, Jane?

Jane Oženil ses.

Máš děti, dům... významné postavení.

Já stárnu sama s matkou a sestrou.

Pojd'te, pane Lefroy, čekají nás.

Jane odchází.

Kroky.

Lefroy Miluješ mě, Jane?

Jane Je pozdě, pane Lefroyi!

Pojd'te, za chvíli odjždíte.

Odcházející kroky.

Přibližuje se hovor v salonku.

Matka Copak si někdo vezme nějakou spisovatelku?

Jde z ní strach.

Víte, co říkala paní Midletonová?

Že vypadá jako pedantická, mlčenlivá a upjatá stará panna, které si nevšímají více než pohrabáče u krbu.

A paní Radcliffová k tomu dodala, že od vydání té její knížky to je ještě horší.

Je to pořád pohrabáč, ale pohrabáč, kterého se každý bojí.

Chytrá hlava, která nemluví, je prý opravdu strašná, říkala paní Radcliffová.

A takové to bylo děvče!

Prý to býval ten nejhezčí, nejpošetilejší a nejafektovanější motýlek na lovu manželů.

Že, pane Lefroyi?

Zřejmě Jane s Lefroyem vstoupili.

Usazují se.

Lefroy Ne, to opravdu nevím...

Mary Mám všechny vaše knihy, slečno Austenová.

Lefroy Ano, moje žena je opravdu vaší věrnou obdivovatelkou.

Jane Děkuji.

Jsou to jenom tři knihy, není co obdivovat.

Mary Chystáte něco nového?

Jane Ano.

Cass Ale trochu se dohaduje s nakladatelem, vid?

Mary U koho budete vydávat tentokrát?

Jane U Murraye.

Cass A píše pátý román.

Mary O čem bude?

Jane Bude to o dívce a jednom džentlmenovi, kteří se kdysi velmi milovali, ale nebylo jim dopřáno, aby spolu mohli žít.

Cass A po osmi letech se opět potkají a zjišťují, že se stále milují.

Mary Vezmou se?

Jane Je pozdě.

Lefroy Vaše neteř říkala, že píšete rychle a bez oprav.

Jane Jako slaviček...

Prostě jenom poletují a zpívám,

Tak jste to myslel, pane Lefroyi?

Mary Říkala, že psaní je pro vás jakýmsi druhem elegantní zábavy...

Jane Anna!

Takový talent nemám!

Samozřejmě, že musím pracovat.

Škrtat, měnit, přepisovat....

Je to řemeslo.

Musí to být zábavné, mělo by to mít styl a dobře zvolená jména, postavy a místo děje.

Nejlépe tak tři, čtyři rodiny z venkova.

S tím se dá skvěle pracovat.

Mary A to všechno tady?

Cass Ano!

Jane píše u támhle toho stolečku.

Mary Támhle?

Mohu?

Mary zřejmě odchází ke stolečku. Jane ji následuje.

Kroky.

Možná z dálky slyšíme hovor zbytku společnosti.

Matka Paní Radcliffová říkala, že určitě budu mít málo krve, jak jsem tak pořád unavená, že kdybych měla více krve, byla bych ještě čiperka. Ale s tím se prý už nic moc nedá dělat.

Jedině snad to víno.

Ale já jí říkám, paní Radcliffová, já jsem přeci krev vždycky měla. Já měla, drahoušku, krve, sotva se do mě vlezla... tak, jak to tak přijde, že najednou není.

A víte, co říkala?

Nervy, paní Austenová, věda neví, co s tím, ale já si myslím, že to jsou nervy.

Jak to v nás všechno pracuje... prostě ta krev se vypaří.

A já jí věřím, děvčata.

Paní Radcliffová je velmi moudrá žena, a když si to vezmete, kolik já už za život měla nervů... to by snad bylo až divné, kdyby se něco nevypařilo, že?

Mary Nechtěla byste... nechtěla byste někdy žít třeba sama v Londýně?

Společnost, divadla, výstavy...

Jane Zní to romanticky, ale můj prostor je tady.

Dům, zahrada, klavír, vyšívací rám...

Vzdálená slova Matky.

Matka A paní Bennová říkala, že je už úplně jako stará panna.

Co si o tom myslíte, pane Lefroyi?

Že se ještě dočkám věcí.

Že její sestřenice začala časem žloutnout a chovat kočky.

A nakonec jí prý začnou chlapi smrdět!

Jako by ona pořád voněla.

Naše pozornost se vrátí k Mary a Jane.

Jane Velmi omezený prostor.

Mary A není z něj úniku.

Jane Ne.

Mary Samozřejmě, nemůžete být žena a žít sama v Londýně.

Jane Jako spisovatelka, myslíte?

Mary Kolik vám nabídl za další knihu?

Jane 450 liber, ale k tomu práva na Rozum a cit.

Mary Mizera.

Zaslechneme vzdálený hovor Matky.

Matka Samozřejmě, že každý pořádný chlap trochu smrdí, že?

Váš otec smrděl, a jak!

A vzala jsem si ho?

Vzala.

Váš děda taky smrděl.

Praděda i prapraděda.

Jane šeptá.

Jane Milujete ho?

