

disk **42** prosinec 2012

časopis pro studium scénické tvorby



Obsah

ÚVODEM PO DVAACHTYŘICÁTÉ A (PŘECE NE ÚPLNĚ) NAPOSLED JAROSLAV VOSTRÝ | 3

CHORÉGIES D'ORANGE 2012: TURANDOT A ŽIVOUČÍ PODSTATA DIVADLA LENKA CHVÁLOVÁ | 11

MLUVÍ 'STANISLAVSKÝ' ANGLICKY? JAN HANČIL | 35

ČESKÝ NOVÝ CIRKUS VERONIKA ŠTEFANOVÁ A ŠÁRKA MARŠÍKOVÁ | 53

VENEZUELA: IBERO-AFRICKÉ A INDIÁNSKÉ SCÉNICKÉ TRADICE STANISLAV SLAVICKÝ | 70

POSITION PAPER JAN CÍSAŘ | 94

ŠKOLY E. F. BURIANA IVETA DAVIDOVÁ | 101

JUGOSLÁVSTÍ DRAMATIKOVÉ NA BRNĚNSKÉM JEVIŠTI HASAN ZAHIROVIĆ | 121

PIVCŮV JAGO JAROMÍR KAZDA | 139

JSEM PENÍZE, JSEM TVŮJ BŮH ŠTĚPÁN PÁČL | 145

Z DIVADELNÍ VÍDNĚ II PETRA HONSOVÁ | 153

ERDMANŮV SEBEVRAH V SOFII NIKOLAJ PENEV / RADOVAN LIPUS | 161

O ŘEČI A ZPĚVU PŘEMYSL RUT | 164

PETR FOMENKO ALENA MORÁVKOVÁ | 167

ROZHOVORY S ASTRONAUTY (HRA) FELICIA ZELLER | 169

SUMMARY | 195 — RÉSUMÉ | 198

Fotografie: Gromelle, Bernateau, Abadie, Irena Vodáková, Viktor Kronbauer, Martin Faltus, Pavel Kolský, Stanislav Slavický, Literární archiv Památníku národního písemnictví (Miroslav Hák, Dítě–Drbohlav, Ludvík Dittrich), Divadelní oddělení Moravského zemského muzea v Brně, Archiv Národního divadla, Bernd Uhlig, Georg Soulek, Reinhard Werner.

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 SV12/D7.

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

MK ČR E 16252

ISSN 1213-8665 (AMU)

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

<http://casopisdisk.amu.cz>

www.kant-books.com

Úvodem po čtyřicáté druhé a (přece ne úplně) naposled

V červnu 2012 uplynulo 10 let od chvíle, kdy vyšlo 1. číslo časopisu *Disk*. Nejdřív byl ovšem v roce 2001 za přispění doc. Markéty Schartové, tehdejší děkanky DAMU, a prof. Jana Císaře, tehdejšího vedoucího Katedry teorie a kritiky, založen Ústav dramatické a scénické tvorby DAMU (DaS). Časopis měl zajistit možnost zveřejňování výsledků Ústavu, tedy samo nastartování i rozvíjení jeho aktivity, a to i při získávání spolupracovníků (z různých oborů). Časopis měl také sloužit podněcování činnosti doktorandů a doktorandek oboru scénická tvorba a teorie scénické tvorby, jejichž školicím pracovištěm se Ústav stal.

Rozhodně nás k založení Ústavu nevedla okolnost, že výsledky vědecké a výzkumné činnosti se stávají čím dál tím důležitějším činitelem při posuzování kvality vysokých škol a zejména při získávání státních prostředků na jejich rozvoj; tento zřetel nebyl ostatně tenkrát ještě tak naléhavý. Podnětem byla přirozená potřeba: učinit předpoklady, procesy a výsledky dramatické a scénické tvorby a jejich uplatňování předmětem výzkumu ve vzájemné spojitosti všech tří aspektů (podmínek, tvůrčího procesu i výsledků včetně uplatnění jejich produktů) i obou elementů (tj. elementu specificky dramatického a elementu obecně scénického), o nerozlučném spojení historie, resp. dlouhodobých tendencí s živým divadlem nemluvě. K takovému výzkumu dává činnost divadelní fakulty předpoklady ve stejné míře, do jaké sama takový výzkum ke svému rozvoji potřebuje. Při plánování a realizaci činnosti Ústavu bylo tedy hned od začátku jasné, že tento výzkum, má-li být skutečně plodný, musí mít předmět širší, než jaký skýtají divadelní produkce; zvláště v době, kdy se za divadlo považuje kdeco.

V prosinci roku 2002 vyšlo 2. číslo a od roku 2003 vycházel *Disk* čtvrtletně. Jeho finanční zajištění obstarávalo od roku 2005 do konce roku 2011 Centrum základního výzkumu AMU a MU zaměřené k tématu 'umění a technika' s jeho hlavním koordinátorem prof. Ivanem Kurzem, kterému při všech administrativních a ekonomických nástrahách založení a rozběhu Centra byla důležitou spolupracovnicí Ing. Tamara Čuříková. Díky Centru jsme získali ke spolupráci i prof. Václava Syrového s jeho příspěvky (například „O původu zvuků, nejenom těch elektronických“ z *Disku* 4 a „Zvuk jako autonomní objekt?“ z *Disku* 21). Pokud jde o výrobu a distribuci, začalo se na vydávání *Disku* po jeho vypovězení z péče Nakladatelství AMU od začátku roku 2006 podílet nakladatelství KANT Karla Kerlického. Tak je to i s edicí *Disk*, kterou jsme začali vydávat v roce 2005, kdy vyšly první svazky velké i malé řady této edice, o jejíž výtvarnou podobu se – právě tak jako o výtvarnou podobu časopisu – stará od počátku Martin Radimecký.

Pokud jde o redakční radu, působila – po některých drobných změnách – od začátku činnosti Centra v roce 2005 ve složení Jan Císař, Tamara Čuríková, Július Gajdoš (oba poslední jmenovaní také stáli přímo u zrodu Centra, na jehož dalším vývoji se nemohli už bohužel v dalších letech přímo podílet), dále Jan Hyvnar, Ivan Kurz, Zuzana Sílová (zást. šéfredaktora), Václav Syrový, Miroslav Vojtěchovský a Jaroslav Vostrý (šéfredaktor); v roce 2008 se podařilo k účasti v této redakční radě získat bohemistu doc. Vladimíra Justla, který už bohužel není mezi námi, japanistku prof. Zdenku Švarcovou, historika prof. Františka Šmahela a ze zahraničních odborníků prof. Wojciecha Dudzika z Varšavské univerzity a prof. Josepha N. Rostinského z japonské univerzity Tokai; od poloviny roku 2010 je členem redakční rady, která řídí i stejnojmennou edici, také Karel Kerlický.

V rámci Centra se teoreticko-metodickou základnou našeho výzkumu mohla definitivně stát scénologie jako disciplína zkoumající scénické aspekty lidského konání. Zásadní ohled se v jejím rámci bere na nové možnosti scénování, které otevřel rozvoj techniky a technologií související s bouřlivým rozmachem tzv. nových médií. Na základě rozlišování vztahu uměleckého a mediálního, což jsou i dva aspekty divadla, umožňuje scénologické hledisko i diferencovanější přístup k jeho vlastním podobám a způsobům. Řadu témat, která se začala diskutovat v časopise, bylo možné rozvinout v knihách vycházejících ve velké i malé řadě stejnojmenné edice (viz i knihu autora tohoto úvodu nazvanou *Scénování v době všeobecné scénovanosti. Úvod do scénologie*, která by měla vyjít ještě do konce tohoto roku).

To, co můžeme nazvat všeobecnou scénovaností, klade nejenom novým způsobem otázky týkající se diferenciací nespécifických a specifických (a to obzvlášť uměleckých) projevů, ale umožňuje diferencovanějším způsobem nahlédnout také problematiku prostoru, kde se to specifické a nespécifické stýká, včetně problematiky kulturního managementu (viz knižně vydané disertace Daniela Hrbka *Budování divadla* a Jiřího Šestáka *Divadlo, kultura, podmínky. Osobní zkušenost*), tzv. kulturních průmyslů (viz i polemiku v *Disku* 37 vyvolanou zásadním článkem Júlia Gajdoše „Kreativní průmysly: Rozvoj kultury, nebo nová tržní totalita?“ z 32. čísla) a eventu (viz připravované knižní vydání disertace Alexandra Gregara *Město a /jeho/ divadlo. Příběh královéhradeckého pahorku: Od Elišky Rejčky k Annie Girardot, k novodobým tradicím městských dionýsií*).

Při finančním zabezpečení výzkumné činnosti mají rozhodující úlohu granty. Dva projekty financované Grantovou agenturou České republiky se věnovaly herectví a v souvislostech jeho vývoje v Česku i generačním aspektům jeho podob a způsobů. Z časopiseckých studií vznikla v tomto rámci kniha Jana Hyvnara s názvem *O českém dramatickém herectví 20. století*, doplněná posléze 2. rozšířeným vydáním jeho knihy *Herec v moderním divadle (K divadelním reformám 20. století)*; v malé řadě vyšly Hyvnarovy studie věnované hereckým virtuosům 19. a počátku 20. století. K výstupům patřila i dříve vydaná knižní studie Zuzany Sílové *DISK a generace 1945 (O Jaroslavě Adamově*

a Jaromíru Pleskotovi); jejím pokračováním se stala kolektivní monografie *Generace a kontinuita (K českému scénickému umění 20. století)*: zde byla Z. Sílová editorkou a uplatnily se tu také příspěvky doktoranda a spolupracovníka Centra Pavla Bára, důležité i svým zaměřením na zábavněhudební divadlo s jeho základem v mimu a mimování. Na knize *Je dnes ještě možné herecké umění?* se podílela Zuzana Sílová s autorem tohoto úvodu a k její plánované monografii *Komedianti na českém jevišti* vyšla v *Disku* řada přípravných studií. Růzností podmínek herecké tvorby se v rámci svého doktorského studia zabývá doktorandka Tereza Šefrnová (viz její stati o vzniku broadwayských inscenací v *Disku* 39 a 41).

Pokud jde o vydané disertace, rovněž věnované podobám a způsobům herectví, je třeba připomenout práci doc. Jiřího Šípka *Psychologické souvislosti scénické tvorby*, shrnující výsledky řady studií publikovaných předtím v časopise (které kvůli tomu nepřestávají být hodné samostatného zájmu). Z druhé strany přistupují ke stejné problematice především disertace Elišky Vavříkové (*Mimesis a poiesis*) a Maji Jawor (*Hlas a pohyb*). Obě spolu s knižně nepublikovanou disertací Hany Varadzinové *Scéničnost a hudebnost* vznikly v souvislosti etnoscénologického výzkumu podporovaného doktorským grantem GAČR a konaného v rámci příprav dnes už legendární inscenace *Farmy v jeskyni Sclavi/Emigrantova píseň*, která proslavila jejího režiséra Viliama Dočolomanského (ten mezitím rovněž absolvoval doktorské studium a psal do *Disku* víc, když neměl tolik starostí se svým světově proslulým, ale existenčně stále ohroženým souborem; viz např. jeho studie „Španělská inspirace“ v *Disku* 3 a „Listy emigrantů“ z *Disku* 15: jde o rusínské emigranty, jejichž dopisy z Ameriky se staly jedním z inspiračních zdrojů inscenace *Sclavi*). Výzkum podob a způsobů herectví, který i nadále zůstává v popředí zájmu Ústavu, je tak současně svědectvím spojování teoretického výzkumu s výzkumem, který se – a pokud jde o specifické scénování jaksi zásadně – koná přímo ve specifickém scénickém prostoru.

Při rozvíjení specifických způsobů scénování a jejich fungování v kultuře jde vlastně o permanentní interakci ‘mimu a mimování’ (tj. v užším smyslu scénického, často přímo šaškovského elementu) na jednom pólu a dramatu – nejen ve smyslu textu, ale také ve smyslu mluveného divadla – na druhém. Srov. například střetávání těchto elementů u Karla Čapka, zachycené v příspěvcích doktorandky Kláry Novotné a studentky dramaturgie Hany Novákové z *Disku* 38, věnovaných jeho dramaturgické a režijní činnosti v Divadle na Vinohradech, když Čapkovi se věnovala už předtím někdejší (brněnská) doktorandka Jana Horáková i současná doktorandka Jana Cindlerová (viz zejména její studii věnovanou *Bílé nemoci* z čísla 39).

V rámci ujasňování problematiky vztahu divadelního textu a inscenace v současném divadle představují důležitý příspěvek úvahy Jana Císaře, vycházející z dlouhodobých tendencí moderního českého divadla, a to nejenom ty, které byly posléze zařazeny do knihy *Česká divadelní tradice: mýtus nebo živá skutečnost?* (z historických pojednání

viz i jeho studii „Tylova divadelní syntéza“ ze sborníku *Josef Kajetán Tyl 1808–1856–2006–2008*). Otázkám dramatu se věnovaly také příspěvky autora tohoto úvodu, zásadně rozvinuté v publikaci *Scénologie dramatu*, které ovšem předcházely studie Júlia Gajdoše shrnuté v 1. svazku malé řady pod názvem *Od techniky dramatu ke scénologii*; rozborům konkrétních her se Július Gajdoš věnoval např. i v *Disku* 12, 13 a 34.

Jako nosný se ukázal i pojem ‘herecká dramaturgie’ ražený Zuzanou Sílovou a uplatněný z širšího hlediska vztahu herectví a režie i (zejména) textu hry a inscenace v sérii článků „hra .xy jako problém dramaturgický“. Pokud jde o postavení dnešní české dramaturgie a o vztah současného českého divadla k české klasické moderně v dramatu, říká k němu leccos příspěvek věnovaný Šrámkovu *Měsíci nad řekou* z *Disku* 37, jehož autorem je Milan Šotek, doktorand a dramaturg olomouckého divadla i autor a šéf Cabaretu Calembour. Pojem herecká dramaturgie inspiroval také Lenku Chválovou při práci na disertaci *Od Tylových hereček ke Sklenářové-Malé*, jejíž první část, věnovaná Tylově ženské herecké dramaturgii, by měla dostat knižní podobu ještě do konce tohoto roku; na jejím pokračování věnovaném českému ženskému herectví ve vztahu k vývoji českého dramatu 19. století autorka dál pracuje.

Zmínit si jistě zaslouží i výzkumné úsilí doktorandky Petry Honsové a její studie věnované Jiřině Třebické a Jiřímu Hálkovi. Sám jsem se v tomto rámci zabýval vztahem tzv. ‘herectví v životě’ a hereckého umění mj. ve studii „Mezi (sebe)scénováním a dramatickým herectvím“ v *Disku* 36 a upozornil na souvislosti problematiky herectví a chování/jednání včetně jeho – se Zichem řečeno – vnitřně hmatového vnímání ve studii „Scénické působení a zrcadlové neurony“ v *Disku* 28. K herectví se vyjadřují z různých úhlů také příspěvky Jana Hančila (viz např. jeho pojednání „Charisma a jeho herec“ z *Disku* 30 a studii o recepci Stanislavského na Západě uveřejněnou v tomto čísle), který je také autorem studie „K diváckým strategiím dialogického jednání“ z *Disku* 34 a poskytuje časopisu a edici Disk důležitou podporu i jako děkan Divadelní fakulty.

Pokud jde o specifické scénování, stala se významným pramenem nových pohledů – i díky třem česko-japonským sympoziím konaným ve spolupráci s teatrologickým pracovištěm tokijské univerzity Waseda – komparace západního a východního, konkrétně právě japonského divadla a jeho vztahů k povaze tamního obecného scénování; viz příspěvky Zdenky Švarcové (včetně jejích překladů her o paní Komači slavného představitele divadla nó Zeami Motokijo) a Denisy Vostřé, která u prof. Švarcové před lety studovala a která spolupracovala s dalším přispěvatelem-japanistou Petrem Holým i na dvou ukázkách ze slavného Zeamiho traktátu o herectví z roku 1424. Při rozšiřování záberu pozornosti Ústavu na celé asijské, ale i jihoamerické specifické i nespécifické scénování by jistě nemělo zůstat jen u příspěvku Heleny Kubíčkové věnovaného tangu jako specifickému fenoménu argentické kultury z *Disku* 6 a dvou studií Stanislava Slavického, důvěrně obeznámeného s problematikou i díky diplomatickému působení v příslušných zemích: první z nich, věnovanou scénickým tradicím

jihovýchodní Asie, jsme zařadili do *Disku* 38 a druhou s tematikou venezuelské scéničnosti uveřejňujeme v tomto čísle. Zmínku si v této souvislosti zaslouží i stať Kláry Břeňové „Od svátku purim k jidiš divadlu“ z *Disku* 17.

Materiálem úvah o současné podobě divadla se samozřejmě stávaly zejména příspěvky věnované evropskému divadlu, často v kontextu mimodivadelního scénování: najdeme pod nimi podepsané vedle Jitky Pelechové a Zuzany Sílové i doktorandy Pavla Bára, Janu Cindlerovou a (jako v tomto čísle) Petru Honsovou a Štěpána Pácla, ale i prof. Júlia Gajdoše a pisatele tohoto úvodu. Evropskému opernímu dění se věnoval Josef Herman i režisér Jiří Heřman, když hlavní zájem prvně jmenovaného – právě tak jako Jana Císáře i Jany Cindlerové v oblasti činohry a Pavla Bára v oblasti muzikálu a operety – platil současnému českému divadlu ve světle jeho dlouhodobějších tendencí. A to včetně důležitých fenoménů z oblasti amatérského divadla (viz zejména důležitou studii Jana Císáře „Mimo institucionální území“ z *Disku* 38).

Tyto dlouhodobější tendence je dobře vidět z hlediska konfrontace ‘velkého’ a ‘malého’ divadla na pozadí vztahů sociálně kulturních fenoménů veřejného a soukromého, oficiálního a alternativního i profesionálního a amatérského, nazíraných historicky i v mezinárodním srovnání (viz stati „Scéna a sklep“ z *Disku* 5 a „Velké divadlo a potřeba odstupu“ z *Disku* 41 od autora těchto řádků, který měl vedle Zuzany Sílové podíl i na studii „Je dnes ještě možné velké /činoherní/ divadlo?“ otištěné v číslech 21 a 22) a v souvislostech problematiky ansámblového divadla a herectví (viz studii Jana Císáře z *Disku* 2 a 3 i články Jany Cindlerové v číslech 29, 36 a 37 a Zuzany Sílové s mou účastí v čísle 24, které se věnovaly Slováckému divadlu, Buranteatru a činohře Jihočeského divadla); posledně jmenované téma jsme samozřejmě sledovali i v člancích o zahraničních divadlech a o novější historii českého divadla (viz také stati Otomara Krejčí z *Disku* 3 a 6 a číslo 39, které bylo Krejčovi věnováno téměř celé). Pokud jde o dlouhodobé tendence, které je zde všude možné sledovat, nelze při jejich zkoumání pouštět ze zřetele širší a hlubší kontext, ke kterému směřovaly příspěvky Júlia Gajdoše v *Disku* 40 („Postmodernismus mezi námi“) a 41 („Modernismus v nás“).

Problematika všeobecné scénovanosti zahrnuje i otázky scéničnosti slova a mluvy (v jejich vzájemném vztahu) – viz studie Zdenky Švarcové a mou ve 40. čísle *Disku* i předcházející studie prvně jmenované paní profesorky „Jev, výjev skrytý za znakem“ z čísla 27 a článek D. Vostré „Koncept kotodama aneb o japonské duši slov“ z 36. čísla *Disku* i mou stať věnovanou prozodické stránce Zeyerovy hry *Radúz a Mahulena*, zahrnutou v opravené verzi do knihy *Scénologie dramatu*. K těmto článkům je třeba přičíst i studie zemřelé Jiřiny Hůrkové včetně stati ze sborníku *Josef Kajetán Tyl 1808–1856–2006–2008* i třeba články Jaromíra Kazdy „Karel Hugo Hilar a jevištní řeč“ z *Disku* 25 a „Příspěvek k hlasové práci Eduarda Vojana“ z *Disku* 33, ale také např. stať Viliama Dočolomanského „Zraněný léčitel“, věnovanou Idě Kellarové a zaměřenou na objevování možností a kultivaci hlasového projevu. Přitom jde

také o (inscenační) konfrontaci obrazového i obrazného a mluvního elementu: viz knihu *Slovo a obraz na scéně* doktorandek Jany Cindlerové a Terezy Marečkové, doktoranda Štěpána Pácla a magistra činoherní režie Pavla Ondrucha, ve které se věnují inscenační problematice českého dramatu od Tyla přes Čapka a Langeru k Topolovi i Lagronové (její hry zrovna tak jako hry Přemysla Ruta, Michala Langa, Júlia Gajdoše, Martina Glasera a Olgy Šubrtové, Jiřího Šípka i Milana Uhdeho, Pavla Landovského a Lenky Chvátové a dalších jsme také otiskovali: jejich přehled viz rejstřík všech příspěvků na <http://casopisdisk.amu.cz>).

Stejně naléhavá je jistě i otázka scéničnosti prostoru, tj. také scénografie v širším i užším smyslu; srov. práci Kateřiny Miholové na interaktivních rekonstrukcích nejvýznamnějších produktů české scénografie, konanou v rámci dvou grantů GAČR pod vedením prof. Jana Duška (vedle knihy věnované Grossmanově a Fárově inscenaci Jarryho *Krále Ubu* jsou jejím výsledkem i výstupy vydané ve formě DVD-ROM), vlastní režijní praxí orientované příspěvky Jiřího Heřmana v *Disku* (viz zejména úvahu o lidském vnímání a kreativitě z *Disku* 12 a studii „Aktuální téma: prostor!“ z čísla 15) a pozoruhodnou knižní studii prof. Alberta Pražáka *Meziprostor* dotýkající se tematiky související také s japonským *ma*. Fenomémem *ma* se v *Disku* 34 zabývala Denisa Vostrá, která je také autorkou pojednání o konvergencích mezi rituálními konotacemi japonského domu a prostorem tradičního japonského divadla v *Disku* 26 i „dalšího příspěvku ke zkoumání japonského vnímání prostoru“ z čísla 41.

Otázkami scéničnosti specifického i nespecifického prostoru se v řadě článků zabýval Radovan Lipus; viz i jeho knižně vydanou doktorskou disertaci *Scénologie Ostravy* a články věnované jak vztahu scénování v architektuře a urbanismu, tak občanskému scénování jako prostředku identifikace obyvatel s daným místem (v čísle 18 a 28). Problematice scéničnosti a scénovanosti běžného chování se soustavně věnuje Josef Valenta, který problematiku studovanou v řadě článků a studií rozvinul v knize *Scénologie (každodenního) chování*. Z časopi-seckých článků vychází i Valentova knižní studie věnovaná scénologii krajiny, zatímco v posledních číslech se tento autor kromě pojednání o využití scénování v praxi komunistické tajné policie („Akce Kameny – StB a fiktivní státní hranice“) z *Disku* 35 věnoval v čísle 40 a 41 metodologii výzkumu v oboru edukačního dramatu. Nevyhnul se ovšem ani problematice (‘civilního’) maskování (z podnětu inscenace Chiarelliho komedie *Maska a tvář* ve stati z *Disku* 32), když z tématu masky v původním smyslu vycházely ve svých studiích v *Disku* 14 Jana Jiroušková („Maska v tradiční africké kultuře“) a v *Disku* 36 Július Gajdoš („Maska – prostředek scénování duchovních obrazů světa“), zatímco Denisa Vostrá se v čísle 23 věnovala tradičním čínským maskám nuo. Tereza Nekovářová napsala do *Disku* 37 článek „Signalizace v sociálních interakcích u různých živočišných druhů: Scénování v říši zvířat“.

Z hlediska scénologie bylo možné leccos důležitého říct také k problematice, která se stala ve vědách o člověku a kultuře aktuální v souvislosti s tzv. ikonickým či performativním obratem a která

souvisí s vývojovými tendencemi od reprezentace k prezentaci a od obrazu k předmětu. Kromě řady už zmíněných studií, které se této problematice také nemohly vyhnout, poukazuje k ní i stať Markéty Machačíkové „Vycpaná zvířata. Dnešní podoby taxidermie a Damien Hirst“ z čísla 33. Pokud jde o problematiku vztahu obrazu a předvádění/vyprávění, také jí se zabývala řada příspěvků – viz zejména knihu *Obraz a příběh (Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění)*, kterou jsme s podporou GAČR vydali s M. Vojtěchovským a kterou bylo možné vydat loni také anglicky; dalo se v ní uplatnit i leccos podstatného z toho, co rozvíjel Miroslav Vojtěchovský od počátků tohoto časopisu na příkladech z oblasti fotografie a vizuálních studií vůbec. Problematice obrazu a příběhu se věnuje i studie Františka Šmahela „Zkrocení divých lidí ve scénických příbězích středověké fantazie“ v *Disku* 36 a vztahu obrazu a scény studie pisatele tohoto úvodu v *Disku* 34. Samotnou problematikou příběhu se soustavněji zabýval Přemysl Rut ve svých příspěvcích z *Disku* 6, 8 a 23. Zanedbávat jsme nechtěli a nechceme ani speciální problematiku scénování v literatuře a vztahu orální a literární tradice (viz příspěvky Jiřího Šípka „Mýty, ságy, scéničnost“ v *Disku* 28 a „Scéničnost v literární a orální tradici“ v *Disku* 41 i studii Denisy Vostré „Od náznaku v japonské tradiční poezii waka ke scénám moderní haiku“ v čísle 30). Pokud jde o vztah scéničnosti a scénování i performativity a speciálně performančního umění, zabýval se jím důkladně Július Gajdoš, který své přípravné studie nakonec shrnul v knize *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. K problematice pokusů o novou identifikaci předmětu divadelní vědy v podmínkách všeobecné scénovanosti a vztahu scénologie k teatrologii se vyjádřil pisatel těchto řádků ve studii „Od teatri/sti/ky ke scénologii?“ v *Disku* 38 a 39.

Dosavadní výčet jasně ukazuje spojitost knih vydávaných v edici *Disk* s přípravnými studiiemi otiskovanými v časopise. Bez takových přípravných studií by byla řada jmenovaných knih sotva myslitelná. Nabízí se ale otázka: nemohly by nadále plnit stejnou úlohu příspěvky na častěji pořádaných sympoziích či konferencích, když příspěvky vytvářené v rámci přípravy doktorských disertací mohou být důkladně prodiskutovány v příslušných seminářích? Odborné ohlasy totiž studie a články v *Disku* bohužel většinou nevyvolávají – a není divu, když i některé (řidké) reakce na vydané knihy zřetelně strádají nedostatečnou kvalifikovaností a jsou bezesporu ovlivněné i tvrdou konkurencí v prostředí závislém na přidělování grantových prostředků.

Z obecného hlediska vzato, vyvolávají existující podmínky přidělování prostředků nadprodukcí výstupů a publikování, které má za následek jasný přebytek nabídky vydávaných titulů nad poptávkou. Tímto jasným nepoměrem trpí přitom zejména zájem o periodika: také pokud jde o časopis a edici *Disk*, projevuje se jasná převaha zájmu o knihy nad zájmem o periodikum. Vydávání knih v edici *Disk* nad vydáváním časopisu ostatně logicky převážilo; to má za následek i nárůst objemu redakčních prací, takže bylo na čase se rozhodnout, nač se při omezených silách, prostředcích i zájmu opravdu soustředit.

Při tomto rozhodování bylo třeba vycházet především z obsahového hlediska, které si i samo o sobě vynutilo otázku: není za popsanych okolností na čase začít ještě přísněji posuzovat každý návrh na publikaci a soustředit se v případě dílčích studií na přesný tematický zá-
měr umožňující jejich ‘dotažení’ do podoby kolektivní monografie? Redakční rada i další spolupracovníci odpověděli, že ano. Proto tímto číslem končíme vydávání časopisu *Disk* s poděkováním všem, kteří se na jeho vydávání podíleli včetně čtenářů, abychom se mohli plně věnovat stejnojmenné edici. Myslím, že půjde v tomto případě nejen o pokračování desetileté tradice, ale i o další zkvalitnění edice *Disk* a další rozvoj výzkumu, který jsme při zakládání časopisu před deseti lety měli na mysli.

Jaroslav Vostrý

Chorégies d'Orange 2012: Turandot a živoucí podstata divadla

Lenka Chvállová

Západ slunce. Na nebi blednou žhavé barvy do chladnější duhy modrozele-
ných odstínů, a dál je zalévá temnota noci, proniknutá drobnými zářivými
zprávami z nekonečna o věčném trvání světla. Starodávne kameny vydechují
jižní žár. Bezpočet dní a let je slunce rozpaluje a ohlazuje věkem stárnoucího
lidstva. Vzduch bývá tichý a klidný, spojený dávnými lidskými rukama
v obrovském rozevřeném gestu přijímání. Bez ustání se otevírají záři Slunce, Mě-
síce, hvězd, tanci větru, kapkám dešťů, všemu, co přichází shůry dolů na Zemi.
A v tom velkorysém všeobjímajícím gestu čekají tiché kameny na cosi malého
a křehkého, co může ze sebe vydat jediný nepatrný člověk: čekají na lidský hlas,
který se v tomto zvláštním prostoru vznese k nebesům v celé své kráse, plný pro-
nikavé síly. Vše, co může v lidském hlase znít, přenáší kouzlo skryté v kameni do
nesmírné dálky, výšky i hloubky.

Zúčastnila jsem se mimořádného svátku umění. Měla jsem štěstí, že jsem
byla 31. července 2012 přítomná představení Pucciniho *Turandot* v jedinečném
scénickém prostoru *Le Théâtre Antique d'Orange*. Souhrou mnoha nevypočíta-
tečných okolností a spojením všech přítomných sil v čarovném tady a teď ožila
nejstarší evropská divadelní tradice a odhalila samotnou podstatu současného
a živého divadla.

Malé provensálské městečko Orange kdysi založili veteráni římských legií
Julia Césara a stopy dávné historie jsou vepsány stále v jeho zdech a ulicích. Nad
všechny ovšem nepřehlédnutelně ční obrovská prostá zeď z kamenů dohlad-
ka srostlých věkem: jedno z nejzachovalejších antických divadel. Jako většina
římských kamenných divadel bylo postaveno v období prosperity na přelomu
letopočtů, za vlády prvního římského císaře – Octavia Augusta, který důsledně
podporoval kulturu a umění. **Divadelní architektura** vycházela z divadel řeč-
kých i z vlastní římské tradice dočasných divadelních staveb, určených pro četné
státní slavnosti (až do poloviny 1. století před Kristem byla výstavba kamenných
divadel zakázána a jiné než dočasné budovy proto dříve nevznikaly). Divadlo
v Orange sloužilo svému účelu téměř do konce 4. století. Na rozdíl od mnoha an-
tických divadel nebylo později rozebráno na stavební materiál; podstatná hmota
zůstala dodnes nepohnutá. Hlediště se v obvyklém půlkruhu opírá o příkrý

svah. Z horních řad je vidět střechy celého města i okolní krajinu. Co je ale na tomto divadle naprosto jedinečné, je mohutná zadní stěna jeviště – *scaenae frons*, uchovaná v plné výši i šíři (měří úctyhodných 37m výšky a 103 m šířky). Podobu *scaenae frons* v římských divadlech vychází z řecké skéné (σκηνή), původně pouhé boudy, která zřejmě postupně narůstala spolu s potřebami ‘pozadí’ pro jevištní dění a se vznikem scénických efektů a scénografie vůbec. Římané dospěli ke zdobné kamenné *scaenae frons*, která dosáhla stejné výšky jako půlkruhové hlediště a divadlo tak vůči pozemskému okolí v podstatě uzavřelo. Právě tato neporušená zeď činí z divadla v Orange ojedinělou vzácnost a stále nám umožňuje obdivovat skvělou římskou znalost divadelní techniky, především akustiky, bez níž je mlouvené i zpívané divadlo nemyslitelné. Mohu potvrdit, že akustika této otevřené stavby je nenapodobitelná, a samozřejmě zcela nepopsatelná. A je třeba ji prožít v její dávno předurčené podobě: při živém divadelním představení. Pak je také zjevné, že nejde zdaleka jenom o šíření zvuku.

Když bylo v 19. století divadlo v Orange znovu ‘objeveno’, brzy svou jedinečnou akustikou – a podmanivou atmosférou – přilákalo moderní divadelníky. Živá představení se na jeviště v Orange vracejí roku 1860, a již roku 1869 vzniká festival *Fêtes romaines* (Římské slavnosti), uvedený operou Étienne Nicolase Méhula *Joseph* (festival v Orange je tedy dnes vůbec nejstarším francouzským festivalem). Dnešní jméno *Chorégies d'Orange* dostal festival roku 1902, současnou podobu zachovává od roku 1971. Festival trvá měsíc a v antickém divadle se obvykle koná šest večerů: dva koncerty a dvě velké operní inscenace, vytvořené jen pro tuto zvláštní příležitost. Každá se hraje pouze dvakrát, má premiéru a derniéru. Vícekrát v roce se tu pro veřejnost nehraje.¹

Městečko má necelých 30 tisíc obyvatel, současná kapacita hlediště se uvádí jako 8600 míst a bývá zcela plno (z mého pohledu bylo na *Turandot* divadlo naprosto přeplněné – ode dna až k nebi – i podprůměrně velký člověk se musel chtít nechtě mačkat na své sousedy na stupních vedle sebe, pod sebou i za sebou). Vzhledem k těmto počtům je pochopitelné, že už odpoledne je operních diváků zblízka i zdaleka plné celé město. V podvečer se uzavírají uličky historického centra běžnému fungování a jsou všude zastavěny skládacími stolečky a židlemi, kde se velmi úhledně a v poklidu podávají francouzsky složité labužnické večere. Všichni jsou náležitě slavnostně oblečeni a naladěni, cizinci i místní sdílejí společné napětí i očekávání. Nepodobá se to žádnému všednímu divadelnímu provozu. Festivalové dny se stávají skutečně mimořádným svátkem pro celé město, které se samo o sobě stává jakýmsi scénickým prostorem, nebo přinejmenším velmi živým divadelním foyer.² Zvláštní je, že dojem velké události umocňuje

¹ Pro určitý uzavřený okruh diváků jsou přístupné některé zkoušky včetně velké generální, ale nelze si volně koupit lístky. Je nutné stát se přispívajícím členem *L'association des Chorégies d'Orange*. Takových opravdu zapálených příznivců má ovšem festival hojně, a oni svá práva také hojně užívají.

² Ač by se to mohlo zdát, festival není ani typická turistická atrakce. Ti, kdo jdou na představení, přicházejí a přijíždějí zblízka i zdaleka právě a jenom na tuto kulturní událost. Jsou to milovníci opery (nebo divadla obecně), často přicházejí opakovaně a jsou sečtělí a nároční. Festival samozřejmě městečko Orange zviditelňuje, není to ale pouhá letní zábava, která by měla do okolí přitáhnout davy turistů. Turisté běžně navštěvují divadlo jako historickou stavbu, když se nehraje. Festivalovým dnům se spíš vyhnou, protože tehdy nelze v širokém okolí najít ubytování a místo suvenýrů jsou všude festivalové noviny, polštáře na kamenné stupně v hledišti a fotografie z představení. Festival je na francouzské poměry finančně velmi soběstačný (i ve srovnání s blížkým velkým festivalem avignonským – který původně z Orange pochází), a i přesto se divákům nijak nepodbízí, nerozšiřuje ‘nabídku’, tvrdší se drží úzce omezeného programu a zůstává na špičce evropského operního dění.



Le Théâtre Antique d'Orange – Římské divadlo v Orange

i přímý přenos francouzské televize, jako by – alespoň zprostředkovaně na dálku – přitahoval k účasti další velké davy lidí, a tím jako by násobil nezachytitelnost přítomného okamžiku tady.

Druhé představení a současně derniéra *Turandot* bude letos poslední festivalový večer v antickém divadle. Všude v uličkách visí velké fotografie z premiéry i ze starších inscenací. A diváci jsou mnohem napjatější než jindy. Premiéra měla úspěch, ale vyvolala také skandál. Celek inscenace byl působivý. Obsazení prozíravě vyvážené: stálá hvězda festivalu v nové úloze, spolehlivá světová kvalita vedle nevyzkoušených nejmladších sil, vzbuzujících zvědavost. Titulní postavu vytvořila americká 'dramatická' sopranistka **Lise Lindstrom**, světově uznávaná právě jako specialistka na part princezny *Turandot*, neobvyklé sopránové hrdinky s dvojí protikladnou tváří.³ V Orange diváci viděli Lise Lindstrom poprvé. Zvědavost přitahovala také méně známá představitelka obětavé Liù, mladá italská 'lyrická' sopranistka **Maria Luigia Borsi**, velmi nadějná a obdivovaná pro jemně zářivý hlas a přesvědčivý herecký talent. Vyniká zatím především v titulní úloze Pucciniho opery *Madama Butterfly*. Postava Liù i festival v Orange jsou pro ni novou a významnou příležitostí. Obě sopranistky splnily na premiéře všechna očekávání.

Skandál ovšem způsobil obsazení prince Kalafa. **Roberto Alagna** (*7. června 1963), přední francouzský tenor se sicilskými kořeny, je festivalu Chorégies

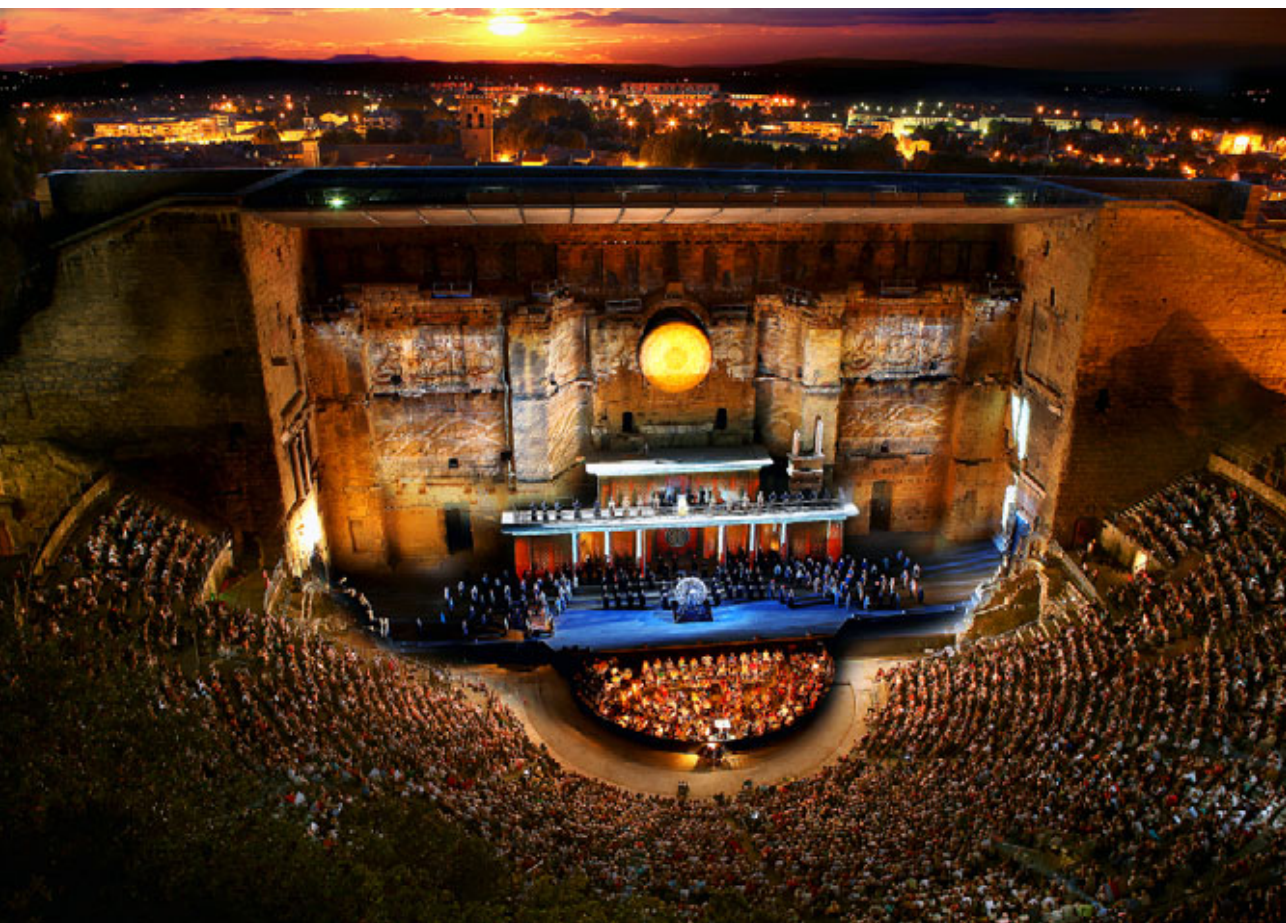
³ Stačí zmínit Teatro alla Scala a The Metropolitan Opera, kde byla L. Lindstrom jako *Turandot* oceněna samozřejmě již po mnoha úspěšných vystoupeních v méně prestižních velkých divadlech.

d'Orange věrný již mnoho let. Tento podivný 'samorost' vzbudil premiérou *Turandot* v operní veřejnosti novou zvědavost, pohoršení i škodolibé předpovědi. Celá jeho operní dráha je ovšem velice zvláštní. Někteří operní znalci ho nepřestávají označovat za neškoleného entuziastu, což je samozřejmě přehnané; musíme ho ale každopádně řadit mezi výjimečné přírodní úkazy. Na operní jeviště se skutečně dostal téměř z ulice, kde ho roku 1988 pohádkově našel slavný Luciano Pavarotti jako troulalého mladíka zvyklého zpívat po kabaretech. Opera pro něj byla vroucím, tajným a nesplnitelným snem. Alagnova nezvyklá průprava a cesta k úspěchu se projevuje v jeho neskrývaném hudebním nadšení i v jistých technických zvláštностech, ale během let se s každou novou příležitostí musel pokorně učit od mnoha zkušených operních mistrů a jeho technika se nepochybně rychle obohacovala a rozšiřovala. Jinak by sotva mohl i jen fyzicky vydržet dlouhou řadu těžkých hlavních rolí v největších světových operních domech.⁴ Někteří diváci a kritici obdivují jeho odvahu, vážný i vášnivý přístup k opeře, velmi přímou účast na situaci postavy, neobvykle přirozenou a výraznou dikci, a také osobitou *prosluněnou* barvu hlasu, ve kterém zní každé citové hnutí. Mnozí ho však odsuzují jako pyšnou populární hvězdu bez respektu k operním školám, tradicím a oborům, neuznávají vůbec jeho právo na profesionální kariéru a viní ho z příliš hrubého projevu a snižování opery.

Když takový samouk a nevypočitatelný živel troufale přijme roli prince Kalafa, vzbudí již předem pohoršení a obavy. Je to jeden z nejtěžších a obávaných operních partů, přidělovaný zkušeným tenorům oboru 'dramatického' či 'spinto', zatímco Alagna bývá obecně uznáván v lehčím oboru 'lyrickém'.⁵ Obsazení samo o sobě by k pozdvižení stačilo. Jenže Alagna se ke všemu ještě odvážil zpívat přetěžkou roli navzdory vleklé nemoci, která znatelně omezila sílu a ovládání jeho hlasu. Premiéru *Turandot* s velkým vypětím odzpíval do poloviny a o přestávce se vzdal. Alternace již ovšem nebyla k dispozici, představení se proto mělo přerušit bez náhrady. Alagna se rozhodl vzkázat publiku omluvu a dohrát operu polohlasem až do konce. Těžko říci, zda z ohledů k divákům a kolegům (opravdu *obě* tyto skupiny by přerušeni nesly velmi těžce) nebo z jakési hvězdné pýchy či tvrdohlavé zpučnosti, která ho tak často nutí zkoušet

4 Začínal jako Alfredo ve Verdiho *La Traviatě*, Rodolfo v Pucciniho *La Bohème*, Nemorino a Edgardo v Donizettiho operách *L'elisir d'amore* a *Lucia di Lammermoor*. V roce 1994 pak okouznil publikum Royal Opera House jako citlivý Roméo v Gounodově opeře *Roméo et Juliette*, s nebyvale výraznou francouzskou dikcí. Pro svou přesvědčivou a v opeře nezvykle mluvnost vyslovnost pomáhal znovu objevit zajímavé původní francouzské verze slavných italských oper (Donizetti: *Lucie de Lammermoor*, Verdi: *Don Carlos*) a byl zván do světových metropolí jako specialista na francouzský repertoár (např. Gounod: *Roméo et Juliette*, *Faust*, Massenet: *Werther*, *Manon*). Potíže si způsobil teprve tím, že se odvážil zpívat těžší tenorové role (Bizet: *Carmen* – Don José, Puccini: *Tosca* – Cavaradossi, Verdi: *Aida* – Radamès), na které již nestačí být pouze 'záračným' talentem. Jeho otevřeně citlivý, vášnivě tělesný a dramaticky rozpolcený Don José s dokonale vyřčenou každou slabikou se ještě celkem hladce zařadil do jeho uznávaného francouzského repertoáru (mohli jsme vidět přímý přenos z MET v českých kinech), kdežto málo ovládaný Radamès byl naopak naprostým fiaskem (a doslova vyhnal zpěváka z La Scaly, kde jeho sláva kdysi začínala). Výmluvný kousek byl třeba také nečekaný zázrak za Plácida Dominga ve Verdiho *Othellovi*, přijatý bouří nadšení (Los Angeles 2003). Současně se Alagna pustil do lehčích žánrů a s poněkud 'pohoršující' láskou se vrací ke svým kořenům a zpívá sicilské i jiné lidové písně. Všechny tyto oborové a žánrové přesahy dráždí operní odborníky svou troufalostí. Při každé další příležitosti předpovídají Alagnovi tragický pád a ztrátu hlasu.

