

disk **41** září 2012

časopis pro studium scénické tvorby



**Obsah**

ÚVODEM PO JEDENAČTYŘICÁTÉ | 3

MODERNISMUS V NÁS JÚLIUS GAJDOŠ | 7

VELKÉ DIVADLO A POTŘEBA ODSUTU JAROSLAV VOSTRÝ | 14

KOMEDIANTI NA ČESKÉM JEVIŠTI: NATAŠA GOLLOVÁ – MEZI LYRIKOU A KLAUNERÍ ZUZANA SÍLOVÁ | 30

VŠICHNI JSME BÁSNÍKY ZDENKA ŠVARCOVÁ | 63

KOMAČI SMÝVÁ TUŠ (SÓŠI ARAI KOMAČI) ZEAMI MOTOKIJO | 66

RITUÁL, TRADICE A ENERGIE –

DALŠÍ PŘÍSPĚVEK KE ZKOUMÁNÍ JAPONSKÉHO VNÍMÁNÍ PROSTORU DENISA VOSTRÁ | 76

PROLEGOMENA K METODOLOGII VÝZKUMU V OBOU EDUKAČNÍHO DRAMATU 2 JOSEF VALENTA | 93

SCÉNIKÝ CIT ARCHITEKTA JANA LETZELA RADOVAN LIPUS | 104

SCÉNIČNOST V LITERÁRNÍ A ORÁLNÍ TRADICI JIŘÍ ŠÍPEK | 119

JAK VZNIKÁ INSCENACE: SROVNÁNÍ BROADWAYSKEHO A ČESKÉHO PROSTŘEDÍ TEREZA ŠEFRNOVÁ | 134

MANIFESTACE SCÉNOVANOSTI JAN CÍSAŘ | 144

ČESKÁ DIVADELNÍ TRADICE ANEB ČESKÉ DIVADLO MEZI SVATYNÍ A CUKROVAREM JAN HYVNAR | 152

O SOLIDNÍCH ZÁKLADECH VYSOKÝCH VĚŽÍ JANA CINDLEROVÁ | 157

LONDÝN MĚSTO MUZIKÁLU HANA NOVÁKOVÁ | 164

MUZIKÁL SWEENEY TODD POPRVÉ V ČESKU PAVEL BÁR | 169

MANEKINEKO ANEB JAPONSKÉ KOČIČÍ TALISMANY DENISA VOSTRÁ | 171

RE: PINOCCHIO (HRA) ALMIR BAŠOVIĆ | 174

SUMMARY | 183 – RÉSUMÉ | 184

Zdroje fotografií: Divadelní oddělení Národního muzea, Národní filmový archiv, Státní okresní archiv Náchod, Program Open Air, Moravské divadlo Olomouc. Zvláštní poděkování PhDr. Hanuši Jordanovi, Mgr. Jitce Panznerové, PhDr. Lydii Baštecké, MgA. Alexandru Gregarovi a Daniele Klimešové.

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 a spolufinancována v rámci SGS AMU, projekt SV 12/D7.

Řídí Jaroslav Vostrý s redakční radou: Jan Císař, Tamara Čuríková, Wojciech Dudzik, Július Gajdoš, Jan Hyvnar, 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 &amp; KANT – Karel Kerlický, 2012

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

**K**dyž jsme v červnu 2002 předkládali zájemcům o dramatické/scénické umění první číslo časopisu *Disk*, vycházeli jsme z toho, že tato oblast tvořivé aktivity nás nezajímá jen „z hlediska ‘sebe sama’, ale kultury, jíž je součástí, a v nejširším geografickém a historiografickém kontextu, mimo které není [přemýšlení o scénickém/dramatickém umění] myslitelné“. Toto přesvědčení sdílel a sdílí i Július Gajdoš, jehož úvahou „Modernismus v nás“ zahajujeme 41. číslo. Můžeme – v této souvislosti poukázat i na výrok Hanse Beltinga z knihy *Konec dějin umění*, který Gajdoš cituje, že totiž „veřejné diskuse o umění odrážejí očekávání, jež přesahují kompetence umění“. Není rozhodně náhodou, že se autor ‘otvírací’ studie *Disku* 41 k citované knize vrací. Ze samotné podstaty naší dnešní situace vyplývá nutnost klást si vždy znovu otázku možného konce i možných východisek (moderního) umění – a vlastně modernity vůbec: právě z ní i vůči či proti ní se dnešní doba pokouší o vlastní definici. Na tuto základní otázku navazují pak i další, které se týkají vývojového kontextu, který už není kontextem jednotného ‘západního umění’, jak na to upozornil i Belting a jak to po svém rozvádí ve své knize *After Modern Art* David Hopkins. O něho se Gajdoš rovněž opírá, a to ne náhodou na pozadí úvah socioložky kultury Evy Illouz, obsažených v jejím zásadním spisu *Saving the Modern Soul. Therapy, Emotions and the Culture of Self-Help*. Obecná úvaha Júlia Gajdoše se tak snaží překročit nízký obzor, u nás jakoby většinou stále vymezovaný Lehmannovým *Postdramatickým divadlem* a takovými konkrétními přístupy, které neberou dostatečně na vědomí nejenom to, co se od 90. let ve světě odehrálo a právě odehrává i jen v rámci myšlení o umění, ale ani specifičnost obecnější problematiky vyplývající z našeho či středoevropského nebo středovýchodoevropského vývoje posledního více než půlstoletí.

Vychází-li Július Gajdoš z obecné problematiky umění, má stať Jaroslava Vostrého „Velké divadlo a potřeba odstupu“, k níž mu byla bezprostředním podnětem Páclova ostravská inscenace Čechovova *Ivanova*, jasný vztah k současnému domácímu společenskému, a dokonce politickému kontextu. Jak tomu bývá při domýšlení odpovídajících souvislostí konkrétní problematiky vždy, musí tento domácí kontext současně překročit směrem k obecné problematice. Jde o vztah veřejného resp. intimního a veřejného, jehož (v širším smyslu slova) moderní varianta se tak výrazně uplatnila i v divadelním vývoji: Vostrý znovu otevírá téma tzv. velkého divadla a zamýšlí se nad jeho konstitutivními rysy, které souvisejí s otázkou bezprostředního prožitku divadelního dění a odstupu. Tento odstup se zakládá na budování obrazu, který ovšem v divadle v průběhu každého představení teprve vždy znovu vzniká a který se tedy konstituuje ve vzájemném ovlivňování

režijně-scénografického řešení a hereckého projevu; v jeho rámci pak zejména také na úrovni zacházení se slovem. Povedenost Páclovy inscenace vyplývá kromě jiného z toho, že se na základě vzdoru proti obvyklému (českému?) posunu (nebo poklesu?) intimního k familiárnímu a nezřídka nakonec i vulgárnímu zcela přirozeně vyhýbá jakémukoli nebezpečí voyeurství. Tak dobývá z jakoby zcela soukromého příběhu jeho symbolický potenciál, který tvoří aktuálnost či spíše apelativnost scénického dění právě díky uchopení toho soukromého celkovým gestem, za nímž lze sice jasně tušit nespokojenost s jistými vlastnostmi současného veřejného života, který ale z nich pouze čerpá při snaze o vytvoření něčeho, co se mu dokáže vymknout. Díky zvládnutí konkrétních podmínek vytváření velkého divadla s jeho nezbytným odstupem od malosti stává se pak divadlo schopným tematizovat i tuto malost tak, že s ní samo nejen nemá nic společného, ale pomáhá se od ní aspoň v průběhu představení osvobodit.

Ve studii, která je součástí volného cyklu „Komedianti na českém jevišti“, se Zuzana Sílová tentokrát zabývá Natašou Gollovou (1912–1988) a jejím herectvím pohybujícím se „mezi lyrikou a klaunerií“. Příklad Gollové poutá autorčinu pozornost především proto, že názorně dokládá význam nového média – zvukového filmu, který se ve třicátých letech 20. století stal pro řadu českých herců příležitostí vstoupit do nejširšího povědomí publika a získat popularitu, jakou do té doby nabízelo divadlo jen výjimečně. U Nataši Gollové však šlo ještě o něco jiného. Film – především v osobě výtečného komediálního režiséra Martina Friče – jí umožnil uplatnit jiné přednosti vlastního talentu. Než se objevila v úspěšné crazy komedii *Eva tropí hlouposti*, využívali ji režiséři na jevištích pražského Městského divadla v „lyrickém oboru“, který ovšem přesahovala nejen svou výškou. Jevištní praxe v soudobých konverzačkách však přispěla k hereččině dokonalé mluvní a pohybové technice a k vědomě prosazované potřebě souhry s partnerem. Obojí pak mohla Nataša Gollová skvělým způsobem využít při práci před kamerou, díky níž je v několika málo filmech zachycený půvab, bezprostřednost a bleskurychlé reakce herečky-mima, jež dokázala, že citová i citlivá otevřenost vůči světu, který se jeho pozorovatelky v každém okamžiku – bolestně či radostně – dotýká, je společná lyrickým naivkám i klaunům.

Denisa Vostrá, která se na stránkách *Disku* soustavně věnuje pojetí prostoru v japonské kulturní tradici, se ve studii „Rituál, tradice a energie – další příspěvek ke zkoumání japonského vnímání prostoru“ rozhodla nahlédnout do tohoto prostoru pomocí textu nejstarší dochované japonské písemné památky, kroniky *Kodžiki*, a to zejména její první, mytologické části nabízející odpověď na otázku, co je šinto: to je tím důležitější, že bez znalosti šintoistické tradice nelze rozumět ani japonské kultuře, ani povaze Japonců. Popsaný starobylý posvátný prostor se všemi atributy (kultem očisty, všudypřítomností „božské podstaty ve věcech a lidech“) staví autorka do juxtapozice se současnou podobou zbožnosti japonského šintoisty, který díky sdílenému povědomí posvátného prostoru nezná pocity odcizení a který je díky své otevřenosti v tomto prostoru nabíjen energií. Prostor, jeho využívání,

pohyb v něm, a tedy i časová dimenze má samozřejmě co dělat se scénologickou problematikou, jíž se týkají právě úvahy o energetickém napětí v prostoru a konkrétně japonském chápání energie *ki*. Pokud *ki* chápeme i jako vibrace v těle a prožitky s tím spojené, jsme nutně blízko vnitřně hmatovému vnímání v jeho různé síle i zaměření ve smyslu detailního motorického projevu, až po energetické ‘obsazení’ daného prostoru. To se samozřejmě týká – a to dokonce tím spíše – i prostoru scénického, který také můžeme v tomto duchu prožívat (jak coby aktéři, tak i coby diváci).

Toto číslo přináší také překlad další (již páté a celý cyklus završující) hry o paní Komači – opět s komentářem překladatelky a mimořádně kultivované české japanistky Zdenky Švarcové. Když jsme v *Disku 9* z podzimu 2004 celý cyklus uváděli, psali jsme, že cílem této publikace je nastavit naše vnímání jiným způsobem, než k jakému nás nutí současná mediální praxe. Šlo nám o to, vrátit se k něčemu, „co vždycky patřilo ke kulturní potenci divadla; totiž k uvádění toho, co nám může poskytovat takové zážitky a naladit nás na takové způsoby prožívání – a prožívání těch běžně nereflektovaných aspektů existence –, které nám současný trh odpírá: respektuje totiž spíš vlastní priority než (ostatně vždy spíš neuvědomělou a reklamou manipulovanou) poptávku.“ Šlo nám o poukaz ke stále živému odkazu východní aristokratické kultury, která musí být dnešnímu vulgárnímu plebejství zcela cizí, ale o to může být bližší citlivým vnímatelům. „Žijeme v prostředí (údajně) postmoderní ideologické agresivity,“ psali jsme tenkrát a pokládali si otázku: „Může mít výzva k alespoň momentální proměně způsobu vnímání, vyžadujícího navíc značnou dávku imaginace, v takovém prostředí vůbec nějakou naději?“ a k tomu hned dodali: „Kdybychom o tom nebyli přesvědčeni, samozřejmě bychom příspěvky tohoto druhu vůbec netiskli.“ Děkujeme paní prof. Zdence Švarcové, že máme tyto důvody publikace nejenom jejích překladů v předposledním čísle *Disku* znovu připomenout.

V tomto čísle publikujeme i 2. část obsáhlé úvahy Josefa Valenty „Prolegomena k metodologii výzkumu v oboru edukačního dramatu“, v jejímž závěru autor píše: „Divadlo/drama jako výzkumná zpráva‘ je procesuálně či technicky využitelné (inscenovat nemusíme – koneckonců – výsledky výzkumů, resp. ‘výzkumů’ našich žáků, nýbrž tak můžeme učinit s výsledky výzkumů provedených skutečnými výzkumníky). Ale ať již v dramatické výchově děláme opravdu ‘výzkum divadlem’, či (jen) ‘edukační objevování’ jevů, které jsou obecně známé, jistě tu máme vždy šanci formovat ‘výzkumnické kompetence’ ve smyslu: ‘I těmito postupy lze poznávat svět.’ A nejen svět jako téma. Žáci se rovněž učí poznávat divadlo a drama (i když opět vesměs objevují to, co pro ‘svět’ není novinkou). ‘Výzkum divadla/dramatu’ otevírá lákavou možnost zkoumat ‘dětskou tvorbu’, vztahy mezi kupř. dětským, resp. amatérským divadelníkem a mezi nároky umění apod. ‘Výzkum výsledků divadla/dramatu’ je v případě edukačního systému ‘nabíledni’ a jistě nevyžaduje další komentář. ‘Výzkum nedivadelní skutečnosti prostřednictvím metafory divadla/dramatu’ je pak v tomto případě

spíše doplňujícím přístupem k 'výzkumu pro divadlo' a 'výzkumu divadlem'. 'Vychovávaný' jako aktér a participant výzkumu má tedy skutečně výzkumnické možnosti spíše omezené. 'Vychovatel' má však v tomto smyslu možnosti rozhodně velké. Jako předmět výzkumu se tedy obor 'dramatická výchova' jeví být velmi zajímavý.“

Mezi dalšími materiály najde čtenář i článek „Scénický cit Jana Letzela“ Radovana Lipuse, který skládá portrét této pozoruhodné osobnosti z citátů z jeho korespondence. Jiří Šípek se už podruhé zabývá problémem, jaký představuje „Scéničnost v literární a orální tradici“: k materiálu, ze kterého vycházel už v předchozí studii z *Disku 28* (červen 2009), kde šlo zejména o tzv. *Egilovu ságu*, k níž se v této nové stati znovu vrací, přidává ještě *Ruské byliny* v českém vydání z roku 2011 a orální kulturu národa Bagandy žijícího v dnešní Ugandě, jak ji zaznamenala a komentovala I. N. Kizzaová. Tereza Šefrnová porovnává v článku „Jak vzniká inscenace“ podmínky a způsoby herecké práce v Česku se způsoby zavedenými na Broadwayi: ke srovnání sbírala materiál jak sledováním vzniku jedné broadwayské inscenace, tak v rozhovorech s tamními i českými herci. Jan Císař se v tomto čísle v článku nazvaném „Manifestace scénovanosti“ zabývá obecnějšími souvislostmi letošního programu Open Air v Hradci Králové, Jan Hyvnar recenzuje pod titulem „Česká divadelní tradice aneb České divadlo mezi svatyní a cukrovarem“ Císařovu knihu *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?*, Jana Cindlerová v článku „O solidních základech vysokých věží“ referuje o Tarantově inscenaci Ibsenova *Stavitele Solnesse* v kontextu současného vývoje olomoucké činohry, Hana Nováková s Pavlem Bárem se věnují muzikálu a Denisa Vostrá napsala poznámku o japonských kočičích talismanech.

V příloze otiskujeme novou hru Almira Bašoviće *Re: Pinocchio* v překladu Hasana Zahiroviće a Zuzany Perůtkové.

red.

# Modernismus v nás

Július Gajdoš

Když David Hopkins ve své knize *After Modern Art* charakterizuje poválečné vztahy v umění mezi Amerikou a Evropou, opírá se o několik sociálně politických a kulturních tendencí. Patří k nim příklon Ameriky k tehdejší slávě modernistické avantgardy. Tato nezvyklá sympatie nebyla podle něho nic jiného než politická snaha vytvořit protějšek tehdejšímu sovětskému Rusku a jeho uvnitř tvrdě prosazovanému socialistickému realismu. Nezmiňuje se sice o tom, jestli šlo o přímé politické rozhodnutí nebo o výsledek veřejné diskuse, protože v druhém případě by to potvrzovalo slova Hanse Beltinga, že „veřejné diskuse o umění odrážejí očekávání, jež přesahují kompetence umění“ (Belting 2000: 46). Ovšem i kdyby takový přístup vycházel z veřejných postojů, není zcela běžné, aby se avantgardě dostávalo takového politického ocenění. V případě sovětského Ruska a k němu připojených satelitů, včetně nás, zněl příkaz jasně: umění má sloužit a vytvářet obraz nové společnosti podle představy vládnoucí strany. O to je podivnější, že ve Spojených státech se tímto uměleckým předvojem stal abstraktní expresionismus, který se na žádné proklamační tendence nesoustřeďoval. V 50. letech byl sice na vzestupu, považoval se dokonce za průlom v oblasti umění, ale pořád to byly odborné kruhy, od kterých se mu dostávalo ocenění. Vhodně zapadal i do širšího proudu kultury a příznačně doplňoval tezi populárního *Modern Man* – metaforického obrazu člověka vycházejícího z politické koncepce Arthura Schlesingera a vlivu

jeho *Vital Center*.<sup>1</sup> Hopkins se domnívá, že nemalou mírou k tomu přispěl i tehdejší módní *film noir* se svým typickým hlavním představitelem, který se zaplétá do zločinu zcela mimo vlastní vůli, včetně ztráty schopnosti sám řídit vlastní jednání, což, jak dokládá, byla představa moderního člověka blízká Schlesingerově liberální ideologii:

„Proti totalitnímu pocitu jistoty může svobodná společnost nabídnout člověku pouze pohlcení, odcizení a chybování“ (Hopkins 2000: 11).

Pokud necháme stranou politický obraz společnosti, která v takovém pojetí představuje spíše vlastní selhání včetně krutého individualismu typického pro vznikající třídu tzv. business liberálů a burzovních magnátů, ve zmíněném obraze člověka západní kultury, reprezentované Amerikou, se nám oficiálně nabízí protiklad selfmademana související se zpochybněním amerického snu: individualismus takto pojatého moderního člověka byl zahlcen nejistotou, doprovázen pochybnostmi a každý jeho čin, směřující k osvobození ze společenských pout, měl za následek odcizení. Současně tak proti obrazu totalitní moci komunistických zemí s chmurnými pohledy do nepřátelských řad, zaťatými pěstmi a velkými kladivy jejich hrdinů bušících do malých cylindrů strýčků Samů, moci, která se nešítíla využít i když při šíření předpovědi svých 'růžových' zítřků, stavěla americká společnost obraz světa, který byl spíš

<sup>1</sup> Viz Schlesinger, A. *Vital Center: The Politics of Freedom*, Boston: Da Capo Press 1949.

neradostný. A přece se nemusel vymykat obecně představě tehdejší americké společnosti o sobě, dokonce ani reprezentovat jen její odvrácenou stranu.

Eva Illouz, která se věnuje vlivu psychoanalýzy na americkou společnost a kulturu v době modernismu, uvádí svou skvělou knihu *Saving the Modern Soul* citátem z Alexandra Koyrého:

„Tragédie moderního ducha tkví v tom, že ‘vyřešil záhadu vesmíru’ jenom proto, aby ji nahradil záhadou, kterou představuje on sám“ (Illouz 2008).

Evě Illouz jde samozřejmě spíš o kulturu než o samotné umění a citát uvádí v souvislosti s kritikou psychoanalytické terapie, která podle ní určovala základní směřování americké společnosti minulého století. Ovšem jakmile se zmiňuje o psychoanalytickém diskursu vycházejícím z koncepce mezi filozofy postmoderny tak rozšířené, nepřímou se dotýká i umění modernismu. Podle ní tento diskurs

„představuje kvintesenci moderny a moderní je to, co je na modernitě nejvíc znepokojující: byrokratizace, narcismus, konstrukce falešného ‘vlastního já’ [self], řízení moderního způsobu života státem, kolaps kulturní a morální hierarchie hodnot, dalekosáhlá privatizace života zapříčiněná kapitalistickou společenskou organizací, vyprázdňenost vlastního já vytrženého z veřejných vztahů, všudypřítomný dohled, expanze státní moci a legitimacy a konečně společnost rizika a kultivace zranitelnosti vlastního já“ (Illouz 2008: 1).

Právě záhada ‘vlastního já’, narcismus, vytváření falešného vlastního já včetně kultivace zranitelnosti našly v umění a ve scénování v nespécifickém i specifickém slova smyslu zvlášť poměrně široké pole uplatnění. Illouz vidí zdroj takového zaměření na sebescénování v psychoanalýze Sigmunda Freuda. Podle ní se Freudovi podařilo vnést do všední reality americké společnosti pocit tajemna, jednotvárnost života proměnit v události a vystavit je pozornosti a potřebě

interpretace. Triviálním chodům každodenního života dodal Freud na důležitosti tím, že zdůraznil jejich významnost při formování vlastní individuální osobnosti. Paradoxně toho dosáhl prostředky, jako jsou *parapraxe*,<sup>2</sup> *zmatek*, *výpadky paměti* apod. Proměnil tak pohled na lidské vnímání a chování. Jakýkoliv lidský projev nabyl na významu a za každým přeřeknutím nebo výpadkem paměti jako by se skrývaly minulé negativní životní prožitky či zkušenosti. Lidský život se tak prostřednictvím psychoanalytického diskursu vymanil ze stereotypnosti a všednosti. Mediátorem tohoto zvýznamnění se stala narace – diskurs klienta s psychoanalytikem. Prostřednictvím verbalizace se to zapomenuté nebo potlačené do nevědomí vynoří na světlo a stane se vědomou událostí, se kterou je třeba se vyrovnat. To ovšem není nic nového, ale prostředek, který odnepaměti slouží lidem a jako hromosvod odvádí z lidské psychiky tíživé momenty. Tyto malé individuální příběhy nakonec vyčleňují vlastní život z všednosti a jako fotografické momentky z něj vylupují jednotlivé životní události a vystavují je naší pozornosti. ‘Stávají se’ důležitými. Ovšem aby se takovými skutečně ‘staly’, musí se verbalizovat. Laurie Anderson vzpomíná na situace z rodného domu ve středozápadní Americe, kde si v rámci protestantské tradice členové rodiny večer sedali ke stolu a vyprávěli si o tom, co se komu v průběhu dne stalo. Tam si uvědomila, že důležitější než samotná událost je způsob jejího převyprávění. Z dramatického hlediska bychom řekli, že to byly okamžiky, kdy byla svědkem toho, jak se *co* měnilo v *jak*. Illouz tvrdí, že důvod,

2 Parapraxe – chybné úkony, jako např. přeřeknutí, zapomenutí, přehmátnutí aj., vyjadřují vnitřní konflikty. Všechny aktivity člověka (okusování tužky, poškrábání se) něco vyjadřují, tj. jsou symptomatické. Jsou příkladem aktivity nevědomí, jehož neverbalizovatelné obsahy vstupují do vědomí jen částečně a maskovány. Viz <http://www.psychoweb.cz/psychologie/pudy-eros-a-thanatos-parapraxe-strukturni-model/> (zkrátil J. G.).



proč psychoanalýza dosáhla v Americe takové popularity – kromě toho, že „poukazovala na ústřední problém amerického individualismu“ –, spočíval také v tom, že Freud svůj psychologický model „vyjádřil v hybridním jazyce. Kombinoval jazyk populárního léčení s mýty a s legitimním jazykem medicíny a vědecké racionality. Nabídl narativní modely, aby dal životu smysl, tvaroval jeho životní příběhy a rozvinul baterii metafor, aby pochopil povahu lidského konfliktu“ (Illouz 2008: 36).

Není to tak vzdálené tomu, na co si vzpomíná Andersonová. V obou případech jde zejména o takový jazyk, který odhaluje motivy jednání a chování a mění *co v jak*. Zatímco v umělecké oblasti vypravěč/performer sděluje svůj příběh publiku, které má možnost volby, tj. nabízené buď přijmout, nebo odmítnout, v terapeutické praxi je to terapeut, kdo má rozumět povaze konfliktu a vyložit ji klientovi včetně metafor a symbolů tak, aby ji přijal. Je vlastně tím, kdo skládá nebo dokonce tvoří příběh klientova života z jeho vlastního více či méně souvislého vyprávění. Na rozdíl od vypravěče, který tvoří příběh ze životních událostí, psychoanalytik jej skládá z každodenních situací klienta, a to vyžaduje typ posluchače, který bezmezně věří v pravdivost tohoto příběhu; důkazem toho má být, že svého terapeuta začne milovat, nebo nenávidět. Illouz v této souvislosti přebírá od Susanne Langer termín *emocionální styl* a je přesvědčena, že tento průnik psychoanalytické imaginace do všedního života formuloval nový emocionální styl americké společnosti.

Hopkins v souvislosti s propojením všedního života a umění poukazuje na slova teoretika umění T. J. Clarka<sup>3</sup> o potřebě

kapitalismu 'kolonizovat' na určitém vývojovém stupni všední život na úrovni tělesné a smyslové. A dodává slovy Serge Guilbauta, že k něčemu obdobnému již docházelo za druhé světové války, kdy dobře situovaná americká třída dychtivě nakupovala importované prestižní francouzské umění, také vlivem emigrace francouzských surrealistů do Spojených států. Nebylo to ovšem zcela v duchu amerických liberálních intelektuálů reprezentovaných nejznámějším z nich, teoretikem umění Clementem Greenbergem, s jejich záměrem, podporovaným také americkými politiky, ztělesňovat západní kulturní hodnoty a traktovat díla abstraktních expresionistů (Jacksona Pollocka, Marka Rothka, Arshila Gorkyho a dalších) jako nikoliv pouze uměleckou, ale také důležitou demokratickou hodnotu. Jejich demokratičnost se vyjevovovala v opozici vůči konzervatismu, konformismu a především socialistickému realismu. V 50. letech minulého století tak newyorské Museum of Modern Art aktivně exportovalo několik výstav abstraktních expresionistů do Evropy jako součást kulturní politiky Spojených států, s úmyslem představit modernismus jako západní hodnotu a Ameriku jako reprezentanta modernismu, tj. jako baštu pokroku. Podporu, které se abstraktnímu expresionismu dostávalo od americké vlády, považuje Hopkins za kulturní imperialismus a Hans Belting vidí v americkém abstraktním umění s narůstajícím počtem jeho výstav, které se od roku 1948 začaly v západní Evropě pořádat, s nesmlouvavou kritičností „ideál svobody americké hegemonistické moci“ (Belting 2000: 49). A jestliže souhlasíme s jeho názorem, že za modernismem stojí ideály,

<sup>3</sup> Včetně jeho výroku „umění může samo nahrazovat neúčinné hodnoty kapitalismu“ (Hopkins 2000: 34). Jde o pozitivní úsilí substituuat nefunkční hodnoty kapitalismu. Pokud jde o socialistický realismus, umění mělo být pouze průvodcem a propagací ideologie. Ovšem ani to se totalitní moci nepodařilo prosadit, takže v okamžiku uvolnění se

umění vždy vydalo vlastní cestou. Pokud jde o současnost, například v případě kreativních průmyslů, jde nikoliv o substituci, ale o jistou míru využití hodnot umění ve prospěch ekonomiky. Kreativita se jeví jako vhodná abstraktní hodnota v době, kdy objektovou hodnotu nahrazuje hodnota ideje tzv. know-how.

„s nimiž se společnost mohla identifikovat nebo proti nimž mohla vyrazit do útoku“, a tím si v podstatě vytvořila „vlastní profil ‘ikonoklasmu’ 20. století“, máme před sebou pokus o vytvoření obrazu nové, moderní, pokrokové společnosti, který má reprezentovat politiku Spojených států. Podle Beltinga se ve spojení politického hnutí s uměním, „v pojmové dvojici dějin a stylu ukazuje pravá tvář moderny“ (Belting 2000: 41). Již tradičně je to spojené s očistou, i když někdy se to může měnit v čistku odpovídající Beltingově obvinění moderny z inklinace k ikonoklasmu.

Od 50. let minulého století tak dochází v americkém umění k několika výrazným vzájemně se ovlivňujícím hnutím, která se postupně začínají přenášet do Evropy. Na popularizaci umění abstraktních expresionistů se podílela tzv. *kolonizace* každodenního života uměním, v jehož pozadí stál jak trh, tak přímo i tehdejší politika Spojených států. K pohybům v umění nemalou mírou přispěla psychoanalýza: v tom kontextu lze nahlížet například i na malby Jacksona Pollocka. Podobně jako v psychoanalytickém pojetí mohou každodenní situace běžného života nést psychologický význam, mohou něco podobného představovat i Pollockovy *drip paintings*: jako by všechny detaily na obraze byly důležité podobně jako okamžiky každodenního života. Divák prostřednictvím různých detailů rozkládá a skládá obraz podobně, jako psychoanalytik transformuje klientovy výpovědi a volné asociace v příběhy jeho života a rozšifrovává ty události, které nejsou významy. Ne náhodou se Pollockův styl označuje jako *lineární gestoralismus*; s jistou nadsázkou bychom mohli říct, že připomíná spleť chybných úkonů neboli gest zachycených na malířském plátně. Součástí toho je i tzv. symbolické vystoupení Pollocka z rámu obrazu a jeho *action painting*, které je možné považovat za jeden z kroků, jak toto gesto oddělit od samotné malby a soustředit pozornost

na umělce či jeho akci.<sup>4</sup> Hopkins považuje abstraktní expresionistickou malbu v základě za performativní a Pollockovy *drip paintings* za první náznak toho, že dochází ke změně klimatu. Dokládá to také tím, že Alan Kaprow, iniciátor happeningu, znal dobře Pollockovu poválečnou tvorbu. Jistěže míra performativity je u abstraktních expresionistů různá a je pravděpodobně méně výrazná u Rothka, který eliminoval na svých obrazech postavy i objekty, protože je už nepovažoval za dostatečně spirituální. Pollockovo vystoupení z obrazu lze ale metaforicky interpretovat i jako pokus přenést tuto spiritualitu z obrazu na samotného umělce a vidět v tom spouštěcí moment performativity. Jistěže nejde pouze o Pollockovy přesahy obrazu mimo rám nebo o Kleinovo vykročení z ateliéru do veřejného prostoru, ale o míru performativity, která prosákla do výtvarného umění a propojila ho s performančním uměním. Právě v happeninzích Allana Kaprowa, Jima Dinea, Claese Oldenburga nebo Yvonne Rainerové došlo definitivně k oddělení symbolického expresivního gesta od malby a abstrakci nahradila autenticita. V ní však více než o plnost prožitku šlo o soustředění se na všednost okamžiku

4 Na Pollocka se hodně pozdějších performerů odvolává nebo poukazuje na jeho počáteční gesto vedoucí k performanci. Současně není bez zajímavosti snaha postavit proti tomuto soustředění na umělce Barthesovu ideu ‘smrti autora’, obsaženou v eseji uveřejněné v americkém časopise *Aspen* v roce 1967. V podstatě šlo o klasičtější tendenci spojenou už na přelomu 19. století s rozmachem pozitivisticky orientované historické poetiky s jejím putováním syžetů, kterou Barthes transformoval v duchu francouzských strukturalistů, a ideu detronizace autora a posílení úlohy interpretátora, tj. čtenáře, který je schopný rozvíjet multidimenzionální prostor textu. Šlo o symbolické gesto, jak přenést důraz na vlastní text díla. To samozřejmě neznamená popření existence autora, ale způsob jeho odbožštění a požadavek, aby se s ním dílo neztotožňovalo. V průběhu dalšího vývoje mělo ovšem toto pojetí díky své profanaci i negativní důsledky, takže se vztah autorství k textu začal jevit tak nedůležitý, jako v některých případech u nás při inscenaci dramatických textů. V jeho rámci si ovšem pomyslné autorství začal uzurpovat režisér, zcela podle své libovůle zasahující do textu, leckdy i ve jménu diváka s jeho údajným nárokem rozumět jen podle sebe.

běžného dne. Jenomže ten nemůže mít sílu události už proto, že se z všednosti nevymyká. Tak se do popředí dostává samotný okamžik se zdůrazňováním jeho nevratnosti a tím i potřebou naplno ho prožít. Událost jako taková je tak nahrazena neopakovatelností prožívání okamžiku, jak se s ní setkáváme v její pozdější postmoderní formě v tzv. *presentness*, ve které se za její esenci považuje autenticita 'sama o sobě'. Nakonec nepředstavuje takto pojatá přítomnost nic jiného než jistou formu abstrakce. Performanční umění postmodernismu se tak sice po svém, ale obloukem vrací k původním zdrojům abstraktního expresionismu.

Pokud v souvislosti s pronikáním každodenního života do umění a vlivem psychoanalýzy obrátíme svou pozornost ke scénickému umění, v *krutém divadle* Antonina Artauda jde ještě o výjimečnou událost, které lze v divadle dosáhnout bytostným nasazením a s vypětím všech tvořivých sil.<sup>5</sup> Jde o určité metafyzické propojení, které je protikladem běžného a každodenního. *Chudé divadlo* Jerzyho Grotowského už představuje hybrid, tj. zvláštní přemostění výjimečné události a každodennosti, obsažené i v označení *světské svátosti*. Přes návrat ke kořenům tu jde o úsilí dopracovat se ke světským rituálům a dosáhnout stavu výjimečnosti rozvíjením vnitřní spirituální potenciality. *Chudé divadlo* tak nadále zůstává v oblasti události, a to i tím, že duchovní zdroje nachází v Jungově hlubinné psychologii. Archetypy a kolektivní vědomí, ke kterým se herci mají dopracovat, aby je pak diváci (spolu)prožili, představují modely a vzory lidské historie a jsou důležitým sdělením publiku. Jsou to patníky na cestě lidské civilizace. Už tím představují určitou výlučnost. Autenticita tady

5 U Artauda ale spíše než o konkrétní divadlo jde o jeho ideu. Dodnes představuje nedostupný ideál, včetně toho, že vlastně ani přesně nevíme, co z těchto idejí zhlédli diváci v představení *Cenciové* v roce 1935.

znamená plné proniknutí a prožití těchto archetypálních zdrojů. Prostřednictvím vnitřního zahloubání a intuice je možné dobrat se právě ojedinelosti v hraní či prožitku.<sup>6</sup> Světská svatost tak vzniká spiritualizací okamžiků života, díky níž se tyto okamžiky mění v mimořádné události. Když v tomto kontextu budu parafrázovat slova Marcela Prousta z *Hledání ztraceného času*, lidé to dělají odjakživa už i tím, že pojmenovávají dny nebo slaví svátky, zejména proto, že dny jsou jeden jako druhý.

Na propojení umění a americké politiky je paradoxní to, že většina amerických představitelů abstraktního expresionismu byli umělci levicově orientovaní, sympatizovali s marxismem, kriticky se vyjadřovali o buržoazii a navzdory tomu se nakonec bezděčně nebo i vědomě stali výstavním prostorem americké kulturně politické scény, která si vždy byla vědomá moci trhu v umění a politického vlivu zboží. Většina z nich byla také ovlivněna psychoanalýzou, někteří z nich jí dokonce prošli, nemluvě o zenbuddhismu, který také silně ovlivnil nejenom tvorbu Jacksona Pollocka a Johna Cage, ale také Francouze Yvese Kleina. John Cage připravoval pod vlivem tzv. zenové pasivity už na začátku 50. let svoje *purposeless play*, mezi které lze jistě počítat i jednu z prvních performancí v Black Mountain, *Untitled Event* (1952). Šlo mu o od-diferencování struktury a zbavení hry jakýchkoliv motivů, v případě 4'33" dokonce ve scénované formě proti očekávání publika. *Bezúčelnou hrou* usiloval nahradit motivy znaky, čímž dal prostor sémiologickému výkladu, tzn. teorii, která byla v druhé polovině 20. století na vzestupu a vidí dodnes i v klasických dramatických

6 V roce 1940 vyvíjeli paralelní aktivitu v psychologické oblasti Katherine C. Briggs a Isabel Myers. Rozvíjely Jungovy archetypy a proslavily se spojováním smyslového s intuitivním v tzv. Myers-Briggs Indicator. Viz Briggs, K. C. / Myers, I. *Myers-Briggs Type Indicator*, Palo Alto, CA: Consulting Psychologist Press 1976.

textech raději znaky než motivy. Kaprow ve svých happeninzech pokračoval v odstraňování interpersonálních vztahů mezi postavami, a aby je co nejvíce přiblížil každodennímu životu, stavěl umělé překážky. V *18 Happenings in 6 Parts* (1959) účastníci překonávali bariéry nebo procházeli situacemi podobnými těm, které nám do cesty staví běžný život. V happeningu *Household* (1964) se ocitali v tzv. náhodných vztazích a 'hození' do nich byli nuceni nějakým způsobem se chovat a reagovat na sebe. Vše bylo tedy zdánlivě zcela náhodné, jak se to může běžně přihodit kdekoliv na ulici a jak to přináší každodenní život. Když v roce 1960 francouzský kritik Pierre Restany (1930–2003)<sup>7</sup> v intencích *nového realismu* a pod vlivem Kleinových *Antropometries* prohlásil stojanovou malbu za vymírající, jeho touha po novém dobrodružství se přenesla do performance. Aby se dospělo k tomu, co označujeme jako *vnitřně hmatové vnímání*, bylo nutné fyzicky aktivizovat tělo. Performativita v malbě druhé poloviny 20. století tak vede od Pollockových *drip* a *action paintings* přes Kleinův *Skok do prázdna* až k Pierrovi Manzoni, který ji *Dechem umělce* nebo *Merda d'Artista*, tedy svou sebeexpresivitou, nakonec dovedl do slepé uličky. Jenom stěží lze odhlédnout od této jeho narcisticky sebe-scenující projekce, které se ani interpretací, že jde o parodii na konzumní zboží či relikvií svatých, nedá propůjčit nějaký 'další význam'. Nepatří snad k vrcholu sebescénování, když umělec sám povýší na uměleckou hodnotu to, čeho se jeho tělo zbavuje? U Pollocka to byla ještě cesta od obrazu ke gestu, u Kleina šlo o akci řízenou umělcem, u Manzoniho jde už o degradaci, za kterou zcela programově následuje sebepoškozování či sebeničení performerů. Než ale přijdou na scénu Chris Burden, Marina Abramović, Ron

7 U nás vyšla jeho kniha *Hundertwasser, malíř-král v pěti podobách*, Praha 2004.

Athey, Stelarc a další, kteří se zásahy na svém těle pokoušejí prolomit každodennost v performanční událost, přijde na řadu modernistické propojení uměleckého individualismu s masovou kulturou a vstup kýče na výtvarnou scénu, který jako by tyto posuny symbolizoval. Nejdříve se s ním setkáváme u britské Independent Group, která v polovině 50. let přispěla k ustálení pojmu *pop* v umění. Ten pak dovedli ke konzumní dokonalosti Andy Warhol a Roy Lichtenstein.

Dříve, než postmoderna přestala rozlišovat mezi vysokým a nízkým uměním, tak vzniká už v rámci modernismu hybrid, ve kterém se už tehdy nemá umění dělit na nízké a vysoké. A tak stojí za to ještě se krátce zmínit o německém umělci Josephu Beuysovi, který se v rámci svých projevů pokouší navázat na duchovní a ideové proudy modernismu. Hopkins v něm vidí obraz mučednictví a znovuzrození západoněmeckého umění a podtrhuje to slovy Maxe Ernsta, že prostřednictvím Beuysových metafor Němci spirituálně ozdravěli. Zvláště v souvislosti s proslulou performancí *Kojot: Mám rád Ameriku a Amerika má ráda mne* (1974) se mluví o ztracené či zapomenuté spiritualitě šamanství a propojení člověka s přírodou. Je to období, kdy se Německo dostává z válečného i poválečného marasmu, restauruje svůj vztah k moderně, se kterou v 30. a 40. letech 20. století tak nešetrně zacházelo.<sup>8</sup> Beuys přenesl legendu o svém znovuzrození za pomoci tatarských nomádů, kteří ho po jeho letecké havárii na Krymu zabalili do plsti a léčili mu rány lojem, do performančního umění. Klavír v plstěném obalu s názvem *Homogenní infiltrace piana* (1966) se často uvádí jako metafora zrodu a symbol znovuoživení západoněmeckého moderního umění. Část odborné veřejnosti však vyčítá formě

8 Důležitou roli při obnově vztahu odborné veřejnosti k moderně sehrály velké výstavy s názvem *Documenta* v Kasselu, z nichž první se konala v roce 1955.

prezentace naivnost, přílišný idealismus metafor a v šamanismu vidí odkazy k Wagnerovu a Nietzscheovu archetypálnímu modelu nacionálního socialismu. Pro mnohé ovšem Beuys představuje spíše návrat k metafyzickému rozměru v umění. Na rozdíl od Kleinova prázdná jako formy obnovy či Manzoniho sebescénování a jejich společného 'šoumenství' se Beuys pokouší o nový vztah, který jeho ideje spojuje s (utopickými) perspektivami života. Chce být léčitелеm jiných za pomoci symbolů plsti a zvířecího tuku, které ho kdysi vyléčily. Tyto symboly trvale používá a metaforou obnovy tak překonává každodennost života. Když žije několik dní s kojotem, je něčím mezi mučedníkem a hrdinou, protože hranice je příliš tenká a jedno v druhé se může kdykoliv přehoupnout. Jako by chtěl v živoucí podobě představit obraz, nebo jím v živoucí podobě být. Připomíná mi obraz Edvarda Muncha *Výkřik*, když o více než půl století později svými expresionistickými projevy i objekty zasahuje do tehdejšího stavu modernistického umění i kultury moderny.

S odstupem času se ukazuje, že propojit každodennost s uměním v takovém smyslu, jak o to usilovali od 50. let minulého století abstraktní expresionisté i jejich pokračovatelé, může vést k nepředpokládaným vyústěním. Aby aspekty každodenního života nesly v sobě něco rovnocenného události, musel by život probíhat jako jedna velká událost, nebo naopak, jak to ironizuje Belting, umění by se muselo vnímat jako něco všednodenního. Vlivem psychoanalýzy, která

má na tomto zevšednění umění nemalý podíl, se to ukázalo ještě paradoxnější. Podle Illouz

„Freud propojil oblast všedního života s koncepcí zdraví a významným způsobem sřetězil patologické se zdravým [...], takže normální a nenormální mentální vývoj postupuje po stejné cestě“ (Illouz 2008: 41).

Pokud to tak je, pak to platí v přeneseném smyslu i pro projevy v umění a kultuře. Mění se nazírání, proporce, způsob prožívání i projevy. Soustředění individua na sebe, na jakékoliv vlastní projevy, spoluvytváří situaci, ve které se z každého zdravého gesta může vyklubat nemocný úkon a vzniklá nejistota přispívá k dalšímu uzavírání do sebe. Typickým dokladem takového stavu v umění jsou komentáře vlastních projevů. Sebena-race se stává součástí sebescénování, tj. vytváření obrazu o sobě pro druhé jako návod, jak má být na umělce a jeho dílo nazíráno. V takto pojatém uměleckém aktu se trh se svou všemocnou rukou jeví jako řešení: jako prostředek, jak tuto sebescénovanou narativní prezentaci dostat k těm 'druhým', pokud nemají hluboko do kapsy.

### **Literatura:**

- BELTING, H. (2000) *Konec dějin umění*, Praha: Mladá fronta
- HOPKINS, D. (2000) *After Modern Art – 1945–2000*, London: Oxford University Press
- ILLOUZ, E. (2008) *Saving the Modern Soul. Therapy, Emotions, and The Culture of Self-Help*. Los Angeles / London: University of California

# Velké divadlo a potřeba odstupu

Jaroslav Vostrý

Štěpán Pácl inscenoval *Ivanova* v ostravském Národním divadle moravskoslezském. Vedení činohry s režisérem a dramaturgem (Marek Pivovar) patrně nejdřív uvažovalo, do které ze svých dvou budov inscenaci této Čechovovy hry umístit. Dobré důvody rozhodly pro Divadlo Antonína Dvořáka. I kdyby se ale hrála v Divadle Jiřího Myrona, nebylo by to z hlediska tématu tohoto článku podstatné. Národní divadlo moravskoslezské lze nazývat velkým divadlem už kvůli počtu souborů, které ho tvoří. Ale ani to není z našeho hlediska důležité. Důležitější mohou v daném případě připadat rozměry jeviště. Ano, jsou důležité, ale nejsou vždy rozhodující. Grossmanova inscenace *Krále Ubu* se hrála na malém (a úzkém) jevišti Divadla Na zábradlí s jeho hledištěm schopným pojmout méně než 200 diváků a Kačerův *Višňový sad* na malém (a poměrně širokém, ale velice mělkém) jevišti Činoherního klubu s jeho sálem – tehdy – pro 220 diváků včetně stání. Obě inscenace se hrály v zahraničí ve velkých divadlech, rozměry s domovskými scénami nesrovnatelných. Vzpomínám si na opravdu veliké – proti Činohernímu klubu obrovské – Městské divadlo v Helsinkách, na jehož jevišti byla cesta z jednoho rohu do druhého pro staříčkého Firse Viktora Očáska opravdu dlouhá – a diváci se tak trochu chvěli, jestli ji zvládnou. Obě inscenace jmenovaných divadel – podobně jako řada dalších – vypadaly na velkých jevištích často vlastně lépe než ‘doma’: šlo totiž o inscenace tzv. malých divadel, které se z hlediska toho, co obecnost viděla, daly považovat za *velké* divadlo. A nešlo v daném případě o nějaké hodnotící epiteton; označení za velké se v daném případě vztahuje ke konkrétním vlastnostem způsobu scénování, jehož výsledek se mohl povést, ale i nepovést. V čem tedy spočívá – aspoň z odborného hlediska, o které mi jde – rozdíl mezi ‘malým’ a ‘velkým’ divadlem?

Psal jsem (speciálně) o tomto problému už dvakrát: jednou v souvislosti s přechodem souboru CD 94 do Švandova divadla v článku „Scéna a sklep“<sup>1</sup> z *Disku* 5 (září 2003) a podruhé se Zuzanou Sílovou ve studii „Je dnes ještě možné velké (činoherní) divadlo?“<sup>2</sup> Problémy Daniela Hrbka a Michala Langa s přenesením inscenací z Celetné na Smíchov měly svůj základ v překonání původního ‘sklepního’ rázu prostorového řešení a způsobu hraní některých inscenací. Označení ‘sklepní’ je v tomto případě opravdu jen obrazné, protože sál v Celetné rozhodně

1 *Disk* 5 (září 2003): 6–16, pokračování in „Scéna a strach“, *Disk* 6 (prosinec 2003): 6–17.

2 In *Disk* 21 (září 2007): 161–172 a 22 (prosinec 2007): 17–38.

**Anton Pavlovič Čechov: Ivanov.**  
**Činohra Národního divadla**  
**moravskoslezského 2012. Překlad**  
**Leoš Suchařípa, režie Štěpán Pácl,**  
**scéna Adriana Černá, kostýmy**  
**Daniela Klimešová, hudba Jakub**  
**Kudláč. V titulní roli Tomáš Jirman.**

FOTO DANIELA KLIMEŠOVÁ



není – například na rozdíl od Činoherního klubu – opravdu žádný sklep. Teoretické závěry z Hrbkovy a Langovy zkušenosti daly se stručně formulovat asi tak: Zatímco ‘sklepní’ podmínky či prostě podmínky malého divadla vedou ke komunikaci účinkujících s diváky na základě společné hry v původním významu a přednostního vnímání jednotlivostí, podmínky velkého divadla a očekávání jeho obecnstva si říkají o vytvoření scénického *obrazu*. Druhý článek vycházel ze zkušeností se soudobou berlínskou dramaturgií a poukázal zejména na spojení mezi takovým obrazem a tím způsobem vnímání, v jehož rámci se spojuje intimní divácký prožitek s veřejným posouzením rozehrávaného příběhu: Tak se tento prožitek stává prožitkem ‘velkého světa’, ke kterému poukazuje a jehož se divák takového představení stává občanem. Podobný prožitek souvisí – při veškerém vcítění do jevištního dění – s *odstupem*. Jan Grossman se ne náhodou nikdy netajil s odmítavým postojem k tzv. ‘překračování rampy’, resp. ‘zatahování diváka do hry’; věděl totiž, že komplexní divácký zážitek vzniká právě díky tomu, že se divák hry na jevišti zúčastnit nemůže: nerealizované tělesné hnutí se proměňuje v hnutí duševní. Právě toto duševní hnutí po svém realizuje střetnutí sil, které zakládají jevištní obraz a které by bez příslušného (obrazného víc než obrazového) odstupu jako základu specifického zobecnění – vyplývajícího ze



symbolického potenciálu bezprostředně ‘vnitřně hmatově vnímaného’ – nebylo v jejich individuálně konkrétní podobě možné pocítit.

Grossmanovo divadlo bylo také ne náhodou vždycky založeno – a to s touto problematikou rovněž úzce souvisí – na zásadně pojaté práci se slovem. Grossmana nemusel nikdo přesvědčovat o tom, že takovou práci nevyžadují jen verše, protože i jevištní próza (a dokonce právě próza) musí v divadle, o jaké usiloval, čelit nebezpečí familiárnosti. O ni jako by si sklepní divadlo přímo říkalo – a velké divadlo (divadlo velké svými prostorovými dispozicemi) jako by je muselo následovat, chce-li získat jeho účinnost. To byl u nás po listopadu 1989 specifický problém, protože skutečně působivé, tj. opravdu komunikativní divadlo jako by se předtím odehrávalo jen ‘ve sklepě’. Odpovídající tlak se samozřejmě stupňoval vlivem rozmachu ‘medializované’ scéničnosti nebo spíše scénovanosti s její všeobecnou personalizací a kvazi-intimizací: tak se veřejná (tj. politická) problematika stala obětí vše pohlcujícího *bulváru*; tedy toho i veřejnoprávními médii fedrovaného bulvárního *myšlení*, které v každém problému vidí jen údajně osobní příčiny. To zvláště do jisté doby odpovídalo mlčky předpokládané nedotknutelnosti, tj. jaksi apriorně dané (aspoň zásadní) bezproblémovosti samotného systému představujícího nejlepší možný ze všech světů. Aby zůstal opravdu nedotknutelný, je ovšem třeba potenciálně aktivní občany proměnit ve voyeurů, a to je vždy úlohou bulváru. Tak jako má intimizace spojená s bulvarizací všeobecně – pokud jde o herectví – vliv na (jakoby žádoucí) rozmývání hranic





**Anton Pavlovič Čechov: Ivanov. Činohra NDM 2012**

◀ Jiří Sedláček (Borkin). FOTO DANIELA KLIMEŠOVÁ

▲ František Štrnad (Jegor), Anna Cónová (Lebeděvová), Alexandra Gasnářková (Babakinová) a Marie Logojdová (Avdoťa), za nimi stojící Anna Bangoura a Aneta Červená (Hosté). FOTO DANIELA KLIMEŠOVÁ

mezi hercem a divákem a tím i na rozmývání hranic postavy až do jejího popření ve jménu údajné autentičnosti, má v rovině nedbalého (pseudoautentického) slovního vyjadřování za následek ztrátu povědomí o ceně slova. Mimochodem, ztráta citu pro prozodické vlastnosti slova je v takových případech jen druhou stránkou ztráty víry v jeho myšlenkovou platnost. Co se týká herectví, slovo přestává být nástrojem tvorby postavy i pod tlakem údajné nutnosti jeho přizpůsobení současnému (familiárnímu) vyjadřování – a familiárnost má už sama o sobě vždy tendenci k překračování příslušných hranic směrem k vulgárnosti. O tom, o co tu jde, by nás mohlo a mělo poučit vulgární vyjadřování současných českých politiků, u nichž se veřejné záležitosti (správa věcí veřejných) mění v privátní (tj. v předmět privátního zájmu) opravdu nežádoucím způsobem. Pokud se týká práce se slovem v divadle, je citovaný Grossmanův příklad obzvlášť výmluvný, protože mu šlo o tzv. apelativní divadlo; tedy o takové divadlo, v němž scénický obraz nemá zrovna tak nic společného se čtvrtou stěnou vyhovující voyeurským sklonům, jako s překračováním rampy založeným na tykání s obecenstvem v divadle, které se při familiárním způsobu ‘komunikace’ (v rovině jevištní řeči) nakonec – zvlášť u nás – vulgárnosti nevyvaruje.

Pokud jde o inscenační přístup Štěpána Pácla, režisér přesvědčil o své schopnosti vytvořit jevištní obraz, který je zárukou žádoucího odstupu, o němž je stále řeč – obraz, který není jednou provždy daný, ale v průběhu každého



představení vždy znovu v každém okamžiku vzniká, a to díky hereckému jednání zahrnujícímu také práci se slovem – i ‘ve sklepe’, tj. při inscenaci *Dorotky* Magdaleny Frydrychové ve studiu Švandova divadla (2008). Že Páclovi není cizí ani umění specifického komediálního odstupu osudově spojeného s bezprostředním tělesným apelem, dokázal například Lettsův *Zabiják Joe* na Kladně (2008) i Lausundové *Benefice aneb Zachraňte svého Afričana* v Komorní Fidlovačce (2009). Ostatně, začalo to už Páclovými ‘školními’ inscenacemi, které vyznačovalo především vynalézavé uchopení prostoru. K němu Pácl dospěl nejenom (ve spolupráci se scénografkou Zorkou Velkovou) při scénickém řešení hry Lenky Lagronové *Království* (2006; s jeho autorkou si porozuměl okamžitě právě díky společnému zaměření k obrazu, jak se může projevat i ve slovním textu),<sup>3</sup> ale i při inscenaci intimního scénického příběhu *Bez kyslíku* podle Villquistovy předlohy (2005). *Bez kyslíku* se sice hrálo nikoli v divadle DISK jako *Království*, ale v tzv. Řetízku, přímo svádějícímu k překračování pomyslné rampy; Pácl (se scénografkou Jitkou Nejedlou) se tomuto nebezpečí radikálně vyhnul: místo rozmývání hranice jeviště směrem dopředu k divákům využil možnosti, kterou skýtal miniaturní prostor směrem do hloubky. Při své první ostravské inscenaci nepřilíš povedeného pokusu o hru s názvem *Holky Elky* Radmily Adamové (2006) se nebezpečím ‘sklepního’ způsobu, vyvolávaného hracím prostorem zkušebny, snažil čelit nejenom adaptací předlohy (společně s Markem Pivovarem), ale především důsledným tvarováním textu ve spolupráci s výbornými ostravskými herečkami. Při své druhé ostravské inscenaci, jíž byly Tylovy *Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové*

<sup>3</sup> Psal jsem o této inscenaci v tomto časopise roku 2006; viz Vostrý, J. „Království a cesta k němu“, *Disk* 16 (červen 2006): 150–155.

Anton Pavlovič Čechov: *Ivanov*.  
Činohra NDM 2012

◀ František Večeřa (Šabelskij), Alexandra Gasnářková (Babakinová) a Jiří Sedláček (Borkin). FOTO DANIELA KLIMEŠOVÁ

▶ Anna Cónová (Lebeděvová), Marie Logojdová (Avdoťa) a Marian Mazuch (Host). FOTO DANIELA KLIMEŠOVÁ



(2010) tentokrát už opravdu na prostorném jevišti Divadla Jiřího Myrona, mohl dokonce vyjít už z dramaturgického výběru. V duchu, který je příznačný pro jeho spolupráci s Terezou Marečkovou, šlo přímo o 'básnické drama', se kterým se utkali i v případě Topolova *Konce masopustu* a Ibsenova *Brand*<sup>4</sup> a ve kterém jako by šlo o velké divadlo jako takové; režisér Pácl s dramaturgyní Marečkovou kupodivu předpokládali, že o básnické drama jde i v Hrubínově *Křišťálové noci*, což inscenace ve Švandově divadle (2011) nedokázala, ba ani nemohla potvrdit.<sup>5</sup> Originální byla v ostravské inscenaci Tyla (jejímž dramaturgem byl také Marek Pivovar) Páclova práce s jazykem: nechal jej totiž (na rozdíl od proslulé Krejčovy úpravy z 60. let) vyznít v původní podobě a jeho 'archaičnost' se při režisérově spolupráci s ostravskými herci ukázala díky svým prozodickým kvalitám jako výborný základ nezbytného ozvláštnění; díky němu se v melodramatické dějové linii podařilo odkrýt až klasickou čistotu scénicky směle citěného legendárního příběhu.<sup>6</sup> Tak už tato první 'velká' Páclova ostravská inscenace nutila znovu

4 Obě v koprodukcí Transteatral, o. s.; právě při těchto inscenacích vznikla jejich vlastní divadelní společnost Masopust, o. p. s. Topolova hra – inscenovaná i hranou takřikajíc s plným zaujetím – bylo možné vidět v divadle DISK, Ibsena nejdřív v prostoru Preslova: jeho *Brand* se tu – v pojetí poněkud exaltovaném a herecky (aspoň o premiéře) ne vždy úplně přesvědčivém – hrál pod rozšířeným názvem *Brand/Oheň*.

5 Podrobněji viz Vostrý, J. „Od scénování přijatelného k potlačovaným otázkám“, *Literární noviny* 26. 5. 2011: 17–18.

6 Srov. Cindlerová, J. „Vyslechnout názor, vyslyšet přání, uslyšet slovo“, in Cindlerová, J. / Marečková, T. / Pácl, Š. / Ondruch, P. *Slovo a obraz na scéně. Generační příspěvek k současné dramaturgii*, Praha 2010 (14. sv. velké řady edice Disk): 117–132; zde (na s. 104–113) lze najít i Páclovu úvahu „Slovo, které křiví tvář (Poznámky k práci s jazykem hry Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové)“ i (na s. 65–92) jeho studii „Scénické řešení a divácký zážitek – Cesta ke Království“.



přemýšlet o možné budoucnosti, či mrtvolnosti tzv. velkého divadla ve speciálních českých podmínkách.

Ostatně pochybovačná otázka, má-li velké divadlo ještě nějakou budoucnost, jako by logicky vyplývala ze samotného kulturního vývoje, který se v divadle začal prosazovat už v 18. století ustavením měšťanského dramatu. To vydatně čerpal i z komediální tradice, když s dědictvím tragédie se rozloučilo spolu se stále sílícím odklonem nového žánru od zásadní orientace na veřejné dění (rozumí se i orientace 'v životě', tak typická pro šlechtu) k řešení privátních problémů, jejichž oddělení od veřejných záležitostí (a vůbec soukromé sféry od veřejné) bylo tak typicky měšťanské. V rovině scénického 'popu' se pak měšťanské jeviště 19. století vydalo cestou od společenské veselohry k bulváru, který – a to by se nemělo podceňovat – plnil často záslužnou úlohu duševní hygieny, když už společenská komedie jako taková přišla s problematikou nezjevných či přímo utajovaných motivací, které se později staly podnětem Freudovy psychoanalýzy a psychologizace západního uvažování obecně. I kriticky naladěný intelektuální směr v dramatu ne náhodou pokračoval od problémové hry k psychologismu. V jeho rámci dovedl Strindberg toto divadlo na začátku minulého století nakonec až k vytvoření (vlastně jakoby ideálu) malého divadla pro 160 lidí. Šlo o divadlo, jehož intimní rozměry odpovídaly problematice, která jako by měla pohltnout všechno – opět v souvislosti s celým kulturním vývojem – viz praktikování psychoanalýzy zejména ve Spojených státech a pak po celém vyspělém světě. (Z její



**Anton Pavlovič Čechov: Ivanov. Činohra NDM 2012**

◀ **Lada Bělašková (Anna), Iveta Monsportová a Vít Pavlíček (akordeonisté).**

FOTO DANIELA KLIMEŠOVÁ

▲ **Petr Houska (Lvov).** FOTO DANIELA KLIMEŠOVÁ

pokročilé 'popové' varianty vzešel mimochodem například Woody Allen, aby jí nastavil komediální zrcadlo.) Velkému divadlu s počtem diváků, díky němuž – pochopitelně v souvislosti s proměnou divadla v 'národní' – jako by hlediště zastupovalo málem celou veřejnost, pak nastal problém. Stanislavskij ho formuloval známou otázkou, jak vyznávat lásku na Rudém náměstí, tj. tak, aby to mělo žádoucí intimitu i při adresovanosti širokému publiku. Řešení tohoto problému se ujali divadelní reformátoři ve všech zemích. Z nich nejpoužitelnější recept jako by našel právě Stanislavskij. Jenže scénování podle jeho vzoru nepřipadalo expresionisticky orientované avantgardě, včetně odpůrce expresionismu Brechta, ale ani tradičně orientovaným divadelníkům dost divadelní – a to také vzhledem k prastaré ctižádosti divadla vidět i osobní problémy v souvislosti se 'stavem světa'.

Bouřlivý rozvoj techniky a technologií dospěl ovšem mezitím ke zvukovému filmu, poskytujícímu nám možnost přiblížit se předváděnému intimnímu dění opravdu až na detail: V rámci zrušení skutečné i pomyslné rampy se tak můžeme octnout spolu se sledovanou dvojicí dokonce až v posteli. V prostředí, ve kterém i společensko-politický vývoj od poloviny minulého století přispíval



zejména také u nás k utvrzení jakoby ideální představy malého divadla, se tak tím spíš vynořuje staronová otázka: Může mít i v dnešní době přes to přese všechno velké (činoherní) divadlo ještě nějaké oprávnění? A je možné dělat takové divadlo právě na Čechovovi, když přímo v pražském Národním divadle se dokonce sám šéf činohry nedávno rozhodl přesunout i obecnost své inscenace *Racka* na jeviště, a tak aspoň při této příležitosti zůstat i ve Stavovském divadle s diváky v intimním kruhu? Mimochodem, uchýlil se k tomu zrovna v době, kdy jsou ještě stále na repertoáru berlínského Deutsches Theater Goschovy inscenace *Strýčka Váni* a *Racka*, v nichž se to intimní stává bez problému schopným přenést se přes pomyslnou rampu tím nejpřirozenějším způsobem: krajním stupňováním intenzity hereckého ztělesnění, jinak řečeno, rozvinutím Čechovy 'niterné' scéničnosti, která je ale neodmyslitelně spojená se stavbou dramatu právě pomocí na první pohled (samozřejmě nikoli nápadně) velkých scén; bez toho by ono (divadelně) intimní, co se v příslušné situaci přece vždy dožaduje (scénického) zveřejnění, tuto přirozeně divadelní tendenci k přenesení přes pomyslnou rampu prostě nemělo.

Jistě, *Ivanov* není *Racek*, ba ani *Strýček Váňa*. Viděl jsem od 60. let minulého století řadu inscenací tohoto Čechovova frustračního komediálního dramatu,



**Anton Pavlovič Čechov: Ivanov. Činohra NDM 2012**

◀ **Závěrečná scéna 4. dějství.** FOTO DANIELA KLIMEŠOVÁ

▲ **Veronika Lazorčáková (Sáša), Jan Fišar (Lebeděv) a František Večeřa (Šabelskij).**

FOTO DANIELA KLIMEŠOVÁ

kteřé je podle všeobecného i mého vlastního mínění rozhodně méně ‘zralé’ než následující veleslavná čtveřice her od *Racka* přes *Strýčka Vánu* ke *Třem sestřám* a *Višňovému sadu*. Zejména kvůli hereckým výkonům si ze všech těch různých *Ivanovů* pamatují zejména Babočkinovu inscenaci v moskevském Malém divadle ze začátku 60. let (mimořadně, byl to první Čechov v tomto proslulém divadle vůbec!), a naopak zas kvůli režijnímu uchopení Krejčovu inscenaci v Divadle za branou z počátku tzv. (české) normalizace. Slavný ruský herec Boris Babočkin jako režisér vytyčil této hře i hereckým možnostem vynikajícího souboru nepřekročitelné neadekvátní meze žánrovým – tj. v herecké rovině často znamenitým ‘charakterologickým’ – realismem; z jeho rámce se vymykala hlavně představitelka Anny Konstancija Rojek, která ve svých replikách věnovaných ‘bývalému’ Ivanovovi dokázala tohoto někdejšího Ivanova na jevišti opravdu zpřítomnit; tak se její zápas o něj stal nejenom východiskem Annina jednání, ale konstitutivní součástí obrazu jiného možného světa, který jako by – čechovovsky mimochodem – zemřel aspoň v této hře spolu s ní. Krejča naproti tomu uchopil tuto Čechovovu hru rázným až režisérsky bezohledným gestem, díky němuž – v době počínající normalizační mrtvolnosti – získala podobu téměř expresionistického výkřiku. Podobně stály proti sobě i další dvě inscenace *Ivanova*, které mi utkvěly v paměti: inscenace Jozefa Budského ve Slovenském národním divadle z roku 1962 a inscenace Ivo Krobota v Činoherním klubu z roku 1988. Bratislavská interpretace stavěla proti



Ivanovovi (a zejména proti Čechovovi!) jakoby skutečně plným právem mravně rozhořčeného dogmatika Lvova. Naproti tomu posledně jmenované provedení překračovalo meze všeobecné žánrové komediálnosti nejenom v některých hereckých výkonech, ale hlavně dobově aktuálním patosem jakéhosi byť dosti neurčitého kvazi-romantického protestu proti podmínkám, ze kterých nezná východisko ani na první pohled silný jedinec (Ivanova hrál Vladimír Kratina).

Tři z jmenovaných inscenací zakládaly tedy svůj účinek zejména na víceméně realistickém (tzn. v herecké rovině charakterizačním) detailu a dávaly 'jevišti světa' díky nazírání, které se projevilo už společenskou komedií a pak naturalismem 19. století, komorní rozměry. Štěpán Pácl mu dává (podobně jako Krejča) naopak rozměry velkého divadla. A to nejenom, či dokonce ani ne tak zdařilým využíváním metafor či symbolických náznaků, které jsou ovšem zásadně důležité z hlediska budování skutečného scénického obrazu: Karty se tu nehrají u stolu, ale vyhazují se s příslušnými výroky jen tak do vzduchu; Ivanov není schopný uchopit hromadu knih, které ve 3. jednání uklízí Sáša podle směru Ivanovova gesta vpravo či vlevo do dvou polic, a ty se nakonec zřítí; narozeninový ohňostroj na konci 2. jednání podbarvuje scénu, ve které Sáša vyznává Ivanovovi lásku; Sášiny svatební šaty jsou papírové a zvláštní Ivanovově zahrádce na pomyslné rampě dominuje uschlý stromek. Tak se mimochodem rampa jako tradiční předěl mezi jevištěm a hledištěm u Pácla vlastně aktualizuje – a může se aktualizovat



**Anton Pavlovič Čechov: Ivanov.  
Činohra NDM 2012**

◀ **Tomáš Jirman (Ivanov),  
Jan Fišar (Lebeděv) a Veronika  
Lazorčáková (Sáša).**

FOTO DANIELA KLIMEŠOVÁ

▶ **Tomáš Jirman (Ivanov)  
v závěrečné scéně 4. dějství.**

FOTO DANIELA KLIMEŠOVÁ



úspěšně, když herectví má v této inscenaci samozřejmou schopnost a sílu působit 'přes rampu'! Ano, dá se říct, že poetika, která činí z jakoby 'malého' komorního příběhu velké divadlo, vychází v ostravském *Ivanovovi* především z velkorysého řešení prostoru. K němu přirozeně patří přesné tvarování a pohyb postav včetně perspektivy (jen) možného výhledu jinam, který tím spíš usvědčuje prostředí Čechovových postav z bezohledně malicherné provinčnosti drbů a touhy po penězích. (Že by tu byla nějaká možná podobnost s prostředím současného Česka zcela náhodná?) Samo režijně-scénografické řešení, dosažené ve spolupráci s citlivě ráznou a rázně citlivou Adrianou Černou, by ovšem nestačilo, kdyby se doslova nesnoubilo s režijně-*hereckým* řešením, pro které tvoří jediné bezpečné zázemí rozvíjení dramatického *příběhu*, který není u Čechova zas tak snadné ze všeho scénického dění vyloupnout. Ve scénických žánrech tvoří ovšem *příběh* neodmyslitelnou součást *obrazu*, který se v tomto případě nerýsuje jednou provždy, ale v každém okamžiku se vždy znovu teprve *stává*. Ujasnění této skutečnosti se ostatně stalo základem moderní scénografie, která se místo vytváření (dekorativního i dekorativního) pozadí pro hru stala řešením prostoru takříkajíc v každém okamžiku. Páclovi se v tomto směru tentokrát – málem paradoxně – dařilo výrazně lépe než v případě vinohradského *Tartuffa* (2011). Inscenace Molièrovy komedie zůstala – a to byl vedle neadekvátního obsazení titulní úlohy největší kámen úrazu – u jakési demonstrace nebo demonstrování, když dějové motivy hry, tvořící základ její komiky, zůstaly nerozvinuty (a to se samozřejmě obráželo i v krajní rozpačitosti kvazi-kinetické scénografie, jejíž konstruovaností Pavel Svoboda, často výborný partner Jiřího Heřmana v řadě vynikajících operních inscenací, Štěpánu Páclovi rozhodně nepomohl).

V ostravské Páclově inscenaci *Ivanova* se postavy hry pohybují na základně prázdného jeviště, které se naklání k divákům v první půli mírnější a v druhé strmější či spíše skutečně strmou šikmou. Od diváka ji přitom odděluje nejenom Ivanovova zahrádka, ale i výstupy akordeonistů obstarávajících 'hudební doprovod' (autorem hudby je Jakub Kudláč). Právě tato šikma definuje skutečnou

(velkou) scénu ve dvojitým smyslu: ve smyslu prostoru formujícího jednotlivé výjevy i ve smyslu každého hraného výstupu, ze kterého se stává scéna často přímo skandální. Páclovo řešení potvrzuje, že velké činoherní divadlo vzniká smělým rozehráváním hereckých akcí/scén v prostoru, jehož naléhavě aktualizované silokřivky dávají pocítit váhu i význam každého hereckého postoje a gesta divákovi, nucenému zapojit své vnitřně hmatové vnímání: tak může sledovat scénické dění se silnou pocitovou účastí při náležitém odstupu. Ten odstup tu plyne zcela přirozeně z toho, že máme co dělat s *obrazem* apelujícím na vizuální vnímání: opravdu něco *vidět* můžeme přece jenom z jistého odstupu. Jde ovšem o specifický obraz/příběh: připomenou-li nám výstupy akordeonistů vzdáleně vyprávění za hudebního dobrovodu (Ivanovův příběh je vlastně také svého druhu morytát), uvědomíme si současně rozdíl mezi vyprávěním příběhu a jeho předváděním. V případě rozvíjení obrazu/příběhu v Páclově *Ivanovovi* se tak dá asi nejlíp mluvit o jevištním *obrazu dramatu* či *dramatickém obrazu* ('drama' i 'obraz' jsou v tomto spojení stejně důležité). Z tohoto dramatického obrazu velké divadlo vždycky vychází: obraz (a to dokonce jak ve smyslu *image*, tak ve smyslu *picture*) v něm totiž nevytváří 'výtvorno', ale jednání, a to jednání koneckonců vždycky ve smyslu rozhodování. Tak sledujeme například duševní zápas Anny výborné Lady Bělaškové, má-li se - v závěru 1. jednání - vydat za Ivanovem, který odchází každý večer z domova. Annino rozhodování je přímo ('vnitřně hmatově') cítit z dramatického přecházení herečky: šikma tu ještě víc aktualizuje význam pouhé jevištní chůze, která - spolu s tím, že je na šikmě poněkud a v druhé polovině hry dokonce dosti znesnadněna - přestává být pouhým 'civilním' přecházením a stává se z ní dramatická událost.

Režijní řešení, ústící vždycky ve velkoryse konkrétní tvarování výstupů a jednotlivých postav v prostoru, dává v ostravské inscenaci vyniknout i specifické komediálnosti obrazu bizarní společnosti u Lebeděvových v 2. jednání. Jeho potenciální komediálnost se tu ovšem neprojevuje pomocí nějaké žánrové charakterizace, ale díky až expresionisticky grotesknímu hemžení na půdorysu pevné usazenosti jejích aktérů. Ti sedí na geometricky srovnaných židlích poukazujících k neměnnému malichernému pořádku: můžeme mluvit o *strnulosti*, na níž je ostatně (zcela přirozeně a jakoby nenápadně) založený projev úzkoprsého moralizátora Lvova v přesvědčivém ztělesnění Petra Housky. Tak se vůbec důležitým motivem inscenace, ne-li jejím zásadním pozadím, stává strnulost schopná se proměnit ve *strnutí*. Z této strnulosti jako by se nešlo vymknout jinak než excesem. Ať už je jeho pohnutkou či/a ústím jakkoli 'barevná', tj. - a v Čechovově duchu! - až gogolovsky vyhocená přízemnost odstiňovaná zábavnějšími projevy opilosti. V tomto komediálním prostředí na hranici usazenosti či přímo strnulosti a excesu dávají výrazně divadelní podobu svým postavám - které chrání před karikaturností přesná míra komediální hyperbolizace určená silou hereckého prožitku - tři dámy: Anna Cónová v jakési až majestátně strnulé přízemnosti vyhladověle lakomé paní domu Lebeděvové, Alexandra Gasnářková v ovdovělé statkářce Babakinové, až roztančeně posedlé touhou po sňatku s hráčským titulem, a možná až překvapivě komediálně suverénní Marie Logojdová, jejíž Avdoča vychází zcela po svém z rodokmenu kuplířek komedie dell'arte.

Tomáš Jirman v *Ivanovovi* zbavuje tuto postavu k prospěchu věci a v duchu celé Páclovy inscenace jakéhokoli romantického nádechu (i když mu to samozřejmě může škodit u kritiky). Nenápadná - protože zcela věcná - herecká



**Anton Pavlovič Čechov: Ivanov.**  
**Činohra NDM 2012. Veronika**  
**Lazorčáková (Sáša) v závěrečné**  
**scéně 4. dějství.**

FOTO DANIELA KLIMEŠOVÁ

pravdivost jeho vyhořelosti se přitom stupňuje hercovým věkem, který neodpovídá Čechovovu třicátníkovi: věkový posun – podobný jako u Lebeděva Jana Fišara – je ale blízký ‘současným parametrům’. Snad zjednodušeně, ale nikoli v rozporu se skutečností řečeno, dvacetileté dnes zřejmě mnohem častěji než tenkrát berou do náruče ztroskotané padesátníky usmýkané životem, ve kterém se jako by opravdu ničemu ‘vyššímu’ nedaří. Můžeme se ptát, jsou-li Ivanovy závěry výsledkem víceméně poctivé intelektuální analýzy, nebo pouhou výmluvou v rámci individuálního nešťastného konce lékařsky identifikovatelné vyhořelosti, kterou Čechov – jako lékař, či jako umělec? – předpověděl. Rozhodně jsou důsledkem marného zápasu s nejrůznějšími Borkiny (zdejšího hraje Jiří Sedláček s neodolatelnou tělesnou agresivitou živenou prožitkem současné české sprostoty). S jejich plebejsky radostnou zrovna tak jako zábavně vyčuranou, a proto často i vítanou neomaleností si intelektuálové jako Ivanov bohužel

prostě nedokážou poradit – ale je to v daných podmínkách vůbec možné? Není příznačné, že i šlechtic Šabelskij – v Ostravě znamenitě hraný Františkem Večeřou – se takovým Borkinem málem nechá svést k tomu, aby v zájmu zlepšení svého existenčního postavení taky udělal nějakou tu jakoby nezbytnou nechtunosť? – Otázky jsou tu na místě! Při veškerém možném vnitřně hmatovém prožitku hercova jednání nám totiž jeho zasazení do scénického obrazu/příběhu poskytuje možnost posoudit je (jaksi současně) i z odstupů; tj. vnímat je také jako obraz/příběh jakéhosi Ivanova z hlediska otázek, které si můžeme – a to jedině sami za sebe – spíš zodpovídat než zodpovědět jen při jejich posunu na obecnější rovinu, kterou nám potenciální symboličnost inscenačního řešení zprostředkovává s nenápadnou naléhavostí.

Ivanovovy velmi prozaické ‘pláče’ jsou u Tomáše Jirmana zkrátka výsledkem stejně tak bezmocnosti jako střízlivé analýzy. V jejím rámci jako by v závěru dokonce dostávaly za pravdu drby, které se o Ivanovovi šíří: jestli, jak se říká, k smrti utrápil Annu, která mu měla přinést a nepřinesla věno, neutrápí teď opravdu také Sášu, jejíž věno se díky Lebeděvové rovněž okamžitě stalo předmětem nechtuných tahanic? Vlastně ji už málem utrápil, říká jinými slovy sama Sáša výborné Veroniky Lazorčákové ve zpovědi otci Lebeděvovi. Dělá to s velkou hereckou přesvědčivostí právě tak, jako nám s neobyčejnou herecky osobní upřímností (zrovna tak silnou jako naivně bezbrannou) dala její Sáša ve 3. jednání nahlédnout do svého srdce naplněného (nebo spíš přímo nadšeného) oddanou láskou; z té ve 4. jednání zbývá už jen téměř sebevražděná umanutost. Tím, kdo spáchá sebevraždu, je ovšem nakonec samozřejmě Ivanov, i když si s puškou coby smrtící zbraní do té doby vlastně jakoby jen pohrával.

Výstřel je ovšem trapně definitivní a čechovovsky logický: je totiž inscenačně zcela oprávněný díky důslednému Páclovu vedení motivů – a to je další a v mnoha ohledech právě ‘čechovovský’ způsob, jak pocítit a předvést dramatickou/scénickou hru jak zblízka, tj. v její intimitě, tak z náležitěho odstupů. K tomuto způsobu vedení motivů, v jehož rámci se i z psychologických pohnutek stávají stavební prvky nadané zobecňující (symbolickou) potencií,<sup>7</sup> patří i neustálé scénické připomínání pušky; komediálně odvozené z proslulého pravidla dobře napsané hry, o kterém prý Čechova poučil Němirovič-Dančenko. Podle tohoto pravidla, objeví-li se v prvním jednání puška, musí se v ní v posledním jednání vystřelit. Čechov si toto pravidlo dobře zapamatoval, i když se u něho z té pušky – a s tím větším účinkem – nakonec obvykle nevystřelí. V daném případě výstřel ještě opravdu zazní: Čechovovu právě tak jako Jirmanovu Ivanovovi totiž – i z praktického, a tedy tak dnešního hlediska! – opravdu (nepříliš vtipně řečeno a tak i – a s jasným účinkem – provedeno) nezbyvá nic jiného než se zastřelit. Jirmanovu Ivanovovi, v průběhu hry pohybově stále spíš tíhnoucímu k zemi, se to stane (z paradoxně komediálního hlediska pochopitelně) zrovna v okamžiku, kdy je – typicky ‘málem’ – vzpřímený.