- Mary** Asi.
A vy?
- Jane** Dříve.
- Mary** Miloval vás.
Možná vás stále miluje.
Vzdálený hovor.
- Matka** Manžel paní Midletonové taky smrdí.
A paní Radcliffová říkála, že ten její, že to je teda něco.
- Cass** I paní Radcliffová smrdí.
- Matka** Ano!
Ale některý chlapi smrděj, že až voněj, pane Lefroyi.
- Cass** Jako popraskaný kmen.
Nebo čerstvá mrkev.
- Jane a Mary přestanou šeptat.*
- Jane** Vydám to na své náklady.
Dostane jenom deset procent.
Jsem hrabivá?
- Mary** Vytrískejte z toho co nejvíc!
Opět šeptot.
- Jane** Vdávala jste se z lásky?
- Mary** Ano.
Ale pro něj to bylo rozumné.
Jsem bohatá, víte?
- Jane** Vím.
Přestanou šeptat.
- Jane** Doufám, že si Emmu koupí hodně lidí.
A dokonce mi ani nevdáí, že to pro ně nebude levné.
Hlavně ať kupují!
- Mary** Lidé by měli za poznání platit.
- Jane** Pokud je k tomu dokážou přimět.
Šeptot.
- Jane** Moje sestra si myslí, že všechny moje romány jsou o něm.
O mně a o něm.
- Mary** A nejsou?
- Jane** Ne.
(Přestane šeptat)
Jenom jsem zahlédla trochu krutosti a rozhodla jsem se jí vysmát.
- Mary** Mohla jste se vztekat nebo plakat...
- Jane** Plakala jsem.
Zuřila.
A potom zase plakala.
- Mary** Ale zvolila jste smích.
- Jane** Jsem chladná, nebo zlá?
- Mary** Bolí to?
- Jane** Že si vzal vás?
- Mary** Že jste skandál.
Neprovdaná, bez dětí, a píše.
Píše romány!
Závislá na své rodině, bez peněz.
- Stará podivínská panna, která je terčem vtipů kdejakého pobudy.
Bolí to?
- Jane** Ano.
- Mary** Ale vy se smějete.
- Jane** Jsem tupá?
- Mary** Svobodná.
- Jane** Mezi tímhle stolečkem, piánem a vyšivacím rámem?
- Mary** První váš román jsem si koupila ze žárlivosti.
Ano, brzy jsem se o vašem vztahu dozvěděla.
Ale na další knihy jsem se už těšila.
Věcem, nad kterými jiní zoufají, se vy smějete.
Píšete bez nenávisti, beze strachu.
Nebojíte se.
Neprotestujete.
Nezatrpkla jste.
Nekážete.
Vypadá to, že jste spokojená, slečno Austenová.
Nenechala jste se zastavit sama sebou.
Nejste si překážkou svým vztekem, hořkostí ani bolestí.
Žádné místo ve vás nehnije.
Jste opravdu spokojená, že?
- Jane** Ano.
A vy?
- Mary** Učím se to od vás.
Bývala jsem zoufalá.
Milovala jsem ho a on miloval vás.
Vzal si mě z rozumu, vašeň patřila vám.
Vztekl, pláč, smutek.
Chtěla jsem ho mít.
Trvala jsem na tom.
Jak malé dítě jsem dupala do země.
A potom jsem si řekla... dobrá.
Tak mne můj muž nemiluje a nikdy mne už asi milovat nebude.
A pustila jsem to.
Asi mě láska mine, Jane.
- Jane** Mary, píšu šestý román a začínám se nudit.
- Mary** Džentlmen a dívka po osmi letech?
- Jane** Ano.
- Mary** Samozřejmě se pořád milují.
- Jane** Ano.
- Mary** A po počátečních obtížích dostanou vše, co chtějí...
Vezmou se, že?
- Jane** Asi.
Nuda!
- Mary** Ty svatby?
- Jane** Oni se nudí.
- Mary** Kdo?
- Jane** Džentlmen a dívka po osmi letech.

Oni se mi nudí.

Mám pocit, že je už jenom cpu do nějakého vztahu, do nějaké touhy a nakonec je donutím k svatbě.

Ale oni to nechtějí, Mary.

Mary Co chtějí?

Jane Abych je nechala být.

Mary Abyste je nechala být.

Jane Jako by mohli být šťastní i jinak.

Mary Jinak, než si dosud mysleli.

Jane Jinak, než si myslí svět okolo.

Kam mě to vedou?

Mary Přestáváte být starou pannou.

Jane Jako by ten domeček, co měl mřížě a byl zamčený, najednou otevíral dveře a odkrýval výhled do krásné zahrady.

Mary Bojíte se?

Jane To je strach, co cítím?

Mary Ta zahrada vypadá divoce, že?

Jane Park to není.

Mary Žijí tam šelmy.

Jane A barevní ptáci.

Mary A vůbec všelijací tvorové.

Jane Obrovské stromy.

Mary Květy.

Jane Vůně.

Mary Bojíte se?

Jane Ne.

Jenom... jenom mám takový pocit, že jsem nějak v sobě usnula.

Jako bych potřebovala chvíli spát.

Schovat se, smotat se do sebe, počkat.

Už se všechno stalo, rozumíte?

Potřebuju počkat.

Takovou přestávku v tom všem, zastavit se, na chvíli z toho vystoupit.

Cosí v sobě posbírat.

Něco prasklo.

Jako ta čajová konvice, a vytekl jenom studený zbyteček čehosi.

Ano, to bych chtěla, krásnou konvici plnou horkého čaje někde tady uprostřed.