5 Nejsem povolán ani schopná určit přesné hranice tenorových oborů. Z pohledu divadelníka se tyto obory velmi silně prolínají, a navíc se mohou měnit a vyvíjet s věkem zpěváka. Stejně tak postavy jednotlivých oper nelze přesně kategorizovat. Puccini jistě patří k vrcholným skladatelům konce éry velké opery a jeho způsob těžké orchestrace žádá jiný projev než opery starší, nicméně neříká mi to nic víc, než že je to nesmírně těžký, nadlidský úkol, žádající dokonalou techniku a sílu hlasu.



Giacomo Puccini: Turandot. Chorégies d'Orange 2012. Dirigent Michel Plasson, režie Charles Roubaud, scéna Dominique Lebourges, kostýmy Katia Duflo, světlo Avi Yona Bueno, video Marie-Jeanne Gauthé. © ABADIE

hranice toho, co dokáže. Každopádně si ten večer 'utrhl ostudu', potěšil své odborné odpůrce a byl v kritikách zuřivě i shovívavě strhán: v nejtěžším místě své role, v nejvyšším bodě slavné árie „Nessun dorma“ mu zcela vynechal hlas. Odvážné slovo „vincerò“ se tak zlomilo v půli, jeho princ nedokázal naplno zvolat „All'alba vencerò!“ – „za svítání zvítězím“. I poté dozpíval do konce, princ Kalaf tedy přece jen zvítězil, Alagna však jako hvězda večera prohrál a zklamal. V kritikách se dokonce objevily i náznaky podezřívání, že nemoc nesoudnému tenoru posloužila jako skvělá výmluva, aby si mohl příliš náročný part beztrápně zazpívat. Ať už mu přáli nebo ne, všichni odborníci se alespoň shodli na tom, že za čtyři dny musí Alagna z derniéry odstoupit, tím spíš, že kromě tisíců přítomných diváků by jeho selhání viděly spousty dalších televizních diváků v přímém přenosu – a detailně. Jeho krajně neuvěřitelná operní dráha jako by stále hrozila nějakým podobně náhlým tragickým koncem, a tohle by bylo přímo sebevražedné volání po pádu.

A jak vyčerpaný a pokořený tenor na tuto přehlednou situaci zareagoval? Rozhodl se provokovat a napínat diváky i vlastní osud přes všechny přípustné meze. Přijal šilenou výzvu a veřejně prohlásil, že zpívat *bude*.

Ještě před devátou se všichni scházejí u vchodů. Cesty hledištěm jsou úzké a strmé, proudy diváků se beze spěchu proplétají všemi směry a neberou konce. Zdá se téměř neuvěřitelné, že všichni nakonec včas usednou na svá místa. Přes kamennou scaenae frons do poslední chvíle svítí na horní stupně zapadající slunce a ve stínu dole nezřetelně šedne otevřená scéna. Dřevěné pódium zakrývá zbytky původního proscenia a tvoří dnešní jeviště – lehce přes jeden metr vyvýšené nad půlkruhovou orchestrú, velmi široké (přes 60 metrů) a poměrně mělké (hloubka holého jeviště kolísá mezi 12 a 16 metry, užitečná a dobře viditelná plocha uprostřed má asi 50 × 10 metrů). V šeru lze jen těžko odlišit původní kameny jevištní zdi od scénografických zásahů. Antický monument scaenae frons je pokrytý spletitou změtí stop času a pozůstatků dávného členění a výzdoby. Scénografie (Dominique Lebourges) nechala ze staré zdi organicky vyrůst centrálně umístěnou stavbu, která barevně i stylově splývá se svým pozadím a vyplňuje prostor mezi oběma bočními branami ve scaenae frons. Přijímá symetrii římské divadelní architektury.⁶ Vypadá jako stroze přísné průčelí paláce s velkou střední branou a dvěma nenápadnými vchody po stranách, skrytými mezi sloupy. Režisér (Charles Roubaud) tak získá oproti třem zadním vchodům na jeviště vchodů pět, což je při mělkosti a šíři jeviště výhodné: umožňuje to členit prostor výrazně horizontálně (a urychlí se tím také přesuny velice početných sborů). K tomu přichystal scénograf i možnost členění vertikálního, které se při závratné výšce scaenae frons přímo nabízí, ale nebývá příliš využíváno. Na sloupech spočívá římsa s terasou a dalším nápadným vchodem přímo nad hlavní branou. Na terase stojí ještě další patro menších polosloupů s užší římsou a malými hrubšími otvory po stranách – ty jsou syrovou součástí římské zdi. Opakování zmenšeného tvaru v druhém patře působí jen lehce orientálně. Jinak architektura rozvíjí důstojnou monumentalitu scaenae frons. Sloupy kolem brány se podobají sloupům, jaké zdobily původní zeď; dvě velice podobná torza římských sloupů zůstávají patrná nad přistavěným ‘palácem’, jako by scénografické dílo bylo jenom novější či zachovalejší částí jednotné stavby. Nejnápadněji z celého obrazu vystupuje velký prostý disk vysoko nad branou. Zakrývá třímetrovou sochu římského císaře i s jejím výklenkem. Ani tento disk se však barevně neliší od celku. Celá scéna velmi výstižně napovídá, jak bytostně a vědomě inscenace *Turandot* do tohoto prostoru patří.

Slunce zapadlo, je půl desáté, do čela orchestrú v půlkruhové orchestrě na dně divadla přichází dirigent Michel Plasson, mistr francouzského repertoáru, s letitými zkušenostmi z tohoto divadla a s velkou láskou k jeho akustice. Pucciniho poslední opera začíná rázně, bez klasické přede hry, která vždy klade ožehavou otázku, co se má při ní na jevišti dít (zvlášť při absenci opony). Lid města Pekingů přibíhá s tlumeným cupitáním početných nohou z obou dalekých okrajů širokého jeviště již při doznívajícím potlesku po příchodu dirigenta.

⁶ V Orange nikoho ze scénografů ani nenápadne historický prostor popírat, potlačovat nebo dokonce přebíjet nějakými svými nepřehlédnutelně ‘geniálními’ nápady. Všichni se předhánějí v tom, jak dokážou kouzlo místa využít a zvýraznit co nejnenápadnějšími prostředky. Splynout s výsostně divadelním prostorem je největší úspěch. Nevím, je-li to způsobeno mohutnou silou samotného genia loci, nebo jsou-li prostě francouzští divadelníci tak citliví, kultivovaní a moudří...

**Giacomo Puccini: Turandot.
Chorégies d'Orange 2012.
Princezna Turandot (Lise Lindstrom)
v 1. dějství z terasy beze slova
odsoudí svého nápadníka k smrti.**

© BERNATEAU



A z nejvyšší terasy k lidu po prvních úderech hudby promlouvá hlasatel, který velmi úsporně nahrazuje expozici i předehru. Hlas mandarína zní trochu nezvykle z dálky. Ne příliš slabě, to vůbec ne, je slyšet naprosto zřetelně, podrobně, ale opravdu vzdáleně, z druhé strany propasti: je prostě fascinující zažít, z jaké dálky živý hlas bezprostředně přichází. Skutečná vzdálenost působí zpočátku téměř nepřekonatelně. Pohasínající denní světlo totiž stále ještě zdůrazňuje rozlehlost divadelního 'údolí' – hlediště i jeviště – ale zároveň i jejich propojení. Obojí je prozatím osvětleno podobně nevýrazně. Jako bychom byli všichni přítomní ve stejném okrouhle nekonečném světě, hlasatel oslovuje ze své výše a dále celý prostor pod vycházejícími hvězdami, lid Pekingů i nás diváky.

Během prvních scén se nebe nepostřehnutelně stmívá a scéna se tím postupně výrazněji osvětluje a probarvuje. Světelné hry (Avi Yona Bueno) přitom nepoutají pozornost samy na sebe, naopak, přicházejí s hudbou tak samozřejmě, že si je zpočátku ani neuvědomujeme. Současně také vyrůstá z monumentální a nehybné scaenae frons překvapivě magicky proměnlivá scéna. Jako by i prastará zeď znenáhla dotekem hudby oživila, jemně z ní vystupují starobylé plastické ornamentální reliéfy, velkoryse symbolické. Oči by uvěřily, že byly na kamenech

skryté odkazů a že teprve při osvětlení jaksí vynikly. Velmi brzy se ale dávají do pohybu a celou scénu plynule a mocně proměňují, což v obecně nepřestává vyvolávat lehkou závrať. Tato podivuhodná prostorová videoprojekce (Marie-Jeanne Gauthé) však nikdy nepropadá žádné vnější zdobnosti či okázalosti. Drží se přímé emocionality Pucciniho hudby a syrového majestátu římské architektury.

Obrovský disk nad branou se změní ve vycházející měsíc a na konci prvního jednání se stane gongem, na který udeří princ Kalaf... Reliéfy na zdi jsou náhle pohlceny monumentální stínohrou, když se Kalaf snaží dostat do paláce, ve druhém dějství se promění v barevný zdobený interiér paláce a vzpomínky ministrů na rodný venkov vykouzlí ve vzduchu nad orchestrou zářivě zelený bambusový prales i s lehkým větříkem, jeviště na chvíli utone v tekoucí vodě... Bohužel má tato scénografie jednu nevýhodu: na rozdíl od pevné výtvarné podoby inscenace ji nelze slušně pro představu zaznamenat. Na fotografiích vypadá trojrozměrná projekce plochá, na televizním záznamu není patrná téměř vůbec, protože záznam snímá většinou detaily. Jedině z přímého zážitku mohu dosvědčit, že nejsou časnější technický prostředek překvapivě hladce srostl s nejstarším kamenným divadlem, magická proměnlivost projekce (mávnutím kouzelného proutku) se propojila s odvěkým půvabem pohádky, s potřebou velkolepé podívané v opeře, s plynulým proudem hudby i s divadelní tradicí, která sahá až k antickým kořenům. Gozziho hry ostatně vyrůstají přímo z podstaty divadelního kouzla proměny.

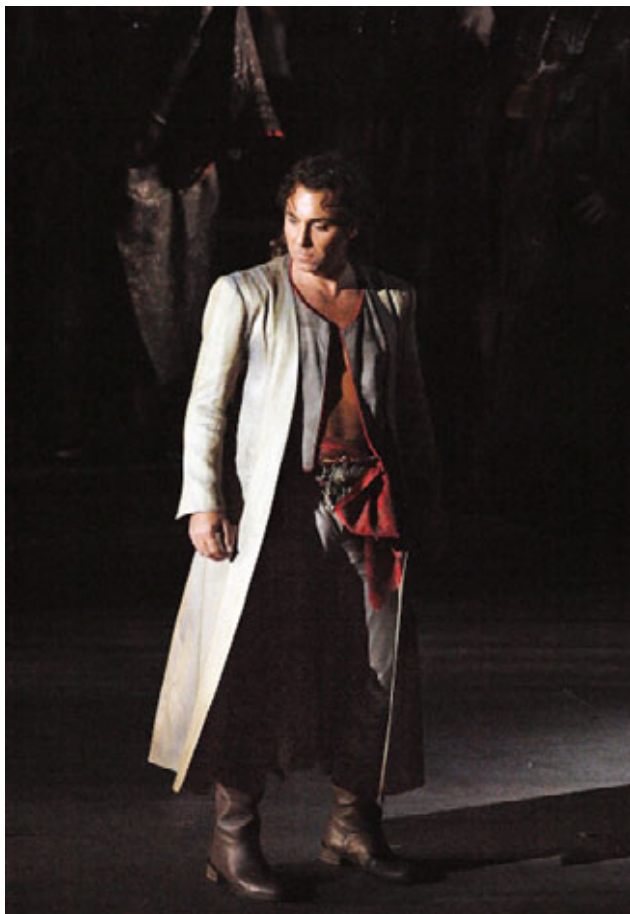
Giacomo Puccini (1858–1924) ve své poslední opeře velmi šťastně opouští všechny 'realistické' iluzivní příběhy a 'dobře napsaná' libreta. Poněkud překvapivě si vybírá nejprostší starobylou pohádku **Carla Gozziho** o síle lásky, o ledově kruté princezně, která se lásky bojí a dává svým nápadníkům tajemné nerozluštitelné hádanky pod trestem smrti, a o cizinci, který se odváží navzdory všem výstrahám o lásku princezny bojovat, veden bláhovou zamilovaností.

Princ Kalaf Roberta Alagni vystupuje z davu hned v první scéně jako vetřelec, narušuje jednotný pohyb šedavých sborů, divoce přebíhá celou scénu, když nachází svého ztraceného otce, starého slepého krále Tartaru, vyhnaného ze své země zdejším císařem. Vzápětí strážce obřadně přivádějí zářivě bílého prince z Persie, který neuhodl princezniny tři hádanky a bude popraven s východem měsíce. Turandot se objeví na velké terase nade všemi ve strohých černočerných šatech až na zem, s hladkou černou pokrývkou hlavy se zvláštní vysokou ozdobou, připomínající černý vějíř. To všechno podtrhuje výšku princezny, její vznešenost, netečnost a nedostupnost. Téměř stejný kostým nosí však i její dvorní dámy, takže princeznina družina připomíná jakési klášterní sestry.

Kostýmy (Katia Duflo) nejsou nijak dopodrobna 'orientálně' přezdobené, zvlášť ve srovnání s tradičními obrázky *Turandot*. Podstatné jsou celkové obrysy určující postoj, výrazné barvy a základní tvary, odkazující k symbolice postav. Přesto jsou na kostýmech propracované a podstatné detaily, které 'hrají' v určitých situacích, pohybech, v určitém světle se proměňují či zdůrazňují. Nápadný 'čepce' Turandot dokonale skrývá vlasy a tvrdě kreslí obrys bílé tváře. Obojí spolu vytváří výraz chladné princezny. Černý vějíř na její hlavě je rafinovaně poskládan tak, že při pohybu blýská bílými odlesky ve tvaru srpku měsíce se špičkami vzhůru. Měsíc (nebo půlměsíc) se opakuje na mnoha dalších detailech: ve tvaru nápadných, plošných stříbrných náhrdelníků princezniny družiny i jí samotné, na bráně paláce. V Orange se Pucciniho pohádka nezdobí vnější drobnokresbou 'jako' orientálního prostředí, inscenace se soustředí na vnitřní téma příběhu.

**Giacomo Puccini: Turandot.
Chorégies d'Orange 2012.
Roberto Alagna (Princ Kalaf).**

© GROMELLE



Zde je třeba zmínit nepopsatelnou účast jedné velice nevšední divadelní složky ve všech představeních v Orange: účast větru. Lze jej přízračně zahlédnout i na záznamech, ale skutečnost je samozřejmě daleko magičtější, protože onen teplý vítr vane od jeviště vzhůru a dotýká se měkce i nás diváků – od nohou k hlavě, až se chvílemi hlava zatočí. Spojuje celý prostor vertikálně, od pohádkového dění dole přes nás všechny přítomné až po hvězdy na nebi. Na scéně pak vítr čaruje s kostýmy i vlasy. Pohyb každého člověka v prostoru je dynamicky zvýrazněn vlajícími částmi oděvu, což výtvarníci dobře vědí. Na fotkách a detailech záznamu se tak například může zdát nepochopitelný a bizarně nadrozměrný bujný ‘ohon’ prince Kalafa. Ve větru a z velké výšky a dálky hlediště ovšem jeho úlohu vnímáte zcela jinak. Nápadně dlouhé vlasy prince jsou zde podstatné. Díky nim okamžitě vynikne v davu. Všichni obyvatelé Pekingu mají vlasy pečlivě svázané bezbarvými šátkami a hadry, nebo důstojnými čepci. Stačí, že princ z Tartaru trochu zrychlí chůzi, nebo přispěje závan povětří, a je z něj *cizinec*, vetřelec, na první pohled *jiný*, svobodnější, stále v pohybu. Stejně výrazně vlaje Kalafův dlouhý světlý (kdysi možná bílý) plášť, pod nímž prokmitává kontrastně červený pás. Také hladké lesklé černé šaty princezny, dlouhé až na zem, jsou působivě rozvlněné, jakoby



**Giacomo Puccini: Turandot.
Chorégies d'Orange 2012**

◀ „Non piangere Liù“ v 1. dějství –
Maria Luigia Borsi (Liù) a Roberto
Alagna (Kalaf). © GROMELLE

▶ Jean-François Borras (Pang),
Marc Barrard (Ping) a Florian
Laconi (Pong). © GROMELLE

tekuté. Dokonce i stojící herec získá náhlým pohybem vanutí naprosto jinou výtvarnou sílu postoje: aniž by se hnul, pluje, dýchá, vlní se a plyne prostorem.

Princezna z výšky terasy beze slova a nevšímavě odsoudí svého předchozího nápadníka k smrti. A cizí princ z Tartaru se do její božské krásy okamžitě zamiluje: uhranutý zázrakem, snem, který vidí jedině on. Na Kalafovi Roberta Alagni je od tohoto okamžiku patrná jakási nezvratná umanutost, posedlost. Všichni se snaží Kalafa od šíleného úmyslu odradit. Otec ho žádá, aby s ním odešel – život je jinde a tady jen smrt. Kalaf zvolá, že jeho život je zde: Turandot. Vzápětí se na něj vrhá systematický útok tria ministrů, Ping, Pong a Pang. Vysmívají se, domlouvají mu, vyhrožují. Ani jejich kostýmy nenarušují celkovou střídmost, nezdůrazňují komediální rovinu jejich jednání, jen rozverně červené střapce na čepicích jako odlehčený znak hodnosti je odlišují od černé přísnosti celého dvora. Komediální stránka tohoto výstupu je přítomná v jemném rozehrání jejich 'kroužení' okolo Kalafa a 'tance' mezi ním a branou.

První vrchol představení přichází s první velkou árií, „Signore ascolta!“ Otrokyně Liù z oddané dětské lásky ke Kalafovi věrně provází jeho otce. Vyniká na jevišti v davech lidí odlišným kostýmem v jemných světlých odstínech – působí prostě, ale jaksí hravě, dětsky. Měkce se pohybuje ve volných orientálních kalhotách a haleně, drží se co nejniž u země – často klečí, ohýbá se. Na první pohled popírá jakýkoli ženský tvar. Liù se jako poslední pokusí prince zachránit před jistou smrtí. Maria Luigia Borsi do té doby téměř nepronikla svým hlasem přes orchestr, jako by na to ani nestačila, což je také dobře možné. Ne každý zpěvák tento prostor ovládne, a nejde jen o sílu hlasu, ale zvláštní osobní sílu vůbec. Orchester jí teď konečně zcela ustoupí.

Michel Plasson využívá celou škálu dynamiky od ticha až po hřmění. V dnešní době, kdy již ani nevnímáme, kde všude je přirozený zvuk digitálně upravován



a technicky reprodukován, je takový zážitek ojedinělý. Jsem si jistá, že mnoho zvukařů by takové rozdíly neuneslo a rozhodli by se prostor ozvučit a zvuk vyrovnat. Byla by to nesmírná škoda! Každá změna a odstín přirozeného zvuku má svůj smysl. Naplňuje své místo v prostoru, a tím současně prostor tvaruje. Nic nepronikne do srdce tak, jako nejněžnější vzdálený hlas v plném tichu (v žádném případě to ale neznamena hlas jakkoli oslabený – lhostejný a prázdný, ale díky dokonalému ovládnutí plný a naléhavý i při tlumeném zvuku). Akustika římského divadla je mnohem čistší než akustika uzavřených domů. Unese absolutní hluboké ticho, nezesílí ani nepohltí nejsubtilnější piano a rozvibruje celý vesmír do všepronikajícího forte.

Maria Luigia Borsi nemá slabý hlas. Odváží se prostě přednést árii Liù v celé její křehké kráse téměř na hranici slyšitelnosti. Nejdříve nás donutí zadržet dech a napínat sluch. A potom, aniž by pozvedla hlas do efektní síly, dotkne se všech přítomných cituplnou dětskou něhou ‘malé’ Liù. Současně ovšem přesná akustika pozoruhodně přenáší její výraznou výslovnost: zní tu skutečně zřetelná slova. Jedině v místě, kde říká, že s otcem zemrou v cizině („noi morrem sulla strada dell’esilio“ – a tato fráze vystupuje důrazem z celé árie), náhle hlas zpěvačky vzroste, že již není pochyb o jeho síle. Hlas, který by v jiné akustice možná až příliš rozmazávalo širší vibrato, tady rozechvívá celou výšku hlediště – bez špetky síly navíc, až se tají dech, když zpívá, že se ničemu nevzpírá, a zcela zjevně a s vypětím sil ovládá svůj hlas k nejtiššímu křehkému tónu i v závrtných

výškách. A tato naléhavá cudnost se dotýká srdce. Její Liù není dětská, nevinná a zranitelná žádným vnějším způsobem, pouze hudebním výrazem, který její podobu vyjadřuje. Poslední slovo „pietà!“ zvedne její hlas na horní hranici a z křehkého ticha se pomalu měkce rozezní do plné síly v pokorné prosbě Liù. V hledišti propuká první euforická vlna hlasitého nadšení.

„Non piangere Liù“ pak nezní z úst Roberta Alagni žádným přislazeným soucitem, nechybí mu sice vřelost, ale naléhá na Liù snad až nezvykle drsně, jeho Kalaf bezohledně a nelítostně sleduje svou cestu a žádá od Liù naplnění povinnosti a oddanost lásky bez naděje, která se mu zdá samozřejmá, sám pro podobný cit obětuje svůj život. Iracionální krutost Gozziho pohádky se tu nijak neuhlazuje.

Nad palácem svítí obrovský rituální zlatý gong (a je to stále také nová podoba měsíce), mezi princem a branou stojí tři ministři, otec, Liù a velký dav lidí, všichni mu slovem i tělem brání vejít. Všichni ho prosí o slitování, připomínají, že ještě nikdo nevyhrál, hrozí mu opakovaně temným osudem a smrtí. Ale Kalaf nikoho neslyší, žádná lidská síla ho nezadrží. Tříkrát zvolá jméno Turandot – a všichni mu tříkrát odpovědí „smrt!“ Tříkrát zazní gong. Ze zlatého disku se šíří s každým úderem velké vlny po celé starobylé zdi jako kruhy po vodě, palác se otřásá v základech – zvukem i jeho viditelnou podobou v projekci. Dav Kalafovi spílá: „Už ti kopeme hrob, pošetile si troufáš vyzývat osud na souboj.“ Kalaf se přesto vši silou vrhá k bráně a rozráží rukama zástup, který se mu potupně směje, než se bázlívě rozprchne do stran. Princ mizí v bráně, a ta se zavře.

Další vlastnost scény teď přichází k plné platnosti. Plocha jeviště není postavena vodorovně, ale směrem dozadu k bráně se poměrně prudce *zvedá*. Když tedy představitel Kalafa chce do paláce, musí překonávat i silný odpor gravitace, která ho táhne dopředu a dolů. I když jen stojí a vzdoruje davu mezi sebou a branou, je patrná síla, s jakou musí stát. Je zjevné, že dav má nad ním ‘navrch’. Každý krok k bráně je tím těžší a větší.⁷ Když je zahnán k okraji jeviště, často spontánně padá až na kolena, aby musel s novou energií opět vstávat. Běh k bráně je pak skutečně působivý výkon. Přesto, že jeviště není hluboké a reálná vzdálenost není velká, šikma ji výrazně prohlubuje.

V důvtipně rozehraných ‘bambusových’ vzpomínkách ministrů vynikne půvabný první ministr Ping Marca Barrarda – skvělého zpěváka s výraznou dikcí a mimikou, mimořádným komediálním talentem i podmanivým citem. Jeho Ping se naparuje a rozhazuje křídly jako nějaký důstojný černý pták – legrační i ponurý. Velmi vtipné a přitom smysluplné jsou i živé rekvizity – poddaní používání třemi ministry (při jejich nudné denní ‘dřině’) jako hravě proměňované loutky či předměty – sřáté hlavy, rozmarňá skládanka srdce, využitá také jako zvonkohra, a velmi roztomilá živá nosítka... To vše překvapovalo a rozesmávalo hravými odkazy na další možné významy a souvislosti lásky a smrti (či obřadů svatby a pohřbu). Ministři unášeni nosítka ze scény, pokyvující hlavami do cinkavého rytmu (jak předtím sami ‘cinkali’ na hlavy poddaných), si zasloužili další potlesk.

Scéna hádanek naopak rychle zatěžká hudbu vážnou obřadností. Vysoko na velké terase září císař zlatem a nechce Kalafa připustit ke zkoušce. Konečně přichází sama Turandot. Tentokrát ne na terasu, ale hlavní branou přímo mezi lid. Je však neproniknutelně obklopena stráží, velkým sborem dam a dětí, je

⁷ Šikma je vůbec velmi šikovný trik na to, aby nikdo nedělal žádné zbytečné, prázdné kroky navíc...



Giacomo Puccini: Turandot. Chorégies d'Orange 2012. Bambusový les v 2. dějství. © ABADIE

přivážena na pódiu o třech stupních, tedy opět povýšená nad okolí, uzavřená ve velmi působivé kouli ze stříbrných kovových paprsků, která připomíná samozřejmě opět měsíc, ale také odkvetlou pampelišku, nebo je to prostě klec – bezpečná i omezující, malý svět, vnitřní vesmír chráněný před světem vnějším. V prudkém bílém protisvětle, když se Turandot objeví v bráně, sklady na černém vějíři na její hlavě náhle rafinovaně prosvítají a vypadají jako oslnivé paprsky, princezna se podobá zářivému krystalu ledu či vycházejícímu měsíci. Symbolika Měsíce a Slunce je v pohádce stále velmi silně přítomná, propojení i boj světla a tmy, dne a noci, měsíc jako symbol proměnlivé, chladné a nevypočitatelné krutosti, a proti tomu stálý žár slunce. Protiklad ženského a mužského principu. Klec je zpředu rozevřena do polokoule a princezna v tomto 'úkrytu' hlásá svůj nezvratný uzavřený postoj.

Dávná předchůdkyně Turandot byla násilím zbavena vlády, svobody a života podobným cizincem, jakýmsi dávným králem Tartaru, který rozpoutal válku a vtrhnul do pokojné země. Hrůza dávné princezny nikdy neopouští duši Turandot, v ní znovu ožívá a Turandot mstí dávné násilí na všech mužích, kteří ji touží získat. Turandot nikdy nebude nikomu patřit. Hlas Lise Lindstrom, její

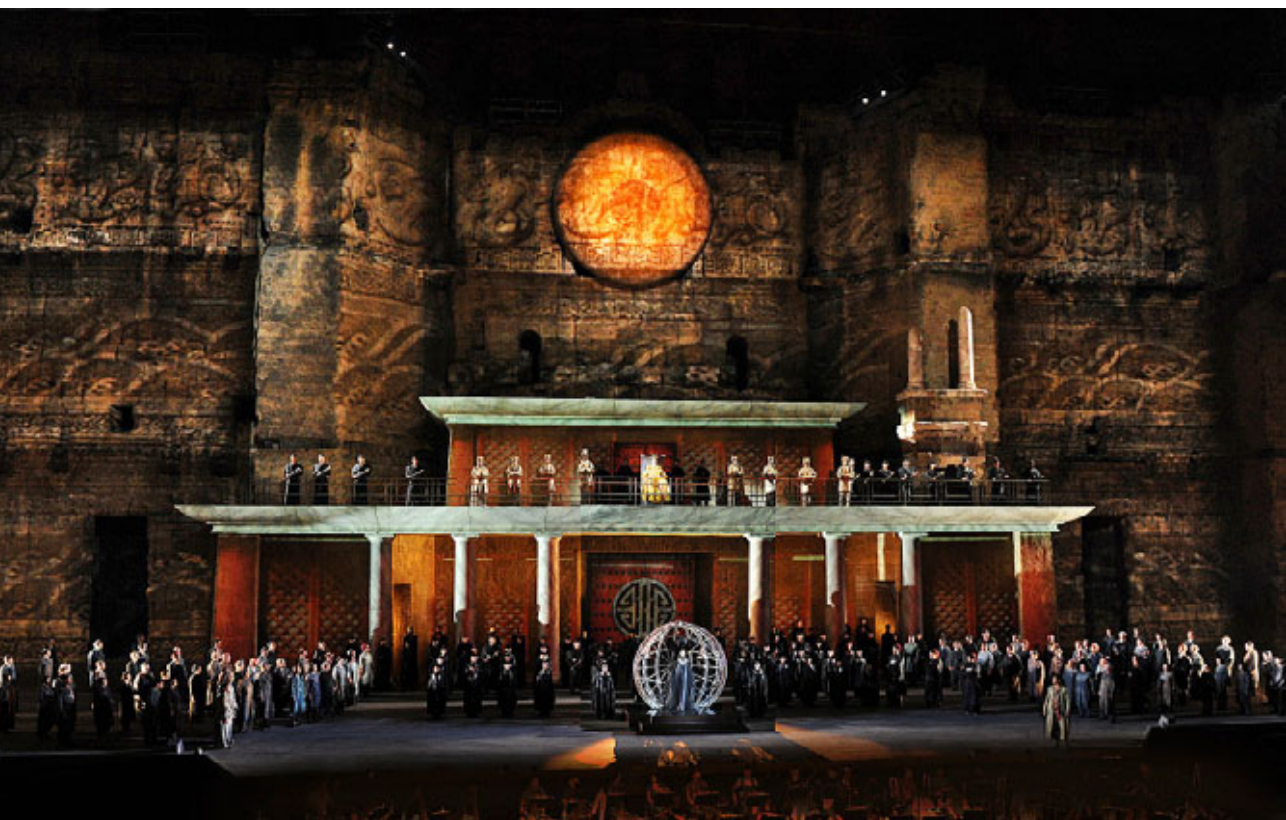
postoj i výraz, vše je přímo zářivě, ocelově, stříbřitě tvrdé, téměř se v dlouhé árii nepohne, každé drobné gesto s důrazem v rytmu hudby je úsečné jako švihnutí bičem. Z jejích úst na Kalafa svrchu dopadá poslední ostrá výstraha: „Cizínče, nepokoušej štěstí. Jsou tři hádanky, ale jen jedna smrt.“ Alagnův Kalaf proti ní však velmi přesvědčivě staví vřelou, živou, vášnivou odhodlanost: „Ne, ne, hádanky jsou tři, a jen jeden život.“ Odstín jeho hlasu je i ve výškách a v plné síle podivuhodně otevřený a hřejivý, v ostrém protikladu k ledové barvě sopránu Lise Lindstrom.

Hádanky jsou další poeticky symbolickou zkouškou. První hádanka je sen, který lidstvo vyzývá, každou noc se znovu v srdcích zrodí, a každý den znovu umírá: naděje. Opět se vrací symbolika světla a temnoty, a něčeho, co v temnotě k světlu poukazuje. Stříbrná koule se nepatrně přivírá. Druhá hádanka je barva živého plamene a žáru, která chladne smrtí a její hlas rozechvívá: krev. Od ohně poukazuje k životu a jeho tělesné podobě. Koule se tentokrát zavírá natolik, že zpátky dovnitř zbývá již jen úzký průchod. Při každé správné odpovědi ze staré římské zdi vystoupí mohutný blok kamene s tajemným znakem. Třetí hádanka je led, který zažihá plameny, ale jejich žářem chladne. Princ konečně váhá a Turandot poprvé vychází ze své klece a po stupních dolů ke Kalafovi téměř s obavou, ale vzápětí celou 'hru' prudkým gestem náhle ukončí, jako by už Kalafa odsoudila k smrti. Teprve když se princezna vrací nahoru a chystá se vstoupit štěrbinou zpět do své klece, zastaví ji Kalaf svou vítěznou odpovědí: „Můj oheň tě rozežře k životu. Turandot.“ Klec se uzavře a Turandot se marně chytá jejích paprsků, zůstává s Kalafem venku.

Scénické řešení vyostřuje střetávání protikladných tendencí mezi postavami i v nich (krok vstříc a útěk, přitažlivost a odpudivost, obrana a útok, otevírání a zavírání, odkrývání a skrývání, získávání a ztracení převahy, přibližování a vzdalování), až se v konkrétní herecké akci zjevuje i střetávání základních sil – obsažených v motivických liniích samotné partitury (světlo a tma, oheň a led, láska a strach, život a smrt).

Princezna se vzpírá osudu, a když už nemůže rozkazovat, prosí otce o slitování. Nikdy nechce nikomu patřit. Kalaf tiše čeká, usedne na stupně pod opuštěnou stříbrnou kouli. Císař trvá na dodržení posvátného slibu. Prosby Turandot vyvrcholí do naléhání orchestru i sboru výkřikem ke Kalafovi, zda ji chce do náruče uchvátit násilím („Mi vuoi nelle tue braccia a forza, riluttante, fremente?“). Teprve tehdy se Alagnův princ pomalu zvedne a do ztišené hudby vášnivě zvolá, že ji chce žhnoucí láskou („Ti voglio tutta ardente d'amor!“). Vystoupá k opuštěné zavřené kouli a velkoryse věnuje princezně ještě jednu možnost, oplátí jí něžně hru s hádankami. Nejdřív zopakuje ostré žesťové téma hádanek. Potom troufale otevře prázdnou klec a vnikne dovnitř. Turandot sebou škubne. Vzápětí se ale hudební motiv hádanek rozplyne v novém, hebkém cellovém 'tématu lásky' a hlas Roberta Alagni zjihne, když se z výšky téměř posmutněle obrací k Turandot: „Neznáš moje jméno. Řekni mi do úsvitu moje jméno – a za svítání zemřu.“ Nové téma již nepřipomíná předchozí odhodlané bojovné výkřiky zamilovaného cizince. I jeho láska se mění. Poslední slova „all'alba morirò“ jako by Alagna ani nevysílal svým hlasem do hlediště, spíš jako by s nejhlubší něhou pronikala do něj, jako by tóny nevydával, ale přijímal.

Jeho Kalaf se vzdává své jednoznačné převahy a moci, právě když stojí nad bezbrannou princeznou a zdolal všechny obranné hradby. Těžkými kroky



Giacomo Puccini: Turandot. Chorégies d'Orange 2012. 2. dějství, scéna hádanek. © GROMELLE

opouští dobyté pozice, sestupuje z pódia, nechá Turandot uniknout zpátky do její klece, dívá se, jak ji zavírají a obklopují... Jeho 'šílená' odvaha ho vede stále dál. Turandot mu říkala „cizince“ a chtěla ho zabít, aniž by se mohl přiblížit, a teď ho může zabít, jedině když ho pozná. Když pozná, kdo je. Její jméno Kalaf od počátku opakuje jako modlitbu, výzvu, jako čarovné slovo, které znamená úplně všechno, na čem záleží – světlo, život, lásku. Její jméno, a současně kdo je ona, to byla poslední, nejtěžší a nejpodstatnější hádanka, kterou uhodl. Jméno rozhoduje o životě a smrti. Poznání sebe i druhého patří nevyhnutelně k lásce.

Následuje přestávka před posledním dějstvím a napětí v hledišti se pouze na nepatrný okamžik uvolní potleskem, vzápětí se koncentruje v očekávání vrcholu. Diváci se téměř nepohybují, i když přestávka trvá půl hodiny a sezení není nijak pohodlné. Příběh Turandot začíná na konci dne, před východem měsíce, i tady v Orange začal při setmění. Otevřené, vysoké nebe shlíží na jeviště, živý koloběh dne a noci se přímo účastní scénického dění, proměňuje tmu a světlo. Vzhůru vane vítr, přírodní síly a živly se hluboce propojují s těmi pohádkovými. Jednota místa, času a děje se zde dramaticky násobí. Celá pohádka se odehrává během jediné dlouhé noci. I v hledišti trvá noc, díváme se na třpytivé hvězdy. Třetí dějství se otevírá v temné hodině, kdy se jen pomalu přibližuje svítání, čas se vleče, temnota jako by neměla nikdy skončit. Hádanka o naději

ve tmě je tu cítit ve vzduchu přímo hmatatelně. Pro Alagnu nastane za okamžik rozhodující zkouška, stejně jako pro jeho prince Kalafa – zkouška skutečné statečnosti – té vnitřní.

Náladová hudba začátku třetího jednání ještě protahuje nekonečnou noc v Pekingu, kde nikdo nespí („nessun dorma“), protože naháněči Turandot pátrají po jménu cizince. Město za zdí sténá napětím a po jevišti se plíží a prchají stíny vyplašených lidí. V přízračném modrém světle přichází Kalaf na opuštěnou scénu. Jako by ještě víc vzrostla do výšky i šířky, tak je na ní jediný člověk nepatrný, obnažený. Všechno se upíná jen k němu, jeho osud je osudem všech. Kdyby v tu chvíli někdo změril tlukot všech přítomných srdcí, nejspíš by stejně nepopsal, co jsme cítili. V tomto Alagnově výkonu již ani nelze mluvit o nějakém herectví. Je to *absolutní přítomnost*, soustředění, bytí ve středu všech sil. Teď právě je Kalafem, obnaženým na samé hranici toho, co může člověk dokázat. A musí stát sám a unést rozhodnutí, které troufale učinil. Jeho soustředění je přímo hmatatelné a překonává překážku za překážkou, tón za tónem, slovo za slovem. Ponoří se do něžného vnitřního rozhovoru s Turandot: také ona nemůže spát a hledí na stejné hvězdy, jak se chvějí láskou a nadějí. Dál stoupá Alagnův princ s jistotou, že své tajemství zná jen on sám, nikdo jiný. Nikdo jiný nezná cestu, kterou musíme jít, ani hranice toho, co dokážeme. A když se neodvážíme hledat odpovědi na neřešitelné hádanky, nic o sobě nezjistíme. Princ vyzývá hvězdy a temnotu k odchodu, přivolává den, a s plným odhodláním překonat sám sebe vyslovuje „All'alba vincerò!“. A „vincerò“ zazní třikrát, až vystoupá ke skutečnému vrcholu. Říká se, že někdo ‘vloží všechno’ do jediného pohybu – tak nějak to působilo. Alagnův princ Kalaf vsadil celý život na tenhle nejtěžší tón, soustředil do něj všechno, co k tomuto bodu na jeho cestě vedlo, a všechnu naději na to, co přijde se světlem a vítězstvím. Alagna se stejně jako Kalaf troufale rozhodl naplnit svůj osud, následovat nedostižný sen, a jeho odva ha hraničí s pýchou, když překračuje meze vytčené všem lidem. Není ale ztrestán smrtí, naopak dosáhne svého.

Působí to, jako by byly důležité právě ty vysoké noty. Nejsou. Totiž jsou, ale nezáleží pouze na technickém výkonu zpěváka (i když bez něj to nejde a sám o sobě zaslouží úctu). Záleží především na *smyslu* těch not. Jsou tam napsané, protože se něco děje, a když se to neděje, nemá smysl je ani zpívat. Někdy jako by operní odborníci na tohle trochu zapomínali, zajímá je barva, čistota, síla, délka tónu... Ale skutečně působivá je taková nota tehdy, když se stane činem, jednáním. To, co se děje v Kalafovi, že do té určité noty vloží celý svůj život, to Puccini vložil do hudby. Že k tomu je třeba právě taková vysoká nota, je celkem pochopitelné. Sama o sobě také překračuje lidské meze. Zkušený a nadaný tenorista notu zazpívá. Ale skutečný zážitek je, když do ní dokáže vložit právě tu dynamiku jednání, s celou hloubkou prožitku. Když o tu ‘notu’ zápasí jako o život – a zvítězí.

Kalafovo vítězství rozbouří vzápětí stejný hudební motiv naplno v orchestru, celý vesmír i s námi se otřásá hudební euforií, která naplní hlediště tak silnou energií, že vybuchne nadšením. Chvilí trvá, než mě vlna strhne, protože chci hudební bouří slyšet až do konce, a ne ji přehlušit, ale stane se něco mimořádného: i dirigent Michel Plasson sám podlehne všeobecnému opojení a spolu s celým orchestrem se dojatě přidává k obrovskému výbuchu potlesku, extáze – a úlevy. I na televizním záznamu je vidět a cítit bezprostřední pohnutí Roberta Alagni. Přestože jeho Kalaf ještě nemá zdaleka vyhráno, dál jako by jeho cesta byla jasná, posvěcená a vědomá, když zdolal toto osamělé místo vnitřního zápasu.



Giacomo Puccini: Turandot. Chorégies d'Orange 2012

▲ **Lise Lindstrom (Turandot).** © GROMELLE ► **Roberto Alagna (Kalaf).** © BERNATEAU

Ministři se znovu pokoušejí Kalafa odlákat a zachránit město před hněvem princezny. Sama Turandot se snaží osud zvrátit a odhalit tajemství cizince. Objeví se na scéně náhle a velká část její vnější 'obrany' zmizela: pohybuje se volně po zemi, zmizel těžký kovový náhrdelník i celá ozdoba hlavy, volně po šatech jí náhle splývají dlouhé černé vlasy. Výhrůžně kolem sebe mává lesklou dýkou. Vypátrá Kalafova otce a Liù. Přibližuje se k jeho kořenům, původu, i k jeho ideální podobě v srdci Liù, ale svým urputným zaměřením na hádanku (jméno) zcela přehlíží další možné odpovědi. Použije všechnu svou moc, aby jméno získala násilím, ale marně.

Liù zachrání Kalafa i otce a obětuje pro svou lásku život. Poslední árie její představitelky („Tu che di gel sei cinta“, kdy Liù předpovídá, že princezna brzy lásku pozná sama) opět naplní celé divadlo svou křehkostí a rozechvělým citem. Láska této malé Liù září tichou silou, od nikoho nic nežádá, jde svou cestou, a přece velkoryse dává štěstí a život Kalafovi, který tentokrát jen bezmocně přihlíží. Liù se stává hrdinkou lásky silnější než bolest, strach i beznaděj a smrt, její síla ohromí i ledovou krutou Turandot. Lise Lindstrom ve své netečné nehybnosti náhle vrhá zvědavý, téměř lačný pohled na Kalafa, když vycítí pouto mezi slabou



**Giacomo Puccini: Turandot.
Chorégies d'Orange 2012**

◀ **Lise Lindstrom (Turandot)**
ve 3. dějství. © ABADIE

▶ **Maria Luigia Borsi (Liù) a Lise Lindstrom (Turandot).** © BERNATEAU

otrokyní a princem. Když má Liù dle textu vytrhnout zbraň jedné z okolních stráží, vrhne se v Orange přímo k ohromené princezně. Nečekaně bleskovým pohybem se probodne její vlastní dýkou tak, že ji Turandot ani nestihne pustit z ruky a odhazuje ji v hrůze, teprve když Liù padne.

Liù je v této inscenaci skutečným Kalafovým blížencem, tragickou paralelou či dokonce součástí jeho duše; nelze se divit, že snad právě její osud kdysi zmohl skladatele k smrti. Při psaní třetího dějství *Turandot* Puccini těžce onemocněl a po dopsání poslední árie Liù zemřel. Po smrti Liù (přesněji po slovech sboru „dormi! Oblia! Liù! Poesia!“) také ukončil dirigent prvního nastudování, Arturo Toscanini, s velkým gestem celé představení. I tentokrát si zádumčivý konec Pucciniho díla vynutí potlesk, neobvykle klidný a ponořený do nálady věčné noci bez úsvitu.