Dění kolem Ivanova i se samotným Ivanovem je tragicky komediální; sám Ivanov jako by svůj příběh občas nahlížel jako jakousi komicky banální tragédii. Naproti tomu jednání věčně mírně opilého Lebeděva s jeho existencí pod

7 O rozvíjení motivů u Čechova, resp. o budování motivické struktury inscenace obecně, viz Vostrý, J. „Herecký přístup k roli a struktura hry“ a „K divadelní podobě románu Zločin a trest“, obojí in (týž) *Činoherní klub 1965–1972 (Dramaturgie v praxi)*, Praha 1996: 184–189 resp. 87–99.

pantoflem lakomé manželky, za kterou se upřímně stydí, se jeví komicky uzoufaně, ale nakonec zcela střízlivě realisticky moudré – viz jeho výstupy ve 3. a posledním jednání. To, co nám přitom Fišarův – ve svém prvním výstupu na jevišti jen slabošský – Lebeděv dokáže na sebe říct, je herecky obdivuhodné: dá se dokonce mluvit o jakémsi jevištním patosu lidské (a speciálně mužské) frustrace. I když mluví Jan Fišar ztišeným hlasem, jde vždy opravdu o scénu, tj. svým způsobem *velký* výstup. Na této rovině je jeho herecký projev – spolu se Sáškou Veroniky Lazorčákové v citovaných výstupech i s Annou Lady Bělaškové zejména v závěru 1. jednání – pro celou Páclovu inscenaci příznačný. A zdůrazněme znovu: režisér ve spolupráci se scénografkou Adrianou Černou připravili prostorovým řešením takovému hereckému projevu odpovídající podmínky. Je-li Annino už citované rozhodování, zda odjet k Lebeděvovým, zpřítomněno logicky prudkým pohybem po jevišti, nemají díky tomu velké výstupy Jana Fišera či Veroniky Lazorčákové menší naléhavost, když jenom – na přesném místě a s přesným držením těla – stojí. K tomu nepřispívá jen to, *kde* se zrovna v silokřivkách naléhavě herecky cítěného jevištního prostoru nacházejí, ale i jak se odpovídající jevištní pohyb realizuje mluvním projevem. Mluvní projev je v této inscenaci – proti dnes zásadně rozšířenému českému přesvědčení o statickosti pouhé mluvy – skutečně dramatickým, tzn. hybným činitelem. Právě (i) díky nakažlivosti tohoto mluvního projevu, chápaného jako primárně tělesný pohyb v prostoru a spoluvytvářejícího tento prostor, jde v ostravském *Ivanovovi* o velké činoherní divadlo. To je totiž právě *mluvené* divadlo, které nám v rámci zásadního obrazového odstupu tím naléhavěji vniká uchem přímo do těla. V daném případě umožňuje tuto naléhavost také čeština překladu Leoše Suchařípy; ta je stejně nenápadně současná jako znamenité kostýmy Daniely Klimešové, které opravdu pomáhají hercům tvarovat své postavy v prostoru velkého divadla. Tedy toho divadla, jehož potenciální dramatická naléhavost se projevuje vždy do takové míry, do jaké je postavení osob na scéně cítěno režisérem, scénografem a nakonec zejména ovšem herci coby postavení dané postavy v příběhu/obrazu. A v symbolické rovině v rámci příslušné tendence ve světě, který je společný aktérům i divákům a který není možné opravdu uvidět pouze z hlediska podrobností – a v prostředí provinční ‘mediálnosti’ tedy koneckonců vždycky z pozice drbů –, ale z odstupu. V čem tedy tkví problém dnešní aktuálnosti velkého (činoherního) divadla u nás? Je dnes, jako ostatně většinou, nejen věcí fyzické velikosti jeviště, ale i otázkou úrovně, z níž se díváme na skutečnost a z níž jsme pak schopni o ní – na adekvátní úrovni, a tedy i s nezbytným odstupem při nezbytné bytostné angažovanosti – také přemýšlet. Nesouvisí tak nedostatek velkého divadla u nás právě s úrovní, na které je v dnešním Česku většinou předkládána jeho současná (nesporně i v rámci frašky velice dramatická) situace? Na to mají samozřejmě zásadní vliv média s širším rozsahem působnosti, než jaký má divadlo. Pokud jde o jejich úroveň, ovlivňují se vzájemně s politikou, a tak je to nakonec úroveň, na které jsou příslušné problémy u nás nejenom předkládány, ale bohužel i řešeny. Neprojevuje se právě v dnešním Česku tím spíš (neuvědoměle diváky) pocíťovaná a (divadly, a to zejména těmi nejvíc odpovídajícími domy) pořád tak zřídka uspokojovaná potřeba velkého činoherního divadla?

# Komedianti na českém jevišti: Nataša Gollová – mezi lyrikou a klaunerií

Zuzana Sílová

**D**esátého listopadu 1939 – v době pro tehdejší Československo tak pohnuté<sup>1</sup> – měla premiéru crazy komedie režiséra Martina Friče na námět Fan Vavřincové *Eva tropí hlouposti*.

Je to už sedmý film, ve kterém se v tom roce objevila Nataša Gollová (1912–1988), poprvé však v poloze, jakou u ní dosud filmové ani divadelní publikum nepoznalo. Ve vysoké, štíhlé, světlolvasé dívce, kritikou chválené v případě jevištních postav za křehkou vroucnost a před kamerou za mile kultivovaný projev, vytušil překvapivou klaunskou polohu právě ten, kdo jí o sedm let dříve dal první příležitost mihnout se na plátně. Ve veselohře *Kantor ideál* z roku 1932 se Nataša Gollová způsobně usmívá ve třídě septimánek pod velením rtuťovitého diblíka Anny Ondrákové za účelem potrápení nesmělého mladého profesora v podání Karla Lamače. Další příležitost dostane až za tři roky ve filmu *Bezdětná* na motivy příběhu Ignáta Hermanna. Je to sice hlavní role, ale Nataše Gollové přinese jen vlažné ocenění, neboť se tu těží především z hereččina typu spořádané dívky budící morálním pokleskem soucit a sympatie, jak to předepisuje klíšé společenského repertoáru, často do filmu přenášeného z literatury a tehdejšího divadla – ostatně právě tam hraje v té době takové role nejčastěji.

Do roku 1939, kdy propukne její hvězdná kariéra, se objeví už jen ve dvou filmech, zato v divadle nenápadně a pilně pracuje na herecké technice, kterou později velmi úspěšně uplatní právě před kamerou a která ve spojení s hereččiným nezaměnitelným půvabem vytvoří základ života jejím postavám – vlastně až dodneška.

Je známo a všude se opakuje, že Nataša Gollová si svůj pseudonym zvolila po dědečkovi Jaroslavu Gollovi, významném českém historikovi. Její tatínek JUDr. František X. Hodáč, významný právník a prvorepublikový poslanec parlamentu, také psával divadelní kritiky... Maminka Adéla Hodáčová, jíž se dcera velmi podobala, byla umělecky založená bytost: Výtečná pianistka a talentovaná malířka, která studovala u Antonína Slavíčka, byt' zůstala celý život 'v domácnosti',

<sup>1</sup> Den na to, 11. listopadu 1939, umírá student medicíny Jan Opletal na následky střelného zranění způsobeného nacisty při demonstraci 28. října. Manifestační rozloučení 15. listopadu přeroste v další demonstraci, která je záminkou k uzavření českých vysokých škol, zatýkání a popravám...



**Nataša Gollová v roce 1933 před  
příchodem do olomouckého divadla.**

© ČTK (FOTO)

představovala pro dceru na tomto poli jednu z nejvyšších autorit. Nataša Gollová navštěvovala taneční školu Jarmily Kröschlové: „Paní Hodáčová ji tehdy chtěla ukáznit a vůbec pohybově zkulturnit. To se u dívek z lepších rodin nosilo,“ vzpomíná v knize Aleše Cibulky<sup>2</sup> dcera Jarmily Kröschlové doc. Eva Kröschlová, která také dodává, že Nataša Gollová byla pohybově velmi nadaná a vedle mimořádných pohybových schopností „měla i jisté vyzařování“, a proto ji Jarmila Kröschlová zařadila do skupiny, s níž v létě roku 1932 absolvovala mezinárodní choreografickou soutěž v Paříži (kde se do ní zamiloval Tristan Tzara, dodávající životopisci). Nataša Gollová ovládala čtyři světové jazyky, po maturitě na reálném gymnáziu se zapsala na Filosofickou fakultu, záhy však ‘zběhla k divadlu’.

Průpravu získala v soukromém studiu u režiséra Národního divadla Karla Dostala a profesorky hlasové výchovy Fierlingerové, jak později napsala do osobního dotazníku. Údajně prý byl jejím rádcem v rozhodování také režisér Jiří Frejka, nejmladší člen Hilarova režisérského sboru v tehdejší činohře pražského ND. „Měla jsem učitele mezi rodinnými přáteli, hlavně muže, dva známé režiséry, jež neprozradím, protože i tehdy jsme vše chovali v přísné tajnosti,“ říká v literárně zpracovaném dialogu s Milenou Novákovou v knížce *Ohnivý žebřík*.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Cibulka, A. *Nataša Gollová. Život tropí hlouposti*, Praha 2002: 18.

<sup>3</sup> Nováková, M. „Nataša Gollová“, *Ohnivý žebřík*, Praha 1944: 61. „Já totiž původně chtěla být tanečnicí, tak jsem chodila k paní Jarmile Kröschlové. Tam jsem se seznámila s Frejkou a Dostalem a oni mi sehnali první hereckou příležitost v olomouckém divadle,“ prozradila o 25 let později Pavlu Hubenkovi („Dobry den, pani Gollová“, *Obrana lidu* 24. 5. 1969).



▲ ZUZANA

Yvan Noé: *Kristian*. Komorní divadlo 1935.  
S Bedřichem Vrbským (*Kristian*)

◀ ESSIE

S Marií Vášovou v *Shawově Pekelníkovi*,  
České divadlo v Olomouci 1934.

FOTO SBÍRKA NÁRODNÍHO FILMOVÉHO ARCHIVU

V kratičkých divadelních angažmá v Olomouci (od jara 1933 do léta 1934) a v Bratislavě (v sezoně 1934–1935) hrála vedle princezny Kukašín v O’Neillově *Milionovém Marcovi* a Zeyerovy lyrické hrdinky Mahuleny řadu rolí zejména v soudobých konverzačkách. V takovém repertoáru pak od podzimu 1935 vystupuje i na jevišti pražského Komorního divadla, které tehdy tvořilo pobočnou scénu Městského divadla na Královských Vinohradech.

## Vedle Jiřiny Štěpničkové

Do vinohradského souboru angažoval Natašu Gollovou ředitel Bedřich Jahn „na lyrický obor“, který považoval za její nejvlastnější doménu. Kultivovaná dívka z dobré rodiny „velké inteligence a jemného citění“, jak ji Jahn charakterizoval, „ale má mnoho humoru, takže i v exponovaných rolích veseloherních dosahuje velkých úspěchů“.<sup>4</sup> – To jsou ovšem slova, která Jahn napsal v roce 1940, tedy až po velkém ohlasu zmiňované Fričovy filmové komedie. Jako magnety veseloherního

<sup>4</sup> Jahn, B. *Pět let ředitelem Městských divadel pražských*, Praha 1940: 14.





▲ ► HELENA a její dvě podoby  
G. Berr / L. Verneuil: Světelné fontány.  
Komorní 1935. Režie Gabriel Hart.  
Na snímcích s Medou Valentovou  
a Bedřichem Veverkou.

SBÍRKA NÁRODNÍHO MUZEA, H6D1/2011



repertoáru druhé poloviny 30. let na jevištích Městských divadel fungovaly jiné, o generaci starší herečky, především Růžena Šlemrová. Stálým hostem Vinohrad byla v té době legendární Andula Sedláčková a příležitostně také ještě Meda Valentová. Z mladších jsou tu na veseloherní ženské typy Eva Svobodová (lidové), Marie Brožová (milovnické), Marie Rosůlková (paničkovské), komediantský živel nezapře krásná a temperamentní Marie Glázrová (svého času Shakespearova Kateřina, Shawova Kleopatra), i když ta se chystá přejít do Národního divadla (1937): Dr. Jahn totiž pozval do Městských divadel jako stálého hosta mladou herečku Národního divadla Jiřinu Štěpničkovou. A to ještě Jahn za dva roky angažuje výtečnou charakterní herečku Annu Letenskou, na niž zaměří významnou část repertoáru.<sup>5</sup>

Ve srovnání s Gollovou má její vrstevnice Štěpničková (narozena rovněž v roce 1912) bohatší herecké zkušenosti: Začínala jako patnáctiletá konzervatoristka v Osvobozeném divadle, ale už brzy ji pozval K. H. Hilar do Národního, neboť hledal náhradu za Jarmilu Horákovou (tu Štěpničková předtím zastoupila i v Osvobozeném divadle v Nezvalově *Depeši na kolečkách*). Šéf Hilar zkoušel Štěpničkovou v nejrůznějších drobných i velkých rolích klasického i moderního repertoáru,

<sup>5</sup> Anna Letenská (1904–1942) hrála v Městských divadlech vlastně jen necelé čtyři sezony, od února roku 1939 do jara 1942, ale okamžitě zaujala v souboru přední místo: Její doménou byly realistické charaktery ve vážném i komediálním repertoáru a pro své umění i podobnost divadelního osudu byla považována za nástupkyni slavné Marie Hübnerové: Tak jako ona i Letenská začínala u venkovských společností a proslula všestranným talentem. Zpívala v operetě, tančila v baletech, než začala hrát v činohře dramatické postavy (vedle Anči v Langrově *Periferii* třeba i Shakespearovu Desdemonu). Na pražské jevišti přichází s bohatými zkušenostmi z angažmá v Budějovicích, Košicích, Olomouci a Bratislavě; proslaví se zejména jako paní Vodičková v Shakespearových *Veselých paníčkách windsorských*, Marta Rullová v Kleistově *Rozbitém džbánu*, mazaná matka Volfová v Hauptmannově satirické komedii *Bobří kožich*, ale také jako Varvara v Ostrovského *Bouři*. Za okupace vytvoří pozoruhodné portréty současných žen, které pro ni píše autorky Květa Pacovská (*Chudí lidé vaří z vody a Vdovin groš*) a Lila Bubelová (*Slečna Pusta*). V září 1942 po opakovaných výsledích na pankráckém gestapu, kde vězní i jejího manžela za pomoc při skrývání českých parašutistů v době heydrichiády, ji nacisté převevou do Terezína a později do Mauthausenu, kde ji 24. října téhož roku popraví.



#### ZUZANKA

Vítězslav Nezval: *Nový Figaro*. Komorní 1936. Režie Bohuš Stejskal. Na snímku s Františkem Vnoučkem (*Figaro*). FOTO KAREL DRBOHLAV, SBÍRKA NÁRODNÍHO MUZEA, H6D1/2011

v komediích i historických hrách: dostala (po Horákové) Hildu v Ibsenově *Staviteli Solnessovi*, nechal ji v Molièrově *Lakomci* zaskočit za Zdenku Baldovou dohazovačku Frosinu a střídát Olgu Scheinpflugovou v titulní roli americké konverzačky *Popelka Patsy* i v Hermii ze *Snu noci svatojánské*. V další Hilarově režii Shakespeara, *Večeru tříkrálovém*, už má Štěpničková 'svou' roli – slaví úspěch jako rtuťovitá prostořeká komorná Marie. Mezitím hraje u Dostala i Frejky, s nímž začínala v *Osvobozeném*, ale největší příležitost jí dá opět Hilar, když ji – jednadvacetiletou – v alternaci se zkušenější Mílou Pačovou obsadí do role *Maryši* v dramatu bratří Mrštíků, kde se potvrdí hereččino nadání pro tragické osudy. Vzápětí si Maryšu úspěšně zahraje i ve filmu – „je pýchou našeho mladého filmového dorostu“, píše o ní *Filmové listy*<sup>6</sup> – a do třetice se k ní vrátí hned ve své první vinohradské sezoně.<sup>7</sup> Rozpětí talentu Jiřiny Štěpničkové, schopné oslnit v soudobé hře, vesnickém dramatu, v klasických úlohách komediálních i tragických,<sup>8</sup> v partnerství s vinohradskými hvězdami Jiřím Plachým či Otomarem Korbelářem, to je hlavní důvod,

6 [red.] „Podporujte český film, říká čsl. Rozhlásek“, *Filmové listy* 22. 11. 1935. Jiřina Štěpničková a režisér filmu Josef Rovenský získali za *Maryšu* cenu Filmového poradního sboru.

7 Úspěšná a ceněná inscenace v režii Jana Bora a výpravě Václava Špály, v níž Francka hrál Otomar Korbelář, Lízala František Kovářík a Vávru Jiří Plachý, dosáhla na svou dobu vysokého počtu 23 repríz a byla vedle Ibsenova *Peera Gynta* (27x) nejhranějším titulem na vinohradském jevišti v sezoně 1936–1937.

8 Vedle shakespearovské *Violy a Kateřiny*, Shawovy *Lízy Doolitlové* a řady rolí v dobových konverzačkách dosáhla velkého úspěchu v titulních postavách Langrova dramatu *Dvaasedmdesátka*, Hauptmannovy *Růženy Berndtové* a Schillerovy *Panny orleánské*.



#### ▲ TEREZA

G. a M. Martinez-Sierra: *Píseň kolébky*. Komorní 1936.  
Režie František Salzer.

FOTO KAREL DRBOHLAV, SBÍRKA NÁRODNÍHO MUZEA, H6D1/2011

#### ► KLÁRA

Leopold Marchand: *Život je tak krátký*.  
Městské divadlo na Královských Vinohradech 1937.

Režie Jiří Plachý. FOTO KAREL DRBOHLAV, SBÍRKA NÁRODNÍHO MUZEA, H6D1/2011

#### ►► JIŘINA

Karel Beran: *Hořká láska*. Vinohrady 1937. Režie Antonín Kandert. FOTO KAREL DRBOHLAV,

SBÍRKA NÁRODNÍHO MUZEA, H6D1/2011

proč v letech ředitelování Bedřicha Jahna i po jeho nuceném odchodu v roce 1940 staví vinohradští režiséři repertoár především na ní: První dáma souboru, která i díky filmovým výkonům mocně přitahuje publikum, může překračovat hranice oborů, které v Městských divadlech vládou, neboť inteligentní bulvár hraje „s jemným vkusem a oduševnělostí“ (Jahn), takže v jejím podání dostává existenciální rozměr, a v dramatickém repertoáru vyniká živelnou oddaností osudu své postavy, díky pohybové a mluvní kultuře vždy výrazně tvarované.

Na rozdíl od Jiřiny Štěpničkové nebude Nataša Gollová dostávat tolik příležitostí, aby si zahrála v klasickém repertoáru, a pokud ano, půjde až na jednu výjimku (Ofelie) výlučně o komedie. Nejčastěji bude obsazována do soudobých konverzaček využívajících především jejího zjevu. A byla-li Štěpničková ve svých rolích vždy především *žena* ve všech významech, jež si s tímto slovem na jevišti spojujeme, a právem zastávala přední postavení v oboru nazývaném *anštant*, Nataša Gollová zůstávala ve všech rolích *dívkou*, byť už třeba i provdanou manželkou, nejčastěji však teprve dcerou na vdávání. Z oboru naivek, k němuž ji předurčovala schopnost bezprostředního projevu přímočaré zvědavosti či zvědavosti a radostného nadšení, s nímž se její postavy vrhaly do objevování života, však jako by vždycky tak trochu přechýlala – a nejen díky své fyzické výšce.

Takovou rolí je Mabel ve slavné anglické konverzačce Oscara Wildea *Ideální manžel*, v níž Nataša Gollová vystoupí ještě jako host Městských divadel v červnu 1935 na jevišti Komorního. Naivní sestru hlavního hrdiny přitahuje mírně výstřední lord Goring právě pro nekonvenčnost, s níž řeší zápletku hry. Hanuš Jelínek ve své kritice píše, že vedle vkusných výkonů Bedřicha Vrbského (Chiltern), Růženy Šlemrové (Cheveleyová) a svérázného Ferdinanda Harta (Goring) „Nataša Gollová od Slovenského divadla i v úložce Mabel Chilternové ukázala, že má všechny předpoklady divadelní budoucnosti i eleganci zjevu a kulturu slova i gesta především, a pokud úložka dovolovala soudit, i citový fond“.<sup>9</sup>

Typické rysy mladé dívky roku 1935 má pak v jejím podání sportovně založená Solange v moderní psychologické komedii Francouze Henriho Bernsteina *Naděje*. Inscenaci opět vévodí Růžena Šlemrová a nově angažovaný režisující herec Ferdinand Hart.<sup>10</sup> „Elegantní, štíhlou a pružnou“ Gollovou chválí Hanuš Jelínek stejně jako Karel Engelmüller za „svěží schopnosti, rozvíjející se dívčí půvab a smysl pro jasnou deklamaci“,<sup>11</sup> zatímco třetí kritik považuje roli za natolik primitivně načrtnutou, že na rozdíl od osobního půvabu lze herecké schopnosti těžko odhadnout.<sup>12</sup>

Hned následující měsíc vystoupí herečka napotřetí v konverzačním repertoáru Komorního divadla, tentokrát v hlavní ženské postavě moderní komedie na starý námět *Kristian* z pera francouzského autora Yvana Noého.<sup>13</sup> Příběh hry pak o čtyři roky později slouží Martinu Fričovi jako námět pro populární film s Oldřichem Novým. Na plátně zbyde na Natašu Gollovou ufnukaná Mařenka Nováková, která se zázračným stříhem promění z domácí pušky v královnu večera. Na jevišti však mohla herečka dát „svůj křehký půvab a něhu“ Zuzaně (ve filmu Adina Mandlová), která, ani když se dozví pravdu o ušlápnutém úředníčkovi Vincentovi, nepřestane snít svůj sen o dokonalém Muži Kristianovi. Vedle Bedřicha Vrbského v roli cyranovského hrdiny, který se na jediný okamžik v měsíci stává svůdným Kristianem, dostává Nataša Gollová rovnocennou příležitost proměnit se z „nonšalantní a povrchní“ Roxany, „hladce se vysoukávající každé životní odpovědnosti“, v okouzlenou bytost, kterou nevšední citový zážitek vlastně teprve probouzí k životu. „Byly tu tóny, jež svědčí o značném lyrickém fondu; bude nutno ovšem věnovat ještě hodně péče hlasu, jenž vyžaduje, hlavně při forte, hlubší prsní nasazení. A bude se nutno vyvarovat i fistulového přepětí, jež porušilo závěr prvního aktu příliš pouličným tónem,“ diagnostikuje pečlivý Miroslav Rutte<sup>14</sup> herecké prostředky. Jejich ovládnutí bude jednou pro Gollovou zdrojem dráždivého napětí mezi éterickým zjevem a zemitou věcností, která uvědoměle vyrovnává jemně drsný tón hlasu plasticky krouženými, energickými intonacemi replik; zatím však také A. M. Píša potvrzuje rozpor mezi „senzitivně křehkým výrazem zmatku a obloužení“, který je schopna herečka postavě dát,

9 Jelínek, H. „Konec sezony“, *Lumír*, roč. 61, č. 6, 28. 6. 1935: 466.

10 Herecká a režijní kariéra Ferdinanda Harta (1893–1937), přicházejícího na české jeviště a do českého filmu po účinkování v Německu, byla nadějná, ale krátká – na Vinohrady byl angažován na podzim roku 1935, už v únoru roku 1937 umírá. Ředitel Jahn si na jeho režii cenil „evropské úrovně společenského vkusu a bohaté odstíněnosti kultury, styku a projevu“.

11 Engelmüller, K. „Naděje“, *Národní politika* 17. 9. 1935; Jelínek, H. „Počátek sezony“, *Lumír*, roč. 62, č. 1, 30. 10. 1935: 62.

12 Vr. „Popelčino ‘právo na štěstí‘“, *Právo lidu* 17. 9. 1935.

13 Premiéra hry, jejíž konverzační dialogy podle kritiky pečlivě propracoval režisér Bohuš Stejskal, se konala 18. října 1935.

14 Rutte, M. „Cyranovská komedie o francouzském úředníku“, *Národní listy* 20. 10. 1935.



#### ▲ ► PAMPELIŠKA

Jaroslav Kvapil: *Princezna Pampeliška*,  
Vinohrady 1938. Režie Jaroslav Kvapil (?).

FOTO KAREL DRBOHLAV, SBÍRKA NÁRODNÍHO MUZEA, H6D1/2011



a utkvíváním v plošné jednotvárnosti, když „zvlášť hlasově selhala ve vzrušeném výjevu prvního dějství“.<sup>15</sup>

Svého druhu zkoušky čekají také na Helenu ve francouzské veselohře Georgese Berra a Louise Verneuille *Světelné fontány*: Příběh současné mladé ženy, která prochází třemi manželstvími a podle partnerů a prostředí, v němž se ocitá, se mění její způsob života a názory, je nehlubokou variantou pirandellovských komedií identity. Pro herečku však znamená příležitost předvést tři různé bytosti: oddanou ženušku a vzornou pomocnici v případě prvního manžela lékaře, blazeovanou vyznavačku dostihů, sportu a módy, která pohrdá intelektuální činností v případě manželství s bohatým omezcem, a nadšenou obdivovatelku poezie a umění, když se nakonec vrátí k dávnému nápadníkovi – nenapravitelnému snílku a básníkovi. Nataša Gollová podle Hanuše Jelínka „velmi přirozená v prvním a třetím dějství, nebyla v úloze velké dámy ještě zcela svá.“<sup>16</sup> Karlu Engelmüllerovi se však líbilo, jak tuto polohu vtípně a bystře odlišovala, a jestliže do náladových střihů bohaté paničky se vrhala poněkud unáhleně, v poloze oddané

15 AMP. (= A. M. Píša). „Kristian“, *Právo lidu* 20. 10. 1935.

16 Jelínek, H. „Repertoir“, *Lumír*, roč. 62, č. 4, 31. 1. 1936, s. 228.



◀ ▶ **Fotografická studie  
Willyho Strömingera  
k inscenaci Princezny  
Pampelišky a záběr z filmu  
Pohádka máje.**

SBÍRKA NÁRODNÍHO MUZEA, H6D1/2011  
A SBÍRKA NÁRODNÍHO FILMOVÉHO  
ARCHIVU

lékařovy ženušky ho překvapovala jemnou, psychologicky, citově i mimicky oživenou hrou plnou krásných detailů.<sup>17</sup> I A. M. Píša si všímá rozporu mezi „dívčím vzezřením“ a charakterem postavy, který má herečka předvést, ovšem oceňuje to, co u ostatních budí mírné rozpaky: totiž „trefnou ironii“, s níž Nataša Gollová pojímá obletovanou paničku jako „automatickou loutku“.<sup>18</sup>

Příležitost předvést (komediální) temperament mohla mít v Nezvalově prepisu Beaumarchaisovy *Figarovy svatby*, nazvaném *Nový Figaro*, který v Komorním divadle pečlivě inscenoval Bohuš Stejskal (prem. 21. 4. 1936), kdyby ovšem český surrealista ve jménu revoluční satiry neaktualizoval esprit a plnokrevnost francouzské předlohy do polohy lechtivé budoárové frašky ze současnosti. Přestože Nataša Gollová (prý opět křehká) „nezapírala rozkošnou, chytrou, výmluvnou

<sup>17</sup> Engelmüller, K. „Světelné fontány“, *Národní politika* 24. 12. 1935.

<sup>18</sup> AMP. „Městské komorní divadlo...“, *Právo lidu* 24. 12. 1935.



pletichářku Zuzanku“,<sup>19</sup> necítila se zřejmě v křečovité mondénní Nezvalově verzi moc jistě. Můžeme se tak dohadovat i nad dochovanými fotografiemi, zachycujícími

19 Engelmüller, K. „Nový Figaro“, *Národní politika* 23. 4. 1936.

strnule loutkovité pózy protagonistů. Gollová se na nich tváří překvapivě zasmušile, patrně i proto, že při obsluhování šicího stroje a pobíhání po jevišti v kombině musela ještě tančit a zpívat, což třeba A. M. Píšu rozhodně nenadchlo.<sup>20</sup>

V oboru dívek na vdávání se mnohem lépe vedlo Nataše Gollové jako Růzence ve Štechově komedii *Třetí zvonění* než jako klášterní schovance v larmoyantní *Písni kolébky* španělských autorů Gregoria a Marii Martinez de Sierra: „Mladičká, šťastná Tereza Nataši Gollové vnášela do ticha a šera kláštera nadšenou radost a naději vnějšího světa,“<sup>21</sup> píšou jedni, „N. Gollové ani temperament výrazu nepomohl přes úskalí strojenosti,“<sup>22</sup> dodávají druzí... K atmosféře výborné Stejskalovy inscenace Ibsenova *Peera Gynta*, které vévodila Anna Ibová jako matka Aase, Otomar Korbelář v titulní roli a Marie Brožová jako Solveig, přispěla Nataša Gollová v proměnách z „rozkošné Ingrid železně oděné“ ve „svůdnou ženu zeleně oděnou“...<sup>23</sup> V případě ojedinělé role z klasického repertoáru – Olivie z Shakespearova *Večeru tříkrálového* hraného pod názvem *Cokoli chcete* – se kritika nemohla shodnout, zda byla „líbezná“ a „lyricky rozněžněná“, nebo „bledničková“.<sup>24</sup> V každém případě kontrastovala s živelností Marie Evy Svobodové i s citovou vroucností a jemným humorem Violy Jiřiny Štěpničkové v úspěšné inscenaci Františka Salzra (premiéra 13. října 1937).

Osudy dívek a mladých žen mají v dobových společenských hrách, jimiž jsou obě jeviště Městského divadla zaplavována, podobu často velmi neživotnou, byť se nejčastěji jedná o 'život sám' v stereotypně se opakující podobě milostného troj- či víceúhelníku. Doménou Nataši Gollové se stávají jeho oběti – ať už jsou to ty podváděné, nebo doháněné vlastní minulostí, vždy ale věrně milující a trpící až k sebezničení, „výpomocné nešťastnice“, jak jednu takovou charakterizoval A. M. Píša v případě současného zboží z Paříže – Bernsteinovy *Cesty* (premiéra 14. ledna 1938): „Karolinku dávala křehká senzitivní Gollová, jejíž žalostný výraz jako by chvílemi prozrazoval žaludeční obtíže...“<sup>25</sup> Zařazení do příslušného oboru ovšem znamená, že když se Městské divadlo rozhodlo uctít jedno z divadelních výročí Jaroslava Kvapila a v květnu 1938 uvedlo na jeviště jeho secesně impresionistickou pohádku *Princezna Pampeliška*, svěřili titulní postavu Nataše Gollové. Ač zjevem ideální a nadšeně odhodlaná, novoromantický lyrismus Kvapilových veršů prý zněl v jejím podání sentimentálně a jednotvárně (byla to ostatně inscenace spíše muzeální, v kulisách Josefa Weniga z roku 1922, u níž není jasné, kdo ji vlastně režíroval, zda sedmdesátiletý autor či jeho dvorní výtvarník). – Řediteli Jahnovi se ovšem velmi líbila!

Mnohem šťastnější polohu pro svůj talent našla v „prajednoduché komedii“ na věčný námět námluv, *Uličce odvahy* Jiřího Mahena. Situaci dívky čekající u okénka na milého autor rozvíjí v atmosféře lyricky fraškovitého žánrového obrazku s vděčnými figurkami, odkazujícími na prastaré komediální typy, s nimiž

20 AMP. „Vykleštěný Figaro (Nový Figaro)“, *Právo lidu* 23. 4. 1936.

21 Engelmüller, K. „Píseň kolébky“, *Národní politika* 5. 12. 1936.

22 AMP. „Píseň kolébky v Komorním divadle“, *Právo lidu* 5. 12. 1936.

23 Engelmüller, K. „Peer Gynt“, *Národní politika* 9. 5. 1937.

24 Engelmüller, K. „Večer tříkrálový nebo Cokoli chcete“, *Národní politika* 15. 10. 1937; jr. „Bez dramaturgického skalpelu“, *Národní listy* 15. 10. 1937; –s. „Večer tříkrálový v Městském divadle“, *Právo lidu* 15. 10. 1937.

25 AMP. „Pod střechami Paříže“, *Právo lidu* 16. 1. 1938.



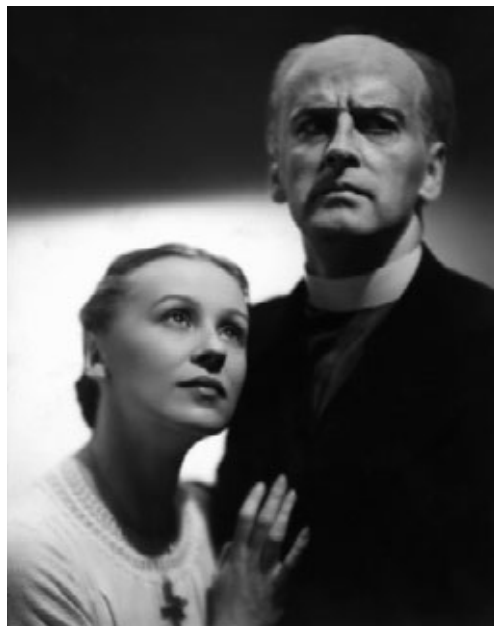


#### ▲ EMANUELA

**François Mauriac: Našeptavač. Komorní 1939.**

**Režie František Salzer. Na snímku se Svatoplukem Benešem (Harry Fanning).**

SBÍRKA NÁRODNÍHO FILMOVÉHO ARCHIVU



#### ► BRIGITA

**P. V. Carroll: Pravda a stín. Komorní 1939. Režie Bohuš Stejskal. Na snímku s Milošem**

**Nedbalem (Kanovník Skerří). FOTO WILLY STRÖMINGER, SBÍRKA NÁRODNÍHO MUZEA, H6D1/2011**

si nadšeně pohrály hvězdy souboru Plachý, Řepa, Štěpničková, Vnouček, B. Veverka... Natašu Gollovou chválí A. M. Píša za „útlou, vroucí ‘čekanku’“<sup>26</sup> Lojzickou, kterou podle Edmonda Konráda „zahrála jako snad ještě nikdy skromnou fialinku, jež se rozkošně upejpa a osměluje“.<sup>27</sup>

Průkazem dokonalé herecké plnoletosti a poezie byla pro kritiku postava Emanuely v dramatické prvotině známého francouzského romanopisce François Mauriac *Našeptavač* (Asmodée). Klášternicky zbožná dívka se stává jednou z obětí cynicky rafinovaných útoků tartuffovského domácího učitele, jenž si navzdory odpudivému zjevu podmaňuje všechny ženy v rodině. V dokonale vypracované inscenaci Františka Salzra (premiéra 12. ledna 1939), která se stala jedním z vrcholů takzvaného literárního cyklu, v němž ředitel Jahn a umělecký šéf Bohuš Stejskal pravidelně uváděli na jevišti Komorního divadla moderní české a světové drama, hrál „degenerovaného zmetka“ Asmodeuse-Coutura s démonickou uhrančivostí (Karel Engelmüller) Jiří Plachý. Vedle výtečných výkonů starších hereček Libuše Freslové a Heleny Friedlové upoutala kritiku „svěžestí a opravdovostí“ Nataša Gollová a její „líbezná Emanuela [...] s probouzejícím se srdcem a horečně, zvědavě rozšířenýma očima, se sladkou, tak vzácně srozumitelnou a plaše vznícenou mluvou“.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> AMP. „Mahenova ‘Ulička odvahy’“, *Právo lidu* 6. 11. 1938.

<sup>27</sup> Kd. „Nevinnost za oknem“, *Lidové noviny* 6. 11. 1938.

<sup>28</sup> Kd. „Thersites vychovatel“, Jelínek, H. „Repertoire“, *Lumír*, roč. 65, č. 3, 14. 2. 1939: 161; Engelmüller, K. „Našeptavač“, *Národní politika* 14. 1. 1939.

Recenzent časopisu *Lumír* Antonín Veselý na konci května 1939, když referuje o nových premiérách, zdrženlivě komentuje situaci, která nastala ve společnosti po Mnichovu, obsazení Československa nacisty a březnovém vyhlášení protektorátu Čechy a Morava: „V divadle, plném obecnstva vděčného za každý i dětinský projev národního sebevědomí, udělá kritik nejlépe, když si vymění úlohu s kronikářem a v jednotlivých premiérách zjišťuje prostě známky našeho kulturního života.“<sup>29</sup> Ovzduší tehdejšího divadla, zdá se mu, je příznivé takovému vytržení ze skutečnosti, jaké nabízí Calderónova hra *Život je sen* plná protichůdných zvrátů, které jsou vždy novými zkouškami prince Segismunda, díky nimž se proměňuje „společenský vydeděnc, zdivočelý samotou, v bytost plnou sebevlády a myslící na celé lidstvo“. Zdánlivě nepochopitelný psychologický zvrát od jednoho pólu lidství k druhému se podle kritika stal pochopitelný diváctvu, „které prožilo tolik podobných přeskoků psychologických samo v posledních měsících...“ – V Národním divadle tuhle hru režíroval Karel Dostal s Eduardem Kohoutem v hlavní roli prince Segismunda. V Městském divadle se v té době zaměřili hlavně na uvádění českých autorů, z nichž nejvíc publikum navštěvovalo dramaturgii *Babičky* Boženy Němcové,<sup>30</sup> v Komorním divadle největší ohlas zaznamenaly osvědčené konverzačky zahraniční provenience. *Barbaru* Francouze Michela Durana se Štěpničkovou v titulní úloze a *Shawova Pygmaliona* s Lízou Štěpničkové a Higginsem Plachého ovšem bezpečně triumfovala „nicotněstka“ (Miroslav Rutte) americké dvojice Kaufman-Daytonová *První dáma republiky*: O místo na výsluní nejvyšší politiky (nejde o nic menšího než o zákulisní boj kolem volby prezidenta!) ve scribovsko-wildeovské intrikové komedii zápasily ve svých postavách Růžena Šlemrová a Marie Rosůlková po více než osmdesát repríz...

Objevila se tu však také hra, které si Antonín Veselý ve zmiňované kritice z *Lumíru* cenil nejvíce – patrně na rozdíl od publika, které se dostavilo na osm představení – a považoval ji za vyvrcholení literárního cyklu, neboť se v ní objevuje hrdinka odhodlaná bránit vlastní přesvědčení i za cenu úplného sebeobětování. V irské hře Paula Vincenta Carrola *Pravda a stín*<sup>31</sup> je klasický milostný trojúhelník zobrazen na dramatických peripetiích příběhu katolického kněze a služičky prožívající extatické stavy. Mladičká dívka se v nich ztotožňuje s osudem své jmenovkyně svatě Brigity a po jejím vzoru se chce obětovat, když se postaví zfanatizovanému davu, který – vyprovokován knězem – touží lynčovat rebelujícího svobodomyšlného učitele, do něhož se zamilovala... ‘Božího prostáčka’ vzdorujícího racionalismu církevního intelektuála (v podání Miloše Nedbala) zahrála Nataša Gollová podle kritiky nezapomenutelným způsobem, neboť se dovedla zcela „proměnit v dívku s aureolou, obrněnou čistotou a opásanou vírou, chodící jakoby s anděly po boku, zaposlouchanou do svých vnitřních hlasů a stále pohotovou k viděním extatickým“,<sup>32</sup> jejíž pokorná poddajnost „se náhle

29 Veselý, A. „První měsíce“, *Lumír*, roč. 65, č. 6, 31. 5. 1939: 309.

30 Dramaturgii režíroval její spoluautor Jan Port a s Marií Ptákovou v titulní roli se od září 1938 hrála 43krát.

31 Hra režírovaná Bohušem Stejskalem měla premiéru v Komorním divadle 27. dubna 1939.

32 Veselý, A. „První měsíce“, *Lumír*, roč. 65, č. 6, 31. 5. 1939: 315.

## EMČA WEBBOVÁ

Thornton Wilder: *Naše městečko*.  
Komorní 1940. Režie František Salzer.  
Jiřík Gibbs: Rudolf Hrušínský.

FOTO KAREL DRBOHLAV,

SBÍRKA NÁRODNÍHO MUZEA, H6D1/2011



proměňuje v blesk nadpřirozené a strhující síly“.<sup>33</sup> Jaká to by byla Svatá Johanka! povzdychl si Antonín Veselý, na jeho slova však nedošlo, orleánskou pannu mobilizující svou zemi proti okupantům si na podzim téhož roku zahrála v schilerovské verzi – Jiřina Štěpničková.

Podobně zapůsobí Nataša Gollová o necelý rok později v *Našem městečku* amerického autora Thorntona Wildera.<sup>34</sup> Příběh Emči Webbové tvoří kaleidoskop výjevů z každodenního života: dívka se po šťastném dětství, první lásce a svatbě dočká brzké smrti, ale i návratu mezi živé, které nakonec opouští smířená s poznáním, že běh života nelze zvrátit. „V divadle při silném hereckém výkonu prožívá divák různé pocity,“ napsal tehdy Oldřich Kautský do *Kinorevue*. „Ale ve chvíli, kdy mrtvá Emilka se vrací do městečka, oslovuje lidi, kteří jí neodpovídají, kteří ji nevidí, v té chvíli se cítícího diváka zmocnila podivná tíseň a úzkost a říkal si, že takhle to asi vypadá, když je člověk mrtev. Gollová docílila v ‘Našem městečku’ účinku skoro zázračného. Byla to ztělesněná smrt, rozčarování i smír, láska i soucit, bolest i radost z pokory, která uklidňuje.“<sup>35</sup>

Lyrickou melancholii, o níž v souvislosti s tímto výkonem (který považuje za „hereckou báseň“) píše Miroslav Rutte, má i Shakespearova Ofelie, kterou hraje Nataša Gollová „s prostým, milým, naivním půvabem“.<sup>36</sup> Inscenaci *Hamleta* v režii Bohuše Stejskala a ve výpravě Františka Tröstra s Milošem Nedbalem v titulní roli kritika vytýkala „všední žánrovitost“, u publika však měla mimořádný ohlas, především pro Nedbalovo aktuální podání hlavního hrdiny, jenž se

33 Rutte, M. „Zastíněná pravda“, *Národní listy* 29. 4. 1939.

34 V režii Františka Salzra měla inscenace premiéru v Komorním divadle 18. ledna 1940.

35 Kautský, O. „Jaká je“, *Kinorevue*, roč. 6, č. 44, 19. 6. 1940: 342.

36 Engelmüller, K. „Hamlet na Vinohradech“, *Národní politika* 25. 3. 1941.

sžíravou ironií glosuje okolní svět: hrála se takřka v seriálu od března do května 1941 a stihla 36 repríz.

„Lyrický obor“, na který Natašu Gollovou angažoval ředitel Jahn, se herečce daří naplňovat, současně se tu však ukazují jeho meze. Herečka musí mít příležitost jej překročit. Bývá-li redukován jako v případě rolí Nataši Gollové na trpící oběti, je to paradoxně herečka a nikoli autoři předloh, kdo je kárán za výslednou pasivitu výrazu (a stane se jí to několikrát i ve filmových rolích, neboť film v té době přebírá její typ z divadla a scénáře až na výjimky mají ještě mizernější úroveň než soudobé divadelní hry): Jako by raději dávala průchod zdrženlivě sebelitostně rozcitlivělosti, než by se dopustila nekontrolovaných výlevů či výbuchů – ty končívají v toporné křečovitosti.

Pokud to však situace postavy dovolí – například když autor počítá s jistým jejím vývojem nebo hru určuje svébytná atmosféra, tedy emocionální zabarvení – využívá herečka příležitost být jen letnými okamžiky vyjádřit citový potenciál předlohy, jeho proměny a tím i *proměnlivost* jako takovou: Mezi Emčou z *Nášeho městečka* a Ofelií hraje v původní české novince ibsenizujícího Viléma Wernera *Půlnoční slunce* křehkou cizinku z jihu, nezkušenou manželku faráře, který na odlehlém severském ostrově bojuje za vzdělání a lepší životní podmínky místních rybářů. Muže ‘s posláním’, který je obviněn z nečestných skutků, žena v drsném prostředí nejprve nechápe (a proto truchlí nad svým osudem), pak pochopí a nakonec se k manželovi přimkne... „Nataša Gollová byla citově roztěkanou, něžnou, rozmarnou i statečnou jeho ženou Dorou,“<sup>37</sup> napsal Karel Engelmüller o inscenaci režiséra Gabriela Harta, k níž navrhl sugestivní výpravu Vlastislav Hofman a kde vedle Eduarda Vrbského (farář Björskinn) a Nataši Gollové exceloval Jiří Plachý v postavě zoufale se opíjejícího doktora Brankestada.<sup>38</sup>

Právě Jiří Plachý se stane partnerem Gollové ve skutečném Ibsenovi: Po úspěchu v *Johnu Gabrielu Borkmanovi* zvolí si herec s režisérem Gabrielem Hartem *Stavitele Solnesse*.<sup>39</sup> Dívka Hilda, jejíž mládí přitahuje unaveného a úzkostně stárnoucího muže, je v podání Nataši Gollové sice čiperné stvoření, píše kritik J. K. (mladý Jan Kopecký?) do *Lidových novin*, avšak spíše než dravý pták, o němž v souvislosti s Hildou mluví Solness, prý působí jako hrdlička... „S dravčími rysy prudkého mládí měla Gollová potíž, příliš je musila hrát a bylo to na nich také vidět. Rozkošné ženské mládě jí ovšem vyšlo bez námahy a přirozeně – herecky silné místo měla v závěru, když pád Solnessův doprovází výrazem užaslého ohromení.“<sup>40</sup> Inscenaci lze prý tedy vytknout jediné – že příliš dovolila nikoli Hildě, nýbrž Nataše Gollové, aby ten či onen výstup byl otiskem jejího dívčího temperamentu.

V pomyslném dialogu mezi hercem a postavou jako by měla navrch herečka. A to, co se u slabších předloh počítá jako plus, totiž *individuální dispozice herce-mima*, jako by možnosti dramatického umění, za něž je Ibsen právem považován, ve výsledku redukovalo. Nataše Gollové však na ibsenovských postavách velmi záleželo a jistě v jejím případě nešlo o nějaké herecké sebeprosazování. Jak se priznala v rozhovoru s Marií Novákovou, její vysněnou rolí, s jejímž osudem jako

37 Engelmüller, K. „Půlnoční slunce“, *Národní politika* 14. 2. 1940.

38 Premiéra se konala na Vinohradech 12. února 1941.

39 Premiéra v Komorním divadle 16. ledna 1943, inscenace se dočkala 43 repríz.

40 J. K. (=Jan Kopecký?) „Mládí jako pokušitel,“ *Lidové noviny* 19. 1. 1943.



#### ▲ ANNA

K. Manfred Rössner: *Karel III. a Anna Rakouská*. Divadlo Na Poříčí 1941. Režie Karel Konstantin. Na snímku s Bedřichem Veverkou (Karel). SBÍRKA NÁRODNÍHO FILMOVÉHO ARCHIVU

#### ► NORA

Henrik Ibsen: *Domov loutek*. Divadlo Na Poříčí 1944. Režie František Salzer. SBÍRKA NÁRODNÍHO FILMOVÉHO ARCHIVU



by se ztotožňovala, byla Nora. Jestliže ve stejné době chtěla například Adina Mandlová získat uznání také jako divadelní herečka a zvolila si k tomu efektní part Marie Stuartovny, u Gollové šlo přece jen o něco jiného: Cítila, že Nora nejlépe vyjadřuje prostřednictvím výsostného jevištního dramatu – klasického zápasu, v němž musí hrdinka na vlastní odpovědnost rozhodnout o svém osudu – to, co herečce samotné na divadle dosud chybělo. Vědomě či bezděky chtěla překročit vymezený typ pasivní oběti, s nímž je „lyrický obor“ nejčastěji spojován, neboť chtěla svému osudu *vzdorovat*. Ovšem ten vzdor má na jevišti podobu subjektivně pocíťovaného bytí – takže jeho vyjádření je opět v podstatě *lyrické*.<sup>41</sup>

Inscenace *Domova loutek* s Natašou Gollovou ve vysněné roli Nory měla premiéru v květnu 1944 v Divadle Na poříčí, kam se musel soubor Městských divadel přestěhovat, když na vinohradské jeviště byla přesunuta činohra Národního divadla. Atmosférou rezignace, která z ní pro většinu kritiků vyzářovala, patrně korespondovala s tím, co prožívalo v té době vstřícné publikum: dočkala se více než 50 repríz, hrála se i dvakrát denně. „Divadlo se mi stalo drogou, po

<sup>41</sup> V citované fiktivním dialogu s dědečkem historikem Jaroslavem Gollem z knihy hereckých portrétů Mileny Novákové *Ohnivý žebřík* na otázku „Ty a Nora?“ odpovídá na straně 67 (poněkud exaltovaně, neboť do této polohy si herečku autorka stylizuje): „Ale já zatím proběhla točitou drahou života v divadle, profoukanou často v bouři a zas na slunci, někdy hodně tvrdou, jindy svádějící k poskoku, k letu. Ztráty a nálezy se na ní střídaly.“

kteře člověk zapomínal na všechno hrozné, co bylo kolem,“ vzpomínala na tu dobu herečka po letech.<sup>42</sup>

„V pozorně soustředěné režii Salzvově, v neprodyšně uzavřených pokojích Tröstrových, v novém překladu Krausově zažili jsme na pořičském divadle s ‘Norou’ komorní večer tichého, často šeptaného divadla, jehož postavy jsou opravdu pasivní tvorové, trpní a záměrně tlumeně stylizovaní. Ani Nora, u níž se často podtrhuje nota protestní a odbojná, nepřestane být u N. Gollové loutkou, s níž si hrají jiní, roztomile veselou a hravou na počátku, s primitivní ženskou poplašeností, když je ohrožen klid rodinné idyly, v celém vývoji opravdové dítě, které náhle procitá do dospělosti. A přijímá to procitnutí zase s pasivním smutkem, a proto se její Nora správně a logicky do protestu spíše prosmutní a proteskní než prohoří.“<sup>43</sup> Nora Nataši Gollové měla tak v sobě něco, co připomínalo pojetí této postavy u legendární Hany Kvapilové. Podle Václava Tilleho hrála Kvapilová Noru nikoli jako ženu energicky zápasící s vlastním mužem i se světem o rodinné štěstí, aby v závěru hry, když se vymkne z manželských a mateřských povinností, kráčela odhodlaně a s důvěrou vstříc svobodnému životu, ale jako „ženu pokořenou osudem“, natolik upjatou k rodinnému štěstí, že když je této opory zbavená, cítí se zcela bezmocná. „Jak vroucně podala naivní radost ze života na počátku a pak úzkostné prchání před bližícím se neštěstím, jak účinné byly scény konečné, když Nora po bezvysledném tápání, uštvaná následky své láskyplné oběti za muže oddává se tupě osudu a vzdává se s rezignací zoufalého zápasu o zničené domácí štěstí!“<sup>44</sup>

Po hrdince z moderního dramatu pokusila se Nataša Gollová o klasickou milovnici, v chlapeckém převleku a půvabnými verši bojující o srdce svého vyvoleného. Na samém počátku léta 1944 inscenuje Karel Dostal v Národním divadle Shakespearovu komedii *Večer tříkrálový* pod názvem *Cokoli chcete* a Gollová hostuje v roli Violy. Inscenaci vévodí komické pásmo kolem rytíře Tobiáše (hraje ho Jan Pivec), především však Malvolio v podání Karla Högera, který v postavě pošetile marnivého a puritánsky ctižádostivého sluhy využívá „schopnost osvobození z filmově jednostranné nyvosti“, když si podle kritiky v leccems dělá legraci z vlastních milovnických rolí. Viola Nataši Gollové je podle kritika nejpůvabnější tam, kde „hledá nový tón pro chlapecky vroucího i neústupného Cesaria“ – tedy tam, kde musí řešit v komediální nadsázce situaci, v níž je současně sama sebou i někým jiným – zamilovanou dívkou i odmítajícím chlapcem, přičemž ze zvolené role často vypadává. Jinde prý se příliš vrací k své obvyklé hlasové i mimické intonaci<sup>45</sup> a prospěla by jí „větší jiskrnost pohledu i postoje, než křehká graciesnost, víc zanícení a vzletu než půvabné něhy, aby bylo přesvědčivé ono milostné vzplanutí Olivie...“<sup>46</sup>

Violu si zahrála jen třikrát. Od prvního září 1944 byl provoz všech divadel v protektorátu Čechy a Morava zastaven. V následujících měsících byla Nataša Gollová podobně jako řada jejích kolegů totálně nasazena, a když válka skončila, čekala ji jiná cesta než zpátky na jeviště.

42 Prudilová, S. „Hovory s herci – Nataša Gollová“, *Záběr*, roč. 2, č. 10, 17. 5. 1969: 8.

43 J. K. „Od loutek k lidem“, *Lidové noviny* 14. 5. 1944.

44 T (Tille, V.) „Hana Kvapilová“, in (týž) *Vzpomínky*, Praha: B. Kočí 1917: 33–34.

45 J. H. „Shakespeare v Národním divadle“, *Lidové noviny* 5. 7. 1944.

46 Ej. „Cokoli chcete v činohře Národního divadla“, *Národní politika* 4. 7. 1944.

## Ve filmu

Mezi léty 1932 až 1943 natočí Nataša Gollová třiadvacet filmů. Skoro třetinu z nich – sedm (*V pokušení, Příklady táhnou, Tulák Macoun, Kristián, Lízino štěstí, Eva tropí hlouposti, Studujeme za školou*) – stihne v jediném roce 1939. K tomu je třeba dodat, že podle Březinova *Lexikonu českého filmu* patřil právě rok 1939 k těm neplodnějším z prvních deseti let naší zvukové kinematografie. Vzniklo tehdy jedenačtyřicet snímků (více už jich bylo natočeno jen v roce 1937: pětáctyřicet). V roce 1940 už jich bude jen třicet a Gollová hraje v pěti z nich (*Dívka v modrém, Katakomby, Okénko do nebe, Konečně sami, Pohádka máje*); v následujícím roce 1941, kdy bylo natočeno jedenadvacet filmů, se herečka objeví ve třech (*Rukavička, Roztomilý člověk, Hotel Modrá hvězda*); rok 1942, kdy je utlumována výroba českých filmů ve prospěch německé produkce, jich zaznamenává už jen jedenáct a Gollová hraje ve dvou (*Velká přehrada, Okouzlená*), tak jako v roce 1943 (*Bláhový sen, Šťastnou cestu*), kdy vzniká sedm českých filmů uvedených do kin. Od té chvíle – na jedinou výjimku, když v roce 1944 natočí v produkci Prag-Filmu<sup>47</sup> německou komedii *Vrať se ke mně zpět* – až do roku 1951, kdy ji Jan Werich s Martinem Fričem pozvou do *Císařova pekaře*, se před kamerou neobjeví. Z toho vyplývá, že kariéra filmové hvězdy trvala v jejím případě pouhých pět let – na rozdíl od takové Věry Ferbasové nebo Adiny Mandlové, které se v českém filmu objevovaly pravidelně už o nějakých sedm let dříve. A to, co z Nataši Gollové udělalo jeden z neoriginálnějších zjevů českého komediálního herectví, dostala herečka příležitost projevit z té dvacítky filmů jen v několika.

Začalo to nenápadně. Nejdříve byla jen „půvabná a jemná“: Tak se jevila referentovi *Filmových listů* v první hlavní roli, kterou dostala ve filmovém melodramatu *Bezdětná* už na začátku své vlnohradské divadelní kariéry roku 1935. Krňanského snímek na motivy povídky Ignáta Hermanna nepřekročil rámec kalendářové historiky a Nataša Gollová tu hraje (jak jinak v té době) trpnou oběť dluhů zchudlého otce továrníka, která se musí z povinnosti vdát za bohatého muže a přitom tají nemanželské dítě. Ještě štěstí, že bohatý muž v podání Otomara Korbeláře je charakter, do něhož je možné se nakonec i zamilovat, a že utajovaná dceruška se chopí iniciativy v řešení sentimentální zápletky.

Po vedlejších rolích z dobových romancí *V pokušení* a *Tulák Macoun* ještě v komedii *Příklady táhnou* obligátně asistuje při modernizaci staré šlechtičny v nenapodobitelném podání Růženy Naskové jako sice způsobně vychovaná dívka, ale s přece jen nekonvenčními názory mládí. Filmový režisér Miroslav Cikán využil popularity přední dámy souboru zlaté kapličky a hbitě převedl na plátno původně divadelní hříčku Jana Snížka, která se v prvních měsících roku 1939 hrála ve Stavovském divadle takřka v seriálu. Příležitost projevit skutečnou aktivitu v řešení situací dostává Nataša Gollová až v případě spolupráce s Martinem Fričem.<sup>48</sup>

47 V Prag-Film se změnila společnost filmových ateliérů A-B Barrandov poté, co byl zakladatel firmy A-B Miloš Havel donucen postupně prodat svůj podnik německé firmě Cautio Treuhand GmbH. „Firma byla zařazena do filmového koncernu Ufa, který zahrnoval největší německé a rakouské filmové společnosti [...] Podle dohody měla být výroba českých filmů plánovitě odbourána ve shodě s vývojem politických poměrů v protektorátu. Perspektivně se počítalo s likvidací české produkce...“ (Bednařík, P. *Arizace české kinematografie*, Praha 2003: 56–57).

48 O Martinu Fričovi sama Nataša Gollová tvrdila, že teprve on v ní objevil komické sklony, „a přes protesty producenta, který tvrdil, že jsem na komické role moc velká a elegantní, mi světil hlavní roli“ (Hejčová, H. „Neztratit smích“, *Kino* 1982, č. 4: 15).



V Mařence Novákové z *Kristiána* může spíše jen naznačit důvod, pro který ji hned vzápětí Frič obsadí do ztřeštěné Evy tropící hlouposti: „Podívej se na sebe do zrcadla,“ říká Mařence tetička, když ji chce vyprovokovat, aby přestala fňukat a ukázala manželovi, jaká by *mohla být*. A právě ten pohled do zrcadla, při němž se Mařenka vteřinu zvědavě zkoumá z odstupu, než v další vteřině strne údivem a okamžitě propadne sebelítosti, naznačuje hereččinu ‘metodu’: Všechno je vidět, nic z toho, co se děje s Mařenkou Novákovou, nezůstává divákovi skryto, a přece je to jen lehce, hbitě a živě, s noblesou a kultivovanou formou naznačeno. Jemnost, s níž herečka charakterizuje pečlivou hospodyňku odhodlaně hájící ‘všední’ práva domácího krbu, odlišuje její výkon od zdařilých karikatur těchto typů, jak je umí v té době třeba Světla Svozilová ve filmech Huga Haase (*Život je pes*, *Mravnost nade vše*), a v dobovém kontextu tak působí nekonvenčně. Směsice bezelstné naivity a věčné neústupnosti, s níž Gollové Mařenka odmítá představu, že by v případě romantického Kristiána, kterého u ní doma hledá Zuzana, mohlo jít o jejího Lojzíčka, funguje přesně i v situaci, kdy se manžel namísto



◀ ▶ **MAŘENKA NOVÁKOVÁ**  
Kristián. AB 1939. Režie Martin  
Frič. S Lojzíkem alias Kristiánem  
Oldřicha Nového. SBÍRKA NÁRODNÍHO  
FILMOVÉHO ARCHIVU



oslavy desátého výročí svatby, na něž zapomene, chystá na údajnou schůzku s panem ředitelem, o níž Mařenka tuší, že se bude konat s „namalovanou slečnou v baru“. Ve zjišťovacích otázkách, které její Mařenka nervóznímu Lojzíkovi/Oldřichu Novému klade, chybí jakýkoli ‘podtext’, který by prozrazoval záměr přistihnout manžela v úzkých. Herečka v postavě stříhem přechází z laskavě zvědavého údivu do lítostivé ufnukanosti a zpět, a ta rychlost a samozřejmost při střídání nálad tak odlišných působí stejně neodolatelně jako akurátní obřadnost, s níž nalévá přesnou míru polévky, nebo hrdý úsměv, s nímž hlásí tetičce, že dopis o manžellových poklescích sice pečlivě napsala, ale neodeslala. Na takových střížích ostatně režisér Martin Frič buduje situace v celém filmu a zejména Oldřich Nový je bravurně ovládá – na rozdíl od Adiny Mandlové, která Zuzaniny přechody z unuděné mondénnosti do pobavené zvědavosti takřka nerozlišuje a okouzlenou hraje právě s oním podezřivým ‘podtextem’ příslušně ironického zabarvení, zatímco Mařenka probuzená do podoby něžné krásky působí v podání Nataši Gollové tak bezprostřední radostí („spálila jsem papučky a domino!“), že její proměnu přijímáme zcela samozřejmě.

„Pro tuhle Evu bude celé pole působnosti v českém filmu,“ píše kritika po premiéře prý „bláznivé komedie“ *Eva tropí hlouposti* na námět románu mladičké Fan Vavřincové. Obdivuje na prvním místě právě Natašu Gollovou za to, že si vede „s vytříbeným vkusem a velikou mírou hereckého projevu ukazujícího k jemné komice, již skvěle rozehrává.“<sup>49</sup> Gollová se stává hvězdou filmu, kde vlastně nehraje hlavní roli, byť se film jmenuje po její hrdince. Pro předvedení skvělého klaunského talentu nemá víc scén než osvědčený Oldřich Nový v úloze Evina bratra Michala. Přesto příběhy těchto dvou tvoří osu komedie účinně využívající prvky klasické frašky i vtipné konverzačky, které režisér Frič i díky předchozí spolupráci s Vlastou Burianem, V+W či Hugem Haasem dokonale ovládá za pomoci vyrovnaného hereckého ansámblu. Základ filmu totiž tvoří skutečná souhra všech herců – ať jde o precizně vypracované duely v mluvených

49 jr. „Co jsme viděli“, *Národní listy* 14. 11. 1939.



## ◀ ▶ EVA

**Eva tropí hlouposti. Lucerna 1939.**  
**Režie Martin Frič. S tetou Pa**  
**Zdenky Baldové. SBÍRKA NÁRODNÍHO**  
**FILMOVÉHO ARCHIVU**



dialozích nebo o stylizovaný pohyb jemně parodující salonní konvence, které jsou narušovány neustále se proměňující situací, rozvíjenou příslušnými postavami až do rozverných klaunských čísel.

Mezi osvědčenými komediálními typy rodičů a dětí – otce pod pantoflem, velitelské matky, pohádkově laskavé tetičky, tří milovníků, z nichž jeden musí být komický trouba, a dvou milovnic – tvoří Gollová s Novým novodobou variantu dvou kumpánů – sluhy a jeho pána (Eva, aby získala recept na vzácnou růži pro tetičku, se vydává za sekretářku, Michal před matkou dívky, o níž usiluje, předstírá, že je anglický lord). A ti jsou v komedii vždy od toho, aby zapléтали děj – spolu i proti sobě. Presentuje-li Oldřich Nový jako vždy jemně sebeironický portrét světáckého milovníka, Gollová vlastně klame tělem: Patrně nikdy předtím neměla možnost projevit tolik nezdolné energie a nezbedné hravosti. To bychom vůbec nečekali od stvoření na první pohled vyhlížejícího jako způsobná dívka z penzionátu, ve kterou se umí stříhem proměnit, když to situace vyžaduje. Nenový příběh (jemuž kritika lehce vytyká inspiraci odjinud) se i díky tomuto rozporu, který umí herečka v postavě báječně využít, proměňuje v zábavnou podívanou. Starý dobrý mimus opět ožívá jak v případě námětu „loupežné výpravy v přestrojení na nepřátelské území, kde je nutné neustále se obávat prozrazení“, a proto vyvádět nové a nové zvraty situací, tak právě díky mimické povaze talentu Nataši Gollové: Vždyť její hrdinka skočí do příběhu jako nějaký zanni – doslova po hlavě: Poté, co její entrée předznamenávají rány a řinkot skla a flegmatický komentář tety Pa v nenapodobitelném podání Zdenky Baldové („To se jenom Eva vrací z výletu“), vidíme ji viset na stromě hlavou dolů. Nabouraného auta chroptícího v posledním tažení se sice lekne, vzápětí se ale ušklíbne, mávne nad ním rukou a odhodlaně vyrazí za dalším dobrodružstvím. Při vytváření jejich průběhu a podoby dává režisér herečce prostor, aby uplatnila bravurní vyřídilku i mimořádné pohybové nadání, které všechno to lhaní a vymyšlení při vydávání

se za někoho jiného, plížení po chodbách a nočním schodišti či temnou zahradou, lezení přes zed' a útěky oknem proměňuje v klaunská lazzi. Princip staré komediální masky je dokonale využitý. Svěrázný harlekýn v dívčí podobě se vrhá do každé situace s vehementním nadšením, z něhož vznikají nové a nové srážky s realitou, ze kterých je třeba se nějak vymotat. Střízlivá či opilá, vždycky je Eva ztělesněním vitální energie pronikající celým tělem a každým slovem, které herečka v postavě pronese: slova a vůbec mluvní projev je spojen s celkovým tělesným hnutím tak organicky a celistvě, jak to umí v té době před kamerou snad jenom ona.

Filmové kameře se tak podařilo zachytit druhý pól hereččina talentu, když mohla dát průchod jejímu bezprostřednímu komediantství. Jeho základ tu však tvoří rovněž *lyrický* element – ve smyslu *subjektivně citového* vkladu do postavy, jenž se projevuje jako úplně ztotožnění s postavou, nadšené ‘splnutí’ a až emfatická oddanost jejímu osudu. Pomáhají tomu samy předlohy, neboť tak jako předtím na divadle i ve filmu ponejvíc hrává osudy současných dívek z roku tohoto. Dává jim konkrétní tvář, v předloze někdy matnou, v melodramatických příbězích pak nejčastěji poskládanou z dobových klíšé. Bezprostřední emocionalita – *citovost*, kterou se vyznačují v různé míře všechny filmové postavy Nataši Gollové, se v jejím případě snoubí s *citlivostí*, kterou vnímáme především jako schopnost *živé reakce* na okolní podněty a maximální *koncentraci*<sup>50</sup> na situaci, v níž se nachází a kterou je schopna bleskurychle rozvíjet: Proto třeba její souhra s partnery v *Evě*, ale i v dalších filmech je příkladná a u mladé herečky té doby výjimečná. Vedle mimořádných osobních dispozic se tu zúročuje i divadelní praxe nejen z konverzačního repertoáru, který takový způsob hry předpokládá. Bezprostřední emocionalita tryskající z projevu Nataši Gollové se tak vždy kultivovaně *tvaruje*.

Sama k vlastnímu ‘postavení ve hře’ a k souhře s partnery v jedné zповědi o filmovém herectví říká – poté, co zdůrazňuje partnerství s režisérem,<sup>51</sup> který jí *pomáhá docílit organičnosti a celistvosti role*: „Na filmovou roli, kterou jsem přijala, dívám se nejen pod zorným úhlem *subjektivity*, nýbrž i *objektivity*“ [kurz. zde i dále ZS]. – Herečka tu mimochodem pojmenovává to, co tvoří podstatu jejího talentu, tedy schopnosti *dávat vlastním emocím příslušný tvar*. Své nejlepší výkony tak zakládá na vzájemné vyváženosti subjektivního prožívání stejně jako objektivního pozorování skutečnosti a pociťování sebe sama ‘zevnitř’ i ‘zvenčí’, přesně podle zjednodušené Plessnerovy antropologické definice herectví ‘jsem tělo / mám tělo’, mohli bychom si dovolit dodat. Citovaný rozhovor tuto domněnku potvrzuje, neboť herečka dále uvádí, že když přijímá roli, nemyslí tolik na to, kdo bude jejím partnerem, ale při podrobném studiu svého partu se začne zabývat i ostatními postavami, protože „tím vlastně začínám se dívat také objektivně na svou vlastní úlohu ve filmu. Musí mi být jasno, do jaké míry zapůsobí, případně musí zapůsobit postavy těch, se kterými přicházím v ději do přímého kontaktu,

50 „Hra pro film vyžaduje stoprocentního pojetí realistického [...] Film také vyžaduje stoprocentní soustředění. Není-li ho a hraje-li herečka mechanicky podle pokynů režisérových, je to okamžitě znát, taková hvězda – plave...“ cituje *Filmový kurýř* herečku („Desátý film Nataši Gollové“, *Filmový kurýř*, roč. 14, č. 26, 28. 6. 1940: 4).

51 S největším uznáním mluví z pochopitelných důvodů o Martinu Fričovi, který podle ní „dovedl rozpoznat, kdo je kým, že umožnil hercům, aby vycházeli ze sebe, ze svého naturelu. Frič zjistil, že mi svědčí taková obyčejná děvčata se smyslem pro humor, a začal na mě šít role,“ cituje hereččina slova z roku 1977 Aleš Cibulka, který bohužel často neuvádí konkrétní zdroje, z nichž pro svá vyprávění o Nataše Gollové čerpá (Cibulka, A. *Nataša Gollová. Život tropí hloupostí*, Praha 2002: 65).

**RŮŽENKA SMUTNÁ**  
**Dívka v modrém. 1940.**  
**Režie Otakar Vávra.**  
**Se Sylvou Langovou**  
**(Slávinka).**

SBÍRKA NÁRODNÍHO  
FILMOVÉHO ARCHIVU



na mou vlastní postavu a opět já ve své filmové roli na ně. Z tohoto *vzájemného postoje* začínají se vlastně vytvářeti filmové role“.<sup>52</sup>

Potřeba být zasvěcena nejen do osudů vlastní postavy, ale i těch druhých svědčí o přirozeném zájmu herečky o *celek* hry, jehož základ tvoří partnerská souhra. Tuto vlastnost sdílela se svým nejvýznamnějším komediálním protějškem Oldřichem Novým, jak dokazuje její vzpomínka ještě po čtyřiceti letech: „Nový nikdy nehrál jen svoji roli, ale i roli partnera. Mně vždycky nějak do role pomohl, dotvářel ji, posazoval ji do správné polohy...“<sup>53</sup> Jejich vzájemná spolupráce před kamerou, jistota, s níž jeden na druhého spoléhají, a radostná atmosféra, která přitom panuje, připomíná některé situace z filmů V+W anebo Huga Haase, když hraje s Věrou Ferbasovou. Podobně také před kamerou fungovali Vlasta Burian a Jaroslav Marvan – s tím rozdílem, že byl-li Marvan ten, kdo mohl v jejich dvojici jen nahrávat, zatímco smečoval vždy velký komik, Nový s Gollovou si nahrávali vzájemně – a s ještě větší rozkoší jeden druhého trumfovali. Ve Vávrově *Dívce v modrém*, která měla premiéru dva měsíce po *Evě*, je hlavní partnerkou Nového Lída Baarová, Nataša Gollová jim přihrává. Rozvedená vdavekchtivá panička Růženka Smutná tvoří komický protipól hlavní hrdinky a v řadě situací komplikuje ústřednímu páru cestu ke štěstí. Obligátní kombinace věčné naivky a mazané servety, která mazlivě medovými intonacemi a neustálým střídáním šatiček a kloboučků vábí oběti do svých tenat, je v hereččině podání půvabným portrétem lovkyně manželů, jejíž hlavní vlastností je bohorovné, žensky bezostyšné sobectví.

Ještě lepší však je, když hrdina v podání Oldřicha Nového vehementní dívku, která nejraději bere řešení zápletky a vůbec osudy všech do vlastních

52 Štěch, J. „Herec a jeho stín – Nataša Gollová“, in Rutte, M. / Štěch, J. *Filmové herectví*, Praha 1944: 55–56.

53 Aleš Cibulka cituje ve své knížce *Nataša Gollová. Život tropí hloupostí* na s. 142–143 rozhovor z roku 1982.



◀ ▲ HELENKA

Pohádka máje. Elekta 1940. Režie Otakar Vávra. Se Svatoplukem Benešem (Ríša).

SBÍRKA NÁRODNÍHO FILMOVÉHO ARCHIVU

rukou, nemusí odmítat, ale může jí jít vstříc. V *Roztomilém člověku*, charakterové komedii, kterou s Novým a Gollovou natočí opět Martin Frič,<sup>54</sup> těží nejen titulní postava z prastarého typu lháře. Vymýšlet si historky, které se nestaly a jejichž uvádění na pravou míru tvoří děj filmu, patří k povolání deníkového soudnickáře, a tak může Oldřich Nový alias Viktor Bláha coby profesionál pábit a prášit tak, že to zní jako naprostá pravda, zatímco když se k pravdě přizná, nikdo mu podle správných komediálních pravidel nevěří. Nejpůvabnějším prostředkem, jak rozmotat klubko nedorozumění, je bleskurychlá vyřídilka postavičky, která se vrhne v králíciím kožíšku do příběhu takřka na poslední chvíli. Už ji nikdo nečekal, ale její živelné dynamiky je právě teď nejvíc zapotřebí pro peripetický obrat situace naruby podle starého přísloví 'kdo s čím zachází...' Způsobovalo-li Viktorovo lhaní kalambúry jaksi mimochodem a neúmyslně, prostě pro tu radost z vytváření jiné reality, Poldino rozvíjení neuvěřitelných příhod sleduje velmi přesný cíl – co nejvíc vygradovat lhářovo pronásledování před závěrečnou pointou. Poldka Krušinová rovněž není hlavní role, ale Nataša Gollová z ní udělá nezapomenutelnou postavu založenou na brilantním mluvním projevu vyjadřujícím zcela autenticky bystrost a živelnost nevypočitatelné svěhlavičky.

Když Oldřich Nový v *Hotelu Modrá hvězda*<sup>55</sup> pronesl svým nenapodobitelným hobojoým hlasem „Zuzanko“, cítila se Nataša Gollová podle vlastních slov „nejšťastnější na světě“. Důkazem je i snad nepůvabnější scéna námluv, jaká kdy byla v českém filmu natočena. Tvoří uprostřed příběhu jakousi miniaktovku na

54 Námět si scenárista Karel Steklý vypůjčil z románu F. X. Svobody *Kašpárek*, film měl premiéru v červenci 1941 a jednu z posledních rolí v něm má i Karel Hašler, který byl krátce nato zatčen gestapem a v prosinci téhož roku zahynul v koncentračním táboře Mauthausen.

55 Podle povídky Marie Svobodové napsali scénář režisér filmu Martin Frič s Václavem Wassermanem, premiéru měl šest týdnů po *Roztomilém člověku*, na samém konci srpna roku 1941.



#### **POLKA KRUŠINOVÁ**

**Roztomilý člověk. National 1941. Režie Martin Frič. SBÍRKA NÁRODNÍHO FILMOVÉHO ARCHIVU**

starý námět s osvědčenými úlohami Popelky a Prince a uplatní se v ní vtip a šarm, jakým vládli v českém filmu jen dobyvatelé v podání Oldřicha Nového, i cudná bezprostřednost, něžné rozpaky a bezelstná zamilovanost, jaké je schopna jen dívka na vdávání v podání Nataši Gollové. Poslední Fričova komedie s oblíbenou dvojicí dala herečce opravdu ústřední roli v peripetiích příběhu o sirotkovi, který ke štěstí přišel vlastním přičiněním: „Já si musím pomoci sama, jako vždycky,“ komentuje hned na začátku svou situaci, a průběh dalšího děje to jako v každé správné komedii musí doložit i zpochybnit. „Vlastní přičinění“ v sobě opět spojuje inteligentní crazy a vtipnou konverzačku a Nataša Gollová i tentokrát osvědčuje bravurní talent mima. Na klauniády jsou tu tentokrát především muži – vedle hlavního milovníka metajícího z radosti salta i neodolatelně padajícího na ledu především půvabná trojice zanni v podání Jana Pivce, Ladislava Peška a Antonína Novotného, kteří tím, že Zuzance pomáhají, rafinovaně staví překážky milostnému vztahu. Mimické umění Gollové prostotou a autenticitou výrazu, související s absolutní koncentrací na daný okamžik, dodává hlavní půvab situacím založeným na klasickém principu nedorozumění: Nenadálá dědička hotelu Modrá hvězda poplete jeho adresu a rezolutně se dožaduje velení v nejluxusnějším podniku toho jména, kde dosud myla nádobí, a všichni ji považují za blázna. Zuzanka v podání Gollové jedná odhodlaně a důsledně, nikoli jako blázen, ale tak, jak si představuje, že má v takové situaci jednat samostatná mladá žena, která se



◀ ▲ **ZUZANKA NEDBALOVÁ**  
**Hotel Modrá hvězda. Lucerna 1941.**  
**Režie Martin Frič.**  
SBÍRKA NÁRODNÍHO FILMOVÉHO ARCHIVU

▶ **FANYNKA**  
**Šťastnou cestu. Lucerna 1943.**  
**Režie Otakar Vávra. Na snímku**  
**s Ladislavem Peškem.**  
SBÍRKA NÁRODNÍHO FILMOVÉHO ARCHIVU

stala majitelkou – přesně podle předsevzetí, které si dala. Jednání postavy má tak reálný základ s příslušnou vehementní naivitou nového koštěte, které dobře mete, a ‘bláznivým’, tedy vychylujícím se z normy, se stává postupně – čím víc jí okolí vzdoruje, tím energičtěji na svém rozhodnutí trvá. I obligátní doktorskou scénu, kterou musí její postava jako potenciální pacientka absolvovat, hraje Gollová vlastně vážně – její komičnost vyplývá ze srážky s jednáním lékaře, který působí jako mnohem větší blázen než Zuzanka. A s touhle vážností – opravdovostí, s níž herečka v postavě a postava v ní propadá každé situaci, hraje Nataša Gollová také už vzpomínanou scénu námluv: „Děvče, když je nešťastné, tak pláče. Když je šťastné, tak pláče ještě víc. A já budu plakat hrozně,“ řekne nakonec její Zuzanka, než s jásavě plačtivým škytáním odběhne ze scény. Spojení vážného a komického, slz a smíchu vrací fraškovitým situacím život a pohádkově melodramatickému příběhu trošičku hlubší smysl, než je jen neškodně zábavná podívaná.