Aby to drželo pohromadě.

Mary Můžete se vrátit a zamknout se v domečku.

Nebo vejít do zahrady.

Musíte se ale rozhodnout.

Bud' stará panna, nebo spisovatelka.

Jane Mary!

A co v noci?

Mary Bude tma.

Jane Stíny.

Mary Křik, skřehot, hučení, praskání...

Jane Kroky, co číhají.

Mary I tohle je psaní.

Jane Spisovatelka.

Když je to k ničemu.

Mary A zbude jenom strach.

Jane Když vyjdu... když vyjdu, ty dveře se zavřou, že?

Vrátit se nedá.

Mary Opora toho, co se má, musí a líbí... se rozpadne.

Jane Pravidla, tradice...

Mary Zůstane vám jenom vaše touha.

Jane Zapomenout na všechno, co řekli, že je dobré.

Mary Že to máte ráda.

Jane Že to potřebuju.

Mary A ucítit vůni vaší zahrady.

Jane V té zahradě budu sama?

Ozve se volání Lefroye.

Lefroy Mary!

Měli bychom už jet.

Mary mu voláním odpoví.

Odchází ke společnosti.

Kroky.

Mary Je pozdě, že?

Přiblížení se ke skupině.

Loučení.

Jane Pane Lefroyi, máte výjimečnou manželku.

Lefroy Slečno Austenová, ještě jednou se omlouvám...

Ten rozbitý čajník... mrzí mne to.

Jane To nic.

Mám ještě jiné čajníky, ale vy ty skvrny asi nevyperete.

Mary Budeme muset vyhodit vaše kalhoty, drahý.

Jane Škoda.

Ale asi se nic jiného nedá dělat.

Lefroy Slečno Austenová, rád jsem vás viděl.

Jane Já také, pane Lefroyi.

Lefroy Paní Austenová.

Slečno Austenová.

Matka Pěkně se vám pojede, je po bouřce.

Cass Pane Lefroyi.

Paní Lefroyová.

Mary Paní Austenová.

Slečno Austenová.

Obdivuji vás, Jane.

Jane Já vás obdivuji, Mary.

Odcházející kroky.

Odjezd dostavníku.

Chvilí ticho.

Po chvíli opět zvuky bouchající okenice...

Ložnice.

Klapot pletacích jehlic.

Jane cosi píše a čte.

Jane A Anna mu odpověděla:

Rozhodně na vás nezapomeneme tak brzy, jako vy na nás. Nemůžeme jinak.

Žijeme doma, v klidu, v omezeném prostředí, a naše city nám drásají duši.

Konec.

Jane uklízí psaní, Cass pletení.

Cass Dobře to dopadlo!

Jane sfoukne svíčku.

Jane Dobrou!

Cass Ne...

Ještě křehkou Cassandru.

Jane Zase?

Cass Křehkou Cassandru.

Jane začne vyprávět.

Jane Cassandra byla dcera...

Cass A to jediná...

Jane Slavného sběratele porcelánu z Londýna.

Když Cassandra dospěla, byla krásná, velmi plachá a křehká, někdy až průsvitná.

Přesto se toužila zamilovat.

Proto vzala matce čajovou konvici, kterou ji daroval otec ve svatební noc, nastoupila do drožky a odjela. Nejdříve potkala...

Cass Krásného chlapce.

Jane Krásného chlapce, který byl bohatý, milý a velmi hodný.

Omdlela a jela dál.

Zastavila se až...

Cass U prodavače melounů.

Jane Zastavila se až u prodavače melounů.

Prodavač zahlédl vzácnou konvici a nabídl za ni Cassandře tři melouny.

Cassandra je ochutnávala tak dlouho, až je všechny snědla.

Když chtěl prodavač konvici, křehounká Cassandra narazila mizerovi na hlavu meloun a pokračovala ve své cestě.

Cass U lesíku ji zastavil černočerný myslivec.

Jane Chtěl se napít z konvice, ale Cassandra ho drožkou přejela, jeho flintičku zlomila a psy bubnováním na vzácnou konvici vystrašila.

Cass Nakonec vjela doprostřed tanečního sálu...

Jane Nakonec vjela doprostřed tanečního sálu, kde právě začínal nejslavnější ples sezóny.

Cassandra byla tak krásná, že byla až průhledná, a tak samozřejmě ten nejkrásnější a nejurozenější tanečník ji požádal o tanec.

Cassandra se zatočila, konvice vyklouzla a než se rozbila na tisíce střípků, vyřízla tanečníkovi jeho velké srdce.

Konvice a tanečník padli k zemi, srdce se kutálelo sálem a Cassandra odjela domů.

Než usnula, prohlédla si znovu celou sbírku otcova porcelánu a zašeptala:

Jane a Cass Tomu říkám krásně strávený den.

Cass sfoukne svíčku.

Jane Cass?

Cass Ano?

Jane Spíš?

Cass Ne.

Jane Cass, už asi nebudeme nikdy zamilované, vid'?

Cass Asi si nevezmeme úžasného muže.

Jane Nebudeme mít šest dětí.

Nějak nás to minulo.

Cass Ale byly jsme blízko, že?

Jane Skoro na dotek.

Cass Nebo to aspoň tak vypadalo.

Jane Prohrály jsme, Cass?

Cass Vid'?

Jane Prohrály jsme.

Cass Co bude dál, Jane?

Jane Já nevím.