V Orange však příběh pokračuje ke světlému konci, skladatelem původně zamýšlenému. Operu dopsal podle Pucciniho poznámek jeho žák Franco Alfano. Zbývá poslední souboj osamělé znejistělé Turandot s Kalafem. Ten ji prudce obviní ze smrti nevinné dívky („Principessa di morte“). Žádá ji, aby sestoupila ze svého tragického nebe na zem a odkryla svou pravou tvář. Uprostřed skutečné temnoty v Orange se palác pomalíčku a nepatrně barví růžovým přísvitem, jak se princezna proti své vůli rozechřívá. Kalaf ji s touhou pronásleduje, chce ji pocítit živou v náručí a v polibku najít věčný ráj. Vyděšená Turandot znovu



a znovu uhýbá, přikazuje, aby se k ní cizinec nepřibližoval. Ledově třpytivý soprán a vroucně otevřený tenor se divoce kříží, až Kalaf konečně zachytí ruku Turandot, vystřelenou k němu v obranném gestu, uchvátí princeznu do náruče a políbí ji. Když se mu rozrušená vytrhne, on jí jakoby náhodou stojí na cípu černých šatů, takže šaty s velkým hudebním důrazem splynou na zem – a odhalí **proměněnou** podobu Turandot: je celá v bílém a září svítáním, které náhle narůžověle vychází přímo z ní, změna nálady a východ slunce se třpytí i v novém hudebním motivu, a dopadá na okouzleného prince. Ten v bezprostředním pohnutí pokleká princezně k nohám a jemně odhrne zbytek černé látky z bílé vlečky. Souboj se na chvíli mění v něžný milostný duet, jediný v celé této opeře o lásce. Turandot konečně taje v konejšivém Kalafově objetí. Všechny protikladné síly se smíří, dvě postavy splynou. Lise Lindstrom něžným hlasem přiznává nejtajnější city Turandot („Del primo pianto“). Úpěnlivě prosí cizince, aby odešel i se svým tajemstvím. V tu chvíli se Kalaf rázem rozhodne: odevzdá se lásce. Dává Turandot své jméno. Do třetice nasadí život pro lásku a vkládá ho do rukou Turandot. Vzdává se vítězství („Vítězství je tvé!“) a naposledy princeznu zahalí do černého pláště, aby sama rozhodla, dokáže-li se vzdát své pýchy pro lásku.

Přichází dav lidí, celý dvůr a císař. Konečně se také vrací Pucciniho hudba se slavnostně velkolepým císařským nástupem. Kalaf váhá opuštěný na spodním okraji jeviště, pomalu klesá na koleno a napjatě čeká, tváří k nám. Turandot oznámí, že zná jméno cizince, a to jméno je – láska. Kalaf povstane a stoupá opo-
jenými kroky k princezně jako do ráje. Černý plášť odplyne a Turandot se tentokrát sama celá promění. Ona je pojednou vycházejícím sluncem, červánkově

září a objímá prince... Svítá, orchestr jásá světlem a znovu zazní Puccini, jeho vroucně naléhavé téma lásky v plné orchestraci s velkým sborem: „Slunce! Život! Věčnost! Světlo světa a láska! Smějme se a zpívejme v září slunce věčným štěstím.“ V té hudbě tady a teď je tolik citu, že to téměř nelze snést. Uprostřed noci vychází slunce. Šťastnější katarzi si neumím představit. Je v ní dotek nekonečna.

Rozbourí se potlesk, plný čirého zvonivého štěstí. Nikdy jsem nezažila podobnou atmosféru: divadelní sen. Snad mohu naznačit alespoň vnější projevy nadšení všech přítomných. Po obvyklých děkovacích nástupech a klanění mohutný potlesk neustává, naopak se postupně přidávají všichni účinkující. Je jich okolo tří set – a každý má v očích tu stejnou euforii ze společného tvoření. A nesmírnou vděčnost, že je právě teď tady. A potom Michel Plasson mohutně mávne rozpjatýma rukama dokola – a znovu zazní Pucciniho plné téma lásky s velkým sborem, na vrcholu přehlušeným extatickými hlasy představitelů Liù, Kalafa a Turandot. Jenomže tentokrát zpíváme v obrovském sboru úplně všichni, ne tak, jak se v hledišti občas zpívá, ale skutečně jedním hlasem a bez vlastní vůle, jako by námi zpíval i kámen a zem, a *zpívá to v nás úplně samo*. Zvuk té přímé čisté hudby zní skrze naše těla i duše, naplní náruč divadla až ke hvězdám. Hudba znovu přejde do tleskání a výskání, brzy se ale promění a slije v jeden jediný rytmus bubnování – dupání, vedený řadou dojatých sólistů. Drží se za ruce, jak bývá při ‘děkovačkách’ zvykem, ale tentokrát je jejich gesto naplněné nesmírným žářem zevnitř i zvenčí. Tvoří velikánskou, společně rozevřenou náruč, zcela spojenou s všeobjímající náručí celého divadla. To, k čemu se kamenný obr po dlouhé věky otevírá, bylo dnes naplněno. Někde mezi hluboce pohnutými zpěváky jistě stojí i Puccini a ještě starší duchové divadla. Prostor se otřásá dušením společného rytmu, který nápadně připomíná bušení srdce. Nebo možná ten zvuk přímo ze srdce vychází – ze srdce přítomného lidstva. A ještě jednou dirigent pozvedne ruce k nebi, celý se vzepne na špičky ve svém živelném tanci, a ještě jednou naposledy zaburácí Puccini, tedy vlastně do třetice, jak přikazuje kouzlo pohádky. Sdílený prožitek spoluvytváření té nádherné hudby propojí všechny přítomné v povznášející oslavě lidského souznění přímo pod hvězdami nekonečného vesmíru.

Dramaticky vystupňované *tady a teď* až do krajnosti. Spojení všech nevypočitatelných sil a okolností. To všechno nelze nijak dokonale a spolehlivě připravit. Vždyť všechny přítomné k nevšední účasti vyprovokovalo a vybičovalo také troufalé jednání představitele Kalafa. Nelze přece do profesionálního divadla v žádném případě záměrně připouštět dobrodružné tvůrčí postupy Roberta Alagni. Žádají příliš vysokou cenu – a drobné osobní selhání pak může stejně všechno zničit. A přece i tohle je hluboká *podstata divadla*. Ten troufalý Alagnův princ Kalaf měl pravdu. Jeho odvaha milovat, následovat svůj osud a sen beze strachu, vypovídá mnohé nejen o životě, ale i o divadle a umění vůbec. Jen ten, kdo se do svého úsilí vloží celý, bezvýhradně nasadí celý svůj život, nenechá se ničím odradit ani odlákat, kdo otevřeně vnímá všechny hádanky na cestě a beze strachu hledá odpovědi, jedině ten probudí ty správné síly, které rozzáří všechna slunce a naplní každou temnotu.

A možná ani není náhoda, že Alagna Kalafův příběh prožil až příliš ‘na vlastní kůži’. Dramatickou ‘predehru’ si jistě neplánoval a nevyrobil ji ‘naschvál’, to lze sotva předpokládat. Snadněji to prostě zřejmě nešlo. Kvůli stálému pocitu nedostatečného školení a techniky musí s každou novou rolí překonávat svá

**Giacomo Puccini: Turandot.
Chorégies d'Orange 2012.
Proměna princezny ve 3. dějství –
Lise Lindstrom (Turandot)
a Roberto Alagna (Kalaf).**

© GROMELLE



omezení. Snad právě proto je přítomnost Roberta Alagni na scéně tak bezprostřední, odhodlaná i zranitelná, a jeho hrdinové tak často působí také. Možná díky tomu neustálému zápasu uhořel smysl Pucciniho pohádky. Kalaf je pro něj bezpochyby úkol na samé hraně, jenže o to právě v příběhu tohoto hrdiny jde – o překračování mezí daných člověku. Svým způsobem každá velká operní role překračuje lidské meze, snad i proto je opera tak silně divadelní. Vždy vzbuzuje napětí, zda herci své party zvládnou. V případě Alagni se toto napětí stupňuje – a Kalaf přímo zosobňuje téma překračování mezí. Není divu, že setkání s Kalafem Alagna odstonal. Nemoc je konečně také ne-moc, nebýt mocen – zmocnit se postavy. Kde asi Alagna bere vždy znovu odvahu dobývat nové příležitosti, nasadit život za každou jedinečnou postavu?⁸ V Kalafovi našel příběh člověka, který

⁸ Dělá to stále. Ostatně ani jeho návraty nejsou nijak bezpečné. I v úspěšné a vyzkoušené úloze může sklídit odmítnutí a chlad publika, jak ukázala čerstvá zkušenost s neúspěšným návratem k roli Rodolfa v Pucciniho *Bohémě* v Londýně, kde má vřelé obdivovatele. Tam si ovšem uchystal příliš silný střet s osobními vzpomínkami a dojetí z tolika návratů ho zbavilo kontroly nad postavou.

propadl snu – hudbě, divadlu, umění, něčemu nedosažitelnému. Musí naplnit svůj osud, musí jít dál s celou silou lásky, byť by ho to tisíckrát život stálo.

Možná právě tohle téma tušil Puccini v Gozziho hře, při skládání ho stále hledal, a sám nad svou poslední operou neustále žasnul. Aby dílo dopsal, trpěl a bojoval sám se sebou. Kdoví, proč zručný mistr operního řemesla při psaní *Turandot* onemocněl právě bolestivou rakovinou hrdla, která jeho přirozený bas proměnila v tenor, a proč zemřel před dokončením díla. Puccini tvořil *Turandot* zjevně s vášnivou láskou, odvahou, posedlostí – a také s moudrostí, která snad nakonec čerpala z vědomí posledních věcí člověka. Bezesporu ale v této opeře překročil sám sebe, tak jako jeho hrdina Kalaf, a vytvořil hudbu, která přesahuje lidské rozměry, při vši své přímé až prosté citovosti.

Inscenace v Orange našla hlubokou sílu Pucciniho pohádky – díky odvaze vzít podivnou a nevysvětlitelnou *Turandot* vážně, díky odvaze důvěřovat dílu tak, jak je napsané, i s temnými místy. A těch je hojně, celý text je podivně mezerovitý, mnohoznačný, jakoby nedořečený (a není to nedokončenost). Tvůrci inscenace se nesnažili udělat z *Turandot* víc ‘pucciniovskou’ operu, učinit ji přitažlivější barvitým pozlátkovým koloritem, uhladit její postavy do civilizovanější podoby. V Gozziho pohádce (a ve všech postavách) je mnoho slepé krutosti, kterou nelze rozumně vysvětlit, ale pokud ji herci jakkoli zmírní, odsoudí nadsázkou či racionalizují nějakým ‘psychologickým’ pozadím, ztrácí se smysl příběhu. Když se naopak vše bezvýhradně podřídí hudbě, tento obtížně vyjádřitelný smysl v ní zazní. Každá věc a bytost na jevišti se stává motivem v liniích, ze kterých se střetává a spojuje téma a postupně se splétá smysl celku. Skutečné scénické umění se zdá mnohdy ve výsledku jednoduché, jako by se ‘řešení’ přímo nabízelo, latentně obsažené již v partituře.

Samozřejmě nelze v *Turandot* přehlédnout prostý a věčný příběh ‘kročení zlé ženy’, pohádkovou proměnu temného, divokého a destruktivního ženského živlu v láskyplnou ženu, světlou sílu života a lásky... Kalaf a Turandot jsou jistě především zosobněním mužského a ženského principu. Ale postava Liù, pro skladatele tak důležitá – a osudná, posouvá příběh ještě dál. Ostatně právě tato postava není z Gozziho pohádky, vznikla spojením několika původních postav, ženských i mužských, a přesáhla svou pasivní roli až k rozměru hrdinky. Dotvořila hudebně rovnocenný trojúhelník dramatických vztahů. Liù je Kalafovou otrokyní, je celá jeho, tragická paralela jeho osudu, či dokonce součást jeho duše: jeho slabina, zranitelné místo, jeho vlastní ženská křehkost, která má skrytou moc dovést ho k lásce, k proměně Turandot. Liù přece říká, že Kalafovi dává Turandot. Text poslední árie Liù vytvořil Puccini zcela sám. Ležel mu velice na srdci a je v něm nepochybně klíč k celému dílu.

Sbližování mužského a ženského principu (a protikladů obecněji) nachází v příběhu Liù další rozměr – hledání tvořivé síly, hledání odvahy stvořit svůj vlastní osud, následovat sen. To je nejhlubší životní zkušenost skladatele a umělce. Liù Kalafa učí lásce od začátku. Ona první pozná tuto ‘horečku’ i sílu. Když se Kalaf troufale vydá na vlastní cestu, Liù ve své poslední scéně dokazuje, že láska překoná i lidskou křehkost a smrt. V závěru nachází takové odevzdání i Kalaf, když se všeho vzdá a celý se odevzdává do rukou Turandot. To není jen láska jedné lidské bytosti k jiné, to je Pucciniho podoba lásky jako základní tvořivé síly vůbec. S takovou vášnivou láskou vzniká i jeho dílo, jeho poslední opera. Proto Liù říká, že pro takový cit je každé utrpení sladké, pro něj rádi ztratíme vše. Proto Liù předvídá, že ještě před svítáním zavře oči a nikdy již svou lásku neuvidí, ale zato



Giacomo Puccini: Turandot. Chorégies d'Orange 2012. Závěrečná scéna 3. dějství. © ABADIE

ví, že může ještě zvítězit: Kalaf, láska, i skladatelovo nedokončené dílo. Puccini skutečně zavře oči před úsvitem *Turandot*. Nikdy ji neuvidí, ale světu ji přece dá.

Tvořivá síla – láska – je spojená s ženským aspektem, s křehkostí. Hrdina ji získá jedině tím, že se stane jejím otrokem, jak říká Turandot ve své poslední hádance, tedy že se stane její součástí, a ona ho pak učiní králem. V tom je moc skutečného umělce. V odevzdání tvořivé síle. Jak poznává v samém závěru i Kalaf: „Můj život je ve tvém polibku.“ („La mia vita è il tuo bacio!“) Toto téma prostupuje celou inscenací v Orange. Trojice představitelů Turandot, Kalafa a Liù vložila do svých hrdinů bytostný prožitek lásky jako tvořivé síly díky soustředěnému, vědomému a aktivnímu odevzdání celého těla a celé duše – s láskou – hudbě.

Díky nesmírné vložené energii představení *Turandot* vdechlo život kameni a naplnilo podivuhodný divadelní prostor. Tady a teď se propojilo s tajemným tady – kdysi... Gozziho příběh čerpá z nejstarších pohádek a jeho divadelní cítění vyrůstá z komedie dell'arte. Tato divadelní tradice nepochybně sahá velmi blízko k divadlu, které se kdysi dávno hrálo v Orange. Nelze to sice zaručeně potvrdit ani vyvrátit, protože se nezachovaly texty ani zprávy, ale je pravděpodobné, že v době stavby této budovy ovládli profesionální divadlo mimové, vycházející zřejmě

z tradiční frašky, původem z antického Řecka. Pevné – literární dramatické texty tehdy z jeviště ustoupily divočejší zábavě. Vzhledem k velikosti kamenných divadel si však jen těžko můžeme představovat tyto herce – mimy – jako pouhé nespoutané komediantské živly. Bez dokonalého technického a řemeslného vybavení by v takovém divadelním prostoru nemohli vládnout. Museli být po všech stránkách profesionálové, přiměřeně vzdělaní. Těšili se velké oblibě širokého obecnstva i oficiální podpoře. Podobně jako Carlo Gozzi a jeho herci, kteří na tuto tradici navazují.

Naproti tomu Puccini je vrcholný představitel éry velké opery, která kdysi vznikla (i když tak trochu omylem) jako snaha oživit antické divadelní formy. Pucciniho poslední opera je v jistém smyslu poslední opera této velké éry vůbec. Ale díky tématu starobylé pohádky a Gozziho divadelnímu kouzlu skladatel zapomenuté kořeny opery (možná nevědomky) našel – jako obrodnou sílu. Pucciniho *Turandot* v římském divadle skutečně ožila, jako by do něj bytostně patřila, a odkryla tím přesvědčivě prameny své síly. Ať je to jakkoli vědecky nedoložitelné, jevištní podoba *Turandot* zpřítomnila ozvěny divadla, jaké v tomto prostoru muselo kdysi žít.

31. července 2012 při představení Pucciniho *Turandot* v jedinečném scénickém prostoru *Le Théâtre Antique d'Orange* ožila spojením všech přítomných sil v čarovném tady a teď nejstarší evropská divadelní tradice a odhalila samotnou podstatu současného a živého divadla. Divadlo naplní svůj smysl, pokud se všichni účinkující bezmezně a s vášnivou láskou odevzdají tvořivé síle, pokud jsou v každém teď celou svou bytostí a energií tady, a účastní se hlubokého souznění hlediště a jeviště. To, co se hraje, ožije vlastním kouzlem, splyne s životem herců jako nejnaléhavější otázky života a smrti, a proplete se s životem každého přítomného diváka. Někdy někde to tak na okamžik zajiskří, a je to divadelní svátek, zážitek. Někdy někde se to najednou stane, a na takové představení nelze zapomenout. Divadelní sen.

Mluví 'stanislavský' anglicky?

(Cesty, texty, vlivy)

Jan Hančil

Tato studie si neklade za cíl prozkoumat všechny cesty, jimiž se Stanislavského myšlenky dostávaly na západ. Měla by být pouze orientační mapkou těch nejdůležitějších kanálů, jimiž se angloamerické divadlo dostávalo k myšlenkám a praxi Stanislavského, a jak se sny tohoto reformátora měnily v realitu, kterou si patrně ani ve snu nedokázal představit.

Od pádu železné opony se v angličtině objevuje množství publikací o Stanislavského systému. Perestrojka otevřela ruské archivy západním divadelním historikům, kteří reagovali na přirozenou poptávku ze strany britských a amerických divadelních škol a odborných kruhů. Velký zájem vyvolal také nový překlad Stanislavského díla od Jeana Benedettiho, jakož i jeho vynikající Stanislavského biografie z roku 1988. Zároveň došlo k mohutné migraci ruských učitelů herectví, z nichž mnozí si osobovali nárok na to, že jsou přímými nositeli této tradice. Ze Stanislavského (potažmo Čechovova, Mejercholdova, Vachtangovova) jména se staly obchodní značky. Kromě exportu Stanislavského systému docházelo i k importu anglických a amerických studentů, kteří studovali a studují různé programy přímo v ruských školách slavných jmen jako je VGIK, GITIS, Ščukinův institut, Škola Studia MCHT nebo Státní divadelní akademie ve Sankt-Peterburgu. Někteří z nich udržují kontakty s ruskými učiteli a spolupracují s nimi na západních vysokých školách i na divadelních projektech.

Modelovým příkladem je profesní dráha britské herečky, učitelky a autorky Belly Merlinové, která ze svého moskevského pobytu vytěžila zajímavou disertační práci vydanou pod názvem *Beyond Stanislavski: A Psycho-Physical Approach to Actor Training* roku 2001. Merlinová navázala spolupráci se svou moskevskou učitelkou Jekatěrinou Kamotskou (Kamot-skaja), dále publikuje, aktivně hraje i učí.

Tato nová (a v Británii vlastně první velká) vlna zájmu o Stanislavského tak vzbuzuje oprávněnou zvědavost, jak to bylo s šířením Stanislavského systému na západ dříve. Tento zájem vedl americkou historičku Sharon Marie Carnickeovou k napsání monografie *Stanislavski in Focus* (1998). Sama v ní velmi vydatně těží z Benedettiho životopisu, ale čerpá také přímo z ruských a amerických archivních materiálů a četných dalších zdrojů. Oživený zájem o ruské herectví dokládá také monografický sborník *Russians in Britain* editora Jonathana Pitchese z roku 2012. Jeho autoři sledují, jak se různé ruské tradice postupně aklimatizovaly v Británii, a to jak před pádem železné opony, tak po roce 1989.

Pronikání Stanislavského pojetí herecké práce (systému) na západ lze pro jednoduchost rozdělit na tři způsoby. První a nejpodstatnější je přímý vliv inscenací Moskevského uměleckého divadla (MCHT, od roku 1920 za sovětské éry s přidaným adjektivem 'akademické', tj. MCHAT) a působení Stanislavského

žáků a spolupracovníků. Tato cesta je poměrně známá a dobře popsána. Do této kategorie spadá přímý vliv dvou zájezdů MCHAT do Spojených států a následné šíření jeho myšlenek díky emigrantům – členům prvního studia. Druhou cestou je šíření Stanislavského myšlenek na základě psaných děl – ať už jeho vlastních nebo děl jeho žáků a následovníků. V tomto smyslu jde zejména o překlady Elizabeth Reynolds Hapgoodové, které měly na dlouhou dobu monopolní postavení. Zvláštní případ je pak nepřímá inspirace, která může mít ale na šíření Stanislavského myšlenek také podstatný vliv. Mám na mysli působení tvůrců, kteří nebyli přímo Stanislavského žáky ani následovníky, ale znali jeho tvorbu, případně vyrůstali z podobného uměleckého a duchovního podhoubí – práce Fjodora Komissarževského v Británii nebo filtrovaný vliv prostřednictvím Michela Saint-Denise. Tyto tři cesty proto také tvoří základ členění tohoto textu.

Hlavním nástrojem pronikání Stanislavského systému na západ byly především turné MCHT. Evropské turné z roku 1906 se uskutečnilo v době dlouhodobé nespokojenosti Stanislavského se stavem vlastního divadla. První velká lidská a umělecká krize MCHT nastala bezprostředně po smrti A. P. Čechova. Stanislavskij hluboce frustrovaný ze zkamenění svého divadla hledal cesty, jak je přimět k uměleckému experimentu. Kromě podpory neúspěšného Mejercholdova Divadla-studia roku 1905, do jehož vzniku investoval obrovskou částku 20 000 rublů z vlastních prostředků, se zabýval utopickým projektem vzniku sítě regionálních uměleckých divadel a začal dávat svým myšlenkám o herecké tvorbě pevný rámec, pro nějž se později ustálil název 'systém', ztotožňovaný se 'stanislavským', pro kterého v tomto případě volím přepis s malým s. Sám Stanislavskij nikdy nepokládal tento rámec za neměnný, ale po celý svůj život jej neustále modifikoval.

Přesto se jak východ tak západ většinu doby, která uplynula od úmrtí Stanislavského v roce 1938, k jeho odkazu choval, jako by šlo o zjevenou pravdu sepsanou vyvoleným do podoby několika knih, z nichž dvě ještě stačil autorizovat, přičemž do vydání dalších rukopisů už zasáhnout nemohl. Z odkazu vášnivě, posedle, až sebedestruktivně hledajícího divadelníka-experimentátora se stal soubor návodů, jakýsi nesmírně objemný manuál. Také živá, po dlouhou dobu nepsaná¹ metodologie podlehlá tomuto vývoji. V Sovětském svazu stranický kádr, člen operně-dramatického studia Michail Kedrov přetvořil živé Stanislavského hledání z posledních let jeho života v ideologicky vypreparovanou a mechanisticky pojímanou metodu fyzických jednání. Kedrov² zároveň aktivně bránil vlivu a působení dalších členů operně-dramatického studia, jako byla Maria Osipovna Knebelová, a monopolizoval své postavení jakéhosi Stanislavského dědice. Také proto se systém a metody od něj odvozené na dlouhou dobu staly neúplným, deformovaným obrazem původního Stanislavského úsilí.

Stanislavského cest na západ bylo několik, důležité je i působení odštěpené poloviny MCHT (Kačalovova skupina), která zůstala odříznuta na západní straně fronty během občanské války, avšak největší význam pro přenos Stanislavského systému má evropské a americké turné z let 1922–1924. Během této cesty také vznikla první, anglická verze umělecké autobiografie *Můj život v umění*, kterou lze pokládat za jeden z hlavních kanálů, jímž putovaly Stanislavského myšlenky

1 Angličtina má pro tento typ předávání poznání a tradice pojem 'lore', vyskytující se i ve složeninách (folk-lore), který čeština bohužel postrádá.

2 Kedrov byl s velkou pravděpodobností jakýmsi 'stranickým dozorem' v operně-dramatickém studiu. Stanislavskij například s oblibou popisoval herectví jako obraz života lidské duše. Kedrov upozorňoval svého učitele na nevhodnost termínu 'duše', čemuž se Stanislavskij bránil tím, že jej žádal, aby mu tedy nabídl adekvátní termín, který by vyjadřoval totéž...

do Británie v meziválečném období. Další Stanislavského publikace vyšla v roce 1936 péčí manželů Hapgoodových pod názvem *An Actor Prepares*. Při veškerém respektu k tomuto počínu je zřejmé, že zásadní Stanislavského dílo se dostalo ke čtenáři ve značně deformované podobě. O mnoho lépe na tom ovšem nebylo ani sovětské vydání z roku 1938, na jehož autorizaci měl Stanislavskij sice větší vliv, ale které bylo zase poznamenáno tuhou stalinskou cenzurou a autocenzurními edičními úpravami.

Zatímco ve Spojených státech byl před rokem 1923 vliv Stanislavského mizivý, v Evropě jeho myšlenky samozřejmě nacházely rezonanci již od prvního turné v roce 1906. Do Británie, která vždy stála poněkud stranou evropského uměleckého kvasu první poloviny 20. století, pak Stanislavského myšlenky putovaly ještě komplikovanějšími cestami. Největší vliv zde mělo, vedle vydání knihy *Můj život v umění*, hlavně působení Fjodora Komissarževského, ruského režiséra, který se Stanislavským sdílel základní ideová východiska, ale jeho systém kritizoval.

Nabízí se otázka, čím to, že je cesta Stanislavského na západ nejlépe vysledovatelná a popsaná přes americkou stopu. Zásadní roli jistě měla turné, která velkou vlnu zájmu nastartovala, ale zřejmě nepůjde o důvod jediný. Vždyť Stanislavskij realizoval podobné turné v Evropě již roku 1906 a pak znovu jako předstupěň amerického zájezdu roku 1922, ale impakt tak velký nebyl. Důvodem je patrně vyspělá divadelní kultura a vlastní reformní tendence. Evropští divadelníci si uvědomovali výjimečnost Stanislavského a Němirovičova přínosu, nesnažili se je ale napodobovat, protože zde existovaly osobnosti, které se v odlišných podmínkách snažily o podobné věci. Do Británie MCHT nedoputoval, ale i zde bytovaly reformní tendence, zaměřené zejména na oživení divadla prostřednictvím inscenací nových her (Shawova

a Granville-Barkerova éra v divadle Royal Court) či renesance alžbětinské inscenační praxe Williama Poela. Amerika měla naproti tomu potřebu vybudovat novou americkou kulturu, americké divadlo a drama. Zatímco moderní americké drama vzniká již před zájezdem MCHT, současně s hnutím malých divadel, moderní inscenační postupy přicházejí z ciziny jako import. Theatre Guild a další producenti dokázali ve 20. a 30. letech importovat prakticky všechny významné divadelní trendy a osobnosti, zájezd MCHT přinesl novou úroveň ansámblové tvorby a psychologické věrohodnosti, která později nalezla v Americe nejvlastnější místo ve filmovém průmyslu.

Americká stopa 1923–1924

Pro pochopení charakteru amerického turné je třeba si uvědomit, že vznikalo jak na objednávku americké strany (díky úsilí a působení rusko-amerického impresária Morrisa Gesta), tak jako snaha zachránit divadlo v neudržitelné ekonomické situaci během NEP, kdy MCHAT přišel o dotace. Divadlo bylo soběstačné pouze ze 40 % a usilovně hledalo způsob, jak v tomto ekonomicky mrazivém podnebí přežít. Americké turné se zdálo být cestou, jak překlenout dobu nejhorší finanční tísně. Kromě toho zažívalo divadlo také další z vážných uměleckých a personálních krizí. Dotace byly na podzim roku 1921 sice obnoveny, ale divadlo tak jako tak potřebovalo restrukturalizaci. Další mimouměleckou motivací byla Stanislavského svízelná rodinná situace. Jeho syn Igor onemocněl tuberkulózou a Stanislavskij naléhavě potřeboval získat peníze na nákladnou léčbu v zahraničí. Vzhledem k astronomicky rostoucí inflaci rublu se turné zdálo být všelékem na problémy souboru. „Amerika je jediné publikum, jediný finanční zdroj dotace

souboru, s jakým můžeme počítat“ (Stanislavskij in Carnicke 2009: 21). Postavení Stanislavského v Rusku nebylo v té době příliš dobré. V letech 1918 a 1919 byl opakovaně vyslýchán tajnou policií, která jej podezírala z procarských postojů (ibid.). Z majitele továrny a vlivného průmyslníka se stal během revoluce proletář, který přezíval díky tomu, že rozprodával majetek. V roce 1920 apeloval Lunačarskij, tehdejší komisař pro osvětu, na Lenina, aby zajistil Stanislavskému nějaké důstojné bydlení a argumentoval tím, že se chystá prodat své poslední kalhoty. Ještě roku 1922 po příjezdu do Berlína Stanislavskij zpočátku nevycházel z luxusního hotelového pokoje, protože se styděl za své obnošené šaty.

Morris Gest využil pověsti, které se Stanislavskij těšil v Americe, a zapojil veškeré dostupné propagační nástroje. Publikum bylo masírováno tiskovou kampaní ještě dlouho před příjezdem souboru, fotografové dokumentovali Stanislavského příjezd do Berlína a referovali o evropské části turné v listopadu a prosinci roku 1922. Stanislavskij poprvé okusil, jak funguje tisková kampaň na americký způsob, když byl pro tisk nucen pózovat s náhradní ženou a synem (sic!) při příjezdu do Berlína (Lilina s Igorem se cestou zdrželi kvůli synově onemocnění).

Jedním z paradoxů je, že turné, které udělalo tolik pro propagaci Stanislavského systému herecké práce, ve skutečnosti přivezlo pouze inscenace, které vznikly do roku 1906, tedy v době před vznikem systému jako takového. Některé z těchto inscenací byly navíc znovu nazkoušeny s pozměněným obsazením a způsobem, který rovněž se systémem jako takovým neměl mnoho společného. Pro turné byli angažováni herci, kteří v té době s MCHAT nespolupracovali, jako byl Richard Boleslavsky, bývalý člen souboru, jenž do New Yorku emigroval v roce 1920, nebo Věra Pašennaja, členka konkurenčního Malého divadla. Pašennaja narychlo nastudovala velké role v inscenacích *Cara*

Fjodora, Tři sester, Višňového sadu a Na dně. Během turné si všichni herci sáhli až na dno svých sil. Vražedná pracovní zátěž se projevila nemocemi, alternanti pak měli často jen jednu či dvě zkoušky na hlavní role. Během dvou turné odehrálo divadlo v amerických městech 380 představení. Stanislavskij byl psychicky i fyzicky zcela vyčerpaný. Kromě organizačních a finančních těžkostí musel bojovat i s ideologickými nástrahami. Na jedné straně jej americký tisk obviňoval z šíření sovětské propagandy, sovětský tisk jej během turné obviňoval z udržování buržoazního divadla, z využívání Čechů k vytváření spojenectví s kapitalisty a z pokusu o emigraci. Fotografie pořízená během benefice pro ruské umělce-emigranty vedla k tomu, že jej doma označovali za bílého Rusa, kontrarevolucionáře.

Největší paradox turné spočíval v tom, že přes obrovský umělecký úspěch, heroické pracovní nasazení a vyprodané sály byl finanční výnos pro divadlo nulový. Stanislavskij nepočítal s výší plateb pro pomocný personál a s faktem, že pronajmout divadlo v Americe znamenalo dostat holé stěny; veškerá technologie a personál musely být pronajaty zvlášť. V kombinaci s vysokými náklady na převoz dekorací vytvořila tato situace permanentní finanční stres, znásobený faktem, že na konci roku 1923 museli herci navíc zaplatit 8 % z výdělku na daních. Mnozí si to ale kvůli vysokým životním a cestovním nákladům nemohli dovolit.

Turné MCHAT však mělo nesmazatelný vliv na americké divadelníky. Kritika vysoce hodnotila ruské ansámblové herectví pro jeho pravdivost a dokonalé, uvěřitelné portréty postav. Z herectví MCHAT se stal etalon, kterým bylo poměřováno americké herectví. Jak napsal jeden z recenzentů, Stanislavského inscenace „*nám dodaly odvahu, abychom přehodnotili běžná měřítka našich dramatických a divadelních hodnot*“ (Carnicke 2009: 26). Mezi velkými obdivovateli byly

osobnosti prvního řádu jako producent David Belasco nebo herec John Barrymore. Menší nadšení panovalo nad výpravou a technickým vybavením; v oblasti jevištních technologií bylo již v té době americké divadlo na světové špičce. Navíc Stanislavskij přivezl do Spojených států až čtvrt století staré výpravy, které musely působit omšele a staře. Běžní diváci přitom divadlu příliš nerozuměli: Hrál se v ruštině, Američanům jako netrpělivému a aktivnímu národu zůstávali Čechovovi hrdinové a široká ruská duše cizí. Nejdůležitější dopad s ohledem na další vývoj amerického divadla však mělo nadšení, které divadlo vyvolalo v tehdy amatérských či začínajících divadelnících, jako byli Lee Strasberg, Harold Clurman či Stella Adlerová. Lee Strasberg vzpomíná:

„První návštěva Moskevského uměleckého divadla neměla význam pouze pro náš osobní život, byla to událost obrovského významu pro celé naše divadlo. Odehrála se na počátku nebývalého rozvoje amerického divadla, kdy americké divadlo hledalo svůj vlastní hlas. [...] Proto nešlo pouze o něco, co jsme obdivovali a z čeho jsme se radovali [...] jsem si jist, že jsme všichni zažili zvláštní vazbu“ (Carnicke 2009: 26).

Strasbergovi nevadilo, že sleduje vlastně oprášené inscenace, jejichž původní verze spatřily světlo světa před více než dvaceti lety. Naopak, cítil se privilegiován faktem, že divadlo přivezlo to nejlepší ze svého repertoáru. Stejně jako většina dalších obdivovatelů si neuvědomoval, že divadlo prožívá jednu ze svých největších krizí. Od smrti Čechova Stanislavskij soustavně hledal nové cesty ke stylizovanému divadlu a symbolistické poetice. Konzervativní repertoár amerického turné lze asi nejlépe vysvětlit na jedné straně komerčními zájmy a předpokládaným vkusem amerického publika, na druhé straně nelze vyloučit ani propagandistické záměry sovětského režimu. Přestože byl Stanislavskij v Americe oslavován jako tvůrce a protagonista MCHAT, jeho

postavení ve vlastním divadle bylo tou dobou spíše okrajové. Po kolapsu v roli Rostaněva v inscenaci *Ves Stěpančikovo* (1917), kdy jej Němirovič-Dančenko musel v generálních zkouškách přeobsadit, přestal Stanislavskij zkoušet nové role a také jeho pravomoci v divadle takřka kompletně převzal Němirovič-Dančenko.

Pokud v Americe podobně jako ve stalinském Rusku nakonec převládl obraz Stanislavského jako přísné otcovské figury, která dobrotivě uvádí nejisté a zmatené adepty do tajů hereckého řemesla pomocí neselhávajícího systému, měla tato mytická figura se Stanislavským málo společného. V Americe byla založena na velmi kusých znalostech a v Sovětském svazu byl tento obraz ve 30. letech vědomě pěstován jako ikona socialistického realismu.

Jaký byl ale vlastní proces zakořenění Stanislavského myšlenek v americké půdě?

Klíčení (*Richard Boleslavsky³* *a American Laboratory Theatre*)

Důležitým faktorem přenosu systému do Ameriky byly aktivity Richarda Boleslavského. Ten působil spolu s Vachtangovem, Suleržickým, Michaillem Čechovem a Marií Uspenskou v Prvním studiu, byl velice úspěšným hercem, v roce 1920 však z Ruska emigroval. V roce 1921 se v Praze připojil k takzvané Kačalovově skupině, která poté, co ji v roce 1919 občanská válka na Ukrajině odřízla od mateřského souboru, hrála tři roky mimo Rusko. V roce 1922 se skupina na Stanislavského naléhání vrátila do vlasti, ale Boleslavsky jako Polák se rozhodl zůstat v emigraci. Stanislavskij mu to sice zazlíval, ale vzhledem k tomu, že na americké turné neměl dostatečně silný

³ Polský herec, vlastním jménem Boleslaw Ryszard Szrednicki (1889–1937). Vystupoval pod pseudonymem Boleslawski, později byl přepis změněn na Boleslavsky.

soubor, dohodl se s Boleslavským, že na turné bude hrát. Kromě toho Boleslavsky pomáhal inscenovat davové scény, upravoval aranžmá pro různé divadelní prostory a v neposlední řadě zaskakoval za nemocné členy souboru. Nejenže jej Stanislavskij po dobu amerického turné využíval jako herce, ale také mu dovolil, aby hovořil o jeho systému. Právě díky jeho aktivitám po roce 1924 Stanislavského odkaz přerostl do fenoménu American Laboratory Theatre a prostřednictvím Group Theatre a Actors Studia ovlivnil hlavní proud amerického herectví.

American Laboratory Theatre představuje první seriózní pokus o ukotvení systému v New Yorku. První z deseti lekcí, které se později staly základem jeho slavné učebnice,⁴ pronesl Boleslavsky bezprostředně po příjezdu MCHAT v lednu 1923. Tlumočil v nich zkušenost s hereckým tréninkem, jak jej zažil v Prvním studiu. V dubnu 1923 publikoval první článek o systému. V červnu pak založil divadlo a školu American Laboratory Theatre, kde učil do roku 1930 společně s další bývalou členkou Prvního studia Marií Uspenskou.

Boleslavsky koncipoval American Laboratory Theatre jako školu ansámblového 'živého divadla'. Ansámblového ducha si ale herci vyložili tak, že znamená i kolektivní rozhodování o všech podstatných věcech (podobně jako tomu později bylo v Group Theatre). To však byly požadavky zcela nereálné. Také prostředí komerčního newyorského divadla těmto ideálům příliš nepřálo. American Laboratory Theatre po celou dobu trvání zápasilo o holou existenci. Boleslavsky sám byl bez peněz a musel si vydělávat režii na Broadwayi a v Hollywoodu. V době, kdy ve škole studoval Strasberg, měl Boleslavsky většinou jiné závazky a studenty vedla Maria Uspenskaja.

⁴ Boleslavsky, R. *Acting: The First Six Lessons*, Theatre Arts Books 1933. Česky: *Herectví: Prvních 6 lekcí*, Československé filmové nakladatelství, Praha 1948.

Americký MCHT (Group Theatre)

Group Theatre je divadlo, jehož kolektivní duch byl vepsán přímo do jeho názvu. Přestože nešlo o jediné newyorské divadlo, které se hlásilo k myšlenkám Stanislavského (o ty se kromě American Laboratory Theatre opíralo také Neighbourhood Playhouse), dovedlo tyto principy nejdále a mělo později největší vliv na americký život těchto myšlenek. Vznik divadla suggestivně popisuje jeho zakladatel Harold Clurman ve své memoárové knize *The Fervent Years* (1957). Group Theatre vzniklo právě z touhy po ansámblové tvorbě. Oba zakladatelé, Lee Strasberg i Harold Clurman, byli v té době zaměstnanci úspěšné newyorské producentské skupiny Theatre Guild, již se během dvacetileté existence dařilo spojovat nebyvalou manažerskou prozíravostí v divadelním podnikání s progresivní uměleckou dramaturgií. Bylo to uskupení řízené skupinou autorů, intelektuálů a divadelníků, kteří dokázali udržet nesnadnou rovnováhu díky pragmatickým zásadám kolektivního řízení. (Jednou z těchto zásad bylo, že Theatre Guild nikdy nebude inscenovat dílo člena svého vedení.) Ani jeden ze zakladatelů Group Theatre neměl velké divadelní zkušenosti. Strasberg byl v Theatre Guild zaměstnán jako herec malých rolí, Clurman jako inspicient a příležitostný herec davových scén. Není divu, že oba tvůrčí duchové strádali tím, že nebyl využit jejich tvůrčí potenciál. Group Theatre tak vzniklo z disentu uvnitř Theatre Guild a bylo původně koncipováno jako studio uvnitř této organizace. Harold Clurman byl jako intelektuál s dobrým akademickým vzděláním a diváckými zkušenostmi v Evropě ovlivněn Copeauem, jehož osobně znal, a později právě návštěvou MCHAT. Clurman horoval za ansámblový model divadla založený na uměleckém experimentu, za divadlo, které by neplývalo talentem. Jako typický charismatický leader s velkým darem slova Clurman

toto divadlo doslova vemluvil do života. Clurman a Strasberg pro svůj projekt zlákali Cheryl Crawfordovou, produkční a příležitostnou režisérku Theatre Guild. Triumvirát potenciálních režisérů pak vytvořil pozoruhodné divadlo, které v nepřátelském komerčním světě přežilo bez dotací, podporováno svými movitějšími členy a drobnými dary mecenášů až do roku 1940, ke konci ovšem už pouze jako produkční skupina, jež se strukturou ani fungováním v ničem nelišila od Theatre Guild. Lee Strasberg v divadle vydržel pouze do roku 1935, kdy došlo k jeho roztržce se Stellou Adlerovou, Clurmanovou ženou a přední herečkou souboru. Roztržka je symptomatická pro způsob zdomácňování Stanislavského systému v Americe. Během zkoušení hry J. H. Lawsona *Gentlewoman*, v níž Adlerová hrála hlavní roli, odjeli Clurman s Adlerovou do Evropy. V Paříži se setkali se Stanislavským, který se zde léčil. Stanislavskij vyhověl jejich žádosti o schůzku, sešli se v Buloňském lesíku. V místě, kde se dříve konaly souboje a milostná dostaveníčka, se Stella Adlerová na Stanislavského vrhla po způsobu heroin: „*Pane Stanislavskij,*“ pronesla dramaticky, „*než jste vstoupil do mého života, herectví mě těšilo. A teď herectví nenávídím.*“ Tím začala pravidelná setkání, jakési soukromé lekce, které trvaly pět týdnů a výrazně ovlivnily nejen směřování Group Theatre, ale také celý vývoj americké herecké pedagogiky. Adlerová po svém návratu dopodrobna referovala o své práci se Stanislavským a využila této zkušenosti k tomu, aby se zbavila obtížného podrízeného postavení vůči autokratickému Strasbergovi. Přímo jej obvinila, že jeho interpretace Stanislavského je nesprávná. Nepatřičný důraz na cvičení s afektivní pamětí prý pokřivil hereckou práci v souboru. Strasberg na to nejprve reagoval v tom smyslu, že Stanislavskij se odcizil sám sobě. Jeho památná slova doslova zněla: „*Stanislavski doesn't know, I know.*“ Později ale některé

poznatky, které Adlerová přivezla, začlenil do své vlastní metody. Problém spočíval v tom, že Strasbergovo povědomí o Stanislavského práci bylo determinováno Boleslavským – zkušeností Prvního studia s jeho důrazem na realismus a emocionální paměť. Byly to Stanislavského objevy z roku 1912. O dvaadvacet let později už sám Stanislavskij mnohé své rané názory korigoval. V té době se již zabýval metodou fyzických jednání či aktivní analýzy, kterou začal systematicky prověřovat o rok později, v roce 1935 v tzv. Operně-dramatickém studiu. Po tomto konfliktu se Strasbergův vliv v Group Theatre zmenšil a nedlouho poté Strasberg Group Theatre opustil.

Druhá etapa vstřebávání Stanislavského je spojena hlavně se jmény Stelly Adlerové a Sanforda Meisnera, dalšího herce Group Theatre. V obou případech by však bylo chybné pokládat tyto přístupy za nějaké poučené pokračování a rozvíjení metody fyzických jednání. Šlo o školy do značné míry vycházející z osobností svých zakladatelů (Hančil 1991), tj. spíše o inspiraci Stanislavského myšlenkami a postupy než o skutečné pokračování tradice. Představitelé Group Theatre se nesnažili pouze rozvíjet myšlenky Stanislavského, ale provozovat v době hospodářské krize angažované divadlo a byli pro to schopni leccos obětovat jak osobně, tak umělecky. Jejich zásahy do dramatických textů nepochybně poškozovaly celistvost a uměleckou kvalitu inscenovaných textů. Často požadovali, aby autoři upravovali pesimistické vyznění her v duchu naděje na pozitivní změnu či nápravu. Vůbec netušili, že se tímto dobrovolným napodobováním socialistického realismu a angažovaného propagandistického umění vzdalují intencím Stanislavského, který ze svého dobrovolného vnitřního exilu trpně sledoval, jak obdobné tendence v Rusku stravují a pokřivují jeho vlastní odkaz. Sovětská propaganda samozřejmě ovlivnila už turné v letech 1923–1924

a dychtiví američtí divadelníci naivně a doslovně přijímali, co jim propaganda servírovala: „Četli jsme ty zatracené noviny, které vydávali pro americké čtenáře, a věřili všem lžím, které tam psali,“ vzpomínal po letech Elia Kazan (Carnicke 2009: 48).

Divadlo vykazovalo učebnicové znaky skupinové dynamiky a mnohé rysy charismatického hnutí. Vytvořili jakousi společnost uvnitř společnosti. Není také náhoda, že mnozí z těch, kdo v Group Theatre našli útočiště, byli emigranty nebo potomky emigrantů, nezakořenění v novém světě. Lee Strasberg byl Žid původem z Haliče a do smrti se nezbavil cizího přízvuku, Elia Kazan byl dítětem tureckých emigrantů, Adlerová i Clurman měli kořeny v židovském divadle provozovaném v jidiš. Carnicke uvádí zajímavý postřeh Davida Krasnera, Strasbergova advokáta, který poznamenal, že herectví podle metody vyžadovalo vnitřní osobní konflikt, který zrcadlil konflikt hodnot starého světa s americkými zkušenostmi.