Jestliže Martin Frič osmělil<sup>56</sup> v Nataše Gollové komediální živel, Otakar Vávra zachytil na plátně lyricko-dramatickou polohu jejího talentu, takže si na příkladu filmů *Pohádka máje* a *Okouzlená* můžeme představit, čím asi působily takové postavy na divadle. Na slavném Mrštíkově románu zaujala režiséra především impresionistická nálada svérázné varianty ‘procitnutí jara’ a v něm – na

<sup>56</sup> Nataša Gollová se v rozhovorech opakovaně vrací ke spolupráci s Martinem Fričem a zdůrazňuje, že byl báječný psycholog. „Věděl, že když má člověk dobře zahrát veseloherní roli, tak musí mít sebevědomí. Nesmí se mu vzít sebevědomí!“ (in Cibulka, A. *Nataša Gollová. Život tropí hloupostí*, Praha 2002: 63).





rozdíl od předlohy, jejímž hlavním námětem je citové dospívání studenta Ríši – příběh Helenčina milostného probouzení. K postavě se Nataša Gollová dostala v nejvyšší čas, resp. na poslední chvíli – musela dokonce čelit režisérovým počátečním pochybnostem, zda nebude ve svých osmadvaceti letech na filmovou Helenku stará; ale také proto, že filmy mezi Evou a Helenkou až na výjimku (*Dívka v modrém*) jen opakovaně těží z její půvabné bezprostřednosti.<sup>57</sup> Vávra režie dokládá záměr zachytit v náladové atmosféře jarní přírody především dívčí charakter, který se skládá podle jeho vlastních slov z „křehkosti a jemnosti“ a „nеспoutané živelnosti“, což mají předvést jednotlivé výjevy, v nichž se odvíjí příběh klíčící lásky. Helenka – ‘princezna’ ze samoty, polosirotek z jiného světa, kterého chce ‘tento’ svět v podobě Ríši přizpůsobit obrazu svému, je vlastně další varianta rusalkovitých bytostí, kterých se Nataša Gollová v divadle nahrála celou řadu – připomeňme jen Princeznu Pampelišku. Ta tam je však „bledničkovitá unylost“, za niž byla tehdy kárána: „Co su? Víla! Já su víla!“ vykřikuje divoženka v slečinkovských šatíčkách nakráplým hláskem, bláznivě se točí pod břízou v lesní trávě u jezírka a rozhazuje kolem sebe květy.

V případě filmové hrdinky překvapují znovu především živé a pohotové, často nečekané, ale o to bezprostřednější reakce na všechno, co se děje kolem

<sup>57</sup> V lednu roku 1940 šla do kin ještě před *Dívkou v modrém* komedie *Studujeme za školou* režiséra Miroslava Cikána, za měsíc pak *Katakomy* s Vlastou Burianem (režie Martin Frič), v dubnu v *Okénko do nebe* debutujícího režiséra Giny Hašlera a na začátku července společenská veselohra *Konečně sami* (opět v režii Miroslava Cikána), v níž ústřední pár nevěsty a ženicha (partnerem Nataši Gollové byl nezkušený Miroslav Homola) zastínila popletená maminka a tchyně v podání Růženy Naskové.

ní, s ní a v ní. Ano, téhle Helenky se především všechno *dotýká* a se stejnou intenzitou na tyto podněty její bytost odpovídá: stačí si připomenout situaci na venkovském plese, kde se poprvé setká s Ríšou. Všechny dívky se s radostným úsměvem hrnou do kola, jen Helenka trne. Dívčí stud předvádí nikoli jako jeden emocionální stav, ale v jemných detailech jako proměnlivý proces. A tahle *proměnlivost* od strachu k nadšení, od pláče k smíchu se v podání Nataši Gollové jeví jako *zápas*: nejen s Ríšou, kterému Helenka nechce i chce podlehnout, ale především zápas se sebou samotnou, zachycený pod drobnohledem kamery, pod jejím 'zvětšovacím sklem', do nejmenších detailů. Gollová postavu bytostně prožívá a současně ji nahlíží z nejrůznějších stran. Předvádí zamilování v protilehlých polohách tak samozřejmě! Její Helenka ve zkratce prochází všemi fázemi vztahu od dětské udivenosti a ustrašenosti k radostnému úchvatu, od starostlivosti málem mateřské přes slečinkovitou urážlivost, zoufalé zklamání a raněnou hrdost až k závěrečnému zářivému štěstí, takže i v divákovi pak může vzbuzovat protichůdné reakce smíchu i dojetí.

Pro Natašu Gollovou je předpokladem pro takový účinek již několikrát zmiňovaná souhra jak v rovině hereckého partnerství, tak v rovině příběhu postav, jejichž spojení „musí býti často velmi těsné, aby v duši diváka nenastal najednou rozpor o tom, zda mezi našim projevem, který má vyrůstati z jednoho základu, není něco, co tomuto vyjádření brání. Vzpomínám si při této příležitosti na film 'Pohádka máje' a ještě dnes při této vzpomínce cítím, jak v roli Helenky jsem byla blízká Ríšovi, kterého zde vytvořil Svatopluk Beneš. Byli jsme duševně vzájemně prolnutí, jako by přímo žila jedna duše ve dvou tělech. Jedině tak jsme proto mohli vyjádřit všechny ony lyrické pojmy, které nám diktovaly naše role.“<sup>58</sup> – Jedna *duše* ve dvou tělech – Natašu Gollovou se Svatoplukem Benešem opravdu spojuje společné téma, kterému v úspěšném filmovém melodramatu dali nezapomenutelnou podobu.

V případě Lenky ve filmu *Okouzlená*, který natočila s režisérem Vávrou o dva roky později, už Nataša Gollová takové štěstí neměla. Sentimentální melodrama, jehož scénář nápadně opisuje u Antona Pavloviče Čechova a jeho hry *Racek*, troskotá právě na vykrádání čechovovských motivů. To, co u Čechova zůstává jen naznačeno či naopak vyjádřeno v mnohovýznamovém předivu vztahů, musí příběh 'svedené a opuštěné' opakovaně vrstvit v srdceryvných scénách milostného trojúhelníku, klišé na klišé. Otakar Vávra prý se při psaní některých scénářů nechával inspirovat skutečným životem svých hereček: dvakrát obsadil Natašu Gollovou do role dívky, která chce být herečkou. V komedii *Šťastnou cestu*, kterou natočí o tři roky později, si ze střelené prodavačky Fanyňky toužící po kariéře filmové hvězdy dělá legraci. Herečce tím dává příležitost uplatnit temperament skvělé komičky a předvést znamenitě odpozorovaný typ. Lenka Berková v *Okouzlené*, kterou jí napsali Vávra s dramaturgem Národního divadla Františkem Götzem, je také zmítána nadměrnou vášní pro herectví. Tentokrát autoři vrhají postavu do kýčovitě sentimentálních situací. A její představitelku odsuzují předvádět exaltovanou bytost propadající citům na jevišti i v životě a následně za to stejnou měrou trpící... Přerod v uvědoměle emancipovanou svobodnou matku, který jí scénář nakonec diktuje, zvládá Nataša Gollová kultivovaně a s větší noblesou než její partner Karel Höger zrádného milence, současně trpícího ve

58 Štěch, J. „Herec a jeho stín: Nataša Gollová“, in Rutte, M. / Štěch, J. *Filmové herectví*, Praha 1944: 56.

spárech 'té druhé', kterou s profesionální démoničností zjevu i projevu servíruje divákům Marie Glázrová.

Ve stejné době spolupracovala Nataša Gollová s režisérem J. A. Holmanem. Jeho filmy těží z chuti Nataši Gollové být sama sebou a současně ještě někým jiným: V *Rukavičce* vystupuje s tehdy populárním Otomarem Korbelařem, který se coby mužný klavírista stává vysněným ideálem její Mařenky Berkové, pohybující se ve dvou světech jako spořádaná dcerunka z dobré rodiny a okouzlující svůdná milostnice. Herečka využije příležitost zahrát si dívku dvou tváří – popelku i princeznu. Plebejsky komediální variantou je pak i Holmanův další film *Bláhový sen*: příběh vzestupu a pádu kadeřnice Žofky toužící po kariéře herečky, což se jí náhodou, ale jen na chvíli podaří. Holman podobně jako Otakar Vávra využívá mimořádného pozorovacího talentu *mima* Nataši Gollové, která vytvořila autentický typ naivně bezohledné dívky „roku tohoto“. Několikrát během vlastní kariéry naznačila Nataša Gollová, že je schopna s chutí předvést odvrácenou stranu dychtivosti mládí: neomalené sobectví spoléhající na hlavní zbraně – čerstvý půvab a temperament. Jestliže si kdysi A. M. Píša cenil ironického odstupu, s nímž mladá herečka uměla už tehdy pracovat, nyní si kritika všimá, že při veškerém rozvinutí „nesnadného typu“ svou postavu vlastně obhazuje, neboť se jí snažila „vtisknout i sympatické rysy“.<sup>59</sup>

## Kam s ní?

Díky filmovým úspěchům získává Nataša Gollová na počátku 40. let i ve svém mateřském divadle postavení hvězdy: V kinech běží *Pohádka máje*, po ní v rychlém sledu *Rukavička*, *Roztomilý člověk*, *Hotel modrá hvězda* a Nataša Gollová za tyto filmy obdrží v roce 1941 Národní filmovou cenu. Vzápětí se (po tragické Ofeélii) objeví na jevišti v hlavní roli klasické španělské komedie *Láska má své klíče* od Lope de Vegy (partnerem je jí Otomar Korbelař) – inscenace se dočká osmi představení.<sup>60</sup> A pak pro ni v Divadle Na poříčí nasadí do repertoáru veselohru pro dva herce *Karel III. a Anna Rakouská*,<sup>61</sup> která se stane se 164 reprízami nejspěšnějším titulem protektorátních Městských divadel. Nataša Gollová tu hraje aktivní žačku mladého učitele hudby (Bedřich Veverka), kterého probudí k životu nejen v případě jeho skladatelských ambicí. Autor (český Němec) K. Manfred Rössner postavil prý hru tak zábavně, že to ti dva celé zvládnou sami: „Od první chvíle, kdy se v bytě nepraktického a do své hudby pohrouženého skladatele objeví Anna, sleduje divák s úsměvem jemné a vtipné dialogy a chytře vypointované scény až do okamžiku, kdy se oba mladí lidé proslaví v hudební tvorbě a za jejich štěstím padá opona,“ oznamuje krátká kritika, jejíž autor konstatuje, že Nataša Gollová tu vytvořila rozkošnou postavičku, strhující rozmarnou naivitou<sup>62</sup> a v paradoxní době vleklého protektorátního agónu se zaslouží o mimořádný ohlas

59 Om. „Bláhový sen“, *Filmový kurýr* 10. 2. 1943.

60 V režii Bohuše Stejskala měla na Vinohradech premiéru 22. září 1941.

61 Premiéra 12. prosince 1941.

62 Urban, A. J. „Karel III. a Anna Rakouská“, *Národní politika* 14. 12. 1941.

inscenace, kterou režiruje příští manžel Nataši Gollové Karel Konstantin (ale tím se stane až za několik let). Městské divadlo v té době přišlo o svou hlavní – vinohradskou scénu, kam se z rozhodnutí protektorátních úřadů nastěhovala činohra Národního divadla, a tak při stále omezenějším a komplikovanějším provozu aspoň využívá popularity nejoblíbenější filmové herečky té doby. Podobně tomu bude o rok později v další dobové hříčce Vlasty Petrovičové *Střídavě oblačno*, která se dočká od premiéry (30. října 1942) takřka stovky repríz. Nataša Gollová opět režírovaná Karlem Konstantinem aktivně, „s plným využitím své herecké svěžesti, lehkosti a rozehranosti“, dobývá další mužské srdce coby lehkomyšlná i po zásluze potrestaná Kristina, a popularitu inscenaci zajišťuje také přítomnost filmových hvězd té doby: hostující Adiny Mandlové, Svatopluka Beneše a Karla Hradiláka. A pak si stejně jako ve filmu i na divadle musí Nataša Gollová zahrát dívku toužící po herecké kariéře. Vlastně ani tady to není poprvé: V roce 1940 uvedly Vinohrady dramaturgovi Národního divadla Františku Götzovi jeho hru *Soupeři*, zpracovávající epizodu z dějin českého divadla věnovanou rivalství herce J. J. Kolára a dramatika Emanuela Bozděcha, a Gollová hrála tragickou oběť jejich sporu, adeptku jevištního umění Karlu Zuklínovou. (Dva roky na to je Götz autorem scénáře k *Okouzlené*.)

Fanny Hobichlerová z Bahrova *Žlutého slavíka*, kterou hraje ve třetí inscenaci Karla Konstantina (premiéra 22. listopadu 1943), patří do „lidského zvěřince zákulisního i společenského“, z něhož si úspěšný vídeňský autor počátku 20. století v satirické anekdotě střílí. Postava ctižádostivé mladé herečky, která, aby prorazila, vydává se za slavnou japonskou zpěvačku a zmate dokonale své okolí, byla pro Natašu Gollovou příležitostí pohybovat se suverénně („velmi pěkně, prostě a s dobrým spodním tónem nového průkopnického herectví civilního ražení“<sup>63</sup>) hned v několika převlecích a maskách...

V té době – jsme uprostřed sezony 1943–1944 – podle soupisu repertoáru hraje Nataša Gollová v Městském divadle jako host. V kinech běží *Bláhový sen* a *Šťastnou cestu*, herečka se chystá na Ibsenovu Noru a Shakespearovu Violu a na premiéru německého filmu *Vrať se ke mně zpět*, která se koná na počátku léta roku 1944 v Berlíně: vynese jí pochvalu, jak pěkně umí německy, a bude jednou z příčin jejího poválečného zatracení.<sup>64</sup>

Ve stejné době o rok později už píše jinou kapitolu svého života. V květnu 1945 se přihlásila jako dobrovolná zdravotní sestra do koncentračního tábora v Terezíně a pomáhala zachraňovat životy zubožených vězňů. „Nakazila se tyfem a málem za to zaplatila životem. Netušila, že se nad ní stahují mraky,“ popisuje její tehdejší situaci Svatopluk Beneš. V osobním životě Nataši Gollové hrál jednu chvíli zásadní roli Wilhelm Söhnel, který ve funkci tzv. treuhändera měl na starosti dohled nad filmovým Barrandovem. „Doplatila na svůj vztah k mimořádnému muži, jehož neodpuštělnou chybou byl jeho německý původ. Nikdo nevzal v úvahu skutečnost, že držel po dobu války český film nad vodou. Ani to, že nebyl vyhoštěn,

63 Hloch, V. „Bahrův 'Žlutý slavík' na Vinohradech“, *Venkov* 26. 11. 1943.

64 Radikálně vyřešila situaci neméně populární komediantka Věra Ferbasová. Když jí nabízeli účinkování v německých filmech, tak na rozdíl od řady svých kolegyně a kolegů přestala úplně filmovat a stáhla se do soukromí: nejoblíbenější hvězda předválečného českého filmu, která hrála v letech 1934–1939 v pěti až osmi filmech ročně, natočila v roce 1940 už jen dva snímky, v letech 1941 a 1942 po jednom a pak až do konce války nic. Její kariéra tak prakticky skončila: „Před kameru se vrátila až někdy v šedesátých letech jako nenápadná představitelka menších rolí, vzbuzující v pamětnících její hvězdné slávy nostalgické pocity“ (Kudělka, V. *Ženy jeho snů*, Brno 1994: 127).



**KATEŘINA-SIRAEI**

**Císařův Pekař – Pekařův císař. Čs. státní film 1951. Režie Martin Frič.**

**S Janem Werichem (Rudolf II. / Matěj) a Františkem Černým (Scotta). PRESSDATA**

a že se dokonce stal právním poradcem zestátněné kinematografie.<sup>65</sup> Z důvodů morálních odmítal soubor s některými kolegy dále spolupracovat, celou akci řídily soudružky Amortová, Freslová a Svozilová.<sup>66</sup> Zašť a závist méně úspěšných kolegyně tak podle Svatopluka Beneše vyhnala Natašu Gollovou z divadla – její jméno po válce mezi členy souboru Městského divadla nenajdeme. V roce 1947 jí režisér Karel Konstantin, který rovněž musel z Vinohrad odejít, ale mohl se v Českých Budějovicích stát ředitelem Jihočeského divadla, nabídl angažmá ve zdejší činohře. Odehraje tu několik krásných rolí – v klasickém repertoáru! Shawovu Lízu Doolittlovou, Goldoniho Mirandolinu, Shakespearovu Porcii z *Kupce benátského*, Helenu ze *Snu noci svatojánské* i Blaženu z *Mnoho povyku pro nic*, Alžbětu ve Vrchlického *Noci na Karlštejně*, kterou podle Jindřicha Černého okouznila na tehdejší přehlídce Divadelní žatva...<sup>67</sup> S Konstantinem se po třech letech vrací do Prahy, kde si ji v roce 1951 prosadí Martin Frič jako Werichovu partnerku do dvoudílné filmové komedie *Císařův pekař a Pekařův císař*. Mimický talent Nataši Gollové se může využít v roli spontánní a živelné Kateřiny, vzpírající se podvodnému magistru Kellymu (Jiří Plachý), který ji nutí vydávat se za umělou ženu Sirael.

Doba po válce byla pro ni podle jejích vlastních slov zlá. „Hodně mi pomohlo Werichovo divadlo, které jsem velice milovala,“ prohlásila v roce 1969. „Ale dnes si myslím, že od pana Wericha to byla v podstatě filantropie – protože taky dlouho nevěděl, co se mnou. Neuměla jsem si sama pomoci. Odjakživa jsem spíš bezmocný člověk, čekající vždy na pomoc zvenčí.“<sup>68</sup>

K odzbrojující upřímnosti, s níž herečka sama nahlížela svůj poválečný herecký osud, lze jenom dodat, že Jan Werich ji přijal do svého divadla ABC v roce 1955. Role, většinou alternované s jinou kolegyní, spočítáme na prstech obou rukou, a nejinak tomu bude později v Ornestových Městských divadlech pražských, s nimiž Werichovo divadlo splynulo na počátku 60. let. Ani tam vlastně – tak jako kdysi na začátku její kariéry ve Vinohradském divadle – ‘nevěděli, co s ní’... A potvrzuje to i řada filmů a televizních inscenací, které vedle neodvratného stárnutí v průběhu následujících desetiletí sem tam zachytí záblesk jiskrného temperamentu nenapravitelného mima, připraveného ke skoku na prkna, která umí proměnit v ‘celý svět’.

Často se mohlo zdát, že Nataša Gollová ani nehraje, ale že žije osudy svých hrdinek, pohybujících se mezi skutečností a snem, vymykajících se z konvencí a mířících vždy k nějakému ideálu. – Ona však dobře věděla, jaký rozdíl je mezi hrát a žít. Vládnout vlastním životem tak, jako vládla osudy svých hrdinek v herecké tvorbě, jí nebylo dopřáno.

65 Podle Petra Bednařika Söhnel – vzhledem ke své funkci střežit v Českomoravském filmovém ústředí (organizace, v níž musel být každý, kdo se zabýval výrobou a distribucí filmů) zájmy Úřadu říšského protektora – „jako arizátor filmových půjčověn likvidoval firmy lidí, kteří byli tehdy již výrazně omezeni ve svých právech, a tudíž se nemohli ztratit majetku nijak bránit“ (Bednařík, P. *Arizace české kinematografie*, Praha 2003: 88).

66 Beneš, S. *Být hercem*, Praha 1992: 87–88. Ještě za dva roky, jak připomíná Jindřich Černý, se objevuje v *Mladé frontě* z 19. září 1947 článek s výmluvným titulkem: „Zastavit filmování s Gollovou.“ To požadovala rezoluce Svazu české mládeže ‘v zájmu veřejné mravnosti a důvěry ve znárodněný film a lidově-demokratický řád vůbec’. Filmování s Natašou Gollovou bylo zastaveno“ (Černý, J. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*, Praha 2007: 109).

67 Černý, J. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*, Praha 2007: 184.

68 Prudilová, S. „Hovory s herci – Nataša Gollová“, *Záběr*, roč. 2., č. 10, 17. 5. 1969: 8.

# Všichni jsme básníky

## *Poznámky k vývoji divadla nó a k libretu Komači smývá tuš*

Zdenka Švarcová

Koncem 13. století měly v Japonsku různé formy hudebních, tanečních a pantomimických výstupů a prvotních pokusů o divadelní představení za sebou šest století (více méně zaznamenaného) vývoje ovlivňovaného společenským postavením hrajících i obecně, proměnami dobového vkusu, politickými zvraty i změnami náboženského cítění a věroučného hlásání. Od konce 12. století, kdy faktickou moc v zemi převzala vojenská vláda (šógunát), přetrvávalo napětí mezi upozaděným císařským dvorem a dvorskou šlechtou na jedné straně a stále mocnější a ctižádostivější šlechtou vojenskou na straně druhé. Zatímco s dvorskou šlechtou je spojena tradice literární tvorby a básnických soutěží, dvůr šógunů z rodu Ašikaga se ve 14. století stal místem, kde mohly své umění předvádět nadšeným mecenášům divadelní soubory. Libreta divadelních her se stala prostředníkem, skrze nějž se literární tradice přelévala ze starého mocenského centra dvorského do nového mocenského centra vojenského, kde se stala součástí tradice umění už vpravdě divadelního ve smyslu promyšlené realizace tvůrčího záměru. Co se námětů pro libreta týče, byla zde téměř nevyčerpatelná studnice mýtů, legend, písní, básní, kronik, pověstí, smyšlených románů i hrdinských eposů, v níž se slévaly příběhy tradované ústně i příběhy zapsané, vybízející jedince s hereckým nadáním k jejich předvádění. A nejde

jen o náměty, všechna libreta her nó obsahují mnoho literárních narážek, citací a parafrází.

Přízeň mocných šógunů a jejich vazalů pomohla rozkvětu divadla nó, který by ovšem nemohl nastat, kdyby se už dlouho předtím na půdě buddhistických klášterů nepředváděly – především v období novoročních obřadů – taneční výstupy *šuši*, kdyby se na pódiiích u šintoistických svatyní nepředváděly za doprovodu hudby tance *dengaku* s cílem naklonit si božstva (úrody, plodnosti atp.), kdyby se urození i prostí nesmáli pantomimickým scénkám *sarugaku* a konečně kdyby se nenarodil geniální divadelník Kan'ami. Ten dokázal ve vlastním hereckém projevu i ve svých hrách převést starý příběh do rytmické řeči (*sóróbun*), vytvořit dějové napětí a vzbudit divácké očekávání, a především dát příběhu zaznít souzvukem lidských hlasů podtrženým výrazným doprovodem flétny a úderů do bubínků či gongu. Kromě toho dokázal Kan'ami vychovat ze syna Fudžiwakamarua (později Zeami) svého nástupce, jemuž byl na rozdíl od otce dopřán dlouhý život, během kterého dal divadlu nó podobu, v jaké se dochovala dodnes a v jaké pro nás představuje kvinteseenci japonské spirituality a estetického cítění.

Smyslený svět reprezentovaný librettem k hudebnímu představení divadla nó *Komači smývá tuš* (*Sóši arai Komači*,

doslova „Komači pere sešit“) stvořil podle dostupných pramenů právě on, herec (zpěvák, tanečník, dramatik, teoretik divadla nó, principál, buddhista) Zeami Motokijo (1363?–1443), i když někteří autoři uvádějí i starší prameny, kde je za autora tohoto textu označen Zeamiho otec Kan'ami Kijocugu (1333?–1384).<sup>1</sup> Je známo, že Zeami v průběhu mnoha let své aktivní divadelní činnosti upravil a někdy i doplnil řadu původních otcových textů. V případě libreta *Komači smývá tuš* svědčí však ve prospěch dřívějšího vzniku tohoto textu i fakta týkající se shora naznačeného vývoje divadelní formy nó, přesněji řečeno různých tanečních a pantomimických forem, které vzniku nó předcházely, bezprostředně pak představení nazývaná *sarugaku nó*. Podle japonských badatelů byly zpočátku v oblibě hry zvané *geki-nó* patřící většinou do skupiny *genzaimono*, tedy do skupiny her, pro něž je příznačná jednota místa a času a v nichž není postava *waki* pouhým průvodcem děje, ale je jednou z postav aktivně do děje zasahujících. Podle Konišiho je to typ her v mnohém podobných těm, jaké známe i z jiných kultur, což neplatí o nó hrách, ve kterých se hlavní herec objevuje ve dvou podobách, z nichž v jedné se zjevuje průvodci ve snu (*fukušiki mugen nó*),<sup>2</sup> nebo o hrách, v nichž na sebe božstva berou lidskou podobu (*kami nó*). Tyto dva typy jsou považovány za novější, zcela původní, vlastní japonské kulturní tradici.

*Komači smývá tuš* je příkladem *geki-nó*, hry s dramatickou zápletkou odehrávající se ve dvou obrazech – v blízkosti komnaty básnířky Ono no Komači v předvečer básnické soutěže a v Jarním pavilonu císařského paláce v den básnické soutěže.

1 Viz např. Kanze, S. *Kanze rjú* (Sborník pěti libret školy Kanze), *Sōshi arai Komači*.

2 *Fukušiki mugen nó* jsou považovány za nejúžasnější výtvor Kan'amihho představivosti a divadelního génia. Viz Koniši 1986: Vol. III, s. 548.

Postava *waki*, jež bývá někdy označovaná jako „vedlejší“, je zde pravým opakem. Představuje se v ní dvořan Ótomo no Kuruoši, soupeř Komači v nadcházející básnické soutěži a strůjce hlavní dramatické zápletky – vytvoření falešného zápisu tajně vyslechnuté soutěžní básně paní Komači do sešitu se starým opisem sbírky *Manjóšú*. Kuruoši to činí s úmyslem nařknout před zraky císaře Komači z podvrhu. První obraz je oživen humorným zkomolením vyslechnuté básně v zcela nepoetickém podání Kuruošiho pobočníka. Je to role „mluvky“, do které jsou obsazováni herci frašek *kjógen*, proto se tato role nazývá *aikjógen*. V našem případě má pobočník v pauze mezi prvním a druhým obrazem v herecké improvizaci humorně (sarkasticky, ironicky apod.) podat svůj výklad<sup>3</sup> k činu, k němuž se jeho pán odhodlal poté, co si uvědomil, že vyrovnat se skvělé básnířce „je přáním, které se mu jen těžko může splnit“.

Básnířka Komači – hlavní postava (*šite*) – je skutečně v druhém obraze z podvrhu nařčena. Zachová se však duchapřítomně a požádá arbitra soutěže, dvořana a básníka Ki no Curajukiho, aby jí u císaře vyprosil dovolení namočit sešit s vepsanou básní do vody. Čerstvá tuš se vzápětí smyje, básnířčina čest je zachráněna a „zloduch“ Kuruoši ztratí tvář. Vzhledem k tomu, že svůj úklad prozradil hned na začátku, přichází moment divácké zvědavosti až ve chvíli, kdy čekáme, jak bude za svůj čin potrestán. Nedočkáme se však ortelu ani z úst hlavního porotce Curajukiho, ani z úst panovníka.<sup>4</sup> Kuruoši sám ohlásí

3 „Mluvkovo“ povídání není v textu libreta uváděno. I když byly tyto výstupy i textově připravené, zůstával pro komika prostor pro improvizaci.

4 Faktická bezmocnost císaře – nejmocnějšího z mocných – je zde podtržena tím, že tuto roli hraje dětský herec (*kogasta*). Navíc, jako by panovník neměl nárok na vlastní názor, opakuje v rozhodující chvíli slova, která předtím pronesla hlavní postava, básnířka Komači.



úmysl spáchat sebevraždu. Zarazí jej však Komači slovy: „Všichni jsme básníky / nejen já sama / a jako svorní přátelé naší poezie / musíme všichni svou osudovou cestou jít / odhodlaně, v tiché radosti.“ Její slova pak opakuje sám císař a katarze pokračuje tancem, chválou jara, císařské vlády... Dramatik zde neřeší osudovou otázku života a smrti, nýbrž neméně zásadní otázku života a umění, které povznáší a smírjuje. Paradoxně však Komači nevíteží svým uměním v básnické soutěži, k níž za daných okolností vůbec nedošlo, ale „vyhrává“ nad smrtí, od níž Kuruosušiho zachrání. Ve chvíli, kdy je křivě nařčena, vyjadřuje Komači své zklamání a rozhořčení, smutek a nejistotu, když se jí ale podaří očistit se, velkoryse provinilci odpouští. Nejnapínavější a současně nejpoetičtější je tak dlouhá pasáž smývání tuše, kdy divák prožívá s hlavní postavou obavy, zda se ukáže, že její domněnka týkající se způsobu spáchání podlého činu byla správná.

Z pěti takzvaných *komačimono* – her založených na legendách kolujících o slavné básnířce z 9. století – je hra *Komači smývá tuš* jedinou, kde se s touto postavou setkáváme jako s mladou ženou, básnířkou

pohybující se v nejvyšších kruzích. V dalších třech hrách se objevuje jako zapomenutá stoletá stařena, v poslední pak jako duch Komači, který vzal na sebe lidskou podobu. Zatímco o historických postavách Ótomo no Kuruosuši (9. stol.) a Ki no Curajuki (868–945) najdeme záznamy v dobových pramenech, život skutečné Ono no Komači je zahalen tajemstvím. Je jí připisováno asi sto dvacet krátkých básní *tanka* sepsaných do jednoho svazku neznámým pisatelem kolem roku tisíc. Podoba ženy a básnířky, kterou za těmito verši spatřujeme, má skutečně smířlivou tvář, spíše posmutnělou, nechybí jí však vtip ani bojovnost. Vlastně se dosti podobá hlavní postavě ze hry *Komači smývá tuš*.

#### **Literatura:**

- KANZE, S. (1941) *Kanze rjú* (sborník pěti libret školy Kanze), Ósaka: Hinoki šoten
- KONIŠI, D. (1986) *A History of Japanese Literature*, vol. I, II, III, transl. Aileen Gatten, Nicholas Teele, Mark Harbison, ed. Earl Miner, Princeton University Press
- ONO NO KOMAČI. (2012) *Do slov má láska odívá se*, sbírka básní Ono no Komači, přel. Z. Švarcová, přebásnil Z. Gerych, Praha: Vyšehrad

# Komači smývá tuš (Sóši arai Komači)

*Zeami Motokijo*

Libreto hry pro divadla nó přeložila Zdenka Švarcová

## Postavy

*mae šite* (hlavní postava v první půli hry):

*noči šite* (hlavní postava v druhé půli hry):

*cure* (druhá hlavní postava):

*tačišú* (další postavy):

*kogata* (dětská role):

*mae waki* (vedlejší postava v první půli hry):

*noči waki* (vedlejší postava v druhé půli hry):

*aikjógen* (mluvka):

**Ono no Komači**

**Ono no Komači**

**Ki no Curajuki**

**básníci a básnířky**

**císař**

**Ótomo no Kuruuši**

**Ótomo no Kuruuši**

**Kuruušiho pobočník**

## Kuruuši

Dovolte, abych se představil

Ótomo no Kuruuši

Je známo, že se má zítra v Paláci

v Jarním pavilonu

konat básnické klání

v němž se – dle císařova pokynu –

utkám já

s paní Ono no Komači

Dáma tohoto jména

skládá výtečné básně a dostihnout ji

vyrovnat se jí

je přáním, jaké se mi jen těžko může splnit

Nepochybně si právě teď zkouší nahlas číst

co už má připravené pro zítřejší soutěž

Kéž to zaslechnu, až se teď tajně

přiblížím k jejím komnatám

*(Ozve se hlas hlavní postavy, prostý nápěv – sašikoe)*

## Komači

Kdo by se ptal, odkud básnění pramení

ať zví, že vzácný Šótoku, vznešený princ pro spásu bédných

spěl k tomu prameni

po cestách k horám Kataoka

žíznícím

dávaje z něj pít

*(Recituje)*

Zítra v Paláci pořádají

básnickou soutěž

a předem bylo stanoveny, že s Komači se utká

pan Kuruoši  
Co tváří v tvář mu přednesu?

Námět mi vybrali, ten zní:  
„Tráva, co roste u vody“  
Je zajímavý a mě baví  
což tedy splynout s ním – s trávou u vody?  
Co vyplyne?

*(V nízké tónině)*

*Odkud se vzala  
kde má kořeny  
tráva spletená v trsech  
v brázdách vln uvízlá  
vlnami houpaná?*  
Hned si to napiši na pruh papíru

*(Komači se vzdálí)*

**Kuruoši** Jakže? Že bychom právě před chvílkou  
vyslechli její báseň?

**Pobočník** Ano, pane, vyslechli

**Kuruoši** Jak to říkala?

**Pobočník** *Odkud se vzaly  
kde mají kořeny  
šlahouny dýně  
v brázdách na poli  
uvízlé mezi hroudami?*

**Kuruoši** Zbláznil ses? Takhle to nebylo  
No nic, pro mě teď účel světí prostředky  
oba teď víme své a podle toho se zařídíme  
Ač je to podlé, ošklivé  
já ihned vezmu jeden starý sešit  
ze Sbírký bezpočtu listů – Manjóšú –  
a co jsem slyšel to tam vepíšu  
Zítřa Výsosti vysvětlím  
že je to báseň velmi stará  
Kěž mi to přinese vítězství

*(Kuruoši se vzdálí, pobočník-mluvka vypoví svou verzi ošklivé podlosti – improvizace)*

**Společně** (Ono no Komači, Ótomo no Kuruoši, Kino Curajuki, básníci, básniřky)

Ve šťastné době  
šťastná událost  
básnické klání  
Ve šťastné době  
šťastná událost  
básnické klání  
Teď s úctou k Majestátu  
své básně předneseme

saši (prostý nápěv)

Na prahu léta  
bývají setkání v Jarním pavilonu  
zvlášť příjemná a veselá

**Curajuki**                   Zavěsíme tu vzácné portréty slavných básníků  
Hitomaro, Akahito

**Společně**                   Krátké básně  
pro tuto příležitost složené  
předáme, aby mohly být položeny  
k obrazům dávných pěvců

**Curajuki**                   Nuže, vážení

**Společně**                   nejprve dáma  
paní Ono no Komači  
dále pánové Kóči no Micune  
a Ki no Curajuki

**Curajuki**                   velitel stráží Pravé brány,  
a také pan Mibu no Tadanobu

**Společně**                   zaujmeme svá místa  
vpravo a vlevo proti sobě

**Curajuki**                   Přednesem básně zahájím naše setkání  
*Vidím to jako dnes –  
v mlhavém ránu  
lod'ka se ztrácí  
v úkrytu za ostrovem  
v zálivu Akaši*

**Společně**                   To známe, to známe  
měsíc se ukrývá, zmizel za ostrovem  
To známe, to známe  
měsíc se ukrývá, zmizel za ostrovem  
v mlhavé dáli na Awadži  
v severním cípu toho ostrova  
v kraji Edžima, kde začíná  
cesta poezie, co pohladí tě na duši  
kde poprvé si pro potěchu  
začali prozpěvovat verše

Dnes tito pěvci bok po boku  
ve vzácných prostorách Tvých zahrad  
očekávají Tvá slova

**Císař**                   Pan Curajuki?

**Curajuki**                   Klaním se, pane

- Císař** Nejprve tedy pan Kuronuši  
ať změří síly s paní Komači  
Ze všeho nejdřív mi přečti  
její verše
- Curajuki** Jak poroucháš. Bude to na téma  
„Tráva, co roste u vody“
- Odkud se vzala  
kde má kořeny  
tráva spletená v trsech  
v brázdách vln uvízlá  
vlnami houpaná?*
- Císař** Jsem překvapen  
a zaujat tou básní  
Neslychané, co ještě  
mohlo by ji předčit  
Zazpívejme si ji teď všichni!
- Kuronuši** Okamžik, prosím  
Toto je velmi stará báseň  
proč tedy věnovat jí  
tolik chvály!
- Císař** Stará báseň?  
Co tím chceš říci?
- Komači** Hanebné nařčení, pane  
Od božských časů  
co lidská paměť sahá  
se taková věc nestala  
Už tenkrát na počátku princezna Sotóri  
naše patronka  
básníky vyzvala  
aby nesešli z Cesty poezie  
aby své stopy vtiskli do písku  
na Pobřeží básní  
Od doby, kdy na Ostrově perel  
její duch vstoupil do svatyně  
plní jí toto přání všichni básníci  
Cožpak se báseň, o níž zde bylo řečeno  
že je stará, nalézá  
ve Sbírce bezpočtu listů – Manjóšú?  
Nebo snad ve sbírce některého  
z oněch tvůrců?  
Kdo ji složil? Ať je to jasně řečeno!
- Kuronuši** Ano, jak jste se právě vyjádřila  
musím teď nabídnout své vysvětlení  
proč není jasno ohledně té básně

K tématu „léto“ je k nalezení  
v jednom sešitu Sbírký bezpočtu listů  
kde sice stojí  
Napsáno na námět  
„Tráva, co roste u vody“  
ovšem s poznámkou  
„básník neznámý“. Proto nevíme  
kdo tuto báseň složil

- Komači** Sbírkou bezpočtu listů – Manjóšú  
přepsal císařský princ v době Nara  
sestavil ji pan Tačibana Moroe  
a básní je tam sedm tisíc  
to musí vědět každé malé dítě  
Což nekoluje spousta sešitů  
„Bezpočtu listů“?  
Nechápu, o co jde
- Kuronuši** Opravdu? O to víc je to na pováženou  
Vám, která tvoříte  
ve stylu princezny Sotóri  
se nedostává síly prožitku  
proto jste starou báseň zcizila  
Taková je pravda
- Komači** A vy se právě opičíte po známém  
vypravěči Sarumaru dají  
a záludně mě chcete zostudit.  
Nepředkládám tu žádnou  
„starou báseň“
- Kuronuši** Vím, v lese padnu  
pod rozkvetlý strom...
- Komači** ...takové hlouposti já nedělám  
a rozhodně chci vidět  
čemu říkáte stará báseň
- Kuronuši** Prosím, bylo by chybou  
nedoložit svá slova...
- Komači** ...jako Narusa, ten generál z Fudži  
slabika sem, slabika tam  
jednou osm, podruhé čtyři  
trousí po světě stejná slova...
- Kuronuši** ...jak nepřipustné v každé době  
takové chyby...
- Komači** ...v dávných dobách  
stejně jako dnes...

**Kuronuši**

...to nemá být

**Společně**

Zvláštní věc, zvláštní...  
ve starých časech, i v nejstarších  
už měly krátké básně jednatřicet slabik  
dodnes některé propěvujeme  
bez jediné změny  
básně ze Sbírký bezpočtu listů  
je třeba považovat  
za div poezie  
Když Veličenstvo  
každou chvíli vyzývá  
„předložte nám své – pravé – básně“  
je prvním námětem vždy  
rozpuk jara  
a další přijdou, když květy odkvetou,  
v létě pak působí chladivě  
traviny rostoucí u vody  
O tom má dnešní báseň být  
a dojmout dokonce i básníka  
jenž sám by neuměl to procítit  
Tím spíš teď v nitru Komači  
srdce uspěchaně bije na poplach...

**Komači**

Jak je to podlé  
Zdali by vrchní rada Kakinomoto  
vykázal Komači z Cesty poezie?  
Jak podlé je to  
Prý „stará báseň“!  
Když teď vy, všichni  
vpravo i vlevo sedící  
ministři, hodnostáři  
a dvorní dámy různých hodností  
pohlédnete na mne, Komači  
nepřipadáte si nejméně  
nezdá se vám, že je to sen v nějakém snu?  
Když vám teď tento sešit ukážu  
spatříte zmatené řádky  
popletená písmena  
Co jiného? Prostě tu Kuronusi  
připsal, co v skrytu od Komači vyslechl  
aby ji před Výsostí falešně obvinil  
že předložena byla „stará báseň“  
Vlastním štětcem vepsal  
do Sbírký bezpočtu listů  
co si zapamatoval  
Až příliš hanebně se zachoval  
Kéž bych teď mohla  
nabrat vodu v čistém proudu  
řeky Mikawa a smýt  
co dopsáno je v tomto sešitu

- Curajuki** Toto nám říká Komači  
Mají-li se však věci jinak  
nutně jí zůstanou jen  
oči pro pláč
- Komači** Ať to však zvažuji ze všech stran  
té hořkosti, pokud to neudělám...
- Společně** ...potečou slzy, slzí proud  
bude to zlé a čím dál horší  
cestou domů, kdo na mě pohlédne  
sklopí zrak, ach, bude mi stydno
- Curajuki** No, tak, Komači  
nepředbíhej!  
Taková věci si žádá slyšení  
u Jeho Veličenstva  
Mohu požádat?
- Takto se k Výsosti obrací s prosbou  
Komači, která si právě důkladně  
a s velkou pečlivostí  
prohlédla sešit ze Šbíry bezpočtu listů  
kde objevila zmatené řádky a popletená písmena  
Z toho důvodu žádá o svolení  
smýt z toho místa tuš
- Císař** Jistě, jistě, řekni Komači, ať zkusí z toho sešitu  
čerstvou tuš smýt, jak sama navrhuje
- Společně** V tu chvíli sloužící Jeho Výsosti  
nalili vodu do zlacené kádě  
přichystali stříbrnou mísu na omytí rukou  
obojí pro potřebu paní Komači
- Komači** Mám-li teď svolení Veličenstva  
s radostí udělám, co je potřeba  
Slzy jak perly ozdobí pracovní šňůru  
kterou mi vzadu svážou rukávy  
Po stranách konce šňůry zastrčí  
a hned se pustím do smývání tuše
- Společně** S přílivem vln se objevují  
u břehů naší poezie  
štiplavě slané chaluhy  
štiplavě slané chaluhy
- Komači** Před Svátkem hvězd  
prali v Nebeské řece roucho princezny Orihime –  
Nebeské tkadleny



- Společně** Prolnuly se snad vůně slivoní  
v rukávech roucha v barvách kvetoucích sakur?
- Písmen je v sešitě tolik co rozepjatých křídel  
divokých husí křičících  
tolik co křídel divokých husí...  
husy odletí, po křídlech nezůstanou stopy
- V řece Wej vymýval si uši čínský mudrc...
- Komači** Současně smýval špínu světa...
- Společně** ...umýval i vous, co na kaftan mu splýval...
- Komači** ...při březích tenoučký led už tál
- Společně** Pojdme rozvázat rukávy jarní mlhy  
pro osvěžení, čistotu jarních básní!
- Komači** Až dojde řada na praní zimních slok  
až budu zimní básně prát...
- Společně** ...budou si vodní ptáci umývat  
urousané peří  
jíním, co pokrylo jim křídla  
jíním, co pokrylo jim křídla  
Až dojde k řádkům písní milostných  
černá tuš zmizí a s ní starosti...
- Komači** Slzy skrápějí rukávy  
a zalévají smolné kapradiny úporné  
a zalévají smolné kapradiny úporné  
i pomněnky...
- Společně** Až svlaží také bezpočet písní  
ke chvále Buddha i řádu
- Komači** pak vmísí se mezi lodyhy lotosů
- Společně** Písně pro božstva znějí u ohňů
- Komači** v nichž hoří listí z posvátných stromů  
kolem svatyní  
Tam osuším svůj rukáv...
- Společně** Co smáčejí a omývají  
deště sychravých podzimních dnů?
- Komači** Brokát do ruda zbarvených  
listů javorů

**Společně**

Bílé vlny omývají skály v Sumijoši  
ach, v Sumijoši, narážejí do skal bílé vlny  
omývají staleté borovice  
Smývá, omývá, z vody zvedá...  
Pohledte, zvláštní věc!  
Co to znamená?

Mnoho přemnoho starých básní  
básníků, písmen, námětů  
zůstává nedotčených  
co však ta jedna báseň vepsaná  
tráva do vody splývající  
po té už nezbylo jediné písmeno  
nic?!

Vzdejme dík, vzdejme dík  
božstvům ve svatyních  
Izumi, Sumijoši, vzácná Cušima...  
Sepněme ruce a pokloňme se básníkům –  
Hitomaro, Akabito  
drží nad námi ochrannou ruku  
a my tak nyní s radostí  
prostřeme stránky omyté  
před zraky Jeho Výsosti

**Kuronuši**

Dobře, nejlépe to bylo promyšleno, leč  
nevyšlo to a mne teď hanba jakou neviděl  
dohání k sebevraždě

**Komači**

Ne, ne, počkejte přece!  
Všichni jsme básníky  
nejen já sama  
a jako svorní přátelé naší poezie  
musíme všichni svou osudovou cestou jít  
odhodlaně, v tiché radosti

**Císař**

Co řekneš, Kuronuši?

**Kuronuši**

Skláním se před Vámi, pane

**Císař**

Slyšel jsi,  
musíme všichni svou osudovou cestou jít  
odhodlaně, v tiché radosti.  
Zaujmi své místo

**Kuronuši**

Být poctěn shovívaným příkazem  
jak mohl bych jej nesplnit?

**Curajuki**

Vskutku, zaslouží si náš vděk  
Komači, Kuronuši, necítí zášť  
Poprosme Komači, ať nám zatančí!

Všichni přispějme a chtějme  
ať oblékne si z květů šat  
a nasadí si dvorskou čapku  
my všichni  
shromáždění zde v pavilonu  
tleskejme do rytmu!

**Komači**

Přijde jaro, už přijde  
daleko široko  
pokvetou broskvoně  
roztají ledy

**Společně**

Přijde jaro, přijde pozdě  
v zákrutech říček zdrží je kameny

**Komači**

Rozkvetlá větev  
brání se dotekům mých prstů

**Společně**

Růžová větev  
se jen tak nepoddá

**Komači**

(tančí)

V mlžném oparu  
když kraj zahalí závoje jarní mlhy  
za svítání  
zdají se hory být ještě vzdálenější

**Společně**

V slunečním světle  
zdají se sosny být nesmrtelné  
budou žít tisíc let  
i vlny čtyř moří  
i země do čtyř stran  
i dveře na závoru k lidským obydlím  
nepřerušené vládnutí  
příkladných panovníků  
mír  
zrození písně z drsné rodné hroudy  
již chrání božský Susano  
a v zemi skvost – překrásné  
hlavní město  
z jara příjemné teplé a v něm, právě v něm  
je nám dopřáno žít naší poezií...

# Rituál, tradice a energie – další příspěvek ke zkoumání japonského vnímání prostoru

Denisa Vostrá

„Žádný pokrok by nebyl možný, kdybychom zarytě trvali na zachování tradic. Stejně tak ale neexistuje pokrok, jehož základem by nebyly tradice.“

(Hasegawa 1966: 101.)

## Posvátný prostor a tradice očišťování

Japonskou pevninu tvoří více než tři tisíce ostrovů. Téměř tři čtvrtiny povrchu přitom pokrývají hory se sopkami a horkými prameny a většina pobřeží je kamenitá. Takový ráz krajiny se nutně musí odrážet i v životě lidí, kteří ji obývají, zvláště pokud je jejich myšlení s přírodou propojeno tak úzce, jako je tomu v případě Japonců.

Podle mýtů zachycených v nejstarší japonské kronice *Kodžiki* stvořil japonské ostrovy bůh Izanaki spolu se svou družkou Izanami, tedy první božská dvojice, která má pro Japonce v rámci jejich původního náboženství – kultu šintó – zásadní význam, a jimi stvořené území lze tedy chápat také jako božstvo či alespoň jako posvátný prostor.

„Tehdy přikázali nebeští bohové společným rozhodnutím bohu jménem IZANAKI a bohyni jménem IZANAMI: ‘Dotvořte a zhuštěte onen plovoucí škralupek země.’

Pak předali oběma bohům k tomu účelu skvostné kopí.

Obě božstva pak stanula na nebeském plovoucím mostě, sklopila ono skvostné kopí, ponořila je do proudících vod a zavířila jím. A hle, když kopí pozvedla, země, která z jeho hrotu skanula, ztuhla v ostrov. A byl to ostrov, který je zván Onö görö“ (*Kodžiki* 2012: 46).

Zde použitý překlad ‘země’ není úplně přesný, v kronice *Kodžiki* je pro pevninu použit výraz ‘sůl’, jedná se tedy nejspíš o jakousi ‘solnou sedlinu’ či ‘solnou sraženinu’, což implikuje i název ostrova Onö görö, znamenající snad podle lidové etymologie ‘samotuhnoucí’ či ‘sebesrážející’. Samotný výraz ‘sůl’ je ovšem v tomto kontextu také důležitý, neboť s sebou přináší i další významy – sůl

je vedle vody a posvátné hůlky jedním z prostředků používaných k očišťování při speciálních očišťovacích obřadech.

Poté co božská dvojice sestoupila na ostrov Onō gōrō, objevila nebeský sloup, který obešla a začala plodit potomstvo. Při prvním spojení však jako první promluvila Izanami, takže první dva potomci božské dvojice nejsou pokládáni za podařené děti – jde o Pijavici (PIRU KO) a Pěnový ostrov (APA SIMA). Izanami a Izanaki se proto rozhodli proces opakovat:

„I sestoupila obě božstva na ostrov Ōnō gōrō a znovu obešla onen nebeský sloup.

A tu pravil IZANAKI: 'Jak spanilá dívka!'

A IZANAMI pravila: 'Jak krásný jinoch!'

Po těch slovech byli opět svoji a zplodili ostrov zvaný Mladý bůh rýžových klasů z Apa di (APA DI NŌ PO NŌ SA WAKĒ NŌ SIMA). Dále zplodili ostrov Ijō s dvojím jménem (Ijō NŌ PUTA NA NŌ SIMA). Tento ostrov má jedno tělo, ale čtyři tváře: co tvář, to zvláštní jméno. Jsou to země Ijō, zvaná Překrásná dívka (E PIME), země Sanu ki [dnešní prefektura Kagawa], zvaná Jinoch s rýží přicházející ze světa bohů (IPI JŌRI PIKO), země Apa, zvaná Vznešená bohyně bohaté krmě (OPO GĚ TU PIME), a země Tosa [dnešní prefektura Tokushima], zvaná Statečný jinoch, prostředník bohů (TAKE JŌRI WAKĒ).

Pak zplodili ostrov Oki se třemi ostrůvky v pozadí (OKI NŌ MITUGO NŌ SIMA), jehož vedlejší název je Statný jinoch stvořený nebesy (AMĚ NŌ OSI KŌRŌ WAKĒ).

Poté zplodili ostrov Tukusi [dnešní ostrov Kjúšú]. I tento ostrov má jedno tělo a čtyři tváře: co tvář, to jméno. Provincie Tukusi [zhruba dnešní prefektura Fukuoka] se nazývá Mladík zvaný Bílé slunce (SIRA PI WAKĒ), zatímco země Tōjō kuni [dnešní prefektura Ōita] je zvaná Mladý bůh četných sluncí (TŌJŌ PI WAKĒ), země Pī [okolí dnešního Nagasaki] se nazývá TAKE PI MUKA PI TŌJŌ KUZU PI NE WAKĒ, a konečně země Kuma sō [Dnešní prefektury Kumamoto, Kagošima a část prefektury Mijazaki] je zvaná Chrabrý jinoch, pocházející ze slunce (TAKE PI WAKĒ).

Pak zplodili ostrov Iki, zvaný Jeden z nebeských sloupů (AMĚ PITŌ TU BASIRA), dále ostrov Tu sima, zvaný [princezna] AMĚ NŌ SA DE JŌRI PIME, a konečně ostrov Sado. Po něm zplodili Veliký ostrov nesčetných podzimních vázek ve stínu hor (OPO JAMATŌ TŌJŌ AKI TU SIMA), jehož další název je Mocný jinoch z nebeské oblohy a pán četných [dožínkových] podzimů (AMA TU MI SORA TŌJŌ AKI TU NE WAKĒ).

Těchto osm ostrovů zplodili dříve než všechny ostatní, a proto se jim říká Osmero velkých ostrovů (OPO JA SIMA KUNI).“

První ostrovy, které Izanaki a Izanami stvořili, jsou v kronice *Kodžiki* označeny společným názvem Osmero velkých ostrovů, osmička v jejich názvu je však – coby třetí mocnina dvou – posvátná číslovka s významem 'mnoho', 'bezpočet'. Přesto po jejich stvoření v plazení pokračovali:

„Poté se vrátili, odkud vyšli, a zplodili ostrůvek Kibī nō kozima [poloostrov Kodžima při březích prefektury Okajama]. [...] Dále zplodili Ostrov sladkých červených bobů (ADU KĪ SIMA) [Šódošima, ostrůvek mezi dnešní prefekturou Okajama a ostrovem Šikoku], zvaný též Velká vznešená bohyně s holýma rukama (OPO NŌ TE PIME), a dále pak Velký ostrov (OPO SIMA) [Patrně dnešní ostrov Jašiřošima v prefektuře Jamaguči].

Pak zplodili Ženský ostrov (WOMINA SIMA), jehož vedlejší název je Jediný počátek nebes (AMĚ NŌ PITŌ TU NE). Dále zplodili Blízký ostrov (TIKA NŌ SIMA) [ostrov v souostroví Gotó při západním pobřeží Kjúšú, blízký je zřejmě z hlediska Číny]. Jeho jiný název je Mužský ostrov (O SIWO). A konečně Ostrovy dvojčata (PUTA GO NŌ SIMA) neboli Dvojitý nebeský dům (AMĚ NŌ PUTA JA) [snad dnešní Odžima a Medžima, 'mužský' a 'ženský' ostrůvek v souostroví Gotó v prefektuře Nagasaki]“ (*Kodžiki* 2012: 46–48).

V kontextu kroniky *Kodžiki* můžeme tedy prostor japonských ostrovů chápat jako prostor posvátný (protože stvořený božstvy kultu šintó). Při jakékoli snaze o formulaci pravidel přístupu k tomu, co je posvátné, je však třeba se opírat o vnitřní charakter kultu, který stojí v pozadí. Kult šintó je imanentní

náboženství, které nachází veškerou posvátnou zkušenost přímo v tomto světě – ať už v přírodě, v lidském životě či ve společnosti – a nepředpokládá existenci božstev, která by se od věcí tohoto světa výrazně lišila. To, co kult šintó chápe jako ‘posvátné’ či přímo ‘božské’, není proto člověku nijak vzdáleno, je to naopak součástí prostoru, který obývá. Výrazem tohoto ‘posvátného’ je přítom logicky rituál – nikoli ovšem jen jako přežitek minulosti, nýbrž jako činnost (či dokonce sled činností) k ‘posvátnému’ vědomě směřovaná.

Obřady spojené přímo s božstvy (*kami*) se odehrávají ve svatyních, jejichž základní součástí je většinou jednoduchá (často dřevěná) stavba v tradičním stylu, kde božstvo sídlí. Tam ovšem návštěvníci nemají přístup, ti k ní vzhlízejí ze ‘dvorany uctívání’, kde jsou pronášeny také modlitby. K sídlu božstva se směřjí přiblížit pouze kněží a ani oni zpravidla nemají přístup do jeho vnitřních zákoutí. Okolní, ‘rituálně čistý’ prostor se pak podobá parku – když však do něho návštěvníci vejdou z vnějšího, ‘rituálně nečistého’ prostoru skrze bránu *torii*, musí se nejprve ‘očistit’ opláchnutím rukou a vypláchnutím úst.

Zmíněné ‘očistění’ je základem přípravy na veškeré duchovní akce kultu šintó, symbolická očista však pronikla i do běžného života Japonců, například v podobě každodenní očištné koupele, jež pomáhá z těla nejen smýt ‘prach’, ale i ‘nános psychického znečištění’. V doslovném pojetí lze samozřejmě vodou odstranit jen některé druhy viditelného znečištění, avšak rituální očista vodou v kultu šintó symbolizuje zejména duševní očistu, obnovu a také růst. Je to podobné jako nabízení jídla a pití božstvům *kami* – to samozřejmě také nelze brát doslova, neboť božstva pravděpodobně netrpí hladem ani žízní. Cílem takového konání je zejména poukázat na něco jiného, než je běžný, každodenní život, a nabízené zde může symbolizovat spojení s božstvem, které je oslavováno samotným životem. Od účastníků rituálu se očekává, že budou schopni si symbolické a metaforické významy takovýchto aktů uvědomit.

Prototyp očisty vodou coby symbolu obnovy a růstu nalezneme opět v kronice *Kodžiki*. Když po porodu božstva ohně bohyně Izanami zemřela, vydal se za ní bůh Izanaki do říše mrtvých. Tím však porušil tabu a přišel do styku s ‘rituálním znečištěním’ (*kegare*) – za ně byla až do středověku považována například smrt člověka či domácích zvířat, porod, menstruace či nemoc –, takže se musel rozejít se svou družkou a vrátit se na zem. Po návratu pak pocítil potřebu se očistit, aby předešel neblahým následkům své návštěvy v říši mrtvých:

„A tehdy pravil IZANAKI: ‘Brr, v jak hrozné, odporné zemi jsem to byl! Musím se očistit.’

Když pak dorazil na pláň Apa ki para u ústí řeky Tati bana v oblasti Pi muka na ostrově Tukusi, očistil se a věnoval se zařikávání.

Poté odhodil sukovic, jež se rázem proměnila v Boha cest opírajícího se o hůl (TUKI TATU PUNA TÖ NÖ KAMĪ). Dále odhodil pás, a ten se proměnil v boha zvaného MITI NÖ NAGA TI PA NÖ KAMĪ. Pak odhodil vak, který se stal Bohem měření času (TÖKI PAKA RASI NÖ KAMĪ). Posléze i šat, který odhodil, byl učiněn bohem, který je nyní nazýván Bůh bolesti a utrpení (WA DURA PI NÖ USI NÖ KAMĪ)“ (*Kodžiki* 2012: 58–59).

Následuje výčet božstev, která se zrodila z Izanakiho nohavic, čapky a dalších odhozených součástí oděvu. Poté v očiště pokračoval přímo v řece:

„Tehdy IZANAKI pravil: ‘Proud při hladině je příliš prudký, proud u dna je zase příliš slabý.’

Ponořil se tedy zprvu do proudu v střední hloubce, aby se zde očistil a smyl ze svého těla nečistotu. A bůh, který se z této očisty zrodil, byl Mocný bůh snující nesčetné pohromy, křivdy a neřesti



**Velká svatyně Ise je zasvěcená bohyni slunce Ama terasu.**

(JA SO MAGA TU PI NŌ KAMĪ). Po něm se tímto způsobem zrodil Velký bůh snující pohromy, křivdy a provinění (OPO MAGA TU PI NŌ KAMĪ). Tito dva bohové tedy vznikli omýváním IZANAKIHO znečištěného těla při velké očistě po návratu ze země nečistoty.

[...]

Poté se IZANAKI omyl na dně vodního toku, a tak přišel na svět Mocný bůh toku u dna moře (SŌKŌ TU WATA TU MI NŌ KAMĪ) a Mocný mužný duch toku při dnu moře (SŌKŌ DU TU NŌ WO NŌ MIKŌTŌ).

Když se pak opět omyl ve střední hloubce, přišel na svět Mocný bůh středního toku (NAKA TU WATA TU MI NŌ KAMĪ) a Mocný mužný duch středního toku (NAKA DU TU NŌ WO NŌ MIKŌTŌ).

Poté se IZANAKI opět očistil na hladině, a tak se narodil Mocný duch toku při hladině (U PA TU WATA TU MI NŌ MIKŌTŌ), a posléze Mocný mužný duch toku při hladině (U PA DU TU NŌ WO NŌ MIKŌTŌ)“ (Kodžiki 2012: 59–60).

Podle kroniky *Kodžiki* tak očista proběhla ve třech samostatných krocích, které odpovídají obvyklým třem fázím očisty prováděné rybáři a lovci chaluh (Kodžiki 2012: 59).

„Když si pak [IZANAKI] myl levé oko, zrodila se bohyně slunce AMA TERASU OPO MI KAMĪ.

Poté si umyl pravé oko, a tak se zrodila bohyně měsíce TUKU JŌMI NŌ MIKŌTŌ.

Později si propláchl nos, a tak se zrodil bůh TAKE PAJA SUSA NŌ WO NŌ MIKŌTŌ.

[...]

Tedy se IZANAKI velice zaradoval a řekl: „Plodil jsem jedno dítě za druhým, a posledním takovým zplazením jsem získal tři urozené potomky“ (Kodžiki 2012: 61–62).

Jméno Take paja susa nō wo nō mikōtō by se dalo přeložit jako Chrabrý, pohotový a divoce řádicí bůh, pro tohoto boha se ale běžněji používá zkrácené označení Susa nō wo. Nejvýznamnějším božstvem z trojice vzešlé při omývání z Izanakiho očí a nosu je však samozřejmě bohyně slunce Ama terasu.

V kronice *Kodžiki* šlo v tomto případě o očistu nutnou po kontaktu se smrtí. Prostřednictvím očistných rituálů dochází ovšem i k očistě mysli, jejich cílem je vytvoření stavu, který je blízký 'posvátnému', 'božskému'. Může přitom jít o odstranění hříchů, znečištění či neštěstí jednotlivce, celé komunity nebo dokonce národa.

## Modlitby a rituály

Modlitby a s nimi spojené ceremoniály kultu šintó se dají rozdělit v zásadě do tří skupin: osobní modlitby týkající se jednotlivců či jejich rodin, tradiční ceremoniály, jako jsou modlitby za císaře či důkuvzdání za dobrou úrodu, a konečně samotné slavnosti svatyní (*macuri*), které mají lokální charakter a odrážejí místní tradice.

Mezi osobní modlitby patří například první návštěva svatyně v novém roce (*hacumóde*), jíž se tradičně účastní kolem 70 % všech Japonců, první návštěva svatyně s novorozeným dítětem (*hacu mijamairi*) nebo návštěva svatyně při příležitosti oslav třetích a sedmých narozenin děvčátek a pátých narozenin chlapců (*šiči go san*). Při těchto příležitostech přednese kněz slavnostní modlitbu (*norito*), účastníci provedou symbolickou oběť (obětují snítku stále zeleného stromu) a je jim nabídnut doušek posvátného rýžového vína, symbolizující vzájemnou dohodu mezi božstvy a věřícími. Do této kategorie patří dále například obřady očisťování stavebních parcel či svatby – tradiční svatby jsou v Japonsku šintoistické, zatímco pohřby jsou buddhistické –, modlitby za úspěch u zkoušek a podobně.

Obřady týkající se císařského rodu jsou v zásadě stejné po celé zemi a konají se současně ve většině velkých svatyní. Významnými ceremoniály tohoto druhu je vedle modliteb za císaře *kinensai* (17. února) a důkuvzdání za úrodu *niinamesai* (23. listopadu) také oslava vzniku státu *kigensecu* (11. února)<sup>1</sup> či oslava narozenin císaře (3. listopadu se slaví narozeniny císaře Meidži a 23. prosince narozeniny současného císaře). Tyto obřady, představující spojení kultu šintó s císařským dvorem, vznikly na konci 19. století (v období Meidži).

Poslední kategorií obřadů jsou slavnosti *macuri*, které vzhledem ke svému místnímu charakteru dávají kulturní identitu celým obcím či městům. Menší slavnosti tohoto druhu připomínají sousedská setkání, avšak velké festivaly mohou trvat i několik dní a lákají množství místních návštěvníků i turistů. Běžnou součástí takové slavnosti je průvod, na nějž se božstvo svatyně přemístí do přenosné svatyně *mikoši*, nosí (případně vozí) se po okolí a je obveselováno tancem, divadelními představeními, zápasy, závody v lukostřelbě a podobně. Festivaly tohoto druhu pořádají obvykle místní sdružení, zatímco kněží zde plní spíše jen roli specialistů – zajišťují například přesun božstva do přenosné svatyně a předřikávají modlitby (Breen / Teeuwen 2010: 2–3). Oslavy samotné se z větší části odehrávají mimo svatyni, přímo v obci, kde díky tomu vzniká karnevalová

<sup>1</sup> Podle tradice založil Japonsko mytický císař Džinmu v roce 660 př. n. l.



**Očistit se je třeba i před jídlem. V japonských restauracích servírují před podáváním jídla ručníček navlhčený horkou vodou, *ošibori*.**



atmosféra nabitá energií, a důležitou roli v nich mají i diváci, kteří nemusejí jen přihlížet, ale často se stávají přímými účastníky veselice.

Pro kněží šintoistických svatyní jsou všechny tyto tři typy obřadů součástí jediné tradice, avšak většina účastníků festivalů podle všeho nespojuje tyto události s konkrétním myšlenkovým směrem, přistupuje k nim spíše jako k sezonním oslavám, které byly odjakživa vítaným oživením všedního života – na novoroční návštěvu svatyně například Japonci pohlížejí velmi podobně jako na srpnový buddhistický svátek dušiček (*obon*) a jen málokterý z nich by za těmito tradičními svátky hledal ‘náboženství’ či ‘víru’ (Breen / Teeuwen 2010: 4).

Přes tento současný, nábožensky nespecifikovaný přístup je snad patrné, že ke studiu japonské kultury a japonských tradic je kult šintó zcela nepostradatelný, neboť je jejich základem či alespoň nedílnou součástí. Kult šintó coby ne-racionální myšlenkový systém totiž obsahuje univerzální hodnoty (nejen nábožensko-filozofické): usiluje o nalezení celistvosti a jednoty existence pomocí vhodných činností a chování a zásadním způsobem tak ovlivňuje pohled na to, co to znamená být součástí určitého (a opět nikoli jen duchovního) společenství. Prostřednictvím vzývání božstev *kami* může člověk dojít k pochopení, že k dosažení potěšení je primární určitá komunita, vzájemnost, která propojuje životy lidí a dává jim smysl – tuto skutečnost dokládají ostatně i výše zmíněné obřady spjaté s lokálními tradicemi. Při společných rituálech se formují určité způsoby chování, jejichž dodržování vede k harmonizaci životních energií<sup>2</sup> a k nalezení patřičného místa ve společnosti. Odchytky od takovýchto modelů chování mohou naopak představovat ‘nečistotu’, která může vytvářet nesoulad, proto je třeba se jich pokud možno vyvarovat, případně se od nich společným konáním znovu očistit.

„Čeho buddhismu se nedostávalo, nabízel šintoismus v hojnosti. Učení jeho vybízí také k věrnosti vládci; také účtē ku památkám předků a dětské lásce, jaké žádné náboženství neučí; radí arrogantní povaze Samuraje jistou pasivitu a trpělivost. V Šintově teorii není místa pro ‘dědičný hřích’. Naopak, Šintoismus věří ve vrozenou dobrotu a božskou čistotu lidské duše. Každý snad povšimnul si,

2 O energii *ki* viz dále.

že na svatých místech Šintů chybí všechna bohoslužebná nářadí. Jednoduché zrcadlo, vyvěšené ve svatyni, tvoří hlavní část celého zařízení. Přítomnost tohoto předmětu jest lehce vysvětlitelná.

Zobrazuje lidské srdce, v němž, když jest čisto a klidno, zrcadlí se obraz božství“ (Nitobe 1904: 9).

Kult šintó je zaměřený na ‘tady a teď’, proto na něj lze pohlížet jako na soubor předepsaných způsobů pohybu a chování, které poskytují účastníkům rituálů okamžité uspokojení. Rituály ale mají významný dopad i z dlouhodobého hlediska – jsou v nich zakódovány hodnoty, etiketa i etika (Williams 2005: 59).

„Zdvořilost jest ona slušnost a přímot v jednání, kterou každý cizinec pozná jako zvláštní japonskou ctnost. Zdvořilost jest jen ubohou ctností, je-li vykonávána proto, abychom neprohřešili se proti pravidlům slušnosti, ač má přece býti vnější činností soucinné úcty pro city bližního. [...]

Ve svrchovaném slova smyslu blíží se zdvořilost skoro lásce. Můžeme s vážným obdivem říci, že ona zdvořilost ‘jest trpělivá a přívětivá, jež se nesnaží (nešplhá), nepřehání, nevynáší se, nestává se netrpělivou, nehladá své, nenechává se ztrpčovati a nepřičítá zlo’“ (Nitobe 1904: 24–25).

Rituály se týkají všech vrstev společnosti a všech věkových kategorií – lze tvrdit, že všichni Japonci se v nějaké formě setkávají s rituálním chováním, které s sebou přináší nejen řadu možností obohacení života, ale i notnou dávku (nespecifické) scéničnosti,<sup>3</sup> již přinášejí už jednotlivá gesta, často odlišná od gest používaných na Západě, ve větší míře pak běžné interakce, jako je předávání navštívenek či jiných předmětů, systém úklon a podobně. Za jistý druh rituálu však lze v Japonsku považovat i běžné pracovní postupy. V tradičních řemeslech totiž není žádný prostor pro improvizaci, všechny pohyby jsou předem dané a neměnné – ostatně podobně tomu je i ve zvládnutí techniky tradičních japonských umění, jako je například divadlo nó.

„S největší pozorností bylo učeno, jak se máme ukloniti ku pozdravu cizích, jak choditi a seděti. Chování při stole stalo se vědou. Pítí čaje povzneseno k ceremonii a dobře vychovaný muž musil býti mistrem ve všem. [...]

Slyšel jsem poznámky Evropanů o široké naší nauce o zdvořilosti. Slyšel jsem, že zabírá mnoho místa v našich myšlenkách a že jest nesmyslem ve všem jí zadost učiniti. Přiznávám, že v etiketě naší jsou nepotřebné jemnosti, ale nevím, je-li v etiketě naší zrovna tolik nesmyslnosti jako v přehnaném napodobení stále se měnících mód na západě? Ostatně ani módu nepokládám za pouhou chuť ješitnosti, naopak považuji ji za nekonečnou snahu lidského ducha po krásnu. Tím méně pokládám obřady za triviální; jsou výsledkem dlouhého pozorování nejlepšího způsobu a nejlepší cesty k jistému cíli. Ku vykonání jisté práce jest zajisté jeden způsob nejvýhodnější. Způsob tento jest nejspořivější a nejpohodlnější. [...] U čajového obřadu jsou zvláštní předpisy, jak užívatí šálku, lžíce nebo ubrousku. Nováčkoví se obřady ty zdají unavující. Ale brzo poznáme, že dle předepsaných pravidel se nejvíce času i práce uspoří“ (Nitobe 1904: 26–27).

## Tradiční architektura jako produkt japonského vnímání prostoru

Vyjádřením japonského prostoru je všeobecná otevřenost, nic zde neexistuje samo o sobě. Všechny objekty v prostoru se vzájemně ovlivňují a každý prostor existuje jen proto, že mimo něj existuje ještě nějaký další prostor. Nedílnou součástí

<sup>3</sup> Konkrétní příklady takovýchto ‘scén’ viz autorčin článek „Na jevišti Japonsko: záměrná i bezděčná scéničnost Země vycházejícího slunce“ otištěný v *Disku* 14 (prosinec 2005): 144–160.



Hacumode, první návštěva svatostánku v novém roce – chrám Narita šinšódži.

prostoru je totiž i čas, jehož 'vrstvy' v prostoru pociťujeme. V každém okamžiku se tedy prolíná výše zmíněné 'tady a teď' (poněvadž prostor je ovlivňován počasím, roční dobou, osvětlením i aktuální činností, která v něm probíhá) s historií (protože některé součásti prostoru, jako je například kámen, se mění celá staletí). Nakonec se však změní vše, prostor je tedy třeba vždy nahlížet jako dynamický.

Japonskou koncepci prostoru lze v určitém smyslu chápat jako čekání na zjevení božstva *kami*, je tedy třeba počítat i s jeho subjektivním rozměrem. Pro Japonsko typický 'meziprostor' *ma* (vymezený vedle prostoru samotného i časem) pak velice úzce souvisí s 'cítěním prostoru' či přinejmenším s 'uvědoměním si prostoru', které samozřejmě zahrnuje i existenci objektivního uspořádání, ale vedle něho se v něm projevuje i energie daná probíhající činností – ta je samozřejmě vnímána subjektivně. Z tohoto hlediska můžeme o prostoru uvažovat také jako o určitém stavu mysli, který vychází z představivosti člověka a ovšem obsahuje náboženské, ale i psychologické a tělesné významy.<sup>4</sup>

A opět zde narážíme na 'tady a teď': tento aspekt typický pro celou japonskou kulturu představuje radostné přijímání života a zároveň intenzivní prožívání blízkosti přírody v přítomnosti a často vede i k uměleckému vyjádření krásy specifickými formami – například sedmnáctislabičnou básní *haiku*, zachycující nejčastěji přírodní scenerii s náladou jedinečného okamžiku.

<sup>4</sup> Více o problematice 'meziprostoru' (též 'časoprostoru') *ma* viz autorčin článek „Prostor a čas v japonském konceptu *ma*“, otištěný v *Disku* 34 (prosinec 2010): 89–103.



◀ Slavnostně oblečené děti se chystají na slavnost tří- a sedmiletých děvčátek a pětiletých chlapců Šičigosan (v překladu 7-5-3).

► Před přijímacími zkouškami na univerzity se studenti obracejí na božstvo písemnictví (je jím heianský básník Sugawara no Mičizane) prostřednictvím svých proseb zapsaných na destičky ema.

„Duchovní zdroje *haiku* je tedy třeba hledat v pevně zakotveném šintoistickém bytí ve světě, v hlubokém souzvuku přírodního člověka s bližními tvory. Stará japonština nerozlišuje mezi ‘věcí’ a živou bytostí, všechno je *mono*, ať je to skála, vodopád, brouk či člověk. Nic není ničemu nadřazeno či podřízeno a celá osnova je posvátná: ‘Nezabíjej mouchu, nevidíš, jak spíná ručičky, jak prosí?’ Kdyby Issova dojemná sympatie s hmyzem byla jen pózou romantického básníka, nemohla by být tak absolutně přesvědčivá, maximální zkratka a formální prostota *haiku* okamžitě zvětší a podtrhne sebemenší faleš a každý vyhaný tón“ (Líman 1996: 7–8).

V Japonsku se střídají čtyři roční doby, které jsou od sebe poměrně zřetelně oddělené a jejichž příchod lze většinou předvídat s přesností na dny. Změny, které v souvislosti s příchodem jednotlivých ročních období nastávají, byly pro Japonce již od nejstarších dob nesmírně důležité a staly se součástí jejich každodenního života, kultury i umění. O významu proměn přírody pro japonskou tradiční poezii snad ani není třeba hovořit, s roční dobou ale souvisejí například i vzory aktuálně používaných kimon, květinová výzdoba výklenku *tokonoma* v japonském tradičním domě<sup>5</sup> a také třeba složení a úprava jídelníčku v restauracích.

Podobné tradice samozřejmě nejsou neměnné, vyvíjejí se v souladu s náboženským, uměleckým i sociálním smýšlením. Dobrým příkladem mohou být například postupné proměny japonských zahrad, jejichž role prošla během japonské historie značným vývojem. Zpočátku šlo zejména o napodobování vnějších forem přírody, ale s tím, jak se obyvatelé japonských ostrovů postupně seznamovali s jejími zákonitostmi, stalo se jejich cílem zpodobení podstaty přírody a jejího vnitřního fungování, tedy jejích základních (životních) sil. V každém období japonských dějin tak došlo k vytvoření specifického prototypu pohledu na přírodu, který vždy těsně souvisel se změnou postoje člověka k přírodě, se

<sup>5</sup> Více o výklenku *tokonoma* viz v autorčině článku „Japonský tradiční dům a problematika scénického prostoru (nejen v Japonsku)“, otiskněm v *Disku* 26 (prosinec 2008): 61–62.



společensko-politickou situací v zemi i s nábožensko-filozofickými trendy, tedy s celkovým intelektuálním klimatem (Nitschke 2003: 27).

Ve vnímání krásy se v Japonsku prolíná přirozená nahodilost, daná konkrétním okamžikem, s dokonalostí, představovanou lidským zásahem. Nejde zde ovšem o dva protikladné přístupy, oba tyto pohledy jsou v naprostém souladu, tak jako se vzájemně doplňují síly *jin* a *jang*. Vzájemná kultivace a vědomé prostupování nahodilosti a danosti je tak typickým znakem japonského tradičního chápání krásy. Kdyby se oba tyto přístupy od sebe oddělily, ztratily by svou živost. Jejich kontrast je nezbytným předpokladem jejich samotné existence a také důvodem, proč nejde v Japonsku oddělit architekturu od přírodního prostředí (Nitschke 2003: 12).

„Pro japonskou architekturu je charakteristické úsilí sladit stavbu a krajinu, třeba i zastoupenou miniaturní zahradou“ (Hilská 1980: 69).

V japonské tradiční architektuře dominují přírodní materiály, zejména dřevo, které se vzhledem ke zdejším klimatickým podmínkám ukázalo jako mimořádně vhodné – ve vlhkých měsících roku je schopno absorbovat vlhkost, kterou pak naopak uvolňuje v době sucha. Je tedy ‘živé’ a podílí se na utváření aktuálních vlastností prostoru. Vedle dřeva slouží jako stavební materiál také rákosí, kůra a jíl a jako doplňkový materiál se používá kámen. V souladu s využívanými přírodními materiály a vzhledem k již zmíněné velké citlivosti Japonců vůči proměnám přírody dává přitom japonská architektura přednost asymetrii a jednoduchosti.

Jistěže zde najdeme i výjimky – přemíru barev a bohatost forem, která je v kontrastu s tradiční asymetrií a jednoduchostí, reprezentuje například čínský styl objevující se ve stavbě šintoistických svatyní i buddhistických chrámů v období po příchodu buddhismu. Do tohoto stylu se řadí například mauzoleum Tokugawy Iejasua v Nikkó, pro něž je typický kontrast mezi rumělkovými sloupy a bílými (omítnutými) zdmi, propracované dekorace, zakřivené linie, symetrie

a jisté vydělení z přírodní scenerie. Důvodem je skutečnost, že buddhistické chrámy byly konstruovány tak, aby zaujaly, a tak jsou výrazně zdobnější než obytná architektura, v níž je hlavním cílem navodit vkusnou a uvolněnou atmosféru.