Ticho.

Bouchání okenice.

Jane Víš, nad čím přemýšlím?

Cass Víím.

Ale už vůbec není tak pěkný jako dřív.

Žádná očana!

A zábavný také moc není.

Soudce!

Možná je dobře, že sis ho nevezla.

Jane Přemýšlím, co uděláme s mým prvním honorářem...

Pojedeme do Londýna, Cass!

Cass Myslíš divadlo... knihovny...

Jane Ne!!!

Obchody!

Barchet, hedvábí, tyl, mušelin...

Cass Myslíš třeba mušelin s červenými puntíky...

Jane A kytičkovaný taft!

A klobouk s vlčími máky.

Cass Nebo péry...

Jane Nebo s ovocem!

Svazek jahod, hrozny, třešně, meruňky a broskve...

Budeme extravagantní, Cass!

Založím si vlastní konto.

A budeme se projíždět po Londýně jen tak samy dvě otevřeným landauerem a budeme se jenom smát!

Cass A smí se to, Jane... máme na to právo projíždět se po Londýně samy dvě?

Jane Samozřejmě, že na to máme právo!

Jsem spisovatelka!

Vítr.

Bouchání okenice.

Zvuky noci – cikády, sova...

© Lenka Lagronová c/o Dilia.

At first, we publish an article "What or Who Is in Danger. About the Development of Production in Free Networks (and not only there)" by Ing. Václav Hanžl, CSc., who teaches at the Faculty of Electrical Engineering at the Czech Technical University. The article seems to touch upon the issues we deal with in this magazine only marginally at the first sight, yet it is something essentially important not only from a general and social point of view. The article about the possibility of free communication of people in the world computer network very closely links to the central topic of the magazine – scenicity and staging. From this point of view, the world computer network – metaphorically – represents an important *scene* with ambiguity of a stage and an auditorium as well as ambivalence of a stage and setting. It is a space for purpose-like staging of all kinds, i.e. application, sales and non-commercial sharing of (unfortunately) anything as well as space for production and creative communication among contemporary people and world with their natural scenicity including demonstration, appearance, revelation and discovery. Regarding the mix of the scenic and merely staged of something that deserves attention and something that is unworthy and harmful, a computer network is a reflection of this world and life as well as a place where this world and life really takes place or happens. This network is always a reflection of the world – not just 'as such' but also by what is demonstrated in a fight about its functioning which equates the means of its existence or its (free) existence as such.

In his article, Václav Hanžl describes a wave of creativity broken out by possibilities of free communication between people in the worldwide computer network, unexpected success of seemingly utopian visions and fragile dependence of historically unique results of this work on future maintenance of freedom which were natural, yet, concerning the growing importance of the network, they have been more and more endangered by legislative attempts of regulation and censorship. It describes history of the GNU project from the formulation of "The GNU Manifesto" at the beginning to overwhelming world success in the present with an important

influence on the future development of interpersonal communication and industrial infrastructure of the world and seeks parallels in other disciplines where this success has been repeated (while creating the biggest existing encyclopaedia – Wikipedia) or it could be repeated (speaking about a more transparent management of a company, we can add – when applying results of art production without mediators who earn most money on it and they have the power to guide natural demand for their – business as well as ideological and power – interest). The author perceives legislative attempts like DMCA, SOPA or ACTA very critically because they could turn into the very opposite of promoted support of creativity and destroy those results achieved by people before the authors of the acts noticed.

In the last issue, we paid great – and intentional – attention to Karel Čapek as a theatremaker. It was his complex activity in the Vinohrady Theatre as a dramaturge (in Klára Novotná's contribution) and a director (in Hana Nováková's text). We remind you of these two articles in connection with Jana Cindlerová's study "The White Disease as a Dramaturgic Problem" printed in this issue because the topic itself allowed the authors to at least foreshadow real roots of Čapek's theatre activity (including the authorial one). At the first sight, it is not developed from literature but from the tradition of mime and folk comedy. Reflection of Čapek's specific scenic sense allowed Jana Cindlerová to review the usual genre classification of *The White Disease* (it is the similar case like the *Makropulos Case* she wrote about in *Disk 33* in connection with an unusual great number of its contemporary performances): this classification was born from 'literary' reading of a play, i.e. reading which sees its qualities through affiliation to a drama understood as a literary genre. Such perception of *The White Disease* is reinforced by superficially apprehended historical connotations that prevent to interpret this play in Čapek's theatre feeling as well as comic tradition ranking from Shaw to Dürrenmatt; a reminder of the author of *The Visit* is enough to see that the comic basis of *The White Disease* is manifested in a sufficiently

nanced way and with proverbial bitterly grotesque impression.

The whole series of text is dedicated to Otomar Krejča. Contributions from the symposium, which took place on 21st November 2011 in the Small Hall of the Municipal Library on the occasion of his 90th birthday, served as a basis for the below-mentioned articles. The symposium was organized by the Municipal Library and the Institute for Dramatic and Scenic Production at the DAMU and the main thanks goes to employees of the theatre department in the Municipal Library Dr. Marie Valterová and Helena Pinkerová. Organization of the symposium would have been impossible without participation of director Helena Glancová and dramaturge Karel Kraus who is an excellent professional to talk about dedicated characteristics of "Krejča's Theatre" (like the article of the same name). In his contribution "O. Krejča and Tradition of 20th Century Art Theatre", Prof. Jan Hynar classifies this theatre and possibility for its existence into a corresponding context which does not currently exist in his opinion. In the article "Of Otomar Krejča's Acting", Zuzana Šilová analyzes the basic features of Krejča's acting: we deal with the effort to "approximate to the character as much as possible" when an actor "remains *himself* without exposing himself and *playing* himself: he does not surrender 'to his voice, gestures, body, thinking or laughter and sadness' – he provides everything for ideas about a person that belongs to him and a playwright as well."