Společným rysem MCHT a Group byla také relativní nezkušenost herců – MCHT byl sestaven ze Stanislavského amatérů a studentů Němiroviče-Dančenka. V roce 1911 původně nezkušení herci proměnili svou zvědavost v rutinu, systém odmítali a Stanislavskij založil První studio z hereckých nováčků. Ti, když v roce 1923 učili své americké studenty Stanislavského systém, nevěděli nic o Stanislavského nejnovějších výzkumech a trvali na 12 let starém konceptu. Postupně, jak se Stanislavského myšlenky zabydlovaly na americké půdě, docházelo k jejich asimilaci a integraci, stávaly se americkým majetkem a fenoménem americké kultury. Okrajové American Laboratory Theatre Richarda Boleslavského našlo úspěšnějšího pokračovatele v podobě Group Theatre, které se ve druhé polovině 30. let proměnilo v úspěšnou broadwayskou produkční skupinu, a tento pohyb od pomyslného okraje do středu, mainstreamu, byl dokonán v dalším pokračování

této tradice, Actors' Studiu. To už vyloženě cílilo na Broadway a vysílalo své žáky do komerčního divadla a filmového průmyslu, respektive 'půjčovalo si' ikony, aby na nich posílilo svou značku (Marilyn Monroe). Jak ironicky poznamenal Elia Kazan, „Rebelové 30. a 40. let se stali *establishmentem současnosti*“ (Kazan 1988: 142).

Církve podle Stanislavského (Strasberg, Meisner, Adler, Hagen)

Actors Studio založili Cheryl Crawfordová, Elia Kazan a Robert Lewis⁵ v roce 1947. Studio zahájilo svou činnost ve stejném týdnu, kdy Elia Kazan začal zkoušet Williamsovu *Tramvaj do stanice Touha* s Marlonem Brandem v roli Stanley Kowalského, což byl ikonický výkon dlouhou dobu ztotožňovaný s Metodou a Actors Studiem jako takovým.

Studio však mělo přece jen jiné cíle než Group Theatre. Nechtělo vytvářet alternativní divadelní systém, chtělo vytvořit platformu herců, kteří prošli stejným tréninkem, mluvili stejným jazykem a měli podobné cítění divadla. Tito herci pak mohli infiltrovat komerční i nekomerční scénu. Byl to životaschopný koncept, v neposlední řadě také proto, že dával americkému hereckému stavu důstojnost a suploval prostor pro experimentaci, která je většinou možná a udržitelná pouze v dotovaném divadle. Actors Studio neusilovalo o soběstačnost a nevybíralo školné. Spoléhalo na granty nadací a dary od štedrých a slavných absolventů, jako byl například Robert Redford, nebo výtěžky z benefičních vystoupení svých celebrit (Marilyn Monroe).

Přestože Actors Studio založili Lewis s Kazanem a Crawfordovou, kteří měli

⁵ Robert Lewis (1909–1997), americký herec, režisér, herecký pedagog a autor. V 70. letech vedoucí katedry režie a dramaturgie Yale School of Drama.

své nepříjemné zkušenosti se Strasbergovými uzurpátorskými způsoby, sami byli příliš vytížení a na dobrovolnickou práci ve Studiu neměli čas. Strasberg měl naopak času dost, protože nikdy nezakořenil ani v hollywoodských studiích ani na newyorské divadelní scéně. Když pak došlo mezi Kazanem a Lewisem k neshodám, které skončily Lewisovým odchodem z projektu, Kazan nebyl schopen dostat svým závazkům, a tak se Actors Studio stalo doménou Lee Strasberga, který je už nikdy nepustil a vedle sebe žádného konkurenta nestrpěl. Stella Adlerová a Sanford Meisner založili konkurenční studia a Stanislavského odkaz ve Spojených státech se začal drobit na množství sekt, které na sebe navzájem nevražily a prohlašovaly se za jediné právoplatné strážce odkazu.

Jednotlivá studia zdaleka nekopírovala systém, ale reflektovala osobnosti svých vůdců, kteří si ostatně rádi ponechávali copyright na své jméno. Vedle škol, které vzešly z Group Theatre, se jako svěbytný otevřený přístup k herecké výchově podle Stanislavského ukázala pedagogická cesta Uty Hagenové. Tato úspěšná divadelní herečka⁶ vychovala mnoho herců (mezi její žáky patřili například Sigourney Weaverová, Liza Minnelliová, Whoopi Goldbergová, Jack Lemmon a Al Pacino) i pedagogických pokračovatelů. Na rozdíl od Strasbergovy Metody Hagenová vždy zdůrazňovala použitelnost v divadelní praxi.

Napsat, redigovat a přeložit (Hapgoodová, Gjurevičová, Benedetti)

Pro rozšíření systému na západě bylo samozřejmě nejdůležitější ústní podání,

⁶ Ztělesnila mnoho rolí klasického repertoáru v padesátých letech, zásadně ji ovlivnila práce s režisérem Haroldem Clurmanem na roli Blanche DuBois, proslavila se mimo jiné jako Martha v broadwayské premiéře Albeeho hry *Who's Afraid of Virginia Woolf* z roku 1963. Držitelka několika cen Tony.

živě tradované prostřednictvím Stanislavského žáků a souputníků. První Stanislavského metodologickou příručkou, která vyšla na západě, byla kniha *An Actor Prepares*. Jedním z paradoxů systému je, že překladatelka, Američanka Elizabeth Reynolds Hapgoodová dosáhla vydání v angličtině ještě před tím, než systém vyšel v ruštině. Toto vydání bylo konzultováno a odsouhlaseno Stanislavským, nebylo však pouhým překladem, ale zároveň i adaptací rukopisného textu, podstatně zkráceného s ohledem na americké čtenáře. Vydání bylo později vytýkáno, že obsahuje řadu simplifikací, Hapgoodová se však hájila tím, že ediční zásahy byly nutné vzhledem k duplicitám v textu a Stanislavskij všechny zásahy schválil. Američtí a britští čtenáři, kteří chtěli přesně znát původní text, se proto často obraceli k německému překladu, který vznikl na základě ruské verze. Ta však byla publikována teprve v roce 1938 po Stanislavského smrti pod názvem *Rabota aktora nad soboj*, část I.

Stanislavského 'gramatika herectví' ale nebyla napsána v krátkém časovém úseku, její vznik zaměstnával Stanislavského od roku 1899 a první verzi načrtl už v roce 1904. Od té doby vzniklo mnoho dalších verzí, Stanislavskij je opouštěl a začínal znovu, nebyl schopen se donutit k jejich redigování a průběžné publikaci. Jako by se nedokázal odpoutat od svého dítěte a dopřát mu samostatný život. Systém byl pro Stanislavského až příliš živým procesem. Jen tak se mohlo stát, že mnozí jeho žáci a mladší současníci začali publikovat dříve než on, vymezovali se vůči jeho systému jako například Fjodor Komissarževskij ve své knize *Herecká tvorba a Stanislavského teorie* z roku 1917. O dva roky později publikoval své poznámky o práci v Prvním studiu Michail Čechov. S oběma pak polemizoval Vachtangov, který soudil, že jediné Stanislavskij má právo napsat ucelené pojednání o svém systému. Zajímavé je,

že toto pojednání mohlo vyjít poprvé právě během amerického turné. Publikování na západě mělo totiž pro Stanislavského v neposlední řadě také finanční význam. Už v roce 1924 uvažoval o anglickém vydání herecké 'gramatiky', tento plán se ale nakladatelům ve Spojených státech jevil prodělečný, a proto jej přiměli k sepsání umělecké autobiografie. Tak vznikl *Můj život v umění*. Rukopis anglického vydání se rodil v neregulérních podmínkách pod silným časovým tlakem o přestávkách v divadle, v taxíku, v restauracích nebo i na ulici, zčásti byl napsán rukou, zčásti byl diktován sekretářce. Stanislavskij nebyl s textem spokojen a ruské vydání vyšlo po letech (1926) s mnoha opravami.⁷ Kniha však byla na západě velmi populární, silně ovlivnila dychtivé herce prahnoucí po svědectví o divadelním zázraku, jak mnozí z nich MCHAT vnímali, a stala se biblí pro mnohé anglické divadelníky, mj. Ellen Terryovou (v pozdních letech), Peggy Ashcroftovou nebo Michaela Redgravea. Declan Donnellan ji dodnes považuje za přístupnější, a tudíž také čtenější a vlivnější knihu než jeho další publikace.

Po skončení amerického turné však systém další čtyři roky čekal na to, až na něj jeho autor bude mít čas. Tento okamžik přišel v roce 1928, kdy Stanislavskij utrpěl těžký infarkt během oslav 30. výročí MCHT a byl nucen zcela proměnit dosavadní způsob života.⁸ Patrně již v listopadu 1928 zkompletoval rukopis, který byl však natolik dlouhý, že byl donucen jej rozdělit do dvou dílů. Trvalo dalších pět let, než poslal Hapgoodové rukopis prvního dílu a označil jej „definitivní verze pro Ameriku“ (Carnicke 2009: 78).

7 První české vydání vyšlo u F. Borového roku 1940.

8 U příležitosti 30. výročí MCHT prokázal Stanislavskij svou neschopnost vyznat se v reálné politice, když pronesl ve své době politicky sebevražednou řeč, v níž vyzdvihl přínos mecenáše a kapitalisty Sávy Morozova pro vznik a přežití MCHT. Mnohým jiným v té době za podobný projev hrozilo uvěznění nebo i smrt. Poté během představení zkolaboval na jevišti.

Hapgoodová tento text výrazně krátila. Stanislavskij zároveň nadále pracoval na rukopisu v Rusku a dále jej rozšiřoval. Po prvním dílu vydaném posmrtně roku 1938 byl druhý díl publikován až o deset let později,⁹ takže se zcela oddělil od dílu prvního s jeho těžištěm v realisticko-naturalistickém divadle zaměřovaném za celek systému (Benedetti 1988: 298). Anglická verze s názvem *Building a Character* byla vydána v roce 1949. Druhý díl se od ruského vydání liší ještě výrazněji. Aby zmatků nebylo málo, zanechal Stanislavskij po své smrti velké množství rukopisných verzí a náčrtů jako podklad 3. dílu. Rovněž tyto rukopisy prošly různou redakční úpravou v Rusku, kde vyšly pod názvem *Rabota akťora nad rolju* (v Americe *Creating a Role*).¹⁰

Všechny tyto texty jsou poznamenány velkou Stanislavského trýzní, že sám nedokázal adekvátně pojmenovávat svou zkušenost. Hlavní pomocníci Stanislavského, jeho dramaturgyně a posléze ruskou redaktorkou byla Ljubov Jakovlevna Gjurevičová (1866–1940). Té také Stanislavskij napsal sebekritické význání: „Věř mi, že nemám absolutně žádné literární ambice [...] Vím, že nejsem spisovatel“ (Carnicke 1988: 78).

Vztahy Stanislavského s manžely Hapgoodovými se datují od roku 1924, kdy Elizabeth pro Stanislavského tlumočila během jeho návštěvy ve Washingtonu. V následujících letech pak Stanislavskému všestranně pomáhala. Když sovětské úřady povolily Stanislavskému v letech 1929–1930 vycestovat, aby uspíšily jeho rekonvalescenci, Hapgoodovi mu pomáhali krýt vysoké životní náklady v cizině. Během pobytu v německém Badenweileru (v létě 1930) jej takřka denně navštěvovali a pomáhali mu redigovat

9 Česky *Moje výchova k herectví II*, Orbis 1954.

10 Česky pouze časopisecky pod titulem „Hercova práce na roli“ in *Sovětské divadlo* 1/1951, 4: 347–384 a 11/1952, 1: 57–63, 2: 166–180, 3: 280–289, 4: 418–425.

jeho rukopis. Stanislavskij byl Hapgoodovým za jejich spolupráci velice vděčný a sepsal s nimi smlouvu, v níž je učinil generálním správcí jeho autorských práv k připravované knize o herectví, a to nejen pro anglické vydání, ale pro veškeré překladové verze. Toto zvláštní ujednání bylo patrně motivováno také Stanislavského obavami o vlastní dílo v době nejtěžší stalinistické cenzury. Hapgoodové to umožnilo, aby úspěšně a velmi razantně bránila alternativním překladům z ruského originálu až do 80. let. Díky tomuto výsadnímu postavení měl překlad Hapgoodové obrovský vliv na vnímání Stanislavského díla na západě a de facto formoval slovník několika generací herců, i když zvolené termíny nejsou z pohledu moderních editorů vždy ideální. Je otázka, do jaké míry jsou redakční zásahy Hapgoodové závažné pro vyznění Stanislavského textů. V roce 1935 autor vidoval svými iniciálami každou stránku textu, který Hapgoodové zaslal k překladu, viděl také korektury krácené verze z roku 1936. O razanci úprav nejlépe vypovídá porovnání délky obou vydání. Ruská verze (*Rabota aktora nad soboj*, část I)¹¹ má 575 stran, *An Actor Prepares* pouhých 295 stránek. Carnicke také analyzuje redakční zásahy: většinou šlo o odstraňování opakujících se pasáží, redukce synonymických adjektiv, nahrazování opakujících se podstatných jmen zájmeny. Tyto běžné jazykové úpravy nejsou tak podstatné, jako určitá proměna stylu, ke které došlo tím, že překladatelka vynechává anekdotické elementy vyprávěcího stylu a škrtá reakce studentů. Vytrácí se tak dialogický, partnerský ráz výuky, a v knize tudíž mnohem více dominují teoretizující pasáže. Ruská verze je jistě mnohomluvná, anglická je zase místy až nesrozumitelně zašifrovaná.

Problematický je též překlad Stanislavského terminologie. Například herecké

‘prožívání’ (*pereživanije*) bývá do angličtiny tlumočeno různě. Buď doslova jako ‘living through the part’, jak to (nedůsledně) překládala Hapgoodová, nebo jak termín překládá Benedetti – ‘experiencing’. Vzhledem k tomu, že Hapgoodová překládala tento pojem různě podle kontextu, se v jejím překladu ‘prožívání’ nevyskytuje jako termín a stírá se rozdíl mezi prožíváním, procitováním a zakoušením. Zatímco jiné pojmy, například pojem tzv. afektivní paměti, vyvolaly bouřlivé diskuse, tento pojem se v angloamerickém kontextu na dlouhou dobu ztratil.

Velmi pozoruhodný pro interpretaci tohoto pojmu je nedatovaný strojepis herecké příručky, který Stanislavskij zanechal během svého pobytu v USA. Byl napsán zkrájí roku 1923 a je uložen v Bancroftově knihovně, proto je označován jako *Bancroft Typescript*. Carnicke z něho cituje: „*Herec vytváří život lidského ducha role z vlastní živoucí duše a vtěluje jej ve své vlastní živoucí tělo*“ (Carnicke 1989: 133). Zde Stanislavskij používá formulace, které by v té době v Sovětském Rusku z důvodů cenzury nebyly možné.

Británie – nepřímé vlivy (Fjodor Komissarževskij / Theodor Komisarjevsky)

Vstřebávání Stanislavského myšlenek v Británii šlo zcela jinou cestou než v Americe, která byla oslněna dvěma velkými turné MCHAT v režii Morisse Gesta. Moskevské umělecké divadlo do Británie v první polovině dvacátého století nezavítalo, a tak tu vlivy z okruhu Stanislavského byly především nepřímé. Paradoxní také je, že se ideje, jež se Stanislavskij snažil vtělit do svého systému, dostaly do Británie prostřednictvím člověka, který ještě před revolucí Stanislavského kritizoval. Tímto kritikem byl

11 Český *Moje výchova k herectví*, ATHOS 1946.

Fjodor Fjodorovič Komissarževskij, syn Stanislavského spolupracovníka a učitele Fjodora Petroviče Komissarževského a nevlastní bratr slavné Věry Komissarževské. Jeho přístup k herecké práci měl mnoho styčných bodů s přístupem Mejercholda i Michaila Čechova, v Británii však Komissarževskij¹² Michaila Čechova předběhl. Komis, jak se mu v Británii familiárně přezdívalo, se s M. Čechovem nikdy nesetkal, přestože zde koncem třicátých let působili společně, a poté se oba přesunuli do Spojených států. Jádrem jeho přístupu byl ve shodě se Stanislavským důraz na přípravu a analýzu motivací postav, na obrazy a imaginaci, ale podobně jako Mejerchold přikládal velký význam hudebnosti divadelního díla a celkové kompozici. Na rozdíl od Čechova však Komissarževskij na téma obrazivosti nikdy nic nepublikoval. Zpětně se jeho názory zdají být amalgámem Stanislavského a Michaila Čechova, ve skutečnosti však byl jeho přístup zcela svébytný a vycházel ze svérázné a rozporuplné umělecké osobnosti, která zrála ve stejném prostředí na základě podobných zkušeností a uměleckých ideálů. Přestože Komis nevyužíval systém ani terminologii Stanislavského, byl bytostným režisérem-pedagogem a během svého působení v Británii ovlivnil mnoho hereckých osobností, mezi jinými Johna Gielguda, Peggy Ashcroftovou či Anthony Quaylea. Ashcroftovou uhranul natolik, že si jej vzala, manželství však nemělo dlouhého trvání.

„Vždy jsem se cítila jako žačka a jeho vnímala jako mistra, byl velice inspirativní. Naučila jsem se od něho, jak přistupovat k roli, jak ji analyzovat a jak je důležité chápat celek režisérovy koncepce inscenace“ (Billington 1988: 53).

Podobně se vyjadřoval i Gielgud:

¹² V Británii a v Americe používal podobu jména Theodor Komisarjevsky.

„Hrál jsem několik čechovovských rolí u Komissarževského v roce 1924. Měl obrovský vliv na to, abych se naučil nehrát vnějškově“ (Pitches 2012: 27).

Ashcroftová vzpomíná, jak ji vedl k práci s mentálními obrazy během zkoušení Čechovova *Racka* v New Theatre. V posledním dějství ji představa racka pomáhala sjednotit prudké proměny, kterými postava prochází. Jako výtvarník přisuzoval Komis velkou důležitost kostýmu, který byl pro něho významnou součástí herecké práce. Kostým má podle něj pomáhat herci s interpretací role a zdůrazňovat výrazové kvality pohybu tak, aby odrážely rytmus jeho tvůrčího ducha. Nejdůležitějším rysem Komissarževského tvorby byl ale jeho důraz na hudebnost – tvrdil, že nejenom opera, ale i ta nejnaturalističtější hra má v sobě ukrytou hudbu.¹³ Byl to jeden z nejvšestrannějších divadelníků. Jako vystudovaný architekt si navrhoval i scénu, kostýmy a světelný plán. Anthony Quayle v rozhovoru s Michaelem Billingtonem vzpomíná:

„Byl to skutečně pozoruhodný člověk, vyznal se v technickém kreslení, scénografii, byl vynikající režisér. Dělal sám celý koncept. Ani Peter Brook neumí všechno. Komis to uměl“ (Billington 1988: 52).

Rozhovor v *Observeru* z roku 1920 více vypovídá o jeho představě souborového divadla:

„Metoda p. Komissarževského, která využívá 'extemporujícího' tréninku, má přivést herce k tomu, aby s využitím své vlastní imaginace našel osobitý přístup. Pak přichází další problém – jak dát dohromady soubor, který by nevyužíval osvědčených

¹³ Billington uvádí, jak Komissarževskij tento svůj názor rozvedl v jednom z časných novinových rozhovorů po příchodu do Anglie. Posadil se ke klavíru, a hrál jakýsi nudný repetitivní motiv. „*To je anglické divadlo,*“ dodal na vysvětlenou. „*Jenže v divadle by to mělo být takhle,*“ a zahrál improvizovaný motiv znovu v bezpočtu variací tónu a tempa. A přesně o to se Komissarževskij snažil i ve svých inscenacích – budoval v nich vnitřně bohatý rytmický vzorec (Billington 1988: 84).

forem, ani důvěrné známosti lidí, kteří vzájemně znají všechny své triky. Musí jít o společný výraz různých individualit: musí to vycházet z psychologické souhry různých naturelů, a když je jí dosaženo, má pak ryzí přirozenost a nevyčerpatelnou pravdivost“ (Pitches 2012: 31).

Toto tíhnutí k ansámblivosti vychází u Komissarževského z jeho spolupráce s Mejercholdem, jenž využíval němých improvizací vycházejících z komedie dell'arte už někdy kolem roku 1909. Komissarževskij tyto němé etudy či malé situace převzal do své koncepce hereckého tréninku. U Stanislavského se objevily zejména v pozdní fázi jeho hledání, ať už byly později známy jako aktivní analýza nebo metoda fyzických jednání.

Komisovi se podařilo velkou měrou přispět k proměně vnímání funkce režiséra v britském divadle i k proměně britského herectví. Jeho tréninkem prošly osobnosti, které měly nepoměrně větší vliv na obraz herecké profese v Británii než on sám. Přestože v Británii nikdy herectví neučil jinak než v rámci svých režii, zanechal zde mnohem výraznější stopu než ve Spojených státech. V době, kdy dorazil do Států, zde totiž existovalo již 11 studií založených na Stanislavského principech. Jonathan Pitches si klade otázku, zda by byl Komissarževského vliv větší, kdyby se cíleně věnoval herecko-pedagogické práci, a dospívá k názoru, že nikoli. Právě díky svým režii a nesoustavnému způsobu práce mohl oslovit nejvýznamnější exponenty britského herectví v meziválečné době.

Michel Saint-Denis

Pokud jde o Stanislavského vliv na výchovu v britských hereckých školách, konzeruatorích, pak v meziválečném období jej prokázat nelze. Nezpochybnitelným a doložitelným významným nepřímým vlivem bylo působení Michela Saint-Denise,

a to jak před druhou světovou válkou, tak po ní. Přestože Saint-Denis primárně vychází z copeauovské tradice, pro svou London Theatre School se tuto osobně zažitou, ale příliš specializovanou tradici rozhodl rozšířit o principy, které by ji obohatily o širší aplikovatelné postupy.

„Mladé adepty herectví jsme chtěli vybavit výrazovými prostředky, které jsme využívali v Compagnie des Quinze, ale chtěli jsme rozšířit imaginativní, kreativní základnu výcviku v tomto souboru. Byl to výborný trénink, nicméně udělal z nás svého druhu specialisty. Uvědomil jsem si, že London Theatre School musí tuto specializaci přesáhnout, pokud chce čelit výzvě, jak interpretovat klasické i moderní texty v celé jejich rozmanitosti. Existovaly problémy, kterých jsem se dříve sotva dotkl: mimo jiné technická a umělecká výchova hlasu a řeči, a zejména imaginativní výraz prostřednictvím jazyka“ (Saint-Denis 1982: 45–46).

Přestože generace tvůrců, kteří hledali koncem 30. let cestu k přirozenému hereckému projevu, nacházela odpovědi zejména v 1. dílu systému (*An Actor Prepares*), který vyšel roku 1936, inspirace Saint-Denisovy London Theatre School Stanislavského přístupy je nepopiratelná. Saint-Denis vypovídá o dopadu, jaký na něj měl divácký zážitek z turné MCHATu v roce 1922:

„Návštěva Stanislavského a jeho souboru pro mne měla nečekaný význam. Poprvé se náš klasický přístup k divadlu, naše úsilí zavést novou skutečnost herectví, skutečnost přenesenou ze života, setkal s vyšší formou moderního realismu, realismu Čechovova“ (Saint-Denis 1960: 42).

Saint-Denis ukazuje, jak Copeaův i Stanislavského přístup vycházel z jejich společného odmítání veškeré falše v divadle. Vzpomíná, jak dojem dokonalé autenticity vytvářel pocit veliké živosti přesahující přes rampu k publiku. Přitom si byl velmi dobře vědom, že realistický přístup k herecké práci může narážet na silné překážky v okamžiku, kdy se aplikuje na klasické texty, zejména Shakespearovy,

kteře nevyžadují napodobení života, ale vytváření „rytmických obrazů v jazyce podle hudebního klíče“ (Saint-Denis 1982: 38). Pro Michela Saint-Denis byl úhelným kamenem styl, jemuž je třeba přizpůsobit zvolené umělecké prostředky. Veškeré prvky Stanislavského systému proto přizpůsoboval této potřebě, cvičení přetvářel tak, aby odpovídala jeho koncepci herecké výchovy.

V posledních letech v Británii zdomácněla také linie Stanislavského práce v interpretaci **Sanforda Meisnera**. Tento přístup se uchytil zejména v Bristol Old Vic Theatre School, Central School of Speech and Drama a dalších. V Británii byla na rozdíl od USA Stanislavského metoda vnímána jako cesta k živému divadelnímu umění, zatímco v USA je možno hovořit o primárním přínosu pro filmovou práci. Britské přístupy, patrně pod vlivem shakespearovské tradice a Michela Saint-Denise, vždy zdůrazňovaly význam stylu.

Michail Čechov v Dartingtonu

Působení Michaila Čechova v Británii je pozoruhodnou, ale zcela osamocenou kapitolou šíření Stanislavského odkazu hned z několika důvodů. Bezpochyby jde o nejúplnější pokus vytvořit rezidenční herecký program, který by vycházel ze Stanislavského myšlenek na území Británie. Zároveň tento pokus britskou divadelní tradici téměř zcela minul a zůstal nevstřebaným importem. Michail Čechov vytvořil v letech 1936–1938 v devonském Dartingtonu komplexní studio, které intenzitou zkoumání odpovídalo studiím v Rusku. Na druhou stranu je až pozoruhodné, jak malý dopad na vývoj britského divadla toto studio mělo: na půl století (1938–1989) Čechovův vliv v britském divadle fakticky vymizel. Teprve po pádu železné opony s novou vlnou zájmu o vše, co přicházelo z Ruska, nalézá

Čechovova herecká technika znovu své místo i v Británii.

Michaila Čechova objevila jako svého mistra americká herečka Beatrice Streightová, dcera bohatých amerických filantropů, manželů Elmhirstových, během jeho turné po Spojených státech, a pozvala ho, aby vedl herecké studio v Devonu, v historickém Dartingtonu, kde Elmhirstovi realizovali ideje indického filozofa Rabíndranátha Thákura a snažili se na jejich základě vytvořit jakési utopické společenství. Odlehlost dartingtonského společenství od center divadelního života, esoterický způsob propagace i specifický charakter doby mohou být důvodem, proč Čechov nezískal pro práci ve svém studiu opravdu nadané a motivované herce. Nevelký zájem britských divadelníků mohl mít na svědomí i fakt, že v téže době otvíral v Londýně svou divadelní školu Michel Saint-Denis. Ta rovněž nabízela výchovu k ansámblové tvorbě, ale oproti Čechovovu rezidenčnímu centru měla pro britské herce mnohem větší přitažlivost. Saint-Denis byl na rozdíl od Michaila Čechova v Británii již dobře známý, jako režisér vedl a ovlivnil významné herecké osobnosti (John Gielgud, Laurence Olivier, George Devine) a jeho škola navíc hercům umožňovala, aby souběžně působili v divadlech. Málokdo si mohl dovolit zcela se vyvázat na tři roky z aktivní činnosti.

Studio v Dartingtonu zahájilo v roce 1936 se skupinou studentů z Ameriky, Kanady, Austrálie a Nového Zélandu. Čechov nebyl jediným učitelem. Vedle herectví učili další disciplíny emigranti z totalitou ohrožených částí Evropy, včetně Kurta Joose a Rudolfa Labana. Častým návštěvníkem v Dartingtonu byl také indický tanečník a choreograf Uday Shankar. Čechov vždy upozorňoval, že umění je vyšší kvalita než život a právě v Shankarově tanečním umění spatřoval příklad toho, jak lze hrát celou svou bytostí. Eurytmii vyučovala Steinerova žačka Alice Crawtherová. Čechov přednášel

o antroposofii a nakazil svým zápalom mnohé ze svých studentů. Na druhou stranu to byl možná právě esoterický rámec, který způsobil padesátiletou pauzu v zájmu o Čechovovu techniku.

Studio nakonec v roce 1938 v Dartingtonu uvedlo několik inscenací (*Peer Gynt, Na dně, Večer tříkrálový*). Čechov ale propadal stále častějším depresím z politické situace v Evropě. O přesídlení do Spojených států rozhodl odchod několika nejtalentovanějších studentů a nezájem britských divadelníků. Spojené státy svou otevřeností slibovaly lepší půdu pro podobný projekt, a tak Čechov nakonec přemístil své studio do Ridgefieldu v Connecticutu. Ani ve Spojených státech se však Čechovovi nevedlo o mnoho lépe. Zbylo jen několik málo pokračovatelů, z nich pouze Blair Cuttingová pracovala kontinuálně celých 30 let. Čechov se pak věnoval filmové práci v Hollywoodu. Další žáčky, Deidre Hurst du Preyová a Beatrice Straightová, založily v roce 1980 v New Yorku studio, které pracovalo 10 let a 1990 zaniklo. V témže roce však byla v New Yorku založena Michail Chekhov Association (MICH), která působí dodnes. Důležitým zdrojem informací o Čechovově práci byla jeho kniha *To the Actor*¹⁴ přizpůsobená vkusu amerického publika (vynechány byly zejména steinerovské pasáže rukopisu), zájem pomohlo oživit i čechovovské číslo *The Drama Review* z roku 1983. Až 2005 však vyšla Čechovova autobiografie *The Path of the Actor*.¹⁵

Workshop Felicity Masonové v roce 1989 nepřilákal velké množství zájemců, probudil ale zájem v Belle Merlinové, snad nejvytrvalejší propagátorce Stanislavského v Británii. Jak již bylo popsáno výše, Merlinová absolvovala se skupinou amerických a britských divadelníků stáž ve VGIK, která zásadním způsobem

ovlivnila její chápání divadla. Po návratu do Británie své zkušenosti zúročila v disertační práci *Beyond Stanislavski*, která vyšla v několika vydáních. Své ruské známé zvala do Británie a organizovala s nimi divadelní dílny. Patrně největší inspirací pro ni byla Jekatěrina (Káťa) Kamotskaja, nejmladší z trojice pedagogů, kteří ji vedli ve VGIK.

Jekatěrina Kamotskaja

Od roku 1999 učí Jekatěrina Kamotskaja v programu herectví v Royal Scottish Academy of Music and Drama (RSAMD) a spolupracuje s Merlinovou na konkrétních projektech, jakým byla například inscenace Čechovova *Racka* na University of California Davis. V této inscenaci hráli vedle studentů profesionální herci (Merlinová hrála Arkadinovou). Merlinová tento proces zaznamenala jako příklad inscenační metody silně ovlivněné Anatolijem Vasilijevem. Kamotskaja získala divadelní vzdělání u řady ruských herců i režisérů, z nichž každý vykazoval určitou genealogickou linii k Stanislavskému. Ať to byl Vladimir Poglazov ze Ščukinoва institutu, Alla Kazanskaja, která byla přímou žačkou Vachtangova, Antonina Kuzněcovová z GITIS či Albert Filosov z VGIK, vždy zde existovala osobně předávaná tradice. Kamotskaja je však vůči této tradici poměrně kritická. Sama ji zažila zejména ve formě výuky, která studentovi není schopna nabídnout přesné zadání ani pokud jde o náplň jednotlivých cvičení, ani pokud jde o jejich hodnocení. Toto školení vyvolalo u Kamotské řadu bloků, její pedagogická práce proto staví na tom, jak se podobných věcí vyvarovat. Největší inspiraci pro ni představovala práce režiséra Anatolije Vasilijeva. Svůj vlastní přínos ke Stanislavskému dědictví chápe jako nastartování a úspěšné rozvíjení 'vnitřního procesu'. Tímto 'vnitřním

¹⁴ Česky Čechov, M. *O herecké technice*, Divadelní ústav 1996.

¹⁵ Česky *Hercova cesta*, Panorama 1990.

procesem' myslí nikoli pouhý podtext, jako spíše vnitřní kontinuum otázek, impulzů a reakcí na ně, často v kontrastním poměru k textu. Tento vnitřní proces je v přímém vztahu k takzvanému průběžnému jednání, jež chápe jako souvislou existenci na jevišti, v níž nejsou propady či výpadky ze scénického režimu chování. Jde o modernější výklad Stanislavského termínu, poučený zejména na působení Marie Knebelové, který je také bližší divadelní realitě. Je to tedy zároveň jednání v imaginárních souvislostech i jednání v reálných okolnostech na jevišti, tj. v kontinuu plnohodnotné scénické existence. Kamotskaja vyžaduje, aby studenti neustále sledovali, jak vznikají emocionální stavy a procesy, aby si byli vědomi podmínek jejich vzniku i jejich průběhu.

Donnellan, Mitchellová a Boyd

V současném britském divadle působí režiséři, jejichž vývoj byl přinejmenším ovlivněn ruskými pokračovateli Stanislavského, jako byli Anatolij Efros, Lev Dodin či méně známí divadelníci, např. v Británii zakotvený herecký pedagog Sam Kogan nebo pokračovatelky Marie Knebelové. Těmito divadelníky jsou Declan Donnellan, Katie Mitchellová a Michael Boyd. Zatímco Donnellan je zdrženlivý vůči tradici, zejména pak tradici předávané učiteli herectví, Mitchellová naopak přiznává vliv, který na ni měly jednotlivé osobnosti pokračující ve Stanislavského odkazu. Michael Boyd byl nepochybně celoživotně ovlivněn Anatolijem Efrogem během své stáže v 70. letech.

Declan Donnellan ani Katie Mitchellová nestudovali divadelní režii na vysoké škole, oba jsou absolventi 'Oxbridge'¹⁶

¹⁶ Hybridní slovo označující společně dvě nejstarší anglické univerzity, Oxford a Cambridge, a také jejich absolventy.

a oba jsou tedy do značné míry autodidakty. Donnellan se inspiroval Stanislavským nikoli z pohledu jeho systému, ale ve smyslu jeho celoživotního hledání. Cvičení, jež uvádí ve své knize *Herec a jeho cíl*, vznikla z jeho spolupráce a společného hledání s herci. Termínem, který se velmi často objevuje v rozhovorech s Donnellanem, je 'živá zkušenost' (living experience), což velice úzce souzní s novým Beneditiho překladem pojmu 'pereživaniye' jako 'experiencing'. Smysl režijní práce vidí Donnellan v ochotě a umění vycházet z toho, co herec nedokonale nabízí. Roli režiséra vidí v tom, že dokáže reagovat na tyto nabídky a posilovat je.

„Nemůžete do něčeho vložit život – můžete si pouze dávat pozor na to, abyste životu nebránili. Takže je to celé věc reakce. Režisér je ten, kdo reaguje“ (Pitches 2012: 199).

Stanislavského přínos vidí jako mnohem širší než je vliv jeho praxe. Vidí v něm vizionáře, který více ovlivňuje svým duchem a filozofií svého odkazu.

Souznění Donnellana s ruským divadlem se konkrétně projevuje v dlouhodobé spolupráci s petersburským Malým divadlem Lva Dodina, jež se datuje od roku 1986. Od roku 1999 spolupracuje Donnellan s ruským 'sesterským' souborem, s nímž nazkoušel 4 inscenace: *Borise Godunova*, *Tři sestry*, *Večer tříkrálový* a *Bouři*. Dalším důkazem hlubokého napojení Donnellana na ruské divadlo je také fakt, že Donnellanova příručka *Herec a jeho cíl* vyšla nejprve roku 2000 v ruštině a teprve 2002 v angličtině (česky 2007).

Zatímco Donnellan se od začátku realizoval v nezávislé sféře, Katie Mitchellová pracovala jako stálý spolupracovník National Theatre (NT), Royal Court Theatre (RCT) a Royal Shakespeare Company (RSC). Svou divadelní kariéru začala jako prezidentka Oxford University Drama Society, poté spolupracovala se subvencovaným divadlem Paines Plough a v RSC vedla studiovou scénu. Zásadní pro její

vývoj byl stipendijní pobyt v letech 1989–1990, kdy studovala, jak probíhá výchova režisérů v Rusku, Polsku, Lotyšsku a Gruzii. V pozadí za tímto směřováním bylo tušení, že to, co jí v britském divadle chybí, lze nalézt ve Východní Evropě. Během své cesty měla možnost sledovat Olega Jefremova v MCHAT, práci režisérů, které vychoval Anatolij Vasilijev (GITIS), i Lva Dodina (tehdejší LGITMiK). Velký vliv měl na režisérku i pobyt v polských Gardzienicích. Blízké profesní kontakty udržovala se členkou Dodinova souboru Tatjanou Olearovou a s Elen Bowmanovou, absolventkou divadelní školy ruského emigranta Sama Kogana, která tvořivě rozvíjí zejména aktivní analýzu Marie Knebelové. Kontakty a vlivy těchto pedagogů na práci Katie Mitchellové lze pokládat za podstatné a Mitchellová se k nim také otevřeně hlásí. Je příkladem režisérky, která tuto metodologickou linii přijala za svou a integrovala ji do své práce. Americkou linii zprostředkovanou zejména Strasbergem naproti tomu razantně odmítá jako neinspirativní.

Působení Michaela Boyda v čele RSC přineslo zjevný odklon od produkčního modelu (tzv. flotily inscenací), který prosazoval jeho předchůdce Adrian Noble, zpět směrem k ansámblovému modelu, na jehož půdorysu toto divadlo vzniklo. Tento předěl v nedávné historii Royal Shakespeare Company je vnímán britskou kritikou jednoznačně pozitivně. Inspirace Michaela Boyda byla zřetelně ruská. Boyd absolvoval, podobně jako Katie Mitchellová, jen o dvě desetiletí dříve, stáž v Moskvě, kde zkoumal výchovu režisérů. Ovlivněn byl zejména Anatolijem Efrosem. Kurs, který Boyd v RSC roku 2003 nastolil, přitom není v anglosaském divadle nijak nový. Vychází z podobných předpokladů, jaké formovaly ve 30. letech Group Theatre v New Yorku: snaží se realizovat ideál souborového divadla v odlišném divadelním systému. Spolu s tím přichází ale také idealizace souborového

systému, který jistě není všelékem na problémy anglického divadla. V Royal Shakespeare Company se od počátku dbalo na laboratorní práci a herecký trénink. Na rozdíl od dřívějšího akcentu na hlas a přednes shakespearovského verše, reprezentovaný zejména Cicely Berryovou, však Michael Boyd má tendenci vést herecký trénink směrem k expresivnímu tělovému projevu vycházejícímu z improvizace, který stále není na britských jevištích běžný. Boyd se tak v prostředí velkého divadelního organismu snaží zavádět principy práce do té doby známé spíše z nezávislých skupin, jako jsou Forced Entertainment a další.

Existuje mnoho způsobů, jakými Stanislavského myšlenky putovaly na západ. Vedle přímého osobního předávání technik z učitele na žáka je to řada mezistupňů, na druhém konci je prostá inspirace a souznění tvůrčích individualit vyznávajících stejné principy. Jak kdysi trefně poznamenal britský herec Michael Redgrave ve svém článku „Mýtus Stanislavského“ z roku 1946,

„Stanislavského systém není nic jiného než vědomá kodifikace myšlenek o herectví, které vždy byly vlastnictvím většiny dobrých herců všech zemí, ať to věděli nebo ne. Jejich základem byla hercova práce *na sobě*, aby získal technické prostředky k probuzení tvůrčího stavu, aby se inspirace dostavovala častěji, než jak je jí libo.“

Tato studie měla ukázat, že Stanislavského posedlost metodikou herecké výchovy a tvorby nachází v každé době nové a nové zájemce, stejně zaujaté herce, režiséry a divadelní pedagogy, kteří významně oživují občas stojaté vody. Dnes už většinou nejde o inspiraci prvním dílem Stanislavského příručky, jako spíše inspiraci jeho pozdní syntézou celoživotního hledání v podobě aktivní analýzy, kterou navzdory ideologické nepřízni doby udržela a opečovala Maria Osipovna Knebelová. V této syntéze znovu ožívá vedle Stanislavského posledních objevů

i pedagogika Michaila Čechova. Právě z odkazu Knebelové také vycházejí ty nejtvorivější současné metodologické směry. Odpověď na úvodní otázku, zda mluví Stanislavský anglicky, by tedy mohla znít: ano, a možná lépe než česky.

Použitá literatura:

- ADLER, S. (2000) *The Art of Acting*, Applause Theatre and Cinema Books
BENEDETTI, J. (1988) *Stanislavski, A Biography*, Routledge
BILLINGTON, M. (1988) *Peggy Ashcroft*, John Murray
CALLOW, S. (1984) *Being an Actor*, Methuen
CARNICKE, M. S. (2009) *Stanislavsky in Focus, An Acting Master for the Twentieth Century*, Routledge
HAGEN, U. (2008) *Respect for Acting*, John Wiley and Sons

- HANČIL, J. (1991) „Sandy Meisner a jeho metodika“, *Amatérská scéna* 5/1991: 2–4
HANČIL, J. (2002) „Stanislavskij znovu v popředí“, in *Hic sunt leones (O autorském herectví)*, Ústav pro studium a výzkum autorského herectví 2002
KAZAN, E. (1988) *A Life*, Alfred a Knopf
MEISNER, S. (1987) *On Acting*, Vintage Books
MERLIN, B. (2001) *Beyond Stanislavski: A Psycho-Physical Approach to Actor Training*, Routledge
MERLIN, B. (2012) „Where’s the spirit gone? The complexities of translation and the nuances of terminology in An Actor’s Work and an actor’s work“, *Stanislavski Studies* 1, February 2012
PITCHES, J. (2003) *Vsevolod Meyerhold*, Routledge
PITCHES, J. (ed.) (2012) *Russians in Britain*, Routledge
SAINT-DENIS, M. (1960) *Theatre: The Rediscovery of Style*, Theatre Arts Books
SAINT-DENIS, M. (1982) *Training for the Theatre* (ed. Saint-Denis, S.), Theatre Arts Books

Český nový cirkus

Veronika Štefanová a Šárka Maršíková

Nový cirkus je umělecký fenomén, který v České republice nebyl doposud terminologicky ani metodologicky uchopen. Vzniklo několik prací, které se novým cirkusem zabývají,¹ ale žádná z nich nepojednala o novém cirkuse v rámci určeného teoretického kontextu. Tento článek nemá předkládat nový teoretický koncept, který bychom mohli jednotně použít na český nový cirkus. Obsah článku je z tohoto hlediska skromnější a spíše než aby v něm byly stanovovány neměnné definice, mohl by sloužit jako podnět k diskusi, kterou by si autorky přály kolem českého nového cirkusu vyvolat.

Nový cirkus jako francouzský umělecký produkt

Nový cirkus byl poprvé pojmenován jakožto svébytný a svéprávný druh performativních umění ve Francii. Stal se součástí francouzské národní kulturní identity a velmi žádaným uměním. Jakožto nová a inspirativní forma začal velmi spontánně a intenzivně pronikat do okolních evropských zemí. Ve Velké Británii se nový cirkus utvářel skoro ve stejnou dobu jako ve Francii, zatímco ve Skandinávii se nový cirkus aktivně rozvíjí až od počátku devadesátých let 20. století.

Na začátku sedmdesátých let 20. století začala ve francouzských ulicích pod širým

nebem vznikat představení založená na sloučení tradičnějších cirkusových disciplín s pouličním divadlem. Již v roce 1971 založili Victoria Chaplinová s Jeanem-Baptistem Thieréem Cirque Bonjour. Tvořili ho dva artisté doprovázení jejich vlastními dětmi, párem holubic a králíky. Chtěli z cirkusu vytvořit jemnou a nadnesenou zábavu se schopností evokovat proměnlivé emoce (Jacob 1992: 106). Významnou roli v utváření nového uměleckého druhu, kterému se posléze začalo říkat nový cirkus, hrál Christian Taguet. V roce 1973 na nádvoří pařížského Hôtel de Marais uvedl inscenaci *Puits aux Images* (Studnice obrazů), která vycházela z metody propojování hraných scén s cirkusovým uměním.

V roce 1972 založili Annie Fratellini a Pierre Étaix cirkusovou školu École Nationale des Arts du Cirque Annie Fratellini.² O dva roky později, v roce 1974, založila herečka Sylvia Monfortová společně s cirkusovým principálem Alexi-sem Grüssem cirkusovou školu École au Carée, čímž chtěla dokázat, že i cirkus stojí na úrovni divadla, tance nebo hudby. Díky školám se cirkusová umění dostala do širšího povědomí i do povědomí státní kulturní politiky.

„Obě školy měly ambice sloužit jako vzdělávací instituce pro budoucí cirkusové artisty, pro mladou generaci pocházející z nejrůznějších sociálních i kulturních vrstev, nikoli z cirkusových rodin“ (Štefanová 2009: 18).