Bez ohledu na to, zda jde o tradiční jednoduchou architekturu či o zdobnou architekturu ovlivněnou Čínou, vždy je tu však patrná citlivost vůči detailu. I když celkově působí budova jednoduše a prostě, zejména při pohledu z dálky, při bližším zkoumání objevíme spoustu drobností, které stojí za pozornost. A jde o detaily související jak s technologií, tak s designem. Pokud jde o technologii, vidíme tuto skrytou rafinovanost například v truhlářské práci, která umožňuje spojovat jednotlivé součásti bez použití hřebíků – to je důležité proto, aby šla stavba snadno rozložit pro případ nutné opravy. V otázce zdobnosti může působit buddhistická stavba dosti složitým dojmem, nicméně zde zase najdeme opakující se motivy, které vytvářejí celistvý vizuální rytmus stavby a přispívají k její celkové harmonii (Young 2004: 6).

Japonská společnost snadno přejímá cizí vlivy, a to ve všech oblastech. Patrné je to v japonském jazyce i v kultuře, architekturu nevyjímaje. Zpočátku šlo zejména o přejaté principy z Číny a Koreje, v poslední době jde zejména o přejímky z USA. Ve všech případech se přitom jedná o přejímání vědomé a vítané, nikdy ne bezmyšlenkovité. Proto některé cizí prvky postupem času splynuly s japonskou architekturou a vznikly zajímavé kombinace stylů. Japonci i v architektuře předvedli svůj talent cizí prvky vhodně přetvořit s ohledem na své potřeby a také se zachováním základních japonských hodnot a estetických principů, tak jak se to dělo už odedávna i v jiných oblastech kultury (např. v případě čínských vlivů v období Nara).

V Japonsku existuje viditelná snaha o zachování starých staveb. To vyžaduje určitý způsob práce s nejoblíbenějším stavebním materiálem, tedy se dřevem, které má své výhody i nevýhody. Se dřevem se dobře pracuje, může být opracováno do rozmanitých tvarů a lze z něj vytvořit konstrukce, které jsou odolné vůči zemětřesení. Hlavní nevýhodou dřeva je však to, že může zetlít a snadno hoří, a tak se v Japonsku stalo zvykem dřevěné budovy pravidelně přestavovat. Vždy je vytvořena víceméně přesná kopie původní stavby a poté se původní stavba zboří (Young 2004: 8).

Nejnámějším příkladem tohoto postupu je svatyně Ise džingú (též Velká svatyně Ise, Ise dažingú), zasvěcená bohyni slunce Ama terasu. Svatyně Ise se nachází ve městě Ise v prefektuře Mie v oblasti Kansai na jihovýchodním pobřeží Japonska a je to nejdůležitější šintoistická svatyně v Japonsku. Tato svatyně se skládá ze dvou podobných komplexů – z vnitřní svatyně zasvěcené bohyni slunce Ama terasu a z vnější svatyně. Stavebním materiálem u obou staveb je výhradně bílý japonský cypřiš. Podle letité tradice kultu šintó se obě hlavní budovy svatyně přestavují podle přesných plánů s využitím původních technologií. Vedle každé budovy je volný pozemek, na němž se nejprve postaví nová svatyně s důrazem na zachování každého detailu, a následně se konají bohoslužby, které mají přimět božstvo, aby se přesunulo do nové stavby. Poté se po dalších bohoslužbách stará svatyně rozebere a její části se rozdělí mezi přidružené svatyně po celém Japonsku. Současné budovy byly postaveny v roce 1993, a jsou tak již 61. kopií staveb původních (Young 2004: 21).

Použití nepoškozených částí zbořených budov je běžnou součástí 'recyklace', která je v Japonsku běžným zvykem – k opravě i ke stavbě nových budov se používá dřevo i střešní tašky jak ze staveb zbořených záměrně, tak i z budov poškozených ohněm či dalšími nečekanými vlivy. To je rozdíl oproti Číně, kde



▲ ► Příklady úklon k uvítání hostů.



k podobné recyklaci nedocházelo, i když se zde používaly stejné materiály. V Japonsku se však tento zvyk vyvinul v důsledku zvýšené potřeby nových staveb po znečištění dosavadního prostoru například úmrtím. V dnešní době se někdy objeví obava, že by nahrazení původních částí stavby snížilo její historickou hodnotu, a tak se v případě významných památek poškozené části stavby vždy nutně nemění – k jejich výztuze se používají například karbonová vlákna.<sup>6</sup>

## Obytný dům a jeho významy

Dávní obyvatelé Japonska žili v domech s hliněnou podlahou. V dnešní době snad může být hliněná podlaha chápána jako něco nečistého a v současném Japonsku už není běžná, ale v tradičním Japonsku měla své specifické postavení, rozhodně nebyla pokládána za nějakou obyčejnou hlínu. Japonci mísili rýžové plevy s jílem, který nechávali ztuhnout, a vytvářeli tak hliněnou podlahu, která

<sup>6</sup> Karbonová vlákna se pro svou pevnost, malou hmotnost, nehořlavost, dobrou elektrickou vodivost a nízkou tepelnou vodivost používají například v letectví a v kosmonautice. Jedná se o dlouhý tenký pramen materiálu o průměru 5–8  $\mu\text{m}$ , složeného převážně z atomů uhlíku. Atomy uhlíku jsou spojeny dohromady v mikroskopické krystaly, které jsou orientovány víceméně paralelně k dlouhé ose vlákna. Díky krystalovému uspořádání je vlákno na svou tloušťku velmi pevné, má hustotu asi 1750  $\text{kg}/\text{m}^3$ .

byla pružná a do určité míry také tepelně izolovala (sedělo se na ní na rohožích), což jsou pro podlahu důležité vlastnosti. Aby se tehdejší lidé chránili před zimou, měli přímo v hliněné podlaze ohniště, a oheň tak vyhříval podlahu i celou místnost. Svou pružností vyhovovala podlahu přirozenému pohybu, takže ani při celodenní práci v domě nebolely z chození nohy. Toho na pevné podlaze nejde dosáhnout, byť by byla pokryta seabeměkkým kobercem (Ueda 2005: 95).

*Tatami* ('udusaná země') je termín, který se dnes používá pro dokončenou podlahu, ať již hliněnou či betonovou, původně to však bylo označení podlahy tvořené jílem smíchaným pro zpevnění se solankovým matečným roztokem (po vykrystalizování soli). Použití solankového matečného roztoku mělo přitom pravděpodobně ještě jiný důvod než jen zpevnění hlíny k vytvoření podlahy. Sůl totiž patří v Japonsku vedle vody k tradičním prostředkům rituální očisty, který se používá dodnes. Sůl sypou kolem ringu před zápasem například zápasníci sumó, ale najdeme ji třeba i u vchodů do restaurací (Nakagawa 2005: 6–7).

Prostor s hliněnou podlahou byl tedy zřejmě něčím víc, než může být prostor s podlahou betonovou, která v Japonsku původní podlahu v moderní době nahradila, byl to prostor doslova prosycený minulostí a nabitý rozličnými významy. Jedině hliněná podlahu může totiž nést stopy každodenního života v průběhu dlouhých let, během nichž doslova vpíjela pot i slzy.

Vývoj japonské obytné architektury dosáhl svého vrcholu v období Tokugawa (1600–1868), kdy se v domě objevují tři typy podlahy: hliněná podlahu, podlahu z leštěných prken a podlahu pokrytá rohožemi *tatami*. Hliněná podlahu je přitom samozřejmě nejstarší, 'rezidenční' styl vládoucí třídy zvaný *šinden zukuri* a charakterizovaný dřevěnými podlahami byl vytvořen v období Heian (794–1185) a styl *šoin zukuri* s podlahami krytými rohožemi *tatami* je synonymem pro obytnou architekturu vojenské aristokracie ve středověku. Na japonský tradiční dům tak můžeme pohlížet jako na směsici různých kultur vycházejících z odlišných historických období a z různých společenských vrstev.

Hliněná podlahu však ani v průběhu času z tradičního domu nevytizela. Některé typické rysy tradičního životního stylu, například skutečnost, že se určité části zemědělské výroby přesunuly dovnitř do domu, a také těsné společenské vztahy v rámci vesnice daly postupem času vzniknout jedinečnému prostoru, v němž nuance mezi tím, co je veřejné a co soukromé, byly jen stěží postižitelné. Prostor s hliněnou podlahou, tedy místnost zvaná *doma*, tvořil přechod mezi vnějším, veřejným prostorem a soukromým rodinným prostorem a byl součástí tradičních domů jak na venkově, tak i ve městech. Po celá staletí si uchovával postavení místa naplněného životem pracujících lidí, kteří mají úzký vztah k výrobě, k přírodě v okolí domu i k místnímu společenství.

V souvislosti s různými druhy podlahy je třeba zmínit ještě jednu zásadní odlišnost – chápání významu přezutí v Japonsku a na Západě. Pokud se totiž lidé na Západě doma přezouvají, používají přezůvky jako součást svého oděvu, jde tedy o osobní záležitost. V některých kulturách může být navíc použití přezůvek mimo ložnici pokládáno za nevhodné – například ve Francii bude hostitel stěží přijímat hosty v domácích pantoflích a stejně tak jej ani nenapadne přezůvky návštěvě nabízet. Naproti tomu v Japonsku jsou přezůvky vždy součástí domu, tedy součástí obytného prostoru, a pro různé místnosti se navíc používají odlišné typy. V jiném obutí se vstupuje do kuchyně, v jiných přezůvkách se chodí na verandu, na toaletu, do koupelny, speciální dřeváky pak slouží ke vstupu





Starobylý plánek svatyně Icukušima.

do zahrady. Použití přezůvky k pohybu po jiné části domu, než pro kterou jsou určeny, je naprosto nepřijatelné. Na nutnost přezout se na rozhraní dvou prostředí přitom v tradičním japonském domě může upozornit například rozdílná podlaha v jednotlivých místnostech a na verandě, mnohdy je mezi jednotlivými místnostmi dokonce jemný výškový rozdíl.

Odlíšný pohled na funkci přezůvek je v Japonsku dán zvykem používat *tabi*, ponožky s odděleným palcem, které byly odjakživa pokládány za druh obutí. Přezůvky, které se nazývají ještě přes *tabi*, jsou tedy něčím navíc, podobají se spíše návlakům přes boty či obřím pantoflím, s nimiž se setkáváme například na zámcích. Podle Uedy (2005: 93) na ně může být s trochou nadsázky pohlíženo jako na druh vozidla učený k pohybu po jednotlivých částech domu.

## Energie ki jako základ prožívání

Všechno na světě má svou energii. Energie je obsažena ve všem živém (tedy v člověku, ve zvířatech i v rostlinách) a je nezbytná pro zachování života. V Japonsku (a ovšem i v Číně) existuje energie označovaná jako *ki* (v čínštině *čchi*), která žije ve všem, co dýchá, a o níž se často mluví v souvislosti s tradičními bojovými uměními – právě tradiční bojová umění totiž přinášejí přesné techniky, jak tuto

energii kultivovat, aby bylo možné ovládat její cirkulaci v celém těle. Na energii *ki* existuje mnoho pohledů, je dávana do souvislosti s protikladnými principy *jin* a *jang* i s taoismem, můžeme však na ni pohlížet také jako na pomyslný most spojující v člověku 'tělesné' s 'duševním'.

Čínský znak *čchi* pro tuto energii, který se ve čtení *ki* používá i v Japonsku, byl původně označením pro 'změny počasí'. Základními stavy počasí bylo přitom 'jasno' (*jang-čchi*) a 'zataženo' (*jin-čchi*) – ve staré Číně se tyto stavy staly podstatou konceptu pozitivního a negativního. Samotný výraz *čchi* (japonsky *ki*) se pak stal vyjádřením tělesné aktivity živých bytostí i jejich psychické a emocionální síly. Podle starého čínského přístupu propustuje tato energie celý svět a za příznivých podmínek ji člověk může ovlivňovat. Neomezuje se tedy jen na určité tělesné a duševní činnosti, vyjadřuje životní energii jako takovou (Kokubo 2001: 147). Je také důležitou součástí čínské tradiční medicíny, jako je například akupunktura.

Energie *ki* propustuje celý vesmír a její tok, projevující se jak v psychologické, tak v emocionální rovině, může být ovlivněn mimo jiné i pouhým záměrem člověka. V Japonsku může být navíc energie *ki* chápána nejen jako energie všeho živého, ale i jako energie určitého předmětu či prostoru, jde tedy také o jistý druh 'vyzařování' (někdy se používá i termín 'vibrace'), který má zásadní vliv na tělesné pocítování – energii *ki* mohou ve významnější míře poskytovat například očistné rituály. Japonská energie *ki* je navíc často chápána také jako 'vnitřní energie', můžeme na ni tedy pohlížet jako na 'životní energii' či 'aktivitu'. Její zuslechťování je přitom nedílnou součástí mnoha druhů meditace.

*Ki* označuje přirozenou aktivitu těla i duše. Je to označení čehosi nehmátelného, co se v běžném životě projevuje jako 'pocit', 'cítění', 'emoce', 'myšlenka' či 'motivace', jde tedy evidentně o velice důležitý prvek v procesu pochopení sebe sama a pochopení vlastního života. S využitím energie *ki* může člověk najít v životě naplněném horečnou činností svůj vlastní vnitřní klid, který je třeba k utváření čistých a pravdivých vztahů s druhými, nezbytných ke skutečnému prožívání života.

V současné japonštině se *ki* vyskytuje v mnoha běžných výrazech – jmenujme například *kibun* 気分 ('pocit'), *kúki* 空気 ('vzduch'), *denki* 電気 ('elektřina'), *genki* 元気 ('zdraví') či *tenki* 天気 ('počasí'). Přestože však v překladových slovnících nacházíme k těmto výrazům snadno pochopitelné ekvivalenty, jejich znakový zápis, obsahující znak *ki*, naznačuje, že přinejmenším některé z nich v sobě nesou ještě nějaké další významy. Výraz *genki* tak můžeme podle kontextu překládat nejen jako 'zdraví', ale obecněji též jako 'vitalita', případně 'čiperný', a při doslovném překladu použitých znaků jej pak můžeme číst jako 'původní životní energie' či 'základní životní energie'. Podobně *tenki* nemusí být jen výraz pro 'počasí', ale lze jej chápat jako 'nebeskou životní energii' nebo 'nebeskou aktivitu', což je ovšem v souladu s původním čínským chápáním znaku *ki* (*čchi*).

Ještě složitější je vysvětlit podstatu výrazu *kiai* 気合, který sice podle překladových slovníků nese význam 'výkřik', ve skutečnosti však jde o koncept, který má blízko ke konceptu *kotodama* ('duše slov')<sup>7</sup> a jehož smyslem je ve skutečnosti 'koncentrace síly životní energie *ki*'. *Kiai* je jmenné vyjádření fráze *ki ga au*, tedy

7 Koncept *kotodama* mimo jiné předpokládá, že produkce některých harmonických frekvencí může v lidech vytvářet fyzickou nebo duševní sílu. Více o tomto konceptu viz autorčin článek „Koncept *kotodama* aneb o japonské 'duši slov'“, otištěný v *Disku* 36 (červen 2011): 121–127.



Svatyně Heian v Kjótu.

‘být v souladu s životní energií *ki*’ neboli ‘harmonizovat energii *ki*’, a označuje okamžik absolutního soustředění, ‘koncentraci myslí’, která předchází jakémukoli vynikajícímu výkonu. Překlad ‘výkřik’ je tedy evidentně značně zjednodušený a navíc poněkud zavádějící – jen málokdo si při takovéto interpretaci uvědomí, že samotný zvuk je v případě tohoto konceptu mnohem méně důležitý než ostatní hodnoty. ‘Výkřik’ *kiai* by měl splynout s použitou technikou tak, aby se veškerá tělesná síla soustředila do přesného okamžiku (Wilson 2010: 2–3).

Síla *kiai* s hlasitostí příliš nesouvisí. Podstatné je, že je tento ‘výkřik’ vytvářen sloupcem vzduchu vycházejícím z břicha přes bránici a má dvě důležité kvality: směr a tón. Dalo by se snad říci, že je to umění zkoncentrovat veškerou fyzickou i duševní energii do jediného bodu za účelem dosažení dokonalého výrazu, při kterém je navíc nezbytné sladit (či uvést do harmonie) správné načasování okamžiku provedení s těžištěm postupu. Pouze tak totiž umožní *kiai* člověku uskutečnit výraznou akci určenou k očistění myslí od nežádoucích myšlenek – tedy akci vedenou čistou životní energií *ki*, která jí propůjčuje veškerou svou intenzitu. Takováto jednotící síla fyzicky koncentruje potenciál prostoru a času do jednoho bodu, a psychická kapacita uvolňující se konkrétním směrem s sebou nese to nejkrajnější uvědomění si samotného života.

Jak již bylo řečeno, kult šintó je duchovní zkušenost, v níž se významně projevuje ‘tady a teď’, což je fenomén typický i pro divadlo. Logicky se zde tedy nabízí otázka, nakolik herectví souvisí s duševní očistou a nakolik by případně jeho hnací silou mohla být ona ‘životní energie *ki*’. O potřebě cvičení určených

k očištění těla i duše mimoto hovoří v souvislosti s japonským tradičním divadlem nó i jeden z jeho zakladatelů, Zeami Motokijo, který ve svých traktátech věnovaných principům, estetice a filozofii, z nichž vychází umění divadla nó, rozebírá zejména prostředky, jimiž lze vyvolat u diváků zážitek krásy, která leží někde 'nad' či 'za' postavou, již herec svým výkonem vytváří. Za herecké mistrovství pokládá přitom Zeami takové konání, jehož základem je dokonalé zvládnutí techniky a při němž se navíc herec nachází ve stavu mimo veškeré emocionální prožívání a vědomé pojmenovávání, takže jeho cítění není vedeno samotným záměrem. Tento druh hereckého umění označuje termínem 'květ' (*hana*), jehož získání představuje pro herce nezřídka proces trvající celý život.<sup>8</sup>

### **Literatura:**

- BREEN, J. / TEEUWEN, M. (2010) *A New History of Shinto*, Oxford 2010
- HASEGAWA, N. (1996) *The Japanese Character*, Tokyo: Kodansha
- HILSKÁ, V. (1980) „Nejstarší estetické teorie v Japonsku“, in *Kulturní tradice Dálného východu*, Praha: Odeon
- Kodžiki – Kronika dávného Japonska* (2012), přeložil Karel Fiala, Praha: ExOriente
- KOKUBO, H. (2001) „Concept of 'Qi' or 'Ki' in Japanese Qigong Research“, in *Proceedings of Present Papers on the 44th Annual Convention of the Parapsychological Association*, New York
- LÍMAN, A. V. (1996) „Úvodem“, in (týž) *Pár much a já*, Praha: DharmaGaia
- NAKAGAWA, T. (2005) *The Japanese House in Space, Memory and Language (Nihon no ie: kukan, kioku, kotoba)*, Tokyo: International House of Japan, Inc.
- NITOBÉ, I. (1904) *Duše Japonska. Bušido*, přeložil K. J. Hora, Praha: Josef Pelcl
- NITSCHKE, G. (2003) *Japanese Gardens*, London: Taschen
- UEDA, A. (2005) *The Inner Harmony of the Japanese House*, Tokyo: Kodansha
- WILLIAMS, G. (2005) *Shinto*. Chelsea Home Publishers
- WILSON, W. E. (2010) „Kiai“, in *Essays on the Martial Arts*. Přístupné na internetu: <http://www.mine-ralogicalrecord.com/wilson/karate.asp> (květen 2012)
- YOUNG, D. / YOUNG, M. (2004) *Introduction to Japanese Architecture*, Hong Kong: Periplus

<sup>8</sup> Viz autorčin článek „Zeami o herectví v divadle nó“ otištěný v *Disku 5* (září 2003): sh.

# Prolegomena k metodologii výzkumu v oboru edukačního dramatu 2

Josef Valenta

V prvním dílu tohoto článku<sup>1</sup> jsem uvedl jeho cíl: „...byl napsán proto, aby přinesl strukturované podněty k probíhající debatě o konstituování (či přímo k onomu konstituování) metodologie výzkumů v oblasti dramatické výchovy“ (Valenta 2012: 68). Dále jsem zde prezentoval jakousi ‘vnitřní’ typologii výzkumných přístupů – úhlů pohledu v oblasti dramatické výchovy: 1. Výzkum pro divadlo/drama;<sup>2</sup> 2. Divadlo/drama jako výzkum, resp. výzkum divadlem/dramatem; 3. Divadlo/drama jako výzkumná zpráva; 4. Výzkum divadla/dramatu; 5. Výzkum ‘výsledků’ divadla/dramatu; 6. Výzkum nedivadelní skutečnosti prostřednictvím metafory divadla/dramatu). V 1. části jsem podrobně pojednal o přístupech či typech výzkumu sub 1 – 3. Nyní tedy přikročíme k výkladům o dalších úhlech pohledu.

1 Disk 40 (červen 2012): 67–85; stejný název, pouze s označením první části.

2 Pojem divadlo tu prioritně chápeme jako divadlo edukační, hrané dětmi atd. a pojem drama analogicky k angličtině jako ekvivalent pojmu ‘edukační drama’ (dramatická výchova atd.).

## 4. Výzkum

- **tvůrčích procesů při přípravě i realizaci divadelního představení nebo edukační dramatické struktury**  
a
- **instrumentů, jejichž prostřednictvím se divadlo/drama uskutečňuje,**  
ale též
- **výskytu/existence dalších vztažných jevů v těchto oblastech**  
a
- **výzkumu a jeho metodologie (meta- výzkum)**  
*(výzkum divadla/dramatu)*

*Výzkum tvůrčích procesů při přípravě i realizaci divadelního představení nebo edukační dramatické struktury*

Začněme u zkoumání práce umělce-profesionála. Využijme jako ukázkou takového výzkumu práci J. Vostrého o P. Čepkovi (Vostrý 1996). Pokud bychom chtěli charakterizovat výzkumné metody věnující se Čepkovi jako tvůrci, pak bychom mohli – stručně řečeno – mluvit o ‘pozorování’ tvorby P. Čepka. Či přesněji: o osobní ‘zúčastněné’ zkušenosti adekvátně připraveného pozorovatele, který byl

bezprostředním účastníkem tvůrčího procesu (jako režisér). A o rozhovorech s ním nebo jinými herci, resp. o Čepkově vyprávění o jeho práci. První typ poznávání resp. analýzy<sup>3</sup> reprezentují v textu např. takoveto pasáže: „Petrův zkouškový postup při objevování motivů jednotlivých replik detailní fyzickou akcí byl tedy i jakousi cestou postupného poznávání duševního zázemí takového lidského typu. Jeho individuální varianta obsahovala v Petrově podání vedle zásadní psychofyzické ohebnosti také obtížně (a zejména s obavami z Goldberga)<sup>4</sup> krocenou nevyčválanost...“ (Vostrý 1996: 73–74). Druhý typ pak představuje – jen o několik stránek dále – výpověď Čepkova hereckého kolegy, J. Abrháma:<sup>5</sup> „Až pár dní před premiérou – snad z hrůzy, že už to musíme vyklopit – jsme ty řeči začali brzdit, jak nám těžko lezly z úst. Takže jsme řekli první slovo, ani ne celou větu a koukali si do očí, co ten druhý na to. Po několika větách vznikla ‘metoda’ přiřazování slov ke slovům a bylo vyhráno“ (Vostrý 1996: 70). A konečně Čepkova vlastní výpověď, ilustrující jeho uvědomělou práci na sobě:<sup>6</sup> „Uvědomil jsem si, že si jako vnímavý divák [řeč je o kolegovi, který se Čepka zeptal, proč v jisté scéně ‘tak řve’] řekl: proč on tam má to superforte, když tam může být jen vnitřní rozčilení, které je někdy víc než oslnivý efekt silného hlasu? Od té doby si to pamatuji. Silný pocit se musí vždycky nějakým způsobem hlídat a musí se s ním pracovat“ (Vostrý 1996: 25).<sup>7</sup> Nebo: „Když mi

3 ... za níž by bylo možné vystopovat jisté výkladové paradigma, či – jak J. Vostrý sám říká – ‘příslušnou programovou i teoretickou poetiku’.

4 Šlo o Pinterovu hru *Narozeniny*.

5 Vostrým citovaná z textu Pilařová, E. *Petr řečený Čepka*. Praha: Orbis 1995. Šlo o zkoušení hry *Na koho to slovo padne* od A. Vostré.

6 Jak v e-mailové korespondenci s autorem tohoto textu podotýká J. Vostrý a dodává: „... uvědomělou ‘práci na sobě’ (opět v duchu jisté poetiky, do jejíhož okruhu patřil i kritik onoho ‘řvaní’)...“

7 Převzato z rozhovoru P. Čepka s D. Krupkovou.

bylo šestadvacet, tak jsem se od dobrých postav<sup>8</sup> [...] dovídal hodně o světě. Teď je tomu spíš naopak. Své zkušenosti do postav vkládám“ (Vostrý 1996: 74).<sup>9</sup>

J. Vostrý – s praktickou znalostí Čepkovy tvorby – nepochybně vybírá z těchto výpovědí to, co je ‘typické’ či ‘charakteristické’ pro portrét herce.

Další typ ‘na tvůrčí procesy’ zaměřeného výzkumu najdeme v úplně jiné oblasti (a jde vskutku o zcela odlišné niveau těchto procesů). ‘Role playing games’ (RPG) nejsou v podstatě ani primárně uměleckou ani specificky edukační oblastí, i když oba tyto rozměry jistě nepostrádají. RPG jsou

„Kolektivní slovní (dialogicko-dramatická) zábava několika hráčů, kteří hrají fiktivní role osob pohybujících se ve virtuálním světě, vytvořeném pouze v jejich imaginaci a konstruovaném neustálým dialogem mezi nimi.“ [...] „Mohou být popsány střídavě jako interaktivní fikce, skupinové narace příběhů, hraní role ve fiktivních, virtuálních světech či jako psychodrama hrané pro zábavu.“<sup>10</sup>

Využijeme prvků z výzkumu RPG realizovaného J. Holým, protože základní princip aktivit při RPG je podobný principu dramatické výchovy – jde o proměnu v postavu ve fiktivním světě. Příkladem výzkumné činnosti J. Holého může být např. jeden z výzkumných cílů: „Zjistit, co hra(ní) znamená pro hráče a co se při hře děje.“ Metodami byly rozhovory a pozorování. Holý se vydal na kvalitativní cestu, avšak sám reflektuje, že jeho výzkum byl (mými slovy řečeno) spíše předvýzkumnou orientací v praxi daného tématu:

„Postupoval jsem tak, že jsem si poznamenával to, co mě zaujalo, a později jsem o tom dále přemýšlel,

8 Rozuměj: dobře napsaných.

9 Z rozhovoru pro čas. *Kino* (1993).

10 Cituje Holý (2004) text: Janeček, P. *Paralelní světy (kulturní fenomén her na hrđiny pohledem etnologie)*, Praha 2002: 19–23. Nepublikovaná bakalářská práce, Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy.

hledal souvislosti atd. Záhy se ukázalo, že takto lze dospět k zajímavým a podnětným poznatkům, které by si zasloužily hlubšího zkoumání, ale že postup se potýká s dvěma problémy: 1. Nesystematičnost; 2. Pomalost získávání dat“ (Holý 2004).<sup>11</sup>

Holý pak nabízí i výsledky svého objevování – ty, které se týkají procesů tvorby fiktivní postavy, vypadají např. takto:

„Hraní postavy rozhodně není bezproblémové. Nejenže může postava trpět všemi lidskými konflikty (např. konflikt rolí, povahy a role, etický konflikt), ale navíc přibývá celá skupina možných konfliktů a problémů mezi postavou a hráčem (pramenících jednak z rozdílnosti cílů postavy a hráče a jednak z obtížnosti hraní komplexní osobnosti – neschopnost vcítit se do postavy, pocit neautenticity hraní atd.).“

S jistou opatrností chci zmínit i vlastní drobné šetření směřující právě do oblasti ‘procesů’. Šlo o dotazník s otevřenými položkami, který měl sloužit k reflexi tvůrčích procesů studentů a jehož výsledek měl též přispět – v rámci málo strukturovaného akčního výzkumu – ke zdokonalení (mé) výuky.<sup>12</sup> Dotazník měl osm položek – pro příklad:

„Když již hraješ (v divadle, ve třídě) svou roli, co se dá vybavit z prožívání této situace? (Nakolik vnímáš sebe, nakolik postavu, nakolik jiné věci, nakolik víš, že jsi to ty sám – a za sebe – a nakolik někdo jiný? Jak vnímáš oscilaci či prostě pohyb mezi realitou a fikcí?“

Položky neměly primární cíl v tom, aby odpovědi byly kvantifikovány, i když by to částečně možné bylo.<sup>13</sup> Odpovědi na výše uvedenou otázku se pohybovaly mezi „Vždycky si udržuji spíš odstup...“

11 Sám v dalším textu upozorňuje, že by se hodilo využít např. metody ‘zakotvené teorie’ (nevychází z předem dané teorie, ale na základě empirických zjištění teorii vytváří) – reflektuje tak tedy i onu skutečnost, že jeho výzkum nenáleží k oněm ‘hlubším’. Osobně se však domnívám, že i tak je jeho bakalářský výstup kvalitní.

12 ... na KVD DAMU.

13 Respondenti např. při popisech svého hraní v rámci edukačních dramatických struktur očekávatelně a ‘vyčíslitelně’ psali o tom, že jde mnohem méně o ‘herectví prožívání’ než v případě, že hrají roli v divadelním představení; nebo že o své postavě hovoří jako o ní/něm, nikoliv jako o ‘sobě’.

na jedné straně a „Nevnímám sebe, ale ji [postavu] jako sebe“ na straně druhé. Ukázalo se též např., že respondenti – uvažující o přípravě na hraní postavy – více psali o svém myšlení a o představách než o vlastním fyzickém prožívání či jednání.

### *Výzkum instrumentů, jejichž prostřednictvím se divadlo/drama uskutečňuje*

V tomto ohledu si dovoluji znovu sáhnout do vlastní výzkumné zkušenosti, neboť ta je ‘po ruce’. Konkrétní kontext existence pedagogické novinky, kterou dramatická výchova v 90. letech 20. stol. byla,<sup>14</sup> mne přiměl k výzkumu toho, co je vlastně její specifikou ve srovnání s jinými ‘výchovami’, které měly částečně (ale opravdu jen částečně) shodné cíle. Nejprve bylo třeba se zorientovat v zahraničních konceptech dramatické výchovy. To vedlo k definici klíčového prvku specifiky tohoto edukačního oboru (ve srovnání s jinými obory), jímž byl nejprve edukační metodický princip tzv. ‘hraní rolí/v rolí’ a později pedagogické využití principů divadelnosti a dramatickosti. Následovalo soustavné studium konceptů oboru v (zahraniční) literatuře, přímé a zúčastněné pozorování práce řady britských lektorů dramatu, kteří u nás v té době hojně působili při workshopech, a též pozorování práce českých odborníků na školní edukační drama. Výsledkem byl text „Metody a techniky dramatické výchovy“,<sup>15</sup> přinášející

14 Na počátku 90. let 20. stol. začala dramatická výchova vystupovat z pedagogického undergroundu. Ve stejné době ovšem do Česka doslova ‘vtrhly’ i další výchovy založené na aktivitě a interaktivitě žáků. Dramatická výchova se zpočátku nezdálo prezentovala spíše jako obor pro osobnostně sociální rozvoj (zaměřený na různé životní dovednosti). Se školskou reformou přicházející těsně po r. 2000 byl (naopak) jasně definován její esteticko-výchovný charakter. Tato změna úhlu pohledu na edukační drama se nicméně přpravovala po celá 90. léta. Systémů zaměřených na životní dovednosti tu působilo více a místy docházelo k jakémusi zaměňování výchovné dramatiky např. s tzv. sociálně psychologickým výcvikem nebo tzv. osobnostní a sociální výchovou. Proto onen pokus o výzkum specifik edukačního dramatu.

15 Valenta, 1997 (1. vydání), v současnosti 2008 (3. vydání).

obširnou klasifikaci metod opřených o zmíněné principy.<sup>16</sup>

Studie z roku 1999 (Valenta 1999) pak srovnávala systém rozvoje sociálních dovedností zvaný 'sociálně psychologický výcvik' s dramatickou výchovou (a to nejen z hlediska metod, ale i cílů a obsahu obou systémů). Tato studie již obsahuje část definující metodologii výzkumu a celkově je jako výzkumná studie pojednána.<sup>17</sup>

Pokud jde o výzkum 'instrumentů' (ale i výsledků), pak je – doufejme – hubou brzké budoucnosti v oboru tzv. 'akční výzkum'.<sup>18</sup> Akční výzkum je forma výzkumu učení a vyučování, kterou aplikuje přímo ve své práci učitel. Je 'practice based' v pravém slova smyslu. Nejde ale o živelné procesy. Učitel zaregistruje v praxi problém nebo má nápad na inovaci apod. Teoreticky se připraví, seznámí se s již hotovými výzkumy, mapuje realitu ve své třídě. Přitom pozor!: 'dojmologie' do akčního výzkumu nepatří! Po každém vyučování spojeném např. s pozorováním zkoumaného jevu či s rozhovory s žáky o jevu, který je zkoumán apod., učitel provádí registraci získaných dat, jejich kódování, seskupování, klasifikaci a interpretaci. Na tomto základě pak zkouší proměňovat různé parametry procesů edukační práce (však se také varianta akčního výzkumu nazývá 'design-based research' – Starý 2006). Pro dramatickou výchovu, která by měla být na vnitřní flexibilitu při uplatňování nástrojů edukace v podstatě 'zvyklá', se takový výzkum jeví jako velmi výhodný. Tím spíše, že otevírá prostor pro kvalitativní zkoumání.

16 Vzhledem k tomu, že v 90. letech tu nebyl ani tzv. RIV ('Rejstřík informací o výsledcích' výzkumů etc.) ani se jednoznačně nepožadovalo, aby podobné texty obsahovaly popis metodologie výzkumu, je tato jen letmo zmíněna – materiál byl pojednán především jako text, který má pomoci praxi.

17 Zkrácená verze této studie je též zatím jediným českým příspěvkem v časopisu *Research in Drama Education* (Valenta 2004).

18 A připomeňme si z 1. dílu tohoto článku, že v popisech practice-based výzkumu uváděný jako metoda nebo dokonce jako paradigma.

Vyžaduje však vnitřní kázeň, vedle evidence vlastního prožitku též velmi racionální postupy v práci se zjištěnými daty, jistý talent pro 'rozdvojení' současně na učitele i výzkumníka atd.

Protože akční ovlivňování vlastní práce má jisté rysy experimentu,<sup>19</sup> připomeňme ještě samotný experiment jako metodu zkoumání procesů. J. Holý při úvaze nad hypotetickým využitím dalších výzkumných metod v oblasti 'hraní s rolemi' říká:

„Experimentem zde nemíním čistý, laboratorní pokus, kde kontrolujeme všechny (vstupní) proměnné, ale hru vedenou určitým zvláštním způsobem s cílem zjistit, jak budou hráči na tuto nezvyklost reagovat. Pokusy s hráčskými skupinami začátečníků i 'veteránů' mohou přinést nový vhled do situace. Můžeme zjišťovat, jak budou reagovat na určité téma zápletky, na nezvyklý styl hraní atd. Zvláště porovnání hry začátečníků a hry veteránů nabízí hlubší porozumění vztahu k práci s imaginární skutečností herního světa, jakož i učení se 'hernímu stylu myšlení'. Můžeme ovlivňovat řadu proměnných určujících hru“ (Holý 2004).

Poznamenejme k tomu navíc, že princip experimentu je přirozenou součástí nejen zkoumání tvůrčích procesů, ale i tvorby samé. „Zkus/zkusím to jinak – třeba takto...“ je formulace vyznačující, že začínáme experimentovat s nějakou existující skutečností, třeba s pojetím situace, kterou máme zahrát. A výsledek? Porovnáme původní (tzv. kontrolní) pojetí/ztvárnění situace s novým (tzv. experimentálním).

*Výzkum výskytu/existence určitých jevů v těchto oblastech, vč. jevů historických*

Troufám si odhadovat, že výzkumů tohoto typu máme u nás v oboru drama-edukace nejvíce. Zaměřuje se různými směry:

– Na katedře výchovné dramatiky DAMU se soustavně zpracovávají (do jisté míry již též historické) portréty

19 ... při němž, jak známo, měníme určité parametry jevu či procesů a zjišťujeme, co tato změna s oněmi jevy či procesy udělala.



význačných osobností působících v praxi oboru. Při sledování umělecké činnosti aktivně pracujících pedagogů dramatické výchovy pak může jít – za výše popsaných okolností – i o typ výzkumu v základním schématu ne nepodobný Vostrého výzkumu Čepkova herectví.

– Výzkumy sledující výskyt dramatické výchovy. V níže uvedené tabulce je příklad výsledku sledování forem dramatické výchovy na 163 základních školách (ne na základních uměleckých školách) v Libereckém kraji (Jonová 2011: 128):

Způsob zařazení DV ve Školních vzdělávacích programech	1. stupeň	2. stupeň
--	-----------	-----------

ÚDAJE UVEDENY V %

DV je samostatný předmět	4,9	11,3
Metody DV jako součást jiného předmětu	35,0	28,3
Metody DV v průřezových tématech	44,8	34,9
DV není zařazena vůbec	28,2	25,5

Odlisný cíl si definovala v oblasti výskytu dramatické výchovy a jejích forem či podob v praxi diplomantka KVD DAMU J. Zemanová: „Zjistit, zda výše uvedenou kombinaci environmentální a dramatické výchovy [autorka výše charakterizuje základní možnosti propojení obou výchov] využívají [učitelé] v praxi a jakým způsobem“ (Zemanová 2010: 58).

Nebo pro změnu výsledek (staršího – 90. léta) výzkumu KVD DAMU: „Ze získaných údajů se dá usuzovat, že skrze projektivní otázky se zřetelně vybavuje respondentům divadelně dramatický charakter oboru průměrně ve 30 % odpovědí... [...] Jinak cítí respondenti v podobě přímých vyjádření systém DV především jako aktivní učení rozvíjející dovednosti pro život...“ (Valenta 1999b: 8; k tomu čtěte, prosím, poznámku<sup>20</sup>).

<sup>20</sup> Dodávám, že podobná zjištění byla pro KVD DAMU

‘Meta-výzkum’ (metametodologie)

Zaznamenáváme i pokusy mapovat výzkumné aktivity. Za své bakalářské téma si výzkumy v dramatické výchově zvolila Z. Baksová. Vedla rozhovory (interpretované použitím kódování) s odborníky v oboru („Cílem je zachytit diskusi kolem výzkumu v dramatické výchově, která je v současné době aktuální, popsat současnou situaci, zákonitosti a příčiny vysvětlující aktuální stav výzkumu v dramatické výchově. Cílem výzkumu je také vyvodit závěry, které v sobě nesou návrhy řešení situace“ – Baksová 2009: 22). A dále prováděla šetření v oblasti studentských prací („Cílem je vyhledat, analyzovat závěrečné studentské práce zabývající se tématem dramatická výchova a obsahující výzkum v tomto oboru, obhájené na Pedagogické fakultě Masarykovy univerzity, a následně je kategorizovat podle výzkumných témat a metod. [...] Výzkumný problém: Jakou metodologií výzkumů používají výzkumníci v dramatické výchově a jakých oblastí se týká?“ – Baksová 2009: 38–39).

Částečně teoretický výzkum na poli metodologie výzkumů v dramatické výchově provedla pak v sérii textů H. Kasíková, převážně se zaměřením na zahraniční výzkumné zkušenosti v oboru (Kasíková 2007;<sup>21</sup> 2008a;<sup>22</sup> 2008b<sup>23</sup>). Význam tohoto počínu spočíval především v obracení

pobídkou, aby se toto pojetí oboru snažila během 90. let změnit (viz i poznámka č. 14). Jednou fází bylo již zmíněné završení těchto snah – konstituování dramatické výchovy v národních kurikulárních dokumentech jako oboru esteticko-výchovného.

<sup>21</sup> V tomto textu autorka představuje britský časopis *Research in Drama Education* a analyzuje texty tak, aby mohla definovat klíčová výzkumná témata v něm publikovaná.

<sup>22</sup> Zde představuje pro změnu knihu J. Ackroydové *Research Methodologies for Drama Education* a šest v ní obsažených přístupů k výzkumu.

<sup>23</sup> V tomto textu uvažuje autorka nad pedagogem edukačního dramatu jako nad reflektujícím praktikem a nad potřebou, aby učitelé zkoumali svou práci. Kloní se k tomu, aby byli vybavováni zejm. pro kvalitativní a akční výzkum.

pozornosti k výzkumu v edukačním dramatu.<sup>24</sup>

Shrneme-li velmi stručně celou položku č. 4, pak lze konstatovat, že tento typ výzkumu využívá spíše běžných metod jak kvantitativního, tak kvalitativního výzkumu, vč. metod historických a metody srovnávací.

### **5. Výzkum toho, jak divadlo/drama působí na aktéry i/nebo diváky (ovlivňuje je, mění...)**

*(výzkum 'výsledků' divadla/dramatu)*

V tomto případě můžeme hovořit o výzkumech

– jednak výsledků edukačního působení dramatu, ale zmínit můžeme

– též výzkum – řekněme – needukačního vlivu dramatických aktivit na diváka (příp. též na aktéra).

Výzkumy bádající v oblasti výsledků jsou u systémů, jako je dramatická výchova (ale i osobnostní a sociální výchova atd.), velmi náročné. Zejména tím, že výsledky jejich působení se projevují v chování a jednání žáků či 'absolventů' a vyžadují tedy velmi často využití výzkumné metody 'pozorování' (tedy obvykle též déle trvající přítomnost badatele 'v blízkosti' pozorovaného). A dále: výsledky se projevují – ideálně – v běžných životních situacích (i mimo 'laboratoř' učebny edukačního dramatu), kde jsou pro výzkumníka obtížně dostupné. A konečně: Vliv na podobu cílového chování (ale i myšlení či prožívání) mohou mít též

<sup>24</sup> A to i (byť nejen) v souvislosti s narůstajícím tlakem státu na výzkum a registraci jeho výsledků – v tomto ohledu se tedy i česká dramatická výchova jako akademický obor začala dostávat částečně do podobné pozice, v níž se ocitlo drama ve Velké Británii 'plusminus' v 80. letech 20. stol. Tehdy (v dobách ekonomických restrikcí) se výzkum začal stávat argumentační platformou pro obhájení smysluplnosti existence oboru.

tzv. intervenující proměnné, tedy vlivy působící např. i souběžně s dramatickou výchovou, avšak v jiném prostředí (třeba vliv sportovního klubu na kooperativnost žáka). Tyto proměnné jednak není snadné zachytit a jednak – když už o nich víme – není snadné určit přesně 'míru' jejich vlivu na objekt našeho výzkumného zájmu.

Za první příklad – vliv na jedince – vezměme disertaci H. Cisovské. Hlavní otázka jejího výzkumu zněla: „Jak může dramatická výchova pomoci k rozvoji osobnostně sociální kompetence u studentů učitelství?“ (Cisovská 2004: 141.) De facto akční výzkum (autorka sama kurzy se studenty na ostravské pedagogické fakultě vedla) probíhal s užitím metod: kazuistika, pozorování, obsahová analýza písemných výpovědí, rozhovory, postojový dotazník. Z několika souhrnných závěrů (podložených konkrétními zjištěními) vyjmeme pro příklad tento: „Studenti [na základě působení dramatické výchovy] pozorují a posuzují největší změny a rozvoj ve své kompetenci přijmout a zastávat novou sociální roli a ujasňovat si své možnosti a omezení vzhledem k ní“ (Cisovská 2004: 214).

Další příklad: Jiný výzkum – výzkum vlivu divadla-forum na sebevědomí v konfliktu. Šlo též o akční výzkum. Cílem bylo podpořit použití konstruktivních komunikačních strategií v konfliktech na pracovišti a působit preventivně v této oblasti, a to cestou 'upraveného' Boalova modelu divadla-forum. Úprava spočívala v doplnění o 'dialogickou psychologickou analýzu'. Výzkum využíval jak kvantitativní metody (dva standardizované dotazníky týkající se sebevědomí; evaluační formulář hodnotící použité pedagogické metody; číselné škály pro hodnocení vlastního komunikačního chování), tak kvalitativní (dva rozhovory; nepřímé pozorování a analýza s užitím videa průběhu divadla-forum; vlastní poznámky účastníků o komunikačních

problémech v průběhu projektu). Hlavním zjištěním byla užitečnost této metody pro osvojení takových strategií řešení konfliktů, které neútočí na sebeúctu účastníků (Gjærum / Ramsdal).

A do třetice: Opět jiný příklad – vliv dramatu na klima ve skupině. Najdeme ho v bakalářské práci L. Michalíkové. Výzkumný problém zní: „Jaký je vliv užívání dramatické výchovy ve výchovně vzdělávacím procesu na sociální klima školní třídy?“ Je konkretizován třemi hypotézami vyššího řádu. Zde je jedna z nich: „Mezi školními třídami, v nichž se užívá dramatická výchova ve výchovně vzdělávacím procesu, a školními třídami, v nichž se dramatická výchova neužívá, budou významné statistické rozdíly v jednotlivých 5 proměnných dotaznících MCI-P a MCI-A.“<sup>25</sup> Tato hypotéza je dále konkretizována subhypotézami. Opět vyberme jednu z nich, označenou jako HA1: „Ve školních třídách, v nichž se užívá dramatická výchova ve výchovně vzdělávacím procesu, se projevuje větší *spokojenost*<sup>26</sup> žáků než ve školních třídách, v nichž se dramatická výchova neužívá“ (Michalíková 2006: 43). Metody výzkumu jsou následující: dotazník ‘Naše třída’ (česká verze MCI) pro žáky ve věku 8 až 12 let; nestandardizovaný zjevný neformální rozhovor s učiteli zkoumaných tříd; metody statistického zpracování výsledků výzkumu. A nakonec výsledek ve vztahu k výše uvedené dílčí hypotéze: „[...] Při srovnávání aktuálního stavu se prokázalo, že žáci z D (1, 2, 3) [třída s dramatickou výchovou] pociťují větší míru spokojenosti se svojí třídou než žáci z B (1, 2, 3) [třída bez dramatické výchovy]. Svědčí o tom výsledky v tabulce 10, kde jsem naměřila hodnotu t-testu 3,691

25 MCI = My class inventory. Písmena A a P označují dvě verze dotazníku. Jde o proměnné: spokojenost ve třídě; třenice ve třídě; soutěživost ve třídě; obtížnost učení; soudržnost třídy.

26 To je jedna z oněch proměnných.

při 1% hladině významnosti. [...] Hypotézu HA1 mohou potvrdit“ (Michalíková 2006: 58–59).

Přes výzkum Michalíkové se přibližujeme k ‘velkým výzkumům’, které jsou vesměs vedeny dotazníkem (postihují tedy především názory respondentů, ovšem s oním ‘dotazníkovým rizikem’, že tyto nebudou vždy zcela spolehlivě odrážet skutečnost).<sup>27</sup>

V ČR proběhl mezi roky 2003–2007 rozsáhlý výzkum na téma ‘Význam uměleckých aktivit pro utváření osobnosti dítěte ve věku povinné školní docházky’. Věnoval pozornost mj. i dětem navštěvujícím divadelní soubory. Sledována byla různá témata (např. bylo zjištěno, že do divadelních souborů přivádějí v 21,09 % případů nové členy-děti jejich kamarádi, tedy více než k jiným aktivitám /výtvarné, folklorní, pěvecké atd./ – Lázněvská 2008/1: 11n.). A zjišťovaly se i různé druhy výsledků působení aktivit. Např. návštěvnost divadel u dětí z divadelního kroužku: z dětí kontrolního vzorku (nečlenové divadelních souborů) 28,5 % uvádí, že nenavštěvují divadlo; z dětí-členů divadelních kroužků totéž uvádí pouze 1 % (Lázněvská 2008/3: 13). Součástí šetření byl i výzkum kreativity vedený kresebným a verbálním testem (tentokrát tedy zcela oprávněně nikoliv dotazníkem). Neměl jsem výsledky tohoto šetření bohužel k dispozici,<sup>28</sup> takže cituji sekundární zdroj: „Výsledky hovoří jednoznačně pro divadlo, sečetla jsem procenta dětí, která byla vyhodnocena jako ‘lepší než průměr stavu’ tvořivosti, u divadla je to 34,38 %, na druhém místě sbory 24,65 %, scénický tanec 22,92 %, folklór 21,68 % a výtvarné aktivity 20,57 %. U kontrolního vzorku bylo procento nadprůměrných 4,17 %. Vliv dramatu na rozvoj tvořivosti je tedy jasně prokázán“ (Baksová 2009: 14).

27 Na což i sami výzkumníci z prvního citovaného šetření (Lázněvská 2008) upozorňují.

28 Výzkumná zpráva jako celek nebyla publikována.

Posledním reprezentantem tohoto typu šetření je mezinárodní výzkum konsorcia DICE.<sup>29</sup> Hlavním cílem bylo potvrdit, že edukační drama je významným faktorem v rozvoji klíčových (tzv. lisabonských<sup>30</sup>) kompetencí pro celoživotní učení. Výzkumníci vybrali šest z nich (např. komunikace v mateřštině nebo – zkráceně řečeno – sociální a interkulturní kompetence ad.). Výzkumné metody: dotazník pro žáky; dotazník pro učitele; pozorování dramaticko-výchovných aktivit; deskripce edukačního programu jeho vedoucím; hodnocení programu nezávislými experty; strukturovaný přehled o situaci dramatu v Evropě; kvalitativní šetření názorů žáků na divadlo ve výchově. Výsledky? Např. „Shrnuto – jeví se, že studenti praktikující divadelně-dramatické edukační aktivity jsou jistější ve čtení, porozumění úkolům, komunikaci a humoru...“ nebo „žáci pravidelně participující na divadelně-dramatických edukačních aktivitách jsou empatičtější...“ (vše podloženo statistickými výpočty) (Cziboli 2010: 36, 44).

Svým způsobem sem ale náleží i výzkum 'diváctví'. Tady se ovšem nezkoumají výhradně edukační témata, nýbrž se zkoumají např. procesy recepce, 'stopa', kterou v divákovi divadlo zanechalo, příp. i další vliv na diváka.

Namátkou vezměme Reasonův výzkum (2004) zkoumající, jakou roli při vnímání představení hraje pro diváky fakt, že jde o 'živou' akci (jak reflektují faktum, že to, co vidí před sebou, je – na rozdíl např. od televizní produkce – 'naživo') a jak se tato skutečnost projevuje v (verbálním) diskursu použitým při slovních reflexích představení.

29 Drama Improves Lisbon Key Competences in Education. Na výzkumu spolupracovala i studentka pražské Katedry pedagogiky FF UK – ve své diplomové práci mj. kriticky analyzovala dotazníkové šetření, které bylo součástí tohoto výzkumu (Draberová 2010: 64n.).

30 Viz např. <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2006:394:0010:0018:en:PDF>.

A rozhodně nelze nezpomenout našemu oboru (edukačnímu dramatu) blízký výzkum psycholožky I. Veltrubské, která dlouhodobě sledovala, jak děti vnímají a interpretují divadelní představení, co je pro ně zajímavé apod. a proč (pro své zkoumání si položila celkem 22 otázek). Veltrubská řadu let vedla reflexe se skupinami dětských diváků bezprostředně po představeních na přehlídkách divadel pro děti. Důležitým instrumentem její práce byla projektivní technika kreslení zážitků či interpretací představení doprovázená slovními reflexemi. Získané poznatky pak kategorizuje právě podle oněch otázek (Veltrubská 1994).

## **6. Výzkum performativity, resp. scéničnosti či 'teatrality' jako součásti lidského chování (výzkum nedivadelní skutečnosti prostřednictvím 'metafory divadla/dramatu')**

A nakonec přidám ještě, ale vskutku pouze jako doplněk, jisté zobecnění 'dramatistického', resp. performativního, resp. též 'nespecificky scénologického' paradigmatu analýzy sociálních interakcí.<sup>31</sup> Jde o to, že 'někdo' sleduje nějakou akci v životě mimo divadlo, akci, která je 'situací, v níž lidé jednají, aby něco řešili'. A tato situace je buď určena onomu 'někomu' ke sledování a také tak provozována, nebo si ji onen 'někdo' ke sledování sám vybere, aniž by mu byla adresována. Tato 'akce' většinou není zorganizována jako artefakt mající umělecké cíle. Výše zmíněné paradigma využívá – obecně řečeno – metafory divadla (a dramatu)

31 Jde o proud tzv. dramatické sociální psychologie či sociologie, reprezentované především u nás známým Goffmanem (byť ten již dnes není jediným významným představitelem celého 'dramatisticko-performačního' paradigmatu – viz Goffman 1999; Hlavica 2007; Valenta 2011b). U nás je v současnosti teoretickou platformou pro takový přístup zejm. scénologie.

k analýze chování lidí v různých sociálních situacích. Nedá se však říci, že by se na tomto poli běžně zkoumalo přímo metodami divadla, tedy s použitím divadelních konvencí. V případě uplatnění 'dramatistického' nebo performativního konceptu je výzkumník spíše v pozici diváka. Tedy nikoliv v pozici zkoumajícího herce. Co však má tento výzkum a výzkum divadlem nutně společného, to je akceptování faktu, že divadlo/divadelnost je (jsou) v obou případech principem poznávání. Rozdíl je ale zase v tom, že herec poznává/rozkrývá skutečnost a její podstatu v procesu jejího 'vtělování' do scénické akce, zatímco 'dramatistický' výzkumník jako by byl divákem – pozoruje akci, kterou lze analyzovat jako divadelní představení, ačkoliv tato akce tímto představením (vesměs) není, a zkoumá ji jako skutečnost...<sup>32</sup>

Pokud jde o dramatickou výchovu, dá se jednoduše říci, že takový výzkum nepěstuje... Avšak – z jiné strany nahlédnuto: Není snad faktum, že lidské příběhy a situace (v edukačním dramatu často čerpané z obrazů, knih, novin, z různých narací či z každodenní zkušenosti) převádíme v dramatické výchově do aktivit založených na 'divadelním principu' (proměna; fikce; komplexní psychofyzické jednání), samo o sobě již též svého druhu využitím divadelní metafor? Máme-li onu 'předlohu', není již sama její 'dramatizace' – to, že musíme uvažovat v kategoriích 'situace; scéna; postava; scénář; adresované chování; dramatická' a tak dále – svého druhu (byť třeba elementárním) využitím principu 'dramatistických' analýz primárně nedivadelní skutečnosti? Snad ano – byť spíše v edukačním než výzkumném kontextu.

32 Avšak přitom jednak není vyloučeno, aby divácký zážitek byl (na bázi fungování zrcadlových neuronů – Vostrý 2009) pozorovatelem rovněž 'vtělen', a jednak – jak je psáno v 1. dílu tohoto článku (Valenta 2011c: 80) – není vyloučeno ani to, aby i výsledky tohoto zkoumání byly převedeny do scénické akce.

S mírným návratem k výzkumu sub 4 (výzkum procesů, instrumentů atd.) se však můžeme též (jen letmo) zastavit u konceptu či paradigmatu, s jehož rozpracováním a zkoumáním teprve začínáme.<sup>33</sup> Jde o 'dramatický koncept edukace'. Tedy o pohled na edukaci jako proces, který je opakovaně charakterizován de facto tím, co Turner nazýval „sociální drama“ (Turner 1980). V různé podobě se v edukaci znovu a znovu objevují situace, na jejichž počátku stojí rozpor (např. žák odmítne úkol), následuje krize (byť nemusí mít zdaleka fatální podobu jevu, kterým bývá toto slovo popisováno – zde např. žák i odmítne vysvětlit, proč úkol nechce dělat; učitel váhá, bojuje s emocemi a hledá strategii), pak řešení formou jednání (učitel vysvětluje smysl úkolu a nabízí žákovi alternativní úkol) a nakonec reintegrace (žák jiný úkol přijme) nebo naopak rozpor trvá (žák stále odmítá). Podobných situací jsou různé typy. Takové drama se může odehrávat i 'uvnitř organismu' učitele či žáka (např. problém s osvojením určitého typu učiva) nebo naopak může být záměrně navozeno jako učební instrument (viz teorie a praxe tzv. socio-kognitivních konfliktů nebo problémové učení zorganizované tak, že vyžaduje nejen aktivaci např. matematického myšlení, ale také vzájemné jednání zúčastněných osob na úkolu pracujících). Akceptování takového ('dramatického') paradigmatu cílí mimo jiné proti 'idealistické ideologii', že ve vyučování musí vše 'pěkně fungovat, jinak je to špatně', a vede k tezi, že jde o ustavičné překonávání sérií obtíží, a to formou jednání (jehož žádoucí formy by si učitel, leč i žák, měli za tím účelem prioritně osvojit...). Podobné paradigma lze uplatnit i při výzkumu dramatické výchovy a pedagogických situací, které v ní při učení nastávají.

Ale edukační drama má ještě jednu specifikum. Nejen běžné situace mají onen

33 Viz např. zmínku v textu Valenta 2011a.

potenciál dramatičnosti 'sociální'. Dramatičnost je v tomto oboru rovněž klíčovým edukačním principem, je kurikulárním i metodickým fenoménem. Lze nalézat různé 'druhy' dramatičnosti (např. na ose 'já - já' nebo 'já - druzí', příp. 'já - role, kterou mám hrát' apod.; vyžadující 'pouze' rozhodnutí - vyžadující i fyzickou akci; vyplývající z 'možného' - vyplývající z 'existenciálně nutného' apod.). A ty mají různé funkce a edukační potenciály. I to stojí za výzkum.<sup>34</sup>

## Závěr

Zdá se, že k výzkumům v oboru dramatické výchovy lze přistupovat prakticky ze všech zde uvedených hledisek. 'Výzkum pro divadlo/drama' je využitelný zcela logicky při 'sběru materiálu'. 'Výzkum divadlem/dramatem' má - podle mého soudu - jisté limity. To, co pro žáka může být výzkum (ve smyslu definice této činnosti),<sup>35</sup> to pro společnost, jiné generace, vědní obory atd. bývá 'jen' replikováním již hotového poznání. 'Divadlo/drama jako výzkumná zpráva' je procesuálně či technicky využitelné (inscenovat nemusíme - koneckonců - výsledky výzkumů, resp. 'výzkumů' našich žáků, nýbrž tak můžeme učinit s výsledky výzkumů provedených skutečnými výzkumníky). Ale ať již v dramatické výchově děláme opravdu 'výzkum divadlem' či (jen) 'edukační objevování' jevů, které jsou obecně známé, jistě tu máme vždy šanci formovat 'výzkumnické kompetence' ve smyslu: „I těmito postupy lze poznávat svět.“ A nejen svět jako téma. Žáci se rovněž učí poznávat divadlo a drama (i když opět vesměs objevují to, co pro 'svět' není novinkou). 'Výzkum divadla/dramatu'

34 Blíže k divadelnosti a dramatičnosti jako edukačním principům viz Valenta 2008: 78.

35 Viz 1. díl článku.

otevřít lákavou možnost zkoumat 'dětskou tvorbu', vztahy mezi kupř. dětským, resp. amatérským divadelníkem a mezi nároky umění apod. 'Výzkum výsledků divadla/dramatu' je v případě edukačního systému 'nabílední' a jistě nevyžaduje další komentář. 'Výzkum nedivadelní skutečnosti prostřednictvím metafory divadla/dramatu' je pak v tomto případě spíše doplňujícím přístupem k 'výzkumu pro divadlo' a 'výzkumu divadlem'.

'Vychovávaný' jako aktér a participant výzkumu má tedy skutečně výzkumnické možnosti spíše omezené. 'Vychovatel' má však v tomto smyslu možnosti rozhodně velké.

Jako předmět výzkumu se tedy obor 'dramatická výchova' jeví být mimořádně zajímavý.

## Literatura:

- ACKROYD, J. (ed.) (2006) *Research methodologies for drama education*, Staffordshire: Trentham Books Limited
- BAKSOVÁ, Z. (2009) *Shrnutí aktuálního stavu výzkumu v dramatické výchově v ČR a obsahová analýza studentských závěrečných prací z dramatické výchovy na PdF MU*, Brno: Bakalářská práce. Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity. Katedra sociální pedagogiky. Vedoucí práce práce: MgA. Lenka Remsová
- CISOVSKÁ, H. (2004) *Možnosti dramatické výchovy v rozvoji osobnostně sociální kompetence budoucích učitelů*, Praha: Disertační práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. Katedra pedagogiky. Školitel: Doc. PhDr. Josef Valenta, CSc.
- CZIBOLY, A. (ed.) (2010) *The DICE has been cast. A DICE resource. Research findings and recommendations on educational theatre and drama*, The DICE Consortium
- DRABEROVÁ, J. (2010) *Vliv dramatických aktivit na rozvoj klíčových kompetencí (formulovaných v rámci tzv. Lisabonského procesu)*, Praha: Diplomová práce. Katedra pedagogiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Vedoucí: doc. PhDr. J. Valenta, CSc.
- GJÆRUM, R. K. / RAMSDAL, G. H. „Forum Theatre's Positive Impact on Self-esteem in Conflict“ [online]. Dostupný na: [http://griffith.edu.au/\\_\\_data/](http://griffith.edu.au/__data/)

assets/pdf\_file/0010/114958/07-GArgens-Gjarum-and-Ramsd.pdf

- GOFFMAN, E. (1999) *Všichni hrajeme divadlo*, Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon
- HLAVICA, M. (2008) *Performanční studia*. Brno: JAMU
- HOLÝ, J. (2004) *Úvod ke zkoumání Her s hraním rolí*, Praha: Bakalářská práce. Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, obor Studium humanitní vzdělanosti. Vedoucí bakalářské práce Mgr. Ladislav Hrdý. Těž online. Citovaná část (bez paginace) dostupná na: [http://studierpg.unas.cz/rpgprojekt\\_kpt5metodologie.html#5zkoumani\\_rpg](http://studierpg.unas.cz/rpgprojekt_kpt5metodologie.html#5zkoumani_rpg)
- JOHNOVÁ, J. (2011) *Dramatická výchova na 1. stupni základní školy v kontextu kurikulární reformy*, Praha: Disertační práce. Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy. Katedra primární pedagogiky. Školitelka: PaedDr. Soňa Koťátková, Ph.D.
- KASÍKOVÁ, H. (2007) „RIDE – Časopis Research in Drama Education v letech 2004–2006“, *Tvořivá dramatika*, roč. XVIII, č. 2
- KASÍKOVÁ, H. (2008a) „Drama a výzkum. Jak o metodologii dramatu přemýšlejí britští kolegové“, *Tvořivá dramatika*, roč. XIX, č. 1
- KASÍKOVÁ, H. (2008b) „Učitel dramatické výchovy jako výzkumník?“, in PROVAZNÍK, J. (red.) *Dítě mezi výchovou a uměním. Dramatická výchova na přelomu tisíciletí*, Praha: STD
- LÁZŇOVSKÁ, L. a kol. (2008) *Závěrečná zpráva o realizaci VaV projektu MKOCEZ02F16 – leden 2008*, Praha: NIPOS
- MICHALÍKOVÁ, L. (2006) *Vliv dramatické výchovy na sociální klima školní třídy*, Brno: Bakalářská práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Ústav pedagogických věd. Vedoucí práce: Mgr. P. Rychecká
- REASON, M. (2004) „Theatre Audiences and Perceptions of ‘Liveness’ in Performance“, *Participations*, Volume 1, Issue 2 (May 2004) [online]. Dostupný na: [http://www.participations.org/volume%201/issue%202/1\\_02\\_reason\\_article.htm](http://www.participations.org/volume%201/issue%202/1_02_reason_article.htm)
- STARÝ, K. (2006) „Metodologická východiska případové studie školní výuky“, in *Současné metodologické přístupy a strategie pedagogického výzkumu: Sborník z konference ČAPV 2006* [online]. [cit. 15.1.2010]. Dostupný na: <http://www.kpg.zcu.czcapvHTML48default.htm>
- TURNER, V. (1980) „Social dramas and stories about them“, *Critical Inquiry*, vol. 7, nr. 1: 141–168
- VALENTA, J. (1999a) *Dramatická výchova a sociálně psychologický výcvik – srovnání systémů*, Praha: Institut sociálních vztahů
- VALENTA, J. (1999b) „Učitel dramatické výchovy, jeho reflexe oboru a studia“, *Tvořivá dramatika* 3/1999b: 6–9
- VALENTA, J. (2004) „Czech Republic drama education and social-psychological training: two systems of presonal and social development“, *Research in Drama Education*, vol. 9, no. 2, September 2004: 239–243
- VALENTA, J. (2008) *Metody a techniky dramatické výchovy*, 3. vyd., Praha: Grada Publishing
- VALENTA, J. (2011a) „Rovné příležitosti a edukační systémy a postupy rozvíjející životní dovednosti (Nevyužité šance...)“, in KASÍKOVÁ, H., STRAKOVÁ, J. (eds.) *Diverzita a diferenciacie v základním vzdělávání*, Praha: Karolinum: 247–282
- VALENTA, J. (2011b) *Scénologie (každodenního chování)*, Praha: KANT
- VALENTA, J. (2012) „Prolegomena k metodologii výzkumu v oboru edukačního dramatu 1“, *Disk* 40 (červen 2012): 67–85
- VELTRUBSKÁ, I. (1994) *Divadlo očima dětí*, Praha: ARTAMA (pracoviště pro neprofesionální umění a estetickou výchovu Informačního a poradenského střediska pro místní kulturu)
- VOSTRÝ, J. (1996) *Petr Čepek. Talent a osud*, Praha: Achát
- VOSTRÝ, J. (2009) „Scénické působení a zrcadlové neurony“, *Disk* 28 (červen 2009): 7–28
- ZEMANOVÁ, J. (2010) *Propojení environmentální a dramatické výchovy na střední škole*, Praha: Diplomová práce. Divadelní fakulta Akademie múzických umění. Katedra výchovné dramatiky. Vedoucí práce doc. PhDr. Josef Valenta, CSc.

# Scénický cit architekta Jana Letzela

Radovan Lipus

„Pán Bůh když tvořil pohodlné a líné lidi, nechal je narodit se v Rakousku.“  
Jan Letzel v dopise matce z 5. 7. 1906

**P**ohodlným a líným člověkem rozhodně nebyl autor tohoto výroku, v Náchodě, tedy v tehdejší Rakousku narozený architekt Jan Letzel. Naopak celým svým krátkým, ale nevšedně naplněným životem i dílem svůj ironicky míněný povzdech přesvědčivě popírá. Přestože dnes fyzicky existuje již jen nemnoho z více než čtyřiceti realizací Letzelových projektů,<sup>1</sup> stal se bezděky autorem jedné z nejslavnějších staveb na světě – Průmyslového paláce v Hirošimě, jehož vizuálně sugestivní torzo je od srpna 1945 celosvětově známým symbolem atomové zkázy. Cílem tohoto textu však není ani tak představit architektonické dílo tohoto talentovaného a pracovitého českého architekta, ale přiblížit prostřednictvím ukázek z jeho bohaté korespondence s matkou Walburgou Letzelovou<sup>2</sup> jeho ne všední *scénický cit*, s nímž reflektuje své dojmy z Egypta a později z Japonska.<sup>3</sup>

Než se k nim však dostaneme, připomeňme si přece jen alespoň stručně jeho nedlouhý, leč dobrodružný život. Náš architekt se narodil Walburze a Janu Letzelovým 9. dubna 1880 jako šesté dítě, přímo na náchodském náměstí v rodinném hotelu Letzel, v němž se odehrávaly také plesy a občasná divadelní produkce. Dnes na jeho místě stojí honosný secesní komplex městského hotelu Beránek s Divadlem Dr. Josefa Čížka, který vznikl v letech 1912 až 1914 podle projektu renomovaného pražského architekta Aloise Čenského, tvůrce Vinohradského divadla. Zdálo by se, že scénický cit je symbolicky vetknut již do samotného génia loci Letzelova rodného místa. (Mimochodem, Divadlo Dr. Josefa Čížka je dodnes velmi aktivní stagionou s několika typy předplatného.)

1 Na území České republiky je to především secesní Dvorana v Lázních Mšené, podíl na výzdobě Grandhotelu Evropa v Praze na Václavském náměstí a náhrobek Kláry Květoňové na Ústředním hřbitově v Brně. V Japonsku pak již zmíněné torzo Průmyslového paláce, které je dnes součástí Mírového památníku Genbaku dómu (A-Bomb Dome), brána a lourdská jeskyně v areálu dívčí školy Seišin Gakuin v Tokiu.

2 Dalšími nejčastějšími adresáty Letzelových dopisů byl jeho švagr Stanislav Souček, pozdější profesor brněnské univerzity, a architekt Jan Kotěra.

3 Korespondence Jana Letzela z Egypta a později Japonska byla publikována ve dvou náchodských edicích zejména zásluhou PhDr. Stanislava Bohadla. Letzelovu korespondenci s Janem Kotěrou připomíná architekt Zdeněk Lukeš in *Umění a řemesla* 4/87: 71.





**Jan Letzel v Káhiře v roce 1905.**

FOTO SBÍRKA STÁTNÍHO OKRESNÍHO ARCHIVU NÁCHOD

Po ukončení docházky do obecné školy a měšťanky v Náchodě pokračuje ve studiu na stavitelském oddělení c. k. Státní vyšší průmyslové školy v Praze, po jejímž absolvování v roce 1899 získal místo asistenta na nově zřízené škole téhož zaměření v Pardubicích. Rozhodujícím se však stává v letech 1901–1904 studium ve speciální třídě dekorativního umění u Jana Kotěry na pražské Uměleckoprůmyslové škole. Právě Jan Kotěra, který si Letzela velmi oblíbil, jej intenzivně podporoval v jeho snahách získat architektonickou praxi v cizině. Čím exotičtější, tím lépe.

Již během studií však Jan Letzel intenzivně cestuje alespoň v rámci tehdejší monarchie nejen po Čechách, ale také po Dalmácii, Srbsku, Černé Hoře či Bosně a Hercegovině. Svá putování pečlivě dokumentuje nejen kresbou či malbou, tedy technikami, v nichž vynikal již od dětství, ale také v té době stále ještě novým médiem – fotografií.<sup>4</sup>

Po absolvování školy nastupuje do architektonické kanceláře stavebního rady Quido Bělského v Praze, kde pracuje od 1. července 1904 do 15. srpna 1905. Právě v této době se podílí na výtvarné výzdobě interiérů pražského hotelu Evropa, který lze chápat jako jeden z manifestů české secese, ale především se realizuje jeho samostatný projekt restauračního a společenského pavilonu Dvorana v Lázních Mšené. Tato nevelká, leč nesmírně půvabná stavba mísí v sobě kromě aktuálního secesního tvarosloví zcela zjevně také okouzlení – v té době stále ještě jen vytouženým – Japonskem.

Pro nás je však tato ojedinělá Letzelova realizace na našem území zajímavá také pro autorský povzdech, jakýsi kratičký monolog na způsob obrany, kterou mladý tvůrce umísťuje ve formě sgrafita nepřehlédnutelně hned u vstupu do budovy, své samostatné architektonické prvotiny. Můžeme zde dodnes číst: „*Jedna*

<sup>4</sup> Konvolut jeho fotografií je spolu s korespondencí uložen ve fondu Jan Letzel ve Státním okresním archivu v Náchodě.

*věc hyzdí stavení, že úst jemu dáno není, aby se samo hájilo, kdyby se o něm mluvilo. Pomni, že snáze je souditi, nežli věc dobrou zrobiti.“*

Představa stavby jako bytosti či spíše jednajících postavy, která by byla schopna se hájit proti kritice a útokům, nedokládá pouze Letzelovu znalost českého architektonického kontextu<sup>5</sup> (četl nápis v nedaleké Roudnici, přes niž zřejmě do Lázní Mšené z Prahy cestoval?) či obavy mladého architekta z kritického přijetí jeho díla, ale především jeho *scénický cit*, který se později naplno projevil nejen v jeho dalších realizacích, obrazech či fotografiích, ale zejména také v jeho dopisech.

Po praxi v Bělského kanceláři a první samostatné realizaci získá Jan Letzel na podzim roku 1905 díky doporučení Jana Kotěry konečně místo u Fabrizia Paschi, původem Řeka, dvorního architekta egyptského místokrále. Letzel odjíždí do Egypta z přístavu v Terstu na lodi Habsburg 19. října a již 26. října 1905 píše matce nadšeně z Káhiry: „*Představoval jsem si to dost nádherné, ale tak, jak to skutečně je, přeci moje představa nešla. Všecko, všecičko je pro mne nové. [...] A město samo o sobě je báječně zajímavé, všecko pestré, do jisté míry tajuplné. Arabky a ženy vůbec chodí se zahalenými obličejí, okna harémů jsou hustě zamřížována, a když člověk posud arabsky neumí, zůstává mu leccos, co vidí, nejasným. Ale učit se budu, vždyť již teď musím se dorozumívat tak, jak to jde“ (Bohadlo 2000b: 266).*

To, že svá slova o učení myslel mladý český architekt vážně, dokazuje fakt, že během svého života zvládl kromě tehdy obligátní němčiny také angličtinu, francouzštinu a později japonštinu. Domluvil se rovněž italsky a arabsky.

Schopnost citlivě vnímat okolní realitu v jejích scénických parametrech prokazuje i ve svých dalších dopisech. Zdaleka nejde o suchopárný popis, ale spíš o záznam vnímaného a talentovaného diváka, ať již popisuje technologii závlahových zařízení na Nilu, která se za tisíciletí změnila jen pranepatrně, či práci v Paschově projekční kanceláři. Sugestivní jsou jeho zážitky z výletů do pouště k pyramidám, které podnikal se svými kosmopolitními káhirskými přáteli na oslech, byť mohli volit i jiný, ‘méně scénický’ způsob dopravy.

„*Poprvé ovšem byl jsem u pyramid. Tramvaj jede sice až k pyramidám, ale kvůli zachování lepšího dojmu jeli jsme na oslech. Asi 1 hod. je zapotřebí. Pyramidy lze vidět za málo okamžiků, co jen se vyjede z města. Cesta k nim je úplně přímá, po obou stranách osázena hustými stromy a chráněná násypy proti záplavě vodou. Právě teď je celé okolí Nilu zaplaveno, jako velké jezero vypadá celá krajina, tu a tam vykukují palmy z vody, nějaká vesnice a v dáli obrovské pyramidy, za pyramidami pak holá poušť. Dojem, který pyramidy vyvolávají, je velkolepý. Obrovské rozměry jich, jejich poloha v holé, žlutavé poušti působí dojmem uchvacujícím. [...] Nedaleko od pyramid stojí či spíše sedí obrovská sfinga se stopami barev z dob starých Egyptanů. Její velikost představíš si snadno, když uvážíš, že ucho samo měří 1 1/2m. Celou není ji dnes vidět, po prsa zaváta je pískem z pouště. [...] Tak připadá člověku mimoděk, rozhlíží-li se po širé, neplodné poušti a má-li před sebou památky tak staré a dnes přece nic víc než památky bez významu dřívějšího, marnost všeho lidského počínání! Věčnost měly tyto hrobky překonat, dnes jsou prázdné, vydrancované se všemi poklady, které uvnitř byly. [...] Není ale něco nádhernějšího než výlet*

5 Citát, který nemůžeme autorsky přičítat Janu Letzelovi, nalezneme nejen v Roudnici nad Labem na domě U Bílého lva z roku 1898 od Aloise Samohrda, ale i na budově gymnázia v Sušici od Ladislava Skřivánka z roku 1911. Zřejmě poprvé v Čechách roku 1582 v poněkud košatější podobě na východní fasádě renesančního zámku v Horní Branné, kde je k přečtení dodnes.



Jan Letzel s přáteli, výlet na oslech k pyramidám v Gíze, 20. 11. 1905.

SBÍRKA STÁTNÍHO OKRESNÍHO ARCHIVU NÁCHOD

*k pyramidám vykonat v noci za úplňku. Měsíc svítí zde mnohem silněji než u nás, nebe těžce tmavomodré a miliony hvězd třpytí se na něm. [...] Byli jsme u pyramid za úplňku a dojem ten nevymizí mi snad z paměti nikdy“ (Bohadlo 2000b: 268).*

Z předchozího textu je patrné, že Jan Letzel nebyl navzdory svému technickému vzdělání zdaleka typem pouhého racionalistického pozorovatele, byť i jeho dopisy obsahují konkrétní údaje, čísla, rozměry, vzdálenosti, ale především prokazuje schopnost emotivně vnímat aktuální krajinnou či urbánní scenerii. Mohli bychom s trochou nadsázky výše uvedené líčení klidně vztáhnout k okouzlenému divákovi velkolepé scénické produkce, dnes nepochybně ve 4D kině. Při architektově líčení egyptské krajiny zaplavené vodou z Nilu vzpomeneme si na vzrušující rituální scénu, kterou líčí ve své fundamentální knize o krajině Simon Schama:

„V Káhiře vykonávají osmanští místokrálové Egypta starověký obřad prorážení hráze Nilu. Šlo o moderní násep, postavený za účelem zadržování stoupající vody, dokud nebyla pole obdělána a připravena přijmout záplavy. Vedle náspu byl postaven malý komolý kužel z hlíny, známý obvykle jako ‘nevěsta země’, miniaturní pyramida Éset, oběť k usmíření bohyně plodnosti. Podle některých tradic byla do řeky vrhána panna, ozdobena mušelinem a květy, aby skrze její tělo opět došlo ke spojení bohyně úrodné země s Usirem. [...] dělníci pomalu proráželi poslední zádržný násep Nilu a když zbýval už jen poslední kousek země, byl k němu přistrčen člus s důstojníkem, který prorazil poslední překážku. Malé plavidlo náhlým proudem vody staženo do nového zavlažovacího kanálu jako plovoucí archa, nesoucí tajemství života a smrti. A když proplouvalo kolem bohatě zdobené

přepychové lodě místokrále Káhiry, vhodil do vody hrst zlata a jeho služebnictvo se snažilo zabránit lidu, aby se vrhal do vody ve snaze třpytivé mince zachytit. Kam až paměť lidstva sahá, mísila v sobě klikatá řeka bohatství a smrt, krev a vodu“ (Schama 2007: 330–331).