Actor Krejča became a director when he was the Artistic Director of the National Theatre drama from 1956 to 1961. Prof. Jan Čisář follows exceptionally successful Krejča's period and sources of its success in his contribution "Otomar Krejča – Artistic Director and Ringmaster". When Krejča was the Artistic Director, the National Theatre Drama changed into a "generously and purposefully managed institution which stands on principles of *drama* as one of the fundamental axis of European drama production when the top and sovereign focal point is the interest in an acting person whose world experience is a self-discovery in the world." Čisář speaks about continuity of Stanislavsky, Copeau and pre-war

Czech modern style of directing and he appreciates Krejčů's "generosity of a ringmaster who creates conditions that allow the others to demonstrate their own art as well as results of those deeds and become an inseparable part that creates the whole." We can rightfully call this unit Krejčů's period in the National Theatre Drama. It was a period when "the National Theatre Drama had a huge influence on the whole drama theatre not only in the fight against dogmatic and utilitarian understanding of art (theatre) as a political tool" as well as non-violent connection of novelty and tradition in the sense of using exceptional acting potential of a company and its gradual (personal and artistic) renewal.

Other two texts ("From August Sunday to Romeo and Juliet" by Helena Albertová and Jana Patočková's "About Overcoming Obstacles") speak about Krejčů's cooperation with stage designer Josef Svoboda. The first one maps their cooperation in the National Theatre Drama, the second one deals with the period in the Theatre Beyond the Gate and both of them provide an overview of Krejčů's work in these two theatres. They also enable characteristics of Krejčů's attitude and complete contributions of those, who had the possibility to observe his methods: Dalimil Klapka speaks about Krejčů – teacher, Eva Kröschlová deals with Krejčů – director because she had a chance to cooperate with him in the Theatre Beyond the Gate I and II and the former S. K. Neumann Theatre, Vít Vencl was Krejčů's assistant in the Theatre Beyond the Gate II and Lumír Olšovský experienced Krejčů's work as an actor. Zdena Benešová's contribution is a (sad) ending. Benešová writes about the archive of the Theatre Beyond the Gate and this piece together with Vít Vencl's exchange of opinions becomes a tiny yet typical portrayal of the relation of post-1989 state

institutions with protection of Czech cultural traditions (and their development).

A smaller block of (three) contributions deals with Czech musicals. The article by Pavel Bár and Michael Prostějovský speaks about so-called 'Czech' or 'Prague' musical as an original phenomenon (the article is called "A 'Czech' Musical Phenomenon"). According to authors, its form has been influenced by three factors. Firstly, it is a result of cultural confinement of the past regime which banned a normal way of dealing with foreign ('Western', i.e. ideologically doubtful) influences and contributed to interruption of possible continuity (*The Wondermaking Pot* – Czech version of Harburg's, Sady's and Lane's *Finian's Rainbow* – brought by Voskovec and Werich from their emigration was actually the first American musical staged in continental Europe in 1948). Secondly, it is a result of insufficient readiness for this kind of production (authors also open a question of the absence of a musical training at the Theatre Faculty in Prague referring to positive results of this practice in Brno and Jiří Frejka's late project). Thirdly, "finances and economic operation" linked with 'official' evaluation of the role of this theatre in a cultural network play an essential role not speaking about the level of the 'framework' itself: this framework allows the attitude with the aim of commercial production of easy (i.e. the least demanding) satisfaction of non-particular market of entertainment 'events'. However, can we summarize authors' argumentation that the phenomenon they are writing about is a result of famous yet specifically updated Czech conditions? Jana Machalická, a journalist in the cultural section in the *Lidové noviny* newspaper, perceives the conditions of Czech musicals critically and we asked her to write a review of the above-mentioned article and in the end, we agreed on its

extended version as one article. Recalling the article of Pavel Bár and Hana Nováková about musical productions in Berlin and other continuously published essays and studies dedicated to this mighty theatre genre, we hope there will be future discussion.

The third block of contributions is dedicated (with regard to articles and studies published continuously) to creating the image about contemporary foreign drama productions (i.e. the means of specific staging of one's existence). Three typical movements are intentionally represented here: Tereza Šefrnová wrote an extensive article about Broadway drama boulevard ("Drama on the 45th West Street, New York"), Jitka Pelechová ("Gwenaël Morin: Theatre and Polis") writes about the French representative of theatre we once called a studio, which does not lack features of theatre "beuysianism" (tickets for free, amateurs playing) – and this is why Morin is interesting for us, whereas in her article "From Theatre Vienna", Petra Honsová writes about activities of traditional – ensemble – drama theatre (with its various nuances) which is typical for Central Europe: it represents one of basic stones of Middle European culture. However, it has been recently experiencing difficulties due to various reasons; a consequence of all those reasons and impacts is 'middle stream' which is usually connected with theatre teenage years of its judges who have no idea about those reasons and impacts or various forms of such theatre.