¹ *Nový cirkus* Ondřeje Cihláře (Cihlár 2006) je jediná česká publikace, která se soustřeďuje pouze na oblast nového cirkusu. Vznikly i další teoretické práce, např. diplomová práce *Estetika a poetika současného cirkusu* (Štefanová 2009).

² Annie Fratellini, divadelní i filmová herečka, která v cirkusovém prostředí vyrůstala a byla s ním rodinně spjata; její strýcové byli světoznámí klauni Frères Fratellini – François, Paul a Albert Fratellini.

Aby předčili zahraniční konkurenci, pedagogové vedli studenty těchto škol ke kombinování cirkusové techniky s divadelními formami; k dobře zvládnuté cirkusové technice přidávali tanec nebo pohybové divadlo nebo jinak estetizovali cirkusové disciplíny. Začali vytvářet nový cirkus, cirkus divadelně estetický.³

École Nationale des Arts du Cirque v Châlons-en-Champagne, ve zkratce CNAC,⁴ je další významnou cirkusovou školou. Za událost, která změnila pohled na nový cirkus, je považováno absolventské představení režiséra a choreografa srbského původu Josefa Nadje *Le Cri de caméléon* (*Křik chameleona*)⁵ z roku 1995. Z představení, jež mělo být klauzurní prací, se stal fenomén, který čekalo tříleté turné a víc než 300 repríz ve Francii i zahraničí. V roce 1995 se ve spojení s *Le Cri de caméléon* začalo hovořit o cirkusu současném.

Cirkus a jeho čtyři podoby

Snaha vymezit nově vznikající formu – nový cirkus, který se vyznačoval především syntézou uměleckých žánrů i druhů, vyvolala potřebu nové terminologie a rozdělení cirkusových umění do dílčích kategorií.

3 Igora, Bartabase, Pierrota Bidona, Bernarda Kudlaka a Christiana Tagueta můžeme považovat za průkopníky nového cirkusu a pozdější zakladatele nejvýznamnějších souborů Volière Dromesko (1990, dnes Théâtre Dromesko), Théâtre équestre Zingaro (1984), Archaos (1986), Cirque Plume (1984) a Cirque Baroque (1987).

4 V roce 1985 založil francouzský ministr kultury Jack Lang národní cirkusovou školu Ecole Supérieure des Arts du Cirque (ENSAC), jež je dosud součástí Centre National des Arts du Cirque v Châlons-en-Champagne. CNAC je vyšší odbornou školou, jejíž absolventi obdrží diplom v oboru cirkusových umění garantovaný Ministerstvem kultury, školství a komunikace. Cílem CNAC je formovat polyvalentní umělce pro jejich následnou tvůrčí profesi. Škola se zaměřuje na výchovu pedagogů a profesionálních trenérů a na teoretický výzkum globálně zaměřený na cirkus (Štefanová 2009: 23–24).

5 Soubor Anomalie hostoval s inscenací *Le Cri de caméléon* v Praze na Folimance 17. 6. 1998 (Dvořák 2000: 145).

Ve Francii se na cirkusová umění pokusil aplikovat model čtyř estetických kategorií Julien Rosenberg. Tento model vysvětlil v knize *Arts du cirque. Esthétique et évolution* (Rosenberg 2004). Autor vychází obzvláště z etnografických výzkumů Sylvestra Barrého, který pojednává o fenoménu tradičního cirkusu v současné době. Rosenberg dělí cirkus do čtyř kategorií: cirkus nostalgický/tradiční, neoklasický/novátorský, nový a současný.

Manéž tradičního cirkusu chápe Rosenberg jako prostor, v němž artista nepředstavuje než sebe. Naopak divadelnost nového cirkusu podle něj vychází ze schopnosti artistů představovat hereckou postavu a předvádět příběhy a myšlenky před zraky diváků. Další francouzský teoretik cirkusu Jean-Michel Guy vnímá umělecký charakter nového cirkusu skrz tvůrčí individualitu interpreta, tedy artisty, který je nositelem významu a zprostředkovatelem komunikace, zatímco [...] běžný artista v tradičním cirkuse nezdvouje svou identitu, není hercem (Guy 1998: 36). Jediné, na čem podle Jeana-Michela Guy v tradičním cirkusu záleží, je precizní předvedení akrobatického čísla, nikoli sdělení myšlenky ve smysluplném obrazu. Stále výraznější zdívalaňující tendence byly hlavním kritériem pro odlišení nového cirkusového proudu od tradičního.⁶

Vrátíme-li se k Rosenbergovu dělení cirkusu, cirkus nostalgický podle něj evokuje tradici, autenticitu a starobylost. Nejčastějším tématem představení nostalgického cirkusu je sám cirkus a život v něm. Aby byla představení poutavější a něčím

6 Tato teoretická kritéria nelze uplatňovat v plné míře na tradiční cirkus, kde se dnes čím dál víc setkáváme se snahou ozvlášťňovat akrobatický výkon divadelními prostředky. V současné době existuje velmi tenká hranice, která rozděluje výše zmíněné cirkusové typy. Tradiční cirkusové soubory musí držet krok s aktuálním děním v cirkusu tradičním i novém, stejně tak s divadelním i tanečním uměním. Reaguje na poptávku a snaží se diváky zaujmout novými přístupy, ať už v novém zpracování kostýmů, nebo začleňování jednoduché dějové linie do cirkusových představení. Dochází k zaktualizaci produkci, modernizaci cirkusových technik a přílivu nových cirkusových disciplín.

ozvláštněna, pokoušejí se představitelé této cirkusové kategorie spojit jednotlivá čísla do dějové linie. Už samotné terminologické označení kategorie odkazuje k tendencím, které vycházejí z rodinné tradice a předávání řemesla z otce na syna. Představitelé cirkusu novátorského se nebrání začlenit do svých představení inscenační postupy. Jeho představitelé jsou nakloněni propojování cirkusových disciplín s jinými uměleckými druhy. Nekladou důraz na rodinnou tradici a přijímají do souboru i absolventy cirkusových škol.

Dalším krokem vpřed, od nového cirkusu, měl být současný cirkus. Má se vyznačovat užším propojením tance, divadla a cirkusu. Zatímco v novém cirkusu se podle Rosemberga jednotlivé divadelní druhy a žánry s cirkusovými disciplínami propojují uměle a nesourodě, současný cirkus se pokouší o plynulejší prolnutí všech složek v jeden celek tak, že se těžko rozlišuje, co jsou taneční prvky, co cirkusové disciplíny a co je nonverbální divadlo. Fúze jednotlivých umění je plynulejší a přirozenější, forma ucelenější a tvůrčí záměr i myšlenka komplexnější.

Rosembergova teorie je jedním z možných způsobů, jak se na nový cirkus můžeme dívat. Naznačuje ale, že nový cirkus je terminologické označení, které v západních evropských zemích, stejně jako v Kanadě i Austrálii, získalo nádech starobylosti, a proto se jako příznačnější pojmenování jeví cirkus současný. V České republice ale tento pojen ještě nezdomácněl, proto je u nás stále užíváno označení nový ve významu divadelně ozvláštněný. Taková zjednodušená charakteristika odpovídá novému cirkusu v kontextu současného českého živého umění nejlépe. Český nový cirkus je s uměním divadelním spojen mnohem silněji než v jiných evropských (Francie, Velká Británie, Finsko) nebo zámořských (Kanada, Austrálie) novocirkusových destinacích.

Obecně spočívá specifičnost nového cirkusu v jeho mnohovrstevnaté a nepra-

videlné struktuře složek, jejichž významy jsou patrné teprve ve chvíli jejich propojení; přičemž základní a nepostradatelnou složkou je složka cirkusová. V případě nového cirkusu tedy můžeme hovořit o dvou principech – principu cirkusovém a divadelním, přičemž princip cirkusový určuje základní vlastnost nového cirkusu, takzvanou cirkusovost. Ta se zjednodušeně řečeno skládá z části technické a části umělecké-estetické, která zákonitě na technickou navazuje nebo z ní vyplývá.

Vyčlenit cirkusovou složku a popsat její estetickou podstatu (charakter i hodnotu) je jeden z kroků z celého procesu analýzy novocirkusové inscenace, který by měl být učiněn. Pokusíme-li se o tuto excerpce cirkusové složky prostřednictvím divadelněvědné metodologie, narazíme na řadu zádrhelů. Nedostatek a mnohdy úplná absence vhodných terminologických prostředků nás nutí nově si je vytvořit. Jednou z cest je kombinace pojmů čistě divadelních s pojmy cirkusovými. Málodky však můžeme konstatovat, že jsme vytvořili jednotný a srozumitelný slovník.

Cestou k pochopení cirkusového a divadelního v novém cirkuse je uvědomění si rozdílu těchto dvou pólů. Divadelní nemůže existovat samo o sobě, je vždy souborem složek, které ono divadelní utváří. Cirkusová umění⁷ mohou existovat sama o sobě, leč ono divadelní cirkusová umění proměňuje a dává jim nový význam. Divadlo je prostředkem k procesu proměny cirkusu v cirkus nový. Nový cirkus pak můžeme směle vnímat jako gesamtkunstwerk – souborné umělecké dílo se silnou úlohou režiséra (tvůrce, skupinou tvůrců), který subjektivním uvážením skládá

7 Cirkusová umění řadíme do množin: 1. krasojízda – akrobacie na koni; 2. akrobacie – ikarské hry, kaučuková akrobacie, přízemní akrobacie; 3. rekvizitní akrobacie – dráty a pružná lana, žebříky volné a nožní, perské tyče, trampolíny, odrazové můstky; 4. žonglování; 5. vzdušná akrobacie – visutá hrazda, visutá perš, vertikální lano; 6. klauni; 7. různé – polykači ohně a mečů, břichomluvcí (Zolarová 1964: 48–54).

složky, v různém zastoupení i intenzitě, a vytváří tak komplexní dílo.⁸

Cirkusovost v sobě obsahuje skutečnost – artista na daném místě a v danou chvíli předvádí riskantní fyzický výkon, který ohrožuje jeho zdraví i život. Artista nepředstavuje, ale ukazuje skutečnost – skutečné riziko. V novém cirkusu má tento fyzický výkon dvojí funkci – je ukazován a zároveň ukazuje. Je prezentací výjimečné lidské dovednosti a zároveň zástupným znakem. To, co je ukazováno, je skutečný tělesný pohyb. Tato skutečnost je zde ale materiálem nabízejícím se k estetickému ozvláštnění. V tomto případě je v novém cirkusu nositelem cirkusového principu především artista, stejně jako je nositelem principu tanečního, zpěvního a hereckého. V novém cirkuse máme tedy zpívající, tančící a hrající artistry.

V České republice má nový cirkus dvojí povahu – formální, v níž je cirkusová technika přetlumočena divadelními prostředky do nového znakového systému uplatněného ve scénickém prostoru; a obsahovou, v níž cirkus a život v něm jsou tématem divadelního zobrazování (zvláště divadelníci si vypůjčují znaky cirkusu, jako je kostým, hudba, pohyb, prostor, nomádství a rodinný život, aby tyto cirkusové znaky mohli použít v jazyce divadelním). Český nový cirkus je mnohdy kombinací obou těchto rovin – formální i tematické.

Divadlo bratří Formanů

Formani nikdy neusilovali o to, stát se souborem nového cirkusu, soustřeďovat se na trénink cirkusových technik, vycházet

⁸ Novocirkusová inscenace nebo též inscenace nového cirkusu jsou možná označení pro dílo nového cirkusu. Novocirkusová inscenace je syntetické umělecké dílo složené z jednotlivých složek stejně jako inscenace divadelní. A stejně jako je proměnlivý poměr složek i jejich intenzita v díle divadelním, je proměnlivá intenzita i rozložení složek v díle novocirkusovém.

z precizní cirkusové formy, kterou by používali jako výrazový prostředek. Na cirkus a s ním úzce spojené pouliční divadlo Formani poukazují a pojímají ho jako téma.

Divadlo bratří Formanů není ve své podstatě stálý soubor. Je to svobodné společenství lidí, kteří mají chuť spolupracovat a které spojují stejné tvůrčí záměry. Divadlo nese jméno tří z jeho zakladatelů – bratrů Petra a Matěje Formanů a jejich spolužáka z DAMU Milana Formana. Ostatní účinkující vstupují do souboru pouze v rámci určených projektů.

Po sametové revoluci odjel soubor do Francie, kde vystupoval s inscenací *Barokní opera*.⁹ V Národním divadle v Bretani odehrál několik představení, kterými zaujal další divadelní produkční a ředitele. Národní divadlo v Bretani se poté stalo partnerem téměř všech jejich následujících projektů: například pro *Obludárium*¹⁰ jim vedení divadla pomohlo získat speciální dřevěné šapitó a poskytlo rezidenci, kde tři týdny inscenaci zkoušeli. V okolí Rennes prodali 30 představení *Obludária* ještě před jeho dokončením, což soubor značně motivovalo. Díky dlouholeté zahraniční spolupráci má Divadlo bratří Formanů o něco přívětivější podmínky pro vlastní tvorbu a také jistotu, že bude moci se svými inscenacemi vycestovat.

S cirkusem, jako s tématem i formou, pracovali Formani v projektu *La Baraque-Bouda*¹¹ a ve zmiňovaném *Obludáriu*. Nicméně ani jedna z těchto inscenací neodkazuje plně k novému cirkusu, spíše si s tématem cirkusu pohrává, karikuje ho, nebo se jím pouze inspiruje a vytváří na základě této inspirace novou divadelní atmosféru, nový divadelní jazyk.

V inscenaci *La Baraque-Bouda* vlastně nešlo primárně o divadlo, ale spíše o divadelně stylizované a ozvláštněné posezení

⁹ Premiéra 21. 6. 1992.

¹⁰ Premiéra 6. 12. 2007.

¹¹ Premiéra 23. 9. 1997.



▲ ► **Obludárium. Divadlo bratří Formanů 2007. Na snímcích Petr Forman a Marta Trpišovská-Vodenková. FOTO IRENA VODÁKOVÁ**



v hospodě. Divák byl baven uměleckými čísly v žánrech hudebních, divadelních i cirkusových. Cílem *La Baraque-Bouda* nebylo vyprávět příběh a pevně se držet kauzálně logické posloupnosti divadelních obrazů. Podstatná byla atmosféra vycházející z úzkého kontaktu diváků s aktéry. Žánrově pak *La Baraque-Bouda* připomínala kabaret.

Ve snaze přiblížit se jarmarečnímu divadlu a cirkusu si nechalo divadlo vyrobit cirkusový stan šitý na míru pro inscenaci *Obludárium*. Mobilní stavba jim umožňuje snadněji se přemísťovat nejen po České republice, ale i v zahraničí. Stan pro *Obludárium* navrhl Matěj Forman společně s francouzským stavebním projektantem Napem, který je specialistou

v oblasti konstrukce cirkusových šapitó tradičních i nových forem.

V případě inscenace *Obludárium* nebylo cílem dosáhnout technické dokonalosti v provedení cirkusových disciplín. Jeho tvůrci spíše hledali cestu, jak tyto disciplíny napodobit. Hlavním tématem inscenace je pak hra na cirkus, komická, v podstatě parodická. Stejně jako v *La Baraque-Bouda* je i v *Obludáriu* podstatná atmosféra. Z cirkusu si Formani vypůjčují jeho základní znaky (kostýmy, hudbu, prostor, skladbu programu), které pak využívají k vytvoření magické atmosféry. Což svými slovy potvrdil i režisér Petr Forman:

„Ta inscenace je složená z různých čísel a každé z nich má nějaký svůj předobraz. Vnitřní příběh inscenace

se vypráví obtížně, zajímala nás spíš atmosféra, nálada, která je nutná k tomu, aby se tam diváci cítili dobře, vzrušovalo je to a bavilo. To znamená, že se nedá mluvit odděleně od představení a od prostoru, protože i ten náš hrací prostor je inspirovaný tímhle starým světem“ (Dolenská 2008: 285).

Z rozhovoru s Petrem Formanem částečně vyplývá, že cirkus, lépe řečeno cirkusová technika, není v *Obludáriu* použita jako výrazový prostředek, ale jako téma, kolem něž se veškerý pohyb a dění ve stylizované manéži točí. Více než poetika či styl nového cirkusu tak Formany zajímá jako inspirace cirkus tradiční, jeho dynamičnost, barevnost, risk, nebezpečí a senzace.

Cirk La Putyka

Cirk La Putyka je soubor, který vznikl v roce 2009 na základě inscenačního projektu nazvaného *La Putyka*. Iniciátorem projektu, který ke spolupráci přizval režiséry Martina Kukučku a Lukáše Trpišovského, byl loutkář a herec Rostislav Novák. Soubor Cirk La Putyka lze z hlediska tvůrčího i z hlediska marketingového zařadit k nejúspěšnějším souborům nového cirkusu v České republice. Repertoár souboru dnes tvoří čtyři inscenace – *La Putyka* (režie Rostislav Novák a SKUTR), *Up'End'Down* (režie Rostislav Novák), *A cirkus bude?!* (režie Rostislav Novák) a *Slapstick Sonata* (režie Maxim Komaro). Účast na edinburském Fringe Festival 2012 zprostředkovala souboru další příležitosti účinkovat v zahraničí na festivalech světového formátu, jako bylo i jejich hostování na Sydney Festival.

Soubor Cirk La Putyka formující se při první úspěšné inscenaci přišel ve správnou chvíli a přinesl do českého divadelního prostředí novou poetiku, nové technické dovednosti a odvalu s novými tvůrčími postupy experimentovat. Je výjimečný profesním zaměřením některých

► **A cirkus bude?! La Putyka v Divadle Minor 2011.** FOTO MARTIN FALTUS

▼ **Slapstick Sonata. La Putyka 2012.**
FOTO PAVEL KOLSKÝ

interpretů, jejichž dovednosti nejsou primárně spojeny s divadlem, ale spíše s uměním cirkusovým nebo se sportem.

Cirkusovou podstatu inscenace *La Putyka* trefně vystihl divadelní kritik Vladimír Mikulka:

„La Putyka se zdá být založena o poznání více cirkusově, než bývá v kraji zvykem. Inscenace je navíc, vzdor všem divadelním prvkům a snaze vytvořit sjednocující hospodskou atmosféru, sledem více méně nezávislých čísel; v nich pak velmi často hraje určující roli technika či fyzické dovednosti, na které se teprve dodatečně nabalují divadelní významy. Nejprůkaznější to je na dvojici velkých a divácky vděčných výstupů na trampolíně. Oba protagonisté zůstávají i na jevišti mnohem spíše sportovci než herci a publikum oceňuje především to, jak krkolomné triky dokážou předvést“ (Mikulka 2009: 244).

V *La Putyce* tak výrazněji rezonuje snaha zdivadelňovat předváděnou fyzickou zdatnost. Což je vlastnost typická pro nový cirkus.

Up'End'Down je v řadě druhou inscenací souboru. Premiéra a první reprízy inscenace *Up'End'Down* divadelní kritiky nepřesvědčily, zatímco publikum ve svém zájmu nepolevilo. *Up'End'Down* se od *La Putyky* liší nejen tématem, ale i stylem provedení a náročnější technickou obtížností. V inscenaci je propojeno více cirkusových disciplín a technik (závěsná akrobacie na šálách, laně a kurtech, pozemní akrobacie, teeterboard¹²) v jeden kompaktní jevištní tvar. Na *Up'End'Down* se začal pomalu odhalovat Novákův osobitý přístup k novému cirkusu, který je

¹² V cirkusové terminologii se tento typ cirkusového nářadí označuje také jako bascule nebo jako houpačka; v České republice zdomácněl anglický název teeterboard.



pro něj neustálým procesem zdokonalování cirkusovosti i divadelnosti, jež se stávají jednotnou veličinou příznačnou pro jednotlivé inscenace souboru.

Divadelní inscenace *A cirkus bude?!¹³* primárně určená dětskému publiku, vznikla v koprodukcii s Divadlem Minor. Z velké části svou formou, obohacenou o cirkusové prvky, odkazuje k divadelním inscenacím muzikálového typu. Komplexně využívá výrazových prostředků divadla, hudby, cirkusu a tance. *A cirkus bude?!* v Divadle Minor se jako novocirkusová inscenace neprofilovala, nicméně pracovala s cirkusem ve dvou zásadních rovinách, v rovině tematické i formální – cirkus na divadle a cirkus jako divadelní výrazový prostředek. Cirkusová poetika se odrážela v kostýmech, akrobacii, pochodové a rytmické hudbě; v podstatě i v divadelní formě, čehož je příkladem eklektické řazení jednotlivých epizod, jež spolu ne vždy kauzálně souvisely.

Soubor Cirk La Putyka se ve své tvorbě pokouší zdokonalovat i ve spolupráci se zahraničními novocirkusovými umělci. Ideálním příkladem takové spolupráce je inscenace *Slapstick Sonata¹⁴* v režii finského žongléra a zkušeného režiséra Maxima Komara. Průkopník nového cirkusu ve Finsku je zakladatelem finsko-francouzského souboru Cirko Aereo. O cirkusové umění se zajímá více než třicet let a spolupracuje s řadou souborů, mezi něž patří i Gandini Juggling nebo Race Horse Company, s níž vytvořil úspěšnou inscenaci *Petit Mal*. Maxim Komaro je profesionální žonglér a manipulátor s předměty – s nimi se proto hojně manipuluje i v jeho první české režii.

Jako slapstick jsou označovány filmy éry němé grotesky. Slapstick znamená ve volném překladu frašku, klauniádu,

gag nebo grotesku. Némé filmové grotesky, kterými se tvůrci pro inscenaci inspirovali, vychází především z fyzického humoru.¹⁵ Na takovém typu humoru postavil inscenaci i Maxim Komaro, v jehož režii jsou patrné i chaplinovské filmové postupy. V průběhu představení tak artisté nabízejí řadu vtipných momentů a situací, jejichž základem je především umění excentriky¹⁶ – manipulace s dřevěnými prkny nebo žebříky. Náročnému žánru grotesky však v případě *Slapstick Sonaty* chybí gradace situací zakončená vtipnou pointou. V jednotlivých momentech groteskních skečů, v nichž se střídá jeden gag za druhým a kde má být velká část pozornosti artisty soustředěna nejen na výkon, ale především na výraz, najednou vynikne nedotaženost pohybového gesta, což odvádí pozornost a narušuje celkový dojem z komického výstupu.

Akrobatické výstupy nabývají svého vrcholu spíše ve druhé polovině představení, v níž je použit teeterboard (v této disciplíně excelují Michal Boltnar a Daniel Komarov). Dvě epizody s teeterboardem obsahují estetiku, se kterou cirkusové umění obvykle pracují – kouzlo rizika, které v nás vyvolává obdiv, úžas, ohromení a vzrušení.

Soubor Cirk La Putyka kontinuálně pracuje na zdokonalování se v cirkusových technikách. Tempo, které v tomto směru nasadil, je zběsilé a osvědčuje se. Důkazem je nejen fyzicky náročná a nebezpečná disciplína teeterboard, ale také virtuózní a osobité taneční prvky, které do akrobacie na kurtech vkládá Zuzana Kábrtová v *Up'End'Down* a Šárka Bočková

13 Divadelní adaptace knihy pohádek Miloše Macourka (*Tabule modrá jako nebe, Proč se ve škole netahá za uši, Jak se stal kůň učitelem počtů, Sněhuláci a zázrak života*).

14 Premiéra 22. 2. 2012.

15 Herci němých filmových grotesek byli školeni v cirkusech a jejich výkon se pohyboval někde mezi klauniádou, akrobacií a pantomimou. Každá groteska, i ta divadelní, by měla vycházet z jednoduchých konfliktních situací, jako jsou nehody, zápasy, vzájemné ponižování, tedy momenty, pro něž se akrobacie sama nabízí.

16 Artistická disciplína, při níž artisté využívají akrobacie k rozehrání komických scén. Komika projevu není na úkor předvedení ryzích akrobatických prvků (Zolarová 1964: 65).

ve *Slapstick Sonatě*. Bočková v této inscenaci vyniká na kurtech nejen precízním provedením techniky aerial dance, ale především taneční elegancí obsaženou v jednotlivých akrobatických cvicích.

Devizou Cirku La Putyka jsou především mezinárodní projekty. V režii Rosti Nováka soubor v současné době zkouší novou inscenaci s názvem *Risk*, která je součástí mezinárodního projektu LACRI-MAE. Fragментy z inscenací tří souborů (Cirk La Putyka, Cahin Caha a Cirkus Cirkör) byly představeny v Cabaretu LACRI-MAE na festivalu Letní Letná 2012.

Divadlo Continuo a Décalages – divadlo v pohybu

Divadlo Continuo je mezinárodní nezávislá divadelní skupina, která od roku 1995 trvale sídlí a tvoří v malé vesnici Malovice u Českých Budějovic, v prostorách bývalé zemědělské usedlosti pojmenované Švestkový Dvůr. Zakladatelem divadla je režisér Pavel Štourač. Continuo se soustřeďuje na plenérové divadlo hrané v přírodě i v ulicích. Po sametové revoluci začal soubor experimentovat s novou divadelní formou, jež se blížila novému cirkusu; do divadelních představení vkládali cirkusové prvky (akrobacii, žonglování, klaunerii). Příznačná je i spojitost s Divadlem bratří Formanů, díky němuž se soubor Divadla Continuo dostal k novému cirkusu. Pavel Štourač tak měl příležitost zhlédnout zásadní díla rané novocirkusové tvorby:

„Viděl jsem díky bratrům Formanům to nejlepší, co vzniklo v novém cirkuse v osmdesátých a devadesátých letech – Voliéru Dromesko, Que Cir-Que, Cirque Ici nebo Cirque Plume – tedy ty, co vytvářeli tu první vlnu novocirkusového umění. Tehdy mě to nadchlo, protože to kombinuje poezii, divadlo a akrobacii. Mám ale trochu obavu, že z toho, co bylo tehdy čerstvé a pro divadlo osvěžující, se stává střední proud“ (Štourač / Boháčková 2011: 5).



Letokruhy. Divadlo Continuo 2004. Seiline Vallée. FOTO VIKTOR KRONBAUER

Divadlo Continuo vytvořilo v duchu nového cirkusu několik inscenací.¹⁷ Jedna z nich – *Cirkus Vitae*¹⁸ – použila v rámci pouliční divadelní formy výrazové prostředky vycházející z cirkusové techniky. Cirkus zde figuroval jako formální inspirace pro kauzální i tematické řazení scén. Cirkusovou techniku i poetiku interpreti obsáhli v jednotlivých žongléřských, akrobatických, hudebních, iluzionistických

¹⁷ Pro inscenaci *Bazar střepů* nechalo Divadlo Continuo zhotovit cirkusový stan, který nazvali *La Stodola*. Byl zhotoven z ocelové konstrukce, dřevěné stěny a plátěné bílé střechy. Premiéra *Bazaru střepů* se uskutečnila v září 2001 na festivalu Divadlo v Plzni. Součástí inscenace *Život v peři* byly i výstupy na vertikálním lanu, akrobatických šálách nebo na hrazdě.

¹⁸ Premiéra 13. 6. 1998.

a klaunských číslech. Krátké a uzavřené výstupy měly evokovat atmosféru jarmarečního komediantství, které je s cirkusovými technikami spjato. Zde se stal cirkus jasným výrazovým prostředkem, nikoli však cílem. Divácká pozornost nebyla soustředěna na provedení cirkusové dovednosti, ale na její obecnou přítomnost. Na cirkus tak poukazovali jako na téma.

Průkopnickou inscenací českého nového cirkusu, v níž zdivadelněná a precizně provedená technika závěsné akrobacie figurovala jako prostředek komunikace mezi artisty a diváky, byly *Letokruhy*.¹⁹ Na nich se poprvé v rámci tvůrčí novocirkusové aktivity Divadla Continuo podílel i dramaturg Jan Vedral. Vladimír Hulec ve své recenzi k *Letokruhům* vyzvedává zdařilé propojení divadelního principu s principem cirkusovým:

„Režisér a vedoucí souboru Pavel Štourač již léta hledá formu, jak cirkus a divadlo spojit se svým divadlem, se svým divadelním vnímáním. Má zkušenosti s loutkami, s pouličním divadlem, zná francouzské divadelní skupiny, kde nový cirkus je nejvíc 'doma'. Poprvé použil pro 'svou' variantu nového cirkusu pevnější příběh (dramaturgie Jan Vedral), poprvé se herci snaží hrát charaktery. Zatím jsou ještě víc akrobaté a loutkáři než klauni a tanečníci, ale dříve k novému divadlu se otevírají“ (Hulec 2004: 128).

Pavel Štourač u cirkusové inspirace setrval zhruba 6 let, než mu cirkus jako prostředek divadelního zobrazování začal připadat nedostačující jeho tvůrčím vizím.

„[...] to, co se stalo s první velkou divadelní reformou ve dvacátých, třicátých letech, se nyní přihodilo i novému cirkusu a pohybovému divadlu. Tehdy se ze skvělých experimentů taky stal mainstream, který navíc často spolupracoval s ideologií komerci“ (Štourač / Boháčková 2011: 4–5).

Tvorba Divadla Continuo však inspirovala dva ze stálých (dnes již bývalých) členů – Salvi Salvatoreho a Seiline Vallée – k vytvoření vlastního komorního

souboru, kde v technice a postupech nového cirkusu pokračují a utvářejí osobitou česko-francouzskou variantu nového cirkusu. Vallée a Salvatore se ale za představitele nového cirkusu nepovažují a své inscenace primárně jako novocirkusové nepředstavují. S prvky cirkusu pracují v některých inscenacích více, v některých méně, a proto se více přiklání k označení pohybové divadlo než nový cirkus.

Seiline Vallée a Salvi Salvatore se v profesním životě střetávají s mnoha rozdílnými výrazovými prostředky. Pracují s principy a prvky akrobacie, fyzického, pouličního, loutkového i činoherního divadla. Snahou souboru je i dnes tvořit inscenace vycházející z konkrétních situací. Výsledkem divadelní transpozice je poetický vizuální jazyk, který je směsicí vzdušné akrobacie, hudby, tance, výtvarného divadla a činohry. Za své působení vytvořili celkem čtyři inscenace – *Posedlost* (režie Irina Andreeva), *TaBALADA* (režie Zoja Mikotová), *Bez Země* (režie Véronic Joly) a *Na Větví!* (režie Pierre Nadaud).

Scénář k inscenaci *TaBALADA*²⁰ byl volně inspirován japonskou legendou *Obasute* a jejím literárním zpracováním. Vyprávěl o staré ženě, jež byla zanechána v horách, protože své komunitě nepřinášela už žádný užitek. V inscenaci hostovala Petra Kotmelová, která v představeních figurovala jako vypravěčka a zpěvačka.

Ve spolupráci s Véronic Joly vytvořili Salvatore a Vallée pohádkové divadelní dílo *Bez Země* inspirované knihou *Petr Pan* Jamese Mathewa Barryho. V metaforickém vyprávění inscenace *Bez Země* obsáhli tvůrci prostřednictvím závěsné akrobacie na kovové konstrukci a laně fantaskní obrazy. Hlavními postavami byly kouzelné pohádkové bytosti – Víla

²⁰ *TaBALADA* získala Ocenění za nejlepší představení v rámci projektu Inspirace 2008, který proběhl od 7. do 10. května 2008 v prostoru Ruiny Teatru Mijestskiego v Polských Gliwicích, a Zvláštní cenu za výjimečnou poetiku v rámci festivalu Teatrów Europy Środkowej Sqsiedzi 2010 v Lublinu.

¹⁹ Premiéra 23. 5. 2004.



Letokruhy. Divadlo Continuo 2004. Salvi Salvatore a Seiline Vallée. FOTO VIKTOR KRONBAUER

(Seiline Vallée), kapitán Hook (Salvi Salvatore) a Petr Pan (loutka).

„Jevištní tvar, do něhož dobrodružství Petra Pana vložil soubor Décálages, není o nic méně kouzelný nebo méně výmluvný. Vallée se společně se Salvatorem zřikají téměř jakéhokoli slovního projevu. Seiline Vallée je půvabná a rozmařilá Víla, nevinně se usmívající i rozkošně hněvající. Drobné a křehké tělo umocňuje něžnou komičnost jejího charakteru zvláště při vzdušné akrobacii situované do kovové klece zavěšené u stropu. Je schopna přirozeně si hrát s loutkou umístěnou ve větvích taktéž zavěšených nad podlahou jeviště.“²¹

Nejnovější inscenací z repertoáru Décálages *Na Větvi!* lze vnímat jako pokus o novou, v Décálages doposud nevyzkoušenou divadelní formu, v níž se básnický text stává součástí vzdušné akrobacie

a akrobacie součástí textu. V akrobatických figurách na šálách recitují Seiline Vallée i Salvi Salvatore verše belgického básníka Norge. Prostřednictvím těchto veršů, jejichž význam se snaží přetvářet v akrobatický pohyb, kladou otázky spojené s hledáním životní pravdy. Momenty, kdy protagonisté přechází od slovního a činoherního projevu k abstraktnějším výpovědím skrz akrobacii na šálách a hrazdě, získávají jednotlivé situace mnohem silnější a přirozenější výpovědní hodnotu. Nekompaktnost směsice zdivadelněné recitace, hudebních výstupů a akrobacie zapříčinila celkové rozpačité vyznění inscenace *Na Větvi!* Postrádá vnitřní logiku i soudržnost, jak ve formě, tak i obsahu.

Originálnost souboru Décálages – divadlo v pohybu vychází především z tvůrčích aktivit souboru založených na spolupráci s umělci z různých uměleckých odvětví.

²¹ ŠTEFANOVÁ, V. „Hledání Země Nezemě“. *Divadelní noviny* [online]. 2010, 6, [cit. 2011-11-12]. Dostupný z [www: http://www.divadelni-noviny.cz/vylet-do-zeme-nezeme/](http://www.divadelni-noviny.cz/vylet-do-zeme-nezeme/).

Situace současného českého nového cirkusu – téma k diskusi

Jak již bylo zmíněno, český nový cirkus vychází více z divadelního nežli cirkusového prostředí. Velká část současných českých novocirkusových režisérů a artistů jsou divadelníci. Takový původ musí zákonitě povahu české novocirkusové formy ovlivňovat. V posledních letech ale mezi novocirkusové divadelníky začali pronikat i jedinci z jiných uměleckých i neuměleckých oborů. Navíc profesionální spolupráce s novým cirkusem v zahraničí umožňuje příliv nových technik a postupů. Český nový cirkus tak začíná vyrovnávat hranice mezi divadelním a cirkusovým, které onen základ nového cirkusu utváří.

V České republice v současné době neexistuje žádná cirkusová škola s akreditovaným oborem, který by vychovával profesionální cirkusové umělce, případně profesionální novocirkusové artistry.²² Vysoké školy, jejichž součástí jsou i obory dramatických umění, DAMU v Praze a JAMU v Brně, nedisponují programem, který by umožnil vzdělávání v oboru cirkusových umění. Na obou univerzitách

²² Dějiny českého cirkusového školství nejsou komplexně zpracovány. Dochovaly se nám pouze dílčí informace obsažené v monografiích umělců nebo pedagogů, kteří na těchto školách působili, popřípadě dobové reportáže, jako je i Janurova reportáž obsažená v publikaci *Za cirkusem* (Janura 1953). Ač přesytna poplatnými frázemi a hesly komunistické propagandy, mapuje situaci českého cirkusového školství, která, i když jen vzdáleně, souvisí s pedagogickými aktivitami ve francouzském cirkusovém školství v sedmdesátých letech 20. století. Druhá polovina 20. století znamená v české cirkusové oblasti setkávání cirkusových umělců, kteří se narodili do tradičních cirkusových rodin, s artistry, kteří k cirkusu přišli z jiného sociálního a kulturního prostředí. Svou roli v tomto mísení tradice s novými přístupy sehrálo i Artistické a estrádní učiliště. Ředitelem vzdělávací instituce pro cirkusové artistry nebyl zvolen profesionální akrobat nebo žonglér, který by měl za sebou dlouhá léta cirkusového putování, ale byl jím tanečník a choreograf Boris Milec.

Cílem Artistického učiliště bylo vychovávat technicky zdatné a všestranné cirkusové umělce. Pedagogické vedení školy tak v mnohém odkazuje k tendencím, které ve Francii započaly vlnu nového cirkusu. Politické klima ale neumožnilo, aby Artistické a estrádní učiliště dalo vzniknout tomu, co

je ale možné studovat program, v němž se alespoň částečně cirkusové disciplíny vyučují jakožto součást přípravy na profesionální dráhu v oblasti činoherního divadla, pantomimy, klaunské tvorby a nonverbálního divadla. V současné době probíhají na akademické půdě diskuse o možnosti začlenění cirkusových umění do studijních plánů.

Katedra pantomimy na HAMU byla založena v roce 1992 a navazovala na tradici studijní specializace v rámci oboru tance, kterou v 80. letech rozvíjel prof. Ladislav Fialka. Po prof. Fialkovi v rozvoji oboru pokračoval prof. Ctibor Turba, který přišel s širší koncepcí nonverbálního divadla. Katedru vedl až do roku 1999. Ctibor Turba se zasloužil o rozvoj pohybového divadla a moderní pantomimy v České republice evidentně nejvíce. Aby měl větší prostor pro svou experimentální tvůrčí i pedagogickou činnost, založil v roce 1992 Studio Kaple v Nečtinách, ve vesničce nedaleko obce Manětín v západních Čechách. Léta tam vlastnil hamerský mlýn, který využíval především pro své pedagogické aktivity. Původně chtěl vybudovat centrum pohybového divadla tam, ale nakonec objevil v Nečtinách kapli sv.

přineslo založení prvních cirkusových škol ve Francii, tedy novému cirkusu.

Další cirkusové učiliště, které fungovalo jako centrum volného času pro mládež, se nacházelo v bývalém klášteře salesiánů. Ve sklepní části budovy vytvořil tanečník a choreograf Frank Townen tréninkový prostor, kterým prošla řada profesionálních tanečníků, herců i zpěváků. V sále o velikosti 7 × 10 metrů se učili akrobacii a jiným artistickým dovednostem. V roce 1964 začal Frank Townen soustavně pracovat jako pedagog na výuce akrobacie dětí, přičemž akrobacii se Townen učil od profesionálních cirkusových artistů. Motivací pro výuku akrobacie bylo znovu navrátit dětem i mladým lidem vztah k pohybu a zlepšit tak jejich fyzickou kondici a koordinaci. Frank Townen byl pedagogem budoucích i stávajících profesionálů. V 50. letech úzce spolupracoval s Hudební artistickou ústřednou, která sídlila v Dlouhé třídě a jejíž činnost začala už za druhé světové války. Townenovým úkolem bylo choreograficky pomáhat stálým artistickým čislům. Frank Townen byl určen, aby klaunské vystupování, které v té době kvalitativně upadalo, očistil a vytvořil z klauna kultivovaného komika, [...] který ovládá akrobacii, kaskadérství, hraje na hudební nástroj, umí zpívat [...] Kdo tohle všechno umí, nebude dělat klauna, ale půjde k divadlu nebo filmu (Tomková-Townenová / Strusková 1995: 67).

Anny, kterou přebudoval na dramatické studio pro výuku pohybového divadla, neoddělitelně spojeného s cirkusovými technikami akrobacie, žonglování a klaunerie.

Po jeho odchodu převzal odpovědnost za kontinuitu a rozvoj výuky pohybového divadla na HAMU doc. Boris Hybner se svými spolupracovníky. Zaměření oboru je na stránkách katedry vymezeno třemi žánry pohybového divadla: *imaginární pantomima, clownerie a groteska*.²³ V posledních letech vzrostl na katedře pantomimy zájem o studium cirkusových technik. Dvě bývalé studentky tohoto oboru, Eliška Brtnická a Jana Klimová, absolvovaly své studium neobvyklým představením pohybového divadla, jež obsahovalo cirkusové prvky závěsné a pozemní akrobacie.²⁴ Následně Klimová a Brtnická založily soubor Cirkus Mlejn, který existuje dodnes a jeho zázemím je KD Mlejn v pražských Stodůlkách.

Jak ukazují příklady ze zahraničí, vývoj nového cirkusu úzce souvisí se založením a fungováním profesionálních cirkusových škol a jiných vzdělávacích institucí, vyvolaným zvýšeným zájmem o studium cirkusových umění a snahou o zviditelnění uměleckého oboru, který ve své době stál na okraji zájmu. Školy začaly cirkusová umění kultivovat, rozvíjet, modernizovat a propojovat s jinými uměleckými postupy. Zásadní vliv na existenci nového cirkusu měly nejen zmiňované školy ve Francii, ale i v Belgii, ve Velké Británii a v zemích Skandinávie; radikálně cirkusové umění ovlivnily školy v Kanadě a v Austrálii. Založení cirkusové školy v Čechách by mohlo přispět k rychlejšímu rozvoji tohoto uměleckého druhu a jeho oficiálnímu uznání.

23 Jako jeden z předmětů na katedře pantomimy figuruje i nový cirkus (blíže nespecifikováno) společně s žongláží. AMU=DAMU+FAMU+HAMU: Akademie múzických umění v Praze [online]. 2007 [cit. 2011-10-19]. O katedře. Dostupné z [www: http://www.hamu.cz/katedry/katedra-pantomimy](http://www.hamu.cz/katedry/katedra-pantomimy).

24 Inscenace *Postav na čaj!*, premiéra 20. 2. 2010.

V současné době fungují v Čechách i na Moravě tréninková centra i s profesionálními lektory, kteří vyučují cirkusové techniky začátečníky i pokročilé, čímž otevírají dveře zájemcům o tento druh umění. Cirqueon – Centrum pro nový cirkus (dále jen Cirqueon) se stal od roku 2008 zastřešující organizací nového cirkusu v České republice. Zaměřuje se hlavně na jeho podporu a rozvoj a poskytuje informace o současném dění na poli nového cirkusu. Disponuje vlastním tréninkovým centrem, v němž probíhá kurzy akrobatických a žongléřských disciplín vedené profesionálními lektory. Jeho součástí je také rozrůstající se výzkumné a vzdělávací centrum s vlastní knihovnou a videotékou tematicky zaměřenou na cirkusová umění. V zimě roku 2010 Cirqueon oficiálně otevřel tréninkové kurzy cirkusových disciplín pro veřejnost v prostoru bývalé továrny v pražských Nuslích a během jednoho roku zájem o tyto kurzy značně vzrostl.²⁵

Cirqueon díky množství zahraničních kontaktů a mezinárodní spolupráci zprostředkovává domácímu prostředí řadu potřebných informací týkajících se aktuálních tendencí v oblasti nového cirkusu v zahraničí a zároveň propaguje české projekty a informuje zahraniční partnery o situaci u nás. V roce 2011 pořádal Cirqueon mezinárodní setkání profesionální cirkusové sítě Circostrada network, a do Prahy tak přijelo více než čtyřicet profesionálů z třinácti zemí světa.²⁶

25 Cirqueon se soustřeďuje na výuku široké škály cirkusových, tanečních a divadelních technik – závěsná akrobacie (šály, lana, hrazdy), pozemní akrobacie (párová, taneční), žonglování a fireshow.

26 Partnery Cirqueonu jsou Associacio valenciana de circ (ES), Hungarian Juggling Association (HU), The Invisible Circus (UK), Jonglier Katakomben gemeinnützige (DE), Festival novog cirkusa (HR), Circa Festival Auch (FR), v neposlední řadě také mezinárodní organizace JTCE, FEDEC a Circostrada Network. Cirqueon je součástí vzdělávacího programu Educircation a výzkumné-tvářícího projektu LACRIMAE, v němž se angažují i soubory Cirk La Putyka a festival Letní Letná.

Organizací, která se rovněž věnuje volnočasovému vzdělávání dětí a dospělých v oblasti cirkusových umění, je KD Mlejn.²⁷ Velmi dobře vybavený rekonstruovaný prostor je nejvhodnější přímo pro uvádění představení nového cirkusu (zejména díky vysoké výšce stropu) a stal se zázemím pro soubor s příznačným jménem Cirkus Mlejn. Vedle toho podporuje i další poloprofesionální uskupení – dává jim prostor k tréninku i k uvádění představení. V únoru 2012 ve Stodůlkách proběhl také první ročník mezinárodního festivalu nového cirkusu Fun Fatale, který je zaměřen genderově: pouze na novocirkusovou tvorbu žen. KD Mlejn také organizuje kurzy pro veřejnost (především závěsné akrobacie na hrazdách, šálách, lanech i kruzích) a je tak dalším centrem v Praze, které se věnuje veřejnému tréninku cirkusových technik.

Mimo Prahu se pedagogická i tvůrčí cirkusová iniciativa rozvíjí i v Brně. Cirkus LeGrando je projektem Lužánek – střediska volného času. Vznikl v roce 2005 z iniciativy poboček Labyrint a Ulita a již po sedm let experimentuje s artistikou, projekty pouličního divadla a organizuje žonglérská setkání. Díky dlouholetým kontaktům s německými kolegy (Jugendhaus Fasanenhof Stuttgart) začal s podobným projektem i v České republice, kde je prvním zařízením tohoto druhu. V malém cirkusovém šapitó realizuje projekty pro děti a mládež, stejně tak představení pro veřejnost. Vytváří programy pro rozvíjení motoriky, artistické a prezentační dovednosti.