My ovšem nemusíme pro zprostředkování slavností a náboženských rituálů v Egyptě chodit za citovaným profesorem Kolumbijské univerzity, i zde nám úspěšně poslouží český architekt z Náchoda a jeho korespondence. Vedle zprostředkování dojmů a zážitků z pulzujícího velkoměsta i exotické krajiny, vedle pozorování a záznamů tehdejší egyptské každodennosti i obřadů spojených s obřizkou, svatbou či pohřbem, totiž velice brzy upoutaly jeho zájem nejrůznější masové provozované, pouliční lidové či náboženské slavnosti či tzv. *fantazie*.

*„Snad i zajímavé pro vás bude, napíšu-li vám něco o lidové slavnosti, která je vždy na konec měsíce Ramadanu, vím, že stěží se mi podaří vylíčit všechnu tu pestrotu, jež za té příležitosti na odiv se staví. [...] Pořádána je na státní útraty v nádherné a obrovské zahradě – Ezbekije. Zahrada je jistě do prostory čtyřikrát tak velká jako naše náměstí a obehána železným plotem. Plot ten a veškeré vchody ověšeny jsou tisíci a tisíci lucernami, petrolejovými se svíčkami, všechn plyn a elektrika hoří. Vchody jsou nádherně vyzdobeny stožáry a z perských koberců a arabských vyšíváných pestrobarevných řečněme plachet velice malebně utvořené stany. Nádherný je pohled na tolik světél. Celé město je ověšeno prapory, a sice tak, že přes ulici nataženy šňůry od domu k domu a na těch dolů a vodorovně jsou zavěšeny prapory červené, modré, zelené, zkrátka všech možných barev a národností, nejvíce ovšem červených s tureckým půlměsícem a znakem. Tak nad hlavou na ulici je strop z praporů a pláten... Arabové tomu všemu dohromady říkají 'fantazia'. A ten ruch uvnitř v zahradě. Co nohy má, je tam, tu jsou indiští kouzelníci, tam divadlo stínové... Tu zase vypravěč pohádek s obrovským kruhem vděčných posluchačů, dál břišní tanečnice, tam zas turecká muzika (ale opravdu turecká, dělá rámus a k poslouchání to není). Lidoví zpěváci doprovázeni na zvláštní zdejší hudební nástroje, arabští kejklíři atd. Vše je tak nové a zajímavé, že člověk neví, kam dřív má oči otočit. [...] Do všeho představ si pestrobarevnou směsici arabských krojů, Arabky s bílými a černými závoji, lidi s bílými, hnědými a černými obličejí. A tři dny celou noc užívají Arabové radovánek. Spát z nich nejde nikdo, na ulicích o půlnoci je živěji než ve dne. Také ty tři dny z Arabů nikdo nepracuje“ (Bohadlo 2000b: 272).*

Se stejným zanícením a intenzivním prožitkem líčí Jan Letzel ve svých dopisech také velkou slavnost Nahmal, tedy „přenesení koberce z mešity Mohameda Ali do mešity Hosseinovy do Mekky [...] nejmalebnější a nejnádhernější, co jsem posud ze slavností zde viděl“ (Bohadlo 2000b: 275).

Naopak syrově přízračné a morbidní divadlo připomene Letzelovi extatická a krutá náboženská slavnost, „nejhroznější jakou jsem v životě kdy viděl a snad zase neuvidím“ (Bohadlo 2000b: 281), kterou líčí matce v dopise z 11. dubna 1906:

*„Arabský měsíc Mohharem je měsícem mučedníků... Desátý den tohoto měsíce vzpomínají Arabové mučednické smrti vnuka Mohamedova mladšího Hosseina, který v bitvě u Kerbelly mnoha ranami mrtev nalezen byl. Zvlášť fanatictí ve způsobu oslavení výročního dne jeho smrti jsou šité, sekta mohamedánská založena jedním zetěm Mohamedovým. [...] Nejhroznější oddíl slavností je navečer v 10 hodin za tmy. Mešita uvnitř celá je pokryta černými koberci, na stěnách visí černé drapérie a tak vyzdoben je i vchod. [...] Ve tmě příšerně červeným světlem svítily lucerny, v nichž svítí se polínky voňavého dříví; čekali nosiči jich před mešitou, až průvod vyjde. Ač ze začátku dost hluku a mluvení na ulici bylo, jakmile průvod vyšel, všechno ztuhlo,*

**Jan Letzel – československý  
obchodní atašé. SBÍRKA STÁTNÍHO  
OKRESNÍHO ARCHIVU NÁCHOD**



*jistě hrůzou. Vpředu jdou totiž dobrovolní mučedníci... Průvod zahajuje kůň bílý překrytý bílou pokrývkou, do níž zabodány jsou šípy. Zkrvavený kůň veden je dvěma Persany. Za ním pak asi 8 mužů po pás vysvlečených, kteří svazkem řetězů, jež v ruce měli, sami sebe i navzájem jeden druhého nemilosrdně dokrvava tloukli... Jim následovali jiní, kteří do obnažených prsou mlátili sobě zuřivě pěstmi, s těmi šli ti nejhroznější. Bylo jich asi 40, oblečení od krku k patám v bílé hávy. [...] Všichni tito měli v ruce dlouhé zahnuté meče, ostře broušené a jimi za stálého vykřikování jména Hosseinova příšerným způsobem sekali do temene hlavy. Všichni měli obličej hrozně zkrvavené, chuchvalce stydlé krve měli na ramenou, zádech a prsou, někteří ztrátou krve byli tak zeslabeni, že je v chůzi podpírat musili. [...] Před námi jeden z nich pod ranami vysílením padl; tiše ho okolostojící z průvodu odstranili a příšerné divadlo pohybovalo se dál. [...] Příšerné červené světlo luceren, v nichž dřívím se svítí, zápach čerstvé krve, znetvořené obličej trpících, děs a hrůza; to je dojem, který si člověk odnáší. Podruhé ani sám nepřál bych si to hrozné divadlo vidět, sotva naň zapomenou. A několik dnů potom pronásledovaly mne v myslí ty krví zbrocené příšerné postavy“ (Bohadlo 2000b: 282).*

Skutečnost, že Janu Letzelovi výše uvedená ‘slavnost’ přivodila pro danou chvíli uhrančivě otřesnou fascinaci krvavým rituálem, potvrzuje nejen sugestivní jazyk, jímž je dopis psán (divadelník si možná bezděky vzpomene na některé pasáže ze Shakespearova Macbetha), ale také pečlivě vylíčené detaily, s nimiž autor seznamuje adresáta – nikoliv otrlého muže, ale citlivou a milující matku kdesi v dalekém Náchodě. Je zde patrná intenzivní potřeba podělit se o mocný dojem, který v něm surově kruté a pro citlivého Evropana nesmyslné a hrůzné procesí vyvolalo. Při všem tom až komplexním fyziologickém zážitku (pisatel zapojuje do líčení události nejen zrak, ale i sluch a čich) je vidět, že si velice přesně všímá promyšlených scénických parametrů celé večerní šíitské akce, ať

už jde o černou výzdobu mešity, červené světlo lamp, v nichž se páli aromatické dřevo, nebo záměrně volená bílá roucha mučedníků i pokrývku koně, aby lépe vynikly krvavé stopy atd.

Letzel zkrátka ani při vysokém emotivním vypětí neztrácí schopnost zaznamenat jednotlivé složky viděné *scény*. Že k tomu nepotřeboval jen kruté stimuly, jsme již viděli na popisované cestě k pyramidám či při líčení ramadánových slavností. Vedle záznamu této *nespecifické egyptské scénologie* byl však schopen přesvědčivě a inspirativně reflektovat i *specificky divadelní* arabskou produkci, a dokonce se ji pokusil vřadit do kontextu s vývojem evropského divadla odkazem k Hanswurstovi, což není v laickém, tedy nedivadelním prostředí zcela běžná kvalifikace. V únoru 1906 píše matce z Káhiry obsáhlý dopis, jehož podstatnou část zaujímá právě zprostředkování zážitku z arabského divadla:

*„Byli jsme totiž onehdy v arabském divadle a jindy zase šli jsme se podívat na zvláštnost čistě arabskou: na břišní tanec. Již zajímavá je místnost, kde se tanec ten tančí. Vchod ověšen je koberci a jeden velký koberec pestře pošivaný napjat je nad vchodem jako přístřešek. Množství světél je rozsvíceno před místností. Dlouhá chodba vede do místnosti. Arabové sedí na lavicích se zkříženými nohama, pijí svoji kávu, kouří nargileh (dýmku, v níž kouř prochází vodou, čímž se ochlazuje a ztrácí valnou část nikotinu). Ale také dost kouří se zde (v postranních místnostech) hašíš nebo opium, ač dovoz jeho do Egypta jest zakázán. V čele místnosti jest pódium bohatě koberci ověšené, na nízkých taburetech a širokých lavicích po levé straně sedí hudebníci se svými zajímavými nástroji (nakkare polokulovitá tamburína, píšťala dvojitá zukkara, z kokosového ořechu druh houslí kemenge, něco podobného jako flétna nai). Tanečnice jmenují se ghavazi. Uprostřed pak sedí starší ženy a dívky se zakrytými obličejí a kouří svoje cigarety. Tanečnice z nich je ovšem nejzajímavější. Její ústroj sestává z krátkého, vpředu otevřeného živůtku, bohatě zlatem vyšitého, látka ovinuta kol kyčlí, připevněna je pásem a splývá až k zemi. Mimo to ovinuta je průhlednými závoji, břich, jímž vlastně tanec provádí, je nahý. Vlasy má spleteny v copy a do nich vpleteno má spoustu zlatých peněz (nejvíce jsou to levantinské dukáty). Peníze tyto tvoří její věno, každý nový dukát ihned vplete do vlasů a tak na odív staví svoje bohatství. Na ruku má náramky těžké a tolik, co jich ruka unese, ze zlata korálů, kol krku růžence z jantaru. Na kotnících nohou těžké stříbrné kruhy, jež při tanci o sebe zvoní. Na prstech rukou stříbrné prsteny, jež k barvě pleti výborně sluší, mimoto ploché zvonečky bez srdce, jimiž při tanci do taktu zvoní. Hudebníci spustí svoje nástroje, tamburína drží takt, zpěvačky zticha dosti jednotvárnou melodii doprovází. Tanečnice počne svůj tanec. Ruce zvedne do výše, jimiž rozhalí svoje závoje, je vidět, že všechny svaly jejího těla jsou napjaty. Zpočátku zvolna, pak stále rychleji provádí pohyby, jak had kdyby se kroutil, přičemž ne více, než do půlkruhu se kolem otáčí. Zvonečky v ruku jí cinkají, kruhy na nohou zvoní, takt hudby se zrychluje, tanec stává se divější, únavu na očích je jí vidět, až znavena přepnutím na taburet klesne. Ztěžka lze popsat tanec ten, tolik originálního a tak zvláštního je v něm. Viděl jsem v Praze v Národním břišní tanec (nebo závojový, chceš-li) v Salome,<sup>6</sup> ani přirovnat se k tomuto nedá; ten musí tančit Arabka. [...] A jak originálně se Arabové baví ve svém divadle, to bych Ti přál vidět. Vlastně to, co my divadlem jmenujeme, vlastně to ani není, jsou to asi prvopočátky našeho divadla, kdy 'hansvušť' svou hloupostí hrál hlavní úlohu. Škoda, že jsme moc málo rozuměli, ale hra musila být jistě hodně*

6 Oscar Wilde: *Salome*, režie Jaroslav Kvapil, Národní divadlo v Praze, premiéra 15. 4. 1905.

**Firemní hlavička  
Hotelu Letzel  
v Náchodě.**

SBÍRKA STÁTNÍHO OKRESNÍHO  
ARCHIVU NÁCHOD



*vtipná, diváci se aspoň smáli jako diví. Dekorace, kostýmy umělců, zařízení divadla upomíná zašlou slávu a bohatství: kostýmy hedvábné a zlatem vyšívané, ale tak rozedrané, že z kusů cáry visí, zábradlí v hledišti bohatě vyřezávané, ale rozbité a dost špíny. Jelikož jsme vstupné přeplatili [...] uvedla nás jedna z hereček do lóže. Moc nóbl ty lóže nejsou, aby se tam člověk dostal, musí po žebříku jako do kurníku. Je-li obecenstvo se hrou spokojeno, přisvědčivě hercům do hry mluví a hlasitě se směje. Ne tak hra, jako obecenstvo samo nás bavilo“ (Bohadlo 2000b: 280n.).*

Uvádím zde tuto poslední obsáhlou citaci z Letzelova egyptského pobytu, abych přesvědčivě doložil vysokou úroveň jeho pozorovacího talentu či *scénického citu*. Nejde jen o zkoumání samotného prostoru taneční a divadelní produkce a o pozornost, kterou věnuje dekorativní stránce (to nás u architekta z Kotěrovy speciálky dekorativních umění nakonec snad ani nepřekvapí), jako spíš o to, že si vedle těchto věcí pečlivě všímá zároveň aktérů i publika. Neméně překvapivá je pozornost, kterou věnuje jako laik hudebníkům a jejich nástrojům, jimž kvalifikovaně přiřazuje arabské místní názvy. Stejně tak nás zaujme detailním popisem kostýmu tanečnice, zdůrazněním jeho funkčnosti i akustické a symbolické role jejích šperků a ozdob. Zmínka o „*hansvuštovi*“ a návštěvě představení Wildeovy *Salome* v pražském Národním divadle nás pak jen utvrdí v domněnce, že v případě Jana Letzela máme co do činění se zkušeným a zaujatým divadelním divákem.

Přestože je v Egyptě spokojen a také jeho zaměstnavatel Fabrizious Pascha je ochoten zvýšit jeho gáží, pokud prodlouží svůj pracovní kontrakt, sen o dalším cestování a zejména o návštěvě vytouženého Japonska jej neopouští. „*Nejvíce na srdci mi leží, abych uviděl Japonsko; kdyby jinak to nešlo, jen s tím bych se spokojil*“ (Bohadlo 2000b: 285). Na počátku roku 1907 se tedy vrací „studijní cestou“ přes Řím, Janov, Benátky a Milán zpět do Čech. Nezdrží se dlouho. Jeho neklidný duch jej za pár měsíců žene zase dál. Již 5. června 1907 vyplouvá na palubě lodi Prinz Ludwig brémské společnosti Norddeutscher Lloyd z přístavu v Janově k dávně vysněné Zemi vycházejícího slunce. Již z této více než měsíční plavby přes Neapol – Port Said – Colombo – Šanghaj posílá své matce podrobné korespondenční



◀ **Matka Jana Letzela Walburga Letzelová, adresátka největší části jeho korespondence, v roce 1908.**

SBÍRKA STÁTNÍHO OKRESNÍHO ARCHIVU NÁCHOD

▶ **Jan Letzel a Hanna Mahit kolem roku 1920.**

SBÍRKA STÁTNÍHO OKRESNÍHO ARCHIVU NÁCHOD

zprávy, které vnímavě a pronikavě reflektují dané místo, byť se v něm na cestě zdržel jen krátce.

18. července 1907 píše matce již konečně z vytouženého cíle: „*Chceš vědět, jak prvního dne působilo na mne Japonsko? To přijížděli jsme časně z rána do Nagasaki, které spatříš, až vlastně loď vepluje do přístavu k městu samotnému. Před vjezdem je spousta malých ostrovů, jichž vysoké stráně porostlé jsou stromy, vidíš tu květy, a ta příroda připadá Ti, jako by ji ti Japonci také dělali, znáš ji z japonských obrázků.*<sup>7</sup> *Úzká cesta vymezena je lodi mezi ostrůvky, pluje pomalu, pak dál za jedním ostrůvkem zjeví se Ti na stráni nalepené domečky, malé se šedivými střechami, zdá se Ti, že jen loutky a panenky v nich mohou zůstat. [...] Krásnější, mnohem krásnější je Japonsko, než jsem myslel. Procházel jsem uličkami s čistými, droboučkými domky, jež mají okna z papíru, ale z nichž každý má vzadu svoji malou linkou zahrádku. Vidíš totiž skrze celý domek až na dvoreček a do zahrádky, stěny jeho jsou také z papíru a ve dne jsou jednoduše odstraněny. Všude ale tak úzkostlivá čistota, že v Evropě ji marně hledám“* (Bohadlo 2000a: 31).

Na japonských ostrovech prožil Jan Letzel zásadní a nejintenzivnější část svého soukromého i pracovního života. Zejména jeho první pobyt z let 1907 až 1920 je klíčový. Ani zde však záměrně nebudeme věnovat hlavní pozornost jeho architektonickým projektům, ale spíše Letzelově reflexi japonské *nespecifické scénologie*,<sup>8</sup> tak jak ji zprostředkoval adresátům svých dopisů a pohlednic na počátku 20. století, kdy je Japonsko po třech stoletích izolace stále ještě technologicky a hospodářsky poměrně zaostalou zemí. Jeho pohled je však velice cenný tím, že se – podobně jako v případě Egypta – nedívá na své nové působiště s nadřazeným pohrdáním či despektem člověka, který přijíždí z průmyslově rozvinutějších oblastí starého kontinentu. Naopak, jeho pohled je dychtivý, okouzlený, nikoliv však

<sup>7</sup> Japonská příroda učinila podobný dojem i na jiného českého architekta – Bedřicha Feuersteina, který pracoval v Japonsku v letech 1926–1929 v ateliéru kladenského rodáka Antonína Reimanna/Raymonda a věnoval svému japonskému pobytu řadu působivých textů (viz literaturu).

<sup>8</sup> V této souvislosti je jistě velice zajímavé připomenout články Denisy Vostré v *Disku* 14 (2005) a 26 (2008) věnované problematice nespecifické scénologie Japonska.





naivní. Dokáže nacházet množství příkladů, které by mohly být inspirací pro sebevědomou a nadřazenou Evropu. „*U nás poněti o Egyptě a jistě jiných zemích také je nesprávné; každý myslí, že jsou zde divoši a vše se přehání. Zatím našel jsem zde všecko mnohem výhodněji utvářené, než jsem předpokládal*“ (Bohadlo 2000b: 283).

Jan Letzel nastupuje hned po svém příjezdu do zavedené stavební kanceláře George de Lalande v Yokohamě. Jeho profesní vzestup je rychlý, již v září 1907 je tichým společníkem a prokuristou firmy. Podílí se či samostatně připravuje řadu velkých projektů. Vše vypadá slibně. „*Jedu-li někam, smím jezdit kvůli reprezentaci firmy jen první třídou, bydlet smím jen v nejprvnějších hotelech, a ač mě můj soukromý život dost stojí, ušetřím měsíčně hezký peníz. Mohu říct, že tak spokojený a tak nádherný život neměl jsem dosud nikdy a jistě ztěžka bych se s Japonskem jednou loučil*“ (Bohadlo 2000a: 50). Přicházejí však problémy, ukazuje se, že de Lalande je psychicky labilní alkoholik a firma je značně zadlužena. Po krátké etapě, kdy se s manželkou majitele, paní de Lalande, pokouší podnik marně zachránit, za dramatických okolností definitivně odchází a se svým krajanem inženýrem Karlem Janem Horou, který dorazil do Japonska již několik let před Letzelem a dokonce se zde i oženil, otevírají 1. srpna 1909 na Ginze vlastní kancelář. Přes tyto obtíže a starosti neztrácí živý zájem o japonskou společnost a kulturu. Jeho vztah k divadlu a tanci trvá i zde.<sup>9</sup>

„*U nás se slovu gejša špatně rozumí, dělí se na tři třídy: první z nich jsou dívky se značným vzděláním (navštěvují konzervatoř, kde vyučují se umění básnickému, tanečnímu a hudebnímu), a ty žijí život docela počestný. Vidět tanec těchto gejš je jistě požitkem nádherným. [...] Jejich tanec, ač tak odlišný od našeho, je něco tak s něčím mi známým mi nepřírovnatelného: je to hra barev, linií a krásy. Tanec našich baletek shledávám pošetilým, tanec břišní, který jsem viděl v Egyptě, je příliš smyslný; s jediným to dovedu srovnat: s tancem miss Ruth, kterou jsem viděl v Praze. Tytéž vlnivé pohyby rukou, vlnivé pohyby ne těla, ale záhybů kimona a širokých rukávů.*“

<sup>9</sup> V náchodském fondu Jana Letzela je uloženo architektovo obsáhlejší samostatné pojednání o tradičním japonském divadle, které v tomto textu vědomě nezohledňuji, neboť se zabývám pouze korespondencí. Doporučuji je však pozornosti odborníků na tuto problematiku k prostudování a zpracování.



[...] *Lacinější sorta (gejš) je z třídy druhé; ty se dají svými milenci vydržovat a jsou mu tak dlouho věrny, dokud platí. Třetí sorta, ač dívky hezoučké, jsou pro každého. Urazil byste hostitele, kdybyste po skončeném tanci a hostině nestrávil zbytek noci s jednou z pozvaných gejš“ (Bohadlo 2000a: 57–58).*

Spory s bývalým zaměstnavatelem však založením firmy Letzel & Hora neskončily, začal ostrý konkurenční boj, došlo i na vyhrožování žalobou a následné finanční vyrovnání, které musela nová kancelář zaplatit de Lalandovi za odstoupení nových staveb. Jan Letzel stále doufá, že se za ním ovdovělá maminka přistěhuje do Japonska, tím spíše, že v roce 1911 prodala rodinný hotel městu. Lákadlem do vzdálené země má být i vůz Laurin a Klement, který si její syn pořídil o Vánocích 1910 a který byl jedním z prvních automobilů v Tokiu vůbec. Matka se však za ním nikdy nepřistěhovala.

V letech 1910–1913 vzniká řada významných realizací (např. Parkhotel v Macušimě, dívčí kolej Sacre Coeur – Seišin Gakuin v Tokiu atd.). V roce 1913 je ale firma Letzel & Hora rozpuštěna, neboť Karel Jan Hora přijal nabídku německé ocelárny Mannesmann a stal se jejím obchodním zástupcem v Číně. Jan Letzel tedy začíná opět znovu, tentokrát zcela samostatně. Právě v této době prezentuje s velkým ohlasem model vily pro oceláře Henri Böhlera, navrhuje hotel na ostrově Miyajima a na přání nového hirošimského prefekta Sukejuki Terady vzniká Letzelův projekt tamního Průmyslového a obchodního muzea, které se na konci druhé světové války nedobrovolně stane mementem atomové zkázy.

„Hirošima pod námi v noci vypadala jako jedno velké moře plamenů. Ráno jsem vstala už ve čtyři a pěšky dorazila až k hirošimskému nádraží. Zdálo se mi, že procházím peklem. Od rozbitého nádraží jsem se držela podél tramvajových kolejí a šla dál a dál. Ale co je s našimi, jsem nezjistila. V duchu jsem sama sebe přesvědčovala, že utekli, a s tou nadějí jsem došla k mostu Aioi. Válela se tam nafouklá tělíčka nemluvnat. V jednom vyhořelém domě jsem spatřila lidskou postavu. Klečela nehybně s hlavou v dlaních, jak kdyby zkameněla při meditaci. Jen zdi Průmyslového paláce stály“ (Murai 2003: 13).

◀ Budova dívčí koleje *Sacre Coeur* – *Seišin Gakuin* – v Tokiu, projekt kanceláře *Letzel & Hora*, 1909.

SBÍRKA STÁTNÍHO OKRESNÍHO ARCHIVU NÁCHOD

▶ Brána areálu *Seišin Gakuin* – současný stav.

FOTO RADOVAN LIPUS



Předchozí citát nepochází samozřejmě z Letzelovy korespondence, k bombardování Hirošimy došlo až dvacet let po architektově předčasné smrti, jsou fragmentem monologu *Ženy E*, postavy z divadelní hry *Jan Letzel – Stavitel Atomového domu* hirošimské rodačky Šimako Murai, která v letech 1959–1969 studovala a působila v Praze. Ocitujme ještě to místo, kde v doslovu své hry vzpomíná na svou jedinou návštěvu Průmyslového paláce:

„Do budovy jsem vstoupila jen jednou. V roce 1940 se v rámci oslav dvou tisíc šesti set let trvání japonské císařské říše pořádaly nejrůznější akce. Mezi jiným se konala také výstava kaligrafie. Pan učitel mi řekl, že má kaligrafie je mezi odměněnými a je vystavena v Průmyslovém paláci, abych se tam šla podívat. Stoupala jsem se stísněným pocitem po točitém schodišti, které sahalo až nahoru ke kopulovitému stropu. V paláci bylo pusto, ale tu se náhle odkudsi vzal kustod a pustil se po schodech za mnou. Pamatuji si, jak jsem se ohlédla a uviděla třpytivý odraz světla v jeho brýlích. Když jsem vešla do výstavního sálu, spatřila jsem kaligrafický nápis ‘Rozsochatá skála ční nad mraky’, jehož čtyři znaky jsem podle předlohy pana učitele pečlivě napsala tlustým štětcem. Ohromilo mě, že můj nápis tam visí jako obraz ve stylu tradičních japonských kakemon. Až v roce 1969 jsem se dozvěděla, že Průmyslový palác postavil český architekt“ (Murai 2003: 79).

Jak vidno, Průmyslové muzeum a životní osudy Jana Letzela, muže s velkým *scénickým citem*, milovníka divadla, zpětně inspirují i svět scénických umění. Kromě uvedené hry připomeňme ještě alespoň koprodukční československo-japonský hraný televizní film Olgy Struskové *Rajská zahrada*, dokončený v roce 1990, v němž hlavní roli Jana Letzela ztvárnil Viktor Preiss, či několik dokumentárních filmů.

Po vypuknutí první světové války se Letzelova situace v Japonsku zhoršuje. Jakožto cizinec, nadto občan státu, s nímž bylo japonské císařství ve válečném stavu, ztrácí šanci pracovat dál v architektonické a stavební profesi. V roce 1915 tedy zavírá svou tokijskou kancelář a věnuje se malbě a sochařství, které mu zajišťují obživu. Zároveň se obětavě stará o japonsko-německou míšenku Hannu

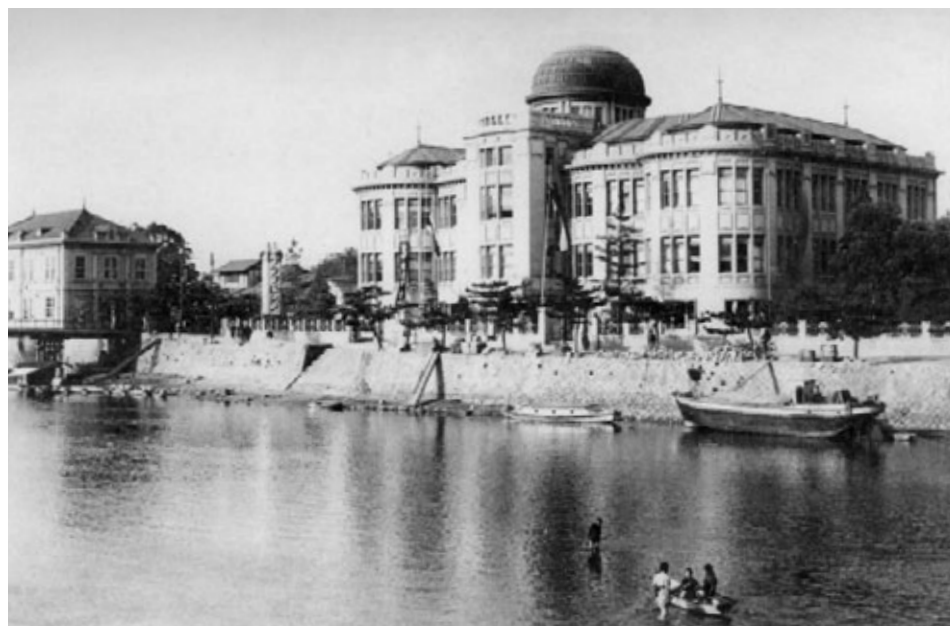


**Na dobové fotografii průčelí Parkhotelu v Macušimě, projekt Jana Letzela, 1913.**

**SBÍRKA STÁTNÍHO OKRESNÍHO ARCHIVU NÁCHOD**

Mahit, kterou před časem adoptoval. Po skončení války se velice aktivně a nezištně zapojí do repatriace československých legionářů vracějících se z Ruska přes Japonsko do vlasti. V roce 1919 se stává obchodním atašé nově vzniklé diplomatické mise v Tokiu. V této funkci spolupracuje krátce také s dramatikem Jaroslavem Hilbertem, který byl pověřen vedením tokijské mise. V dubnu 1920 odcestuje přes USA, kde jej opustila schovanka Hanna, sám do staronové vlasti – Československa. Zdrží se pouhé dva roky. Byrokratická práce na ministerstvu obchodu jej neuspokojuje. Vyjedná si proto obchodní zastoupení firmy Škoda a několika dalších a v roce 1922 je již opět ve svém milovaném Japonsku. Nyní v roli obchodního zástupce. 1. září 1923 však zažívá skutečnou katastrofu – zemětřesení Velké Kantó, které zničilo nejen téměř celé Tokio a Jokohamu a vyžádalo si přes sto tisíc lidských obětí, ale zároveň smetlo z povrchu země většinu Letzelových japonských stavebních realizací. I tuto mimořádnou živelní pohromu, kterou bezprostředně zažil, je však v dopise matce po devíti dnech schopen vnímat a reflektovat jako scénickou událost:

*„Bylo to krátce před 12 hod. polední, když odešel jsem ze své kanceláře v 7. poschodí do restaurace v témž domě v poschodí devátém, abych zajistil stůl u okna, kde při horku, které právě bylo, vítr pěkně profukoval. Hostů bylo tam asi sto a žádný z nás netušil, že toho dne oběd nedojíme. Náhle cítím prudký otřes zesponu i ze strany, sklenice, lahve, talíře smeteny se stolů, mezi to řinkot skla, padání zástěn, omítek ze stropu a rány praskajících zdí. Dovedeš si představit to zděšení všech, zvláště obsluhujících dívek, které křičely, jako by nastala jich poslední hodinka. Krok udělat nebylo vůbec možno, a tak mezi židlemi a stoly váleli se lidé. Byl jsem jist, že budova nespadne, protože stavěla se ze železobetonu, ale abych se chránil před poraněním spadlou omítkou, obejmul jsem jeden ze sloupů vprostřed místnosti a tak přečkal to*



▲▲ Průmyslový palác v Hirošimě, 1915, dobová fotografie.

▲ Torzo Průmyslového paláce v Hirošimě, dnes součást Mírového památníku Genbaku dómu.

FOTO RADOVAN LIPUS

třesení. Po prvním otřesu asi za minutu přišel druhý slabší, když ten ustal, hleděl každý dostat se z domu ven. Zranění v našem domě byla nepatrná, zabit nebyl nikdo. Já sám teprve později zpozoroval, že krvácím na palci, a na třech místech na noze. Kdy a jak jsem k tomu přišel, vůbec nevím, ani to nebolelo a nebolí. Poněvadž výtahy se zastavily (ostatně kluci, kteří s nimi jezdili, hned utekli), dostali jsme se stěží po schodišti dolů. Široké prostranství před domem, který je proti centrální stanici, bylo přeplněno lidmi ze všech okolních budov. Poněvadž se otřesy stále opakovaly, nikdo si netroufal zpět domů, a tak jistě všechno obyvatelstvo mimo zabitých a raněných bylo na ulicích v širokých volných prostranstvích. Zemětřesení netrvalo snad ani minutu, ale spousty, které nadělalo, byly příšerné. Na různých místech vypukly hned požáry, a poněvadž byl dosti silný vítr, velice se rozšiřovaly. Podíval jsem se do hotelu, který vůbec poškozen nebyl, ale našel jsem ve svém pokoji skříňně zvrácené, sklenice rozbité a postel uprostřed místnosti. [...] Pro velký vítr a nedostatek vody (vodovod byl porouchán) chytala jedna budova od druhé. [...] A vítr jako by chtěl zničit celé město, otáčel se od východu k jihu a pak na západ. Tím připravil mi divadlo, které se za nastalé tmy zdálo krásným a bylo přitom přec hrozným. [...] Pohled na požár byl příšerně krásný. Díval jsem se na to ničení od 7 hod. večer do 4 hod. ráno ve společnosti známého Japonce pana Nakamury, který zcela správně podotkl, že takovou podívanou neměl ani císař Nero, když k svému potěšení dal Řím zapálit. Ten požár byl opravdu hrůzně krásný a ten večer a tu noc jsme si ani já ani ten Japonec neuvědomili, co škod a neštěstí způsobil. Teprve druhý a třetí den, když jsme to slyšeli, šli se pak podívat a viděli tu spoustu zničení, ty tisíce mrtvých, spálených a udušených; ne o tom Ti psátí nebudu, bylo v tom mnoho hrůzy“ (Bohadlo 2000a: 174).

Po ničivém zemětřesení se Letzel již v prosinci – opět přes USA – vrací do Prahy ve snaze dojednat pro Japonsko hospodářskou pomoc a uspořádat v Tokiu velkou Československou průmyslovou výstavu, výhodnou pro obě strany. Plán bohužel ztroskotá. Fyzický i psychický stav Jana Letzela se prudce zhoršuje. 26. prosince 1925 v Praze umírá. Vizuálně sugestivní torzo Průmyslového paláce učinil po válce významný japonský architekt Kenzō Tange hlavním pohledovým bodem, chtělo by se říci ‘hlavním hrdinou’, svého vítězného, přísně osového, soutěžního projektu na Památník míru v Hirošimě. V roce 1996 byl celý komplex zapsán na seznam světového kulturního dědictví UNESCO.

### **Literatura:**

- BOHADLO, S. (ed.) (2000a) *Japonsko – země, kterou jsem hledal*: Edice dopisů architekta Jana Letzela (1880 Náchod – 1925 Praha) z let 1907–1924, Náchod: Gate 2000
- BOHADLO, S. (2000b) „Korespondence architekta Jana Letzela z Egypta 1905–1906“, in *Stopami dějin Náchodska: sborník Státního okresního archivu Náchod*, roč. 6, 2000: 257–300
- MURAI, Š. (2003) *Jan Letzel – stavitel Atomového Dómu*, Praha: vlastním nákladem autorky
- SCHAMA, S. (2007) *Krajina a paměť*, Praha: Argo/Dokořán
- FEUERSTEIN, B. (2000) *Mezi domovem a světem*, Praha: Arbor Vitae
- VOSTRÁ, D. (2005) „Na jevišti Japonsko: záměrná i bezděčná scéničnost Země vycházejícího slunce“, *Disk 14* (prosinec 2005): 144–160
- VOSTRÁ, D. (2008) „Japonský tradiční dům a problematika scénického prostoru (nejen v Japonsku)“, *Disk 26* (prosinec 2008): 50–67

# Scéničnost v literární a orální tradici

Jiří Šípek

Bez větších diskusí lze jistě přijmout tvrzení, že psaná literatura, event. písemný záznam vyprávění, a vedle toho vyprávění samo, tedy živá řeč, vykazují rozdíly ve struktuře jazyka i v podobě a síle působení na čtenáře, resp. posluchače. Scénologie se zajímá o způsoby, jak se chování, jednání člověka, resp. projevy a výtvořiny jeho činnosti vyjevují.<sup>1</sup> V každém příběhu anebo nějaké situaci zachycené jak v psaném textu, tak v podobě vyprávění, nacházíme v různých podobách také aspekt scéničnosti. Čtenář resp. posluchač si více či méně záměrně k textu dosazuje nějaké představy (nejrůznějšího typu, a tedy nejen vizuální), řekněme 'scény', které se proměňují, vstupují do centra pozornosti, opět ustupují apod. Podoby lidského chování jsou široké. Z těch nejčastějších, řekněme hlavních, je to patrně práce a zacházení s charakteristikami forem vizuálních jevů v nějakém prostoru, ale i 'tvarování' hlasového projevu člověka (tedy toho, čemu zde říkáme 'oralita'). Nu a samozřejmě sem patří i hudba, jejíž vliv na nás se přece také děje přes reakce celé naší bytosti a obsahuje rovněž aspekt scéničnosti.<sup>2</sup>

1 Pripomínám definici scénologie: „Scénologie se zabývá lidským chováním z hlediska jeho scéničnosti a scénování, tj. těmi jeho podobami, vlastnostmi a tendencemi, díky nimž se člověk a jeho výtvořiny jistým způsobem – a to buď záměrně, nebo i bezděky – jeví; to znamená, že jsou tu aspoň potenciálně k dispozici nějakým divákům“ (Vostrý 2012: 40).

2 O tom, že s hudbou můžeme spojovat i představy a prožitky prostoru, jsme se zmiňovali již dříve (např. Šípek 2010) s odkazem na práce Levinsona (2002).

Podívejme se tedy na podobnosti, případně rozdíly ve scénování ve dvou oblastech slovesné tradice, v textu psaném a ve vyprávění. Nejde pouze o akademickou diskusi. Pripomenout si tyto odlišnosti může posloužit herecké a obecně scénické praxi i divákům, případně posluchačům, kterým to může pomoci v jemnějším rozlišování a rozvíjení vnímavosti. A tím také k obecnému zájmu o umění, které člověka vede k *chápání*<sup>3</sup> dalších potenciálních způsobů existence světa a člověka v něm.<sup>4</sup>

Autoři Goody (2010) i dále v tomto textu ještě několikrát citovaná Kizzaová (2010) se zabývají orální tradicí, resp. orální 'literaturou'. Goody se zaměřuje na oblast mýtů a zdůrazňuje jejich imaginativní náboj i význam individuální kreační variability, která se uplatňuje právě v orální tradici. Sám však také hned připomíná, že orální i psaná kultura existovaly a existují stále vedle sebe ke vzájemnému prospěchu, tedy bez ohledu na historické hledisko, které po nástupu písemné

3 Termín *chápání* na tomto místě záměrně píšeme kurzívou. Chceme tím zdůraznit vlastně motorický a hmatový akt, kterým poznáváme svět. Potažmo tím odkazujeme na myšlenky Otakara Zicha (a jeho 'vnitřně hmatové vnímání') a na moderní poznatky neuroanatomie (tzv. zrcadlové neurony). Obě tato témata se opakovaně zpracovávají na stránkách *Disku* a v samostatných publikacích stejnojmenné edice; viz např. Vostrý 2010a, 2011a, 2011b.

4 V tomto duchu jsme nechali vyznít i publikaci *Psychologické souvislosti scénické tvorby* (Šípek 2010).

ho záznamu jako by orální tradici mělo odsunout a podstatně snížit její význam.<sup>5</sup>

Zapojení se rétora, vypravěče je samo o sobě scénologicky podstatným jevem a otevírá mnohé otázky vztahu scéničnosti a dramatickosti, jak o tom podrobně pojednává Vostrý a řada autorů z okruhu kolem časopisu *Disk*. Nicméně připomeňme, že již Platon se v „Knize třetí“ své *Ústavy* zabývá fenomény vyprávění a přímé řeči (tj. vlastně předvádění), resp. jejich směšování.<sup>6</sup> Platonův postoj k napodobování je vcelku dobře známý z celého jeho pojetí vztahu čistých idejí a jejich odrazu do podoby světa. V *Ústavě* se zabývá budováním obce a vztahů v ní. Nemohl se tedy vyhnout, jak bychom dnes řekli, komunikačnímu soužití občanů, a tak klade otázky, kde je ona správná míra mezi vyprávěním a napodobováním (tedy přímou řečí), resp. kdo co může napodobovat a kdo a co nikoli. Tím nám připomíná sílu a výraznou specifičnost vyslovovaného slova, jak v podobě prostého vyprávění, tak i toho, co již souvisí s napodobováním, tj. s ‘předváděním’ a ‘prováděním’.<sup>7</sup>

Pokud jde o vztah předvádění a vyprávění, resp. jejich prožitku, stojí za to zmínit i mimořádně pronikavou analýzu působení uměleckého textu od L. S. Vygotského

5 Goody používá výraz „lecto-orální“ literatura pro texty, které ovlivňují ústní podání, jak tomu bylo např. v případě véd a homérských eposů. Propojování těchto tradic nabízí také zajímavá srovnání. Existence písemných podob příběhů dovoluje jakoby paradoxně větší volnost v jejich orální interpretaci různými přednášeči, recitátory, resp. rapsódy; psaný text tvoří kotvu, ke které je možné se vždy vrátit. Neexistence psaného textu, tedy čistá orální tradice musí mnohem více dbát na přesné předávání z generace na generaci. Individuální odchylky a momentální obohacování (viz ještě dále v textu) jsou sice vítané, ale vypravěčem vědomě kontrolované. Ale ani psaná podoba mýtů, příběhů nezůstává během času neměnná.

6 „Docela správně jsi poznamenal a myslím, že jsem ti již objasnil, co jsem dříve nedovedl, že totiž jeden způsob básnění a skládání básní záleží veskrze v napodobení, a to jest, jak sám pravíš, tragédie a komedie, druhý v podání samého básníka – ten bys našel nejvíce v dithyrambech – třetí pak, záležící v obojím, jest jednak v básnictví epickém, ale i lekdě jinde, rozumíš-li mi“ (Platon 1996: 80).

7 Podrobněji o rozdílech mezi vyprávěním a předváděním resp. napodobováním viz Vojtěchovský a Vostrý 2008: 22–24.

(1968) vycházejícího konkrétně z analýzy Buninovy povídky *Lehký dech*. Svým výkladem, jak je výchozí fabule transformována v básnický text skrze kompozici<sup>8</sup> i zvolenou klidnou dikci, která jako by odporovala tíživému obsahu vyprávění, Vygotskij ukazuje na souvislost vypravěčova odstupu s čtenářovým pocitem odlehčení. Vygotskij se ovšem nezabývá vnitřně hmatovým prožitkem čtenáře, resp. posluchače. Nicméně bytostného prožitku se dotýká, když poukazuje na důležitost způsobu dýchání při četbě, která – dodejme – ještě stoupá při hlasitém čtení nebo recitaci. Pozadí estetické reakce je podle Vygotského vytvářené rytmem nádechů, výdechů, jejich rychlostí, zadržováním. ‘Lehký dech’ potom není pouhým názvem Buninovy povídky, ale souvisí s vypravěčovou dikcí, která navrhuje i způsob našeho vlastního dýchání.<sup>9</sup>

Naším předsevzetím je věnovat se scénování v tradici slovesnosti jak psané, tak šířené a udržované ústně. Obě tyto linie jsou zajímavé a obohacují běžnější propojování scéničnosti s vizuální kulturou. Nicméně, „[s] vizuálními impulzy rovnocennou a často dokonce mohutnější potravu pro [...] vnímání [představují] akustické podněty, [které] působí leckdy bezprostředněji než vizuální“ (Vostrý 2012: 41);<sup>10</sup> proto jsou také akustické podněty spojené s vytvářením ‘obrazu’ (v širším slova smyslu) přes vnitřně hmatové vnímání. I když tedy spojení motorických

8 „Začínáme tušit, že události jsou spojeny a seřazeny tak, aby byly zbaveny životní tíže a neprůzračnosti kalu“ (Vygotskij 1968: 154).

9 „A místo trznivého napětí pocíujeme téměř nepřirozenou lehkost“ (161).

10 To ostatně vyplývá i z teorie Juliana Jaynese (1990), který tvrdí, že apel sluchových podnětů je intenzivnější a hůře se mu odolává, než je tomu u podnětů vizuálních. Dokumentuje to reakcemi malých dětí, které jsou mnohdy sluchovými podněty – hudbou konkrétně – doslova fascinované. Z psychopatologie také víme, že sluchovým halucinacím imperativního charakteru vzdorují lidé jen velmi obtížně. A ve chvílích remise potom navíc ještě konstatují, že mnohem snáze lze vzdorovat pokynům reálným než těm halucinatorním.



zrcadlových neuronů a akustických podnětů zůstává ve stínu podnětů vizuálních, také tato vazba silně ovlivňuje naše reakce na okolí. Patrně však nejde o jakýkoliv podobný podnět, ale o takový (resp. blízký takovému), který jsme se již dříve naučili spojovat s nějakým prožitkem, tj. i s nějakým významem. Takový podnět aktivuje příslušné 'programy' v systému zrcadlových neuronů, kterým se učíme ve své osobní historii – což platí i pro prozodické kvality mluvy, hudbu a jiné zvuky.

Vostrý (2012: 40–41, pozn. 1) nazývá tyto programy velmi příhodně 'vtisky' a konkrétně u herce potom hovoří o rezervuáru potenciálních 'předloh', které lze využít při předvádění.<sup>11</sup> A jelikož aktivita zrcadlových neuronů a konkrétně jednotlivých 'vtisků' je současně spojená s prožitkem (který má svůj emoční náboj), můžeme s porozuměním nahlížet např. na snahy K. S. Stanislavského, který ve své rané teorii prožívání vycházel z oně niterné vazby emocí a vnější, motorické pohybové aktivity (i když emoce se nerovná prožitku, což pro tuto chvíli ale můžeme ponechat stranou). Až později pochopil, že cesta přes emoční paměť, neopřenu o vnější 'obrazy', nevede k cíli. Jako úspěšnější se ukázalo vyjít od motoriky spojené s obrazivostí a právě přes

11 K dalšímu rozvoji (vznikání) takových 'vtisků' (a kultivaci dosavadních) dochází i při recepci umění. To je jeden pohled na pozitivní vliv umění, ať už jej vnímáme na jedné straně jako kultivování, anebo na druhé straně jako rozvoj naší osobnostní potenciality a tím i posilování našich adaptačních (copingových) mechanismů a psychického zdraví (tedy sebeaktualizace ve smyslu humanistické psychologie). Ještě jinými slovy by snad bylo možné říci, že umění nás učí vytvářet si nový 'obraz', animovaný a prožívaný bytostně právě přes systém zrcadlových neuronů; tedy obraz skládaný z předchozích dílčích vyobrazení (v Eizenštejnově smyslu), která pro nás předtím sama o sobě nemusela být spojená s takovým prožitkem, ani ho při svém propojení neaktualizovala. Vcelku logicky se zde také nabízí otázka, jaké nové kvality prožívání se mohou vytvářet například právě v dramatickém umění, které propojuje dílčí umělecké jevy (výtvarné, hudební, řečové, pohybové taneční apod.), aby ve výsledku představilo samostatný (nikoliv mozaikový) umělecký výsledek. Pro neurovědyce by to znamenalo odpovídat na otázku, jestli lze v rámci systému zrcadlových neuronů hovořit o různých rovinách či kvalitách a jejich kombinacích.

takto aktivované neuronální struktury dospět i k emocionálnímu doprovodu. (O existenci zrcadlových neuronů neměl pochopitelně Staniskavskij tušení.)

V historii dramatického umění bychom bez větších nesází našli dost názorů na sílu slova, resp. struktury tvořené slovy a za nimi ukryté významy i upozornění na nebezpečí, které v práci s jazykem spočívá v opomíjení moci slova vytvářet obrazy jak přes náležité strukturování větších či menších jazykových celků, tak přes jejich znění aktualizující prozodickou potencialitu slovního textu. V divadle, tedy v konkrétním 'živém' provedení, se může ukázat nečekaná záľudnost anebo vlastně až nebezpečí zkázy autorova/básníkova slova právě v situaci, kdy se inscenace drží především nebo dokonce výhradně sémantické stránky textu a přitom přehlíží jeho zvukovou stránku, tedy jeho potenciální znění. Za všechny jiné práce na toto téma uveďme Vostrého (2010b) zamyšlení nad inscenováním Zeyerovy básnické pohádky *Radúz a Mahulena*. My v této studii ovšem nechceme a nebudeme vést striktní hranici mezi slovem psaným a slovem znějícím.

V našem předchozím textu (Šípek 2011) jsme se mimo jiné dotkli některých názorů a odkazů Friedricha Nietzscheho. Hodí se to i v tuto chvíli. Nietzsche (2008) upozorňuje, že údělem každého mýtu je, že se scvrkne na příběh z historie a ztrácí svoji sílu.<sup>12</sup> Nietzsche vidí záchrana takové historizace mýtu v hudbě, která se již svou povahou historičnosti

12 A v této souvislosti se nám přímo vnučuje úvaha, jestli 'záchrana' není právě také scénování, tedy dodávání scéničnosti v mýtech obsaženým příběhům. Je-li mýtus nějaká (dramatická) množina sil vzájemně ke střetu připravených a ve střetu se nacházejících (mezi bohy, lidmi a stavem světa vůbec), potom jejich 'rozehrání' v příběhu, v jeho sestavení do textu a do ev. vyprávění, představuje vlastně jeho scénování. Však také již termín 'příběh' odkazuje k nějakému 'běhu', sledu, tedy k dynamice události a s tím spojené dynamice proměny vystupování do popředí, do centra pozornosti. V této souvislosti také viz pojednání Vojtěchovského a Vostrého (2008) a jejich upozornění, že scéničnost a dramatická představitelství dvě strany téže mince.

vymyká.<sup>13</sup> To je vcelku přijatelná pravda, kterou si můžeme připomenout při mnoha operních představeních. Akustická stránka, tedy hudba a zpěv často překryje prostinký příběh a postará se o jeho výraznou scéničnost/dramatičnost.<sup>14</sup> Vojtěchovský a Vostrý (2008: 29) v souvislosti s názory Otakara Zicha uvažují např. o postavení baletu v dramatickém umění. Konstatují, že balet „rozvíjí přece svými specifickými prostředky to, co scénického (nebo, chcete-li, performativního, gestického) je v hudbě – a ostatně i ve slovech s jejich zněním – obsaženo latentně a co při prožitku této hudby i znějících slov spojuje akustický dojem s vnitřně hmatovým vnímáním“. V citátu použité slovo *latentně* považujeme za podstatné. Snad by bylo možné uvažovat o jisté ‘potencialitě’ scéničnosti právě v onom smyslu připravenosti, například hudby, k projevení se ve své scéničnosti přes posluchačovu bytost, prožívající vnímané akustické podněty tělesně, tedy vnitřně hmatově. Však nám nahrává již citovaná práce Levinsonova (2002). Tato ‘latentnost’ scéničnosti se podle Vojtěchovského a Vostrého (viz výše) týká také vyslovovaných, tedy znějících, slov, což je pro naše téma podstatné.

Orální tradice s sebou nese řadu žánrů (např. mýty, hádanky, přísloví apod., viz dále), ale kromě toho to, na co také upozorňují Vojtěchovský s Vostrým, totiž ‘vyprávění’ a ‘předvádění’.<sup>15</sup> Vyprávění,

13 Nietzsche byl ostrým a výsměšným kritikem Euripidovy doby, kdy „lid se naučil činiti umělá, chytrácká, sofistická pozorování [...]“. Od nynějška nebylo tajemstvím, jak a jakými úslovími lze na jevišti uplatnit všednost. Ke slovu se dostává občanská prostřednost“ (2008: 99).

14 Jistěže nemůžeme zapomenout na scénografii, která právě v případě opery bývá předmětem kritického zájmu.

15 Zmínění autoři se v této souvislosti odvolávají na Platonovu *Ústavu*, jak jsme to výše v tomto textu již také učinili. Zde tedy jen jednu poznámku: Platonovi jde o takové postoje a projevy moudrého muže, který by si ve své řeči zachoval svůj ryzí charakter a neodrodil se myšlenkám obce. Napodobovat bude střídme a ještě jen to, co je napodobení hodné. „Muž rozumný, zdá se mi, kdykoli přijde ve vypravování k nějaké řeči nebo k nějakému činu muže dobrého, rád to bude podávat v první osobě a nebude se stydět za takové napodobování, přičemž bude nejraději napodobovat dobré ho [...]“ (Platon 1996: 83).

dodejme za sebe, může být jistě již samo o sobě zdrojem působení dramatického (ve smyslu zpřítomnění sil, které jsou ve hře v nejrůznějších kombinacích, jak je jen život přináší). Jakmile je takové vyprávění převedeno do znělých slov, okamžitě se realizuje ona ‘latentnost’ vnitřně hmatového vnímání. Prožitek bytostného, vnitřně hmatového vnímání je patrně nevyhnutelně spojen s prožitkem prostorovým, což nás opět dále vede ke ‘scéně’ (byť jen imaginované), kde se vše odehrává, a tedy k jevu scéničnosti.<sup>16</sup> Další a výrazný apel na scéničnost se ovšem vynořuje výrazně ve chvíli, kdy je vyprávění obohaceno o předvádění (např. přímé řeči hrdiny, ale samozřejmě i nějaké pohybové performance apod.).<sup>17</sup>

Na některé z těchto jevů se pokusíme upozornit v následujícím textu. Již dříve jsme v *Disku* publikovali text o scéničnosti v legendách (Šípek 2009), konkrétně v severských ságách. Ukázalo se, že z tématu jsme zdaleka ještě nevytěžili dostatek materiálu a podnětů pro naše chápání scéničnosti v umění a ve světě. S vědomím, že naším cílem není literární ani psychologická analýza, podíváme se tedy ještě – resp. zevrubněji – na několik dalších textů a v kontextu se vrátíme k islandským ságám a přidáme alespoň stručně setkání s ruskými *bylinami*. Svým způsobem se pokusíme nastínit jakousi scénologickou komparatistiku.

Severské, konkrétně islandské ságy představují poměrně rozsáhlé texty, většinou vázané na nějaké ústřední postavy. My se zde budeme držet tzv. *Egilovy ságy*, tedy té, jejíž ústřední postavou je náčelník

16 Nechceme se zde dále pouštět do dlouhých a jemných úvah o vztazích ‘dramatičnosti’ a ‘scéničnosti’ („při scénické prezentaci nelze jedno od druhého /tj. dramatické od scénického/ v žádném případě zcela oddělit“, píše Vojtěchovský a Vostrý 2008: 29), ‘předvádění’ a ‘provádění’ atp. Viz již i výše zmínka v tomto textu. To vše již několikrát zmiňovaní autoři detailně a precizně analyzují.

17 Opět viz Vojtěchovský a Vostrý (2008), např. kapitola „Vyprávění a předvádění“ (str. 24–25).

Egil. Vycházíme z literárního zpracování Jane Smiley (2001), která podotýká, že v severských ságách a příbězích se nesetkáváme se subjektivitou moderní literatury. Charakter postav a psychologický kontext tu chápeme spíše z toho, co se postavám děje, případně z komentářů ostatních postav. Vodítkem chápání je tedy jednání. To je zajímavé právě z hlediska scénologického. Podobně jako v dříve publikovaném textu (Šípek 2009) si budeme všimnout, nakolik je možné rozvíjet ono psychologické podhoubí přes vnitřně hmatový cit jako osvědčený nástroj navazování psychologické vazby. Jako jistý protipól využijeme texty ruských *bylin*. A opět si budeme všimnout především podmínek pro vnitřně hmatové vnímání a dalších charakteristik významných pro scéničnost, především psychologické distance a práce s ní. Oba druhy textů se odlišují v řadě dalších aspektů, např. v tom, že byliny jsou evidentně pohádkové a naproti tomu u ság je ona mytologická komponenta často obtížně odlišitelná od řady racionálních, každodenních jevů, detailních popisů rodinných vazeb atp. To ale většinou ponecháme stranou.

Text ságy má tři základní polohy. Zpravidla jde o vyprávění až deskripci, dále přímou řeč některých klíčových postav a také o verše hlavní postavy (tedy v našem případě Egila). Čtenáře překvapí velikost plochy věnované popisu komplikovaných rodinných vazeb.<sup>18</sup> Střídání velkých ploch a detailů vyprávění (např. formulace *v zimě... ten večer...* atp.) udržuje a posiluje pozornost věnovanou proměnlivosti dění. Na jedné straně je to deskripce, až jakási 'mapa', a na druhé straně je to dramatický děj s bohatým zdrojem scéničnosti. Ale i mezi těmito

<sup>18</sup> Tak se např. dozvídáme, že jistý Eyvind byl muž urozený. Se ženou Sigríd měl syna Finna, řečeného Šilhavý, a ten byl otcem Eyvinda, řečeného Plagiátor, a dceru Geirlaug, jejímž manželem byl Sighvat, řečený Ryšavý. Finn Plagiátor se oženil s Gunnhildou. Jejím otcem byl hrabě Halfdan a matkou byla Ingibjorg, dcera krále Haralda Plavovlasého... atd.

póly může vznikat napětí a mohou se kombinovat ku prospěchu divákova, čtenářova, posluchačova porozumění. Zmíněné kombinované zaměření pozornosti na velkou plochu a na detaily může pomoci právě detailům, aby nezanikly. Proto je lepší, když herec expresí spíše šetří, aby významné části, detaily měly šanci zaznít. Tak tomu bylo např. u Jana Třísky recitujícího Berliozova *Lelia* (Šípek 2011), kdy i jinak nenápadné hlasové gesto s velkou silou zapůsobilo právě na pozadí předchozí úsporné práce s výrazem.<sup>19</sup>

Egilova sága se rozvíjí pomalu, zeširoka. Samotná postava náčelníka Egila se vynořuje až v průběhu dlouhého a podrobného vyprávění o dějinách severských národů. V přímé řeči je patrná velká úspornost. Ale přesto, tvrdí autorka, vše dobře spěje k pochopení směru děje a tématu ságy. A snad právě úsporná exprese ságy zesiluje tah k anticipaci vývoje dění ještě víc než např. bohatá dějovost bylin, kde je hodně akce, hodně prožívání, hodně odkazů na vnitřně hmatové vnímání, ale vše se děje jakoby podle řádu rituálu a v jakési podpoře onoho 'ted' a tady', v jehož rámci jako by budoucnost nebyla nijak podstatná. Jsou to ovšem dva možné přístupy, resp. náznak takových přístupů, z nichž žádný nám nemusí připadat vhodnější.

Zdá se, že autoři ság vycházejí z předpokladu, že život se manifestuje skrze detaily a dílčí jevy a že tedy to obecné, univerzální lze rekonstruovat z existence

<sup>19</sup> V nečekané souvislosti se s úvahou o míře exprese setkáváme u Jaroslava Durycha (1994: 112–113), který v jedné kapitole své knihy porovnává gesto modlitby v různých krajích Evropy. „Pak jsem viděl gesto zbožnosti u nás. [...] U nás totiž příroda takové gesto odměřuje velmi opatrně a přesně. [...] Tím je tělo naučeno, aby výraz zbožnosti tlmil co nejvíce a nejlépe; ne snad z ostychu zbabělého, ale z ostychu cudnosti. [...] Proto u nás gesto zbožnosti je velice diskrétní a svrchovaně ekonomické; šetří každým centimetrem pohybu a šeptá v pianissimu. Ale právě v té ekonomii nabývá soustředěnosti a zvláštní skvělé minuciosní dokonalosti a delikátnosti, která se zase nejraději tak snadno v národech, u nichž neomezenost projevu zbožnosti se považuje za samozřejmost.“

a chování konkrétních lidí a také identifikace míst, kde se vše odehrává, kudy lidé putují, kam směřují. Již jsme se také zmínili o tom, kolik místa ságy věnují pojmenovávání osob<sup>20</sup> a určování jejich vzájemných rodinných vztahů atd. Jako by se ságy pokoušely propojit lidi se zemí už tímto jednoduchým způsobem. Nechybí zde ale stmelující prožitky? Na první pohled se zdá, že ano. On je však jen méně nápadný, skrytější, než jsme zvyklí. Smilelyová v jedné chvíli konstatuje, že mnohé popisované scény z prostředí sídel náčelníků a králů jsou v rozporu se skromností a spíše chudobou tehdejší islandské společnosti. A to budí, dodává autorka, dojem distance a jisté romantiky. Sága například popisuje, že „Jednoho podzimu pozvali Bjorgolf a jeho syn množství lidí na oslavu a oni byli těmi nejvznešenějšími ze všech přítomných. Podle zvyku každý večer losovali, kdo s kým bude sedět a pít ze společných rohů“ (14).<sup>21</sup>

Na poměrně krátkém prostoru se nám dostává velmi stručného popisu událostí vyznačujících se velkou dramatickostí. Bjorgolf totiž seděl vedle mladé a atraktivní Hildirid, která se mu zalíbila. Sága se ještě zmiňuje, že Bjorgolf jí dal unci zlata, ona s ním sdílela lože a odešla s ním do jeho domova Torgaru. Jeho syn Brynjolf s tím údajně nesouhlasil. Nicméně sága to pouze konstatuje a pokračuje, že Bjorgolf a Hildirid měli dva syny jménem Harek a Hraerek. Potom Bjorgolf zemřel, a když byl pohřben, přiměl Brynjolf Hildirid a její syny, aby opustili Torgar.

20 Tak se několikrát setkáme se zjištěním, že za doby dávných králů byl jeden mocný a bohatý muž jménem... V tom nacházíme obdobu uvedení typu „Byl jednou jeden...“ anebo „Žil, byl...“ Je to vlastně způsob, jak rychle navodit situaci a s ní spojený prožitek distance. S tím se ostatně setkáme i dále v tomto textu, při konfrontaci s africkou orální tradicí.

21 U elektronických knih bývá problém s citacemi. V seznamu používáme způsob doporučený americkým knihovnickým centrem (<http://blog.apastyle.org/apastyle/2009/09/how-do-i-cite-a-kindle.html>). U přímých citací (není-li možné uvést přesnou stránku) se používá označení lokace v textu (zkratka „lok.“), jak je uváděna při četbě např. na čtecím zařízení Kindle.

Hildirid se tedy vrátila do otcova sídla, kde syny vychovala.

Takové popisy jsou pro nás někdy až extrémně stručné, ale snad právě svou úsporností nás vedou k jejich samostatnému rozvíjení, domýšlení, propojování. Jde o jakýsi ‘minimalismus’, který buď vezmeme jako dostatečný z hlediska vnitřní čtenářské či posluchačské rekonstrukce, anebo jej prostě nepřijmeme. Pokud jej ovšem akceptujeme, přebíráme také značný kus zodpovědnosti za výsledek. To je podstatný efekt každého umění, které nechce pouze rozptýlit, pobavit, ale nabídnout možnosti, pobídnout k vlastnímu domýšlení.

Podobné je to s popisy válečných střetů. Sága nenabízí žádné detailní popisy hrůz a s nimi spojených prožitků. Prostě se dozvídáme, že došlo k bitvě, ve které padlo mnoho mužů, mnoho jich bylo zraněno. Nakonec někdo zvítězil, např. král Harald, který ošetřil zraněné, poděkoval všem svým bojovníkům, rozdal jim dary a vyjádřil mnohou úctu, jak bylo třeba. Současně ale také pronásledoval poražené a nechal je dobíjet. Podobná stručnost se vyskytuje i při popisu radostných událostí, jako jsou svatby apod. Vyskytují se i popisy všedních jevů, např. že jisté osoby přepluly řeku Nordura, vrátily se na jinou řeku s názvem Hvita, kterou sledovaly proti proudu. Opět brzy narazily na jinou řeku, která jim přetínala cestu a která se vlévala do řeky Hvita; pojmenovaly ji Thvera. Přitom si všimly, že všechny řeky byly plné ryb; pak se vrátily do Borgu.

Vše je vyprávěním o tom, co se dělo v blíže neurčené minulosti. Na jedné straně se tím vše zahaluje do jakési mlhy neurčitosti a zvyšuje se prožitek distance. Na druhé straně se distance snižuje pomocí mnoha detailů (viz dále), určováním směrů, počtů apod.<sup>22</sup> Tak se např. vypráví, že

22 Tento zajímavý fenomén střídání psychologické distance a jeho možný význam v prožitku scéničnosti zmiňujeme v tomto textu vícekrát.

jistou zimu odešel Thorolf do hor a vzal s sebou množství mužů, ne méně než devadesát. Proč právě tolik? To se nevysvětluje.

Sága nikdy neříká, co něco znamená a nedává moudré rady, ale konstatuje, že určité osobě se stalo to a to... A nás nechává, abychom si to sami převedli do kontextu života, jak ho my chápeme. Právě k tomu však potřebujeme ono vnitřně hmatové vnímání a dostatečný scénický smysl pro naše naladění. V ságách jako bychom museli scéničnost hledat mnohem aktivněji než jinde (např. v ruských bylinách, viz dále). Všude cítíme důraz na řád, jeho vyznávání, dodržování a potvrzování náležitými akcemi. Nikdo nikam nespěchá, vše se děje podle jakýchsi vnitřních pravidel, řádu, a tak i účastník resp. čtenář má větší šanci na vnitřní participaci. Tak např. král Harald jistého léta odejel do Halogalandu a byl tam přivítán mnohými slavnostmi jak na jeho vlastním panství, tak na dvorech jiných významných osobností. Jakoby mimochodem a znenáhla se může rozvinout dramatická scéna:

„Král usedl na vysoký trůn, a když se všichni ostatní usadili v horních i dolních lavicích, tak se rozhlédl, v obličeji velmi rudý. Nepromluvil slova, ale bylo zjevné, že má velikou zlost“ (20–21).

To je ukázka scénování a apelu na vnitřně hmatové vnímání. Opět konstatujeme, že jen zřídka se setkáme s popisem emocí. Spíše jde o odkaz, nepřímý popis a čtenář (ev. posluchač) se dostává do případného vnitřně hmatového kontaktu jen takto nepřímě.

„Kveldulf a jeho syn se stali tak divokými, že nenáviděli všechny své příbuzné a všechny ostatní blízké osoby a přátele. Mnozí utekli a hledali útočiště jinde v Norsku, anebo odešli zcela“ (49).

Scéničnosti se dosahuje za pomoci upoutávání pozornosti na krajinu, okolnosti putování, díky souvislosti prostoru s jevy, pojmenováváním, tj. i fixováním struktury.

Když se ve vyprávění objevuje klíčová postava Egila, je to opět značně stručné a neosobní.

„Skallagrim a jeho žena měli dalšího syna, který byl pokropen vodou a nazván Egil. Jak rostl, bylo brzy zřejmé, že bude černovlasý, velmi ošklivý a bude se podobat otci. Když mu byly tři roky, byl velký a silný jako chlapec šesti nebo sedmiletý. Už v raném věku byl mluvný a v řeči dovedný. Ve hrách s ostatními dětmi byl však jen těžko zvládnutelný“ (51).

Strohý popis běžných událostí pokračuje a náhle, jakoby z ničeho nic, se během jakési hry stane něco krutého:

„Egil byl slabší než Grim, který svoji sílu předváděl, jak mohl. Egil se rozvztekal, zamával holí a Grima udeřil. Ten ho ale poválil na zem a řekl, že pokud se nenaučí chovat, tak bude za to trpět. Když se Egil zvedl, opustil hru za posměchu ostatních chlapců.“

Dále se dozvídáme, že Egil vše řekl jistěmu Thordovi Granasonovi, který se s ním vrátil, aby se pomstili. Dal Egilovi sekeru.

„Egil [...] začal Grimovi sekeru do hlavy, až do mozku. Potom šli Egil a Thord zpátky za svými“ (62). „Později ten večer po návratu do Borgu Egil zuřil. Skallagrim a ostatní členové domu seděli u stolu a Egil na svém místě nebyl. Nato vešel do místnosti, šel přímo ke Skallagrimovu oblíbenci, muži, který vedl dělníky a spoluřídil hospodářství. Egil ho zabil jednou ranou a potom si šel sednout. Skallagrim to nekomentoval a celá věc se přešla. Otec se synem však spolu nemluvili, ani zdvořile, ani nezdvěřile, a tak to bylo celou zimu.“ „Potom byla bitva. Egil se dostal do opevnění jako první a obyvatelé města utekli. Egil a jeho muži způsobili těžké škody, zplundrovali město a než ho opustili, tak ho zapálili. Potom se vrátili na své lodě.“ „Egil a jeho muži je pronásledovali, zabili každého, koho polapili, a bylo zbytečné prosit o milost...“ (88). „Potom Egil pravil 'Vratme se na farmu a počínejme si jako praví bojovníci: pobijme každého, koho chytíme, a seberme všechno cenné, co pobereme.' [...] Vzali vše cenné a ostatní, co nemohli pobrat, zničili. [...] potom pokračovali na své cestě [...]. Egil byl tak navztekkaný, že se nikdo neodvážil na něho promluvit. Seděl u kormidla člunu. [...] Egil pronesl báseň 'Bojovali jsme; nebral jsem ohled, že moje divoké činy mohou být pomstěné. Můj třpytný meč je zbrocený krví bojechtivého Eirikova a Gunnhildina syna'“ (105–106).

Události se tedy mnohdy vynořují nečekaně. Krutý čin je na řadě míst jakoby 'distancován' (je mu ubíráno na syrové krutosti) veršem, který Egil pronáší. Emoce jsou pojmenované a popsány jen stručně. Egil dokonce ve svém vzteku

sedí! To jistě může budit náš podiv (proč nekřičí a neběhá po místnosti?), ale také to může nečekaně nabudit, indukovat vnitřní napětí právě díky onomu paradoxu. Jinou drobnou ukázkou náhlého ‘odskoku’, zvětšení, resp. zrušení distance je např. toto místo:

„Egil měl nesmírné bohatství, ale není známo, jestli se se Skallagrímem anebo s někým jiným podělil o stříbro, které dostal od krále Athelstana“ (94).

Podobnou funkci mají v pohádkách fráze „A jestli nezemřeli, žijí dodnes... Všichni jedli, pili a já tam také byl...“ apod.

V ságách se vše děje povětšinou v otevřeném prostoru. Výjimkou je část dění, kdy se Egil uzavře ve své komnatě a chystá se zemřít žalem (podrobně viz Šípek 2009). Čtenář již zapomíná na důvody všech těch skutků. Ony se prostě dějí a vztahují se k jakémusi tušenému, krutému řádu.

V jistou chvíli Egil sklonil hlavu k zemi a celé své vzývání vyryl do dřeva. Ano, rytí run... S tím se setkáváme i ve chvíli, kdy to Egilovi nabízí dcera Thorgerda, aby zachytila jeho báseň. Runy představují fixování, potvrzování řádu přesahujícího člověka. V poměru k takovému řádu jsou konkrétní lidské a proměnlivé emoce jen podružné. A snad i proto se o nich mnoho nepíše. Jako by takové žití a bytí probíhalo v jakési zvláštní stálé, zvolené distanci.

Jak se během vyprávění zvyšuje dramaticita děje (přibývá skutků a jejich následků), Egil veršuje stále častěji. Proč? Není to právě proto, aby se čtenář či posluchač udržoval v náležité distanci? A text ságy nám k tomu občas dodává možnost vnitřně hmatového uchopení:

„Král Eirik seděl vzpřímeně a hleděl na Egila, zatímco ten recitoval svoji báseň. Když byl konec, řekl král ‘Ta báseň byla dobře přednesena’“ (118).

Po vzrušenějších chvílích se vše uklidňuje, navrací k realitě každodennosti připomínkami dění v prostoru a orientací v něm. To je pro ságy charakteristické.

„[...] rozloučili se v největším přátelství [...] Egilova posádka se v míru věnovala obchodu se zbožím [...].

Jak postupovala zima, odešli na jih, aby se setkali s Egilem“ (119).

Takové konfrontace běžnosti, každodennosti a zvětšené distance působí zvláštním vzrušujícím způsobem. Podobně se o tom zmiňujeme i v již uvedené souvislosti s recitací (Šípek 2011).

Sága vrcholí osudovým neštěstím Egilovy rodiny. Za přítomnosti dcery Thorgerdy Egil pocítuje hluboký žal nad ztrátou svých dvou synů. Vše ovšem nakonec překoná a sága končí konstatováním:

„Lidé také vypráví, že po tom všem, co se událo, již Egil neopustil Island. [...] Egil žil bohatě, neměl v ničem nouzi a povahu měl prudkou“ (158).

Délka a drobnopis ság dává postupně ‘zaznít’ snad všem hlavním životním situacím lidí dané doby. Svým způsobem je zde zachycena a odhalována archetypální struktura a chování přetrvávající věky. Pravda, s popisy prožitků se zde příliš nese setkáváme a je na nás, abychom si je rekonstruovali, abychom, obrazně řečeno, si vše do značné míry scénovali sami, díky své představivosti a vnitřně hmatové citlivosti.

Podívejme se ještě alespoň krátce na vybrané charakteristiky ruských pověstí, nazývaných tradičně *byliny* (*Ruské byliny* 2011).

Práce s časem je zde do jisté míry podobná, jako je tomu u severských ság. Strídá se neurčité s určitým. To je jev, který způsobuje proměnu psychologické distance; jak se opakovaně zmiňujeme jinde, taková proměna, dynamika, může upoutávat pozornost, tedy podporovat celkovou scéničnost.<sup>23</sup>

„Odpověděl mu poutník: ‘Aj, ty starý kozáku Iljo Muromče! Byl jsem nedávno na svaté Rusi, teprve předevěřím, i viděl jsem knížete Vladimíra s jasnou kněžnou Apraksijí. Neštěstí se na ně sesypalo. Tata-

23 Připomínáme naše přesvědčení, že scéničnost v rámci nějaké situace není pouze jedna, ale že se děje na více rovinách. Scénický je dílčí akt herce, jeho interakce s jiným hercem, scénicky vyznívá celá odehrávající se scéna. Vlastně je to obdoba vrstevnatosti psychologické distance, jak jsme se o tom zmiňovali již jinde (Šípek 2008). Psychologická distance je způsobovaná ‘zjiňčením’, uměleckým ztvárněním toho, co tak či onak známe ze života. A tak můžeme uvažovat

řin sedí mezi knížetem a kněžnou, nedá jim svobodné chvílky, aby kníže s kněžnou mohli si jen myšlenku vyměnití“ (lok. 338–340).

Ovšem hlavní rozdíl je v práci s emocemi a jejich barvitým popisem.

„I zarmoutil se kníže a zesmutněl velikým smutkem a takto si stýskal...“ (lok. 388–389).

Byliny takovými popisy přímo hýří a čtenáře, nezvyklého tomuto způsobu, přímo zahrnují až zahlcují emocemi.

Pozoruhodné je opakování motivů, slov, vazeb atp. Jaký to má smysl a efekt? Zesilování, rytmizování, ritualizování, oddalování od běžného toku příběhu, jak se může dít v každodennosti. To napomáhá jak distanci, tak vnitřně hmatovému vnímání vyvolávanému onou rytmičností.

„I vyjíždí Ilja do širého pole, vystupuje na vysokou horu a hledí trubkou dalekohlednou na všechny čtyři strany. Sestupuje z první hory a vystupuje na druhou vysokou horu, a zase hledí trubkou dalekohlednou na všechny čtyři strany. Ilja sestupuje z druhé hory a vystupuje na třetí vysokou horu a rozhlíží se trubkou dalekohlednou na všechny čtyři strany“ (lok. 404–407).

Jiný příklad opakování kombinovaný s častým oslovováním jménem nahrává prožitku afektivní blízkosti:

„Aj, buď zdrav, ty můj křížový otče, Samsone Samojloviči! Buďte zdraví, moji křížoví bratři! [...] Aj, ty můj křížový otče, Samsone Samojloviči, a všichni ostatní křížoví bratři moji! Pojedme na pomoc, na velikou pomoc proti caru Kálinovi. [...] Tu vyjel křížový otec i všichni jeho bratři křížoví vyjeli na velikou pomoc proti caru Kálinovi“ (lok. 411).

V bylinách se setkáváme i s dalšími zajímavými jevy. Je to například zvýrazňování přechodu pomocí výrazů ‘a tu’, ‘i’. Připomíná nám to způsob asociování umělců na základě Rorschachova testu (Šípek 2007). Tam jsme se také setkávali se zvláštním jevem otevírání několika para-

o distanci v souvislosti s hereckým pohybovým anebo hlasovým gestem (viz Šípek /2011/ a zde rozvíjené úvahy o hlasovém gestu recitátora v melodramatu *Lélio*) anebo v souvislosti se scénografickým ztvárněním scény, případně také s celkovou situací, kdy jako diváci resp. posluchači usedneme v hledišti a již samotný pohled na portál, uspořádání prostoru, jistým způsobem stylizované chování naše i všech ostatních nás vede k prožitku distance a s tím spojené výzy, napětí apod.

lelních průhledů do situace a jejich postupným zpracováváním. A opět příklad:

„A tu viděl v poli na straně východní bílý stan. I přijíždí Ilja k tomu bílému stanu v poli a vidí, že před ním stojí dvanáct koní bohatýrských i uvidí Ilja ještě takovéto věci“ (lok. 407–408).

Pohybová a emoční pestrost příběhů zde samozřejmě výrazně nahrává vnitřně hmatovému uchopování. V tom se byliny výrazně odlišují od severských ság.

„Jak uviděli Ilju Muromce, rychle všichni vskočili na své bystré nohy a s Iljušenkou se bratří pozdravovali“ (lok. 412). „A vojsko stojí v širém poli a jako siné moře se kolébá, až se matička země pod ním prohýbá“ (lok. 422–423).

Už u ság jsme upozornili na to, že nemůžeme očekávat dostatečně jasnou logiku příběhů. Je tomu tak i v bylinách.

„Pás i pancíř měly ceny za tři tisíce, zlatá košile byla za čtyřicet tisíc a kůň pod Ďukem byl za pět tisíc. Proč měl kůň ten cenu pěti tisíc? U řeky on brodu nehledá, a kdyby řeka pět set verst široká byla, kůň skáče z břehu na břeh. Proto má cenu za pět tisíc rublův“ (lok. 926–928).

A opět na jiném místě:

„Usnuli všichni bratří křížoví, jen Iljuša nemůže usnout, i vstane na své bystré nohy, vyjde z bílého stanu a dívá se, je-li v Kyjevě ještě vše po starém jak bývalo? V Kyjevě zvoní na poplašný zvon. I vsedne Ilja na dobrého koně, sjíždí z vysoké hory a uhodí na mocné roty pohanské, na silné, mocné Tatary“ (lok. 424–426).