Disk 39 is concluded by Jan Hančil's review on Matthew H. Wikander's book *Fangs of Malice* with the subtitle *Hypocrisy, Sincerity, and Acting* and a notice by Denisa Vostrá about Hokusai's exhibition in Berlin. We also publish new Lenka Lagronová's play *Jane*.

Translation Eliška Hulcová

Résumé

Nous avons choisi de commencer ce numéro du *Disk* par l'article de Václav Hanžl, pédagogue à la Faculté d'électrotechnique de l'École supérieure d'ingénieurs (ČVUT) „Qui ou qu'est-ce

qui est menacé? Sur le processus de création dans les réseaux indépendants (et peut-être pas seulement dans ceux-ci)“. L'article, au premier abord, ne semble se rapporter que

marginale à la problématique qui nous intéresse dans cette revue. Mais ce n'est qu'au premier abord: car il ne s'agit pas de quelque chose de marginal, mais au contraire de quelque

chose d'important, et pas seulement du point de vue sociétal général. L'article, traitant des possibilités de communication indépendante des particuliers dans le réseau informatique mondial, a un lien étroit avec le thème central de notre revue, lequel est la scénicité et le mis en scène. De ce point de vue, la Toile – et certainement pas seulement au sens figuré – représente une scène extrêmement importante non seulement par son double caractère de scène et de salle, mais par son ambivalence de scène et de lieu de l'action. Il s'agit aussi bien de l'espace du mettre en scène ciblé de toute sorte, de la mise en valeur et de la vente ou même de la diffusion non commerciale de (malheureusement) toute chose, que de l'espace de création et de communication créative des individus de notre temps et du monde contemporain avec leur scénicité naturelle, comprenant l'expression, l'apparition, la manifestation et la découverte.

Précisément du fait du caractère mélangé du scénique et du simplement mis en scène, de ce qui mérite d'être considéré et de ce qui n'est pas digne et même nocif, la Toile n'est pas seulement l'image du monde et de la vie d'aujourd'hui, mais le lien où ce monde et cette vie se font ou se forment. Cette toile est assurément l'image du monde, et pas seulement 'en tant que telle', mais du fait de ce qui s'exprime dans la lutte pour sa manière d'exister, et finalement pour son existence (indépendante) même.

Dans son article, Václav Hanžl décrit la vague de créativité déclenchée par les possibilités de communication indépendante des individus sur la Toile, les succès inattendus de visions apparemment utopiques et la fragile dépendance des résultats de ces créations historiquement uniques du maintien futur des libertés qui étaient naturelles à la naissance du Net, mais qui, en raison de l'importance croissante de celui-ci, sont toujours plus menacées par les tentatives législatives de régulation et de censure. Il décrit l'histoire du projet GNU depuis le document „The GNU Manifesto” du début jusqu'au succès mondial incontestable d'aujourd'hui, avec sa forte influence sur le développement de la communication entre les personnes, même dans l'infrastructure industrielle du monde, et il cherche des parallèles dans d'autres secteurs d'activités humaines où ce succès s'est ré-

pété (par la création de la plus grande encyclopédie existante – Wikipédia) ou bien où il pourrait se répéter (par une gestion plus transparente de la société – et disons – par la mise en valeur des créations artistiques sans intermédiaires, qui gagnent le plus avec celles-ci et qui ont le pouvoir d'orienter une demande naturelle à leur guise cad. dant leur intérêt – pas seulement en terme de commerce mais parfois même d'idéologie et en fin de compte de pouvoir). Sous cet angle de vue, l'auteur juge de façon très critique les tentations législatives telles que DMCA, SOPA ou ACTA, lesquelles pourraient, par leur action retardatrice avoir un effet contraire à celui recherché, et détruire les résultats obtenus avant que les législateurs ne se soucient de la Toile.

Dans le dernier numéro, nous avons accordé à Karel Čapek, homme de théâtre, une importance notable et tout à fait délibérée (d'ailleurs ce n'était pas pour la première fois). Il s'agissait de son activité complexe au Théâtre de Vinohrady, cad. de son activité en tant que dramaturge (dans la contribution de Klára Novotná) et en tant que metteur en scène (dans le texte de Hana Nováková). Nous rappelons ces deux articles en liaison avec l'étude de Jana Cindlerová, publiée dans ce numéro et intitulée „Bílá nemoc (La maladie blanche): un problème dramaturgique”, en raison du fait que leurs sujets mêmes ont permis à ces auteures de marquer les vraies racines de l'activité théâtrale de Čapek (y compris en tant qu'auteur). Celles-ci – paradoxalement au premier abord – ne plongent pas dans la littérature, mais dans la tradition du mime et du théâtre populaire. Cette réflexion sur le sens scénique spécifique de Čapek a permis à Jana Cindlerová de réviser, dans le cas de *Bílá nemoc* (comme pour *Věc Makropulos/L'affaire Makropoulos*, pièce sur laquelle elle a écrit dans le Disk 33, en raison de la production exceptionnellement riche de mises en scène contemporaines), le genre dans lequel on range habituellement cette pièce: ce qui est dû à une lecture principalement 'littéraire' de la pièce. A une lecture qui voit ses caractères par rapport à l'appartenance au drame conçu comme genre littéraire. Cette vue est renforcée, dans le cas de *Bílá nemoc* par des constatations historiques superficielles, qui empêchent

d'interpréter cette pièce dans le cadre de la sensibilité théâtrale de Čapek, mais aussi dans le cadre de la tradition populaire allant de Shaw à Dürrenmatt; le rappel de l'auteur de *La visite de la vieille dame* suffit à rendre clair que le caractère farcesque de *Bílá nemoc* se manifeste chez Čapek, d'après Cindlerová, de façon suffisamment nuancée et avec une résonance caractéristique amèrement grotesque.