²⁷ KD Mlejn je obecně prospěšnou společností fungující od července 2006 a jako nástupce původní příspěvkové organizace se věnuje kulturně-vzdělávací činnosti nejen v oblasti Prahy 13, ale celého hlavního města. Pokračuje v tradici Klubu Mlejn, který funguje od roku 1988 a patří mezi významné divadelní, folkové a rockové scény v ČR. (Mlejn [online]. [cit. 2011-10-19]. O Mlejně. Dostupné z [www: http://www.mlejn.cz/1-o-mlejne.html](http://www.mlejn.cz/1-o-mlejne.html)).

V Ostravě bylo v srpnu 2011 založeno centrum alternativního cirkusu²⁸ Umcircum, které se soustřeďuje na výuku mládeže i dospělých v cirkusových disciplínách. Umcircum je jediné občanské sdružení tohoto typu zaměřené na cirkusovou volnočasovou aktivitu v Moravskoslezském kraji. Cílem sdružení je organizovat volnočasové aktivity s důrazem na pohybovou činnost, a to s prevencí sociálně patologických jevů (včetně kriminality mládeže). Podobně zaměřená uskupení najdeme i v Plzni (Žongléros, o. s.), Olomouci (Cirkus LeVitare) a v dalších městech.

Legislativa a financování

Nový cirkus stále ještě není v České republice etablovaným a samostatným druhem umění. V českém právním prostředí nenajdeme žádnou speciální legislativu, proto se řídí obecnými právními předpisy v oblasti kultury.

Na celostátní úrovni podporuje živé umění jednoletými grantovými programy Ministerstvo kultury. Samostatné oddělení umění spravuje profesionální umění a jednou ročně vypisuje grantové řízení v pěti oblastech, přičemž nového cirkusu se týkají oblasti hned dvě: Tanec, pohybové a nonverbální divadlo (v roce 2012 rozdělilo 7 milionů korun) a Divadelní umění (v roce 2012 rozdělilo 16 300 000 Kč). Částky alokované do jednotlivých oblastí podpory se v posledních letech pomalu ale jistě snižují. Novocirkusové projekty jsou nesystematicky podporovány v těchto dvou oblastech, konkrétně Cirk La Putyka a Divadlo

²⁸ Pojmenováním *alternativní cirkus* se sdružení snaží vymezit vůči zařazení do druhu nového cirkusu, o který neusilují. Jelikož do programu výuky patří výchovná dramatika, chtějí používat cirkusové metody jako výrazový prostředek vhodný k poznání osobnosti člověka, nikoli pouze jako prostředek k vytvoření uměleckého díla.

	2008	2009	2010	2011	2012
La Putyka	0	0	150 000	300 000	1 100 000
Décalages – divadlo v pohybu	0	115 000	0	85 000	130 000
Cirqueon – Centrum pro nový cirkus	150 000	50 000	140 000	288 000 ³⁰	220 000
Festival Letní Letná	500 000	325 000	300 000	500 000	400 000

bratří Formanů stabilně žádají v oblasti divadla, ostatní subjekty, festivaly a soubory, žádají v oblasti profesionálního tance a nonverbálního divadla. Důvod je prozaický, v oblasti divadla se rozděluje větší částka a oba subjekty tak mají větší šanci získat potřebnou dotaci.

V tabulce nabízíme stručný přehled dotací na činnost a vznik nových inscenačních projektů u čtyř subjektů, které celoročně působí v rámci České republiky: Mezinárodní festival nového cirkusu a divadla Letní Letná, Cirk La Putyka, Décalages–divadlo v pohybu a Cirqueon – Centrum pro nový cirkus. Všechny projekty jsou financovány v režimu jednoletých grantů, každoročně proto musí obhajovat svoji existenci. Určitou jistotu ve finanční příspěvek má v současné době pouze festival Letní Letná, který si za devět let své činnosti vydobyl místo mezi prioritními akcemi ministerstva kultury. Tento post ale žádnou garanci v konkrétní částku nezaručuje.

Podporu vývozu českých projektů a prezentaci české kultury v zahraničí má na starosti odbor mezinárodních vztahů ministerstva kultury. V současné době se grantová podpora mezinárodní spolupráce vymezila pouze na vývoz

představení do zahraničí. Částka, kterou přerozděluje odbor mezinárodních vztahů, rok od roku klesá a v současné době se pohybuje okolo necelých deseti milionů korun.

V roce 2011 získal soubor Cirk La Putyka podporu ve výši 490 000 Kč pro výjezd představení na Fringe festival v Edinbourgu, na projekt Visegradské dni 232 000 Kč a na výjezd představení *Up'End'Down* do Bratislavy 125 000 Kč, pro rok 2012 pak 372 000 Kč na výjezd na festival Janvier dans les étoiles v La Seyne sur mer ve Francii.

Každý producent se přirozeně snaží získat pro svůj projekt finanční prostředky ze všech možných zdrojů. Žádný z nich se nespokojí s málem a díky této houževnatosti, ochotě riskovat a nadšení hrstky lidí nový cirkus v České republice roste a vyvíjí se. Každý z projektů má vlastní cestu k úspěchu a různé strategie financování.

Cirk La Putyka díky fenomenálnímu úspěchu u diváků získává o poznání snáze partnery a sponzory, kteří činnost a projekty tohoto velkého souboru podporují. Grantovou podporu získává od ministerstva kultury (viz výše) a z Magistrátu hlavního města Prahy.³¹ Pro představu inscenace *La Putyka* a *Up'End'Down* jsou na domovské scéně v pražské

²⁹ Zdroj: Výroční zprávy Ministerstva kultury ČR 2008, 2009, 2011 a výsledky grantového řízení 2012, www.mkcr.cz.

³⁰ Zahrnuje také příspěvek na mezinárodní konferenci Cirkforum 2011, na celoroční činnost činila dotace 178 000 Kč.

³¹ Pro rok 2012 byl přislíben jednoletý grant 740 000 Kč na činnost a na nový inscenační projekt SÍRK-RISK 550 000 Kč.

La Fabrice soběstačné zhruba z 35 % při vyprodaném představení.³² Cirk La Putyka nemá zaměstnance v pracovním poměru, a to i přes rozsáhlost projektu, který už při prvních dvou představeních zaměstnal více než třicet umělců, produkčních a techniků. Celkový rozpočet Cirk La Putyka, vzhledem k soukromoprávní povaze organizace, není zveřejněn a odvíjí se vždy od množství aktivit, které během celého roku skupina pořádá. Každý rok je pro ředitele souboru Rostislava Nováka výzvou a zatím vždy přichází s odvážnou novinkou. Rok 2012 přinesl projekt ChapiteauX – dvouměsíční provoz divadelního šapita na Špejcharu v Praze, kde hrál Cirk La Putyka všechna svá představení a pořádal několik koncertů, workshopů a menších představení pro děti. Vedle toho Novák zvládl dofinancovat dvě velká představení s mezinárodní účastí – *Slapstick Sonata* a nejnovější *Risk*.

Druhým velkým projektem je samozřejmě festival Letní Letná, který získává stabilně největší podporu z veřejných zdrojů, z partnerství Magistrátu hlavního města Prahy do roku 2012 získal dotaci ve výši 2 000 000 Kč, v roce 2012 byl program partnerství zrušen a Letní Letná šla do grantové soutěže. Městská část Praha 7, na jejímž území se festival odehrává, festival finančně nepodporuje vůbec. Celkové náklady festivalu přirozeně narůstají, v současné době se pohybují okolo osmi až devíti milionů korun. Letní Letná vozí do Prahy velké novocirkusové soubory a projekty, které s sebou přirozeně nesou velké náklady – honoráře za představení, výdaje za dopravu (většinou velkými kamiony a přes tisíce kilometrů), ubytování a diety, pronájmy šapitů a divadelní techniky, mzdy lidí, kteří pro festival pracují. Festival tak musí hledat

prostředky ze sponzoringu a z velké části počítá ve svém rozpočtu s výnosy ze vstupného (vstupenky se za zahraniční produkce pohybují okolo pěti až šesti set korun). V posledních letech se dařilo úspěšně letenská šapita zaplnit také díky mediálnímu partnerství s Českou televizí. Festival má svého diváka a Praha má vždy na konci srpna jedinečný festival, který rozzívá Letenské sady.

Česko-francouzský soubor Décalages – divadlo v pohybu je v porovnání s Cirkem La Putyka a Letní Letnou o poznání menším projektem. Jádrem souboru tvoří dva umělci, produkce a externí technici. Divadlo nemá vlastní prostor pro uvádění produkcí, určité zázemí v posledních dvou letech získalo v Divadle Alfred ve Dvoře v Praze a hostuje v Česku i na Slovensku. Finanční grantová podpora se pohybuje v řádech desítek tisíc korun, pro přežití soubor musí získávat další finanční prostředky, což se daří také díky spolupráci se společností Art Prometheus. Umělci často účinkují na komerčních akcích agentury nebo spolupracují na dalších uměleckých projektech Art Promethea (V.O.S.A., prezentace na Světové výstavě EXPO v Šanghaji, festival Za Dvěmi, site specific projekty apod.).

Cirqueon – Centrum pro nový cirkus realizuje své poslání mimo jiné díky práci dobrovolníků. Příjmy projektu plynou, vedle jednoletých grantů Ministerstva kultury ČR, Magistrátu hlavního města Prahy a Partnerství hlavního města Prahy, také z kurzovního a částečně z pronájmů prostor. Největšími náklady jsou provoz prostoru, který Cirqueon spravuje v pražských Nuslích, a náklady na platy produkčních, provozních atd. Cirqueon – Centrum pro nový cirkus je součástí menších grantových programů v rámci EU, jako je Grundvic³³ nebo Mládež v akci. V roce 2012 se pokouší

32 Zdroj ekonomické oddělení Cirk La Putyka (*Cirk La Putyka* [online]. [cit. 2012-07-10]. Dostupné z: <http://www.laputyka.cz/cz>).

33 Projekt EDUCIRCATION na vzdělávání lektorů v oblasti nového cirkusu.

o podporu z EU a žádá ve dvou projektech CULTURE.

Žádný ze sledovaných projektů dosud nedosáhl na finanční podporu z programu Culture nebo přímo z Evropské unie. Zvláštní systém fungování, který jistě stojí za zmínku, mají dva v této kapitole dosud nezmíněné projekty. Prvním je Cirkus LeGrando, který sídlí v brněnských Kohoutovicích a funguje jako součást příspěvkové organizace Magistrátu města Brna-Lužánky. V současné době má tři zaměstnance na plný úvazek. Na externisty a trenéry si vydělává svojí činností (příjmy z kurzového a dalších aktivit). Podpora Magistrátu města Brna tedy spočívá v placení tří lidí na plný úvazek. Provoz budovy LeGrandu je plně hrazen městskou částí Brno Kohoutovice, která LeGrandu poskytuje bezplatně budovu bývalé školky.

Další specifický model představuje skupina Cirkus Mlejn, která je úzce propojena s fungováním kulturního domu Mlejn v pražských Stodůlkách. Obě akrobatky Cirkusu Mlejn, Eliška Brtnická a Jana Klimová, jsou zaměstnankyněmi kulturního domu a pracují nejen jako lektorky, ale také v produkci a provozu Kulturního domu Mlejn. Díky tomuto zázemí má soubor možnost tvořit vlastní projekty, k dispozici má zkušební prostor i divadelní sál pro vlastní prezentaci. Činnost souboru se ale musí do jisté míry podřizovat chodu kulturního centra, které slouží ze svého poslání zájmům obyvatel Prahy 13. I tak je Mlejn jedním z mála kulturních domů, který kontinuálně podporuje nezávislý divadelní soubor, a tento model by mohl být inspirativní i pro další ředitele kulturních domů nejen v Praze. Nedostatek vhodných tréninkových prostor a zkušeben a nedostatečná podpora rezidencí pro umělce, která je v zahraničí naprosto běžná, se totiž jeví

jako největší překážky rozvoje nového cirkusu v České republice.

Článek vznikl v rámci výzkumného projektu Mapování kulturních a kreativních průmyslů v České republice (DF11P01OVV031). Publikovaná verze je autorsky a redakčně upravena.

Citovaná literatura

- CIHLÁŘ, O. (2006) *Nový cirkus*, Praha: Pražská scéna
- DOLENSKÁ, K. (2008) „Inspiruje nás život“, rozhovor s Petrem Formanem, *Loutkář*, 2008/6, s. 285–288
- DVOŘÁK, J. (2000) *Alt. divadlo: Slovník českého alternativního divadla*, Praha: Pražská scéna
- GUY, J.-M. (1998) „La Transfiguration du Cirque“, *Théâtre aujourd'hui. Le cirque contemporain, la piste et la scène*, 1998/7, s. 36
- HULEC, V. (2004) „Continuo: cesta k novému divadlu“, *Time in Praha*, 2004/6, s. 128
- JACOB, P. (1992) *Le cirque. Un art à la croisée des chemins*, Paris: Gallimard
- JANURA, F. (1953) *Za cirkusem. Noc a den mezi artisty a jejich zvířaty*, Praha: Orbis
- MIKULKA, V. (2009) „Když máš v chalupě orchestrion“, *Revolver Revue*, 2009/76, s. 224–225
- ROSEMBERG, J. (2004) *Arts du cirque. Esthétique et évolution*, Paris: L'Harmattan
- ŠTEFANOVÁ, V. (2009) *Estetika a poetika současného cirkusu. Od moderního cirkusu až po současný aneb Systematické prolínání umění s cílem vytvořit umění absolutní*. Magisterská diplomová práce, Katedra divadelní vědy, Filozofická fakulta Karlovy univerzity v Praze
- ŠTEFANOVÁ, V. (2010) „Cirkus v českém divadle: Vlivy cirkusové poetiky na české divadlo od avantgardy až do současnosti a český pokus o nový cirkus“, in *Má (mať) divadlo zmysel?: Zborník referátov zo VII. medzinárodnej Banskobystrickej teatrologickej konferencie v cykle Dnes a tu*, Banská Bystrica: Fakulta dramatických umení Akadémie umení
- ŠTOURAČ, P. / BOHÁČKOVÁ, K. (2011) „Na divadle musí být tělo i srdce“, *Literární noviny*, 2011/37, s. 1, 4–5
- TOMKOVÁ-TOWENOVÁ, E. / STRUSKOVÁ, O. (1995) *Frank Town: Život s tancem*, Vimperk: Tina
- ZOLAROVÁ, I. (1964) *Artistický slovník*, Praha: Divadelní ústav

Venezuela: ibero-africké a indiánské scénické tradice

Stanislav Slavický

Divadelní reformátoři 20. století hledali inspirace zejména ve scénických projevech asijských kultur. Umění Číny, Japonska a Indie těžící z mnoha tisícileté tradice duchovních proudů, náboženských systémů a obřadů vtisklo specifický charakter antiiluzivním divadelním formám. Setkání evropských reformátorů s divadlem *nó*, *kabuki*, čínskou operou či indickým *kathakali* výrazně ovlivnilo moderní inscenační umění v Evropě a USA. Projevilo se to v režii, v herectví, v přístupu k dramatickému textu a hudbě, ve scénografii.

Inspirace scénickým uměním jiných kontinentů, zejména Afriky a Jižní Ameriky, byly – a stále jsou – téměř výjimečné, i když někdy specificky významné (např. vliv afrických soch na kubismus nebo etnických rituálů na P. Brooka). Konečně i na obsahové skladbě 40 čísel časopisu *Disk* vidíme výrazné zaujetí pro asijské inspirace, kdežto latinskoamerické scénické tradice paběrkovaly. Je to i jeden z důvodů, proč poslední číslo *Disku* poskytlo prostor charakteristice komplexu kultur importovaných z Evropy a Afriky v průběhu rané kolonizace a jejich synkretickému propojení s původním lidovým indiánským uměním, které však téměř ztratilo svoji původní podobu. Dominance katolicismu a afrického animismu přece jen ponechala limitovaný prostor indiánským tradicím, aby v různých konstelacích vytvářely nové obřadní formy. Indiánské zdroje si však udržely svoji kulturní převahu v oblastech předkoloniálních vysokých kultur (Inkové, Mayové), sociální dominanci v odlehlých etnikách Amazonie či Orinoka (viz *Smutné tropy* Lévi-Strausse), v rozlehlých oblastech jihoamerických nížin Kolumbie a Venezuely však jejich vliv už téměř zanikl. Přesto se však v posledních desetiletích ze svých téměř zaniklých genetických zdrojů derou k životu. Jako popínavá rostlina se vinou k magickým afro-karibským variacím *vúdú* a podobných magických obřadů: zejména *candomblé* v Brazílii a venezuelskému kultu *Maria Lionza*.

Geografická odlehlost Jižní Ameriky vždy podporovala relativní izolovanost tohoto mohutného kontinentu. To platí svým způsobem i ve 21. století – 500 let po Kolumbovi – a to i přes intenzivní leteckou přepravu. Ta sice transportuje statisíce turistů, profesně zaměřených cestujících, kteří však mají za cíl hlavně velkoměstské aglomerace (Rio, Sao Paulo, Buenos Aires, Bogotu, Mexiko), kulturní a přírodní scenérie jako Machu Picchu či Amazonii, místní karnevaly apod.

Kontakt s domorodými etniky v doposud obtížně dostupné přírodě v rozlehlých oblastech Amazonie a Orinoka je v dnešní době náročný, především



▲▲ Caracas je dnes zchátralý a obklopen ze všech stran chudinskými *ranchitos*.

▲ Vnější scénický efekt barevné mozaiky sídliště lidské bída a násilí.

z hlediska bezpečnosti cestovatelů. Vnitrozemí Kolumbie a zejména Venezuely se v posledních desetiletích stalo vskutku rizikovou oblastí. Marxistická guerilla FARC operující v nepřístupných džunglích tohoto regionu odchyťává turisty za účelem výkupného. Organizované gangy unášejí i bohaté místní ve velkoměstech. A cizinci jsou potenciální lovnou zvěří. Je proto nelehké pořádat v těchto regionech kulturní a vědecké expedice. (Své o tom mohou vyprávět např. plzeňští filmaři, kteří se s podporou Náprstkova muzea vydali v r. 2009 po stopách českého badatele Stanko Vráze. Jen pár minut poté, co vystoupili z autobusu ve velkém městě na Orinoku nesoucím jméno Simona Bolívara a v malebných uličkách rozbalili svá drahá filmařská fidlátka, hned byli obklopeni ozbrojenci, kteří je sice velkoryse ponechali živé a zdravé, vše cenné si však odnesli a expedice se musela vrátit domů. Přitom mohou vyprávět o štěstí.)

Doby „dlouhého lovce“ A. Friče a Lévi-Strausse byly pro expedice vskutku idylické – ale jsou nenávratně pryč. To způsobuje, že i mnohá scénická show – spektakulární přírodní scenérie, lidové umění vnitrozemských i andských indiánů, originální architektura inspirovaná španělskou, zejména kastilskou tradicí až po málo známé obřady a ceremonie – se v této moderní době stávají rizikovým zbožím. Turisté tak poznávají tuto zem pouze skrze bezpečnostně zajištěné pobřežní resorty, jako je Isla Margarita. Přitom kulturní hodnoty se skrývají ve vnitrozemí, které je skutečným přírodním scénickým rámcem pro obřadní umění etnik tří kontinentů, a v izolovaných lokalitách, kde sídlí specifická komunita afrického původu z dob koloniálního otrokářství.

Typickým příkladem tohoto nového kulturního fenoménu je Venezuela. Země bohatá na naftu se stala v rukou Huga Cháveze dobrodincem pro řadu okolních levicových režimů, avšak miliony jejích vlastních občanů strádají hluboko pod hranicí bída. Má to paradoxní efekt: Široké masy se utíkají ke kriminalitě, ale také k nadpřirozeným silám, a svým emocionálním naturelem vytvářejí fundament pro vášnivé obřady a ceremonie, od nichž očekávají zprostředkování pomoci. A tady se nečekaně objevuje šance pro studium a výzkum pozoruhodných scénických projevů, v nichž dominují katolické obřadní tradice s otevřeným prostorem pro transformaci afrických a indiánských etnických kultů. V průběhu několika staletí se tento spontánní mix spirituálních proudů stabilizoval a vyhranil do několika obřadních fenoménů, které jsou dnes magnetem pro výzkum etnology a antropology a nepochybně poskytují atraktivní materiál pro scénologické studium.

Chvála kolonizaci a otrokářství? Historický, rasový a genetický kontext

Tato hereticky znějící charakteristika jinak jistě hanebného fenoménu osídlování a civilizování Nového světa se všemi převažujícími negativy ve svém výsledku vskutku přinesla některé nečekané pozitivní plody. Bez příchodu statisíců černých otroků z Afriky by nikdy nebyl americký kontinent v dnešní 'samozřejmě' civilizační podobě.

Obyvatelstvo Jižní Ameriky s multikulturním složením – hispánci, mulati, mesticové, černoši, indiáni a dokonce i Asiaté – vesměs spojuje dominantní katolická víra. Svým genetickým charakterem se všichni spontánně projevují při



Symbolem zašlé slávy Caracasu je hotel Intercontinental z 50. let. Umělci jako Marilyn Monroe, Frank Sinatra a další byli zde častými hosty.

společných aktivitách: náboženských obřadech a procesích. Zejména rytmický tanec, zpěv a extáze ve stylově bizarním prostředí uliček malých měst poskytují zaručeně emocionální atmosféru. Je to typický scénický fenomén, který spolu-vytváří kulturní tradice většiny zemí Jižní Ameriky v postkolumbovské době.

V průběhu 16. až 19. století se americký kontinent zásadně proměnil, prošel vskutku gigantickou civilizační transformací. Zatímco severní Amerika se v rukou převážně britské a francouzské kolonizace vydala směrem k všestranné modernizaci a stala se vůdčí silou a hnacím motorem naší planety, Jižní Amerika si díky pomalejšímu rozvoji pod španělskou a portugalskou nadvládou uchovala charakter přírodního kontinentu. Svůj podíl na tom mají obrovské plochy těžko proniknutelných oblastí deštných pralesů v povodí Amazonky, Orinoka a dalších velkých řek i mohutný oblouk Kordiller, který si však španělští dobyvatelé dokázali brzy podmanit. Z vyspělé civilizace Inků v oblasti Peru a Bolívie zůstala jen torza etnik andských indiánů žijících na hranici bídy. Ještě hůře na tom byli – a stále ještě jsou – indiáni v povodí veletoků v nekonečných deštných džunglích.

Šťastnější osud čekal potomky mnoha generací statisíců afrických otroků. Jejich fyzické dispozice a vitalita jim umožnily překonat nepředstavitelné útrapy a ponížení v prvních staletích kolonizace. Totální změna v etickém řádu světa v druhé polovině 20. století provázející pád kolonialismu vedla k nečekané proměně občanského postavení černochů. Nastolení majoritně pojímané demokracie přineslo dějinný paradox viditelný např. na karibských ostrovech, kde černošské komunity vytvářejí absolutní volební většinu. Po prvních svobodných volbách karibští černoši získali po Britech či Francouzích regulérní politickou moc a vládu a nastěhovali se do jejich luxusních rezidencí. Bůh, v něhož věřili

a jehož rytmem, tancem a zpěvem oslavovali, se nad nimi smíloval. Koneckonců fenomén Obama tento historický zvrat potvrzuje i v samotném USA.

Bible moderní antropologie přírodních indiánů Jižní Ameriky, *Smutné tropy a Myšlení přírodních národů* Lévi-Strausse, učí porozumění jejich horizontálnímu civilizačnímu řetězci, který se prakticky beze změny udržoval po tisíciletí ve skrytu nedotknutelných deštných pralesů. Brutální vstup španělské a portugalské kolonizace s paralelní katolizací (viz film *Misie*) ponechal původní nížinné indiány bezbranné a zcela poddajné vůči novému rasovému vývoji. Jejich fyzické a mentální dispozice nezvládaly pracovní nároky Evropanů, a tak celé kmeny během krátké doby prakticky vymřely. Jejich hlavní spásou přežití se stálo rasové míšení s bělochy (mesticové). Cortéz ve střední Americe a zejména Pizarro, dobyvatel andské civilizace Inků, přímo nabádali své vojáky formou vojenského příkazu, aby masově oplodňovali indiánky a vytvářeli tak kvalitnější genetický druh s podílem vyspělé španělské krve. Nechme na antropologii a etnologii, do jaké míry byl tento další koloniální experiment úspěšný.

Podobně, ne ovšem takto programově, došlo k míšení krve Evropanů a Afričanů nejdříve v otrokářském postavení a později už přirozenou cestou v přirozeném velkoplošném soužití. Výsledkem je dnešní podíl mesticů a mulatů na složení obyvatelstva Venezuely (60%), Kolumbie (60%), Brazílie (45%, indiánů jen 2%, černochů jen 6%). Blahodárný efekt genového mixu vidíme v moderním popu, v rapu a reggae, ve stylech, jež jsou zcela v trendu karibských vokalistek typu Rihanny či Beyoncé, které vládnou od New Yorku po Rio. Scénické efekty jejich uměleckých produkcí dominují globálnímu šoubyznysu. V diskusi o kulturní prospěšnosti rasového mixu není zřejmě sporu.

Bylo by užitečné věnovat antropologický výzkum genetické cestě DNA od svých afrických, indiánských a evropských zdrojů k současným kulturním plodům. Zůstaňme však u našeho tématu scénologie afro-iberských a indiánských tradic. Abychom nerozhodili síť zájmu příliš doširoka a nerozptýlili tak výzkumnou koncentraci do různorodosti nespočetných scénických projevů po celé šíři kontinentu, soustředíme se na jeden výrazný, ale ne zase příliš známý region, který však obsahuje profilově reprezentativní objekty našeho zájmu. Důležitým asistentem a kompasem při charakteristice a analýze zkoumaných projevů nám bude jedinečná antropologická metoda interpretace kultury Clifforda Geertze a jeho 'zhuštěného popisu'. Neboť jak jinak proniknout do hlubin tisícileté genetiky animistických afrických kmenů, indiánských etnik a evropské křesťanské kultury a filozofie při jejich míšení ve staleté historii v tamním prostoru? Jak se vyznat v symbolických poselstvích archaických civilizací tří kontinentů? Právě zhuštěný popis, který je zakódován v symbolice rituálu, umožní dešifrovat zdroje genetického původu a smysl jejich projevů.

Scénické dominanty Venezuely

Pohled na geografickou mapu Venezuely omývané Karibským mořem, tudíž s nekonečným pobřežím přírodních pláží s hustou tropickou vegetací, zaujme především prstenec dvoutisícových Kordiller, strmě stoupajících od mořského 'bodu nula'. Tomu odpovídá i teplotní rozdíl, který využili s vnitřním citem španělští dobyvatelé. Vydrápali se přes mohutný masiv a shlédli odtud na scénický

► Typický lidový styl architektury Venezuely s kastilským vlivem.

▼ Most přes Orinoko vede do blízkosti tajemného „Ztraceného světa“.

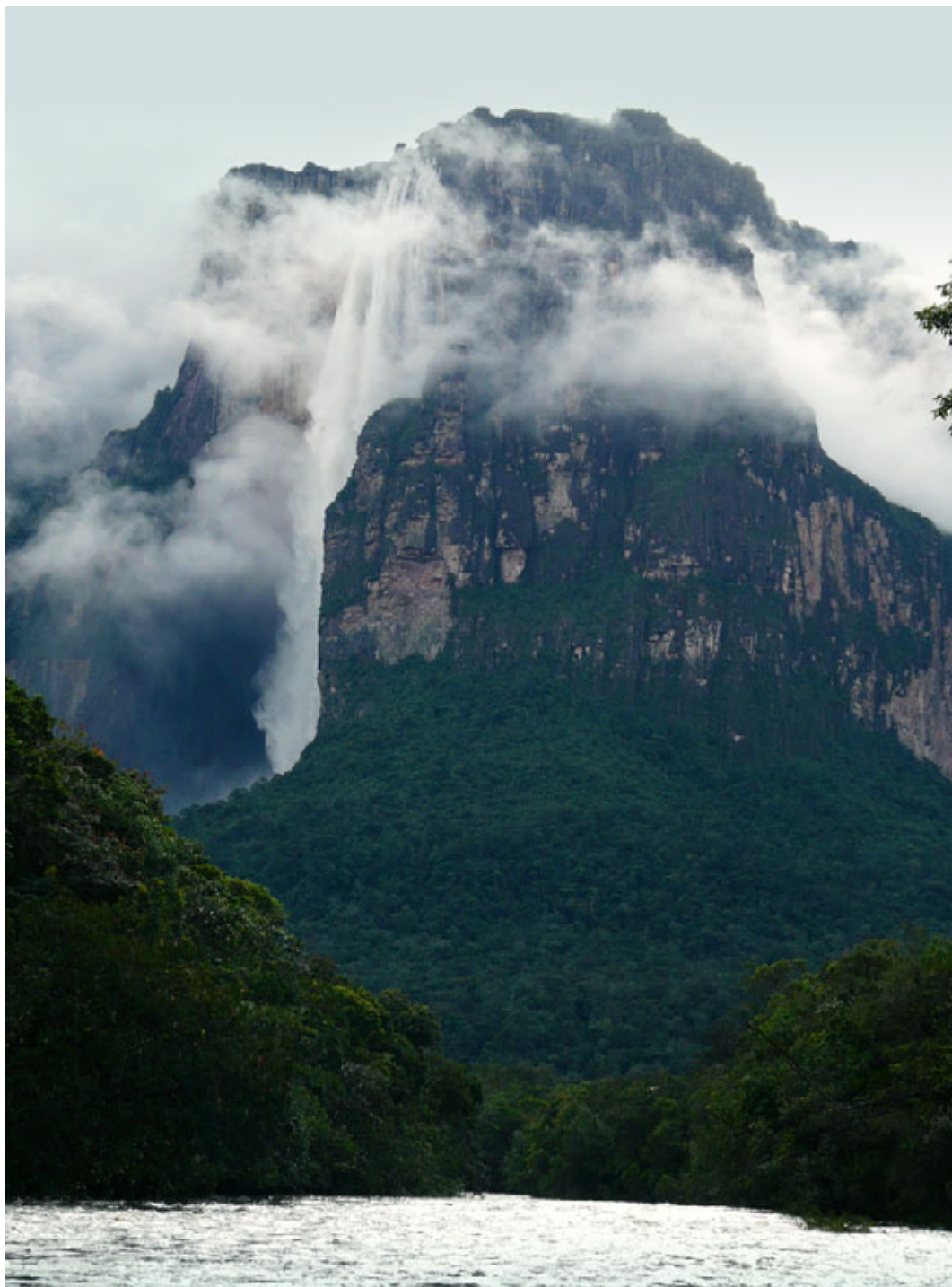


div: dlouhé, v tisíci metrech nadmořské výšky se táhnoucí údolí v příjemných 25 °C. Tady vztyčili mohutný kříž a založili Caracas. Město bylo od té doby považováno za bránu do Jižní Ameriky. Ve 20. století, zejména v období naftového boomu, se sem začali sjíždět i umělci a architekti z USA a předních zemí Evropy. Ještě dnes, po více než desetileté vládě Hugo Cháveze, kdy město chátrá a Venezuela ekonomicky upadá a společensky se antagonizuje, lze vidět obrysy zašlé slávy. Zdáli a z výše hotelu Humboldt, kam vede lanovka, působí toto město



impozantně. Hotel Intercontinental-Tamanaco uzavírá jednu stranu údolí a od svého bazénu poskytuje vzrušující výhled, který v padesátých letech sdíleli Frank Sinatra, Marilyn Monroe a jim podobné osobnosti západní kultury. Vznikla zde největší galerie moderního umění se sbírkami za miliardy dolarů, od Picassa, Kandinského až po Jiřího Koláře či Francise Bacona a Roberta Rauschenberga. Tvořil zde a svými konstrukcemi z kovových tyčí vytvářel originální objekty J. Soto. Je ovšem příznačné pro některé režimy, jak rychle může dojít k úpadku, který postihl toto kdysi divukrásné město. Stráně hor, které je obklopují, poskytují zcela nový scénický efekt: desetitisíce barevných miniaturních domečků zvaných *ranchitos*, do nichž se nastěhovaly již na dva miliony zbídačelých venkovanů, vytvářejí nad městem neskutečnou kulisu: Novodobý fenomén sociální hrůzy a těžké kriminality. Odsud vyrážejí do města hordy ozbrojených výrostků, kteří se snaží krást, aby zahnali hlad a bídu. To je v krátkosti smutná charakteristika dnešního Caracasu, která se projevuje i na stavu kultury a umění. Podobně je tomu v řadě dalších velkých městských aglomerací. Nicméně existují šťastnější místa, úměrně vzdálenosti od administrativního centra, kde se daří rozvíjet sociální a kulturní sféru. Taková je např. Mérida, centrum andské provincie, Maracaibo, historické místo *Pirátů z Karibiku*, dnes monument těžby a rafinace ropy, samozřejmě řetězec stovek pobřežních karibských resortů v čele s populární Margaritou. Tam již destrukční moc státních úředníků nedosahuje, lidé si zde žijí dále po svém. A co více – každá míle pobřeží má svůj výrazný scénický efekt schopný rezonance u každého individua. Tak je tomu snad všude v Karibiku, proto je tak vyhledáván turistickými agenturami.

Nicméně Venezuela skrývala ze všech zemí kontinentu ještě jedno velké tajemství, kterým může konkurovat peruánskému Machu Picchu. V těžko



▲ Nejvyšší vodopád na světě Salto Angel (980 m).

◀ Vodopád Sapo a v pozadí stolové hory *tepui*.

dostupné oblasti přítoků Orinoka se teprve koncem minulého století podařilo odkrývat a prozkoumávat oblast horských masivů Roraima a Kanaima s obrovskými stolovými horami. Ty poskytovaly ještě donedávna úkryt indiánským kmenům a endemickým druhům zvěře. Mezi objevitele těchto míst patří geniální botanik A. von Humboldt (proto jeho jméno nese i hotel nad Caracasm, který je dnes však uzavřen). Tato rozsáhlá oblast se rozprostírá mezi Guayanou, severní částí Brazílie a střední a jižní Venezuelou. Pravou esencí této oblasti je Kanaima, dosažitelná prakticky jen malými sportovními letadly typu Cessna. Ty po hodině letu ze Ciudad Bolívar na Orinoku dopraví zájemce a turisty na malé polní letiště poblíž mohutných širokých vodopádů Sapo s výhledem na první úchvatné stolové hory, které místní indiáni označují jako *tepui*. Vyprávění britských a německých botaniků o této krajině bylo tak poutavé, že Sir Arthur Conan Doyle napsal pod silným dojmem povídku *The Lost World – Ztracený svět* – a zasadil do této mysteriózní země se strhujícím a dramatickým scénickým obsahem dinosaury. Povídka se později stala inspirací pro dnes již legendární dílo Michaela Crichtona *Jurský park*.

Ale to není vše. Po řece Rio Karao pokračující mezi *tepui* nad prvním vodopádem se na motorové bárce cestuje kolem šesti hodin, s doprovodem místních zkušených indiánů. Není divu, že ti v hrozivých a sugestivních bariérách stolových hor, z nichž vyvěrají kaskády vodopádů, cítí sídla démonů a začleňují je do svých obřadů.

Najednou se po úchvatném putování otevře strhující, vskutku mystický pohled. Salto Angel! Nejvyšší vodopád na světě s 980 metry. Sílu vjemu tohoto scénického giganta nelze slovy popsat.

Každého musí napadnout myšlenka, odkud že se bere tolik vody, ty miliony hektolitrů, které padají do nekonečné propasti. Záhadu rozluštil až v r. 1937 americký pilot Jimmy Angel, který při svém průzkumném letu zcela náhodou vodopád objevil. Kvůli náhlé poruše motoru hledal místo k přistání a dostal se nad vodopád, kde se před ním objevila náhorní plošina, nečekaný nedozírný prostor, jakýsi Nový svět s řekami – průrvami plnými vody padající z nebe. Tak byl objeven tento skutečný scénický poklad – nový div světa.

Fiesty a procesí

Když se zeptáte na významné živé kulturní venezuelské tradice, těch několik málo experimentálních režisérů v Caracasu radí navštívit místa malých přístavů, kde se po staletí udržují fiesty svatých patronů místních rybářů. V jejich chatrných bárkách jim jde často o život, proto se obracejí k jediné jistotě – k Pánu Bohu. Protože ten je až příliš vysoko a příliš zaneprázdněný, dosadil do každého takového rizikového místa svého zástupce – patrona. Má zde svůj kostel v koloniální hispánské tradici, takže v malebné venezuelské vesnici obklopené divokou přírodou již není co řešit.

Choroní je asi 5 hodin náročné jízdy od Caracasu, kdy musíte překonat úzké serpentiny horského masívu pobřežních Kordiller. Poté se otevírá pohled na přístavní městečko s typickou architekturou uliček a domů v pastelových barvách a malovanými rámy zamřížovaných okenic a dveří. Takové jsou



Fiesta v přístavu Choroni vrcholí spontánním procesím s adorací kultovní sošky patrona rybářů sv. Jana Křtitele.

v podobných variantách po celé Venezuele. Cit pro estetiku bydlení si místní kreolové a mesticové, kteří svou barvou pleti dominují, přivlastnili ze španělské Kastilie. Je zřejmé, jaké geny dominují co do estetiky bydlení a vytváření scénického prostoru pro blížící se fiestu.

Tu již ohlašuje rytmus bubnů, tamtamů z dlouhých vydlabaných kmenů kokosových palm. Na ramenou je nosí po centrálním vesnickém 'bulváru' urostlí mulati, kteří do rytmu vkládají své africké kmenové know-how. Uličky lemované krámkami a restauracemi jsou přeplněny poutníky z okolních vesnic, odkud je přivezly pestré barevné minibusy.

Fiesta *San Juan Bautista* se koná 24. června na svátek sv. Jana Křtitele, nejslavnějšího z proroků, který přenesl štafetu Starého zákona do Nového věku. Je vidět, že místní rybáři zvolili dobře. Chrání je před hurikány a utopením, pomáhá k dobrému úlovku.

S nadšením se roztančené procesí s bubny blíží k přístavu. Nad hlavami poutníků se vznášejí na vyřezávané lodičce soška mladičského San Juana. Jako by plul v rytmu vln, které pod ním víří fešné mulatky. Sborově volají „Quenestá?!“ – Kdo to je?! – a odpovídají si samy: „Santa María de Coromoto!“ (což je nejpopulárnější svěťice Venezuely, na jejíž svátek se do Coromota v západní části země sjíždí na 3 miliony poutníků).

Rozvášněné ženy vedou San Juana do jeskyně pod mohutným mangem, hned poblíž mola, odkud právě rybáři nesou ulovené mohutné tuňáky. Jeskyně

plná figur panteonu světů přijímá hlavního oslavence. S pomocí skvělého místního rumu Santa Teresa se přítomní dostávají do transu, při němž tančí v rytmu tamtamů a skandovaném zpěvu vášnivých žen.

Ano, je to totální týátr, strhující mysterium. Není obtížné hledat genetické kořeny: katolické Španělsko, pokud jde o liturgii, a černá Afrika v rytmickém a scénickém provedení.

Když se rozvášněná srdce vybouří v přístavu, přichází procesí se sv. Janem tam, kde je jeho oficiální přístav – k místnímu kostelu. Oslaven mohutným ohňostrojem ‘vpluje’ do přístavu chrámové lodi za adorace a prostého lidového zpěvu místních rybářů, který vyjadřuje díky patronovi.

„Viva San Juan Bautista!“ Proplul dějinami mezi Starým a Novým zákonem, aby pak s jeho hlavou poblíž Mrtvého moře tančila Salomé. Ve Venezuele se však dočkal nesmírné satisfakce a zasloužené slávy.

V jedné rybářské hospůdce nad pečenou rybou s neskutečně křupavou kořeněnou kůžíčkou se rozproudila debata o historii zdejší fiesty. Odhadem tak tři sta let, záhy po postavení kostela, tipovali místní experti.

Na nenápadné nástěnce nad barem se vedle sexy krasavic tísnilo i několik fotek s podivnými maskami připomínajícími Afriku. „Ano,“ povídal místní znalec, „to není daleko odtud, ale nevede tam cesta, pouze po moři, bárkou, sídlí tam černošská komunita a ta si tam drží svoje zvyky. Nejlepší je to na Boží tělo. Přijďte zítra, to má službu Capitano, ten o tom ví všechno, jezdí tam, může vás tam za rok vzít.“

Diablos Danzantes a Corpus Christi v tradici černých šamanů

Jak bylo domluveno, tak se stalo. Téměř rok po fiestě sv. Jana se koná v městečku Chuao, půl hodiny plavby motorovou bárkou z Choroní, vskutku spirituální a scénický fenomén. Zdejší černá komunita, která sem byla dopravena ze západní Afriky v 18. století za účelem pěstování kakaa, po trpělivé misijní péči jezuitského řádu přijala křesťanství. S výhradou, že budou moci některé ze svých kmenových obřadů provádět dál. Tak se stalo, že svátek sv. Ducha oslavují bujarým procesím s Jezulátkem.¹ Scénickou kulisou je jim náměstí před kostelem v tradiční kastilské lidové architektuře a přilehlé ulice. Podobně jako při fiestě v Choroní vytváří rytmus bubnů a zpěv radostnou emocionální atmosféru procesí, kde si užívají zejména děti a mládež. O vklad do jejich genetické výbavy je tak postaráno.

Jezulátko postupně navštěvuje domovy bohatších občanů a krámky s ka-kaem, aby se přimluvilo za štěstí a odneslo si, co kdo dá. Zejména papírové bolívary, místní měnu, což se chudé farnosti bude hodit.

Najednou začínají přijíždět z přístavu na korbách pick-upů desítky návštěvníků, většinou výrazně černé pleti. Z pavilonu na rohu náměstí se začínají řinout zpěvy rytmické salsy, která přitahuje zdejší mládež. To kontrastuje s černě oděným knězem a několika jeptiškami, které míří ke kostelu. Tam je zatím uloženo i Jezulátko. Ve vzduchu je cítit napětí. Klid před bouří. Všichni se sroculí do jedné

1 Viz Slavický, S. „Scénické tradice jihovýchodní Asie“, *Disk* 38 (prosinec 2011): 126.



▲▲ Populární Jezulátka zve na slavnost v černošském městečku Chuao.

▲ Dynamický scénický efekt v prostoru ulice a špalíru masek přináší africká tradice.



▲ Masky několika typů démonů navazují na své archetypy kmenových masek západní Afriky, zejména nigerijských Jorubů.

► Tato rudá maska démona smrti má svůj původ v etniku z dnešního Zimbabwe.





▲ Před kostelem ve stylu lidové kastilské architektury se řadí postavy démonů.

◀ Než vstoupí do kostela, musí se démoni očistit společnou litanií v sakrálním pavilonu.

ulice vedoucí k náměstí. Dveře v pavilonu, odkud zní bubny, se doširoka otvírají a vyraží z nich barevně oděné postavy ve strašidelných maskách – černých, rudých, modrých... Ta barevnost vypadá až kýčovitě, což je zřejmě způsobeno viditelným přemalováváním. Podobně i kostýmy ve výrazně pestrých kombinacích. Kontrasty zelené, modré, bílé, rudé, žluté uvedené do rytmického pohybu podle zvuku bubnů a odlidštěné masky – to vše v masovém provedení – zvedají u přihlížejících adrenalin a úžas. Přichází šaman s bičem a mohutným hlasem zmrazí pohyb démonů. Všichni uléhají ve špalíru po stranách ulice a čekají na pokyn. Potom vycházejí v tanečním pohybu salsy na náměstí a řadí se před oltář z bambusových listů. Tam je knězka, urostlá černoška, postupně kropí vodou. Démoni se klaní jakési slámové figuře, která představuje mocného jorubského boha Oguna. Poté postupně v rytmickém tanci odcházejí do prostorné místnosti se zamřížovanými okny poblíž kostela. Tam se všichni shromáždí v tlačenci těla na tělo. Dvnitř nikdo nesmí, ani příbuzní, kteří zůstávají na ulici. Alespoň přes mříže lze nasát neskutečný vjem kondenzované barevnosti jejich oděvů.

Zatím se u dveří kostela usadí starý šaman s dlouhými bílými vlasy a oboustrannou maskou. Kupodivu je schopen komunikace a smysluplných odpovědí na dotazy. Potvrzuje, co lze očekávat. Vybraní tanečníci v maskách reprezentují



▲▲ Katolický kněz chystá u oltáře hostii ke slavnosti Corpus Christi.