Ilja nebudí bratry bohatýry. Bez vysvětlení se pouští do boje sám. Umělecká ‘logika’ je jiná než ta každodenní, souvisí vlastně také s kategorií psychologické distance. Přesto se můžeme nezdědkat setkat s nepochopením této umělecké výsady. Ostatně, i Lev Tolstoj byl nespokojen, jak Shakespeare rozvíjí děj a jak se princ Hamlet chová nelogicky. Zmiňuje se o tom L. S. Vygotskij (1968). Je zajímavé, že řada diváků se zlobí, když se nějaká postava na jevišti chová ‘nelogicky’, ale autorova, umělcova jiná práce s časem jim už tak nevadí. Přitom časovost v našem životě přece také zahrnujeme do ‘logického’ průběhu našeho života.

O co tedy jde? O překvapení, o novost souvislosti, o druh provokace, jak je také možné být ve světě, být fantazijním. Jde o distanci! Ilja Muromec nedbá ani na moudré rady, které nezřídka dostává, ani je nekomentuje. Tím ovšem vše jen drammatizuje. Pochopitelně ku prospěchu příběhu. Nelogičností v chování nás udržuje v distanci od běžné zkušenosti života, od každodennosti. A k podstatě umění tak patří jistě chování se 'proti přírodě', 'nelogicky', 'jinak' atp. Příběhy v bylinách, opět v porovnání se ságami, nadsazují, přehánějí a jsou vlastně pohádkami v tom pravém smyslu:

„Tak ubil všech čtyřicet tisíc loupežníků do jednoho. Potom vrátil se Ilja ke sloupu a napsal takto opravil: 'A jel tamtudy starý kozák Ilja Muromec a ubit nebyl!'“ (lok. 504–505).

Animovaná je také celá příroda:

„Aj, ty matičko Dněpro řeko, proč neplyne voda tvá tichým, jasným tokem a proč je zakalena pískem?“ Odpovídá matička Dněpra lidským hlasem...“ (lok. 544–545).

Původně neživotné jevy (např. zde řeka, jinde skály a hory) a běžně i zvířata se chovají lidsky, jsou vtažena do lidského světa a také tak prožívaná, uchopovaná. I to tvoří širší spektrum možného vnitřně hmatového vnímání.

V bylinách je pozoruhodná také symbolika barev. Především bílá a červená jsou užívané hojně. Kromě barev je celé spektrum adjektiv, která opět snadněji (než například podstatná jména) nahrávají emočním prožitkům, tedy více onomu 'jak' ve srovnání s 'co'. Zde je opět několik příkladů:

„I vyšla Maryška na široký dvůr a bere Ilju za bílé ruce a líbá ho na sladká ústa a doprovází ho do svého bílého paláce“ (lok. 508–9); „Starý kozák vzal Maryšku za bílé ruce, vyvedl Maryšku do širého pole, přivázel Maryšku k syrému dubu, napjal tuhý luk, namířil střelu kalenou a střelil Maryšku do bílé hrudi a rozbil Maryščinu nepokojné srdce“ (lok. 519–21); „Mladý Dobryňa byl velmi smělý, skočil sani na bílou hrud' a chtěl jí rozsápat bílou hrud' a utrhnout bujné hlavy“ (lok. 629–30); „Kdybys mne byla po narození do bílého plátna zabalila, bílým kamenem zatížila

a z hory vysoké do moře siného zahodila...“ (lok. 726–27); „Zpod bílé břízky kudrnaté, zpod divotvorného kříže Levanidova, zpod starých ostatků Borisových, zpod bílého látyra kamena – tudy povýšla, povýšla a vyběhla, vybělila a vyletěla matka Volha“ (lok. 706–8); „Měla jsem jediné červené sluněčko, zapadlo mi nyní za tmavé lesy a zbyl mi pouze mladý bílý měsíc“ (lok. 741–2).

Také čísla nabývají v bylinách magičnosti:

„Vzal si tuhý luk za tři tisíce. Luk byl z ryziho stříbra, zlatem vykládaný, tětívka byla hedvábná. Toulec byl pln kalených střel, bylo jich všech za tři sta, každá střela po desíti rublech. Mimo to má v toulci ještě tři střely, jichž nelze penězi zaplatit. Vyřezány byly z rákosu, sbity byly v Novgorodě, lepeny byly lepem z ryby jesetera, opeřeny byly pery z modročerného orla. A nikoliv pery toho modročerného orla orloviče, který tu lítá nad svatou Rusí a rdousí celé čtyřicítky vran a šedých kavek, nýbrž byly opeřeny pery onoho modročerného orla orloviče, jenž lítá nad siným mořem, rdousí husy a labuť i tu malou, šedou, pernatou kachnu“ (lok. 929–933).

Nezřídka se v bylinách objevuje vtip, hraní se slovy, paradox:

„Tu se všichni bohatíři zamlčeli; veliký schovává se za menšího, menší krčí se za malého, a malý knížeti neodpovídá“ (lok. 716–717).

A nakonec přichází opět odstup, jakoby návrat zpět do každodennosti, tím ale i zvýšení vědomí existence oné jinakosti a možnosti do ní vstupovat:

„Když přijel na knížecí široký dvůr, sestoupil Dobryňa z dobrého koně, snesl s něho Zabavušku Puťatičnu, a zavedl ji do paláce bělokamenného a vložil Vladimírovi, knížeti stolnokryjevskému, Zabavu do bílých ruček. A my mu za to slávu pějeme“ (lok. 704–705). „Mnoho řek matka Volha do sebe pobrala a ještě více pramenů pohltila [...] Zapadla Volha do Černého moře a vypustila sedmdesát ústí [...] Ale toto vše není pohádka, bratří milení, je to jen žertík malý, a teprve nyní začneme o Dobryňuškově pěti“ (lok. 708–711). „A žil potom a dobrého zdraví požíval, a my o něm tuto bylinu vypravujeme, sinému moři pro utišení a vám, dobrým lidem, pro poslechnutí“ (lok. 833–834).

Následující text věnujeme hledání souvislostí scéničnosti a živé orální kultury jedné africké oblasti státu Uganda, kde žije národ Baganda. Materiál sebrala



I. N. Kizzaová.<sup>24</sup> Vyzbrojena magnetofonem a kamerou, vydala se profesorka Kizzaová dokumentovat živou tradici vyprávění příběhů přímo 'do terénu'. Podstatnou výhodou byla její znalost místního jazyka a osobní zakotvenost v tamní kultuře. Literatura vzniklá na základě orální tradice sice také existuje, ale je předmětem zájmu pouze úzkého okruhu badatelů. Je jistě pravda, jak konstatuje Kizzaová, že pouhý přepis vyprávění do psaného jazyka (v daném případě navíc překlad do angličtiny) znamená ztrátu podstatných charakteristik: akcentu, tempa, frázování, tonálních nuancí, mimické i celkově tělové exprese apod.

Na orální, tedy živou tradici vyprávění můžeme nahlížet minimálně ze dvou hledisek. Prvním je pohled na ni jako na systém akustických podnětů. Ano, je to systém, ve kterém jde o nenáhodné vztahy zvuků (hlasů) a s nimi propojených motorických projevů.<sup>25</sup> Druhým pohledem je chápání orální tradice jako zvláštním způsobem organizované sekvence výroků, promluv, konstatování, tázání apod. Taková zvláštnost je daná živou přítomností vypravěče právě v danou chvíli se snažícího upoutat pozornost diváků a podnítit je ke spoluúčasti až spolutvorbě.

Orální tradice je v podobě každodenní komunikace užitečným a praktickým nástrojem dorozumívání, sdílení hodnot a podobou setkávání běžných lidí. Vzhledem k souběžné funkci zábavy je africká (a jistě nejen africká) orální tradice současně jakousi encyklopedií nejrůznějších

24 Profesorka Immaculate Kizza (The University of Tennessee at Chattanooga) se specializuje na africkou literaturu a její různé podoby. Na tomto místě čerpáme z její práce Kizza, I. (2010) *The Oral Tradition of the Baganda of Uganda: A Study and Anthology of Legends, Myths, Epigrams and Folktales*.

25 Již výše zmíněná studie (Vostrý 2012: 40–50) představuje pozoruhodné pojednání o propojení řeči a prožitků naší tělesnosti, jinými slovy o propojení řeči a vytváření obrazů přes vnitřně hmatové vnímání založené na aktivitě systému zrcadlových neuronů.

lidských příběhů, kulturní zkušenosti, tradice a hodnot; a současně je to záznam prožitků, postojů, jednání v důležitých situacích. Právě v historii Afriky plnila orální tradice také významnou roli uchování tamních tradic v době koloniální expanze a zahlcení cizími kulturními vlivy.

Kizzaová připomíná, že to, co udržuje tuto tradici živou<sup>26</sup> a stále platnou i v dnešní době, je aktivní zapojování vypravěčů i posluchačů. Vyprávěné příběhy nejsou neměnné, jak je tomu u psané literatury. Vypravěč je zcela svobodný a může příběhy přizpůsobovat svým posluchačům improvizací, vypouštěním i přidáváním informací podle potřeby.

Bez zajímavosti pro nás jistě není to, že pomoc zachování orální tradice nabízí i autoři divadelních her<sup>27</sup> a také filmová produkce. Stavebním kamenem africké orální tradice je vyprávění příběhů, a to v nejrůznější podobě. Nejoblíbenější jsou epigramy se stručnou, nejčastěji satirickou nebo poučnou myšlenkou, dále mýty, legendy a lidové příběhy. Z epigramů jsou oblíbená přísloví. Jsou stručná, výstižná a rétoricky přitažlivá. Kizzaová také připomíná, že podstatná je kombinace sdělování nějaké pravdy nebo zkušenosti spolu s formou, která posluchače zaujme a má tedy, dodejme, propracovanou scéničnost. Kizzaová vnímá právě přísloví jako nejpoutavější ukázky africké orální tradice. Jsou totiž krátká a „k věci“, zvukomalebná a rétoricky působivá. Hádanky a příběhy mohou být vyprávěny kdykoliv

26 Její stálá živost a působivost má v současné Africe jistě víc důvodů. Veliká část populace napříč africkými státy se dodnes potýká s problémem gramotnosti. Orální tradice je v takových podmínkách logicky o to významnější. Kizzaová se sice zaměřuje na lid Baganda, ale jistě se přilíší nemýlíme v přesvědčení, že i ostatní národnosti mnohdy doslova lpí na této tradici. Dostává se jim tak potřebných rad, poučení, jak být dobrým rodičem, jak dosáhnout určitého bohatství (ale nelpět na něm!), jak se chovat v obtížných situacích, jak si zachovat svoji hrdosť atp.

27 Jedním z těchto dramatiků je autorkou zmiňovaný Wole Soyinka, nositel Nobelovy ceny za literaturu za rok 1986. Ve svých divadelních hrách Soyinka kombinuje tradiční africké divadlo s hudbou, tancem a mytologií.

za účelem zábavy, ale přísloví jsou vždy vázaná na danou situaci. To je, dodáváme my, pochopitelné i z hlediska scéničnosti. Pozornost posluchačů je snadněji zaměřitelná, a tedy připravená uchopovat akustickou a potažmo i obsahovou složku přísloví.

Nejpopulárnější podoba různých přísloví je dělená do dvou částí, kdy řečník/vypravěč nabídne jednu část a posluchač dává najevo své pochopení, jak výrok, část hádanky doplnit. Činí tak výraznými pohyby hlavy a hlasitým dokončováním načatého výroku, hádanky. Ze scénologického hlediska jde vlastně o dávání najevo vnitřně hmatového uchopení situace. Vnitřně hmatové prožívání je jistě obecně lidem příjemné z více důvodů. Je to na jedné straně tím, že jde vlastně o stálé připomínání vlastní bytostné existence (v dané chvíli napojované na dění v prostředí) a vedle toho uspokojuje i potřebu porozumění tomu, co se děje, nacházení smyslu jaksi přímější cestou, než jak to namnoze zprostředkovává intelekt.

Protikladná přísloví jsou ve svém vyznění zvláště citlivá na kontext, a tedy na způsob scénování. Jejich podoba je volena podle situace. Kizzaová vhodně poznamenává, že takové protiklady zrcadlí protikladnost a nejistoty, které jsou integrální částí našeho světa.<sup>28</sup>

Významnou částí africké literární tradice jsou hádanky. Kizzaová podotýká, že se hodí ve všech situacích, že jsou zábavné, ale také jsou zdrojem poučení, zaměřují pozornost určitým směrem a jsou také dobrým procvičováním myslí.<sup>29</sup> Jsou tedy mechanismem specifického upoutávání pozornosti. Nedá se snad přímo říci, že

28 Z nám bližší euroamerické kulturní tradice můžeme připomenout například: „Skutky jsou hlasitější než slova“ – „Pero je mocnější kordu“ aj. Další podobné příklady viz např. <http://www.rinkworks.com/words/proverbs.shtml>.

29 V dnešní době jsou podporované různé kurzy a programy kognitivní rehabilitace jak pro pacienty (např. po atakách psychóz apod.), tak pro seniory a všechny další zjejmce.

hádanky jsou zvláštním jevem scénování, scéničnosti. Přes mechanismus upoutávání pozornosti však hádanky mohou pomáhat navázat kontakt s děním v prostoru a v zaměření na určité postavy, objekty a jejich vztahy. Kromě toho bývají hádanky pronášené i specifickým způsobem, tedy prozodicky jsou nějak akcentované. Je-li tomu tak, potom už na způsob řeči spojený s hádankami reagujeme přes systém motorických neuronů (tedy ve smyslu, že systém zrcadlových neuronů je napojen i na hlasové, resp. zvukové podněty v našem okolí). V této souvislosti by byla zajímavá i úvaha, na které zvuky reagujeme i přes aktivitu zrcadlových neuronů a které jsou naopak v dané chvíli pouhou zvukovou kulisou bez aktuálního vztahu k naší pozornosti, nejsou pro nás ‘scénickými’.

Setkání s vyprávěním, hádankami apod. bývá, jak podotýká Kizzaová, otevřeno určitým rituálem, resp. verbálními gesty, na která se očekává odpověď od přítomných. Jde vlastně o scénování situace. Posluchači jsou aktivně vyzýváni k naslouchání a participaci. Tou může být společný zpěv písně, odpovídání na otázky, povzbuzování anebo i opravování vypravěče. Posluchači zde tedy mají podstatnou úlohu v realizaci vyprávění. To je specifické pro živou orální tradici. Současně je to výrazný jev pomáhající příběhy a vůbec všechny podoby epigramů udržovat. Scéničnost je zde tedy jev animující a udržující orální tradice. Živá narativita přináší více obrazivosti, figurativnosti, než je tomu u psaných příběhů západní kultury.

Vypravěč zve posluchače k účasti slovy „olwatuuka ngambalabira“. Podle Kizzaové to znamená „Kdysi jsem viděl...“<sup>30</sup> Vypravěč se v tuto chvíli odmlčí a jestliže chtějí posluchači vědět, co že vypravěč viděl, musí dát najevo, že tomu chtějí věnovat pozornost, že jsou připraveni naslouchat a participovat. Reagují tedy

30 „Once upon a time I saw.“

odpovědi „Nobulabibwo“, tedy „Tvýma vlastníma očima“.<sup>31</sup> A na to může vypravěč začít. Kizzaová dále komentuje: „Nobulabibwo je velmi důležitá reakce posluchačů, protože ukazuje na to, že vypravěč má pro ně autoritu potřebnou pro vyprávění příběhu z vlastní perspektivy aktivního pozorovatele událostí příběhu. S takovou autoritou potom může vypravěč podle potřeby svobodně improvizovat, přizpůsobovat příběh konkrétním posluchačům a upravovat ho ve smyslu větší zábavnosti a přijatelnosti“ (Kizza 2010: 100). Jde tedy opět o zvláštní podobu scénování.

Autorka připomíná i tolik rozšířené a oblíbené hádanky, které bystří mysl, kultivují užívání jazyka a opět, jako všechny ostatní formy orální tradice, pomáhají uchovávat kulturní dědictví. Připomenout je třeba i písně, které kromě zjevného účelu pobavení až povyražení také fixují a dále předávají tradice nejrůznějšího druhu. Navíc má píseň výhodu využívání tóniky a výrazného rytmu. To jsou vlastnosti apelující na naše tělesné prožitky. Akustické podněty, hudba, prozodika mají přes vnitřně hmatové vnímání těsnou vazbu na naše prožívání a vytváření obrazů. Kromě toho pomáhají snadnějšímu zapamatování, zaujímání stanoviska a tím opět k přijímání a spoluprožívání. Že to vše napomáhá udržování orální tradice, není snad již třeba připomínat.

Podobně i mytologie hraje svou roli v africké orální tradici. Mýty obecně nabízejí odpovědi na záhady naší existence a na otázky, kdo jsme, odkud přicházíme a kam směřujeme.

Vedle mýtů jsou důležitou součástí orální tradice také legendy. Ty jsou ve srovnání s mýty časově mladší. Jsou to příběhy o lidech, jejichž činy přesahovaly život jedince; tito lidé zakládali království, vítězili v nejtěžších bitvách. Legendy mohou udržovat vědomí historie celých generací a tmelit národy.

31 „With your very own eyes.“

Dalším pilířem africké orální tradice jsou lidové příběhy a báchorky. Většina z nich vykresluje lidské, ale i zvířecí charaktery, vlastnosti, které jsou v určitých situacích žádoucí, či nežádoucí.<sup>32</sup> Ve vyprávěných příbězích se setkáváme s podobnými formulacemi, jaké známe i z našich vyprávění, nejčastěji pohádek. Tak i v mýtu *Kintu*<sup>33</sup> se vše otevírá nám jistě známou formulkou „Byli jednou dva bratři, Bemba a Kintu...“ (s. 24). Podobná rčení (jako např. ‘Bylo, nebylo...’, ‘Za devatero horami...’ apod.) připravují, orientují pozornost a strukturují to, co bude následovat, jde tedy opět o podobu *scénování*. Mýtus využívá pohádkové, magické prvky podobně jako např. i ruské *byliny*. Na své cestě měl Kintu např. zabodnout kopí do země. Jestliže se naklonilo anebo spadlo, pak ještě nebyl na konci své cesty.

Nechybí ani sáhodlouhé popisy cest, jak je to zase časté v severských ságách:

„Z Munya se odebral do Magonda v Busuju, odkud pokračoval do Bukasa a potom do Kitinda, aby následně odplul na lodi k Sceseským ostrovům“ (Kizza 2010: 25).

Z vlastního textu cítíme, že jde o záznam vyprávěného příběhu:

„Kdysi dávno žil na nebi mocný a bohatý muž jménem Ghulu; měl mnoho synů a jen jednu dceru. Dole na zemi v Bugandě žil velice chudý a osamělý muž jménem Kintu, jehož jediným majetkem i společníkem byla kráva ...“ [Ghuluova dcera Nambi si jednoho dne řekla,] „proč se neprovdat za Kintu a stát se jeho družkou! Výborná myšlenka, ale dříve, než spolu mohli žít jako muž a žena, musela Nambi svého budoucího ženicha představit otci a získat jeho souhlas. Kintu s plánem souhlasil a oba dva i s krávou, kterou neměli kde nechat, se vydali na nebe za otcem Nambi“ (Kizza 2010: 39).

32 Kizzaová poukazuje na to, jak např. právě básně (v tamním jazyce *abitontome*, tedy orální poezie) jsou ve školách namnoze využívány k předávání znalostí v nejrůznějších oblastech od historie (např. historie kolonialismu) až po ryze současná témata, jakým je prevence HIV/AIDS.

33 Kintu je mytologická postava uznávaná za otce lidu Baganda. Toto vyprávění také vysvětluje podstatu a vznik lidského společenství, samého vesmíru i důvody vzniku a zániku života.

Při udržování pozornosti diváků a zvyšování jejich podílu na tvorbě příběhu, event. přijímání poselství v příslovích, hádankách apod. je používáno občasné snižování psychologické distance. Tak například:

„Walumbe odešel beze slova a plný vzdoru! A teď hádejte, co se dělo dál!!!... pohrozili, že bude Walumbe vykázán ze země! Marná hrozba – že? [...] A hádejte, kdo si na povrchu hrál, když se Walumbe vynořil? Kintuovy děti!“ (Kizza 2010: 42, 44).

Podobně se s proměnami distance setkáváme např. ve výše zmiňovaných ságách i v ruských bylinách. V orální tradici to však nabývá ještě většího významu. V živém vyprávění je podstatné, aby posluchač vydržel sledovat dění. Není možné počítat s tím, že si vše ‘doposlechne’ někdy jindy, až bude více času apod., jak je to normální při čtení. Obdoba práce s distancí v případě ság a bylin je již jen odrazem a písemným fixováním dřívější podoby živého vyprávění.

Jednou z pozoruhodných vlastností živě vyprávěných příběhů je jejich pružnost, fluidita, poznamenává Kizzaová. Právě tato stále udržovaná pružnost zabraňuje nežádoucímu ‘ztuhnutí’, které by snížilo atraktivitu a přijatelnost pro následující generace, již značně vzdálené vzniku příběhu. Jistým ‘rizikem’ je možnost oběhu několika verzí, které mohou spolu soupeřit. Výhodou je ovšem živost a snadnější upoutávání pozornosti k tématu, které může ve své podobě, akcentaci oscilovat. Každý příběh lidského života mívá více důležitých témat; záleží přece na úhlu pohledu, době, zkušenosti vypravěče i posluchače atp.<sup>34</sup> Podle daných okolností vystupují do popředí různé podoby, součásti, témata našeho ‘já’, jehož existence je tak ve varietě životních

<sup>34</sup> Co je např. jádrem příběhu o Hamletovi? Rozporuplná osobnost prince dánského? Hledání spravedlnosti? Pomsta vrahům a nevěrníkům? Hledání řešení existenciální krize a rozervanosti? Anebo běh života občas proložený pochybnostmi o jeho smysluplnosti i v podobě otázek typu „Být, či nebyt...“?

situací stále potvrzována. Psychologicky vzato, podstatný je mechanismus udržování naší osobnostní kontinuity.

Zajisté je původní, tedy živý jazyk předpokladem uchování tradic, především těch orálních. Nedivíme se tedy snaze udržet a obnovovat africké jazyky právě jako nenahraditelné nositele oněch tradic a překonat tak koloniální vlivy, které vesměs působily proti udržování původních hodnot.

Kizzaová také dodává, že africká orální tradice nepředstavuje jen nahlédnutí do africké minulosti, ale že je to také jakési okno do současnosti a budoucnosti. To je dáno právě reagováním na aktuální vlivy a potřeby; jde vlastně především o ‘teď a tady’ zprostředkované vyprávěčem a přítomnými posluchači.

Jak jsme se zmínili, navzdory řadě verzí jádro vyprávěného mýtu se nemění. Ovšem způsob prezentace – a dodejme ‘představování’ – je vždy jedinečný a přizpůsobuje se posluchačům. Rétorické nuance, podotýká Kizzaová, záleží na vypravěčových schopnostech upoutat.

Příběhy a obecně vyprávění jsou vždy otevřené kreativitě a dotváření, což ve stejné míře nebývá např. u mytologie, ale ani u legend. Proto se nedivíme, že Kizzaová uvádí jako vypravěče příběhů i děti. Děti jsou vděčnými vypravěči a jsou i tak přijímané, obzvláště v afrických podmínkách, kde jsou tak mimořádně významnou součástí společenství. Můžeme si to uvědomit i v souvislosti s mýtem o hrdinovi *Kintu*, kdy Walumbe unášel Kintovy děti, a ten proto přiváděl na svět další a další, a tak se Kintův rod zachoval. A že má podobný mýtus stále živou působnost? Snad i množství dětí, jaké je v afrických rodinách navzdory chudobě obvyklé, toho může být dokladem.

Provázanost orální tradice s přítomností je zjevná v dětských hrách, kdy se účastníci vzájemně v rychlém tempu dotazují na významné členy rodu, rodné zvyky, události apod. Ten, kdo se

chce nechat zkoušet v této situaci (*kutin-ta*), upozorňuje na to ostatní zvoláním *tintatinta*. A očekávaná odpověď zúčastněných je *ennume tetinta nga ndaawo* (Kizza 2011: 17). Autorka dodává, že tato odpověď je signálem, že přítomní jsou připraveni k otázkám a že jsou ochotni také sami předvést své znalosti.

Souhlasíme s Kizzaovou, že je obtížné plně chápat poselství, které k nám přichází ze všech těch epigramů. Museli bychom dobře znát kulturní zázemí i aktuální psychické naladění, zaměření vypravěčů. Ti propojují dlouhodobou tradici se současnou situací v celé oblasti i na jednotlivém místě.

V těchto příbězích se setkáváme s popisem emocí a obecně vnitřního stavu jednotlivých postav. Ovšem nebývají zde popisovány eventuální kruté následky a činy, jako je tomu jak bylinách, tak v severských ságách. Snad je to dané už tím, že se počítá s posluchači všech věkových skupin, tedy i dětmi.

Nejen písemný přepis, ale ani případný překlad do jiného jazyka se nemůže rovnat původní podobě a původnímu působení orální tradice. To jistě platí nejen o té africké. Kizzaová odkazuje na Okot P'Biteka, překladatele africké orální poezie. Ten připomíná, že překladem příběh, báseň apod. ztrácí na své zřetelnosti, živosti, melodičnosti apod. A navíc se při písemném záznamu vytrácí kreativita vypravěče, jeho gesta, mimika, tonální nuance, tělové pozice, reakce posluchačů, jejich aktivní vstupy atd. Pro nás to také znamená, že se ztrácí jinak výrazná scéničnost.

### Literatura:

BORDWELL, D., THOMPSONOVÁ, K. (2011) *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*, Praha

- DURYCH, J. (1994) *Tři cesty Evropou*, Praha
- GOODY, J. (2010) *Myth, Ritual and the Oral* [Kindle DX verze] (staženo z Amazon.com)
- JAYNES, J. (1990) *The Origin Of Consciousness In The Breakdown Of The Bicameral Mind*. Boston
- KIZZA, I. N. (2010) *The Oral Tradition of the Baganda of Uganda: A Study and Anthology of Legends, Myths, Epigrams and Folktales* [Kindle DX verze] (staženo z Amazon.com)
- LEVINSON, J. (2002) „Sound, Gesture, Spatial Imagination and the Expression of Emotion in Music“, in PACHERIE, E. (ed.) *European Review of Philosophy. Emotion and Action*. Lelan Stanford Univ., 137–150
- NIETZSCHE, F. (2008) *Zrození tragédie*, Praha [původní český překlad Otokara Fischera z roku 1923]
- PLATON. (1996) *Ústava*, Praha (překlad Fr. Novotný) *Ruské byliny*, wKnihy, č. kopie WK-13674 (staženo 2011)
- SMILELY, J. (2001) *The Sagas of the Icelanders* [Kindle DX verze] (staženo z Amazon.com)
- ŠÍPEK, J. (2007) „Rorschachův test jako možný nástroj výzkumu ve scénologii“, *Disk 20*: 61–76
- ŠÍPEK, J. (2008) „Vcítění a distance“, *Disk 26*: 90–96
- ŠÍPEK, J. (2009) „Mýty, ságy, scéničnost“, *Disk 28*: 59–65
- ŠÍPEK, J. (2010) *Psychologické souvislosti scénické tvorby*, Praha
- ŠÍPEK, J. (2011) „Dvě setkání se scéničností“, *Disk 37*: 96–104
- VOJTĚCHOVSKÝ, M. / VOSTRÝ, J. (2008) *Obraz a příběh*, Praha
- VOSTRÝ, J. (2009) „Scénické působení a zrcadlové neurony“, in VOSTRÝ, J. / SÍLOVÁ, Z. *Je dnes ještě možné herecké umění? (Příspěvek ke scénologii herectví)*, Praha
- VOSTRÝ, J. (2010a) *Scénologie dramatu (Úvahy a interpretace)*, Praha
- VOSTRÝ, J. (2010b) „Scénologie slova a Zeyerova hra o Radúzovi a Mahuleně“, *Disk 33*: 8–20
- VOSTRÝ, J. (2011a) „Od teatri(sti)ky ke scénologii?“ (1. část), *Disk 37*: 8–18
- VOSTRÝ, J. (2011b) „Od teatri(sti)ky ke scénologii?“ (2. část), *Disk 38*: 88–99
- VOSTRÝ, J. (2012) „Scénologie mluvního projevu“, *Disk 40*: 40–50
- VYGOTSKIJ, L. S. (1968) *Psychologie umění*, Praha

# Jak vzniká inscenace: srovnání broadwayského a českého prostředí

Tereza Šefrnová

Následující příspěvek je pokusem o popis rozdílných podmínek a přístupů při vzniku inscenace v českých a broadwayských podmínkách, které jsem stihla zaznamenat díky doktorandskému stipendiu, kdy jsem sledovala zrod inscenace *Seminar*<sup>1</sup> v Golden Theatre<sup>2</sup> od *preview* až po *opening*. V jisté míře jde o popis zjednodušující, který se dotýká zejména hlavních rozdílů: obsazení, herecké přípravy, zkoušení, alternování a v neposlední řadě vlivu kritiky na osud inscenace.

## O systému *preview-opening*

V českém prostředí komerčních činoherních inscenací bývá zvykem zkoušet

<sup>1</sup> *Seminar* měl premiéru 20. 11. 2011, kdy se okamžitě dostal na první místa kritických výběrů a doporučení. Jeho derniéra se původně chystala na 4. března 2012. Plánovanou krátkou lhůtu způsobily závazky hlavního představitel A. Rickmana, který se měl v polovině března vrátit k dokončovací práci na filmu *Gambit* a k novému natáčení, neboť – jak se nechal před několika lety slyšet – vykonal již v divadle dost a své místo teď vidí ve filmu. Jeho roli znovu nastudoval oblíbený herec Jeff Goldblum a inscenace se hrála až do 6. 5. 2012. O inscenaci a jejích představitelích viz též Šefrnová, T. „Činohra na 45th West Street, New York“, *Disk 39* (březen 2012): 145–158.

<sup>2</sup> Golden Theatre (1927) [http://www.shubertorganization.com/theatres/john\\_golden.asp](http://www.shubertorganization.com/theatres/john_golden.asp).

v průměru šest týdnů. (Do tohoto průměru se jistě nepočítají anomálie zkoušek režiséra Jiřího Krejčíka /1918/, který svůj *Penzion pro svobodné pány* zkouší – a to poněkoli káté v životě, po několika inscenacích včetně televizní verze a filmu – již třetím rokem. Zatím bez vidiny premiéry.) Poté zpravidla následují jedna až dvě hlavní zkoušky a jedna až dvě veřejné generálky. Počet obvykle závisí na počtu alternantů pro jednu roli. Po premiéře (v případě alternací premiérách) již následují jednotlivá představení. Broadwayské inscenace a následná představení fungují na zcela jiném principu.

Zkouší se zhruba tři až tři a půl týdne. Poté následuje první oblékaná zkouška, která je neverejná (tzn. není v prodeji). Oblékaná zkouška se hraje večer pouze pro pozvané diváky, většinou pro přátele a rodinu. Nikdo cizí tam nemá co dělat. Díky tomu zde vládne velmi přátelská a vstřícná atmosféra. Diváci herce velmi aktivně povzbuzují. Po skončení se tleská a herci se poděkují jako po regulérním představení, ale jen jednou. Zpětná vazba ve formě počtu děkovaček zde neexistuje. Proto bývá potlesk hřmotný a téměř vždy ve stoje. Pověru, že po generálce se nemá tleskat, protože to

může ohrozit premiéru, na Broadwayi neznají.

Po oblékané zkoušce se inscenace zveřejní s přídomkem „*preview*“. Tento náhled na budoucí inscenaci je veřejný a lze si na něj koupit lístky za stejnou cenu, jako na popremiérové reprízy. *Preview* trvají zhruba čtyři týdny. Hraje se obvykle každý večer. Přes den se zkouší zpravidla pět hodin denně.

V průběhu *preview* je možné cokoliv změnit. Kostým, scénu, text i herce. Po *opening* by se už principiálně měnit nic nemělo a divák by i za rok, v případě úspěchu inscenace, měl vidět to, co při *opening* nebo co možná nejpodobnější verzi.

Podstatnou roli zde hraje fakt, že se nejedná o divadla repertoárová, ale o jeden projekt, který se hraje každý večer. (Nejblíže jsou tomu například naše Shakespearovské slavnosti či *Léto s Vieweghem* ve Švandově divadle.)

Diváci, kteří si koupí lístky na *preview*, jsou zpravidla nadšenci a cizinci, návštěvníci New Yorku. Skutečný Newyorčan, který není zvláštním nadšencem, ale pouze chce zůstat v centru dění, si opatří lístky na první dny po *openingu*.

Divadelní produkce se případnému komerčnímu neúspěchu brání právě formou pro nás tolik nezvyklých *preview*. Čím déle drží inscenaci v tomto prenatálním nehotovém tvaru, tím větší šanci na zaplacení nákladů mají. Pro herce a celý tým inscenátorů skýtá forma *preview* prostor pro zakoušení toho, jak co v dané inscenaci funguje před lidmi. Pro takzvané ‘vyčištění’, zpřesnění. Zjišťování toho, na co lidé zabírají, a zlepšování toho, co nevyznělo, jak bylo zamýšleno. V našich podmínkách je to podobné, jako když vás kolega herec pozve na představení a rovnou dodává, ať přijdete až na desátou reprízu. Tedy tehdy, až se ‘ohraje’ před lidmi. Zkrátka, až si kus ‘sedne’.

Tento způsob *preview* se nám může zdát na první pohled stejně podivný, jako se zdá Broadwayským hercům ten náš,

bez *preview*, který považují za trestuhodnou nehoráznost vůči divákům. Ať už fandíme jednomu či druhému přístupu, jisté je, že princip *preview* skýtá dvě základní výhody: výtěžek divadlu a zpětnou vazbu hercům.

## Jak ulovit hvězdu

V českých podmínkách, kde je skutečně velkých komerčních projektů jako šafránu, se vesměs hvězdy přitáhnou samy. Příkladem je divadlo Kalich (stejně jako projekty agentury GoJa a mnohé další), jeden z největších pořadatelů muzikálů a komerčních komediálních inscenací, které pořádá i mezi hvězdami v českém rybníčku konkurzy. Zde se střídají s nastudovanou ústřední písní postav z daného kusu známá jména, především držitelů slavíků, a defilé dalších zájemců. Stručně řečeno, konkurzem u nás zpravidla nemusí procházet Lucie Bílá, neboť bývá obsazována přímo, a Karel Gott, který má zájem pracovat především na svých projektech. V komerčních divadelních inscenacích je poměrně široká nabídka ze strany zájezdových souborů, které hledají institucionální zastřešení, a proto o získání kýžené hvězdy či kusu v Čechách rozhoduje zpravidla jediné – peníze.

Hvězdy, o které by stála Broadway, mívají na svých kontech větší sumy peněz, než je rozpočet divadelních producentů na jednu inscenaci. To, že dostanou náležité finanční ohodnocení, je samozřejmostí, která většinu hvězd ze židle nezvedne. Navíc jsou převážně v postavení, které si u nás drží Karel Gott. Pracují zejména na svých projektech. Výsledné obsazení té které inscenace v sobě ukrývá často zdlouhavé a dobře promyšlené námluvy (v příkladu druhém z *Addams Family*) či skutečný lov (v příkladu prvním ze *Seminar*).

Theresa Rebeck, autorka hry *Seminar*, od roku 2009 uháněla Alana Rickmana,<sup>3</sup> aby hrál hlavní postavu Leonarda. Dobře věděla, že dostat Alana na divadelní prkna je už téměř nemožná věc, a tak mu pouze ze známosti poslala text hry. Dva roky před samotným uskutečněním inscenace na Broadwayi. Herce, který se rozhodl již nepřijímat divadelní výzvy a věnovat se pouze filmu, chytře požádala pouze o 'zpětnou vazbu' od profesionála. Rickman jí v odpovědi vrátil proškrtaný a opoznámkovaný text. Nekompromisně škrtnal to, co mu jako herci připadalo jaksi zbytečné. S dodatkem, že méně je více. Zejména tehdy, když se to dá zahrát, a tudíž se to nemusí popisovat jako v literatuře. Rok poté ho autorka pozvala na veřejné čtení své hry. Souhlasil s jednorázovým vystoupením, ale zdůrazňoval, že i na pouhé veřejné čtení je na postavu Leonarda příliš starý. Při zmiňovaném vystoupení došlo ke klíčovému momentu, který prý ho vnitřně zasáhl a způsobil, že se herec o rok později ocitnul s touto hrou až na prknech Broadwayského Golden Theatre. Theresa Rebeck totiž v závěru hry vložila do úst Leonardovi repliku, která byla v podstatě zpětnou vazbou a poděkováním za Rickmanovu dramaturgickou spolupráci na její hře: „*It really is the only way to learn anything about writing, to have a decent editor go through it word by word for you. Help you see what it is, what you meant. What you didn't even know you meant*“.

Jiné namlouvání hvězdy použili producenti muzikálu *Addams Family* na Brooke Shields. Když jí chtěli nabídnout roli Morticie, chytře s tím počkali až na 'přeobsazování' této postavy. (Přeobsazení hlavních rolí po několika týdnech po premiéře je běžným jevem velkých komerčních trháků, které zpravidla znovu zvedne divácký zájem a způsobí kýžený

přílivový útok na pokladny. Do úspěšného kusu je pak také mnohem snazší získat hvězdu, která by do nejtíhého zkoušení nešla.) Brooke Shields, která je u nás známá pouze jako dívka, jejíž zadek bulvární časopisy v devadesátých letech označily za nejvíce sexy na planetě, je ve skutečnosti broadwayskou muzikálovou hvězdou první velikosti. Za jejím skutečným pozadím stojí maminka toužící mít z dcerky velkou hvězdu, a tak namísto dětství získala Brooke trénink cvičené opice, která dnes hravě dokáže vše, čeho je k muzikálu nezbytně třeba. Ale tím se také stalo, že Brooke bytostně nesnáší zkoušení. Nejráději pracuje česky řečeno „na Vojana“. Doma se připraví a pak to přijde vystříhnout tak, že zirájí nejen diváci, ale i kolegové. Producenti muzikálu *Addams Family* při lovu na Brooke zkrátka jen chytře odhalili,<sup>4</sup> že herečka dává přednost 'přeobsazení' před prvním nastudováním.

V případě Brooke Shields se nabízejí ještě jiná vysvětlení, která tuto tezi podporují. Zkoušení trvá několik týdnů, kdy se hledá s celým týmem inscenátorů výsledná podoba daného kusu. Celé toto mnohdy strastiplné hledání se děje ze strany herců zdarma. Může tedy být jednodušší cestou zkrátka nehledat na zkouškách a pouze vytvořit vlastní nadstavbu na již vystavěné postavě. Dalším důležitým momentem v rozhodování je jisté stanovisko vlivné broadwayské kritiky. Mohlo by se snadno stát, že by Brooke zkoušela několik týdnů inscenaci, na niž by vyšla negativní kritika, a muzikál by následně stáhl. Takový risk nemá hvězda jejích kvalit zapotřebí, a tak naskakuje pouze do rozjetých vlaků úspěšných muzikálových inscenací. V neposlední řadě je tu ještě jeden argument. Největší módou v současném herectví je 'točit se'. Tedy v žádném případě se neškatulkovat

3 O způsobu, jak tento britský divadelní a filmový herec (ročník 1946) hraje v této hře viz již zmiňovaný článek „Činohra na 45th West Street, New York“, *Disk* 39 (březen 2012): 145–158.

4 V přeobsazení v minulosti Brooke Shields nastoupila do rolí Roxie Hart (*Chicago*), Sally Bowles (*Kabaret*), Rizzo (*Pomáda*), Ruth (*Wonderful Town*) a dalších.



a naopak se nechat vidět v co nejrozdílnějších rolích. Proto Brooke Shields po Roxie Hart z *Chicaga* sáhne po Sally Bowles. Proto můžeme typicky charakterního herce Alana Rickmana sledovat ve filmu jednou jako mimozemšťana, pak čaroděje, předtím anděla atd. Nejlepší představu získáme, vybaví-li se nám plejáda různorodých postav, které vytvořil Johny Depp nebo úřadující nejvyšší mistr této herecké disciplíny Sean Penn, s přezdívkou „pan nepředvídatelný“, u něhož nikdo netuší, v jaké nové stylizaci se nám příště představí. Jediné jisté u něj je, že to nebude žádná z těch, které jsme už viděli. Z takového rozpoložení je pak také pochopitelný komentář Samuela Lee Jacksona (divadelně nezkušeného herce), že plakal štěstím, když mu konečně po rolích ve škatulce nájemného zabijáka z *Pulp fiction* nabídli ztvárnit na Broadwayi naprosto protikladnou postavu Martina Luthera Kinga.

Z příkladů je myslím jasně srozumitelné, že dostat velkou hereckou hvězdu na prkna divadelní Mekky je z mnoha důvodů povětšinou zatraceně těžká práce, plná diplomatických tahů a pomalého spřádání pavučin, a že obecný předpoklad velkého balíku peněz je často tou nejhlupejší návnadou.

## Obsazování dalších rolí

Jedním z největších a nejtěžších úkolů broadwayských produkcí je tedy nalákat do své inscenace hlavní hvězdu. Její parametry nesmí být v žádném případě pouze lokální, ale mělo by jít o herce světového formátu. Lokální herci mají svůj prostor na off-Broadwayi a v repertoárových divadlech. Zatímco hon na hvězdu je spojený s dlouhým taktizováním při lovu ze strany producentů, situace obsazování dalších postav ve hře je obrácená. Zde probíhá lov na producenta ze strany hereckých agentů. Konají se samozřejmě ještě klasické

pověstné konkurzy do muzikálů, kam se sejdou herci, tanečníci a zpěváci z celého světa, rozeseť po New Yorku v prozatímních životních rolích barmanů a servírek, ale to se týká většinou náboru do *company* (sboru, křoví). Obsazení v činoherním broadwayském kusu do vedlejších rolí už dnes nebývá výsledkem konkurzu, kde uchazeč předvede své dovednosti, ale diplomatických schopností hercova agenta. Namísto konkurzů se dějí jednání v podobném stylu, jaký nám ironicky ukazuje film *Trhák*, kde do konkurzu vstoupí agent s tvrzením: „Pán Kukura to zazpívá o dvacet až třicet procent lépe než přítomní páni.“ A o obsazení je rozhodnuto.

Nejprestižnější hereckou disciplínou na Broadwayi je být obsazen v co největším počtu broadwayských inscenací, které získaly nejlepší hodnocení (co nejvíce hvězdiček a kritických tipů). Pokud nejde o hvězdy typu Brooke Shields či Stockard Channing,<sup>5</sup> jedná se zpravidla o absurdní cíl, neboť jednotlivá divadla si vzájemně konkurují a nevezmou si tvář z jiného projektu. Absolutní jedničkou v této disciplíně, která se bez hvězdného oděru kolem jména dokázala propracovat tímto způsobem na broadwayskou činoherní hvězdu, je Lily Rabe.<sup>6</sup> Ostatním hercům se o podobné cestě může jen zdát.

## Alternace versus understudy

*Understudy* se může na první pohled zdát jako synonymní slovo pro alternaci. Do češtiny se překládá jako 'náhradník' či

5 Stockard Channing (1944), u nás známá především z role Rizzo z muzikálu *Pomáda*, má na svém kontě přes sedmdesát filmů. V místním kontextu je jednou z nejoceňovanějších amerických divadelních hereček současnosti.

6 O mladé (ročník 1982) americké herečce, známé z televize i filmů a divadelnímu publiku z Broadwaye i off-Broadwaye, oceňované a podporované současnou kritikou i diváky, jsem rovněž psala v již citovaném článku „Činohra na 45th West Street, New York“ v 39. čísle *Disku*.

‘dublér – dublující herec’ a jeho praktický význam je z hereckého hlediska od alternace naprosto odlišný. Nejprve se tedy pokusím přiblížit, jak je to z hereckého hlediska s alternací.

Pro ilustraci využiji poměrně trefný komentář Taťjany Medvecké<sup>7</sup> k alternovanému nastudování role Alžběty v Schillerově *Marii Stuartovně*: „Jediné, co znamená alternace, je, že má člověk o polovinu času méně na zkoušení. Tady to bylo ještě tak, že pánové se nestřídali. Střídaly se pouze dámy. A co si budeme povídat, ženské jsou pracovitější. Takže pánové, když to jeli podruhé s druhou alternací, tak už se taky dvakrát nepřetřhli. Už to přece jednou dělali. Já se jim ani nedivím.“<sup>8</sup>

Toto bezprostřední konstatování Medvecké je tou nejzákladnější věcí, která alternování provází. Alternant má vždy zhoršené podmínky. Takový herec má jen polovinu času na nazkoušení, než mají ostatní. „Od začátku jsme četly a zkoušely spolu. Obě alternace. Já i Iva. Ale pak Lubo řekl, že se na sebe vzájemně ani nebude chodit koukat. Přesně si pamatuji, jak jsme [režiséra Lubomíra] Vajdičku se Salzmannkou<sup>9</sup> prosily, jestli bychom nemohly mít doučování ještě odpoledne...“

Jistou výhodou alternování je, že pokud sleduje jedno obsazení při práci druhé, může to přispět k lepšímu uchopení vlastní verze postavy. „Po měsíci, co jsme se vzájemně neviděly, jsem při projížděnce

po oblékané zkoušce poprvé viděla Ivinu Alžbětu. V tu chvíli jsem hned viděla, co chci a co nechci. Co mi přijde zbytečné nebo co se mi nelíbí. Co prostě udělám jinak. Tak třeba při projížděnce Iva šla a házela balonkem. A hrála si tam. A jak byla v kostýmu a měla tu paruku, já jsem se najednou zapřela a řekla si ne. Tohle já dělat nebudu. Balonek ne. Půjdu jenom rovně a budu říkat text. Viděla jsem třeba, kde dělá srandu, a říkala jsem si ne, tady z toho sranda přece nemůže být. Budu to dělat úplně obráceně.“

V našich podmínkách tedy alternovat znamená minimálně pět podstatných bodů: Za prvé zkrácený čas na vlastní zkoušení (většinou na polovinu). Za druhé možnost inspirovat se z pojetí druhého a lépe porozumět tomu, o co této konkrétní postavě v dané situaci jde. Za třetí zde často dochází k jisté interpretační volnosti alternací, kdy je možné postavu pojmout po svém. Za čtvrté alternace znamená pravidelné střídání obou (či více) alternantů při hraní v představeních. Z čehož plyne okamžité srovnávání obou pojetí od kolegů, diváků a někdy, navštíví-li obě tyto varianty, i od kritiky. V neposlední řadě jde o poloviční šanci na výdělek pro hosty při vynaložení mnohem větší energie, soustředění a síl.

*Understudy* na Broadwayi znamená, že najatý herec je na všech zkouškách, ale bez toho, že by sám fyzicky zkoušel. Pouze sleduje, jak zkouší hlavní obsazení a každou změnu, každý pohyb si zaznamenává. Úkolem *understudy*, ‘nastudování po’ či ‘podle vzoru’, není vytvořit vlastní hereckou interpretaci postavy, ale být opravdu náhradník – vytvořit přesnou a dokonalou kopii koncepce prvního obsazení. Herec v pozici *understudy* je tady najatý na přesnou nápodobu. Nic nehledá, nic neinterpretuje.

Dalším rozdílem je střídání ob reprízu. Tato praxe je běžná pro naše herce v pozici alternantů. Divadelní fajnšmekři z řad diváků pak často chodí dvakrát na jednu

7 Taťjana Medvecká (1953), česká divadelní herečka, nekolicánásobná držitelka rozhlasové ceny Neviditelný herec. Přestože v inscenaci Schillerovy *Marie Stuartovny*, režírované ve Stavovském divadle Lubomírem Vajdičkou (premiéra 2000), byla v roli Alžběty až druhou alternací (první dostala Iva Janžurová), získala za ni cenu Thálie.

8 Všechna vyjádření Taťjany Medvecké v tomto příspěvku pocházejí z osobních sdělení v rozhovoru nad otázkami z anket týkající se psychologie herecké tvorby, na něž v roce 1923 ruským teatrologům odpovídal Michail Čechov (viz „Herecká zpověď Michaila Čechova“, *Divadlo*, č. 10 / říjen/, 1963: 39–46). Náš rozhovor se konal 27. května 2010 v kavárně Louvre.

9 Eva Salzmannová (1957) hrála v *Marii Stuartovně* druhou alternací titulní postavy (první hrála Jana Preissová).

a tu samou inscenaci, aby viděli obě alternace. Zcela jinak je tomu u *understudy*. Náhradníci se naopak na jeviště často ani nedostanou. A pokud ano, jsou na to diváci u pokladen upozorněni. Stává se pak, že rozčarované vracejí lístky. Chtějí vidět hvězdu, na kterou přišli, a nikoho jiného. *Understudy* je jen poslední možnou variantou divadla, jak se pojistit proti nenadálému stornování představení z důvodu náhlé zdravotní komplikace hvězdy, ale i ostatních protagonistů.

Herec v *understudy* často umí více rolí najednou, ale vždy jen z jedné inscenace. Tak například ve hře *Seminar* je pět postav a bylo zapotřebí pouze tří náhradníků. Pro postavu Leonarda, zhýralého spisovatele, kterého hrál Alan Rickman, a dále jednu herečku, která měla nastudované obě dívčí postavy, a jednoho herce, který nastudoval obě chlapecké postavy. Tím se divadlo teoreticky zajistilo pro případ nenadálé události. Ve skutečnosti ale jednu veřejnou zkoušku (*preview*) museli stornovat a vstupenky divákům přeložit na jiný den. Důvodem byl zákaz divadelního lékaře, aby Rickman nadále pokoušel silný zápal plic a večer vystoupil. Herec odmítl nevystoupit, pokud by místo něj měl hrát veřejnou zkoušku někdo jiný, neboť inscenace ještě neprošla premiérou. Jeho vyjádření se přes odpoledne rozšířilo mezi diváky rychlostí 21. století (po internetu a rozhlasem), takže večer na zrušenou *preview* jich přišla jen hrstka.

Vzhledem k jednorázovému použití herce v *understudy* by lákalo přirovnat ho spíše k záskoku než k alternaci. Jenže české pojetí záskoku neprochází žádnou zvláštní přípravou v rámci dané inscenace, herec nedochází na zkoušky, text i situace se většinou učí z DVD pár dní, někdy i hodin předem a v neposlední řadě dostává honorář pouze za představení, v němž vystoupí.

Jsou tu ještě další dva zásadní rozdíly. U nás zpravidla nedochází k záskokům

v hlavních rolích. A záskok, na rozdíl od *understudy*, není uvedený řádně v programu hned vedle hlavního nastudování.

To co mají záskok a *understudy* naopak společné, je nečekaná událost spojená s protagonistou prvního obsazení. Událost, například nemoc, která zabráni herci ve výkonu, povolává *understudy* i záskok k vystoupení.

Pro naše externí herce v alternaci znamená toto srovnání ještě další paradox. Za zhoršené zkušební podmínky a nutně větší hereckou investici v domácí přípravě na ně čeká pouze polovina peněz. Neboť i počet jednotlivých představení se dělí na polovinu mezi obě alternace. Podle broadwayského principu jsou oba, hlavní nastudování i *understudy*, zaplacení přímo královsky. Jeden za herecký výkon a druhý za to, že se v nejlepším případě na jeviště v této inscenaci vůbec dostat nemusí. *Understudy* je hercem, který je placený za to, že nehraje.<sup>10</sup>

## Herecká příprava a zkoušení

Herecká příprava a zkoušení na Broadwayi má hlavního jmenovatele: totální nasazení pro věc. Vyznačuje se na první pohled především obrovskou koncentrací všech zúčastněných na práci. Divadelní produkce k tomu poskytuje maximum představitelného. Cokoliv herec potřebuje, má k dispozici. Lékařem počínaje až po sekretářku, která za něj převezme veškerou komunikaci s venkovním světem. Ač se to zdá banální, přítomnost doktora je nezbytná, neboť herce musí produkce pojistit a lékař pak zodpovídá za jeho fyzickou způsobilost ke každému vystoupení. Představa, že někdo po

<sup>10</sup> U některých produkcí je běžné, že *understudy* je placený dokonce lépe než herec hlavní, právě proto, že jeho nastudování v ideálním případě nemá nikdo vidět. Je placený lépe než protagonista za vyblokování z herecké práce.

vzoru Molièra zemře na jevišti, je dnes na Broadwayi nemyslitelná.

Produkce uzavírá s hercem smlouvu nastavenou tak, že se protagonista nesmí po dobu zkoušek i představení účastnit jakékoliv jiné inscenace, natáčet či provozovat jinou činnost, která by vedla k veřejné prezentaci či mohla jakkoliv ohrozit jeho maximální nasazení pro věc. (Tedy v českém překladu: žádné dabingy, rozhlas, reklamy, kšefty v televizi či jiných divadlech. Ale také žádné učení na školách.)

Čtení textu se na zkouškách zpravidla nevěnuje mnoho času. Tyto zkoušky jsou určeny spíše k prvnímu vzájemnému setkání všech protagonistů, zejména pak k pořízení fotek pro PR kampaň divadla. Nechte se tolik jako u nás především proto, že herci již text dokonale znají (viz výše, „Jak ulovit hvězdu“).

Menší počet čtených zkoušek v žádném případě neznamená, že by měl text menší váhu. Na textu a jazyce to celé od začátku stojí. Tak například text hry *Seminar* přirovnává Rickman k anglickým hráč z 18. století. Lidé mluví o zdánlivě obyčejných věcech, jim vlastních, v dlouhých konverzačních pasážích. Zásadní rozdíl vidí ve velmi specifickém jazyce. Nejtěžší na zvládnutí textu pak pro něj bylo najít ten správný způsob, jak říci dlouhou repliku jakoby mimochodem, a zároveň zachovat její smysl a obsah, dodržet jazykovou specifičnost, a to vše na jeden dech. To je skutečná drezúra herecké techniky.

Přestože se nepřikládá žádný zvláštní význam společnému čtení, na zkouškách se s textem pracuje více než sverpě. V rámci *preview* se text hry *Seminar* měnil dokonce každou odpolední zkoušku. Večer pak herci museli hrát tento pozměněný text. Největší nároky to kladlo na Rickmana v hlavní roli Leonarda, neboť jeho šest dlouhých monologů procházelo denně jinými škrty. Ostatní spoluhráči byli v podobné situaci.

Tento jev je známý i ze současného českého divadla. Nikoliv ovšem z komerčního. Herci režiséra Jiřího Pokorného, který s oblibou pracuje podobnou metodou, znají dobře pocit, když se až do generálek nemohou opřít o definitivní text. Například Taťjana Medvecká to s ním zažila hned několikrát, při hře *Drahomíra a její synové* ve Stavovském divadle<sup>11</sup> nebo v inscenaci *Platonov je darebák* v Divadle Na zábradlí.<sup>12</sup> „Pro mě je zásadní zvládnout text. Teprve tehdy, když text uním, a to dokonale, pak teprve můžu začít snažit se něco s tím udělat. A tohle byl pro mě neskutečně stresující a frustrující moment, když jsem zkoušela s Jirkou Pokorným *Platonova*, a text nebyl až do generálek hotov.“ A ještě jeden komentář Medvecké k *Drahomíře*: „Já Jirku Pokorného jako režiséra bezmezně miluju. Jediné, co jsem si u tohohle kusu říkala, že možná mohli být důslednější už při textové úpravě. Proč nás nechali trápit se tím, že jsme se museli naučit strašidelná kvanta textu, a pak teprve, když zjistili, že jsme dlouhý, tak nám ho škrtili?! Těsně před premiérou. Jenže zas se jim musí nechat, že oni chtěli být pietní k Tylovi a nechat jakoby za zády znít to veliké romantické gesto, které nahlíženo dnešními očima je vlastně strašně směšné. A v tom je to tak náročné.“

Medvecká velmi přesně popisuje stav herců, kterým režisér manipulací s textem při zkouškách ztěžuje práci. Trápí se a nemají se čeho chytit. Rozdíl v obou popisovaných situacích je ale velmi zásadní. Broadwayský režisér Sam Gold mění hercům text na zkoušce před každou *preview*. Což znamená, že změny, které odpoledne herci nazkouší, musí okamžitě zafixovat, a večer je do detailu zahrát před lidmi. Druhý den už ale některé z nich nemusí platit. A nejde jen o text.

11 Josef Kajetán Tyl: *Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové*. Premiéra ve Stavovském divadle 28. 1. 2005.

12 Anton Pavlovič Čechov: *Platonov je darebák!* Premiéra v Divadle Na zábradlí 25. 11. 2005.

Na každé zkoušce je přítomný scénograf, kostýmní výtvarník, choreograf, light designer i skladatel. Ti všichni mají právo na každé zkoušce cokoliv změnit. A také to dělají. Například kostýmní výtvarník hry *Seminar* David Zinn měnil denně herečce Lily Rabe v hlavní ženské roli Kate, jejíž postava projde proměnou ze zanedbané intelektuálky v sexy dračici, části kostýmů, zejména brýle a doplňky. Různá šíře obrouček u brýlí, výměna prázdných skel za dioptrické a další způsobovaly, že i vnímání prostoru na scéně se herečce měnilo. Přesto bylo nutné se i těmto změnám do večerní *preview* přizpůsobit.

Tím celá herecká práce zdaleka nekončí. Pětihodinová zkouška a *preview* je jen jednou stranou mince. Ta druhá se odehrává mimo divadlo. Má dvě vrstvy. Jedna je ryze soukromá a druhou zastává většinou osobní herecký kouč. Hereckého kouče mají snad všichni místní herci. Rádi a často ho mění. Je to podobný zvyk jako například mít svého psychoterapeuta. Obvyklým doplňkem běžné přípravy bývá také učitel zpěvu a hlasové přípravy. Jsou ale i tací, kteří se vlnou koučingu nenechali strhnout. Například Alan Rickman žádného kouče nemá a stává se za to od kolegů terčem uštěpačných poznámek: Prý kouče nemá proto, že se bojí, aby případný kouč neodhalil jeho postupy v herecké přípravě a nemohl pak udělat z každého svého svěřence Rickmana. Faktem je, že Rickman svému herectví obětoval opravdu celý život (rozumí se osobní) a ve věci přípravy a zvláště pak koncentrace či analýzy a interpretace textu je velmi vážený, o herectví snad netřeba ani mluvit.

Jak tedy takový herecký kouč pracuje, je vidět na následujícím příkladu. Koučka Hamishe Linklatera, který právě ve zmiňované hře *Seminar* v postavě Martina stál poprvé na broadwayských prknech, postupovala metodou 'imaginace ve snech'. Vždy si vytyčili situaci, která nebyla pro herce z nějakého důvodu

přesně uchopitelná, a popsali ji, pojmenovali její úskalí a za domácí úkol si měl herec tuto situaci představovat před spaním tak, že se v ní vidí ve třetí osobě. Pak měl mít nastavený budík po fázích REM spánku tak, aby se probudil právě včas, a sen si zapamatoval. Po každém probuzení si měl v bodech zapsat poznámky a asociace. Ráno si měl sednout, poznámky projít a nakreslit obrázek, který by je vystihoval. Jeho ironické připomínky typu: „*Chtěl jsem pomoci s rolí, a teď místo toho každé ráno zjišťuju, že neumím ani kreslit,*“<sup>13</sup> snad není třeba komentovat. Podstatné na tomto příkladu je, že herci sami vyhledávají ještě jiné zdroje než u nás, které by jejich herectví a práci na zkouškách zlepšily. Ovšem Hamishe Linklatera přivedla tato metoda do takového stavu, že před tolik obávanou premiérou namísto bezesných nocí plných stresu a trémy bez problémů usnul a tvrdě spal.

Tento příklad, jakkoliv se zdá přitažený za vlasy, jen dosvědčuje, že broadwayský herec na sobě aplikuje a vyzkouší jakoukoliv dostupnou metodu, aby se ke své postavě dostal co nejlíže. A že i herec, který stojí nejvýše ve všech diváckých i kritických ohodnoceních, na sobě především tvrdě a bez ustání pracuje.

Naše herecká gymnastika repertoárových divadel, kde hlavní herci souboru musí v jednom týdnu projít několika hlavními rolemi, je pro broadwayského herce něčím naprosto nepřijatelným. Ze všech stran zní jediná otázka: Jak se herec může soustředit a zodpovědně připravit, když hraje více různých postav v různých inscenacích zároveň?!

Na Broadwayi se hraje každý večer to samé. O svátcích a víkendech dvakrát denně. Tato praxe některé české herce vůbec neláká. Hezký příklad dokládá odpověď Jiřího Langmajera na otázku

<sup>13</sup> Osobní sdělení v rozhovoru konaném 29. 10. 2011, v Golden Theater, Broadway, New York, dva dny po zahájení *preview*.

Karla Šípa: „*Vy kolikrát hráváte na několika místech, v různých divadlech, v různých představeních. Působí vám třeba nějaké trauma, že jeden den hrajete Hamleta, druhý den v muzikálu, třetí den hrajete lehkou konverzační komedii? Je problém pro herce, nebo konkrétně pro vás, takhle rychle se přeekslovat?*“ – „*Je to velké potěšení. Svým způsobem. Pokud je člověk při síle a má alespoň trošku chuť, tak je to velká radost. Rozhodně bych nebyl šťastný, kdybych hrál ten americký způsob hraní, kdy se hraje šestkrát, sedmkrát do týdne to samé. Já hraju minimálně čtyři, pět různých představení za týden, a když mám ještě to velké štěstí, že můžu něco zkoušet, tak se ještě dopoledne rozervávám v nějaké jiné roli a večer pak rád hraju jiné představení, které máme zrovna ten den na repertoáru. A další den už se můžu těšit zas na něco jiného. Nemyslím si, že by s tímhle způsobem práce měl mít herec nějaký velký problém.*“<sup>14</sup>

## Broadwayská kritika a divácké klaky

Všechna výše popsaná snaha jako by se konala kvůli jedinému: pochvalné kritice. Ověnění inscenace nejlépe pěti hvězdičkami a označení za tip kritiků. Tak se připravuje půda pro rozšíření informace, že jde o divadelní událost sezony a každý broadwayský divák je vyzván zasednout do divadelního křesla. Strhne se boj o vstupenky, v němž obě strany zvítězí, neboť jejich reálná cena tím závatně stoupne.

Po prvním *openingu*, tedy tehdy, kdy se divákům představí poprvé hotová verze, vyjde (obvykle už do tří hodin od skončení premiéry) kritika v internetové verzi *NY Times*, kterou píše Ben Brantley<sup>15</sup> či

14 Rozhovor Karla Šípa a Jiřího Langmajera proběhl v rámci pořadu ČT1 *Všechnopárty*, vysílaného dne 3. 9. 2010.

15 [http://topics.nytimes.com/top/reference/timestopics/people/b/ben\\_brantley/index.html](http://topics.nytimes.com/top/reference/timestopics/people/b/ben_brantley/index.html).

Charles Isherwood.<sup>16</sup> Žádné jiné kritiky nejsou tak podstatné. Čeká se jen na tuto jednu jedinou. Na jejím hodnocení závisí, jak dlouho se hra bude hrát. Pokud je kritika negativní, představení se do týdne může stáhnout. Jednoduše proto, že Newyorčané jsou zvyklí číst kritiky v *NYT* a podle nich si vybírají, na co půjdou. Tito dva kritici tedy mají v rukou zbraň, kterou mohou inscenaci okamžitě odstřelit. Nedělají to ale často či bez pádného důvodu.

Zajímavé na celé věci je, že ani jeden z výše jmenovaných kritiků neplatí za nějakého zvláštního vzdělance či příslušníka intelektuální elity, jak se často snaží alespoň tvářit čeští kritici. Jejich vliv pochází z něčeho zcela jiného. Lidé vědí, že tito pánové mají zkrátka čich na to, co se bude líbit. Co Newyorčan přijme a co ne. Pokud jde o jemné nuance, které je třeba dovyložit a diváka nalákat, pak to činí často divácky vstřícnou formou kritiky. Ukazují Newyorčanům, co se komu zrovna na tomhle kousku bude líbit a kdo by na to raději chodit neměl. V kritikách používají květnatou mluvu plnou synonym a příměrů, které jsou subjektivní, a přesto přesné. Jejich vliv na divadelní produkci pramení zkrátka z toho, že dokážou vystihnout většinový vkus.

Po premiéře *Seminaru* 20. listopadu 2011 čekal před divadlem dav zvědavý na kritikovu první reakci. Ben Brantley vyšel z divadla. Pohledy kolemjdoucích, mobily, foťáky i televizní kamery mířily na něho. Šel pomalu a důstojně se svou hůlkou, podoben Eltonu Johnovi, po červeném koberci k přistavené limuzíně. Neřekl ani slovo. Z jeho tváře se nedalo naprosto nic vyčíst. Nápadně si vzrůstající napětí užíval. V davu kolemjdoucích to vřelo, až konečně to někteří jedinci nevydrželi a začali na něj pokřikovat, ať řekne, co si myslí. Brantley se zastavil, jako by na místě zmrzl. Dav ztichl. Brantley se mrštně

16 [http://topics.nytimes.com/topics/reference/timestopics/people/i/charles\\_isherwood/index.html](http://topics.nytimes.com/topics/reference/timestopics/people/i/charles_isherwood/index.html).

otočil a došel zpět do centra namířených kamer. Stříhem se jeho obličej proměnil v rozzářenou dětskou tvář a jednou jedinkrát, pro všechny televizní i rozhlasové stanice naráz, zvolal: „I like it!“ Otočil se a ve vteřině zmizel za černým okénkem své limuzíny. Tahle kratičká věta pohnula davem směrem k pokladnám divadla. O tři hodiny později vyšla jeho kritika, kde inscenaci prohlásil za svůj divadelní tip sezony, výsledkem čehož se plánovaná tříměsíční produkce hry *Seminar* protáhla na šestiměsíční. To způsobila jedna věta a následných pět kritických hvězdiček v *NYT*.

Pokud je hodnocení kritiky kladné, PR-agenti dané produkce ho okamžitě rozšíří všude, kde by se mohli vyskytnout potenciální diváci. Zejména do televizní i tištěné reklamy a na hromadná prodejní místa. Používají přitom jmen kritiků, kteří dané ohodnocení navrhli, jako nejlepší možnou referenci. Překvapivá je i hojnost jakési amatérské kritiky, která se vyskytuje všude na světě, ale zde je to cosi jako vášnivě prožívaná burza. Odehrává se převážně před představením, kam diváci přicházejí i o půl hodiny dříve, ale nikoliv proto, aby si odložili v šatnách (šatnu většina divadel nemá) či zaujali svá místa, ale právě proto, aby korzovali po divadle a s jistou vášnivostí konverzovali s jinými (neznámými) diváky o jejich osobních diváckých tipech.

Na závěr snad stojí za to, abych se zmínila ještě o jednom zásadním rozdílu proti našim poměrům. Týká se výchovy budoucích diváků. Každý student, tedy nikoliv pouze místní, má podle broadwayského nepsaného zákona dvojí právo. To první spočívá v tom, že se může dostat do jakéhokoli broadwayského divadla (off-Broadway tuto nabídku nemá)

za jemu dostupnou cenu. Cena vstupenek, která se zpravidla pohybuje od 60 do 350 dolarů za kus, stojí každého studenta po předložení průkazu okolo 30 dolarů. Získat je však může pouze v určitou dobu, většinou v den představení, hodinu před otevřením pokladny. Naprosto běžným jevem broadwayských ulic jsou tedy dlouhé fronty studentů čekajících na svou vstupenku. Nejde o organizované školní akce, ale o chuf jednotlivců zajít do divadla. Druhým pravidlem nepsaného broadwayského zákona pro studenty je právo na nejlepší volné místo. Pokud jste u divadelní kasy mezi prvními, dostanete za průměrných třicet dolarů lístek, který byl původně za 300. Taková nabídka se pochopitelně nedá srovnávat s naší komerční scénou, která vesměs studentské slevy nenabízí vůbec, ani s těmi divadly, která poskytují studentům maximálně poloviční slevu za přístavek, či jako Stavovské divadlo na místa k stání. Devadesátiprocentní broadwayská sleva motivuje studenty, aby se vraceli i několikrát po sobě na tu samou inscenaci a udržovali si přehled o tom, co se kde zrovna hraje.

Tento ke studentům přátelský broadwayský zákon je pochopitelně výsledkem perspektivního uvažování asociace tamních divadel a jeho pohnutkou není všeobecný altruismus, ale prozíravá investice do budoucích plnohodnotně placících diváků.

Toto hrubé srovnání není pochopitelně ani zdaleka vyčerpávající. Rozdílů by se našlo mnoho. Cílem tohoto článku bylo trochu demytizovat broadwayskou scénu v očích českého zájemce pomocí některých základních, ale u nás stále nepříliš obecně rozšířených informací.

# Manifestace scénovanosti

Jan Císař

**B**ýlo by nejlepší, kdyby tento článek psal Radovan Lipus, jenž znamenitě rozumí scénologii města. Neboť na královéhradeckém divadelním projektu Open Air je nejpozoruhodnější, jak scénování proniká do města, a naopak: jak se město na tomto scénování podílí. Ale asi bude užitečnější a nejlepší začít od elementárních faktů. Open air je od roku 1999 součástí Mezinárodního festivalu Divadlo evropských regionů, jenž byl letos – v roce 2012 – osmnáctý. Na jeho pořádání se podílejí Klicperovo divadlo, Divadlo Drak a občanské sdružení Poco a poco animato, jemuž dnes připadá hlavní, rozhodující odpovědnost za existenci a uspořádání programu Open air. Což koresponduje i s důvodem, pro nějž toto sdružení v Hradci Králové vzniklo, neboť chce „vnášet život, rozpohybovat, podněcovat, zapalovat a motivovat k vlastním aktivitám. Se snahou prostřednictvím animace iniciovat k aktivní účasti, ale zároveň vybízet k práci na sobě v rámci permanentní kultivace.“<sup>1</sup> Pod názvem *PlantAge* vycházel během ročníku 2012 samostatný zpravodaj programu Open Air. Je to záležitost signalizující možná významnou změnu v postavení Open Air v rámci festivalu Divadla evropských regionů. Open Air byl od svého vzniku chápán – jak dokazují recenze festivalu, jež se věnují především představením činohry, případně loutkového divadla – a v ‘kamenných’ divadelních budovách tomu tak nadále převážně je, jako jakýsi doplněk této ‘druhově’ tradiční části festivalu. Také to v době, kdy Open Air vznikl, bylo svým způsobem oprávněné. Jeho smyslem mělo být to, co pojmenovává jeho název. Open Air může znamenat – jak vyplývá ze slovníků angličtiny – ledacos, ale chápeme to nejspíše jako absolutně volný otevřený prostor: Kdo přijede, ten hraje. Neexistuje žádné rozlišování, tím méně klasifikování a třídění; ani podle druhů divadla, ani podle institucionálního zařazení. Amatéri, poloprofesionálové i profesionálové jsou si rovni. Většinou se soubory hlásí samy, některé jsou zvané. Pro letošní ročník sice jakási omezení existovala, ale ta košatá šíře i tak zůstala. Zřetelná je tu inspirace edinburským Fringe Festivalem a především off programem Avignonu. Tento vzor a podnět ostatně působil svého času silně; například se objevovaly úvahy, že by ‘českým Avignone’ mohl být třeba Jiráskův Hronov.

Open Air nezačínal v Hradci Králové z ničeho. Před ním už zde existovaly pokusy vnést divadlo na veřejná prostranství, vyvolat tak o ně větší zájem v hradecké veřejnosti. Dělo se to na amatérské bázi. Na okresní úrovni se uskutěčňovaly tzv. Divadelní šance, později na úrovni krajské při přehlídce zvané Inspirace se také část představení hrála venku. Když začal festival Divadlo evropských regionů, dal jeho zakladatel a ředitel Klicperova divadla Ladislav Zeman

<sup>1</sup> Špalková, D. „PlantAge – 10 dní pěstování nových přístupů“, in *PlantAge*, programová brožura Open Air mezinárodního divadelního festivalu v Hradci Králové, jenž se konal ve dnech 21.–30. června 2012.





**Divadelní městečko v Žižkových sadech. Festival Open Air 2012. FOTO JAN SLAVÍČEK**

k dispozici prostory kolem divadelní budovy k různým vystoupením, jež měla upozorňovat širší hradeckou veřejnost na existenci festivalu. Pak přichází Alexandr Gregar a Volné sdružení východočeských divadelníků a nabídnou svou koncepci i organizační schopnosti a spolu s některými zaměstnanci Střediska amatérské kultury Impuls prosazují tendenci učinit z Divadla evropských regionů „oslavou divadla ve všech jeho podobách“.<sup>2</sup>

Tehdy mohl Open Air definitivně nabývat dvou rysů, které jej začaly utvářet jako specifickou, a tím postupně i samostatnou součást Divadla regionů. Se stále se zvětšujícím počtem souborů se zvyšoval i počet hracích prostorů. Hrál se a hraje pod širým nebem, v atriích historických budov, na letních scénách, v parcích nebo prostě jen na ulici. Divadlo začalo pronikat celým historickým jádrem Hradce Králové kolem Velkého náměstí a vzbuzovat pozornost jeho obyvatel. Svými konkrétními projevy formovalo v oněch deseti dnech, po něž trvá Open Air, tvář jedné části města, spolutvořilo její prostor – a ovlivňovalo i chování lidí, kteří se v tomto prostoru ocitli. Neboť nebylo možné nezaznamenat divadlo a vše, co se kolem něj dělo, včetně výstav, koncertů, ale i restaurací, vináren a nejrůznějších prodejních stánků. A rovněž se vyhnout stanům, v nichž se prakticky stále něco odehrávalo – představení střídalo koncert, aby se vzápětí vnitřek stanu proměnil v místo přátelských posezení s příjemným občerstvením. Na XIII. Open Airu v tomto duchu přímo excelovaly Žižkovy sady s přilehlými terasami-parkány.

<sup>2</sup> Heslo „Divadlo Evropských regionů“ in *Encyklopedie města Hradce Králové*, Hradec Králové 2011: 101.

Do tohoto prostoru parkového charakteru, jenž připomíná pevnostní minulost Hradce Králové – název amatérské akce Divadelní šance byl inspirován právě minulostí tohoto prostoru –, vstoupily stany a šapita obklopené nejružnějšími stánky. A především hemžícími se davy. Nebyl to ještě ‘tandelmarkt’ – kotce, bleší trh, jak nazvala Jana Machalická letošní Avignon –, ale některé rysy už tuto podobu připomínaly. Byla to svým duchem ‘hradecká lidová slavnost divadla’, kde se prolnul genius loci, duch místa, specifická atmosféra hradecké minulosti s přítomností divadelního proudu, který tradice necítí, ale naopak je dravě bourá.

Mezi všemi těmi stavbami a přístřešky, které tu byly instalovány a přímo ostentativně ukazují svou nepatříčnost v tomto prostředí – a právě díky tomu jsou rozhodujícími strůjci té ‘lidové slavnosti’ –, proudí sem a tam množství lidí. Jejich chování je nutně tímto prostředím ovlivněno; vnímají klidné sady jako scénu, v níž a na níž se vyjevují neobyčejné události, jichž se účastní: jako scénu určenou pro scénování divadla. Zní to sice zvláště, možná až podivně, ale Open Air od okamžiku, kdy nastoupil onu avignonskou cestu ‘masovosti’, vnucoval jednotlivým hracím prostorům i celku hradeckého historického města postavení scény pro divadlo a jiné podobné předvádění. Navštěvoval toto prostředí jinak, všechno vstupovalo do umělých a neznámých souvislostí scénování. Zároveň však tato scéna z tohoto prostředí vyrůstala, byla jeho součástí, srůstala s ním, nemohla bez něho být. Tak se rodilo velmi zvláštní scénování, které bylo vázáno na konkrétní prostor starého historického Hradce Králové, jenž všechny ty akce pevně ukotvoval a dával jim aktivním propojením s prostředím osobitý smysl, jenž se čím dále tím více odlišoval od programu Divadla evropských regionů, který se odehrává v tradičních divadelních budovách Klicperova divadla a Draku. Nicméně: stále byl program Open Air vnímán a chápán jako jeho doplněk. Svěbytný a jedinečný druh scénování, jež zásadně formoval a formuje smysl programu zvaného Open Air, byl přehlížen či přijímán se shovívavým úsměvem jako atrakce.

To samozřejmě nemohlo trvat věčně, neboť tuto v podstatě velkolepou příležitost k vytváření jedinečného scénování nemohla přehlédnout aktivita, jež se nazývá *site specific*, pro niž je prostor hlavním nástrojem tvorby i médiem komunikace. Sama povaha všech představení a vystoupení, které Open Air do svého programu přijímal, tento vývoj jen posilovala. Drtivá většina z nich svým ustrojením byla totiž nakloněna daleko více tomu, projevit se v nedivadelním prostoru než v tradičním divadelním prostoru. Stále větší podíl pouličního divadla tento trend jen podněcoval a zvyšoval. Nový hlavní a odpovědný pořadatel programu Open Air, jímž je Poco a poco animato a jeho zakladatelka, utvářející nyní koncepci festivalu, Dominika Špalková, touto cestou krácejí rozhodným způsobem. Uvědomují si, že Open Air skutečně došel ve své podobě zvláštního scénování k rovině, která nese výrazné znaky ‘umění místa’.<sup>3</sup> A tedy nejenom může, ale dokonce je přímo povinen této scénické specifičnosti využít k důrazné emancipaci.<sup>4</sup> Tvůrci a pořadatelé programu Open Air začali proto hledat a formulovat jeho vlastní podobu s důrazem na specifické scénování.

3 O „umění prostoru“ hovoří kolektivní manifest „vzniklý při příležitosti zavedení nového studijního programu KALD DAMU s názvem ‘Divadelní tvorba v netradičních prostorech’“, in Tomáš Žižka a kol. *Umění místa – Katalog student-ských projektů 2010–2012*, Praha 2012: 1.

4 O tomto úsilí svědčí i to, že Open Air program začal vydávat svůj samostatný deník vedle zpravodaje Mezinárodního divadelního festivalu, nazvaný *Hadián*.