Tout un ensemble de textes est consacré dans ce numéro à Otomar Krejča. Il s'agit pour la plus grande part de contributions au symposium organisé pour le quatre-vingt-dixième anniversaire (non atteint) du grand homme de théâtre tchèque, le 21 novembre 2011 dans la Petite salle de la Bibliothèque de la Ville. Ce symposium a été organisé par celle-ci et le Centre de création dramatique et scénique de DAMU. Les initiatrices et les responsables de son bon déroulement ont été Marie Valtróvá et Helena Pinkerová, membres du département théâtral de la Bibliothèque de la Ville. Il était impensable d'organiser ce symposium sans la participation de la metteuse en scène Helena Glancová et naturellement du dramaturge Karel Kraus, appelé pour sa compétence à présenter en premier la caractéristique du „théâtre de Krejča” (sa contribution porte ce titre). Le professeur Jan Hyvar dans son article „O. Krejča et la tradition du théâtre artistique au 20e siècle” place ce théâtre et la possibilité de son existence dans le contexte correspondant, lequel aujourd'hui, d'après lui, n'existe pas. Zuzana Silová, dans l'article „L'art du comédien chez Otomar Krejča” réfléchit aux traits fondamentaux du jeu de l'acteur chez Krejča: dans sa pratique d'acteur et de metteur en scène, nous avons affaire à l'effort „de se rapprocher au maximum du personnage”, ce faisant, l'acteur, „reste toujours lui-même”, sans qu'il s'impose dans le rôle et joue lui-même: il ne renonce pas 'à sa voix, à sa gestique, à son corps ni à ses pensées, à son rire ni à sa tristesse', tout cela au service de la représentation du personnage qui est la sienne comme celle de l'auteur.

Krejča, d'abord acteur, est devenu metteur en scène quand il a dirigé la section théâtre au Théâtre national (1956-1961). Dans sa contribution „Otomar Krejča – chef artistique et directeur de troupe”, le professeur Jan Císař retrace la période tout à fait

unique des succès de Krejča ainsi que les instruments du succès. La section théâtre au Théâtre national, sous la direction de Krejča, s'est transformée selon lui „en une institution de grande envergure conduite de façon conséquente qui tient aux principes de la *dramaticité* comme un des axes fondamentaux de la culture théâtrale européenne, lorsque l'intérêt pour la personne qui agit est le centre supérieur, son expérience du monde étant la connaissance de soi dans le monde". Císař ne parle pas seulement à ce sujet de liens avec Stanislavský, Copeau et avec la mise en scène moderne d'avant-guerre, mais apprécie „l'envergure du directeur de troupe, lequel, dans l'effort d'un profit général, établit pour les autres des conditions qui non seulement permettent de manifester son propre art, mais qui deviennent aussi partie intégrante de cet ensemble créatif". Cet ensemble, nous pouvons l'appeler à juste titre – l'ère Krejča au Théâtre national. C'était l'époque, „où les pièces jouées au Théâtre national ont eu une grande influence sur tout le théâtre", et cela „non seulement dans la lutte contre la conception dogmatique et utilitariste de l'art (du théâtre) comme instrument politique", mais aussi par une liaison non violente de la nouveauté et de la tradition, notamment dans le sens d'une mise à projet des exceptionnelles capacités dramatiques de la troupe et de leur renouveau progressif (personnel et artistique).

Les deux textes suivants („Du Dimanche d'août à Roméo et Juliette" de Helena Albertová et „Sur les obstacles vaincus" de Jana Patočková) traitent de la collaboration de Krejča avec le scénographe Josef Svoboda. Le premier retrace leur collaboration au Théâtre national, le second au Théâtre derrière la porte – Divadlo za branou. Les deux articles fournissent une vue générale de l'activité de metteur en scène de Krejča dans ces deux théâtres. Les caractéristiques de l'approche de Krejča sont complétées par les contributions de ceux qui eurent la possibilité de suivre de près sa démarche: Dalimil Klapka parle de Krejča pédagogue, Eva Kröschlová – qui a travaillé avec lui au Théâtre derrière la porte ainsi qu'au Théâtre S. K. Neumann d'alors – de Krejča metteur en scène, Vít Vencl du metteur en scène et du directeur du Théâtre derrière la porte II du point de vue de son assistant, Lumír

Olšovský en tant qu'acteur. L'article de Zdena Benešová sur les archives du Théâtre derrière la porte constitue un point final original (et triste), lequel 'y compris l'échange d'opinions avec Vít Vencl, devient une image, bien petite, mais significative des rapports des institutions d'Etat d'après la révolution de novembre avec la défense des traditions culturelles tchèques (et donc avec leur essor).