▲ V chrámové lodi se démoni s pokorou klanějí Božímu tělu.

démony, kteří odpovídají jejich rodinné tradici předávané po generace. Tak si je kdysi přinesli z Afriky a masky neustále obnovují, avšak za obřadního dohledu šamana jsou vždy aktivovány. Představují sice démony, ale to umožňuje omluvit při obřadech jejich zlé síly. To se právě děje v oné uzavřené místnosti, kde se pravidelně schází tradiční kmenová „tajná společnost“, jak je v Africe zvykem. Zde, v nových podmínkách nové země, mají dohodu s místní náboženskou autoritou, že respektují a ve svém tradičním panteonu důstojně přijímají Boha „bílého kontinentu“. Obě skupiny se setkaly na třetím kontinentu – nebudou spolu válčit, ale spolupracovat. Takže dnes, kdy se slaví Boží tělo, oslaví je společně. Aby mohli vstoupit do kostela, musí projít očišťou, litaní na odpuštění všeho zlého – což se tam právě děje.

U oltáře právě kněz čistí monstranci a připravuje ke vložení hostii – ono tělo Páně. Na dotaz, jaký je vztah mezi katolickou věroukou a tradicí démonů v maskách, což má evidentně animistické africké kořeny, mladý kněz s úsměvem odpovídá: „Tento problém již máme dávno vyřešen. Katolická církev to vidí jako zdejší lidovou náboženskou tradici. Je to přece projev upřímné víry, kterou lidé ukazují Bohu, a to skrze alternativní kulturní způsoby. Církev takovéto tradice respektuje, pokud se neodpoutávají od hlavní podstaty katolické víry, což je zejména víra v Ježíše Krista, Boha. A pokud se vše slaví obvyklými způsoby, církev i tyto tradiční alternativy přijímá. Ale pozor, ne všechny komunity mají souhlas církve vstoupit do vysvěceného kostela. Smí se účastnit procesí, ale rovněž musí být předem očištěny, jak to činí zdejší obec.“

Samotná uzavřená ceremonie očištění členů tajné společnosti má svůj scénický půvab v barevnosti interiéru společenské místnosti. Zatím však na ulici se koná přehlídka modelů místních krás, které netrpělivě čekají, až se jejich manželé, bratři a další příbuzní a mládenci opět vrátí – a v jakém stavu. Nezapomeňme, že Venezuela je místem, kde modeling je cestou z bídy – a umění silikonové krásy je zde vyhlášené. V Caracasu tomu není divu, ale že i zde v zapadlém a zcela izolovaném Chuau tento svět erotického sebescénování patří mezi priority, je vsutku překvapivé.

Litanie skončila – a démoni jsou jako andílci. Vycházejí na náměstí před kostelem a formují se do řady po taktovkou mohutného ocasu náčelníka. To vše je jedna velká série scénických obrazů. Očištěným démonům je potom dovoleno vstoupit do kostela, kde se zase podle ceremoniálního řádu poskládají na podlahu, aby se mohli poklonit Božímu tělu. Po tomto obřadu za zvonění kostelních zvonů se vracejí do svého pavilonu, odkud byli vypuštěni. Slavnost Těla Páně končí. Ale po krátké katarzi přichází ďábelské finále. Po návratu do pavilonu přichází rumová posila a všichni se v rytmu salsy dostávají do transu. Afrika opět volá! Viva Corpus Christi! Symbióza křesťanské a africké tradice je naplněna.

Boží tělo a Ďáblové z Yare

Jak již bylo řečeno, černošských komunit je po Venezuele povícero, jejich africký původ je různý, stejně tak jejich kmenové a obřadní tradice. Ačkoliv jsou širší veřejnosti neznámé, média i v sousedních státech si začala všimnout fenoménu Diablos de Yare, snad pro relativní dopravní dostupnost této atraktivní spirituální show.



▲ V Yare jiný západoafrický kmen má rovněž vlastní etnickou tradici oslavy Božího těla.

◀ Mohutné fantaskní masky démonů a rudý kostým dominují obřadu Corpus Christi.

▼ Démonické masky jsou pro Afričany nejstarší kultovní tradicí.





Masky mají sugestivní scénický účinek v dynamickém obřadním tanci v průběhu procesí.

Yare je dosažitelné cca za dvě hodiny cesty z Caracasu, ve státě Miranda. I zde se každoročně při Božím těle konají mohutné oslavy vítězství dobra nad démonickým zlem podobně jako v kakaovém Chuau. Zlo se zpodobňuje v Yare již po tři staletí fantaskními maskami ďáblů s vyceněnými zuby. Jejich nositelé jsou oděni v rudé kostýmy.

Tradice se zde prezentuje veřejnosti i v administrativním rámci. Pavilon pro srazy tajné společnosti je zároveň muzeem původních rituálních masek z 18. století, vyřezávaných z kokosového dřeva. Mají svůj původ v Kamerunu a Togu. Dnešní umělci se uchylují i k papírmašé, protože je to snadnější a masky jsou výrazně lehčí, což tanečníci v transu ocení. Ale pozor, některé kreolské zdroje ve španělských krojích poukazují na to, že mnohé vlivy, co do dimenze masek a jejich ostrých rohů, pocházejí z Andalusie (že by i inspirace koridou?). Ano, výzkum potvrzuje, že tohle není tak výlučně izolovaný africký kmen jako v Chuau. Takže naše interpretace kulturního vzorce je dvojnásobná: ibersko-africká.

Než se otevřou vrata cihlové baziliky, je před kostelem nashromážděno na několik stovek démonů. Je to vskutku přehlídka ďábelské scéničnosti. A všechno je zde mnohem monumentálnější. Z chrámové lodi přeplněné hosty zaznívají chorály španělských mistrů v podání zdejšího profesionálního sboru za doprovodu kytar. Přijíždí biskup zdejší diecéze a u vchodu jej vítá guvernér Mirandy, mladě vypadající Henrique Capriles Radonski, kandidát sjednocené opozice proti megalomanu Hugovi Chávezovi. Scénický charakter ročníku Těla Páně 2011 je tak vskutku vydařeně naplněný (pozn.: během psaní této studie démoni vyhráli, jak jinak – Chávez opozici opět porazil).

V bazilice proběhla kompletní mše s tím rozdílem, že démoni do kostela nesměli, čekali až na závěrečné požehnání ve dvoraně. Poté se to však spustilo



▲▲ Originál etnické masky s původem v Kamerunu.

▲ Pavilon tajného kmenového bratrstva je zároveň i muzeem archetypů jejich masek.

vskutku po africku. V rytmu bubnů a skandovaných výkřiků se dala do pohybu masa rudých démonů s maskami na hlavách a v tanečním rej. Jako rudá řeka sestupoval tento jednolitý proud ulicí a doprovázel baldachýn s monstrancí. Ta se zastavila na okruhu vnitřním starým městem šestkrát na vybraných místech, kde kněz provedl adoraci se svatostánkem. V té chvíli démoni poslušně spouštějí masky k nohám jako výraz úcty k nejsvětější svátosti. Ale i nadále se permanentně v tanečním transu sunou v rytmu bubnů. Ano, pro tyto africké ďábly je tanec jejich náboženství, kterým žijí plně, svým duchem, srdcem i tělem. Jako ve staré dobré Africe.

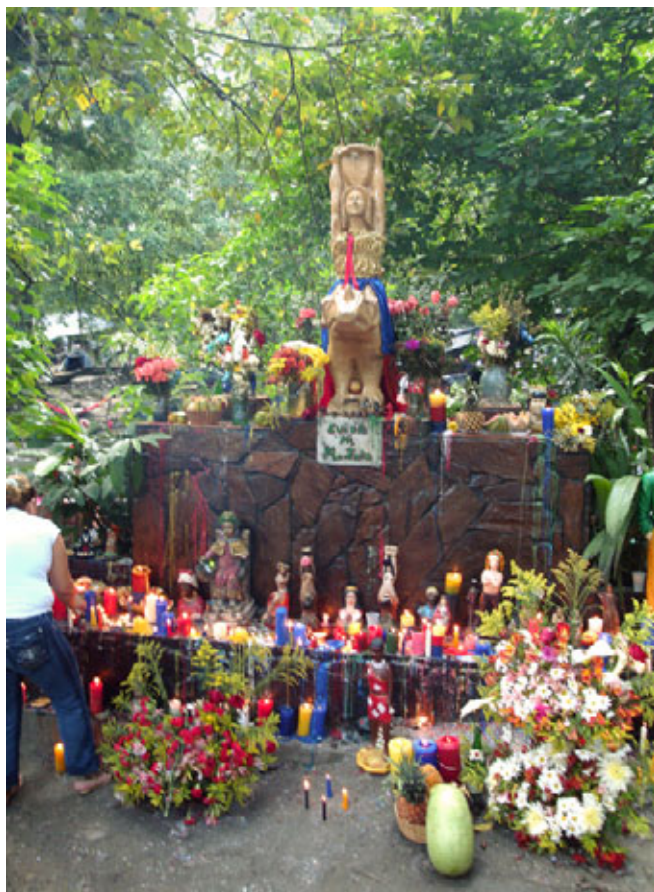
Maria Lionza – magický indiánský kult

I když byly původní venkovské a rybářské kmeny po příchodu hispánců zčásti vyhubeny nebo zotročeny, velké množství z nich se postupně z přímořských nížin stáhlo na rozsáhlou planinu Llanos v centrální Venezuele, kde ještě dlouho pokračovaly ve svých zemědělských aktivitách, nebo hledaly bezpečí před dobyvateli na úpatí And (oblast Méridy). Mezitím se styl kolonizace vyvinul v rafinovanější metodiku christianizace a vůdčí řády jako jezuité, karmelité nebo dominikáni hledají metody, jak zdejší domorodce nenásilně přivést ke katolické víře. Postupně se z dalších generací kolonistů stávali tzv. kreolové, kteří se v toku času mísili s černými otroky a indiány. Nicméně si i po přijetí křesťanství tyto komunity udržovaly své původní náboženské tradice a kulty, jak jsme viděli u Afričanů.

S indiány to bylo podobné. V odlehlé oblasti v podhůří And na planině Llanos je méně známý region Yaracuy. V nepřehledných kopcích rozdělených řekou se skrývá pueblo Chivacoa, nad nímž se vypíná kopec Sorte. A právě zde se po staletí koná obřad tajemného kultu, o němž až do osmdesátých let prakticky nikdo nevěděl. Obřad nese mnoho znaků afrického *vudú*, lidového čarodějnictví, esoterického křesťanství a vymítání démonů, dominantně je však napojen na indiánské spirituální kořeny.

Centrem tohoto archaického panteistického kultu ze 17. století je mytická svěťice Maria Lionza, dcera náčelníka kmene z Yaracuy. Vyšla z misijní školy a údajně již v mladém věku oplývala zvláštními, dokonce magickými schopnostmi a podle svědectví místních kronik je jí připisováno množství léčebných zákroků a zázraků. Měla velkou postavu, je zpodobňována na kresbách, jak jede na ochočeném tapírovi nebo jaguárovi. Postupně se mezi prostým lidem začaly šířit její sošky, které její vyznavači tajně uctívali.

V průběhu 20. století, kdy se i ve Venezuele zvedla přirozená vlna zájmu mladé generace o hnutí hippies a různé okultní vědy, začali v sousední Brazílii, Guayaně i ve Venezuele mulati a kreolové pěstovat synkretický kult *candomblé* a zvyšoval se zájem o karibské, zejména haitské *vudú*. Najednou jako by přeskočila spirituální jiskra a Venezuela začala žít kultem Marie Lionzy. A co je na tom nejpozoruhodnější? Skrze něj dochází k jakési renesanci předkoloniálního indiánského archetypu, ke zvýšení zájmu mladé venezuelské generace o vlastní genetické kořeny. To umocnily nálezy indiánských paleolitických 'skrčenců' starých více než 10 000 let v hrobech na úpatí And. „Odkud jsme přišli a kdo jsme?“



◀ **Maria Lionza:** kult této svaté je synkretickou symbiózou indiánských tradic s ezoterním katolicismem, lidovou magií a karibským vúdú.

▲ Scénicky působivá posvátná řeka je obklopena oltáři, které určují původ kmene, komunity či sekty.

▼ Mladí adepti kultu Marie Lionzy procházejí náročným zasvěcujícím rituálem.





Přicházejí poutníci z okolních zemí a z Karibiku. Řeka má pro léčbu transem magický význam – voda odnáší zlé síly.

začala se ptát mladá generace studentů zdejších univerzit. V této ibersko-kreolské tajemnosti se otevírá temná propast indiánské genetiky a tradice.

Stovky poutníků se pravidelně sjíždějí před 10. říjnem, mnoho jich přichází z Brazílie, Peru, Kolumbie a Karibiku. Staví se zde množství oltářů, zejména kolem posvátné řeky, kde vždy vyroste stanové město.

Cílem obřadu je pod záštitou mocné Marie Lionzy evokovat její energii ze záhrobní a transformovat ji mezi shromážděné mladé jinochy, kteří v sobě cítí sounáležitost s indiánským původem. Jsou jich stále větší počty, takže šamani musí vybírat pro zasvěcovací obřad ty nejlepší.

Pozdě večer se všichni odebírají na kopec, kde se kolem hlavního oltáře Marie Lionzy scházejí desítky mladých adeptů transformace. Mají na sobě indiánský domorodý oděv, někdy i čelenku. Většina z nich sedí v sevřených kruzích a kouří velké černé doutníky. Ty mají v obřadech důležitou roli, silný nikotin a tmavý rum otevírají mysl a podporují transcendentní soustředění.

Přichází kněžka, která zapaluje hranice ohňů, kolem nichž za zvuků bubnů začne rituální tanec. V jeho průběhu kněžka odvádí jednotlivce k oltáři a hořící pochodní zasvěcuje mladíky do indiánského genetického řetězce. Prostoupení duchem Marie Lionzy a pod vlivem celkové davové psychózy přihlížejícího davu dosahují transformace.

Indiáni postupně boří hranice a bosými chodidly skáčou do rozžhavených ohňů. Většinou jsou v transu, který jim poskytuje magickou ochranu.



Vúduistické diagramy s původem v afrických rituálech jsou využívány při transformacích do indiánského genu.

Druhý den ráno po iniciační noci se vyznavači Marie Lionzy soustředí na modlitby u hlavního oltáře nebo jeho variant a replik kolem posvátné řeky. Už po ránu kouří muži i ženy mohutné doutníky – ty pomáhají nastartovat spirituální rozpoložení. Atmosféru podporují i rytmičné bubínky. Množství poutníků se koupe v řece, cítí se jako u Gangy. Těžko popsatelný scénický obraz.

U jednoho ze stanů s oltářem šaman z Llanos připravuje manželku jako médium ke své transformaci. Už sám je poněkud v transu. Kreslí na zemi vúduistický diagram a přikazuje ženě, aby se napila elixíru a lehla si do diagramu, který ji uvede do magické ochrany před útoky démonických sil.

Odnaproti z řeky se ozývá rytmičný zpěv. Rovněž vúduisté! Vysoký holohlavý šaman se v rytmu bubnu klátí okolo hole s čertovskou hlavou a svou magií léčí mladou ženu, která je v očividném transu. Všichni ve vodě zpívají a skandují:

„Ať dostane sílu – Fuerza!
Odtud až na konec – Fuerza!
Zepředu dozadu – Fuerza!
Ze tří hlavních proudů síly –
Maria Lionza, Casic a Negro Primero!
Fueeerza!“

Opodál stojí po pás ve vodě tlustý muž převlečený za ženu. Je posedlý „Negrou Tomasou“ – kultovní bohyní venezuelské tradice, která si libuje v orgiích. Křičí a zve ostatní k účasti na mejdanu. Mezitím žena v transu v křeči a s pěnou

v ústech nesrozumitelně křičí. „Podívejte, už se narovnala!“ pochvalují si ostatní. A tak to běží v dalších hloučcích po celé řece.

U dalšího oltáře se snaží o transformaci student matematiky. Říká, že přišel proto, aby dostal sílu, kterou potřebuje. Včera ještě netančil, nebyl vybrán, ale věří, že příští rok se do obřadu dostane a stane se indiánem.

Další z kouřících mužů říká: „Když kouřím, cítím klid. Cítím, že se uzdravuji. Cítím zdraví a blaho. Cítím mnoho nových věcí, které, než jsem začal kouřit, jsem necítil. Nyní, co jsem zapojen do spiritualismu, jsem jiný člověk!“

Na pouť k Marii Lionze přijela i studentka ekonomie z Méridy. Na otázku, zda pocítuje nějaký stav transu, odpovídá: „To je individuální. Jsou lidé, kteří nemají dostatek síly, a těm trvá déle se přenést. Také záleží na zkušenostech jednotlivce, do kterého se indiánský duch přenáší. Pokud je matérie těla dobře vyvinutá, tak to chce zhruba jednu, dvě minuty, dostat se do transu. Ale začátečníkům to trvá déle!“

Návrat k šamanovi v klobouku ukazuje, že v přípravě na transfer duše již postoupil. Jeho žena jako médium nepřítomně leží v diagramu – a on blaženě blouzní. Z jeho úst hovoří nějaký duch, zřejmě básník:

„Pojďme zpívat k Marii Lionze! Měl jsi pro ni přinést koláče!

Podej mi vodu, rychle! Zpívejme již k naší milé matce!

Neodcházejte! Podívejte, kdo tam přichází, nádherný, obrovský motýl, přichází z hor, je to královna, je to Maria Lionza!

Nebesa padají!

Bůh prošel kolem a nikdo si ho nevšiml!

S Bohem je všechno a bez něj není nic!

Pojď už! Svatá Matko Boží, zatraceně!

Svatý králi nebe, nejsvětější svátosti!

Matko nebes, svatá matko!

První věc, kterou musí svatí muži udělat, je vyčistit hory a skoncovat se všemi bandity!

Maria Lionzo, skoncuji s těmi, kteří upadají k neřestem a odklánějí se na špatnou cestu!

V bouři světa nás hlídá Maria Lionza!“

Literatura:

ARWAS, S. (2007) *El Sancocho de los Diablos*, Caracas: Centro Nacional de la Fotografía de Venezuela

BARBA, E. / SAVARESE, N. (2000) *Slovník divadelní antropologie (The Dictionary of Theatre Anthropology)*,

Praha: Divadelní ústav / Lidové noviny

FILAN, K. (2008) *Haitské voodoo – magie duchů a kouzel*, Olomouc: Fontána

GEERTZ, C. (2000) *Interpretace kultur*, Praha: Sociologické nakladatelství

KANDERT, J. (1984) *Afrika*, Praha: Mladá fronta

LÉVI-STRAUSS, C. (1971) *Myšlení přírodních národů*, Praha: Československý spisovatel

LÉVI-STRAUSS, C. (1966) *Smutné tropy*, Praha: Odeon

OPATRŇÝ, J. (1998) *Amerika v proměnách staletí*, Praha: Libri

PERRIN, M. (2011) *Cesta mrtvých Indiánů*, Praha: Argo

Position paper

Jan Císar

„Američané – a snad i Angličané – užívají někdy termín *position paper*. Říkají tak sdělením, která přinášejí věci problematické, zdaleka ne skálopevně ověřené, hraniční, z ne zcela prozkoumaných oblastí vědy, sdělením, která přinášejí pozici, volají po opozici, kladouce tezi, volají po antitezi. Prezентují svoje token:token modely už asi dvacet let a připadám si už jako tichý blázen, protože solidní opozice jsem se nedočkal, a co horšího, obdobného řešení někde jinde taky ne.“

Tohle napsal – předtím však řekl, protože jde o příspěvek pronesený na humanologickém sympoziu a později otištěný v *Hostu* číslo 6 – Ivo Osol sobě v roce 1995.¹

Teď, když se jeho teoretické dílo s konečnou platností uzavřelo, vlastně celý jeho osud se do značné míry dá označit tímto termínem. Je to zajisté možné chápat také jako aristokratický vědecký predikát. Znamená, že jeho nositel se ubíral ve svém teoretickém myšlení po cestách nečekaně a odvážně objevných, nevyzkoušených, které otevíraly naprosto nové možnosti poznání. Tento líc má i svůj rub, jak ukazuje citát uvozující tento článek. Příliš neznámá, příliš nečekaná, příliš neproověřená, příliš odlišná zkoumání, která přinášejí zcela nová tvrzení nabízející zcela jiné pohledy na petrifikované jistoty, nemusejí vyvolávat patřičnou odezvu; dokonce mohou zůstat bez jakéhokoliv ohlasu. Prostě zapadnou,

protože se jim nevěnuje patřičná pozornost – sice se o nich ví, ale nikdo se jimi do hloubky a systematicky nezabývá. S recepcí teorie je to – upřímně řečeno – vždycky složité, zvláště pak v oblasti humanitních věd, k nimž divadelní teorie patří. Tyto teorie nelze ověřovat, „každá z nich totiž vychází z odlišného předpokladu, sleduje specifický cíl, má omezený záběr a přináší něco, co její konkurenti přinést nemohou.“²

Tahle slova Wolfganga Isera v jistém smyslu postihují příběh teoretického díla Iva Osol sobě. Největší pozornosti a největšího ohlasu se dostalo jeho studii „Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci. Variace na téma definice Otakara Zicha“.³ Z první části tohoto názvu se stala často používaná definice divadla jako *komunikace komunikací o komunikaci*, kterou její autor ostatně mnohokrát později v jiných souvislostech opakoval a vracel se k ní. Část druhá pak prokazuje – alespoň předpokládám – jeden z důvodů tohoto přijetí: ta definice jde ve stopách Otakara Zicha a stojí tak ve svém principu na tradiční – dokonce se dá říci konstitutivní – půdě české teatrologie.⁴

2 Iser, W. „Jak se dělá teorie“, Praha 2009: 19.

3 In *Otázky divadla a filmu. Theatralia et Cinematographica*, Brno: Univerzita J. E. Purkyně 1970.

4 Jen na okraj podotýkám, že jsem nepovažoval a nepovažuji tuto definici divadla za nejšťastnější. Když Ivo Osol sobě odpověděl v roce 1981 rozsáhlou statí „Herecká postava – pro a proti“ (dnes in *Principia Parodica*) na můj článek „Proměna herectví“ (ze sb. *České divadlo 4, Nad současným českým herectvím*, Praha 1981), začal jsem si s ním o některých

1 Osol sobě, I. „Sdílené světy: Hra jako únik ze sebe k druhému“, in (týž) *Principia parodica*, Praha 2007: 177 (dále jen Osol sobě 2007).

Ani v nejmenším tak ovšem nečiní tradičním způsobem. První rozsáhlá a pronikavá studie, kterou Ivo Osolobě věnoval komunikaci – lépe by asi bylo říci sdělení, sdělování – vyšla v roce 1967. A rozhodně se nepohybovala ve známých kolejích – „Ostenze jako mezní případ lidského sdělování“⁵ byla nepochybně svým tématem, pohledem na „problém toho nejprimitivnějšího, nejelementárnějšího druhu lidské komunikace“, stylem myšlení i argumentace tak nečekaná a tak inspirativní, že svého autora doslova katapultovala mezi elitní světovou sémiotickou společnost.⁶ Jistě se v souvislosti s životem a dílem Iva Osolobě nelze vyhnout tomu, že působil vydatně a výrazně na sémiotické scéně; jak v našem tak i ve světovém kontextu. Jenže: s tou jeho sémiotikou to bylo zatraceně složité, koneckonců už v práci věnované ostenzi ji označil za „antisémiotiku“ a ještě několikrát svůj vztah k sémiotice takto pojmenoval. A není mu naprosto proti mysli ve jménu své teorie modelování zcela odmítnout fundamentální sémiotické pojmy jako znak a význam. A stejně tak je to i s jeho formulací, jíž vymezuje vztah mezi sémiotikou a divadlem. Divadlo je

otázkách dopisovat a došlo právě i na divadlo jako komunikaci komunikací a komunikací. Inspirován a vlastně přímo vyprovokován jeho podněty navrhl jsem definici jinou: divadlo jako komunikace situací o situaci. Můj partner v dialogu připustil, že to není od věci, a dokonce v jednom dopisu napsal, že by se možná vyhnul některým problémům, jež pociťuje v současnosti jako určité nedostatky, kdyby použil této definice. Od té doby ji používám s vědomím, že bez spoluúčasti I. Osolobě by možná nikdy nebyla vyřčena. Pro upřesnění postačí připomenutí, že jsme ten pojem situace probírali z několika hledisek (řečová situace, komunikační situace) a zejména samozřejmě jsme se podrobně zabývali divadelní situací, vycházející i ze Zichova vespolečného jednání nebo – jak píše v článku „Dg.: Semiotica Theatralis Chronica“ (viz *Principia Parodica*) – „vespolečného stýkání“, které si Ivo Osolobě tak oblíbil.

5 In *Estetika*, 1967, č. 1: 2–23.

6 Viz Osolobě, I. „Ostenze po pětatřiceti, přesněji počítáno po tisíci šesti stech třinácti letech“ in *Ostenze, hra, jazyk*, Brno 2002: 145. V této studii Osolobě přesně popsal, jak k tomu „katapultování“ došlo i jak a proč se ocitl na tomto badatelském a teoretickém území.

pro něho „vlastně sémioticky zkušenější, ba i moudřejší než sémiotika, a ne sémiotika divadlu, ale divadlo sémiotice je oprávněno udílet lekce.“⁷ Jeho knížka *Mnoho povyku pro sémiotiku*, z níž je tento citát, splňuje – myslím – přesně to, co vyjadřuje její podtitul: *Ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla* (vyd. nakl. G 1992). Je to v české teatrologii zřejmě nejúplnější pohled na divadlo z hlediska sémiotiky, který vychází z analýzy určitých principů existujících a fungujících v divadle jako jedinečný modelující (sémiotický) systém.

Všechny ty sémiotické průhledy a sondy, jež v tomto svém pokusu o encyklopedické heslo učinil, stojí trvale na zichovském principu chápání divadla jako komunikace a rozebírá je v tomto textu především jako situaci: „*Naším východiskem [...] byl pojem situace, jednak situace obecně interakční, jednak – a to především – znakové a komunikační, chápání jako specifická lidská situace nepřímého a zprostředkovaného poznání.*“ Takže i ostenze, kterou nesporně rozčeřil hladinu teorie sdělování a komunikace, vzešla odtud. Byla ovšem vřazena do nových souvislostí, aby posléze vstoupila do systému, jež Osolobě nazval *teatristikou* a vyhlásil v roce 1974 na kongresu světové sémiotiky v Miláně. Odvážím se říci, že je to svým způsobem další „position paper“ Iva Osolobě.⁸ Neboť – jak vyplývá z jeho vlastních slov citovaných v poznámce číslo 6 – proti jeho „kurzu obecné teatri(sti)ky“ se sice spikly mocné nepříznivé vnější okolnosti, jež zabránily jejímu šíření,

7 Osolobě, I. *Mnoho povyku pro sémiotiku*, Brno 1992: 13 (dále jen Osolobě 1992).

8 V poznámce 1 ke studii „Cours de théâtre(sti)que générale čili Kurs obecné teatri(sti)ky“ (*Principia parodica*: 14–33) vysvětluje Osolobě, že text nedal k dispozici vydavatelům, a tak nebyl publikován v aktech mezinárodního kongresu, na kterém ho přednesl. V *Divadelním listu* Státního divadla v Brně vyšla – jak v téže poznámce Osolobě píše – v sezóně 1973–1974 causerie *Co by mohla být teatristika*, ale pak už v roce 1978 zbyl pro český překlad jen samizdat a teprve *Divadelní revue* v roce 1991 tuto studii předložila veřejnosti.

ale samo její pojetí se natolik vzdaluje obvykle frekventovaným východiskům sémiotiky, že ani její zveřejnění v *Dívaldění revue* roku 1991 nevzbudilo velký ohlas. Mimo jiné asi i proto, že sama sémiotika z různých důvodů stála v naší teorii divadla na okraji a po řadu let jí prakticky byla věnována minimální pozornost. Takže pojetí teatristiky Iva Osolobě, která se snaží vymknout sémiotiku z lingvistického zaměření, kdy „privilegované postavení jazyka, vedle něhož všechny ostatní formy komunikace nám připadají jako sekundární“, má být odstraněno, protože „jako forma lidské komunikace je divadlo daleko starší a původnější než jazyk nebo řeč [...] Tomuto všudy přítomnému a všepřonikajícímu, veledůležitému a základnímu druhu lidské komunikace se kupodivu zatím nedostalo sémiotické disciplíny, která by si jej vybrala za specifický předmět svého zkoumání“,⁹ Tohle měla být teatristika.

Její východisko pokládá Osolobě za „divadelní minimum“, které „lze najít všude, kde ukazujeme (demonstrujeme, vystavujeme, stavíme na odiv, dáváme znát, dáváme vidět) věci, a zejména tam, kde ukazujeme události, osoby nebo sebe samé. Tato nejzákladnější forma ‘divadla v životě’ (ale občas v jistém smyslu i ‘divadla na divadle’) může být nazvána OSTENZE nebo PREZENTACE.“¹⁰ O ní se ovšem dá mluvit jen tehdy, „ukazujeme-li skutečně originál. Ve všech případech, kdy originál sám není komunikujícím osobám k dispozici a kdy je nahrazen jiným předmětem, třeba i podobným originálu jako vejce vejci, nemůžeme mluvit o ostenzi (či prezentaci), ale jediné o MODELOVÁNÍ čili REPREZENTACI, nebo jednoduše o HŘE, protože jsme přinutili vejce HRÁT ROLI jiného vejce, onoho originálního vejce, které bylo (třeba jen v dané chvíli) nedosažitelné“.¹¹

9 Osolobě 2007: 15.

10 Tamtéž.

11 Tamtéž: 17.

A jsme u jádra příčiny, které Osoloběho přivedlo k tomu, aby si povzdechl, že už dvacet let hovoří o token:token modelech a nedočkal se ani pozitivního, ani záporného ohlasu – prostě „position paper“. On sám to formuluje poněkud opatrně: „*Jak vidět teatristika přistupuje k lidské komunikaci z trošku jiného hlediska než lingvisticky orientovaná sémiologie. Zatímco lingvisticky orientovaná sémiologie má tendence panlingvistické a všude nalézá znaky a kódy, teatristika hledá nejdříve ne-znaky.*“¹² Tato sémiotická metodologie se vskutku zásadně lišila – a liší – od předcházejících i současných sémiotických ‘škol’. Na konci knihy *Mnoho povyku pro sémiotiku* je v angličtině „PŘEHLEDNÁ TABULKA ČTYŘ NEJVÝZNAMNĚJŠÍCH SOUČASNÝCH SÉMIOTICKÝCH ŠKOL (A JEDNÉ ZCELA NEVÝZNAMNĚ)“. Ty čtyři školy jsou: lingvistika jako sémiologie a sémiologie jako lingvistika (De Saussure a později Greimas nebo Derrida), logika jako sémiotika (Peirce a Morris, dnes Ben- se, Habermas, Sebeok), lingvistický obrat ve filosofii (Frege, Wittgenstein, dnes Tichý a Jerzy Pelc) a (moderní) teorie umění, poetika, estetika (Jakobson, Mukařovský, Bühler, Mathesius, Lotman, Bachtin, později Červenka, Krausová, Doležel, Macura, Palek). A konečně ta pátá, málo citovaná a reflektovaná adeodatovsko=augustiniánská podle spisu sv. Augustina De Magistro. Ve studii „Ostenze po pětatřiceti letech, přesněji počítáno po tisíci šesti stech třinácti letech“, která vyšla jako komentář k německému překladu studie o ostenzi, popisuje Osolobě zrod tohoto uvažování i jeho přijetí v sémiotické obci a prohlašuje sv. Augustina za skutečného tvůrce nové epochy sémiotiky. Z jeho rozhovoru se synem Adeodatem vyvodil i onen název pro páté pojetí sémiotiky – „*sémiotiky adeodatovské, která je sémiotikou budoucnosti*“.¹³ K předchůdcům a zakladatelům

12 Tamtéž: 28.

13 Osolobě 2002: 56.

této sémiotiky počítá kromě Augustina Komenského (ukazování jako metoda školního vzdělávání), Kierkegaarda, Wienera a Rosenblutha, Batesona, Klíra a Valacha, Jevrejnova a Goffmana. Za současného vyznavače pak sebe a za nebezpečný, patologický exces panteatralismus a divadelní imperialismus. Tím konečným označuje sebe i své pojetí sémiotiky.

Rekapitulace této tabulky chce demonstrovat pokud možno co nej přesněji a nejzřetelněji jedinečnost Osoloběho „adeodatovské“ sémiotiky, která z něho – přes všechna uznání a přes pozornost, již jeho myšlenky, úvahy a teorie budily, což z něj udělalo skutečně osobnost světové sémiotiky – nakonec činila a do dneška činí fenomén, který by mohl být bez velkých potíží nazýván solitérem. Což zároveň zřejmě způsobuje problémy s porozuměním jeho „adeodatovské“ sémiotické teorii – včetně těch token:token modelů. Není problém dovědět se, že vychází z kybernetické teorie modelování (o tom mluví a píše Osolobě mnohokrát). O dost složitější to ovšem je, jakmile se začneme zajímat o ustavení a existenci těchto modelů a o jejich funkci jako sémiotické metody. Osolobě to vyložil několikrát; nejprehledněji a nejdůsledněji zřejmě ve studii „Role modelů a originálů v lidské komunikaci (Teorie znaků a teorie modelů)“, nejprve přednesené v roce 1970 v Bloomingtonu, potom v roce 2005 v Brně a otištěné v tomto časopise v čísle 16 z června 2006.¹⁴ Ale už v „Kursu obecné teatristiky“ konstatuje, že na místě prvním jde v této sémiotice o pozorování a popisování znaků in statu nascendi – tedy o proces semiózy. K tomu „dává divadlo výbornou příležitost, protože [...] vytváří znaky z ne-znaků“.¹⁵ A už tady se prokazuje, jak daleko je tento postoj od oné semiotické teorie, již citovaná tabulka nazývá moderní teorií umění, na niž odkazovala naše divadelní teorie

především, pokud do hájemství sémiotky alespoň trochu zabloudila. Jména, jimiž Osolobě charakterizoval její minulost a jež vyznačují kromě jiného náš strukturalismus (i třeba ruský formalismus), to dokazují. Vzdálenost těchto dvou východisek a z nich vyplývajících metodologických postupů je na první pohled patrná. Nechci a nemíním tvrdit, že naše současná divadelní teorie důsledně rozvíjí strukturalistickou divadelní teorii, leč na druhé straně je třeba přiznat, že jistým způsobem – ve větší či menší míře – je jí ovlivněna; především v tom, že pokud jsme posedlí „démonem teorie“, tak směřujeme především a hlavně k uchopení a poznání kvality scénického tvaru.

Osolobě v jistém stadiu svého vývoje pochopil, že jeho teorie svými odlišnými principy a postupy hodně sama ztěžuje své pochopení. V *Mnoho povyku pro sémiotiku* to definoval velmi přesně: „[...] můj vlastní přístup byl součástí širší vlastnoruční teorie, v jejímž rámci se mi divadlo takřikajíc definovalo samo, ovšem tato rámcová teorie byla pěkně idiosynkratická, takže kdo se chtěl dostat k teorii divadla, musel se prokousat mojí teorií ostenze a sdělování, modelování a různých druhů modelů včetně zlopověstných token:token modelů.“¹⁶ Mám v tomhle směru své zkušenosti. Když se mi v polovině 70. let minulého století dostala do ruky kniha *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, začal jsem se – především proto, že jsem si nejprve vychutnal její druhou část věnovanou tomu druhu divadla, jež Osolobě nazval „čtvrtou cestou divadla“ – intenzivně zabývat její první částí věnovanou teorii komunikace, modelování, interakce, ostenze i těm ‘zlopověstným’ token:token modelům. Vracel jsem se znovu k předešlým studiím Iva Osolobě, hledal jsem souvislosti, usiloval jsem je pochopit jak v obecné teoretické rovině, tak v rovině divadelní. A měl jsem opravdu potíže s některými termíny, jež

14 Rovněž v *Principia parodica*: 14–33.

15 Osolobě 2007: 28.

16 Osolobě 1992: 182.

Osolobě nazývá v citovaném úryvku z *Mnoho povyku pro sémiotiku* „idiosynkratickými“. Skutečně jsem se musel doslova prokousávat k těmto svérázným termínům utvářejícím naprosto osobitou sémiotickou teorii, která se ostře lišila od jiných divadelních úvah vycházejících ze sémiotiky; někdy se to dělo i za skutečného odporu proti některým pojmům, s nimiž jsem zápasil tak dlouho, až jsem se na ně stal přecitlivělým. Ale pak – někdy na přelomu 70. a 80. let minulého století – jsem pochopil, že v sémiotice Iva Osolobě mám jedinečný a skvělý nástroj poznání svého druhu, jež ostatně Osolobě sám s lehkostí a jednoduchostí definuje takto: „*Sémiotika není estetika (i když často jdou ruku v ruce) a sémiotická kritéria sama o sobě nám toho nemají mnoho co říci tam, kde jde o estetickou podstatu divadla jako umění: kdyby měla, byla by estetika zbytečná. Neřekne-li nám sémiotika nic (nebo téměř nic) k podstatě divadla jako umění, řekne zato víc k podstatě divadla jako divadla, tj. k otázce po specifické odlišnosti divadla od jiných druhů umění. Estetika sleduje svoje vlastní problémy, ale genologie (nauka o uměleckých druzích) je bez sémiotických rozlišení (sémiotických často zcela neuvědoměle) zhola nemyslitelná.*“¹⁷

Dovolím si dodat, že nejde jen o specifčnost a jedinečnost divadla jako uměleckého druhu. Jde také o specifčnost a jedinečnost oněch čtyřech druhů divadla, o nichž mluví Osolobě ve své už vzpomínané studii, která vyšla v roce 1971 v němčině pod názvem *Der vierte Strom des Theaters als Gegenstand der Wissenschaft, oder Prospect einer strukturalen Operettenwissenschaft*.¹⁸ Dnes ovšem

17 Tamtéž: 21–22.

18 V *Principia parodica* přetištěno pod názvem „Čtvrtá cesta divadla jako předmět vědy“. Jde o divadlo, které zpívá a nemluví (opera), mluví a nezpívá (čínohra), tančí, nezpívá a nemluví (balet) a konečně to, které mluví, zpívá a tančí a jeho historie jde od opery comique přes operetu až k muzikálu, nemluvě o různých poddruzích a žánrech, jako byl třeba singspiel.

diferenciace a stratifikace divadla svým rozmachem jde mnohem dál, překračuje všechny normy, konvence, zvyklosti. Chceme-li pochopit alespoň v nějaké míře *představení*, kterému jsme přítomni, a posléze i *systém scénování*, z něhož toto představení vzešlo, znovu a znovu, prakticky téměř pokaždé je třeba postupovat jemnější a zevrubnější *genologickou* analýzu.

Uvedu jeden jediný příklad. Pojem performance prodělal za posledních pět desetiletí takový vzestup, že zhruba od 80. let se dokonce začíná mluvit o tzv. performativním obratu. Pojmy performance (a performativita) dokonce vytvořily základ nového vědního oboru – performančních studií (performance studies). Divadelní věda a vůbec divadlo tenhle vývoj intenzivně sleduje tak dvě desetiletí a v tomto kontextu se vynořuje stále více otázek. Některé z nich položil ve svém článku ve sborníku věnovaném právě performanci a performativitě Aleš Merenus.¹⁹ Otázky, jimiž se v něm zabývá, lze rozdělit do dvou skupin. Meritum první skupiny je možné – řečeno slovy autora studie – chápat jako části „obecnějšího problému: Jaký je vlastně rozdíl mezi performancí a divadlem?“ Otázky druhé skupiny „se vztahují k představě vědeckého jazyka, který by byl schopen performance popsat či vyjádřit jejich svébytnou podstatu.“²⁰ Na Osoloběho teorii dojde v poznámce číslo 16. Nejprve je zamítnuta použitelnost jeho pojetí divadla jako komunikace: „Na performanci se tudíž nedá aplikovat komunikační model divadelní komunikace Iva Osolobě obsažený v jeho studii ‘Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci’.“ Pak přijde ocenění možností a příležitostí, které nabízí

19 Merenus, A. „Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performančním studiím“, in *Performance/performativita*, Praha 2012: 149–170.

20 Tamtéž: 149.

v Osolsoběho pojetí ostenze: „Naopak využitelný je koncept ostenze, ukazování, kde se obrací pozornost přihlížejících na tělo a akce, které performer provádí. Je to tedy komunikace pomocí originálů, jimiž jsou přímo lidská těla. Zde je podle mého názoru možné najít velký potenciál pro další zkoumání fenoménu uměleckých performancí.“²¹ S autorem těchto slov souhlasím; s tím, že neodmítám ani použitelnost Osolsoběho pojetí divadla jako komunikace. Zajisté však za předpokladu, že ten terén vyznačený komunikací pochopíme v té šíři, o níž se zmiňuje Osolsobě v citovaném komentáři z knihy *Mnoho povyku pro sémiotiku* – že se prostě ‘prokoušeme’ celou jeho teorií sdělování, modelování, ostenze a dvou pólů modelování: „*první tvoří podobnost minimální, eventuálně zanedbatelná [...]; pro MODELOVÁNÍ EXISTENCE jim budeme říkat EXISTENČNÍ MODEL [...] na druhém pólu jsou modely podobné svému originálu ‘jako vejce vejci’*“²² tj. nastupují ty ‘zlopověstné’ token:token modely vyvolávající idiosynkrazii.

Pro Osolsoběho sémiotiku, jeho teorii a především pro samo divadlo jsou – domnívám se – tyto modely klíčovou křížovatkou, na níž se rozhoduje o tom, o jakou podobu scénování půjde; o tom, jaký druh divadla budeme vnímat v představení, a konečně i o tom, zda vůbec půjde o divadlo, divadelní scénování, zda třeba nebudeme účastníky nějakého sebescénování. Toto postavení a tato funkce token:token modelů je dána tím, že v divadle je *prostor*, v němž se předvádí představení (díky jistým stavebním rozvržením nazýváme tento prostor většinou jevištěm, jindy scénou, i když takový prostor může vzniknout kdekoli a divadlo, jak známo, se prakticky také dá hrát v kterémkoliv prostředí, jež vůbec

není k tomu uzpůsobeno). Tento prostor je – jak napsal Zich – *prostorem pravým*. Což znamená rovněž, že „dramatické dílo zobrazuje trojrozměrný prostor trojrozměrným prostorem...“²³ Tento axiom, postihující jednu z fundamentálních konstitutivních vlastností sémiotiky divadla, vychází ze Zichovy studie „Podstata divadelní scény“ z roku 1923 a zároveň postuluje, že tento – jak píše Zich – „prostor skutečný“ dovoluje divadlu pracovat se „skutečnými“ jsoucnými. Jistěže by se v duchu Osolsoběho adeodatovské-augustinánské sémiotiky Iva Osolsobě mohlo a mělo říci *věcmi*. Jestliže to nedělám, je to proto, že mezi ta skutečná jsoucna samozřejmě počítám i člověka, na něhož je v tomto případě možné a nutné uplatnit Osolsoběm tak často citované konstatace Rosebluetha a Wienera, že nejlepším modelem kočky je kočka; tentokrát ovšem v modifikaci: nejlepším modelem člověka je člověk. Má-li na divadle a skrze divadlo vzniknout token:token model člověka, pak tedy musí být *ukázán originál* lidí, jež je lidem podoben jako „vejce vejci“, ale: Je to jen „*pokus, konaný sice ‘v životní velikosti’ a v ‘materiálu originálu’, přesto však od počátku chápáný jako nepravý* [podtrhl J. C.], *jako ‘nanečisto’, jako model*.“²⁴ Pojetí komunikace na divadle Iva Osolsobě lze nejstručněji formulovat možná tak, že originál vstupující do té části divadelního prostoru určeného pro předvádění už není originálem, ale tento originál *hraje*. Osolsobě v jedné studii tento problém zcela logicky a přirozeně řeší v souvislosti s už vzpomenutou definicí scény jako skutečného prostoru, jenž je ovšem zároveň také prostorem smyšleným, neskutečným: „*Divadlo se odjakživa hrálo pomocí vchodů znamenajících vchody (tj. jiné vchody) a schodů znamenajících (jiné) schody, podlah a podnoží*

21 Tamtéž: 164.

22 Osolsobě, I. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, Praha 1974: 45 (dále jen Osolsobě 1974).

23 Procházka, M. / Osolsobě, I. „Poznámky a komentáře“ in Zich, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 1986: 345.