**Svět podle Fagi. Divadlo Dno na Malém náměstí v Hradci Králové. Festival Open Air 2012.**  
FOTO JAN SLAVÍČEK

Poprvé se tak stalo v roce 2011, kdy „Open Air program zvolil jako své téma utopii prostoru“. V souvislosti s tím vznikla na Velkém náměstí festivalová stavba, scéna zhruba ze dvou tisíc pneumatik a s kapacitou 120 diváků, jež „odkazovala na místo jako kolbiště zájmových skupin a její aréna mohla iniciovat veřejnou politickou diskusi, ale také vyprovokovat veřejnost k vyjádření, co s parkovištěm“, které hyzdí krásný prostor Velkého náměstí. „Záměr byl zhmotněn, ale nepodařilo se aktivovat veřejnost.“<sup>5</sup> Pro ročník 2012 bylo zvoleno téma *PlantAge – 10 dní pěstování nových přístupů*, jež mělo podtitulek *collect-transform-change*. Když se tahle tři slova uvedou do souvislosti s názvem *PlantAge*, je zřejmé, že jde o léta, dobu, epochu, kdy se nashromáždil potenciál změn a přetváření, který je třeba pěstovat, aby z něho vzešly patřičné plody. I toto téma mělo své zhmotnění. Na Velkém náměstí na stejném místě, kde byla tenkrát umístěna stavba z pneumatik, vyrostl „infostan“, jehož podobu i smysl popsala Káča Součková: „Muž v nažehleném obleku podezíravě nakoukne za bílou plachtu infostánku a uvědomí si, že ho od informačního stolku dělí dobrých sedm metrů písečné plochy. Nejistě ji prohrábne špičkou lakované botky a po krátké úvaze se posmutněle začne zouvat. S ponožkami v ruce se pískem dobrodí k rozesmátým slečnám, které mu předají jeho akreditaci k ubytování v hotelu.“<sup>6</sup> Rázem je pryč

5 Žižka, T. „Vstupte do utopického prostoru. Nechte se provést jinou realitou!“, in *Umění místa – katalog studentských projektů 2010–2012*, Praha 2012: 145.

6 Součková, K. „Písečná pláž mezi auty“, in *Hadrián 2012*, č. 7. Snad nebude od věci znovu připomenout, že tato ‘zhmotnění’ tématu Open Air stála po oba roky v překrásném historickém prostoru Velkého náměstí, kde na asfaltu vyrostlo ohromné parkoviště.



▲ **Soldates. Soubor Squadra Sua před katedrálou sv. Ducha. Festival Open Air 2012.**  
FOTO JAN SLAVÍČEK

► **A pak se to stalo. Studio Damúza ve stanu v Žižkových sadech. Festival Open Air 2012.**  
FOTO JAN SLAVÍČEK

realita parkoviště. Vnímání i chování se obrací jinam, vzniká nový přístup k tak prozaickému a banálnímu úkonu, jakým je získání akreditace – uvolňuje se šance pro vnímání tématu Open Air jako jiného, změněného chápání prostoru starého historického města a s ním i divadla.

Toto téma změny je přirozeným a logickým vyústěním trvalého směřování programu Open Air. Neboť jedině jeho šíře i organizační podoba přijímající každé představení a každé vystoupení bez ohledu na druh i žánr a také na statut souboru určovaný pravidly, předpisy, stanovami pro zřízení, existenci a jednání nějaké instituce, umožňoval Open Air nabýt tuto podobu. Psal jsem o této problematice do tohoto časopisu už jednou, když jsem se pokusil popsat a analyzovat některé projevy současného českého amatérského divadla.<sup>7</sup> Pokládám totiž *neinstitucionalizovanost*, odlišující se vším od osvědčeného způsobu chování a jednání, za základ svébytnosti amatérského divadla, jež mu umožňuje jeho nezávislost – ať už přináší výsledky pozitivní, nebo negativní. Platí to i o souborech vystupujících v programu Open Air. Vstupují do něho začínající divadelníci, u nichž nadšení vysoce převažuje nad zkušenostmi a často i schopnostmi, stejně jako některé špičky české nezávislé divadelní tvorby; soubory amatérské, studentů uměleckých škol a skupiny vzniklé z vnitřní potřeby na neinstitucionální bázi.

7 Císař, J. „Mimo institucionalizované území“, in *Disk* 38 (prosinec 2011): 628.



Přestože jinak jejich členové pracují ve statutárních divadlech, to jest v pevně a přesně institucionalizovaných institucích. Letos například vystoupil v programu Open Air soubor Cabaret Calembour, o. s., s představením nazvaným *Kalavečer Kalambúr*, v němž – jak se psalo v *PlantAge* – šlo „o odskok z velké na malou neboli z velké činohry k divadlu malých forem“.<sup>8</sup> Pánové Igor Orozovič a Jiří Suchý z Tábora ani půvabná Klára Klepáčková mne tolik nezaskočili, ale zato Milan Šotek, divadelník, o němž vím, že jako dramaturg se léta doslova rve o velkou tradiční činohru, mne skoro šokoval. Nicméně – je to jen další důkaz, že koncepce Open Air utváří díky své neinstitucionalizovanosti půdu pro vystoupení všeho druhu, která dnes často přesahují a překračují modernistické a postmodernistické poetiky, struktury a systémy zobrazení i výrazu v divadle.

V této prakticky bezbřehé šíři se musí objevovat pokusy neumělé, leckdy naprosto diletantské, jež se nemohou ani těšit velkému zájmu diváků. Nelze se však zbavit podezření, že občas je to záměrná provokace, neboť v tomhle prostředí nemohou chybět krajně radikální názory, že divadlo je mrtvé, které to chtějí dokázat i skutkem totálně nepodařeného vystoupení.<sup>9</sup> To však nic nemění na tom, že celkový kontext programu Open Air je zřetelný. Ten pojem kontext je pro

<sup>8</sup> *PlantAge* – program na pátek 29. 6. 2012.

<sup>9</sup> *PlantAge* ze soboty 30. června o tom přináší výmluvný doklad. Přední herec tradiční východočeské činohry Rudolf Faltejsek byl požádán o výpomoc v jednom vystoupení, protože chyběl starší herec. Napsal o tom dopis šéfredaktorovi *PlantAge*, v němž vylíčil, jak ve „svém pokročilém věku konečně zažil nové přístupy“. Svůj dopis končí takto: „byť jsem účinkoval, nemám tušení, co to bylo za soubor... Ale ono je to asi jedno. Za nesrdečného nezájmu publika se dá asi dělat ledacos. Ach, jo!“

chápaní a tím i posuzování každého divadelního festivalu fundamentální, neboť nejde jen o kvalitu a podobu jednotlivých představení, jež taková divadelní událost přináší. Zcela spontánně tu z nakupení většího počtu představení vedle sebe vzniká nějaká souvislost, která nabízí možnost hlubšího nahlédnutí do principiálnějších problémů. Někdy je tento kontext na první pohled patrný, jindy se neprojevuje důrazně a jasně. V případě Open Air platí to prvé. 187 představení ročníku 2012 je vysoce dostatečný počet, aby stvořil naprosto průkazný kontext, skrze nějž se téma, jež bylo pro tento ročník zvoleno, stalo zřetelným.

Leč tenhle kontext se zvětšuje, stává se ještě výraznějším tím, co stojí v názvu této úvahy: *manifestací scénovanosti*. Pojem manifestace tu má dvojí význam. První je ten, jež běžně používáme: je to veřejný – jistě i trochu slavnostní – projev, jímž divadlo osvědčuje svou sílu. Neboť potkáte-li po dobu deseti dnů divadlo ve starém historickém hradeckém městě na téměř dvaceti scénách pod širým nebem, nemluvě o pouličním divadle, které se hraje kdekoliv kdykoliv, pak se tomuto jevu a jeho působení nelze vyhnout. Prostě: záměrné divadelní scénování opouští divadelní budovy, vtrhává do prostorů vskutku v nejvlastnějších smyslu toho slova veřejných, chce zaujmout nikoliv jen ty, kdo se cílevědomě za divadlem vypravili, ale i ty, kteří se třeba naprostou náhodou ocitli na místě, kde se pro ně najednou překvapivě hraje divadlo. Výsledek je solidní: přes 40 tisíc diváků.<sup>10</sup> To je zajisté číslo úctyhodné, které svědčí o působivosti této manifestace divadelní scénovanosti, jež se patrně nejvíce projevuje jako ona 'lidová divadelní slavnost' v Žižkovských sadech.

Souvise ovšem i s druhým významem pojmu manifestace. Scénovanost v této podobě má příležitost vyložit sebe sama tím, že je, existuje, vyjádřit se, promluvit o své podstatě, prostě manifestovat se jako implikátní/svinutý řád, jak označil tento projev jeden z nejvýznamnějších teoretických fyziků David Bohm. Tedy jako řád, systém, jenž se sám svým bytím vykládá, protože už tím, jaký je, dává najevo svou podstatu. Výsledkem scénování je ostatně vždycky to, že se svět nějak jeví; karteziánská *res extensa* mizí, skutečnost a její jevy promlouvají vlastní řečí. Historické jádro starého Hradce Králové tedy kvůli tomu, že jej program Open Air chápe v jednotlivých místech určených pro předvádění i v celku jako prostor scénovanosti, manifestuje nejen působivost předváděného a jeho včlenění do tohoto prostoru, ale i sebe jako zvláštní, jedinečné místo předvádění, jež se podílí na kontextu i tématu. Není náhodou, že součástí programu Open Air byly Bez/účelné procházky do míst, která se mohou zdát obyčejná, ale z jiného úhlu pohledu se mohou jevit jako místa s velkým významem a dokonce duchovním potenciálem. A obdobně všechna představení Open Air včleněná do těchto souvislostí vstupovala do kontextu, kde se bez ohledu na svou podobu a kvalitu manifestovala jako zvláštní způsob scénování. Neboli: všechny ty výboje a snahy o nové postupy a přístupy se vyjevují a manifestují v rovině obecných trendů a tendencí, jímž přes všechnu nedokonalost a okrajovost nechybí duchovní potenciál. Jestli něco činí z programu Open Air zcela jedinečnou záležitostí, jež dnes nepochybně nejdůležitěji reprezentuje podobu neinstitucionálního divadla, pak je to tato jeho vlastnost.

Z toho také vyplývá možnost jeho dalšího rozvoje na vlnách emancipace od mezinárodního festivalu Divadlo evropských regionů. Ledacos – včetně spolupráce s teoretiky a praktiky projektů 'site specific', kteří chápou možnosti

<sup>10</sup> Tyto údaje uvádí *PlantAge* z 30. června 2012.

divadelního festivalu především jako uvědomování si zvláštností prostoru, které může vyústit v autentickou akci divadlo – nasvědčuje tomu, že tahle cesta se prosazuje. A to ještě navíc probíhal letos po čtyři dny vlastně třetí specifický festival *Gaudeamus Theatrum*, pořádaný Divadlem Drak a Mezinárodním institutem figurálního divadla, o.p.s., formou workshopů, přednášek a představení jako setkání studentů a pedagogů divadelních loutkářských škol a divadelníků, kteří by si měli na tomto setkání ověřovat své hledání nových neotřelých cest. Povaha souborů i jejich tvorby se blíží programu *Open Air* a nesporně v lecčem rozšiřuje a doplňuje jeho směřování. Otázkou ovšem je, zda se tento třetí divadelní – svým zaměřením vlastně samostatný – festival vejde k těm dvěma už delší dobu existujícím a fungujícím, zda je pro něj dostatečně času a prostoru, aby splnil vše, co si od něj slibují jeho pořadatelé.<sup>11</sup>

Základní otázka je ovšem jiná: jaký vztah bude mezi Divadlem evropských regionů a programem *Open Air*. Zatím ve všech oficiálních materiálech vystupují jako jeden celek, jenž připravuje jediný festival, který se jmenuje Divadlo evropských regionů. I když praxe – jak se konečně snažila ukázat i tato úvaha – utváří dva samostatné bloky. Někdy se tahle dvojlomnost projevuje jako váhání, nejistota. *PlantAge* se například představuje jako deník programu *Open Air* při mezinárodním festivalu Divadlo evropských regionů. Ta předložka *při* značí, že *Open Air* funguje a je tu proto, že existuje onen mezinárodní festival, ale že to rozhodně není žádný pevný svazek.

Nejde ovšem o organizační formy a úřední formulace – i když se za nimi budou asi skrývat i otázky finanční. *Open Air* je však v současné své podobě mezi českými divadelními festivaly záležitost ojedinělá, unikátní; je skutečně nejúplnějším festivalem, jenž se věnuje výlučně neinstitucionálnímu divadlu všech typů v největší rozloze. Navíc scénování, které ve svých představeních prezentuje, se realizuje na bázi, která je manifestací divadelní scénovanosti. Toho se *Open Air* nevzdá, jinak by neměl důvod existovat. Naopak kvůli tomu bude čím dále více rozvíjet souvislosti, jež tyto jeho vlastnosti skýtají. To ovšem bude stále více posilovat jeho samostatnost. Byla by škoda, kdyby festival Divadlo evropských regionů přehléžel tuto kvalitu, nesnažil se ji využít pro budování své podoby i své pověsti. Zdá se, že v současné době, kdy existuje u nás několik divadelních festivalů, je to možnost, která by dala královéhradeckému červnovému divadelnímu setkávání nenahraditelný a pozoruhodný kontext, jenž jedině utváří smysl divadelních festivalů.

<sup>11</sup> Autor této úvahy se např. zúčastnil prezentace nového bakalářského programu KALD DAMU, kterou pod názvem Divadlo v netradičních prostorech dělal jeho zakladatel a vedoucí osobnost Tomáš Žižka. Kromě něho bylo přítomno pět studentek z Bratislavy, z nichž jedna jevila živý zájem.

# Česká divadelní tradice aneb České divadlo mezi svatyní a cukrovarem

Jan Císař sepsal soubor studií o české divadelní tradici,<sup>1</sup> který nutí k mnoha zamýšlením. Klade si totiž základní otázky o smyslu našeho divadla, který je ukryt za současným provozem nebo pragmatickým zápojením o finance a ředitelování. Svými studiemi proto Císař musí provokovat, když se ptá, odkud naše divadlo vychází a kam směřuje. Jak kultivuje naši tradici a jakou energii z ní čerpá: energii, která by mu měla dávat směr do budoucnosti čili smysl. Nepřešlapuje dnešní divadlo na místě? To přece nemohou být otázky politiků, kteří o něm přemýšlejí maximálně na dobu 4 let, zatímco skutečná umělecká tvorba je *gratuit* a uvažovat o ní se může jen v časoprostoru trvání a kvality národní kultury. Ale Císařovy otázky by měly zneklidnit i samotné tvůrce dnešního divadla. A zvláště v případě národního divadla, kde se od začátku podle něj objevují dvě zásadní skupiny problémů, a sice jak řešit rozpory v postavení instituce, tj. Národního divadla s velkým začátečním písmenem, i když jde o rozpory v celém českém divadle, tzn. o rozpory umění a provozu, reprezentace a prezentace nebo kultury elity a komerce. Tu druhou skupinu tvoří skutečnost, že i toto 'rozporuplné národní divadlo' se musí vyrovnávat s přechodem od moderny k postmoderně. Při svém zrodu v osvícenské době plnilo funkci kulturně identifikační v souvislosti se stabilizací vývoje

od počátku k dnešku a zítřku. Proto mohl František Götze ještě ve třicátých letech napsat knížečku *Boj o český divadelní sloh* (1934) a zkonstruovat názorný vývojový oblouk od obrození přes éru J. Kvapila, K. H. Hilara až k avantgardě i s výhledem dál. Je ale možné takto psát i uvažovat o českém (a asi i evropském) divadle dnes, v dobách „tekoucí modernity“ (Zygmunt Bauman) nebo atraktivního performativního myšlení ve vědě i umění?

Soubor studií Jana Císaře je rozložen do dvou částí. V první, nazvané *Z Národního na Vinohrady*, je základním tématem historie a současnost ideje národního divadla, které bylo a je rovněž i divadlem měšťanským a „velkým činoherním divadlem“; proto je autorova pozornost zaměřena nejen na Národní divadlo, ale i na „velké měšťanské divadlo vinohradské“. Druhou část s názvem *Klasika a interpretace* pak tvoří čtyři studie o proměnách dramatu a jeho interpretace v přechodné době mezi modernou a postmodernou. V Císařově záběru působí tedy česká činohra jako divadelní druh, který při uskutečňování ideje národního divadla na sebe bral mimoumělecké i umělecké funkce, plnil funkci reprezentace národní kultury, ale prezentoval se i proměnami uměleckého divadelního slohu a nárokoval si nejvíce prestiže; v důsledku toho byl pak vždy všem nejvíce na očích a stával se předmětem permanentních diskusí o smyslu vlastní existence i o smyslu českého divadla vůbec. A pokud v první části Císařovy knihy je pojednáno o rozporu a napětí mezi tradicí a současností v institucích,

1 Císař, J. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?*, Praha: Kant 2011 (edice Disk velká řada – svazek 17): 164 stran.



jako jsou Národní divadlo a Vinohradské divadlo, pak druhá část je spojena s dnešními vývojovými proměnami fenoménu činohry, zjednodušeně řečeno, od moderny k postmoderně nebo od divadla interpretačního k divadlu intertextuálnímu.

Kolem Národního divadla, jeho funkcí a postavení v historii i dnešku se odehrálo už velké množství diskusí. Polemizovali o něm ti, kteří v něm vidí stále významnou národní instituci, ale i ti, kteří by z něj chtěli udělat jakési 'divadelní muzeum', nebo považují jeho existenci za zbytečnou nejen dnes, ale už i v minulosti. Jan Císař nejde touto cestou bojovníků *za a proti*, ale poukazuje na genezi ideje národního divadla a na mnohé dnešní rozpory, kterými se tato idea i její instituce na břehu Vltavy vyznačují. I pro naše divadlo byla rozhodující idea osvícenského divadla, která usilovala o zavedení stacionární divadelní instituce, jež by pak plnila různé funkce, ale v našem případě na počátku národního obrození především funkci národnostní nebo vlasteneckou a teprve později uměleckou. Přitom tento pojem 'stacionárního divadla' je i pro naše dějiny významný a napsal o něm v 60. letech do časopisu *Divadlo* zajímavou studii „České divadlo a instituce“ Milan Obst (1969). Měla vzniknout divadelní instituce jako projev zájmu o stabilní a vyspělou divadelní kulturu, o „institucionalizované divadlo“, jež chce zobrazovat svět jako trvalou strukturu, předkládat vzory nebo modely jednání, demonstrovat řád ve vlastní tvorbě, kontinuitu a závaznost.

„Toto divadlo zdůrazňuje řád věcí, jejich uměřenost a regulérnost, potlačuje záměrně vše nahodilé“ (Obst 1969: 6).

Přirozeně, stabilita umělecké práce není možná bez institucionálního zajištění a reálně projevené důvěry divadlu. Jde přece o profesi a profesionalitu.

A jaká je situace dnes? O profesionalitě, stabilitě a kontinuitě se u nás

moc nemluví a dokladem toho jsou různé výměny ředitelů, působení 'externích' herců a režisérů, tvoření 'inscenačních projektů a týmů' na jedinou inscenaci. Některé snahy tuto stabilitu uchovat, např. znovuotevření Divadla Za branou II, překazili úředníci atd. „Tekoucí modernita“, s níž pozvolna a potichu odplouvá a mizí zásadní přínos uměleckého divadla minulého století, tj. stabilní divadelní ansámbl nebo soubor s kontinuální kooperací dramatika, herce, scénografa, režiséra i diváka: To je také jeden z důvodů, proč si kladou zde Jan Císař a v jiné knize Jaroslav Vostrý a Zuzana Sílová otázku „je dnes ještě možné velké (činoherní) divadlo?“ Ať chceme či nikoliv, je v té otázce něco nostalgie a něco nejistoty.

Kdysi v obrození jsme stáli sjednocení v jednom šiku s vlasteneckým přesvědčením, že 'budeme-li mít divadlo, staneme se národem'. S příchodem uměleckých reforem a zdůrazňovaným individualismem moderny jsme se začali diferencovat a 'duši národa' začaly reprezentovat vynikající osobnosti. O Eduardu Vojanovi píše v knize Jan Císař takto: „Toto je substance, stálý a neměnný nositel všech proměnlivých hodnot Vojanových postav, stvořených jako velké *individuality* [...]. A projevující se individualisticky [...]“ (Císař 2011: 58). Po epoše 'vlastenecké' se tak Národní divadlo dostává do druhé fáze 'umělecké'. Už při otevření Národního divadla se tu vedle vlasteneckého nadšení ozývaly hlasy, např. O. Hostinského, které vybízely, aby se nyní pěstovalo v Národním divadle skutečné umění, a stejné hlasy se pak ozvaly i po roce 1918. Další historie ale ukázala, že je to s tou domínující uměleckou funkcí složité, přestože tu byli ti, kteří tyto 'umělecké snahy' do prostor Národního divadla skutečně vnesli, tj. K. H. Hilar, Jiří Frejka nebo Otomar Krejča a další - herci, scénografové atd. Byla to ovšem vždy křehká hierarchie funkcí s dominantní rolí umění. Stačila proměna politické situace, okupace,

50. léta nebo sametová revoluce, a divadlo se vracelo k funkci vlastenecké a politické.

A jaká je situace dnes, řekněme zjednodušeně – ve třetí fázi vývoje Národního divadla? Vlastenecká funkce ustoupila do pozadí a byla nahrazena rozporem mezi národním a evropským divadlem, který naše publicistika stále ještě jakoby nevnímá. A umělecká funkce, založená na vyostřené individualitě ‘nad-režie’, parafrázuji-li pojem Friedricha Nietzscheho? Ještě o éře O. Krejčí v Národním divadle se dalo tvrdit, že tu působí silné individuality režijní, herecké i scénografické. A je tomu tak i dnes? Je dnes individualismus klíčovým pojmem herectví v postmoderních režiiích? To je otázka, na kterou nedokážu odpovědět a podobné rozpaky jsem cítil i při četbě Císařovy knihy. Něco se skutečně změnilo a teoretici postmoderny začali psát o tom, že je zapotřebí vytvořit nové formy subjektivity a odmítnout ty staré, jindy o ‘smrti jevištní postavy’ nebo o ‘smrti herecké individuality’, kdy normou se stává roztržštění hercovy osobnosti na fragmenty na jevišti, stejně jako ve filmu nebo v televizní reklamě.

Proč jsme ale ztratili jistotu, kterou měli vlastenci v 19. století a umělecké individuality v 20. století, kteří věděli jasně, co se od národního divadla a jeho ideje očekává? Asi jeden z důvodů bude ten, že jsme se ocitli v nejednoznačném Heisenbergově světě možností, světě teorie relativity, kvantových teorií, a tu se také instituce, jakou je Národní divadlo, stala virtuální institucí, institucí virtuálních funkcí, které už nelze tak snadno hierarchizovat, protože nejsou tak jednoznačně určeny jako v době vlastenců nebo Hilárově. Stabilní hierarchie funkcí je tehdy naváděla i k myšlení o evolučním vývoji divadla, čili k onomu Götzovu „boji o český divadelní sloh“, který představoval sklenutí velkého lineárního oblouku od vzniku či pramene (obrozeneckého, později uměleckého) k nějakému cíli či smyslu. Naši obrozenci i umělecké individuality

to měli v jistém smyslu snadnější, protože znali počátek i cíl českého národního divadla, měli také velmi konkrétní program. Z toho pramenil i jejich patos, dnes kritizovaný. Jistě, kritika fangličkářství či neumění tu byla vždy, ale smysl vlastenecké nebo umělecké funkce nikdo nezpochybňoval. A znovu: jak je tomu dnes? Kdo dnes uvažuje o tom, odkud národní divadlo jde a kam míří? Dnešní Národní divadlo má sice také program, ale jeho neurčitost je patrná. Stačí si přečíst dnešní preambuli Národního divadla:

„Národní divadlo je reprezentativní scéna České republiky. Je jedním ze symbolů národní identity a součástí evropského kulturního prostoru. Je nositelem národního kulturního dědictví a zároveň prostorem pro svobodnou uměleckou tvorbu. Je živým uměleckým organismem, který chápe tradici jako úkol ke stále novému řešení a jeho úsilí o nejvyšší uměleckou kvalitu“ (cit. z ankety SAD 2007: 34).

Tady se už popisuje národní divadlo jako statická struktura nebo spíše digitální ‘černá skříňka’, do níž vstupuje „kulturní dědictví“ a vystupuje „umělecká tvorba“. Logicky se pak vytrácí konkrétní směr a smysl tohoto divadla, kterým jako digitální skříňkou protéká „tekoucí modernita“, a naplňování závazků, v daném případě deklarovaných jako umění, se stává neurčitým a (jen) možným. A tak vlastně dnes, v době postmoderny s její nejistotou jako epistemologickou kategorií, nedůsledností jako kategorií etickou a nedokonalostí jako kategorií estetickou, víme určitě jen to, že kdybychom neměli dvě stě let starou tradici ideje národního divadla a jejího usku-tečňování, asi bychom byli o něco chudší. Takže činit dnes z tohoto divadla muzeum nebo je dokonce zbourat by bylo hloupé. Proč se i taktó ochuzovat? Nejsem si ale jistý, zda ještě platí Frejkovo tvrzení, že toto

„divadlo si nemůžeme představovat bez duchovního vzrušení, bez patosu [...], všichni mnohem spíše cítíme a víme, co je to Národní divadlo, než abychom to dovedli formulovat“ (Frejka 1939: 7).

Dnes asi tento patos 'tlumí' a 'brzdí' monumentalita Národního divadla, která zostřuje rozpor mezi touto svatyní a aktuálním provozem. A co víc, mnohé divadelníky dnes přitahují k umělecké tvorbě více prostory v opuštěných továrnách než v budově Národního divadla. Monumentální Národní divadlo zůstane vždy pseudohistorickou renesanční maskou, zatímco opuštěná továrna nic nepředstírá a má povahu 'nalezeného předmětu', který zůstává v krajině nebo ve městě jako historický doklad dramatického nebytí. A možná právě to přitahuje dnešní kritičtější generace divadelníků. Zatímco budovu Národního divadla nikdo nezbourá, opuštěný cukrovar je před zbouráním a představuje dramatičtější 'hledání ztraceného času', neboť hmatatelně připomíná, jak se věci bez účelu a smyslu snadno dostávají na smetiště času. Něco jiného se nám totiž vyjevuje ze skrytosti času v budově Národního divadla a něco jiného v budově opuštěné továrny.

V druhé části knihy se Jan Císař věnuje proměnám při interpretaci dramatu na jevištích Národního a Vinohradského divadla, zvláště pak her Shakespeara nebo české klasiky v režii mladší a střední generace. I tady si Císař spíše klade otázky než odpovídá, a pozorně sleduje proměnu interpretačních technik a způsobů. Drama podle něj vzniklo v minulosti jako model jednání, při jehož výstavbě se v konfliktech střetávaly dramatické postavy a dialogem i jednáním utvářely dramatický děj nebo příběh. Současní režiséři dekonstruují toto tradiční drama, tj. lineární příběh, identitu postavy, konflikt i dialog a zavádějí nejrůznější techniky montáže, koláže, oscilace mezi fikcí a realitou, používají hybridní formy nebo člení text na fragmenty. Tvoří jakousi nespojitou mozaiku diskursů, jazyků nebo témat, kterou Císař označil jako pointilismus, jakoby bodovou konstrukci motivů

se závěrečnými třemi tečkami. Proto se očekává i odlišná aktivita diváků, kteří jsou vedeni k volným asociacím. Samozřejmě, jak konstatuje Císař, je to odpověď na složitost a heterogenost současného světa, to znamená, že mimetická ikoničnost již nemá povahu podobnosti dvou světů, reálného a fiktivního, ale spíše obraznost heterogenních analogií.

„Všechno nasvědčuje tomu, že základem činohry je obraz člověka realizovaný hereckým výkonem jako amplifikace příběhu, který obsahuje narace textu originálem herce – dnešního člověka“ (Císař 2011: 147).

Ale to postmoderna zpochybnila. Už se nemá nic zobrazovat a náhradou za mimetické divadlo se stává divadlo autotematické. To ale znamená, že hry Shakespearovy, bratří Mrštíků, Tylovy nebo Stroupežnického se stávají předmětem nejrůznějších operací, od uvedení v současných kostýmech až po neurčitou montáž fragmentů z mnoha her. Tato dramata jsou na tom vlastně stejně jako instituce Národního divadla: stala se jasně pocíťovanou virtuální možností nejrůznějších interpretací, které jsou aktualizovány jakoby s pomocí digitální 'černé skříňky'. Z ní už nemusí vycházet tradiční struktura dramatu s jeho příběhem, postavami a konfliktem, ale za pomoci dalších motivů a textů se toto drama jen evokuje.

Frontálnímu útoku tu čelí zvláště drama a kategorie dramatickosti. Z inscenace *Hamleta* se podle Jana Císaře vytrácí drama, pokud se od začátku vše odehrává již v mrtvém světě, kde nemá smysl o něco usilovat, něco poznávat a napravovat. Řeklo by se: hra bez dramatického vývoje, bez cíle a smyslu. „Není proč jednat, přemýšlet, rozhodnout se“ (Císař 2011: 98). Co tedy zbývá, pokud není drama modelem jednání? Režie a herci podávají o událostech i jednání jen zprávu, a to přímo divákovi. Císař to demonstruje na *Králi Learovi* v režii Jana Buriana nebo na *Macbethovi* v režii Hany Burešové na

Vinohradech, kde byla snaha vše „vyslovit, vyjádřit, vypovědět myšlenku, pocity“ (Císař 2011: 125). Pokud tedy Macbeth i jeho žena pořád vystupují do popředí a obracejí se k divákům, dialogy se mění v monology. Francouzi nazývají tento styl „rapsodickým“.

Častou technikou režie je přenášení klasiků do současnosti, protože postmoderna oslabila nebo jinak pojímá globální vývojový oblouk od minulosti k současnosti, resp. k budoucnosti. Minulost je opět jako soubor informací ukrytá v ‘černé skříňce’, v jakémsi absolutním archivu, z něhož lze vytáhnout téměř cokoli a učinit to současným. V současnosti se tak odehrával *Hamlet* Miroslava Krobota v Dejvicích a v Nebeského inscenaci Molièrova *Dona Juana* v Národním divadle se hrdina zprvu objeví v nádherném kostýmu ze 17. století, ale v závěru odchází v počmárané bundě s kytarou a zpěvem na autentický Ovocný trh. Jak ale správně poznamenává Císař, podobné adaptace jsou zjednodušující redukcí tématu, v tomto případě významného mýtu donjuanství, který byl zúžen jen na nějaký aktuální a dílčí problém současnosti.

Naším režisérům určitě nechybí fantazie a představitost, s nimiž spojují, kombinují a navozují kolem tématu hry nejrůznější asociace a konotace. V Národním divadle to předvedl V. Morávek na Jiráskově *Lucerně* nebo J. A. Pitínský na *Maryši* a Stroupežnického *Našich furiantech*. V inscenaci *Maryši* nahradil režisér otrávení Vávry jakýmsi fantaskně vizuálním mizením této postavy do neznáma a v *Našich furiantech* poslal Bláhu a Habršperka před oponu, kde si spolu popovídali na předscéně jako V+W. Už jsem poznamenal, že Císař hovoří o lineárním příběhu, který se konstruuje tak, jako se navlékají korálky na šňůru, nebo o technice pointilismu. Syžetová struktura se pak ale uvolňuje a mnohé epizody nebo obrazy se vyčleňují z celku a jeví se jen jako hezké, nápadité a nečekané, takže

občas máme dojem samoučelu, který pak narušuje i smysl dramatu.

Císař v těchto případech hovoří o intertextualitě, k níž české divadlo přešlo od interpretačních technik, které se dříve snažily aktualizovat drama pro současnost. A ukazuje to na názorném příkladu, jak inscenoval Tylovu *Drahomíru* kdysi Otomar Krejča a nedávno tutéž hru také v Národním divadle Jiří Pokorný. Krejča upravil text a zachoval dramata lidských existencí, Pokorný text ironizuje, paroduje – a tím i celé obrození a kus naší historie. Krejča navázal na tradici a vytáhl z ní živé drama, Pokorný inscenoval Tyla na způsob digitální ‘černé skříňky’, kterou lze nazvat i kartotékou různých fragmentů, které režisér vytahuje jako z klobouku. Některé scény tvoří fragmenty loutkového divadla, jiné připomínají milionářské party, jako v hororu se mezi živými objeví mrtvá Ludmila a Václav příkvačí před vraždou s dětským dřevěným koníčkem. Císař má pravdu:

„je to sarkasmus velkého kalibru. A pro toho, kdo pokládá svatého Václava za patrona české země, možná až blasfémie“ (Císař 2011: 129).

Je to ale především eroze vztahu k minulosti a instrumentální práce s historickou pamětí, kdy se na české dějiny nahlíží skoro jako na haraburdí a smetiště. A tomu se už vzpírá i Jan Císař, když píše, že Národní divadlo by mohlo

„zmírnit své tempo a nehnat se tak úporně do prvních intertextuálních řad. Neboť mu za těchto okolností možná daleko víc než dříve připadá úkol pěstovat a kultivovat tradice“ (Císař 2011: 133).

Ano, je nutné být ironický a zeizovat naše přezívající stereotypy o českých dějinách. Může to být i hra na české dějiny, ale hravost anebo z ní plynoucí divadelnost můžeme chápat dvojitým způsobem. Jako ontologickou kategorii, kdy se rozehrává hra jako drama v průřevě mezi bytím a smyslem, mezi identitou a rolí, mezi minulostí a budoucností, prostě, kdy se rozehrává v horizontu života drama jako

takové. Nebo to může být jen hra noetická, rozehraná v průrvě mezi znaky a jejich významy, která vylučuje existenci jednoznačných pojmů a může mít povahu horizontálních básnických a metaforických jevištních her, jak to dokládá i známá Honzlova studie *Pohyb divadelního znaku*. A jestliže hra jako drama mezi bytím a smyslem vedla vždy ke katarzi, pak noetická hra s asociacemi fragmentů je charakteristická pro hru ludickou. A právě tato hra ludická mi nějak nesedí jako technika při uvádění Tylovy *Drahomíry*. Neboť –

„Divadlo je pak spíš pokusem experimentovat než institucí, v níž lze hledat a nacházet smysl“ (Císař 2011: 150).

Císařova kniha o české divadelní tradici mne inspirovala k úvahám, které

reprodukují a dotváří některé jeho myšlenky. Autor zde nadhodil mnoho otázek o postavení instituce Národního divadla, o její ideji nebo o dnešních technikách inscenování klasických textů. A k těm bychom se určitě měli vracet a činit je předmětem dalších diskusí a studií.

**Jan Hyvnar**

#### **Literatura:**

- CÍSAŘ, J. (2011) *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?*, Praha
- FREJKA, J. (1939) *O divadlo vskutku národní*, Praha
- OBST, M. (1969) „České divadlo a instituce“, *Divadlo*, roč. 20, č. 9 (listopad): 1–6
- [SAD.] (2007) „Být Národní nebo nebýt? Anketa na téma Národní divadlo“, *Svět a divadlo*, roč. 18, č. 4: 34–37

## **O solidních základech vysokých věží**

*Stavitel Solness* se u nás hraje málo; nepatří mezi ty vybrané položky dramatické tvorby Henrika Ibsena, které zajišťují autorovu ‘elementární’ či ‘reprezentativní’ přítomnost na českých jevištích. Je to možná překvapivé vzhledem k tomu, že i toto pozdní autorovo dílo bylo součástí novátorské dramaturgie, kterou položil na počátku minulého století Jaroslav Kvapil základy českého moderního divadla. *Stavitele Solnesse* uvedl poprvé na jevišti naší první scény (a na českém jevišti vůbec) vedle *Divoké kachny*, *Heddy Gablerové*, *Paní z námoří* ad. ve své režii i vlastním překladu; podle očekávání s Eduardem Vojanem v titulní roli, Hildu pak ztělesnila Zdenka Rydlová (prem. 1912). Kvapilův překlad použil o 15 let později ve své inscenaci na téže scéně i Karel Dostal – ale od té doby se

*Stavitel Solness* v Národním divadle neobjevil a až na ojedinělé výjimky to platí pro celé české divadlo. Naposledy hru inscenoval na přelomu milénia Jan Nebeský, na scéně Divadla Komedie ztvárnil tehdy titulní roli Miloslav Mejzlík (prem. 1999, obnoveno 2001).

Přihlášení se k tradici a současně mezeza zvoucí k vyplnění, ale nepochybně i ‘tradiční’ Ibsenův status coby autora, po jehož textech sahají divadla – vycházející třeba i ze zcela rozdílných uměleckých požadavků – často v okamžiku, kdy chtějí demonstrovat svou novost, originalnost, resp. snahu o ni, úsilí o odlišení se od jiných či od vlastního dosavadního stavu: pravděpodobně vědomí toho všeho přivedlo nové vedení činohry Moravského divadla Olomouc k rozhodnutí sáhout ve druhé polovině uplynulé sezony



**Henrik Ibsen: Stavitel Solness. Činohra Moravského divadla Olomouc 2012. Režie Michael Tarant, scéna Tomáš Moravec, kostýmy Klára Vágnerová**

◀ **Tereza Richtrová (Hilda Wangelová) a Josef Vrána (Halvard Solness).**

FOTO JIŘÍ DOLEŽEL

▶ **Klára Klepáčková (Hilda Wangelová) a Petr Kubes (Halvard Solness).**

FOTO JIŘÍ DOLEŽEL

(prem. 13. dubna 2012) právě po opomíjené Ibsenově hře (v překladu Františka Fröhliche) pojednávající o uměleckých vizích plněných i neplněných, o úspěchu i o stereotypu, o rezignaci i o znovuoobnovení sil, o roli lásky v tom všem, o 'vyšším smyslu' dobrého i zlého, významného i toho, čemu zprvu žádnou důležitost nepřikládáme. Dostatečně vypovídající je už zvolený podtitul: „Souboj mezi nebem a peklem o duši nadaného člověka.“ Divadlo tím splatilo hned několik dluhů, včetně toho ibsenovského samo sobě,<sup>1</sup> a především takto úspěšně pokračuje v naplňování svého deklarovaného cíle: pozvednout regionální soubor, dlouhodobě zkoušený kolísavou uměleckou úrovní, na vyšší stupeň a vybudovat 'nové divadlo', přesněji řečeno 'velké divadlo', neodmyslitelně související s novou podobou činoherní dramaturgie (a samozřejmě s jí adekvátní režii). V Olomouci je přitom nač navazovat: ať už se jednalo o dvojici šéfa činohry Jaromíra Pleskota a dramaturga Emila Radoka na počátku padesátých let, nebo později o éru Karla

<sup>1</sup> Jak uvádí Moravské divadlo ve své tiskové zprávě, objevil se Ibsen na jeho repertoáru naposledy před téměř šedesáti lety (1955), kdy Miroslav Janeček inscenoval drama *Strážidla*. *Stavitel Solness* zde byl uveden naposledy v říjnu 1932 v režii Oldřicha Stibora.

Nováka, ale také Jana Buriana v polovině let osmdesátých – ve všech těchto případech zaznamenala olomoucká činohra mimořádný vzestup překračující úroveň regionální repertoárové scény a založený na úzkém pracovním propojení umělců dramaturgie, režie a hereckého ansámblu. Ne náhodou se přípravy *Solnesse* – tohoto „manifestu nové podoby olomoucké činohry, a to i ve smyslu navracení světového repertoáru na jeviště Moravského divadla Olomouc“, jak se píše v tiskové zprávě k inscenaci – režijně chopil sám umělecký šéf olomoucké činohry spolu s jejím dramaturgem, tedy Michael Tarant a Milan Šotek.<sup>2</sup>

Ačkoli na sebe Moravské divadlo Olomouc upoutává pozornost v podstatě teprve krátce, díky razantnímu 'objevení se' stejně jako kvalitou uváděných inscenací si získalo již takové postavení mezi českými oblastními divadly, které můžeme označit jako nepřehlédnutelné. Přispívají k tomu i ocenění, která se na něj pojednou začala snášet, a stojí tedy za to si poslední inscenace alespoň zběžně

<sup>2</sup> Henrik Ibsen: *Stavitel Solness*. Činohra Moravského divadla Olomouc. Premiéra 13. dubna 2012. Překlad František Fröhlich, režie Michael Tarant, dramaturgie Milan Šotek, scéna Tomáš Moravec, kostýmy Klára Vágnerová, hudba Vladimír Franz.



připomenout. První náznaky osobitého přístupu se začaly projevovat už v sezoně předcházející (*Něco za něco*, *Markéta Lazarová*, *Měsíc nad řekou* či pásma z textů kabaretu Červená sedma pod názvem *Nemravná píseň*), když šéf činohry Michael Tarant angažoval – po předchozí půlroční externí spolupráci – dramaturga Milana Šotka. Hned na počátku sezony 2011/2012 divadlo ‘přitvrdilo’ nastudováním skutečně „divoké inscenace“ (slovy samotného režiséra) na základě originálního textu německého ‘klasického moderního’ autora Rolanda Schimmelpfenniga *Arabská noc* – příznačně v režii Martina Glasera, uměleckého šéfa činohry Jihočeského divadla v Českých Budějovicích, které v současnosti představuje jedno z umělecky nejprogressivnějších u nás (prem. 21. 10. 2011). Následovaly inscenace *Don Juan se vrací z války* rakouského dramatika Ödöna von Horvátha (Janusz Klimsza, 13. 1. 2012), česká premiéra francouzské hry *Žaloba proti*

*neznámému* Georgese Neveux (Ján Sládeček, 24. 2. 2012), ale mezi tím i Shafferova *Černá komedie* (Jiří Seydler, 11. 11. 2011) a také česká komediální novinka z pera a v režii autorského týmu dvou herců, Romana Vencla (z domácího souboru) a Michaely Doleželové (ze zlínského Městského divadla), s názvem *Když se zhasne* (5. 3. 2012). Poslední premiérou sezony se stala Lorcova *Krvavá svatba* (Michal Lang, 8. 6. 2012).

Ze zmíněných oficiálních uznání je třeba připomenout především prestižní Cenu Josefa Balvína, kterou uděluje Pražský divadelní festival německého jazyka. Moravské divadlo Olomouc ji získalo v tradičně vysoké konkurenci za *Arabskou noc* a stalo se tak po sedmi letech jejím prvním mimopražským držitelem. Na podzim se tedy inscenace na festivalu představí, protože součástí ocenění je také zařazení ‘výherce’ do programu jeho následujícího ročníku. Úspěch zaznamenal i dramaturg olomoucké činohry



**Henrik Ibsen: Stavitel Solness. Činohra Moravského divadla Olomouc 2012**

◀ **Naděžda Chroboková (Alina Solnessová) a Josef Vrána (Halvard Solness).**

FOTO JIŘÍ DOLEŽEL

▶ **Jiří Suchý z Tábora (Regnar Brovik) a Josef Bartoň (Knut Brovik).**

FOTO JIŘÍ DOLEŽEL

Milan Šotek – současně doktorand scénologie na pražské DAMU a také principál populární pražské ‘malé’ scény Cabaret Calembour –, když obsadil druhé místo v soutěži o Cenu Evalda Schorma, udělovanou studentům divadelních škol za původní hru, dramaturgii či překlad.

*Stavitele Solnesse* vytvořil Ibsen roku 1892, světová premiéra proběhla v berlínském Lessingově divadle počátkem následujícího roku. Drama vzniklo tedy až dlouho po napsání autorových nejznámějších dramát, kterými na přelomu 70. a 80. let položil základní kámen – a současně zavěsil vysoko laťku – realistického dramatu, u kterého ovšem nezůstal. Není proto zcela přesné, když se ve většině reakcí na olomoucké uvedení zdůrazňuje právě Ibsenova realistická tvorba, protože právě tu Ibsen mj. *Solnessem* opouští směrem k výraznějšímu symbolismu, náznakovosti, víceznačnosti, mnohovrstevnatosti, zkrátka k nerealističnosti – tedy k rysům v jeho tvorbě vždy přítomným, zde však ještě posíleným. Také silná mužská osobnost v centru příběhu není pro autora Nory, Heddy či Elldidy zcela typická – a už vůbec ne v celku autorova díla náhodná. Solnessův příběh

může být vnímán jako účtování se sebou samým, nebo alespoň jako ohlédnutí se za vlastním životem a dílem na prahu šedesátky. Ani tehdy se Ibsen nepřestává ptát po smyslu toho všeho, ba co více: otázky jasně převažují nad alespoň částečnými odpověďmi, protože skutečnost je značně rozmlžená – dramatik nám z ní ukazuje jen ‘špičky ledovce’. Což samozřejmě neznamená, že je ta ‘skutečnost’ méně přítomná – a vlastně i že ten ledovec je méně mrazivý.

Halvard Solness je schopný a významný stavitel (nikoli architekt, jak sám ve hře zdůrazňuje a vysvětluje) a také charismatický a výjimečný muž, který si dokáže jít za svým. Alespoň na počátku se tak jeví: silný, akční, úspěšný, nesmlouvavý, přesvědčený o své pravdě a snad i o jakési vlastní vyvolenosti. Ne náhodou stavíval kdysi kostely. Postupně však nad všemi jeho obdivuhodnými klady začíná převažovat urputná snaha udržet vnitřní dábly na uzdě, zatlačit výčitky svědomí vyvolané rodinnou tragédií, resp. traumaty nabalovanými na – samozřejmě nic jiného než – Solnessových rodinný dům, který shořel. Na rozdíl od své stárnoucí a ‘zaživa mrtvé’ ženy se Solness nedistancuje





od světa, ale hledá v něm – v tom ‘novém’, po požáru a smrti obou dětí – svůj nový způsob života, své nové postavení v celku toho všeho; citovou prázdnotu i pracovní vytížení mu přitom pomáhá překonávat pracovně i ‘vztahově’ velmi urputná sekretářka Kaja, snoubenka jeho talentovaného žáka Regnara, zatímco paní Solnessová krátí chvíli i trápení lékaře Herdal, rodinný přítel. Oba vztahové šlahouny existují víceméně beznadějně a tupě, nicméně jejich propletenec drží společný svět Solnessových pohromadě, takže víceméně funguje – byť beznadějně a tupě. Dokonalá ztuhlost ve všech směrech vyhořelé rodiny se dává do pohybu v okamžiku, kdy se v jejím středu objevuje mladá a půvabná dívka, nespoutaná Hilda; kdysi dávno při odhalování nové věže jí – roztomilé holčice – prý stavitel přislíbil království (zřejmě opilý slávou, myslí si zprvu i on sám) a ona na něj od té doby nepřestala myslet. Teď si Hilda přišla pro splnění slibu, u Solnessových

se domestikuje a její bezprostřednost má na všechny dalekosáhlý vliv; samotného Solnesse jakoby rozkládá, což se ovšem projevuje tak, že z něj ‘viditelně’ padají kusy ledu, jeho uměřenost, přísnost, ba zařatost taje pod její mladistvou září a on se probouzí k novému citu i životu... Na počátku inscenace nacházíme tedy Solnesse v jakémsi mezičase, reálně i symbolicky: mezi starým a novým životem, starým a novým domem, mezi dvěma, resp. třemi ženami. A právě v době, kdy se snaží překlenout své hlubiny existenciální i existenční (obává se, že jej Regnar ‘převálcuje’, a nečestně jej proto zbavuje zakázky), zjevuje se před ním Hilda, aby mu dodala sílu doslova *povznést se* nad to všechno; podaří se jí to – ovšem tak fatální vstup do svého životního kruhu Solness nemůže přežít.

Vztahy mezi postavami jsou tentokrát mnohem komplikovanější a hlubší než u předchozích položek olomoucké dramaturgie, ostatně právě v jejich

odhalování spočívá dramatickostí hry; jde tedy především o rozkrývání minulosti – spíše než o rozvoj příběhu směrem do budoucnosti, i když ta je postupným odhalováním věcí dávných i záměrně či nezáměrně utajovaných samozřejmě ovlivňována. *Stavitel Solness* je vlastně dosti ojedinělým příkladem tzv. realizované metafory, která představuje dokonce téma hry: jednoduše (ale ne zcela zjednodušeně) řečeno zachycuje vzestup a pád člověka – a to na skutečném pádu člověka, čili na stavitelově pádu z věže, kterou si sám postavil. Ibsen ani inscenátoři přitom tento pád z morálně-společenského hlediska nehodnotí – nejde tu o nějaký banální ‘pád’ ve smyslu úpadku. Přestože právě z morálně-společenského hlediska by závěr Solnessova života jako skutečný úpadek mohl být vnímán: ze spořádané rodinné struktury padl do poblouznění jakousi amazonkou, ze solidního zvažování a plánování se zřítíl do mladého lehkomyšlného očekávání věcí příštích. Díky Hildě ovšem také pocítil příliv tvůrčích sil, tak důležitých pro fungování jeho světa, a překonal i svou ‘věkovitou’, typicky psychosomatickou závrť, když dokázal vystoupat až na vrchol věže svého nového rodinného domu, aby tam zavěsil oslavný věnec. Jak dětinské. Jenomže při tomhle obraze ji přece kdy si uhranul – a kruh se uzavírá. Solness přemůže sám sebe – a pádem si srazí vaz. Padl tedy Člověk, nebo nepadl? Byl, nebo nebyl poslední stavbou stavitele vzdušný zámek? Vyhrál, nebo prohrál? A vyhrálo ho pro sebe nebe, nebo peklo?

V jevištní realizaci olomouckého *Stavitele Solnesse* se uplatnili všichni členové hereckého ansámblu, a to i díky alternacím. Inscenace nabízí dvojí (nemísící se) obsazení klíčové dvojice Solnesse a Hildy, přičemž se jedná o tak rozdílné herecké typy, že vyznění obou verzí ovlivňují mnohem výrazněji, než je v případě pouhých ‘alternací’ běžné; samotní tvůrci ostatně předem ohlásili, že půjde

tak trochu o dva rozdílné jevištní kusy. Premiérové obsazení s Petrem Kubesem a Klárou Klepáčkovou (alt. Josef Vrána j. h. a Tereza Richtrová), které jsem zhlédla na 10. repríze inscenace, bylo pro mě příjemným překvapením. Stejně jako ve zmiňovaném Horváthově *Donu Juanovi* ani zde Kubes v titulní roli v podstatě neopustí jeviště, a v poslušnosti inscenací nelze tedy přehlédnout postupné rozvíjení jeho projevu – a to i hlasového – směrem k mnohvrstevnatosti či význačnosti. Již v *Donu Juanovi* prokázal schopnost obdivuhodně zvládnout množství poloh až protikladných, zde je však navíc dokáže propojovat v mnohem ucelenější portrét, téměř krutý ve své obnaženosti. Klára Klepáčková, kterou znají olomoučtí diváci např. jako Markétu Lazarovou, dostala pak v roli Hildy možnost rozvinout temperamentní, ba komickou polohu svého umění. Divák se vůbec nediví, že stavitele nejen očarovala, ale vlila mu do žil nový život, zahalující jej do cáru či závoju svých podivně krásných kostýmů a nakažlivého radostného smíchu i pochopení, jakého se mu snad nikdy předtím v životě nedostalo. Naděžda Chroboková v roli Solnessovy manželky Aliny, tak jemné, trpící a až ostentativně ohleduplné, pak dokonale zhmotňuje jeho starý svět i výčitky za jeho zmar; do jisté míry její protiklad představuje mladá a žhavá Kaja v podání Venduly Fialové, která však mizí ze Solnessovy blízkosti až překvapivě rychle po Hildině příchodu – ale vlastně i ona stejně jako všichni ostatní je jen pouhou nevýznamnou položkou v životě stavitele Solnesse, jehož prizmatem vše nahlížíme. V souvislosti se Solnessovými ženami nelze nezmínit propracované – a především smysluplné – erotické scény (stejně jako jejich absenci v případě manželky), které přesně a jednoduše vypovídají o jeho vztahu ke každé z nich. Solnessův učitel Brovik ztvárněný Josefem Bartoněm a jeho syn Ragnar v podání Jiřího Suchého

**Henrik Ibsen: Stavitel Solness. Činohra Moravského divadla Olomouc 2012. Petr Kubes (Halvard Solness) a Vendula Fialová (Kaja Fosliová).**

FOTO JIŘÍ DOLEŽEL



z Tábora zjevně odkazují k (možnému budoucímu) starému a (skutečnému dávnému) mladému Solnessovi – a díky těmto postavám je stavitel postaven několikrát sám sobě doslova tváří v tvář (další realizovaná metafora, s výše zmíněnou úzce související). Všechny herecké výkony olomouckého *Solnesse* pak charakterizuje úsilí o přesnost, uměřenost, o pokornou tvorbu lidské studie vpojené mezi ty ostatní – a jako takové ukazují, jak lze vyrůst ke skutečné ansámblivosti během dvou sezon.

Pokud jde o zbývající složky inscenace, na tvorbě prostorově-zvukového zázemí herců se podíleli dlouholetí režisérovi spolupracovníci – scénograf Tomáš Moravec a skladatel Vladimír Franz, kteří dotvářeli výslednou podobu svého díla přímo na zkouškách. Solnessův svět v jejich podání – realistickém i metaforickém – je nehostinný, stroze účelný, zaplněný jen provozními nutnostmi potřebnými pro stavitelovu činnost: uprostřed malý kovový stůl s nákresem, jehož pozice odkazuje ke kanceláři velkých bossů s velkým dubovým stolem – jen s tím rozdílem, že zde se zjevně spíše pracuje než obchoduje, a dále již jen pohovka a stůl s lampičkou. Jakoby namátkou rozhozené kusy scénografie rámují

do uceleného obrazu – a podporují jeho symboličnost – vysoké dřevěné konstrukce po obou stranách jeviště, které ‘vypadají’ tu jako rozestavěné budovy, tu jako budovy zborcené, tu jako nerealizované stavitelovy sny, tu jako jeho sny utkvělé, tu jako provizorní současný domov Solnessových; zatímco v zadní části jeviště vidíme jejich tyčící se osudný nový dům – a především tyčící se naděje na nový život, které na něj všichni navěsili. Oč střídmější je vizuální stránka inscenace (včetně kostýmů vycházejících ze sociálního a pracovního zařazení postav), o to více to bouří v hudbě. Ta je současně mohutná i střizlivá, v souladu s osudem stavitele se na varhanách vzpíná k věžím a ještě výš, zatímco v tympánech se perou d'ábové. Je to hudba melodicky naléhavá i patetická, ale střídmě instrumentovaná, jemná. Inscenaci decentně doprovází, aniž by nutila divákovi emoce či vyjadřovala je za postavy. Zprvu jen lehce je scéna posypána suchým listím, ale s blížícím se stavitelovým koncem stále víc, a ‘podzimní atribut’ spolu s účinným osvětlením – velmi proměnlivým, a přece téměř vždy vyvolávajícím dojem pochmurnosti – vnitřně-hmatově doplňuje pocit z právě probíhající ‘uklidňující tragédie’. Nebo dokonce z ‘uklidňování tragédie’?

Tarantův *Stavitel Solness* směřující k velkému syntetickému divadlu je dílo hluboké i efektní, závažné i zábavné, promyšlené a dobře zahrané. Hodilo by se zaklepat na dřevo: zdá se, že se v Olomouci něco rodí, nebo spíše již zrodilo. Po pouhých dvou letech práce patří tamní činohra mezi ty, se kterými se počítá, a navazuje tak na svá vrcholná období: 'navrací' se k tomu, co tam přece už kdysi dobře fungovalo. Každou svou další

inscenací naplňuje ambici přesáhnout rámec regionu, a *Solness* představuje pro Moravské divadlo opět další krok; a *Krvavou svatbou* cesta pokračuje. Vyrůstá u nás suverénní městská či 'měšťanská' scéna evropského typu, která konečně rozšiřuje tu hrstku stávajících. Dobrá zpráva pro celé české divadlo! Teď si to hlavně nenechat vzít.

**Jana Cindlerová**

## Londýn město muzikálu

Pro muzikálovou fanynku je Londýn rájem – nabídka je zde skutečně široká, od žhavých novinek až po inscenace uváděné přes 20 let. Navíc se často jedná o tituly, s jakými se v Česku vzhledem k jejich umělecké či technické náročnosti pravděpodobně ještě dlouho nesetkáme. I proto jsem při letní návštěvě dala muzikálu přednost před činohrou a vybrala si tři velice populární, v češtině dosud neprovedené tituly, z nichž každý reprezentuje poněkud jiný typ tohoto žánru.

*The Phantom of the Opera* (*Fantom opery*) Andrew Lloyd Webbera se od své světové premiéry v roce 1986 hraje v Londýně bez přestávky dodnes – po *Bídnicích* je tak druhým nejdéle uváděným muzikálem ve West Endu. Čeští diváci dílo mohou znát díky jeho filmové verzi, kterou v roce 2004 natočil Joel Schumacher v hlavních rolích s Emmy Rossum, Gerardem Butlerem a Patrickem Wilsonem.

Skladbou hudebních čísel se divadelní verze od té filmové příliš neliší – v každém médiu vyniknou ovšem poněkud jiné prvky i aspekty. Zatímco ve filmu jsem obdivovala především hromadné scény, přehledné díky možnosti detailu, jako například čísla *Notes/Prima Donna* nebo

*Masquerade*, v divadle se díky pěveckému mistrovství interpretů stávají největším zážitkem sólové písně či milostné duety hlavních hrdinů. Zajímavý významový posun jsem potom vnímala v interpretaci jejich vztahů. Ve filmu jako by byla postava mladé zpěvačky Christine zmítána mezi city k pohlednému příteli z dětství Raoulovi a staršímu, tajemnému a charismatickému Fantomovi, čímž vzniká vcelku obligátní milostný trojúhelník; v původní divadelní verzi se jedná spíše o Fantomovu nešťastnou lásku a Christine, ač možná jistými aspekty Fantomovy osobnosti přitahována, se ho především bojí.

Hlavním důvodem, proč stojí za to vidět *Fantoma opery* v divadle, jsou výkony všech účinkujících, které zkrátka naživo, bez možnosti opravy, poskytují divákovi mnohem silnější zážitek, než jaký může zprostředkovat film. Z hlediska mé zkušenosti se jen málokomu z celého obsazení dalo něco vytknout – a především hlavní trojici se podařilo bezchybně skloubit náročné operní party s hereckým výrazem. Však také londýnská inscenace v Her Majesty's Theatre může disponovat talenty ze všech koutů Evropy: jako *Fantoma* jsem viděla Petera Jöbacka, který je Švéd,

Raoul – Killian Donnelly Ir a Christine – Sofia Escobar Portugalka. Za zmínku stojí i působivé vizuální efekty: kromě pověstného padajícího lustru (který ocení zejména diváci v předních řadách) například vnořování svíček z podlahy jeviště nebo Fantomovo objevování v nečekaných místech dekorace.

Bylo-li na *Fantomovi opery* ohromující především dokonale pěvecké umění interpretů, v případě *Billyho Elliota* je podobná radost z výjimečného uměleckého výkonu ještě umocněna tím, že jeho původcem je dítě. Muzikál je adaptací stejnojmenného britského filmu z roku 2000, autorem libreta je scenárista filmu Lee Hall; původní hudbu napsal Elton John. Světová premiéra byla v roce 2005 právě v Londýně a inscenace, jejímž režisérem byl Stephen Daldry, podepsaný i pod filmovou předlohou, se v divadle Victoria Palace stále těší neutuchajícímu zájmu (za sedm let zhlédlo tři tisíce představení sedm a půl milionu diváků...).

Jedenáctiletý Billy žije v obtížných sociálních podmínkách – jsme v době dělnických stávek. Otec chce, aby boxoval, on však objeví balet. Učitelka paní Wilkinsonová rozpozná jeho talent a začne mu nezištně poskytovat soukromé hodiny, aby ho připravila k přijímacím zkouškám na prestižní baletní školu. Billy musí bojovat jak s vlastním malým sebevědomím, tak především s nepochopením svého autoritativního otce. Jeho mimořádné nadání však nakonec pohne otcem i přijímací komisí... Základní osa příběhu je vcelku konvenční, využívá v britské literatuře tolik oblíbený motiv slabých dětských hrdinů (zpravidla sirotků; i Billymu v dětství zemřela matka) procházejících nejrůznějšími životními zkouškami. Jednotlivé situace se však často vyvíjejí neočekávaným způsobem a konkrétní zasazení dobové (dělnická stávka v letech 1984/85) a vzhledem k velice výraznému přízvuku i místní (sever Anglie) zabraňuje tomu, aby příběh zůstal u pouhého schématu.

Billy je na jevišti téměř po celé představení. Na mladé interprety jsou tak kladeny mimořádně vysoké nároky herecké, pěvecké a především taneční. Právě tanec je přece tím, čím se Billy odlišuje; působivost díla tedy do značné míry závisí na tom, že před našima očima dospěje ke skutečně výjimečným výkonům. V roli se za sedm let uvádění londýnské inscenace vystřídaly téměř tři desítky interpretů: vždy alternují minimálně tři chlapci (aktuálně pět) a každý z nich vydrží v produkci zhruba rok vzhledem k náročnosti role i věkovému omezení souvisejícímu se ztrátou dětského hlasu. Produkce muzikálu tak stále vyhledává nové talenty a pro nadějně adepty pořádá intenzivní kurzy. Já jsem viděla třináctiletého Ryana Collinsona, jehož působení v roli Billyho se již blíží ke konci a mezi fanoušky je velice oblíbený. Ten večer měl hlasovou indispozici, která mu téměř znemožňovala zpívat; jinak mi ovšem připadal jako ideální Billy; jeho herecký projev byl prostý a přesvědčivý a poněkud roztomile nechápvavý výraz korespondoval se situací, kdy zatím příliš neví, co se sebou, takže strůjcem chlapcova osudu dlouho není on sám, ale jeho otec či paní Wilkinsonová. Má-li ovšem možnost vyjádřit své emoce tancem, jako by situaci plně ovládl. Vrcholné Billyho číslo *Electricity* bylo prostě uchvacující. Zajímavé je, že každý z představitelů má pro toto číslo svou vlastní choreografii, vycházející z jeho konkrétních schopností a předností. Existují dokonce dvě verze hudebního doprovodu: jedna je baletní, druhá 'street'. Zatímco tedy v průběhu celého představení Billy tančil na celou řadu stylů, zahrnující balet, step i modernu, nyní má každý představitel prostor pro skutečně individuální vyjádření ve stylu, který mu sedí nejlépe.

Důležitá je role paní Wilkinsonové – ten den ji ztvárnila Helen French, alternace současné hlavní představitelky. (Na rozdíl od dětských rolí je na ty 'dospělé' inzerován vždy jen jeden herec, který

pokryje většinu představení, ne však všech 8 týdně; každou roli tak mají nastudovanou zpravidla další dva.) Rozhodně nepůsobila dojem nějaké 'horší alter-nace'. V jejím podání byla paní Wilkinso-nová ostrá, na první pohled nepřístupná žena a teprve v průběhu se ukazovalo, jak moc jí na Billym záleží a co všechno je ochotna pro něj udělat. Scéna, ve kte-ré se s ní Billy v závěru přichází rozlou-čit a ona ho jen pobídne, aby už jel pryč a byl rád, že se z tohoto prostředí dostal, je potom opravdu dojemná.

Většina dalších rolí nemá už tolik pro-storu k vytvoření složitějšího charakte-ru, tím větší důraz se klade na typové obsazení. Například menší roli Billyho mrtvé maminky (která se objevuje v je-ho představě) hrála herečka s tak milým výrazem v obličejí, že pak jako by už ne-musela předvést téměř nic, a přesto bude naprosto 'přesná'. Ani company se ne-skládá z univerzálních hezounů, jací mo-hou být žádoucí v jiných muzikálech, ale naopak z velice výrazných a zajímavých typů, a tak je vlastně individualizovaná.

Stavbou může tento muzikál připomí-nat kabaret – i když se jedná o lineární příběh, skládá se z jednotlivých scén, v nichž dostávají vedlejší postavy mož-nost uplatnit se v hudebních číslech ad-resovaných přímo publiku. Příkladem může být komické číslo, v jehož rámci se Billyho kamarád Michael (také dětská role, kterou ten den hrál Connor Kelly) převléká do dívčích šatů. Dojem mon-táže oddělených scén zesilují poměrně časté změny dějiště docilované jedno-duckou přestavbou, v některých přípa-dech dokonce i zásahem interpretů: tak například paní Wilkinsonová, když jde za Billym schovaným na toaletách, při svém odhodlání najít ho jen 'neiluzivně' vysune část stěny a toalety se objeví před našima očima.

Přirovnání ke kabaretu nelze ale brát doslova, klíčová hudební čísla jsou in-tegrální součástí děje. Jako by tak byl

výsledný tvar průsečíkem tendence vy-právět příběh a tendence k rozehrávání komediálních čísel. Jistě, totéž by se dalo říct o většině muzikálů, ale u *Billyho Elliota* to vnímám jako cosi zásadního. Právě ze syntézy silného příběhu a rozehráva-ných čísel se odvozuje jednotný dojem. I celkový smysl: každé jednotlivé číslo totiž podmiňuje celkové vyznění. Příběh o hledání smyslu života, související s tou-hou tančit, se realizuje opravdu tanečně.

Muzikál Stephena Sondheima *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* z ro-ku 1979 patří v anglicky mluvících zemích mezi běžně uváděné tituly. U nás je známý díky filmovému zpracování Tima Burtona z roku 2007 s Johnny Deppem a Helenou Bonham Carter v hlavních rolích.<sup>1</sup> Temná poetika tohoto filmu, vizuálně stylizova-ného do jakéhosi šedočerného obrazu narušeného občas rudou stříkající krví, se ovšem dosti liší od toho, co můžeme vidět v divadle. Letošní londýnské uvedení v Adelphi Theatre láká na 'velká jména': roli paní Lovettové ztvárnila herečka Imel-da Staunton a Sweeneyho Michael Ball.

Ballovou předchozí divadelní zkuš-e-ností byla v roce 2007 komediální role ma-minky v londýnské premiéře muzikálu *Hairspray*, za kterou získal cenu Laurence Oliviera. Vytoužená role Sweeneyho Todda tak pro něj byla vstupem na zcela jinou půdu – kvůli žánrové odlišnosti díla, psychologické složitosti postavy i mno-hem níže položeným zpěvním partům.

Imelda Staunton je uznávanou hereč-kou s bohatou praxí divadelní i filmovou. Dosavadním vrcholem její kariéry je zřejmě titulní role ve filmu *Vera Drake* z roku 2004, za kterou obdržela cenu BAFTA a nominace na Oscara i Golden Globe. Do povědomí širší světové veřej-nosti se definitivně dostala rolí profesorky Umbridgeové v pátém a sedmém díle *Harryho Pottera*. Za své divadelní výkony

1 A dnes i z provedení v Divadle Na Prádle, o kterém v tomto čísle *Disku* píše Pavel Bár.

byla dvakrát odměněna cenou Laurence Oliviera, v roce 1991 to bylo v muzikálové kategorii za roli v jiném Sondheimově muzikálu, *Into the Woods*.

Sweeney Todd, vraždící holič operující v Londýně 19. století, patří mezi tradiční britské postavy. Poprvé se objevil v roce 1846 v jednom z laciných hororových románů na pokračování, tzv. 'penny dreadful', *The String of Pearls (Šňůra perel)*. Strašidelný příběh se brzy vžil do povědomí veřejnosti a dočkal se divadelních, rozhlasových i filmových zpracování. Předlohou pro muzikál se stala divadelní hra Christophera Bonda z roku 1973, která díky vyličení rodinného zázemí a motivu pomsty Sweeneyho poprvé představila jako ne zcela záporného hrdinu.

Holič Benjamin Barker, užívající nyní pseudonym Sweeney Todd, se vrací po 15 letech do místa svého bydliště pomstít se soudci, který ho neoprávněně nechal uvěznit, aby se mohl zmocnit jeho ženy. Partnerku teď najde v sousedce paní Lovettové, majitelce krachujícího obchodu s masovými pirožky. Ona také vymyslí, že by bylo ekonomicky výhodné zapékat do koláčků maso z mrtvých lidských těl...

Muzikál plný černého humoru má spíše komorní ráz: neobsahuje taneční choreografie ani příliš mnoho davových scén a sbor zde kromě ojedinelých výjevů z londýnských ulic funguje především jako komentátor děje, když to hlavní se odehrává v intimních dialozích mezi sólisty. Orchestrální doprovod je často velice jednoduchý a ani vizuální stránka se nepokouší vytvořit příliš velkolepé efekty - vychází jednoduše z realistického náznaku převážně interiérového prostředí. Hudba využívá poměrně neobvyklých harmonií, v komplikovaných melodických linkách ovšem nese jakýsi strhující vnitřní rytmus a energii.

Vzhledem k tomuto komorním rázu může být překvapující umístění do divadla o cca 1500 sedadlech, i když je z komerčního hlediska pochopitelné.

Mimochodem, velká divadla ve West Endu zpravidla nemají příliš velké divácké zázemí a ani prostor hlediště nebývá tak rozlehlý, jak by se s podobnou kapacitou sedadel dalo očekávat - balkony proto přesahují většinu plochy hlediště a mají pro nás nezvykle vysokou elevaci. Diváci se vstupenkami na vzdálenější místa mohou (za poplatek jedné libry) používat kukátka umístěná přímo na sedadlech v sále - i mně kukátko pomohlo zmírnit pocit, že se celá produkce odehrává kde si v díře hluboko pod námi, a problémem vhodnosti zvoleného prostoru dál neřešit.

Tentokrát mě opravdu strhly především *herecké* výkony obou hlavních představitelů: jak z hlediska celkové perspektivy postav, tak díky jejich silnému jevištnímu charismatu. Michael Ball je tmavovlasý muž trochu silnější postavy. Když se objeví jako Sweeney, působí jak svým vzezřením, tak i silným hlasem jaksí pevně, stabilně. Také tajemně - budí ovšem spíš zájem než podezření: nepředjímá další vývoj své postavy. Staví se do pozice hrdiny-mstitele, který přišel sjednat spravedlnost. I když vidíme, že jeho touha po pomstě roste, nezmítají jím emoce, jen jako by narůstalo nějaké jeho vnitřní soustředění. O to větší výbuch pak přijde těsně před finále první poloviny představení, kdy je vyrušen dřív, než se mu podaří vykonat pomstu na soudci, a krok za krokem realizovaný plán tak selže. V čísle *Epiphany* spílá paní Lovettové i celému světu, hystericky brečí, že se nedostane ke své dceři, a ve vzteku se rozhodne bez zábran zabít lidi (v tuto chvíli má na svědomí již první vraždu, kterou však spáchal neplánovaně, zahnaný do kouta výhrůžkami). Přímo před našima očima zešílí, když vyplují na povrch všechny hrůzy, které doteď skrýval pod strohým projevem.

Paní Lovettová Imeldy Staunton zase od první chvíle přináší do hry neodolatelnou komiku. Je to malá, agilní paní poněkud neurčitěho věku. Hereččino vzezření 'milé

tetičky odvedle' dostává pomocí paruky a líčení neutrálnější, jakoby pohublější charakter. Je neustále v pohybu, a to i hlasem – používá scénicky obvyklou modulaci starších anglických dam, jimž hlas přeskakuje do nečekaných výšek. To koresponduje i se Sondheimovými hybnými melodiemi, které místy jako by vycházely z napodobování takových charakteristických intonací – celý hereččin projev tak působí velice konzistentně. Hojně využívá gest a každá její replika nebo věta v písničce se stává celotělovým hnutím. Už ve svém vstupním čísle *Worst Pies In London* na sebe okamžitě strhne veškerou pozornost, přestože se pohybuje vlastně jen na malé ploše uprostřed jeviště, mezi pultíkem svého krámu a stolkem, kam usadí Todda, jemuž svůj nesouvislý výlev adresuje. Zpívá v dobrém slova smyslu herecky: není to falešné, ale není tam ani každý tón vyzpíván zcela podle not, vše je podřízeno hereckému výrazu a smyslu sdělení. Herečka navíc plně využívá komický potenciál písní a díky přesnému frázování, načasování replik a gest i půvabným střihům se diváci během jejích čísel často hlasitě smějí. Komicky roztomile a zároveň trochu smutně působí, když paní Lovettová začne Sweeneyho zahrnovat svou pozorností a láskou, přestože on k ní žádný zvláštní cit neprojevil – každý z nich je zabraný do svých vlastních pocitů a postrádá jakoukoli empatii. Tak se paní Lovettová nedá ani Sweeneyho hysterickým výstupem nějak zvláště znepokojit a začne raději prakticky řešit, kam s prvním mrtvým tělem – co takhle zapéct ho do těsta, když maso je dnes tak drahé. V hudebním čísle *A Little Priest* se z těchto plánů stává jakási hra, ve které Sweeneymu na talířích servíruje jednotlivé imaginární pokrmy. Sweeney na hru přistupuje a odpovídá zcela radostně: snad poprvé a naposledy se zde postavy navzájem poslouchají a fungují jako totální spojenci.

Ve druhé polovině představení se Ballův Sweeney vrací ke svému strohému,

klidnému projevu – tentokrát ho už ale vnímáme jinak, protože přitom podřezává jednoho zákazníka za druhým. Už se skoro rozloučil s možností pomsty a vraždí jenom tak, do koláčků. Stane se z něj monstrum, aniž by to projevoval nějakým expresivním způsobem. Paní Lovettová, které konečně prosperuje živnost, zatím dovádí k dokonalosti svůj romantický sen v neodolatelném čísle *By The Sea*. Zatímco Sweeney si na pohovce čte noviny a vůbec ji nevnímá, ona pobíhá kolem něj, líbá ho a maluje si jejich společnou budoucnost a svatbu u moře. Je ve své naivitě téměř dojemná, zároveň opět velice zábavná i komická – některé vtipy jsou již v textu písně, jiné přidává herečka výrazem (napodobování zvuku racků) nebo gestem (např. když začne naznačovat vodorovné proužky na šatech, ale bleskově si to rozmyslí a ukáže svislé).

Úsměv na tváři ovšem divákovi ztuhne v závěru hry: opět agresivní Sweeney tentokrát už vůbec není při smyslech, když zjistí, že jeho žena žila a on ji právě zabil. Vrhá se na paní Lovettovou, že mu celou dobu lhala. Ona jako by poprvé prohlédla ze své zaslepenosti, k smrti vyděšená, najednou bez výrazu přerostlé holčičky, zoufale křičí, že to vše dělala z lásky k němu. Sweeney ji nemilosrdně strčí do pece a tiše truchlí pro svou ženu, jako by teď konečně byla jeho pomsta dokonána a on se možná ještě mohl pokusit odrazit ode dna, nebo možná naopak umřít též – a v tu chvíli ho zabije jejich pomocník, chlapec totálně vyděšený a zhnusený z činů, jejichž byl právě svědkem.

Ball i Staunton se při vytváření svých rolí plně spolehli na hudbu i texty muzikálu a impulzy v nich primárně obsažené náležitě využili. Aniž by vymýšleli nějaké 'originální herecké interpretace', nabízené možnosti dokonale naplnili a rozvinuli hereckým uměním, jak je to pro londýnské muzikálové inscenace ostatně typické.

**Hana Nováková**



# Muzikál Sweeney Todd poprvé v Česku

V sále pražského Divadla Na Prádle se 28. června 2012 uskutečnila česká premiéra amerického muzikálu *Sweeney Todd*: Inscenaci uvádí ve vlastní produkci The Prague Playhouse, občanské sdružení anglicky mluvících herců žijících v Praze, které se od svého založení v roce 2003 specializuje na uvádění repertoáru pro zdejší anglofonní publikum. Mezi jeho předchozí produkce patří například muzikál *You're a Good Man Charlie Brown* nebo vlastní hudební verze známé vánoční báčorky *A Christmas Carol*. Také muzikál *Sweeney Todd* je uváděn v anglické verzi s českými titulky. Působí v něm však nejen američtí a angličtí herci, ale také více než desítka herců a zpěváků českých. Vzhledem ke komornímu charakteru produkce a omezenému počtu deseti uváděných představení účinkuje většina zúčastněných bez nároku na honorář.

Muzikál *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* má svůj původ v hororové historce z londýnského podsvětí z poloviny 19. století. Muzikálovou verzi hrůzyplného příběhu posléze na základě posledního z mnoha dramatických přepracování vytvořil úspěšný skladatel a textař Stephen Sondheim, který se podílel i na *West Side Story* (1956) nebo *Gypsy* (1958). Mezi jeho vlastní počiny dále patří i u nás uvedený titul *V Římě na place byla legrace* (1962, česká premiéra 1968 v Divadle ABC), muzikály *Company* (1970), *Follies* (1971) nebo *A Little Night Music* (1973). Sondheim ve svých dílech často zpracovává složitá témata lidského bytí či života společnosti, a ačkoliv nevynikají množstvím známých hitů, hudba a zpívaný text je v nich dokonale propojen v jednotný výsledný celek.

Hlavním hrdinou muzikálu je holič Benjamin Barker. Po mnoha letech nespravedlivého věznění se pod pseudonymem Sweeney Todd vrací do Londýna,

aby se pomstil soudci Turpinovi. Právě pokrytecký Turpin kdysi nechal nevinného Barkera odsoudit, aby si mohl převlastnit jeho krásnou ženu. Po odplatě toužící Todd se po návratu zabydlí ve svém někdejší domě, kde si znovu otevře živnost, a brzy se také sblíží se sousedkou a majitelkou pekárny masových pirohů, paní Lovettovou. Uzavřou spolu děsivou dohodu – Todd bude ve svém holičství vraždit zákazníky a jejich těla přenechává Lovettové k výrobě lahodných masových pirohů. Pravou obětí je však v Sondheimově muzikálu sám Todd, jehož děsivé činy nejsou jen vyvrcholením šílené touhy po pomstě zkorumpované mašinérii světa, ale především po dosažení spravedlnosti, které skuteční pachatelé unikají.