Un petit groupe de contributions (trois) est consacré dans le Disk 39 au musical dans notre pays. L'article de Pavel Bár et de Michael Prostějovský traite du musical 'tchèque' ou 'pragois' comme d'un phénomène original (le titre de l'article est: „Le musical tchèque – un phénomène". D'après les auteurs, trois facteurs en particulier ont influencé son caractère. Tout d'abord, il est le résultat de la fermeture culturelle de l'ancien régime, empêchant la comparaison normale avec les influences étrangères ('occidentales' cad. idéologiquement 'douteuses') et contribuant à l'interruption d'une continuité possible (*Divotvorný hrnec/Finian's Rainbow*, que Voskovec et Werich ont ramenée de l'émigration, a été en 1948 pratiquement le premier musical américain présenté dans les pays d'Europe continentale). D'autre part, on peut certainement parler du résultat d'une préparation insuffisante à ce genre de production (à ce sujet, les auteurs posent la question de l'absence de formation musicale à la Faculté de théâtre de Prague et évoquent les résultats positifs de la pratique à Brno ainsi que le projet d'autrefois de Jiří Frejka). Enfin „finances et gestion économique" jouent naturellement un rôle fondamental qui n'est pas sans rapport avec l'évaluation 'officielle' du rôle de ce genre de théâtre dans le contexte culturel. Pour ne pas parler de ce 'contexte' lui-même: en effet, ce contexte permet une approche dont le but est, dans le cas d'une production commerciale, la satisfaction la plus facile (et donc la moins exigeante) du marché non exigeant des spectacles de divertissement. Ne sommes-nous pas en droit de résumer de cette façon l'argumentation des auteurs: le phénomène dont ils parlent est le résultat du petit univers tchèque bien connu aujourd'hui actualisé pour le marché. La rédactrice de la rubrique culturelle de *Lidové noviny* Jana Machalická considère de façon encore plus critique l'état

du musical tchèque. Nous lui avons demandé d'écrire une critique des articles des auteurs cités, puis finalement d'écrire son propre article sous une forme plus étendue. Nous comptons poursuivre la discussion en nous référant aux articles de Pavel Bár et de Hana Nováková sur les productions berlinoises de musicaux ainsi qu'aux autres études publiées continuellement sur ce puissant genre théâtral.

Le troisième ensemble de contributions se consacre (de nouveau en se référant aux articles et aux études publiés en permanence) à l'élaboration d'une image de la production théâtrale contemporaine à l'étranger (et donc aux manières de mettre en scène spécifiquement la présence au monde de l'être humain). Trois courants, dans une large mesure, typiques (et qui bien sûr se ramifient) sont délibérément représentés: Tereza Šefrnová nous informe dans un long article sur le théâtre de boulevard à Broadway („Le théâtre dans la 45e West Street, New York"), Jitka Pelechová („Gwenaël Morin: théâtre et polis") écrit sur ce protagoniste français du théâtre que l'on appelait un temps chez nous 'de studio' et auquel ne manquent pas les caractères de quelque „beuysianisme" théâtral (entrée gratuite, appel aux amateurs), tandis que Petra Honsová dans l'article „De Vienne et son théâtre" traite des activités de ce théâtre traditionnel – de troupe! – (avec ses nuances diverses), lequel est typique pour l'Europe centrale: il représente en effet l'un des fondements de la culture d'Europe centrale. Il est vrai que ces dernières années, ce n'est pas glorieux (c'est peu dire) chez nous, et cela pour différentes raisons; le résultat de toutes ces influences a même reçu le qualificatif de 'courant moyen', lié à la puberté théâtrale de ceux qui le jugent, lesquels n'ont aucune idée de ces motifs et de ces influences – et encore moins des visages possibles de ce genre de théâtre.

La critique de Jan Hančil du livre de Mathew H. Wikander *Les griffes de la malice (Fangs of Malice)* ayant pour sous-titre *hypocrisie, sincérité et comédie*, ainsi que la note de Denisa Vostrá sur l'exposition Hokusai à Berlin complètent ce numéro. En annexe, nous publions la nouvelle pièce de Lenka Lagronová, *Jane*.

Traduction
Vladimíra et Jean-Pierre Vaddé

Zdeněk Bartoš: **Divadlo a iluze**

Edice Disk malá řada – svazek 12.



„Ačkoliv se to může zdát podivné, nebylo mi jako režisérovi úplně jasné, co vlastně znamená iluze v divadle – většina definic mi připadala neúplná nebo banální. Tradiční rozdělení na divadlo iluzivní a neiluzivní mě příliš neuspokojovalo, považoval jsem je za překonané a nedostatečně vystihující realitu současného divadla. Jestliže jako režisér chci s divákem účinně komunikovat prostřednictvím své inscenace, která by ho měla při jednotlivých představeních zaujmout, bavit a strhnout, je k tomu zapotřebí uvažovat v kategorii **vytvoření**, případně **popření** iluze? A opět: jaký je obsah takové iluze; znamená iluzionismus jenom budování do detailu propracovaných imaginárních světů, kam diváka zavedeme a odkud se bude jen nerad vracet? Ale jak? Pomocí příběhu, pomocí hercovy hry, pomocí scénografie? Na co je divák ochoten přistoupit a za jakých podmínek? Čemu je ochoten věřit?“

Připravil Ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU; vydalo Nakladatelství KANT – Karel Kerlický, Kladenská 29, Praha 6 pro Akademii múzických umění v Praze; 1. vydání, Praha 2011; ISBN 978-80-7437-061-8. Pro studenty a pedagogy AMU za sníženou cenu k dostání v knihovně DAMU. Objednávky přijímá kant@kant-books.com.