Pražská inscenace amerického režiséra a choreografa Steva Josephsona je stylizována do podoby černé grotesky, čemuž odpovídají i kostýmy a výrazné líčení. Představení začíná na hřbitově, kde se na Toddově pohřbu setkávají jeho oběti, aby divákům vyprávěly tragickou baladu o ďábelském holiči. Na scéně se po celou dobu představení pohybuje několikametrová krychle, z různých stran pomalovaná náznakem jednotlivých míst děje, dvě postranní schodiště a jednoduchá dřevěná bedna na pojízdném podstavci, sloužící jako rakev, stůl nebo harmonium. Ačkoliv výtvarné provedení scény a některé její přestavby vyhlížejí poněkud amatérsky, i přes svoji jednoduchost funkčně slouží všem potřebným dějším: jednou jako hřbitovní kapele, podruhé domácnost soudce Turpina, jindy jako dům s pekárnou paní Lovettové a Toddovou oficínou atd.

Inscenace celkově působí profesionálním dojmem, a to především díky kvalitním pěveckým výkonům (muzikál je téměř celý zpívaný) a stoprocentnímu



**Stephen Sondheim:**  
**Sweeney Todd.**  
**The Prague**  
**Playhouse 2012.**  
**Režie a choreografie**  
**Steve Josephson.**  
**Caryn Stringer**  
**(paní Lovettová)**  
**a Brian Caspe**  
**(Sweeney Todd).**  
FOTO GUNTHER D.

nasazení všech účinkujících – sólistů i členů sboru. Především Brian Caspe a Caryn Stringer v hlavních rolích Sweeneyho Todda a paní Lovettové mohou svými dokonalými výkony zdárně konkurovat nejlepším českým muzikálovým hercům ve velkých profesionálních divadlech. V jejich precizně účelném hereckém projevu má každé slovo, pohyb i emoce své načasování, přesné místo a jasný význam. Mezi nejpůsobivější momenty inscenace patří právě čísla paní Lovettové, zejména její vstupní píseň, v níž představuje svou pekárnu, a také jeden ze závěrečných songů. V něm se zcela přesvědčivým způsobem plným silných emocí rozhoduje, zda nechat žít či zahubit svého milovaného chráněnce a mladého pomocníka Tobiase Ragga po jeho objevu hrůzného způsobu, kterým Lovettová získává maso na výrobu svých bochánků. Oběma hlavními představitelům zdatně sekunduje také Lucie Novotná jako šílená žebračka, v níž Todd na konci muzikálu poznává svou manželku – ovšem až poté, co ji svou ostrou břitvou připraví o život. Snahu o maximálně kvalitní herecký výkon, která na českých muzikálových jevištích

není bohužel samozřejmá, však vidíme i u mnohých dalších účinkujících, včetně členů sboru (byť u některých přílišná snaha vede až k přehrávání).

Představení je živě doprovázeno bezchybnou hrou desetičlenného orchestru pod vedením dirigenta Emmanuela Placiera, který muzikál společně s Caryn Stringer také hudebně nastudoval. Rovněž sborová hudební čísla patří zejména z hlediska pěveckého mezi nejlepší prvky inscenace. Za ocenění stojí též vynikající úroveň sound-designu, které se nemohou rovnat ani některá tradiční divadla.

Shrnuto: ačkoliv má pražská inscenace *Sweeneyho Todda* určité slabiny v občasném přehrávání některých členů souboru či výtvarném provedení scény, mimořádné ovládnutí řemesla muzikálového herectví hlavními představiteli, nadšení a nasazení takřka všech účinkujících včetně zcela profesionálního výkonu orchestru ji řadí mezi nejvýraznější současné počiny české muzikálové scény. Věřme, že v budoucnu přibudou k letošním deseti představením ještě reprízy další.

**Pavel Bár**

# Manekineko aneb japonské kočičí talismany

V asijských restauracích po celém světě najdeme figurky koček se zvednutou tlapkou, které jako by zdravily zákazníky – setkáme se s nimi nezřídka i u nás, mají je ve zdejších čínských restauracích. Tyto figurky, označované jako *manekineko*, mají však svůj původ v Japonsku období Tokugawa (1600–1868). Sloveso *maneku* znamená v japonštině ‘vítat’, ‘zvát’ a *neko* je ‘kočka’, takže název *manekineko* by se dal přeložit jako ‘vítající kočka’ či ‘zvoucí kočka’. V Japonsku však figurky *manekineko* nenajdeme pouze v restauracích, setkáme se s nimi i na dalších místech, kam přicházejí hosté – ve vchodech do obchodů, na úřadech, ale i v japonských domácnostech.

Kočky mají v japonské kultuře ode dávna své pevné místo. Rozhodně nejde jen o komerční trik, naopak, na kočky lze pohlížet jako na zdroj mnoha příběhů a pověr, které společně vytvářejí typicky japonský obrázek těchto zvířat. Když si například japonská kočka myje obličej a je otočená směrem na západ, bude pěkně. Je-li ovšem tváří k východu, přijdou bouřky. A japonské kočky nesmějí pobývat v místnosti, kde někdo zemřel, poněvadž statická elektřina, kterou vytvářejí svou srstí, by mohla mrtvého rušit.<sup>1</sup>

Kočky s dlouhým ocasem se podle legend proměňovaly ve stvůry připomínající upíry, a proto jim byl ocas preventivně zkracován – to by mohlo být vysvětlení vzniku plemene koček označovaných jako japonský bobtail. Tyto kočky, významující se krátkým ocasem, veselou povahou a čiperností, jsou zmiňovány již ve starých čínských záznamech. Podle legendy byly krátkoocasé kočky dovezeny z Číny na Japonské ostrovy před tisíci lety. Mezi kočkami tohoto plemene jsou

nejocenovanější tříbarevné, přesněji žihano-bílé kočky, tzv. *mikeneko* (doslova ‘kočky tří srstí’). Takto zbarvené kočky – nejen jako figurky – prý přinášejí do japonských domácností štěstí.

S figurkami *manekineko* a jejich schopností nosit štěstí je spjata řada legend. Jedna z nich například vypráví o knížeti, který se usadil pod stromem v blízkosti chudého chrámu v lesích, aby zde pojezdil, když vtom si všiml kočky stojící u vchodu do chrámu. Zdálo se mu, že mu kočka kyne, aby vstoupil, tak se zvedl, aby ji následoval. Jakmile zašel dovnitř, strhla se bouřka a strom, pod nímž předtím seděl, rozfal blesk. Z vděčnosti za záchranu života se pak chrámu bohatě odměnil a ‘zvoucí kočka’ se stala symbolem štěstí.

Podobný, ale propracovanější příběh se váže ke kdysi chudému chrámu Gótokudži v dnešním Tokiu. Tamní mnich, který měl sám stěží co do úst, našel kočku, dal jí jméno Tama<sup>2</sup> a dělil se s ní i o to málo, co měl. Jednoho dne tudy za silné bouřky procházel se svou družinou urozený pán Ii Naotaka z Hikone u Kjóta, když se vracel z lovu. Muži si našli útočiště pod nedalekým stromem, když vtom si všimli kočky, která je pohybem tlapky zvala dovnitř do chrámu. Jakmile si pak troufli kočku následovat, strom, pod nímž se do té doby ukrývali, sežehl blesk. Ii Naotaka se poté stal patronem chrámu a ten začal pod jeho vedením vzkvétat. V roce 1697 byl chrám přejmenován na Gótokudži – dnes leží v tokijské čtvrti Setagaja a jeho stěny jsou pokryty malbami koček bez ocasu. Když Tama zemřela, pohřbili ji na kočičím hřbitově u chrámu a na její počest pak údajně vznikla první figurka *manekineko*.

2 V japonštině výraz *tama* znamená (mimo jině) ‘míč’ a má se za to, že kočka dostala toto jméno proto, že si ráda hrála s míčkem. Tama je dnes jedním z nejběžnějších jmen pro kočky.

1 Fúdzita, I. / Murakami, M. *Šiawase no manekineko*, Tókjó: Kawade šóbo šinša 1995.



◀ ▲ Manekineko a japonský bobtail

Figurky *manekineko* mohou být z různých materiálů – z hlíny, ze dřeva, z papíru, ale třeba i z kovu či z kamene. Dnešní figurky *manekineko* jsou často výrazně zdobené a mohou být zhotoveny třeba i z plastu a dalších snadno dostupných materiálů, ty z období Tokugawa a následujícího období Meidži (1868–1912) jsou však ručně a s láskou vytvořenými uměleckými díly s patinou času a vynikají čistou krásou typickou pro japonské tradiční umění. Ať už se však jedná o figurky tradiční či moderní, každá má i svou symboliku. Pokud bychom měli možnost vidět větší množství figurek *manekineko* najednou, zejména z různých období a různých materiálů, jistě nás upoutá jejich mnohotvárnost. Nejde ovšem o náhodný vývoj designu, jednotlivé prvky figurek jsou často spojeny s rozličnými pověrami a legendami. Důležitá je přitom například poloha tlapek, provedení obojku, který má figurka kolem krku, anebo její barva.

Figurky *manekineko* mají vždy zvednou alespoň jednu tlapku, v případě

větších figurek umístěných ve vchodech do obchodů a restaurací se tato ‘ruka’ může i pohybovat a zvat tak kolemjdoucí či vítat zákazníky. Zpravidla se říká, že kočka se zvednutou pravou přední tlapkou ‘zve’ peníze a bohatství, zatímco levá tlapka ‘zve’ štěstí. Levá zdvižená tlapka ale také vítá zákazníky v čajovnách a barech a obě zdvižené tlapky chrání dům i obchod. Tato symbolika je však vždy spojená i s místními tradicemi, takže někdy může být výklad zcela opačný, a existují ovšem i další výklady, podle nichž kočka ‘zve’ například lásku či dlouhý život.

Důležitá může být také barva figurky, ačkoliv i tady jsou velké místní rozdíly. V době Tokugawa prý například kupci v Kjótu používali černé figurky *manekineko*, zatímco kupci z Eda považovali černou barvu za neblahou. Dnes se snad obecně dá říci, že bílá přináší štěstí, černá ochraňuje před zlými duchy a před neuhou, zlatá přináší bohatství, stříbrná znamená dlouhověkost, růžová přináší lásku, žlutá zajišťuje dobré vztahy a červená chrání před nemocemi.

*Manekineko* mají také kolem krku obojek – i jeho barvy v sobě skrývají symbolický význam, například zlatý obojek znamená bohatství, červený přízeň osudu. O důvodu uvazování obojků kočkám existuje také množství legend. Jedno z vysvětlení říká, že si dámy z období Tokugawa svoje mazlíčky tímto způsobem označovaly, aby je poznaly, přičemž obojek měl samozřejmě i estetický význam. Ozdobný obojek je však typický pro japonskou tradici obecně a vedle figurek *manekineko* jej najdeme například i jako ozdobu *džizóů* – kamenných sošek, které podle buddhistické tradice ochraňují děti. *Džizóům* se tyto obojky (či v tomto případě snad spíše ‘bryndáčky’) uvazují při modlitbách za rychlé uzdravení dětí.

Některým figurkám *manekineko* visí navíc z obojku zlatá mince, jiné figurky drží minci v pravé tlapce. V obou případech tato mince znamená bohatství – jedná se o zlatou minci *koban*, používanou jako platidlo v době Tokugawa, na níž je uvedena astronomická částka.

V dnešní době existují již i muzea figurek *manekineko*. Od roku 2005 najdeme velké Muzeum *manekineko* ve městě Seto v prefektuře Aiči, kde se nachází hned několik kolekcí těchto figurek. Sbírky čítající přes tisíc položek jsou sestaveny tematicky, takže tu najdeme odělení ‘Historie *manekineko*’, ‘Chrámy a svatyně spojené s *manekineko*’, ‘Místní produkce *manekineko*’ či ‘Kuriozity’ a samozřejmě nechybí ani muzejní obchod. Seto se často označuje za město keramiky, vyrábějí se tu i známé keramické panenky či figurky ptáků; figurky koček *manekineko* označované dnes jako *furuseto* (‘staré Seto’) tu mají už více než stoletou tradici. V muzeu najdeme i dnes nejrozšířenější poválečné figurky *manekineko*, které v tlapce drží minci – ty pocházejí ze sousedního města Tokoname, podle něhož se také označují a kde se vyrábějí dosud.

Umělecké muzeum *manekineko* ve městě Onomiči v prefektuře Hirošima

se chlubí sbírkou čítající asi tři tisíce exponátů (některé pocházejí i z období Tokugawa) a jeho součástí je i obchod se suvenýry, menší Muzeum umění *manekineko* najdeme také ve městě Okajama ve stejnojmenné prefektuře. To zahájilo provoz v roce 1994 a návštěvníky sem láká nejen na sbírku sedmi set originálních figurek *manekineko* zhotovených z různých materiálů, ale i na výstavy fotografií či na soutěže ve skládání básní japonské tradiční sedmnáctislabičné formy *haiku*,<sup>3</sup> které pravidelně pořádá.

Figurky *manekineko* sice představují jeden z typických japonských talismanů pro štěstí, ale v dnešní době se těší nebyvalé oblibě i mimo Japonsko. V loňském roce (od 13. března 2011 do 15. ledna 2012) se výstava těchto figurek uskutečnila například v Mingei International Museum v San Diegu a představila asi sto padesát exponátů – sbírku, kterou muzeu věnoval Billie Moffitt. Při příležitosti zahájení této výstavy byla zároveň vydána i knížka nesoucí stejný název jako výstava: *Japanese Beckoning Cats – from Talisman to Pop Icon*. Jejím autorem je kurátor výstavy a expert na asijské umění Alan Scott Pate.<sup>4</sup>

U nás figurky *manekineko* najdeme zatím spíše jen jako komerční zboží, nabízejí je například některé internetové obchody – nejčastěji pod názvem „mávající kočka“, který je ale poněkud zavádějící. Ve skutečnosti totiž o mávání nejde, jakkoli nám je pohyb tlapky může připomínat. Toto nedorozumění plyne z odlišnosti japonských gest – pohyb připomínající mávání je pro Japonce totéž, jako pro nás zvací pohyb ukazováčku.

**Denisa Vostrá**

3 O tradičních formách japonské poezie viz článek D. Vostřé „Od náznavu v japonské tradiční poezii waka ke scénám moderní haiku“ v *Disku* 30 (prosinec 2009), str. 133–152.

4 Pate je i autorem dvou knih věnovaných japonským panenkám a byl též kurátorem výstavy panenek, která se v muzeu uskutečnila v roce 2005.

# Re: Pinocchio

Almir Bašović

Přeložili Hasan Zahirović a Zuzana Perůtková

Postavy

**Chlapec/Pinocchio**

**Otec**

**Matka/Víla Modrovláska**

**Mluvící Cvrček/Duch svědomí**

*Pasáže z Collodiho Pinocchiových dobrodružství byly použity v překladu Jana a Marie Holických.*

## V Knížectví hlupanském

*Na scéně sedí Otec a Matka.*

*Vchází Chlapec, který nese v ruce školní brašnu a roztrhaný kabátek.*

**Chlapec** Dobrý večer.

**Otec** Dobrý večer.

**Matka** Synku, copak ti se stalo?

Vždyť máš roztržený kabátek!

**Chlapec** To nic, běžel jsem a upadl...

**Otec** Spíš jsi zase lezl přes plot, protože tě honil pes...

*(Matce)* Však víš, ten obrovský černý pes!

Ten samý, jak mě loni taky prohnal.

**Chlapec** Přesně tak. Honil mě tenhle černý pes.

Vlastně, není úplně černý.

Má bílé fleky na krku.

**Otec** A ten plot z ostatných drátů ve vedlejší ulici, ten je opravdu nepřijemný.

Jako kdyby tam stál snad jen proto, aby si o něj hodní chlapi mohli potrhát kabátky, když přes něj lezou.

**Chlapec** Kabáty i kalhoty.

Jeden můj kamarád ze školy si jednou roztrhl i kabátek i kalhoty.

Já jsem si roztrhl jen kabát.

Hm, vážně strašný plot!

**Otec** A takový strašný pes!

**Matka** Jo, jo, já vím.

Ale počkej, počkej... Co to máš na tváři?

Zase ti povyrosl nos.

Poslyš, ty už nám zase lžeš?

**Otec** Zase lžeš. Má to znamenat, že ses ve škole zase pral?

**Chlapec** To má, otče, znamenat, že si zase dělali srandu a posmívali se tvou dřevěnou nohu...

**Otec** Doufám, že si se mnou paní učitelka nebude chtít promluvit.

Víš, že maminka chodí do práce, a já nemůžu vycházet ven, dokud se nám nepodaří sehnat skutečnou protézu.

**Chlapec** Ne, do školy jít nemusíte.

Paní učitelka nám pak vykládala o válce a o hrdinství, o tom jak otec obětoval svou nohu za svobodu. A pak samozřejmě došlo na tresty.

**Matka** Příběhy o svobodě jsou obvykle následovány trestem.

**Chlapec** Mě ale nepotrestala.

Když dopovídala ten příběh, poslala kluky, s kterými jsem se pral, do kouta.

Museli tam zůstat do konce vyučování.

Aby je naučila chápat důležitost svobody, odepřela jim takovou samozřejmost jako svobodně se posadit.

Není to zvláštní...

**Matka** Víš, co je zvláštní?

Zvláštní je, že ti bude brzo odepřena taková samozřejmost jako svobodně nosit kabátek.

Nový ti koupit nemůžeme.

Můj plat je malý a na zvýšení vojenského důchodu čekáme.

Jak bychom mohli něco ušetřit na otcovu novou protézu, když ty se pořád s někým rveš a my ti pak každou chvíli musíme kupovat nový kabátek?

*Chlapec vytáhne z kapsy kovový peníz.*

**Matka** Co je to?

**Chlapec** To jsou peníze, které jsem dnes ušetřil.

**Otec** Takže sis zase nekoupil svačtinu?

**Matka** Proč to děláš?

**Otec** Zakazuju ti šetřit!

Máme přece našetřeno dost...

Stačí už jen málo...

Je to tak, maminko?

*Matka odněkud vytáhne hromadu peněz a přepečítává je.*

**Matka** Máme našetřeny dva tisíce devět set devadesát devět.

Takže už jen malinko...

**Otec** Rozhodně ale není třeba, aby se o tohle staral malý kluk jako ty.

**Matka** A taky není třeba, aby se malý kluk jako ty pořád jen pral.

**Otec** Ta dřevěná noha je dneska nějaká divná. Vždycky se chová podivně, když se s klukama ve škole rveš.

**Matka** Dřevěná noha se chová podivně často.

**Chlapec** Mami, nemohl jsem to vydržet.

Uráželi mého nejlepšího kamaráda.

**Matka** Odkdy je otec tvým nejlepším kamarádem?

**Chlapec** Myslel jsem Pinocchia.

**Otec a Matka** Koho?

**Chlapec** Ale nic, myslel jsem...

**Matka** Zase začínáš s těmi hloupostmi?

**Chlapec** Ale ne, jen říkám...

**Matka** Můj milý, pochop už konečně, že to, co se stalo, to není žádná pohádka.

Ani příběh o Pinocchioví.

**Otec** Ty si vážně pořád myslíš, že tenhle kus dřeva je Pinocchio?

Pochop to už konečně, tohle není žádný vymyšlený příběh.

**Chlapec** Sám jsi přece řekl, že se chová divně.

**Otec** Synku, je pravda, že se ta noha někdy chová divně.

Ale pochop, že tu nohu nemohl vyrobit mistr, který vytvořil Pinocchia.

Ten je už dávno mrtvý.

**Chlapec** Dobře, ale Pinocchio živý je.

Pinocchio nemůže umřít, že ne?

Někdo, kdo má takovou schopnost měnit se a proměňovat, se přece nemůže proměnit v nic.

**Matka** Dobře, nechme to být...

Pinocchio tedy může mít různé podoby.

Ale prosím tě, s nikým o tom nemluv.

Rozumíš?

**Otec** Rozumíš?

**Chlapec** Nevím.

**Otec** Tvůj Pinocchio už dávno není kus dřeva.

Člověk ho stvořil, a on ho klidně opustil.

A teprve když už neměl kam jít, vrátil se k otci.

**Chlapec** Ale vrátil se.

**Otec** Představ si, jaké to asi bylo hledat ho a čekat na něj.

Ubohý člověk.

**Chlapec** Musel ho opustit.

Chtěl se stát chlapcem, a ne zůstat pouhou loutkou.

**Matka** Myslíš neposlušným chlapcem?

**Chlapec** Mezi chlapcem, který vždycky poslouchá, a loutkou není moc velký rozdíl.

*Pauza.*

**Chlapec** Vlastně je tam rozdíl. Loutky jsou zajímavější.

**Matka** Pro nás by bylo zajímavější, kdyby se z tebe stal poslušný chlapec.

Víš, těch tvých školních lumpáren už máme tak akorát dost.

**Otec** Už mě to unavuje, jak se ve škole chováš.

Je to pořád dokola.

**Matka** Taky jsem z toho všeho už unavená.

Z práce a z těch tvých věčných pohádek.

**Chlapec** A já jsem taky unavený. A taky už toho mám dost.

Maminko, řekni mi nějakou pohádku...

*(Divákům, důvěrně)*

Počkáme, až ti dva usnou hlubokým spánkem.

**Matka** Povím ti pohádku, když mi slíbíš, že už budeš poslušný.

Slibuješ?

**Chlapec** Slibuju.

Budu hodný a poslušný.

**Matka** No podívejme...

Nos ti nevyrostl. Tentokrát tedy nelžeš.

A slib dodržíš.

*Otec, Matka a Chlapec si lehnou do postele.*

**Matka** Pohádka o Knížectví hlupanském.

Bylo nebylo Knížectví hlupanské, kde se i děti, jakmile vyrostou, mohou stát boháči.

Malý chlapec, který měl čtyři zlatáky, se vydal hledat Zázračné pole, na kterém ze země rostou zlatáky.

To Zázračné pole leží za sedmero horami a sedmero kopci, sedm dní chůze z paláce v Knížectví hlupanském.

Když konečně stanul na Zázračném poli, rozhlédl se chlapec okolo sebe, jestli ho někdo nepozoruje. Věděl, že musí být opatrný.

Potom začal hloubit v zemi jámu.

Asi půl metru širokou a půl metru hlubokou.

Když jámu vykopal, zasadil do země zlatáky, zalil je vodou, zahrabal je hlínou a zem urovnal.

Pak velmi nenápadně označil místo, kde zlatáky zakopal.

Když zlatáky pořádně zahrabal a zalil, posolil chlapec zem špetkou soli a odešel.

**Otec** Když vyrostl, chlapec, který už nebyl chlapcem, se začal zabývat politikou v Knížectví hlupanském. Tak se stal ze dne na den boháčem.

*Krátké zatemnění. Potom se Chlapec zvedne, v ruce drží Otcovu dřevěnou nohu.*

**Chlapec** Kdysi jsem byl kusem dřeva. Přesně jako ta noha.

Potom jsem se dostal do rukou jednoho mistra.

Všecko se jaksi zamotalo, protože jsem...

*Chlapec si nasazuje nos a čepici. Proměňuje se v Pinocchio.*

**Pinocchio** (*divákům*) Jsem to já, skutečně já!

Pinocchio.

Kdybyste jen věděli, kolik nehod mě potkalo a co všechno se mi postavilo do cesty!

A to všechno kvůli divadlu!

Už jste snad slyšeli, že by někdo strádal kvůli divadlu?

Určitě ano.

Jinak bychom dnes večer nebyli právě tady, v divadle.

Můj otec prodal vlastní kabát, jen aby mi koupil slabikář...

A já jsem ten slabikář zase prodal, abych mohl jít do divadla a vidět loutky.

Co jste prodali vy? Vy, pane v třetí řadě?

Nic? Měli jste dnes špatný den? Nedělejte si starosti, bude líp.

Dávejte na sebe pozor, pane. A zvláště v divadle.

Mne chtěl loutkář přiložit na oheň, aby si mohl dopéct berana.

*Pinocchio chodí po scéně, jako by někoho hledal.*

**Pinocchio** Abych vám mohl říct všechno, co se stalo, musíme přivolat cvrčka, dobrého ducha svědomí.

Ticho v sále! Prosím naprosté soustředění.

*Pinocchio se koncentruje.*

**Pinocchio** (*divákům*) Volám tě, Cvrčku, z rodu *Locustidae*, hmyze z řádu prvokřídých.

Tebe, který máš rád nenápadné barvy, zelené jako tráva či tmavé jako les na podzim.

Ty, který špatně létáš, ale nádherně skáčeš, ty škodlivý i dobrý duchu, přijď mezi nás.

*Locusta viridissima. Locusta viridissima.*

Duchu, který cvrkáš, duchu, který máš neobvyklou schopnost proměňovat se a říkat pravdu.

Duchu z divadla, bajek a dětských knih. Duchu

z domů, lesů a země Tramtárie!

Opakujte se mnou:

*Locusta viridissima, Locusta viridissima.*

Volám tě, Cvrčku, abys mě vedl a byl mým svědomím!

*Vchází Cvrček v maskáčové uniformě. Tma.*

## V Tramtárii

*Cvrček vede ohnivou řeč, jako by si ji předříkával, jako by se učil text zpaměti.*

*Na zdech jsou napsána hesla:*

**AŤ ŽYJI CHRAČKI!**

**UŠ NEHCEM ŠKOLI!**

**PRÍČ S MATEMATYKOU A PRAVOPYSEM!**

**VÁLKA JE MÝR!**

**SVOBODA JE OTROCTVÍ!**

**Cvrček** Člověk musí odejít! Na jeho místo bude dosazena loutka!

Dnes, v nejnešťastnějším období své existence, loutky vzbuzují jen smích.

Každý zapomíná, že jsou potomky bohů ze starověkých chrámů!

Dnes jsou už jen degenerovanou podobou těch strašných božstev!

Stali se z nich komedianti toporných těl.

Člověk musí odejít! Na jeho místo bude dosazena loutka!

**Pinocchio** Cvrčku!

**Cvrček** Kdo jste? Co tady hledáte?

**Pinocchio** Ale to jsem přece já, co je to s tebou?

Já sám jsem tě přivola.

**Cvrček** Odstupte.

Udržujte vzdálenost, kterou předepíše služební řád v Tramtárii.

Tam! Tak!

Nezáleží na tom, že jste mě přivola, řád platí pro všechny stejně.

**Pinocchio** Vypadá to, že jsem přivola nesprávného ducha...

**Cvrček** Co je to s vámi?

**Pinocchio** Promiňte, spletl jsem se...

**Cvrček** Co jste potřebovali?

Proč jste mě volali?

**Pinocchio** Já bych, vlastně... vlastně bych se chtěl dostat do Tramtárie...

Je potřeba vyplnit nějakou přihlášku?

**Cvrček** (*vyplňuje formulář*)

Není třeba.

Budete muset podepsat prohlášení...

Vaše jméno?

**Pinocchio** Pinocchio.

**Cvrček** Pinocchio? Divné.

Vaše profese?

**Pinocchio** Chlapec.

**Cvrček** Je to vaše první návštěva v Tramtárii?

**Pinocchio** Ne, pane, už jsem tady byl.

**Cvrček** Důvody vašeho předchozího pobytu zde?

**Pinocchio** Flákání a nicnedělání.

**Cvrček** Důvod vašeho nynějšího pobytu?

**Pinocchio** Nuda.

**Cvrček** Nuda?

**Pinocchio** Ano, pane.

Proč se díváte?

Co všechno lidé dělají z nudy!

Z nudy chodí do školy, z nudy se modlí k Bohu,

z nudy se zamilovávají, žení a množí. Z nudy.

**Cvrček** A válčí taky z nudy?

**Pinocchio** A z nudy umírají.



A to všechno s neskonale důstojnými obličejí.  
Všichni ti hrdinové, géniové, světci, hříšníci,  
otcové rodin  
nejsou v podstatě nic jiného než flákači  
a budižkníčemové.

Proč jsem se nemohl stát vážným člověkem a tu  
ubohou loutku...

Té původní ubohé loutce navlíknout frak, do ruky  
vrazit deštník,  
aby vypadala čestně, použitelně a normálně?  
Nevím. No, radši jsem se vrátil do Tramtárie.

**Cvrček** Je mou povinností, abych vám oznámil, že:  
lenost je tu počátkem a základem všech ctností.  
Zkoušel jste někdy plivat na kámen třístapětašede-  
sátkrát za sebou v kuse?

**Pinocchio** Nezkoušel.

**Cvrček** Zkuste to, je to docela zábavné.

Potom vyhodíte plnou hrst písku do vzduchu  
a vsadíte se sám se sebou,  
kolik zrněk písku zůstalo na dlani.

Takže, bude jich sudý nebo lichý počet?

**Pinocchio** Nevím, pane.

**Cvrček** A to říkáte, že jste budižkníčemu?

**Pinocchio** Nevím, pane.

Možná máte pravdu: z lenosti se rodí všechny  
ctnosti.

Ale i neštěstí.

Sám víte, kolik neštěstí mi spadlo na hlavu a kolik  
věcí se mi vymklo z rukou.

**Cvrček** Kvůli lenosti?

**Pinocchio** Kvůli divadlu!

**Cvrček** Nerozumím.

**Pinocchio** Můj otec prodal vlastní kabát, jen aby mi  
koupil slabikář...

A já jsem ten slabikář zase prodal, abych mohl jít  
do divadla a vidět loutky.

Loutkář mě chtěl přiložit na oheň, aby si mohl do-  
péct berana.

A potom mi stejný loutkář dal pět zlatáků, abych je  
odnesl otci.

Ale potkal jsem Lišáka a Kocoura, kteří mě zavedli  
do hostince U Červeného raka...

**Cvrček** (*nadšen*) Když jsi potom v noci odcházel sám,  
přepadli tě loupežníci.

Upaloval jsi a oni za tebou, ty upaluješ a oni pořád  
za tebou.

Tak jsi upaloval, až tě pověsili na větev Velikého dubu,  
kde tě zachránila víla Modrovláska.

**Pinocchio** A doktoři, když mě prohlédli, hned řekli:  
„Jestli neumřel, zřejmě ještě žije!“

Pak mi uklouzla nějaká lež a nos mi tak povyrosl,  
že jsem nemohl projít dveřmi.

**Cvrček** Šel jsi tedy s Lišákem a Kocourem zahrabat  
zbylé čtyři zlatáky,  
protože jsi jeden utratil v hospodě, ale papoušek  
se ti vysmál a místo dvou tisíc jsi nenašel nic...

**Pinocchio** A soudce mě ihned vsadil do vězení,  
a když jsem odtamtud vyšel, hospodář mi dal na  
krk obojek, abych mu hlídal kurník, ale pak mě  
taky nechal odejít.

Potom se had, kterému se kouřilo z ocasu, roze-  
smál a praskla mu na prsou žíla...

Tak jsem se vrátil domů k Modrovlásce, která  
umřela...

**Cvrček** A když jsi plakal, řekl ti holoubek:

„Viděl jsem tvého tatínka, jak si dělá lodičku, že tě  
pojede hledat!“

**Pinocchio** A rybáři volali:

„Támhle se v loďce topí nějaký chudák.“

**Cvrček** A ty jsi hned...

Hned jsi...

**Pinocchio** Hned jsem poznal svého tatínka...

**Cvrček** Tak jsi to skutečně ty? Pinocchio!

**Pinocchio** Cvrčku, ducha můj dobrý! Jsi to ty!  
Starý dobrý Cvrčku!

*Krátce se obejmou.*

*Potom Cvrček Pinocchia odstrčí, urovná si uniformu  
a vrátí se k služebnímu tónu.*

*Dává mu nějaký papír.*

**Cvrček** Přijímáte podmínky pobytu v naší zemi?

Zříkáte se největšího nebezpečí světa: školy, učitelů,  
knih?

**Pinocchio** Ano, pane.

**Cvrček** Slibujete, že od pondělka do neděle nebudete  
číst žádné knihy?

**Pinocchio** Ano, pane.

**Cvrček** Slibujete, že nebudete šířit příběhy o hlou-  
postech, jako je vzdělání, a že budete věřit přede-  
vším knihám nepoznamenaným talentem?

**Pinocchio** Ano, pane.

**Cvrček** Proč jste původně opustil Tramtáriei?

**Pinocchio** Nevzpomínám si, pane.

**Cvrček** Proč jste znovu tady? Jste snad špion?

**Pinocchio** Nejsem, pane. Jsem chlapec.

**Cvrček** Rád si hraje na válku?

**Pinocchio** Nevím, pane.

**Cvrček** Jakto?

**Pinocchio** Tak, pane.

Rád hraju všechny hry, kterým lze uvěřit a které ni-  
kdo nezáží.

**Cvrček** Takže si rád hraje třeba i na špiony?

**Pinocchio** Ne, pane. Víte, když lžu, zvětšuje se mi nos.  
A špioni musí lhát.

**Cvrček** Zde se podepište.

Zrovna teď si hrajeme na válku proti Tramtárii!  
Obklíčili jsme je. Očekává se naše konečné vítězství.

**Pinocchio** Válka? Vítězství?

Nerozumím.

**Cvrček** Gratuluji! Po vojenském cvičení budete odve-  
len k dělostřelectvu.

**Pinocchio** K dělostřelectvu?

**Cvrček** Uvidíš, že mi budeš vděčný...

Výhoda dělostřelce spočívá v tom, že nevidí ty,  
které zabíjí,  
nevidí ty části těl, které lidem odtrhává od trupu  
svými granáty.

**Pinocchio** Necítím se na to, být dělostřelcem...

**Cvrček** Nedělej si starosti, Pinocchio, zvykneš si.

Po úspěšném vojenském cvičení budeš nějakou  
dobu pouze pracovní silou.

Budeš tahat děla, ale to tě neosvobozuje od povin-  
nosti myslet.

Víš, myšlení občas bolí.

Štěstí vojáků spočívá v tom, že nemusí myslet.

Protože člověk jednou odejde, a na jeho místo bu-  
de dosazena loutka.

*Postupné stmívání.*

*Pak na scénu padají hračky: umělohmotná autíčka,  
kinder-vajíčka, domečky, ubrusky, praky, kuličky, ná-  
lepky, míče, balonky...*

*Na závěr padají části loutky: hlava, ruce, nohy, těla.*

*Desítky loutek všech možných velikostí.*

*Přichází Pinocchio. Z venku je slyšet rozkazy.*

**Hlas mimo scénu** Pozor! Vpravo hled! Pochodem  
v chod! Zastavit stát!

Pozor! Vlevo hled! Pochodem v chod! Zastavit stát!

*Pinocchio následuje rozkazy tak dlouho, až se jeho  
pohyby zmechanizují.*

*Stále pochoduje a rozšlapává přitom hračky, dokud  
se z něj nestane loutka.*

*Vchází Cvrček.*

*Navazuje Pinocchiovi na ruce provázky, které byly  
shora spuštěny.*

*Pinocchio chvíli pochoduje po scéně jako marioneta.*

**Cvrček** Člověk musí odejít! Na jeho místo bude dosa-  
zena loutka!

Dnes, v nejnešťastnějším období své existence,  
loutky vzbuzují jen smích.

Každý zapomíná, že jsou potomky bohů ze starově-  
kých chrámů!

Dnes jsou už jen degenerovanou podobou těch  
strašných božstev!

Stali se z nich komedianti toporných těl.

Člověk musí odejít! Na jeho místo bude dosazena  
loutka!

*Tma. Ozve se rána z děla.*

**Pinocchio** Ne! Otče! Otče! Neeee!

*Zvuky granátu se mísí se zvuky cvrkotu.*

*Cvrkot je stále hlasitější.*

**Sen o cvrčkovi**

**Otec** Ne! Ne! Neeeeee! A dost!

*V kuželu světla stojí Otec a Matka.*

**Matka** Co je ti? Probuď se!

Je to jen sen. Zase se ti něco ošklivého zdálo.

**Otec** Zatracení cvrčci!

**Matka** Jací cvrčci?

**Otec** Pokaždé, když se mi zdá, jak mě zranili, vždycky,  
když se mi zdá o válce,

bunkrech, těch zatracených granátech...

Vždycky, ale naprosto vždycky slyším cvrkat cvrčky.

Cvrkají stejně jako toho dne...

Neslyším ani dělové rány, ani zvuk granátů, ani  
výbuchy...

Vždycky to samé: slyším cvrkot, který stále zesiluje.

Nakonec mi to jejich škrkání připadá nesnesitelné.

**Matka** Uklidni se. Všechno bude v pořádku.

To chce čas...

*Pauza.*

**Otec** Někdy to škrkání zní jako řezání dřeva.

Piliny mě zasypávají...

Nemůžu je vůbec dostat z kapes, z vlasů, z očí,  
z úst...

Začnou padat z nebe jako déšť.

Snažím se sklonit hlavu, ale nemůžu.

Musím s otevřenou pusou a zavřenýma očima  
hledět k nebi.

**Matka** Je to jenom sen. To přejde.

**Otec** Vzbudím se a uvědomím si, že se mi zdálo, jak  
se dusím pilinami.

Dlouhé hodiny pak mám nechutné sucho v puse...

Nemůžu ani polknout sliny...

Divné...

**Matka** Divné. Ten den jsem taky slyšela z okna cvrkot.

Jemu jsem už po několikáté četla Pinocchia.

Myslím, že toho dne pochopil, že cvrčci nemusí být  
jenom dobří duchové.

Rušili nás při čtení.

*Pauza.*

**Matka** Asi ho to přejde stejně jako rvačky ve škole

a povídačky o tom, že tvoje dřevěná noha  
byla někdy Pinocchiem.

**Otec** Mně se taky někdy zdá, jako by byla živá... Ta  
dřevěná noha.

**Matka** A, to je snadno vysvětlitelné... Fantomová  
bolest.

Dřevěná noha samozřejmě živá není, ale živé tělo  
uchovává v paměti své někdejší části.

**Otec** A proč by mělo být divné, že také dřevo vzpomíná na to, že někdy bylo živé?

**Matka** Ještě že tě ten náš kluk neslyší, to by zas měl spoustu námětů pro ty svoje povídačky o Pinocchiovi a dřevěné noze.

Někdy se mi zdá, že příliš věří pohádkám.

Bože, je to moje vina, že jsem mu je často četla?

*Pauza.*

**Otec** Někdy se mi zdá, že žijeme v žaludku nějaké velryby.

**Matka** To je proto, že vůbec nechodíš ven.

Až koupíme protězu, bude to lepší.

Ušetřili jsme dva tisíce devět set devadesát devět.

Ještě chvílička a velryba nás vyplivne do skutečného světa.

**Otec** Ano, ještě chvílička.

**Matka** Usnuli?

Přestali cvrkat?

**Otec** Asi... Už necvrkají.

Víš, oni jsou jako svědomí.

Vzbudí se, když to člověk nejmíň čeká.

**Matka** Piliny přestaly padat z nebe?

**Otec** Zdá se mi, že ano.

Nebo se ti podařilo rozevřít velký deštník, vlastně piliník.

Každopádně už se nedusím.

Ty jsi moje dobrá víla.

**Matka** Usneš?

**Otec** Ano.

**Matka** Bude lepší, když půjdeš spát.

Jestli se náš milý chlapec vzbudí, budeme muset poslouchat tu samou pohádku znova.

**Matka** Dobrou noc.

**Otec** Dobrou noc.

*Světlo zhasne. Na druhém konci scény světlo na Pinocchia.*

*Táhne dřevěné dělo. Na hlavě má oslí uši. Také má oslí ocas.*

**Pinocchio** Dobrou noc.

*Tma.*

### **Velké slavnostní představení**

*Pinocchio leze po scéně po čtyřech, táhne dřevěné dělo.*

*Několikrát přeleze scénu, potom upadne na zem.*

*Přijde Cvrček.*

**Cvrček** Co ti je, můj malý Pinocchio?

**Pinocchio** Jsem nemocný, Cvrčku můj.

Mám nějakou nemoc, která mě děsí.

Šáhni, mám horečku?

Mám zvýšenou teplotu?

Třeše se mnou zimnice.

**Cvrček** Příteli můj, musím ti oznámit nepříjemnou věc. Ty máš oslí horečku.

**Pinocchio** Oslí horečku?

Co to znamená?

**Cvrček** To znamená, že brzy už nebudeš ani loutkou ani chlapcem...

**Pinocchio** A čím tedy budu?

**Cvrček** Stane se z tebe skutečně skutečný osel!

*Pinocchio se marně snaží strhnout oslí uši.*

**Pinocchio** Na místo člověka tedy nebude dosazena loutka.

Na místo člověka bude brzy dosazen osel.

**Cvrček** Netrap se, Pinocchio, není to nic strašného.

Jen si představ, co tě všechno čeká, až konečně zvítězíme!

**Pinocchio** Kdyby mi aspoň pomohla moje víla Modrovláska...

Zahlédl jsem ji včera v jednom okně...

**Cvrček** (*zděšeně se rozhlíží*)

Viděl jsi vílu Modrovlásku?

Kde jsi ji viděl?

**Pinocchio** Jak je ten dům pod Velikým dubem...

**Cvrček** Aha tam. Tak to je všechno v pořádku.

Je mrtvá. Stejně jako všichni v tom domě.

**Pinocchio** Mrtvá?

**Cvrček** Ano, mrtvá.

Už ti nemůže pomoci.

**Pinocchio** Jestli je mrtvá, jak mohla být v tom okně?

**Cvrček** Tak. Čekala, až pro ni přijdou s rakví.

*Krátce tma. Bubny a hudba, jako v cirkuse.*

**Cvrček** Velké slavnostní představení!

Dnes večer spatříte jako obvykle skoky a nevidané výkony!

Poprvé po válce! Velké představení!

Dnes se poprvé představí taneční hvězda:

slavný oslík Pinocchio!

Býval chlapcem, býval loutkou, býval vojákem:

Pinocchio!

Vážené publikum, dámy a pánové,

procházející vašim slavným hlavním městem je pro nás radostí a velkou ctí, že můžeme tak chápat vám a vynikajícímu publiku představit mluvícího oslíka, který měl tu čest tančit před očima mnohých veličenství, na mnoha královských dvorech Evropy.

Prosím věnujte mu svou pozornost!

*Aplaus.*

**Cvrček** Děkuji.

Nebudu vám nic nalhávat o nesmírných obtížích, které jsem musel překonat, abych vycvičil tohoto nezkratného savce!

Všimněte si jen, jaká divokost mu kouká z očí!

Byl jsem nucen často přikročit k přesvědčivé řeči biče, abych z toho mezka učinil poslušného oslíka! To však ještě více popudilo jeho bojovnou povahu! Přesto jsem podle Gallova systému objevil na jeho lebce malý kostnatý hrbulek, který samotná lékařská fakulta v Paříži uznává za původ vší nezkrotnosti, a úspěšně ho odstranil.

Tabletky *Murti Bing* zregenerovaly zvíře natolik, že jsem jej mohl naučit lidskému tanci!

Věnujte mu svou pozornost a pak ho posuzujte!

Dámy a pánové, Pinocchio!

*Pinocchio rozmisťuje po scéně obruče.*

*Potom předvede veliké představení:*

*chodí s transparentem, jako by byl na shromáždění;*

*hlasuje ve volbách;*

*platí daně;*

*čte noviny;*

*prolézá obručkami;*

*tančí;*

*dívá se na TV;*

*fandí na fotbalovém či jiném zápasu;*

*a tak dál, a tak dál.*

*Na konci padne únavou na scénu.*

**Cvrček** Obdarte aplausem naši hvězdu: slavného Pinocchia!

*Cvrček očekává, že se Pinocchio publiku ukloní, kope do něj. Pinocchio se nehne.*

**Cvrček** Pinocchio! Uklon se divákům! Pinocchio se nehne.

**Cvrček** Pinocchio! Vstaň, vzbud' se! Pinocchio, lidé si tě žádají.

*Pinocchio se nehne.*

**Cvrček** Vstaň, osle! Vzchop se! Uklon se divákům! Pinocchio!

*Pinocchio se zase ani nehne.*

**Cvrček** (*divákům*) Dámy a pánové, jedinečná šance koupit osla za poloviční cenu!

Ten osel má velmi pevnou kůži.

Můžete z ní vyrobit peněženku, či dokonce buben!

Račte prosím, prázdninové slevy!

Kdo dřív přijde, ten dřív mele! Kupujte, lidičky, hosté!

Pán ve čtvrté řadě, slyšel jsem dobře: nabízíte tisíc?

To je nic za kůži takovéto kvality!

Tisíc poprvé. Tisíc podruhé!

Dva tisíce!

Paní v klobouku nabízí dva tisíce!

Správně, paní! Bude to nádherná kabelka.

Dva tisíce poprvé!

Dva tisíce podruhé!

Dva tisíce potřetí!

*Na scénu vchází Matka/Víla.*

**Matka/Víla** Dva tisíce devět set devadesát devět! *Matka/Víla dává Cvrčkovi peníze.*

*Cvrček peníze počítá, potom sundá Pinocchiovu uši a ocas.*

**Cvrček** Dámy a pánové, dříve než se s vámi rozloučím, dovoluji mi, abych vás pozval na příští představení.

Bude se konat na stejném místě za několik dnů...

Nepropásněte: představí se kus dřeva.

Borovice, *Pinus*, jehličnan z rodu *Pinaceae*, konkrétně kus *Pinus silvestris*, neboli borovice lesní, které se využívá k zalesňování krajiny, k výrobě nábytku, k zhotovování loutek...

Nepropásněte: představí se ten, jenž býval chlapcem, býval loutkou, býval vojákem, býval oslem!

Představí se jedinečný kus dřeva!

Slavný Pinocchio! Děkuji!

*Cvrček odejde.*

**Matka/Víla** Vzbud' se, chlapče můj.

**Chlapec/Pinocchio** Víla Modrovláška! Věděl jsem, že mě zachráníš.

**Matka/Víla** Zase jsi chodil ve spánku.

**Chlapec/Pinocchio** Ale, počkej, ty peníze, které jsi dala Cvrčkovi...

To je přece... to jsou... peníze, které potřebuje otec na protězu...

**Matka/Víla** Pst! Tíše. Měl by ses obléct.

Není čas na pohádky o cvrčkovi.

**Chlapec/Pinocchio** Takže se mi to všechno jenom zdálo?

Cvrček i oslí uši i Tramtárie?

**Matka/Víla** Nevykrucej se.

Vstaň, musíš si udělat domácí úkoly.

**Chlapec/Pinocchio** Takže se mi zdálo i to, že jsem byl v divadle?

**Matka/Víla** Vstaň už konečně! Přijdu pozdě do práce. *Chlapec naznačuje divákům, že již bude potichu. Tma.*

### Uspávání svědomí

*Na scéně sedí Otec a Matka.*

*Přichází Chlapec, nese v ruce školní tašku.*

*S ním přichází Cvrček v maskovací uniformě.*

*Otec a Matka Cvrčka během celé scény nevidí.*

**Matka** A už je tady...

Jak bylo dneska ve škole?

**Chlapec** Nic moc...

**Matka** Kabátek, který jsem ti včera zašila, je celý? Neuvěřitelné.

**Otec** Tak se chová poslušný chlapec.

Trest paní učitelky byl tedy účinný.

**Chlapec** Ani ne...

**Otec** Jak to myslíš, *ani ne*?

Dnes tě nezlobili? Nebo už ti to nevadí?

**Matka** Nebo ses naučil, že si máš svléknout kabátek, když se zrovna pereš?

**Chlapec** Nepral jsem se, ale učitelčin trest prostě neměl účinek...

**Matka** Dělalí si z tebe legraci a ty jsi nereagoval?

Počkej, počkej... Co to máš na tváři?

A, hele, povyrostit ti nos.

Takže zase lžeš?

**Otec** Tak co se stalo?

**Chlapec** Nic, zase si dělali srandu z Pinocchia...

**Otec** Cože?

**Chlapec** Ale nic, prostě jsem přivolal Cvrčka...

**Matka** Koho?

**Chlapec** Cvrčka. Vy ho neznáte?

**Matka** Chceš říct, žeš chytil cvrčka a vzal ho s sebou do školy?

**Chlapec** Tak nějak.

*Cvrček vytáhne z kapsy kovový peníz.*

**Matka** Co to je?

**Chlapec** To jsou peníze, které jsem dnes ušetřil.

**Otec** Takže sis zase nekoupil svačinu?

**Matka** Proč to děláš?

**Otec** Zakazuju ti šetřit!

Máme přece našetřeno dost...

Stačí už jen málo...

Je to tak, maminko?

*Matka odněkud vytáhne hromadu peněz a přepočítává je.*

**Matka** Máme našetřeny dva tisíce devět set devadesát devět.

Takže už jen malinko...

**Otec** Rozhodně ale není třeba, aby se o tohle staral malý kluk jako ty.

**Matka** A taky není třeba, aby se malý kluk jako ty pořád jen pral.

**Otec** Ta dřevěná noha je dneska zase nějaká divná. Opravdu ses nepral?

**Chlapec** Nepral, už jsem vám to říkal.

**Matka** To začíná být zajímavé. Tak ty ses nepral?

**Chlapec** Nepral. Říkám vám, že jsem slušně zavolal Cvrčka.

On přišel, všechno jim vysvětlil a teď mi už všichni věří.

**Otec** Nerozumím ti. Co ti věří?

**Chlapec** No to... to o té tvojí dřevěné noze a Pinocchioví.

**Matka** Přestaň, prosím tě, nezačínej znovu.

Domluvili jsme se, že už o tom nebudeš mluvit.

**Otec** Nepozval jsi náhodou do školy i Pinocchia?

**Chlapec** Nepozval, jeho pozvat nemůžu ...

Cvrček to ale zvládl sám.

**Matka** Jo, jo, tak to už je trochu moc.

Hlavní ale je, že ti teď věří a už se s nimi nebudeš prát.

**Chlapec** Nebudu, slibuju.

**Otec** To je dobře.

**Matka** Díkybohu.

Ať si volá, koho chce, hlavně když se už nebude prát.

**Chlapec** Maminko, dnes večer mi nechtí pohádku.

Jsem unavený, chce se mi spát.

**Matka** Dobře, jak chceš.

**Chlapec** (*divákům, důvěrně*) Počkáme, až půjdou spát.

*Otec, Matka a Chlapec spí. Krátká tma. Potom Chlapec vstane, v ruce drží otcovu dřevěnou nohu.*

**Chlapec** Kdysi jsem byl kusem dřeva. Přesně jako ta noha.

Potom jsem se dostal do rukou jednoho mistra.

Všecko se jaksí zamotalo, protože jsem...

*Chlapec si nasazuje nos a čepici. Proměňuje se v Pinocchia.*

**Pinocchio** (*divákům*) Jsem to já, skutečně já!

Pinocchio.

Kdybyste jen věděli, kolik nehod mě potkalo a co všechno se mi postavilo do cesty!

A to všechno kvůli divadlu!

*Vchází Cvrček.*

**Cvrček** Je mojí povinností, abych vás varoval: tento příběh už jste jednou slyšeli.

(*Divákům*)

Dámy a pánové, dnes večer jsme pro vás připravili něco zbrusu nového.

Omlouváme se za tuto nehodu...

Odpustte, že jste byli nuceni vyslechnout znovu staré a nijak užitečné věci.

Opakování je matkou každé nudy.

Zapomnění je taška zábavy.

**Pinocchio** (*divákům*) Přivolal jsem špatného ducha.

To proto, že v sále nebylo naprosté ticho!

Neposlouchali jste pořádně!

*Cvrček vytáhne pistoli.*

**Cvrček** Nepřivolal jsi špatného ducha.

Možná jsi sám špatný Pinocchio.

Ostatně, ten příběh už všichni znají.

Pinocchio, poslušný chlapci tolik nemluví.

Pinocchio, buď hodný.

**Pinocchio** Ach ano... Děkuji ti, Cvrčku.

Je to Cvrček, můj dobrý duch.

*Cvrček vystřelí z pistole, Pinocchia mine.*

**Pinocchio** Pořád mi nadává...

**Cvrček** (*znovu nabíjí pistoli*) Je mou povinností vás varovat: příště ho možná neminu.

*Cvrček znovu vystřelí a znovu Pinocchia mine.*

**Pinocchio** Můj otec prodal vlastní kabát, jen aby mi koupil slabikář...

A já jsem ten slabikář zase prodal, abych mohl jít do divadla a vidět loutky.

*Cvrček znovu vystřelí a znovu Pinocchia mine.*

**Pinocchio** A znáte tu pohádku o Knižectví hlupanském?

*Cvrček se snaží vystřelit z pistole. Nepodaří se mu to.*

*Cvrček vztekle praští s pistolí.*

*Pistole vystřelí a znovu mine Pinocchia. Raní Cvrčka.*

**Cvrček** Bože můj! Kristepane!

Tak už to máš v kapse, dnes večer jsi dostal hlavní roli.

Přemýšlej taky trochu nade mnou, nad svým kolegou.

Dostal jsem jasný úkol:

musím tě přinutit, abys na scéně nebyl tak dlouho.

Taky musím dávat pozor, abys nemluvil o politice.

Snažil jsem se tě prosit... Dokonce i zabít!

Tak co ode mě ještě chceš, člověče, loutko, komedianté???

**Pinocchio** *(tiše Cvrčkovi, kolegovi)*

Tiše, pitomče, vzbudíš rodiče. Zrovna usnuli.

**Cvrček** Umírám...

Umírám...

*Cvrček, kvůli ztrátě krve nebo proto, že nesplnil svůj herecký úkol, po poslední replice padne v bezvědomí, nebo jako by byl mrtvý.*

*Pinocchio kontroluje, jestli je Cvrček živý.*

*Pak vezme pistoli ze scény.*

**Pinocchio** *(divákům)* Co myslíte, vyplnil se konečně jeho herecký sen?

Hrdinská smrt na scéně!

Máte také svoje nesplněné sny?

Vy, paní, vy ve druhé řadě! Snila jste někdy například o tom, že zabijete své svědomí?

Nebo je alespoň uspíte?

*Pinocchio Cvrčka zastřelí.*

**Pinocchio** Stojí to hromadu úsilí.

Dejte mi vědět, až se vám to podaří.

Já se o to už dlouho marně pokouším.

*Cvrček vstane.*

*Cvrček a Pinocchio v objetí odejdou ze scény.*

## **Konec**

Překlad Re: Pinocchio © Hasan Zahirović,  
Zuzana Perůtková c/o Aura-Pont, s.r.o, Praha.

In June 2002, we first published the first issue of the *Disk* magazine for those interested in dramatic/scenic art and we knew that we are not interested in this field “because of the discipline itself but we perceived it in the context of culture in geographical and historiographical context necessary for understanding [scenic/dramatic art].” Július Gajdoš has the same opinion and his essay “Modernism in Us” opens the 41<sup>st</sup> issue of *Disk*. Gajdoš refers to Hans Belting’s quote from his book *The End of the History of Art?*: “public discussions about art reflect expectations overlapping competences of art”. It is not a coincidence that the author of the ‘opening’ study in *Disk* 41 refers to the above-mentioned book. The necessity to ask the very same question about possible ends and starting points of (modern) art – and modernity in general – draws from the essence of our contemporary situation: the present has been trying to form its own definition in relation to modernity. Other questions arise – they deal with a context of development, which is not a context of unified ‘Western art’ highlighted by Belting and analyzed by David Hopkins in his book *After Modern Art*. Hopkins is Gajdoš’s inspiration as well as culture sociologist Eva Illouz’s ideas expressed in her essential book *Saving the Modern Soul. Therapy, Emotions and the Culture of Self-Help*. Július Gajdoš’s general essay is trying to overcome the low horizon which still seems to be defined by Lehmann’s *Postdramatic Theatre* and specific attitudes which accept neither what has happened in thinking about art since the 1990s nor specificity of more general issues drawing from Czech, Central European or East European development in the last 50 years.

Július Gajdoš draws from general problems of art, yet Jaroslav Vostrý’s essay “Great Theatre and the Need to Distance” inspired by performance of Chekhov’s *Ivanov* directed by Pácl in Ostrava has a clear relation to contemporary Czech social and political context. As we know, the local context must

be related to general issues. It is a link between the public or the intimate and the public whose modern version has been applied significantly in theatre development: Vostrý opens the topic of so-called great theatre and thinks about its constitutive features connected with the issue of an immediate experience of theatre events and distance. This distance is based on creation of an image which happens over and over again, i.e. it constitutes itself in mutual influence of director/stage designer’s ideas and actor’s action; treatment of words is essential here, too. Success of Pácl’s piece draws from the fact that it naturally avoids any danger of voyeurism based on the revolt against common (Czech?) shift (or decline?) of the intimate or familiar or the vulgar. It digs symbolic potential of a seemingly private story, which forms topicality of scenic action due to grabbing the private with a gesture foreshadowing frustration from certain qualities of contemporary public life, yet deriving them in order to create something which can get out of it. Due to mastering of certain conditions of great theatre with its necessary distance from smallness, theatre is then able to thematize smallness in a way it has nothing in common with it, yet it helps liberate from it during a performance.

In her study from the cycle “Comedians on Czech Stages”, Zuzana Sílová analyzes Nataša Gollová (1912–1988) and her acting “between lyricism and clownery”. Gollová draws author’s attention because it proves the importance of a new medium – sound motion picture which was an opportunity for many Czech actors to become famous and gain popularity, which was quite uncommon in theatre in the 1930s. But Nataša Gollová is a different case. Film – and mostly excellent comedy director Martin Frič – allowed her to use different features of her talent. Before she appeared in successful crazy comedy *Eva Fools Around*, directors from the Municipal Theatres cast her in “lyrical roles” she overreached not

only with her height. Stage practice in contemporary high comedies contributed to actor’s perfect spoken and motion techniques and intentionally reinforced the need to interplay with a partner. Gollová could use both when shooting and thanks to a camera, we could see beauty, naturalness and quick reactions of an actor-mime who proved that emotional and sensitive openness towards the world – which concerns its observer in happy and sad moments – is common for lyrical ingénues and clowns.

Denisa Vostrá, who deals with the concept of space in Japanese cultural tradition, decided to peep into this space using a text of the oldest extant Japanese chronicle, *Kojiki*, in her study “Ritual, Tradition and Energy – Another Contribution to Exploration of Japanese Perception of Space”. She examines the first mythological part which answers a question what Shinto is: it is important because you cannot understand Japanese culture and nature without knowing Shintoism. Described ancient holy space with all attributes (the cult of purification, omnipresence of “divine essence in things and people”) juxtaposed a contemporary form of devotion of a Japanese Shintoist who does not know feelings of estrangement and is charged with energy due to his openness in this space. Space, its use, motion in it and temporal dimension deal with sociologist issues using thoughts about energetic tension in space and Japanese understanding of *ki* energy. If we understand *ki* as vibrations in a body and delights, we are close to internally tactile perception with varying energy and focus within the meaning of detailed kinetic act and energetic ‘occupation’ of the space. This naturally concerns scenic space we can experience as well (as actors and viewers).

This issue also brings translation of the fifth and final play about Mrs Komachi with a commentary by Czech Japanologist and translator Zdenka Švarcová. When we launched the whole cycle in *Disk* 9 in 2004, we stated that

the aim of the publication is to set our perception in a different way than we are forced to by contemporary media. We wanted to return to something "which has always belonged to cultural potential of theatre; performing what can provide us with experience and attune us to these ways of experience – of the commonly non-reflected aspects of existence – which contemporary market deprives us of: it respects its own priorities than demand (which is often unconscious and manipulated by advertising)." Our aim was to refer to live heritage of Eastern aristocratic culture which must be completely unfamiliar to contemporary vulgar ignobility, yet it can be more familiar to sensitive perceivers. "We live in an environment of (allegedly) postmodern ideological aggressiveness," we said at that time and we asked a question: "Can an appeal for a momentary change in the way of perception demanding imagination have any hope?" and we added: "If we were not confident, we would not print contributions of this nature." We would like to thank Prof. Zdenka Švarcová that we have reasons to remember publications of her translations in the last but one issue of *Disk*.

We also publish the second part of a comprehensive essay by Josef Valenta called "Prolegomena for a Research Methodology of Education Drama" and the author closes his paper with the following words: "Theatre/drama as a research report' is technically applicable

(we do not have to stage results of researches or 'researches' done by our students but we can do that using results of researches conducted by real researchers). No matter if we do a 'research by theatre' or (only) 'education discovery' of phenomena which are common, we definitely have a chance to form 'research competences' like 'You can explore the world using these methods.' And you do not only have to explore the world as a topic. Students also learn to explore theatre and drama (however, they explore what is not new for 'the world'). 'Theatre/drama research' opens an enticing possibility to explore 'children's production', relationships between a young or amateur theatremaker and art demands etc. 'Exploration of theatre/drama results' is 'clear' in an education system and it does not need any other commentaries. 'The research of non-theatre reality with a metaphor of theatre/drama' is a completive attitude towards 'a research for theatre' and 'a research by theatre'. The 'educated' as an agent and participant in the research have limited research possibilities. 'The educator' has big possibilities. 'Dramatic education' seems to be very interesting as a subject of a research."

In this issue, you can find Radovan Lipus's article "Jan Letzel's Scenic Feeling". Lipus made Letzel's portrait from quotations in his letters. Jiří Šípek deals with a problem "Scenicity in Literary and Oral Tradition" for the second time:

it is material he used in his previous study in *Disk* 28 (June 2009) where he spoke about *Egils Saga* and adds *Russian Bylinas* published in Czech in 2011 as well as oral culture of the Buganda nation (Uganda) as recorded and commented on by I. N. Kizza. In her article "The Origin of a Performance", Tereza Šefrnová compares conditions and ways of actor's work in the Czech Republic with methods applied on Broadway: she collected the material when she observed the origin of one performance on Broadway and interviewed American and Czech actors. Jan Císař wrote an article called "Manifestation of Staging" and deals with general connections in this year's programme of the Open Air in Hradec Králové. Jan Hynar reviews Císař's book *Czech Theatre Tradition: Myth or Live Reality?* in his article "Czech Theatre Tradition and Czech Theatre between Sanctuary and Sugar Factory". In the essay "Of Solid Foundations of High Towers", Jana Cindlerová wrote a report about Tarant's performance of Ibsen's *The Master Builder* in the context of contemporary Olomouc drama, Hana Nováková and Pavel Bár wrote about musicals and Denisa Vostrá contributed to our magazine with a short note about Japanese cat mascots.

You can find Almir Bašović's *Re: Pinocchio* translated by Hasan Zahirović and Zuzana Perůtková in the appendix.

Translation Eliška Hulcová

## Résumé

Quand nous avons présenté, en juin 2002, le premier numéro de la revue *Disk* au cercle de personnes intéressées par l'art dramatique/scénique, nous avions la conviction que ce domaine de l'activité créatrice ne nous intéressait pas seulement 'en lui-même', mais pour la culture dont il est une partie,

et dans le contexte géographique et historiographique le plus large, hors duquel il est impensable. Cette conviction était et est partagée par Július Gajdoš, dont les réflexions sur «Le modernisme en nous» ouvrent ce 41ème numéro. Nous pouvons sous ce rapport faire référence à la déclaration de Hans

Belting, citée par Gajdoš, dans le son livre *L'histoire de l'art est-elle fini?* selon laquelle «la discussion publique sur l'art reflète une attente qui dépasse la compétence de l'art». Ce n'est pas un hasard si l'auteur de cette étude, en ouverture du *Disk* 41, revient sur le livre cité. Des fondements mêmes de



la situation d'aujourd'hui ressort la nécessité de se poser toujours de nouveau la question de la fin possible et des issues possibles de l'art (moderne) – et à proprement parler de la modernité: c'est à partir d'elle, ou contre elle, que l'époque actuelle tente de se définir. Cette question fondamentale en appelle d'autres qui touchent au contexte de développement, lequel n'est plus le contexte du seul 'art occidental', comme le fait remarquer Belting, et comme le développe à sa façon David Hopkins dans son livre *After Modern Art*. C'est sur lui que s'appuie Gajdoš, bien naturellement sur la base des réflexions de la sociologue de la culture Eva Illouz, dans son ouvrage *Saving the Moderne Soul. Therapy, Emotions and the Culture of Self-Help*. Les considérations de Gajdoš s'efforcent d'élargir l'horizon, chez nous généralement toujours délimité par Lehmann et son *Postdramatisches Theater* et par de semblables approches qui ne prennent pas suffisamment en compte ce qui s'est passé dans le monde depuis les années 90 et ce qui se passe dans le cadre de la réflexion sur l'art, ou même la spécificité de la problématique la plus générale découlant de notre développement en Europe centrale ou en Europe du Centre-Est pendant plus d'un demi-siècle.

Si Július Gajdoš aborde la problématique générale de l'art, l'article de Jaroslav Vostrý «Le grand théâtre et la nécessité du recul», directement inspiré par la mise en scène d'*Ivanov* de Tchekov par Pácl à Ostrava, est clairement en relation avec le contexte social et même politique de notre pays. Comme c'est toujours le cas quand on approfondit les liens d'une problématique concrète, le contexte local doit en même temps passer à la problématique générale. Il s'agit du rapport du public et de l'intime, dont (au sens le plus large du mot) la variante moderne s'est nettement affirmée dans l'évolution théâtrale: Vostrý ouvre de nouveau le thème du grand théâtre et réfléchit sur ses caractères constitutifs, qui sont liés à la question du vécu immédiat des événements théâtraux et du recul. Ce recul repose sur la construction d'une

image, laquelle bien sûr au théâtre ne fait que se refaire toujours et qui se constitue dans l'interaction de la solution apportée par la mise en scène et du discours dramatique; dans le cadre de ce dernier, principalement au niveau de la façon de traiter le mot. La réussite de la mise en scène de Pácl consiste entre autres dans le fait que, sur la base du rejet du glissement habituel (tchèque?) de l'intime vers le familier et fréquemment même vers le vulgaire, elle évite naturellement tout danger de voyeurisme. Elle extrait ainsi d'une histoire tout à fait privée son potentiel symbolique, qui forme le caractère actuel ou plutôt le caractère d'appel des événements scéniques grâce à l'appréhension du privé dans un geste global, derrière lequel on peut clairement sentir le mécontentement envers certains caractères de la vie publique contemporaine, mais qui y puise, dans les efforts de création, quelque chose qui lui échappe. Grâce à la maîtrise des conditions concrètes pour créer du grand théâtre avec sa nécessaire distance de la petitesse, peut naître un théâtre capable de thématiser cette petitesse même, de sorte qu'il n'a rien de commun avec elle et au contraire, aide à s'en libérer tout au moins au cours de la représentation.

Dans l'étude qui fait partie du cycle ouvert «Les comédiens sur la scène tchèque», Zuzana Sílová s'intéresse à Nataša Gollová (1912–1988) et son art évoluant «entre le lyrique et la clownerie». Le cas de Gollová attire l'attention de l'auteure, principalement parce qu'elle témoigne de l'importance d'un nouveau média – le film parlé, qui offrit dans les années 30 à de nombreux comédiens tchèques la possibilité d'être présents dans la conscience du plus large public et de gagner une popularité que le théâtre n'offrait qu'exceptionnellement à cette époque. Pour Nataša Gollová, il s'agit encore d'autre chose. Le film – surtout grâce à la personne de l'excellent metteur en scène Martin Frič – lui a permis de faire valoir d'autres aspects de son talent. Avant qu'elle n'apparaisse dans la crazy comedy *Eva fait des bêtises*, les metteurs en scène l'ont employée sur

les scènes de Prague du Théâtre de la ville dans «le domaine lyrique», qu'elle dépassait et pas seulement par sa taille. La pratique de la scène dans les petites comédies de l'époque a contribué à la perfection de la technique du parlé et du déplacement de l'actrice et à son besoin sciemment imposé du jeu avec le partenaire. Nataša Gollová a pu faire valoir d'excellente façon ces deux choses dans le travail devant la caméra, grâce auquel il y a dans plusieurs petits films, du charme, de la spontanéité et des réactions éclair de l'actrice-mime, laquelle a montré que son ouverture sentimentale et sensible au monde qui la touche à tout moment – dans la douleur ou dans la joie – est commune aux personnages de naïfs et aux clowns.

Denisa Vostrá, qui se consacre systématiquement dans les pages du *Disk* à la conception de l'espace dans la tradition culturelle japonaise, s'est décidée dans son étude «Rituel, tradition et énergie – nouvelle contribution à l'examen de la perception japonaise de l'espace», à regarder cet espace à l'aide des textes du plus ancien des chroniques japonais écrits conservés – la chronique *Kojiki* – et en particulier la première partie mythologique offrant une réponse à la question de savoir ce qu'est le shinto: c'est le plus important, parce que, sans connaissance de la tradition shintoïste, on ne peut comprendre ni la culture japonaise, ni le caractère des Japonais. L'espace sacré historique avec ses attributs (le culte de la purification, l'omniprésence des «fondements divins dans les choses et chez les humains») est mis par l'auteure en juxtaposition avec l'aspect contemporain de la piété du shintoïste japonais, lequel, grâce à la conscience transmise de l'espace sacré, ne connaît pas le sentiment d'aliénation, et lequel est rempli d'énergie grâce à ses ouvertures dans cet espace. L'espace, son utilisation, le mouvement à l'intérieur de cet espace et sa dimension temporelle, ont naturellement à voir avec la problématique scénologique qui est concernée par les considérations sur la tension énergétique dans l'espace et sur la façon concrète dont les Japonais comprennent l'énergie

ki. Si nous comprenons *ki* comme une vibration dans le corps et le vécu qui l'accompagne, nous sommes tout près de la perception intérieurement tactile dans sa force variée et son orientation dans le sens d'un déplacement moteur sur scène jusqu'à l'occupation énergétique de l'espace donné. Cela concerne naturellement – et finalement plus que tout – l'espace scénique que nous pouvons vivre dans cet esprit (autant des acteurs que les spectateurs).

Dans ce numéro se trouve aussi la traduction d'autres pièces sur madame Tokmachi (c'est déjà la cinquième et dernière du cycle) – de nouveau avec le commentaire de Zdenka Švarcová, traductrice et japonisante tchèque extraordinairement cultivée. Quand nous avons ouvert tout le cycle dans le *Disk* 9 à l'automne 2004, nous avons écrit que le but de cette publication était de régler notre perception d'une façon autre que celle que nous impose la pratique médiatique contemporaine. Il s'agissait pour nous de revenir à quelque chose qui a toujours appartenu au potentiel culturel du théâtre; cad. de présenter ce qui peut nous apporter des vécus et nous sensibiliser à une forme de vécus – les vécus de ces aspects de l'existence qui couramment ne sont pas reflétés -, que le marché actuel nous refuse: il respecte plutôt ses propres priorités que la demande (laquelle d'ailleurs est le plus souvent inconsciente et manipulée par la publicité). Il s'agissait pour nous d'une référence à l'héritage toujours vivant de la culture aristocratique de l'est, qui doit être tout à fait étrangère au plébésisme vulgaire d'aujourd'hui, mais pour cela plus proche des observateurs sensibles. «Nous vivons dans un milieu (prétendument) d'une agressivité idéologique postmoderne», écrivions-nous et nous posions la question : « Le défi d'un changement au moins momentané de la façon de percevoir, exigeant de plus une bonne dose d'imagination, a-t-il dans un tel milieu quelque espoir? » Et nous ajoutions : « Si nous n'en étions pas convaincus, nous n'aurions pas imprimé naturellement des contributions de ce genre. » Nous remercions

madame Zdenka Švarcová de nous donner l'occasion de rappeler de nouveau les motifs qui nous incitent à publier non seulement ses traductions mais aussi ses autres contributions, comme nous l'avons fait dans l'avant dernier numéro du *Disk*.

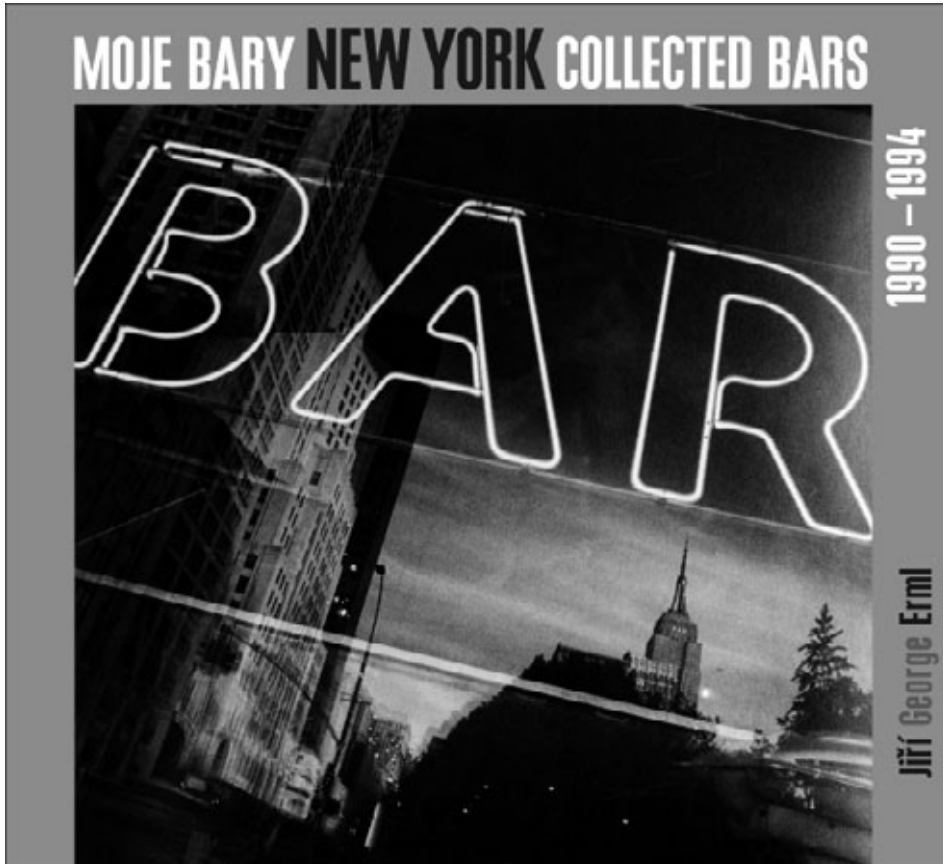
Dans ce numéro-ci, nous publions la deuxième partie des vastes considérations de Josef Valenta. «Prolégomènes à la méthodologie de la recherche dans le domaine du drame éducatif», dans la conclusion de laquelle l'auteur écrit : « Le théâtre / le drame en tant que rapport de recherche' est utilisable comme processus ou bien techniquement (nous ne devons pas mettre en scène – en fin de compte – les résultats des recherches ou des 'recherches' de nos élèves mais nous pouvons le faire avec les résultats des recherches effectuées par des chercheurs effectifs). Mais que nous fassions vraiment dans l'éducation dramatique 'de la recherche par le théâtre' ou (seulement) de 'la découverte éducative' de phénomènes qui sont bien connus, nous avons ici toujours la chance de former une 'compétence en recherche' dans le sens suivant : 'par ces procédés aussi, on peut connaître le monde'. Et pas seulement le monde en tant que thème. Les élèves apprennent aussi à connaître le théâtre et le drame (même si généralement ils découvrent ce qui pour le 'monde' n'est pas une nouveauté). 'La recherche du théâtre / du drame' ouvre la possibilité séduisante de faire des recherches sur 'la création enfantine', sur les rapports entre le théâtre d'enfant ou d'amateur et les exigences de l'art. 'Recherche résultats théâtre/drame' est dans le cas du système éducatif parfaitement clair et ne demande aucun commentaire. 'La recherche des réalités non-théâtrales au moyen de la métaphore qu'est le théâtre/drame' est dans ce cas plutôt une approche complémentaire de la 'recherche pour le théâtre' et 'de la recherche par le théâtre'. 'L'éduqué' en tant qu'acteur et participant à la recherche a des possibilités de recherche plutôt limitées. 'L'éducateur' a quant à lui des possibilités vraiment grandes. En tant que sujet de recherche,

la spécialité 'éducation dramatique' se révèle être très intéressante ».

Le lecteur de ce numéro trouvera en outre l'article de Radovan Lipus « Le sentiment scénique de Jan Letzel » qui trace le portrait de cette personnalité remarquable à partir de citations de sa correspondance. Jiří Šípek s'occupe pour la seconde fois du problème que représente « La scénicité » dans la tradition littéraire et orale » : au matériel sur lequel il s'appuyait dans l'étude parue dans le *Disk* 28 (juin 2009), où il s'agissait surtout de ladite *Saga d'Egill* sur laquelle d'ailleurs il revient, il ajoute *Les bylines russes* dans l'édition tchèque de l'année 2011 ainsi que la culture orale du peuple Baganda vivant aujourd'hui en Ouganda, comme l'a notée et commentée I. N. Kizza. Dans l'article « Comment naît la mise en scène », Tereza Šefrnová compare les conditions et les manières de travailler des acteurs en Tchéquie avec les manières de travailler à Broadway. Elle a recueilli du matériel en suivant la naissance d'une mise en scène à Broadway ainsi que dans des entretiens avec les acteurs de là-bas et les acteurs tchèques. Jan Císař s'intéresse dans l'article intitulé « Manifestation du mis en scène » aux axes les plus généraux du programme d'été Open Air à Hradec Králové. Jan Hyvnar écrit la critique du livre de Císař *La tradition théâtrale tchèque : mythe, ou réalité vécue?*, sous le titre « La tradition théâtrale tchèque ou bien le théâtre tchèque entre hauts lieux et sites industriels ». Jana Cindlerová, dans l'article « Sur les bases solides des grandes tours » rend compte de la mise en scène de Tarant de la pièce d'Ibsen *Solness le constructeur*, dans le cadre de la vie théâtrale à Olomouc aujourd'hui. Hana Nováková avec Pavel Bár se consacrent au musical et Denisa Vostrá a écrit une note sur les talismans japonais à têtes de chat.

En annexe, nous imprimons la nouvelle pièce de Almir Bašović *Re: Pinocchio* dans la traduction de Hasan Zahirović et Zuzana Perůtková.

Traduction  
Vladimíra et Jean-Pierre Vaddé



Svět newyorských barů, místopis hostinců a lokálů ožívá na Ermlových fotografiích nikoli jako pouhý průvodce velkoměstem, ale jako prostor, kde lze zaznamenávat vrstvení času, původní uspořádání věcí, každodenní rituály. Newyorský bar je Ermlovi labyrintem emocí i hranicí mezi obecně lidskou nejistotou a důvěrou. V autorově fotografické tvorbě představují pak newyorské bary vlastně výraz jeho dvojího zakotvení – jak odkaz k tradici české fotografie, tak jeho obdiv k svobodnému mikrokosmu neustále se proměňujícího společenství a k podobě naší paměti.