24 Osolsobě 1974: 51.

znamenačících jiné podlahy a jiná podnoží, v čase řečeno se Zichem skutečném, leč nepravém, znamenačícím jiný čas, pravý, leč neskutečný, fiktivní, a v prostoru znamenačícím podobně, se židlemi, pokud tu stály, znamenačícími jiné židle, ty z toho neskutečného světa, o němž divadlo vypráví, a s postelemi, které, pokud tu stály, hrály (ano, hrály, to není metafora, ale profesionální termín divadelních nábytkářů) jiné postele [...] Na divadle je toto všechno součástí celkového obrazu 'malovaného' naprosto důsledně [...] z [...] token:token ikonů věcí samých, obrazu, jehož zákonitou [...] a naprosto stejnorodou součástí jsou i jazyková tokens hrající jiná jazyková tokens téhož typu, a také mimická, gestická či pohybová tokens hrající jiná mimická, či pohybová tokens téhož typu, atd."²⁵ Jednoduše řečeno: jakmile originál nějakého jsoucna vstoupí do divadelního prostoru pro předvádění, stává se kvůli nepravosti tohoto prostoru, jež je dána jeho konkrétním určením, to jest tím, že něco zastupuje, token:token

25 Osolsobě 2002 („Slovo jako exponát, jako hrdina a jako herecká postava. Enklávy divadla v jazyce a literatuře“): 300 a 301.

modelem – a hraje to, co zastupuje. I když v tomto modelu stále – proto Osolsobě použije termín token:token ikon – trvá ono měřítko 1:1 – a v nějaké míře i podoba „jako vejce vejci“.

Dá se ovšem jít i na druhou stranu. Otenze, ukázání originálu může být hlavním a jediným cílem, je cílem předvedení těm, kdo jsou takové aktivity účastní. „Performance, která by něco reprezentovala, namísto toho, aby přímo prezentovala, není performancí v pravém slova smyslu,“ prohlašuje Ondřej Sládek.²⁶ Proto je – podle mého názoru – token:token model tou vzpomenutou principiální křížovatkou, z níž vede cesta jak k divadlu, tak k performanci. Potvrzuje se tak nosnost a celistvost pojetí divadla Iva Osolsobě jako komunikace sui generis. Kromě toho se tyto podněty jeho sémiotiky stávají – jak už bylo řečeno – tváří v tvář současnému stavu a vývoji současného divadla čím dále tím aktuálnější.

Rozhodně nejsou „position paper“.

26 Sládek, O. „Úvodem. Performance a performativita v kontextech“, in *Performance/performativita*, Praha 2012: 9.

Školy E. F. Buriana

Iveta Davidová

První herecká škola

Dne 10. 11. 1939 v časopise *A-Zet* vyšel inzerát, který oznamoval:

„Potřeba nových mladých sil nezatížených tradičním herectvím přiměla dramatika E. F. Buriana k tomu, že založil sbor mladých lidí odhodlaných stát se herci. Elévové D 40 budou se učit tři roky; budou vzdělání odborně prakticky i teoreticky. Jejich počet nebude veliký (10 až 15 hochů a děvčat dohromady). Divadlo D 40 dostalo v poslední době tolik přihlášek, že počet zkoušených daleko přesahuje počet přijatých. Pokus E. F. Buriana je velmi zajímavý. Jeho důraz na kulturu řeči, pohybovou pohotovost a co nejširší vzdělání přinese českému divadelnictví jistě řadu zajímavých talentů.“¹

Burianovo rozhodnutí otevřít při divadle D samostatnou hereckou školu však nevzniklo až za okupace, ale mělo své kořeny již v minulosti. Také EFB byl značně nespokojen s tehdejšími stavy veřejného i soukromého divadelního školství a s nevyhovujícími metodami výuky na státních konzervatořích. Absolventi těchto škol byli možná

„dobře připraveni pro působení na konvenčních scénách, ale postrádali schopnosti, jaké od herců vyžadovala avantgarda, zejména právě avantgardní scéna druhu divadla D. [...] Měla-li avantgarda získat pro sebe vhodné herce, musela si je vychovat metodami odlišnými od metod konzervatorních“ (Srba 1980: 29).

Burian se pokoušel školit mladé herce již dříve, ale teprve s přestěhováním divadla D z Mozartea Na Poříčí vznikla možnost založení herecké školy.

Přijímací zkoušky do herecké školy E. F. Buriana probíhaly od října do poloviny prosince 1939. Zde je ukázka dopisu, kterým Burian na přijímací zkoušky zval zájemce:

„Obdrželi jsme Vaši přihlášku do herecké školy D 40. Dostavte se 11. prosince 1939 o 10. hod. dopoledne do divadla D 40, abyste se podrobil/a zkoušce. Můžete si k ní event. něco sám připravit.

Ohlásíte se v půl desáté v kanceláři D 40 u Ing. Kouřila a odevzdáte:

- a) Křestní list.
- b) Prohlášení od rodičů, že souhlasí s Vaší docházkou do herecké školy D 40.
- c) Lékařské vysvědčení s popsáním Vašeho zdravotního stavu.
- d) List, na který napíšete údaje o své osobě: jméno, příjmení, adresu, příslušnost.

K Vaší informaci podotýkáme, že práce v herecké škole trvá tři roky a teprve potom dostane žák vysvědčení. Zkušební doba je šest měsíců; neosvědčí-li se žák v této době, bude ze školy propuštěn.

¹ Na inzerát se ve svých knihách odvolávají Eva Hrubešová (*Herečka Stella Zázvorková*), Vlastimil Brodský (*Drobečky z půjčovny duší*), Jan Machálek (*Vlastimil Brodský*). Zdroj, který uvádějí (večerní říjnové vydání *Českého slova*), je však chybný.

Konečně Vám chceme předem říci, že přihlásíte-li se do školy a budete přijat, musíte celé tři roky vydržet v práci a podrobit se přísné disciplíně a kázni. Jen tak z Vás může vyrůst herec hodný vysvědčení D 40.

Očekáváme, že přijdete přesně o půl desáté, abychom přesně v deset hodin začali zkoušku.

S přátelským pozdravem Emil F. Burian²

V polovině prosince 1939 pak již bylo rozhodnuto. Dne 16. 12. 1939 bylo v časopise *A-Zet* uveřejněno:

„V divadle D 40 byly provedeny zkoušky do Burianovy školy. Z 33 přihlášených bylo prozatímně přijato 21 uchazečů na zkušební dobu šesti měsíců. Je to devět hochů a dvanáct dívek. Vzhledem k zájmu o jevištní architekturu se rozhodlo D 40 otevřít zvláštní oddělení pro výchovu mladých výtvarníků. Zkoušky budou vykonány v těchto dnech, takže obě dvě oddělení, herecké a architektonické, budou otevřena současně. Vyučování bude zahájeno po 1. lednu 1940“ s cílem „...vychovat novou generaci, která posílí řady herců divadla D a která ponese ze svých učňovských let do budoucna všechny pokrokové, dosud neprobojované tendence politické, organizační i umělecké práce divadla.“³

Sám Burian na otázku ‘Jaký je cíl Vaší herecké školy’ pak odpověděl:

„Vychovat herce, kteří budou schopni dokonalé synthetické divadelní práce. Je to snad první škola na světě, která dokonale spojuje praktické i teoretické předměty. Žák se v ní seznamuje již od svých prvních kroků s materiálem své práce teoreticky i prakticky.“⁴

„Po talentových zkouškách, provedených v prosinci 1939, sešlo se v prvním ročníku **Herecké školy D 40** celkem 21 mladých adeptů divadelní práce [...] přijatých prozatímně na zkušební dobu půl roku. K tomuto kolektivu se pak během doby přidružilo ještě několik dalších žáků, zatímco někteří z původně přijatých od studia odstoupili“ (viz Srba 1980: 30).

Zde je seznam žáků divadelní školy EFB, jenž byl přepsán Janem Burianem podle originálu uloženého v Památníku národního písemnictví:

1. Eva Brádková, Jana Dítětová, Hanka Goldsteinová, Heda Hrdinová, Libuše Kočová [ID – později Zuzana Kočová], Marie Lipovská, Věra Wicklová, Jarka Nedvěďová, Stella Zázvorková, Nina Zvjagina, Radana Žďárská, Jana Šimonová, M. Tálská.

2. Vlasta Brodský, Ludvík Klišák, Jiří Kárnet, Jan Kropáček, Jaroslav Mašek, Vlasta Podzimek, Jiří Süssland, Tadeáš Šeřínský (režie), Josef Šmída (režie), *připsáno rukou Radok* (režie), *pod čarou pak Jiří Benda*, Gustav Heverle, Jaroslav Kubát, Zdeněk Míka, *připsáno rukou* [ID – A.] Pospíšil.

Podle programů k jednotlivým inscenacím k žákům Burianovy první herecké školy dále patřili: Z. Trnka, Vladimír Šmejkal, Jiří Eliáš, Vystrčil, M. Borzekovski, J. Vašák, L. Luděk. Původní počet přijatých se během trvání Herecké školy D 40 měnil (zvláště se zmenšil po prvním semestru) a podle Niny Zvjaginy (poslední žijící pamětnice této herecké školy) se ke konci školy ustálil na počtu 15.

K hlavním předmětům ve výuce v Herecké škole D 40 patřily:

1. ročník (zkušební) – recitace a základy mluvy (vyučující Lola Skrbková), jevištní technika (včetně svícení a stavění scény – Josef Kozák, O. Řezáč, V. Forejt), taneční výchova (Nina Jirsíková),

2 Vinklář 1998: 14.

3 Převzato z Kočová 1955: 370. Autorka článku však oznámení v uvedeném vydání tohoto periodika nenašla.

4 H. „E. F. Burian“, *Praha v týdnu*, 1940, č. 24: 1.

Narozen v	Křestní list ze dne v
Přijetí do	Dopisový list z. ze dne
Zdráv. Zdráva	Vyšetření lékaře ze dne
Přijetí zkouška dne	

Zapsáno dne

Jakékoliv záznamy provede vždy jen správa školy, nebo profesor.

Pro školy herecké školy vydal
v roce 1939—1940

kruh přátel

Proha, dne

byl(-a) přijat(-a) do herecké školy D a je
jejím žákem na zkoušku do19....

Průkaz žáka Herecké školy D 40

tělesná výchova (Jan Kühnmund), líčení a nauka o masce (Bohumil Machník a A. Horálek), historie divadla a jevištní architektura (Miroslav Kouřil a Josef Raban), sborový zpěv (Vlasta Burianová), režisérský kurs (EFB).

2. ročník – sborová recitace, sólová recitace, základy hereckého projevu, líčení a nauka o masce, tělesná výchova, taneční výchova, hudební nauka a zpěv, historie hereckého stavu.

3. ročník – sborová a sólová recitace, herecký projev, hudební nauka a zpěv, líčení a nauka o masce, taneční výchova, tělesná výchova, historie českého divadla.

Potřebnou korepetici měli na starosti Zdeněk Přecechtěl, Václav Kašík, Jiří Sternvald a v každém ročníku byla sledována praktická činnost v divadle Emila F. Buriana.⁵

Podle původního plánu měli mladí adepti v Herecké škole D 40 studovat tři roky. Do uzavření divadla se však podařilo realizovat jen dva a půl semestru. Přesto se tito *kandrdasové* dokázali intenzivně zapojit nejen do práce celého kolektivu divadla D a postupně přebírat dosavadní úkoly souboru, ale pod vedením Václava Vaňátka (vedle EFB jediného stálého režiséra divadla D) založit divadlo pro děti a mládež, tzv. *malé děčko* neboli d 41.⁶

Podle Niny Zvjaginy, ve jménu *všichni jsme vlastně čeled' téhle tvrze*, vzali elévové své účinkování v divadle D tak vážně, že trávili celé dny jen v divadle D. Dopoledne se účastnili zkoušek jednotlivých inscenací,⁷ odpoledne měli „školu“⁸ a večer hostovali v představeních nebo jinak vypomáhali a účastnili se dění

⁵ Podle Jaromíra Kazdy a jeho soupisu Zvukového archivu EFB, uveřejněného v *Divadelní revui* 2004/1, Libuše Burianová-Vaňátková (sestra EFB) a Lída Burianová-Matějovská (manželka EFB) vedly pěveckou školu, kterou založila matka EFB Vlasta Burianová, a v Děčku se podílely na hlasové přípravě herců. Praktické ukázky hlasových cvičení jsou uloženy v Divadelním oddělení Národního muzea.

⁶ Svou činnost zahájilo v září 1940 a ukončilo v únoru 1941, stihlo realizovat 4 inscenace, ve kterých žáci herecké školy EFB hráli hlavní role (více viz. Vaňátko 1948: 357–358 či Mlejnek 2007).

⁷ Zkoušelo se všude, kde to jen bylo možné – na jevišti, ve zkušebně, v sále, ve foyeru.

⁸ Většinou se scházeli v tzv. malé kuřárně.



v divadle.⁹ Podle Zuzany Kočové pak „díky elévům měl Vaňátko základní soubor pro ‘malé děčko’, Jirsíková taneční kompars na docela slušné úrovni“ (Kočová 1975: 167) a Burian mohl uskutečňovat svůj program poetického divadla.

Burianova herecká škola byla čistě soukromá, tudíž aby její žáci nebyli odvedeni na práci v Říši, udělal z nich Burian elévy divadla pobírající za svou práci v divadle pravidelný plat. Mimoto Burian ze školy nepustil ani žáky židovského původu. V Dědku pracovali jako pomocný technický personál a jakoby náhodou se účastnili vyučování hlavních předmětů.

Do uzavření divadla D gestapem 12. března 1941 se zúčastnili žáci Herecké školy D 40 cca 20 inscenací, a to včetně inscenací ‘malého děčka’, ve kterých hráli většinou hlavní role. Když uvážíme, že herecká škola existovala pouhý jeden rok a tři měsíce, je divadelní aktivita jejích žáků v divadle D obdivuhodná. Po zatčení EFB a likvidaci divadla D k přerušení kontinuity herecké školy nedošlo. Většina věřila, že válka brzy skončí, Burian se brzy vrátí a divadlo D bude znovu otevřeno. Proto ve škole pokračovali i po zatčení EFB, a to ilegálně v soukromých bytech nebo na různých místech Prahy (podle Niny Zvjaginy to byl třeba i „blázinec v Bohnicích“).¹⁰

Válka pokračovala a Burian se nevracel. Již v jeho nepřítomnosti mu byla nakonec odňata koncese a divadlo D – jeho majetek a část souboru – oficiálně přešlo pod správu Městského divadla na Vinohradech, kde žáci bývalé Burianovy

⁹ O přestávkách během večerních představení například četli do mikrofону zprávy o práci v divadle D, o tom, co divadlo připravuje a jiné podrobnosti a zajímavosti z divadla.

¹⁰ Lola Skrbková zde učila základy herectví, Jaroslav Pokorný a Miroslav Kouřil přednášeli o světovém divadle a o scénografii a s Alfrédem Radokem Burianovi žáci nazkoušeli Mahenovu dramatickou poezii – recitační pásmo veršů.

◀ Julius Zeyer: *Stará historie*. D 41, premiéra
14. 8. 1940

▶ J. K. Tyl: *Rozpustilý Janeček. Zahajovací
představení 'd 41'* 18. 9. 1940



herecké školy měli dovoleno nějaký čas statovat v malých rolích. Později některé členy bývalého Děčka, včetně elévů, přijala do Pražského dětského divadla Míla Mellanová, někteří odešli k venkovským divadelním společnostem a někteří, spolu s Josefem Šmídou, založili v suterénním výstavním sále secesního nakladatelského domu U Topičů na Národní třídě nové divadlo *Větrník*.

Druhá herecká škola

O předválečné Burianově herecké škole a jejím osudu se můžeme dozvědět poměrně mnoho. Stačí zapátrat v knihách autorů zabývajících se EFB (Srba, Hedbávný), v dobovém tisku či v memoárech a archivech žáků první herecké školy a jejich pedagogů (Kočová, Zázvorková, Dítětová, Brodský, Šmída, Vaňátko, Skrbková, Jirsíková aj.). Avšak poválečný pokus EFB o druhou hereckou školu již tak dobře zmapován není. Víme, že po návratu z koncentračního tábora do vlasti se v červnu 1945 EFB zapojil do reorganizace českého divadelnictví. Byl zvolen předsedou Družstva Divadel práce a stal se ředitelem pěti družstvem provozovaných divadel (vedle obnoveného D 46 také Karlínské zpěvohry a tři scén brněnského Národního divadla). V březnu 1946 se řízení tohoto velkého komplexu vzdal a od počátku sezony 1946–47 vedl jen D 47, které bylo v roce 1951 přejmenováno na Armádní umělecké divadlo (v této souvislosti byla Burianovi propůjčena hodnost plukovníka) a v roce 1955 se vrátilo k původnímu názvu D 34 (po Burianově smrti pak bylo přejmenováno na Divadlo E. F. Buriana).

V Programu D 47 čteme:

„D 47 vstupuje do období celostátního dvouletého plánu s přesně vypracovaným uměleckým programem. Chce především zvýšit kvalitu své práce a prohloubit ji v rámci své činnosti. Jako české moderní kulturní středisko bude navazovat na svou předválečnou tradici... [...] a ve studiu [...] bude poskytnuta možnost odborného divadelního vzdělání. V tak zvaném malém d bude vychováván divadelní dorost a žákům za pomoci členů velkého D bude umožněno provedení 4 samostatných představení.“

Téměř současně s opětovným zahájením provozu divadla D obnovil Burian

„i svou hereckou školu, kde dal nejen novým žákům, ale i novým učitelům možnost rozvinout všechny schopnosti“ (Kočová 1955: 453).

Z programu k inscenaci *Esther* dochovaného ve strojopisné podobě v Památníku národního písemnictví (dále jen PNP) pod číslem PG 3131 si můžeme udělat představu o žácích Školy divadelní práce, jak ji Burian nazval. Tento dokument se však neshoduje s katalogizačním záznamem k představení *Esther* z D 46 – D 51 v Divadelním ústavu Praha (dále jen DÚ). Například datum premiéry je zcela odlišné. Zatímco program k *Esther* v PNP uvádí 29. červen 1946, v katalogu DÚ měla být premiéra až 10. září 1946. Také údaje o tvůrcích a obsazení se liší. Program z PNP uvádí:

Režie a výprava – P. Gabriel a E. Svobodová, hudba – Karel Reiner, u klavíru – Erno Košťál, *Esther* – Hana Robenková, Král – Josef Mixa, Aman – Miroslav Horák, Mardocheus – Ladislav Malý, Selka – Lidla Fraňková, Vastha / Drůžička / Děvečka – Nina Pečanová, Zareš / Drůžička / Děvečka – Dana Paulová, Sedlák I. a II. / Kat / Tesař – František Gorský, Opovědník / Služebník I. a II. / Písař – Pavel Gabriel.

V katalogizačním záznamu z DÚ však čteme:

Režie – E. F. Burian, pomocný režisér – Eva Marie Bergerová, scénický výtvarník – Josef Raban, choreografka – Olga Motyčková, Mardocheus – Ladislav Malý, Ašver – Josef Kozák, Vlasta – Milica Kolofíková, Aman – Boleslav Roček, Zareš – D. Paulová, *Esther* – Hana Robenková, První komorník / 2. žid – Pavel Gabriel, Druhý komorník / 1. žid – Vladimír Macour, Opovědník – Jan Brandys, Kat – Ladislav Gzela, Selka – Ludmila Fraňková, První sedlák – František Gorský, Druhý sedlák – Karel Vavřík, 1. panna – Nina Zvjagina, 2. panna – Eva Vojtová, 3. panna – M. Langhansová, 1. strakapoun – Olga Motyčková, 2. strakapoun – Vlasta Škramlíková.¹¹

Zuzana Kočová situaci herecké školy v *Kronice AUD* stručně komentuje:

„Kvasem zákulisního života utrpělo ovšem i toto odvětví práce a tak přesto, že se žáci dobře v poměru ke konservatoři zhostili svých úkolů a jejich závěrečné představení lidové hry ‘*Esther*’, provedené před členy divadla, bylo vcelku dobře propracované a herecky poctivé, nedosáhla škola své předválečné úrovně a bylo nutno uvažovat o její reorganizaci“ (Kočová 1955: 453).

Pokud byla *Esther* výsledkem práce žáků Burianovy druhé herecké školy, jak tato práce pokračovala? Byla tato škola zrušena už na konci června 1946, v září 1946, nebo až ke konci roku 1946? V září 1946 uvedl Burian *Esther* znovu,

¹¹ Také některé publikace se v údajích o datování premiéry a realizátorech liší. *Kniha D 34 – AUD: 20 let* uvádí stejné údaje jako program z PNP, kniha *50 let Divadla E. F. Buriana* v soupise inscenací divadla D naopak v sezoně 1946–1947 uvádí údaje jako DÚ.



Marie Majerová: Robinsonka. Inscenace 'd 41', premiéra 11. 12. 1940. Jana Dítětová jako Blaženka. FOTO MIROSLAV HÁK

tentokrát jako oficiální inscenaci svého divadla. Šlo o přezkoušení školní práce, nebo o novou inscenaci? V každém případě o její premiéře píše Jiří Hájek: „Stará lidová hra byla zde proměněna v silné a radostné divadlo současné.“¹²

Třetí herecká škola

Dne 27. října 1945 byl vydán dekret prezidenta republiky o založení Akademie múzických umění v Praze (dále AMU) se statutem vysoké školy. K zahájení studia na AMU pak došlo ve školním roce 1946/47 podle organizačního statutu z 28. června 1946, v němž byl vytčen cíl studia:

„... poskytnout studentům v praktickém i teoretickém směru takovou míru uměleckého, pokud je třeba i vědeckého, po případě pedagogického vzdělání, aby po úspěšném absolvování byli schopni ve svém oboru samostatně řešit i nejobtížnější umělecké úkoly a mohli zastávat nejodpovědnější místa uměleckého i kulturního života.“

AMU měla při zřízení tři obory – hudební, dramatický a filmový, které se časem zformovaly do tří samostatných fakult. V prvních dvou letech děkanem

¹² Jiří Hájek v *Rudém právu* 12. 9. 1946, citováno podle Kočová 1955: 470, kde je citována i kritika Edmonda Konráda ze *Svobodných novin*, který píše, že Burian „obratem své umné ruky divadlu pořídil přitažlivou původní veselohru, aniž jen o vlásek potřeboval slevit ze svých nejpřísnějších uměleckých požadavků“.

Divadelní fakulty (původně dramatického oboru) byl Jiří Frejka, EFB zde ve školním roce 1946/47 působil jako externí pedagog režie. Zrušil tedy Burian svou druhou hereckou školu, protože věřil v dostatečně kvalitní vzdělání hereckého dorostu na nově vzniklé DAMU? Nebo čistě pragmaticky 'nestíhal' plnit všechny své závazky? Od začátku sezony 1946/47 však už jen vedl své divadlo D, a mohl se tedy naplno věnovat výchově divadelního dorostu ve své druhé herecké škole při divadle D nebo na DAMU. Místo toho svou pozici externího pedagoga režie na DAMU opustil. Proč?

Oblast výchovy a školení divadelního dorostu však neopustil definitivně. Dne 7. dubna 1955 si zapsal:

„Bojím se, že po léta bude chybět skutečně schopný dorost. Nově nastupující umělecká generace bude muset těžce dobývat zpět to, co jí tzv. pedagogové vzali, o co ji okradli, a bude se muset léčit z nemoci, jimiž ji nakazili leváci i praváci. Hrozím se jejich utrpení.“

A čeho se Burian bál? Nemoci zvané *šmíráctví* (a *kýčářství*), malátnosti „jako bez krve v žilách“, prázdného pohledu „jako bez ducha, vyschlých a trudovitých pohlavních žláz“, propadu „bezvýhlednosti, beznaději a neodvaze, která je prvním předstupněm zbabělosti“, horečnaté křeče, „která se dá charakterizovat nejlépe slovy: ‘alespoň peníze, když ne kumšt’“.¹³

V roce 1957 se Burian opět stal členem pedagogického sboru DAMU, avšak tentokrát prosazoval svou představu o současném herectví a stavěl se velmi skepticky k „... panu herci na jevišti, [...] tzv. ‘čistému herci’, tj. herci, který se většinou stará jen o své herectví a ničemu jinému nechce rozumět, protože by ho to odvádělo od jeho kariéry...“ Proto Burian chtěl

„... zařadit u divadla D školu. Bude to divadelní dílna, kde chci předávat mladým lidem své zkušenosti. V květnu bude, doufám, zápis na 8 semestrů. Žáků nebude mnoho. Jednou za čtyři roky asi 10. Příjímáčí zkouška bude velmi těžká. Nechci konkurovat AMU, vezmu si nové lidi, především bych rád z dělnické mládeže. Bude to dílna – ráno si obléknou modráky a 8 hodin budou podle přesného plánu pracovat. Chci vychovat praktického divadelníka, který umí stavět, režirovat, svítit, hrát. Nikoho z absolventů své dílny u sebe nebudu ovšem držet. Bude záležet na jejich vůli, kam půjdou. Všechny dobré síly v D 34 mohu touto dílnou jenom posílit a pár lidem bych snad mohl dát poznat praxí, co je to divadlo.“¹⁴ „Bude to v mém stáří vlastně poslední příležitost zanechat po sobě opravdu žáky a ne ty šmíráky, kteří se do teď za ně vydávají. Je to velká příležitost, velká a snad poslední.“¹⁵

Z porady na ministerstvu školství a kultury svolané na žádost rektora AMU prof. A. M. Brousila dne 12. června 1957 vzešel

„... pilný návrh na ustavení komise, která by projednala otázku Studia E. F. Buriana při Akademii musických umění, kterou měla původně řešit skupina expertů, jež však od února nebyla jmenována a svolána. Ponechávající stranou neuskutečněný původní návrh [...] dohodli se účastníci porady na této sestavě komise: [...] předseda – A. M. Brousil, členové – Vl. Adámek, J. Bezdíček, E. F. Burian, F. Černý, Z. Kočová, F. Salzer, V. Vejražka, F. Vnouček.“

¹³ Burian 2012: 362.

¹⁴ „Co nám řekl E. F. Burian“, *Divadlo* 1957, r. 8, č. 4: 280–281.

¹⁵ Burian 2012: 362–363.



Nina Jirsíková, Zdeněk Přecechtěl: Pohádka o tanci. D 41, premiéra 26. 2. 1941. FOTO MIROSLAV HÁK

Komise se sešla 15. června 1957 a dospěla k tomuto ujednání:

„I.

1. AMU konstatuje, že provede přijímací zkoušky ve stanovených termínech (červen event. jako obvykle začátkem září).

2. Pro Studio EFB při AMU budou zkoušky připraveny tak, aby se mohly konat do poloviny září.

3. EFB nebo někteří z jeho spolupracovníků se podle možností zúčastní přijímacích zkoušek na DAMU.

4. DAMU na přání EFB i na přání vlastní porovná materiál přihlášek do Studia EFB se svými kádrovými materiály, aby bylo možno zjistit, kdo přihláškou do Studia EFB obnovuje svůj zájem o divadelní studium nebo obchází výsledky dosavadního studia a podobně.

5. AMU je k dispozici svým kádrovým oddělením EFB ke kádrovému prověření těch přihlášek, o které projeví EFB zájem.

6. Podle vzájemné dohody, ke které se dospěje po přijímacích zkouškách červnových na AMU, se účastní pedagogové DAMU na zářijových zkouškách do Studia EFB – jak na základě spolupráce a reciprocit z předchozího vyplývá.

II.

7. Ježto Studio EFB při AMU bude mít **ráz dílny, kde těžiště výchovy má spočívat v praxi**, základní všeobecně vzdělávací disciplíny bude obstarávat divadelní fakulta.

Při úvaze, zda by bylo možné buď soustředit výuku členů Studia na určité dny v týdnu nebo ve formě zvláštního ‘semináře’, anebo zda by bylo možné, aby absolvovali tuto výuku s našimi posluchači, přiklonila se komise jednomyslně k druhé možnosti, tj. výuka členů Studia se bude konat v I. roč. na DAMU v těchto disciplínách:

základy marx-leninismu (4 h), ruština (2 h), kapitoly z literatury (3 h), dějiny světového divadla (2 h) – úhrnem 11 hodin.

Š k o l a d i v e d a n í p r á c e D r u s t v a d i v e d l a P r á c e

E S T H E R

Lidová hra staročeská.

Režie a výprava : P.Gabriel a E.Svobedová
Hudba : Karel Rejner
u klavíru : Erno Košťál

Po prvé 29.června 1946v 15.30 hod..... jeviště D 46

Esther	Hana Robenková
Král	Josef Míxa
Amen	Miroslav Horák
Mardocheus	Jadislav Malý
Selke	Lidla Franková
Vaatha	
Drážička	Nita Pečanevá
Děvečka	
Zareš	
Drážička	Dana Paulová
Děvečka	
Sedlák I. a II.	
Kat	František Gerský
Tesař	
Opevědník	
Služebník I. a II....	Pavel Gabriel
Písař	

Svítlí : Mendaus, Musil, Fiala, Landa, Šindelář .
Staví : Novák a Káňa .

Toto řešení se zdá členům komise zvláště výhodné proto, že jde o první ročník na zkoušku, že toto řešení bude s hlediska spolupráce lepší, že posléze bude i s hlediska státní úspornosti přijatelnější.

8. Ježto se na první zasedání komise nedostavil nikdo z MŠK, nemohla komise řešit další část výuky, protože by toto řešení předpokládalo, aby členové znali možnosti, jež hodlá poskytovat Studiu a AMU při zajištění pedagogů a jejich odměn za tuto práci MŠK. Komise žádá, aby na příští zasedání se nejenom bezpodmínečně dostavil zástupce MŠK, ale již sdělil, jaké možnosti MŠK poskytne Studiu.

III.

9. Komise žádá MŠK, aby na základě předchozího základního rozhodnutí, že totiž Studio EFB má být zřízeno při AMU, vypracovalo návrh na statut tohoto Studia.

Komise pouze žádá přesnější a výstižnější určení tohoto vztahu „Studio EFB při AMU“.

[...]

◀ **Program k uvedení staročeské lidové komedie Esther ve Škole divadelní práce**

▶ **Dana Paulová účinkovala v obou inscenacích Esther. Snímek pochází z nastudování v D 47, premiéra 10. 9. 1946.**

FOTO DÍTĚ – DRBOHLAV



10. Zároveň se komise usnáší, že se znovu sejde nejpozději do 29. června 1957.

[...] bylo vzato na vědomí, že DAMU vykoná přijímací zkoušky podle stanoveného směrného čísla a že **směrné číslo 8 pro Studio EFB při DAMU** bude povoleno mimo směrné číslo DAMU. (Prakticky jde pouze o počet 2 studentů na 1 rok, neboť EFB bude přijímat do Studia jednou za 4 roky.)¹⁶

Jestli se komise sešla ještě jednou a v daném termínu, není známo. Jisté ovšem je, že návrh statutu Studia E. F. Buriana při divadelní fakultě AMU připravila a já zde uvádím IV. návrh z 12. března 1959, který vychází z návrhu prvního z 5. listopadu 1957. Je však ucelenější a detailněji zpracován:

„Čl. I. – Obecná ustanovení

1. **Studio národního umělce E. F. Buriana při divadelní fakultě AMU** (dále jen Studio) je **zřízeno od 1. září 1957** jako detašované Studio divadelní fakulty AMU ve smyslu § 16 odst. 4. zák. číslo 46/56 Sb. rozhodnutím ministra školství a kultury ze dne 2. července 1957 č. j. 26.206/57-BI/44.

2. Studio vede a za ně zodpovídá po pedagogické a umělecké stránce národní umělec E. F. Burian a s hlediska všeobecně výchovného děkan divadelní fakulty AMU. **Studio jest součástí divadelní fakulty**, jejímuž děkanství je podřízeno.

3. **Sídlo Studia jest v provozovnách divadla D 34 – Praha.**

4. **Délka trvání Studia jest 8 semestrů. Noví posluchači se přijímají jednou za 4 roky.** Přijímání posluchačů se řídí dle směrnic MŠaK o přijímacím řízení posluchačů vysokých škol.

Čl. II. – Úkoly

1. **Úkolem Studia je vychovat všestranně vzdělané tvůrčí pracovníky s vysokou morálkou pokrokových československých divadelníků.**

2. **Forma práce Studia je důsledné spojování pedagogické práce teoretické a praktické zaměřené na posluchače podle jejich osobního nadání. Specifickým rysem Studia je jeho organická jednota s činností D 34. Posluchači Studia budou od počátku školeni na praktických úkolech uvnitř organizace divadla D 34 a jejich činnost bude prověřována na samostatných veřejných vystoupeních v divadle D 34.**

¹⁶ Dokument „Výsledky jednání komise o Studiu E. F. Buriana při Akademii musických umění“ je ve strojopisné formě uložen v Památníku národního písemnictví v Kabinetu EFB ve složce pod číslem 502/1–11.

Činnost posluchačů Studia během 8 semestrů je zahrnuta v osnovách Studia.

Veškerá činnost mimo Studio (t.j. film, televize, rozhlas, estrády a jiné druhy veřejných vystoupení) jest možná jedině pod režijním vedením E. F. Buriana.

3. Pro splnění svých úkolů používá Studio zařízení divadla D 34 a podle potřeby i zařízení divadelní fakulty AMU.

Čl. III. – Vedení studia

1. V čele Studia je národní umělec E. F. Burian. Řídí veškerou činnost Studia a je za ni i za všeobecně výchovnou činnost zodpovědný děkanovi divadelní fakulty AMU. Je pravidelně zván na zasedání umělecké rady na DAMU.

2. Zejména:

- a) rozhoduje o umělecko-pedagogické činnosti a prakticko-experimentální práci Studia,**
- b) navrhuje učební plány a osnovy v koordinaci s plány a osnovami divadelní fakulty AMU,**
- c) rozhoduje o rozpočtu Studia v rámci rozpočtu divadla D 34 a o použití rozpočtových kvot přidělených Studiu na jeho návrh z rozpočtu AMU.**

Čl. IV. – Pracovníci Studia

- 1. Pracovníci Studia jsou buď pracovníci kmenoví, nebo externí.
- 2. Kmenovým pracovníkem jest národní umělec E. F. Burian.
- 3. Učitelé Studia jsou buď řádní učitelé AMU, nebo členové divadla D 34, případně jiní externí učitelé, pověřeni na návrh vedoucího Studia děkanem divadelní fakulty AMU.
- 4. Výkon pedagogické činnosti ve Studiu je součástí pedagogického úvazku jedině tehdy, jde-li o řádného učitele AMU.

5. Organizační linii i administrativní kooperaci divadelní fakulty AMU zajišťuje administrativní síla divadla D 34, již náleží odměna v hodnotě polovičního pracovního úvazku administrativního zaměstnance.

Čl. V. – Financování Studia a způsoby hospodaření

Náklady Studia kromě divadelního provozu se zajišťují a uhrazují z plánu a rozpočtu Akademie musických umění. Výši těchto prostředků stanoví na návrh vedoucího Studia děkan divadelní fakulty v rámci fakultních kvot schváleného plánu a rozpočtu Akademie musických umění. Za používání pracovníků a divadla D 34 pro provoz Studia se z rozpočtových prostředků AMU uhrazuje paušální částka stanovena ministerstvem školství a kultury na návrh vedoucího Studia a děkana divadelní fakulty AMU.

Čl. VI. – Poměr Studia k AMU

1. Posluchači Studia mají práva, výhody a povinnosti vysokoškolského studenta a podléhají předpisům platným pro posluchače vysokých škol.

2. Posluchači Studia jsou řádnými posluchači divadelní fakulty AMU.

3. Výuku posluchačů Studia v předmětech teoretických zajistí na návrh vedoucího Studia děkan divadelní fakulty, podle zásad samostatných lekcí pro posluchače Studia.

Čl. VII. – Osobní úřad

Osobním úřadem zaměstnanců Studia je rektorát AMU. Služebním úřadem děkanství divadelní fakulty AMU.

Čl. VIII. – Označení Studia

- 1. Pro označení Studia se užívá stanoveného názvu s vyznačením příslušnosti k vysoké škole s údaji sídla.
- 2. Tohoto označení se užívá na úředních razítkách, na štítech k zevnímu označení budovy, jakož i na úředních listinách.
- 3. Na kulatém razítku je malý státní znak ČSR.

Čl. IX. – Účinnost

Tento statut nabývá účinnosti dnem:“ [ID – bez data]¹⁷

¹⁷ IV. návrh statutu Studia EFB ve strojopisné formě je uložen v Památníku národního písemnictví v Kabinetu EFB ve složce pod číslem 502/1–11.



▲ ► Na hodině tance ve Studiu E. F. Buriana při DAMU:
Alena Hesounová a Jiří Hrzán, v pozadí Eva Kacetlová
a Ingrid Vavrouchová-Kostková



Přijímací zkoušky do Burianova Studia nakonec probíhaly od srpna do září 1957 a zde je ukázka dopisu z 20. 8. 1957, kterým Burian zval případné zájemce:

„Zveme Vás k přijímací zkoušce do Studia E. F. Buriana při divadelní fakultě AMU.

Dostavte se dne 1957 v hod. do Divadla D 34, v Praze II., Na Poříčí 26.

Přineste si tyto doklady:

- Občanský průkaz.
- Doklady o předchozím vzdělání (školní vysvědčení, doklady o pracovní kvalifikaci, atd.).
- Doporučení z místa posledního zaměstnavatele (případně potvrzení, že není námitek proti přijetí).
- Uchazeči z řad posluchačů AMU (i ti, kteří v roce 1957 byli přijati na AMU) potvrzení, že děkanát souhlasí s jejich přestupem do Studia E. F. Buriana.

Ke zkoušce si připravte:

- Samostatné nastudování písně (může být přednesena i s doprovodem, a to uchazeče samotného, s doprovodem klavíru divadla, nebo osoby uchazečem zvolené).
- Samostatné nastudování ukázky na libovolný hudební nástroj.
- Recitace volně zvolené básně, případně výňatku (z paměti).
- Krátké taneční vystoupení solové, případně s volně zvoleným partnerem (jsou přípustny staré i moderní společenské tance).
- Ukázka fyzické zdatnosti (případně theoretický rozbor nějaké sportovní disciplíny).

6. Doklady vlastní umělecké práce i jiných praktických znalostí (fotografie, výtvarnictví, kompoziční skladby, ruční práce, jazykové znalosti a t.d.).

Hudební nástroje si přineste pokud možno vlastní, jinak budou k dispozici v D 34.

Nedostavíte-li se v uvedenou dobu bez řádné omluvy, nebudete zařazen/a mezi uchazeče o přijetí do Studia.

Národní umělec E. F. Burian.¹⁸

Pokud uchazeč byl v prvním kole úspěšný, přišlo mu/jí 30. srpna 1957 pozvání do kola druhého:

„Oznamujeme Vám, že jste postoupil/a do užší přijímací zkoušky do Studia E. F. Buriana při divadelní fakultě AMU. Dostavte se dne 2. září 1957 v 17 hod. do divadla D 34.

Připravte si

1. Přednes nejméně tří kratších básní různých autorů a to s gestem i bez gesta (doporučuje se z paměti; v případě nevyhnutelnosti z textu).

2. Malý solový výstup z libovolné divadelní hry.

3. Alespoň 2 písně volného výběru, jejichž text nastudujte v recitaci i ve zpěvu.

4. Volnou mimickou, rytmickou nebo taneční ukázkou na 3/4 nebo 4/4 takt – bez hudby s volně vybraným obsahem (např. čekání na elektriku apod.).

Národní umělec E. F. Burian

Za správnost vyhotovení:“

razítko ředitelství D 34 + podepsán „Kunc“.¹⁹

Studio E. F. Buriana při AMU bylo tedy otevřeno se začátkem školního roku 1957/1958 jako samostatná katedra, neoficiálně tzv. BAMU neboli Burianova akademie musických umění. Z celkového počtu asi 120 uchazečů bylo nakonec do Studia přijato 11:

Alena Hesounová (19 let), Jiří Hrzán (18 let), Milan Charvát (18 let), Eva Kacetlová (18 let), Viktor Maurer (25 let), Růžena Merunková (17 let), Věra Schubertová (16 let – po dvou semestrech odejita), Jaroslava Tvrzníková (17 let – po třech semestrech odejita), Ingrid Vavrouchová (16 let), Petr Vosáhlo (21 let) a Jiří Zahajský (18 let)²⁰

s cílem „pomoci co nejrychleji a co nejvšestranněji vychovat vedoucí kádr různých oborů divadelní práce.“ Burian vycházel

„z pokrokových tradic našeho divadelnictví a z názoru, že základnou pro vývoj každého uměleckého pracovníka tohoto studia má být praxe, teorie pak má v úzkém spojení s praxí jeho zkušenosti vysvětlovat, utvrzovat a dále rozvíjet. Vycházíme i z toho, že je nutné věnovat každému žákovi studia maximální individuální péči podle jeho schopností a podle toho, jakým směrem se může jeho talent nejlépe a nejúčelněji rozvíjet. Studio nechce vychovávat úzce specializované odborníky herce nebo jiné, nýbrž všestranně vzdělané divadelníky, kteří se teprve v průběhu studia na podkladě svých zkušeností z praxe a na podkladě rozvoje svých schopností rozhodnou, který obor v divadelní práci bude v budoucnu jejich hlavní.

Z tohoto hlediska bude prováděn výběr žáků a tak je také nutno sestavit studijní plán v prvním zkušebním roce, kdy všichni žáci budou prodělávat tytéž základní disciplíny, a teprve v pozdějších

18 Zvací dopis k přijímacím zkouškám do Studia EFB ve strojopisné formě je uložen v Památníku národního písemnictví v Kabinetu EFB ve složce pod číslem 502/12–27.

19 Zvací dopis do užšího kola přijímacích zkoušek do Studia EFB ve strojopisné formě je uložen v Památníku národního písemnictví v Kabinetu EFB ve složce pod číslem 502/12–27.

20 Během roku 1958 byl do Studia ještě přijat Milan Sládek.

Doyenka souboru D 34 Otýlie Beníšková se členy Studia E. F. Buriana při DAMU na oslavě svých 75. narozenin, říjen 1957. Druhá zleva Alena Hesounová, vedle ní Jiří Hrzán, zprava Jiří Zahajský, Růžena Merunková, Jaroslava Tvrzníková a další.

FOTO LUDVÍK DITTRICH



letech po poznání jejich individuálních schopností bude jim poskytována hlubší speciální výchova k jejich budoucímu oboru.

V praxi budou se v prvním roce žáci zabývat:

1. Všechny druhy technické práce na jevišti,
2. vytvoří recitační sbor,
3. budou pracovat na jevišti D 34 jako kompars.

V theorii není možno se přidržovat osnov AMU jediného oboru, nýbrž je nutné vytvořit osnovy vlastní, vhodné pro takovýto způsob školy. Osnovy pro první rok a výhledový plán do konce studia může D 34 připravit do 15. srpna. Vzhledem k tomu však, že studio bude pracovat zcela nově, bude možné osnovy definitivně stanovit teprve po prošlých experimentálních čtyřech letech. Při sestavování osnov i při závěrečných zkouškách je nutné dbát na to, aby po absolutoriu přes rozdílnost osnov a způsobu práce AMU a studia E. F. Buriana při AMU žáci tohoto studia krom praxe získali theoretické znalosti v plné míře jako ostatní absolventi AMU...²¹

Během čtyřletého studia byla naplánována výuka těchto předmětů:

Úvod do marxistické filosofie/Vědecký komunismus (DAMU), Ruský jazyk (DAMU), Dějiny zahraničního divadla/Dějiny českého divadla (DAMU), Hlasová výchova/Dikce (D 34 – Libuše Havelková), Jevištní mluva (D 34 – Jiří Škobis), Zpěv (D 34 – Libuše Čechová-Karásková), Jevištní pohyb/Pohybová výchova (D 34 – Antonín Hodek), Taneční výchova (D 34 – Nina Jirsíková), Hudební výchova (D 34 – Vlastimil Pinkas), Herecká výchova (D 34 – EFB, Jaroslav Vágner), Výtvarná výchova (D 34 – Jan Rott), Líčení (D 34 – Rudolf Kurel), Technika a osvětlování (D 34), Klavír (DAMU),

²¹ Dokument ve strojopisné formě je uložený v Památníku národního písemnictví v Kabinetu E. F. Buriana ve složce pod číslem 502/1–11.



Kytara (DAMU), Korepetice (D 34 – Ivan Mladý), Sólová a sborová recitace (D 34 – Růžena Seydlerová-Pochová), Etika a práce herce (D 34 – Zuzana Kočová), Literární výchova (DAMU), Tělesná výchova/Šerm/Bojové sporty (D 34 – Pavel Plch).

Vedle ostatních předmětů, v nichž Burian pečlivě sledoval návštěvnost svých mladých svěřenců, byl hlavní důraz kladen především na hereckou výchovu. První semestr na BAMU se, podle vzpomínek Aleny Hesounové, ničím nelišil od herecké výchovy vyučované v prvním ročníku na DAMU. To znamená, že výuka byla postavená na hereckých a pohybových etudách a na Stanislavského metodě herecké práce,

„jenomže to trvalo velmi krátce a velice brzy jsme začali zacházet s prostorem dohromady s tělem a slovem. [...] Měli jsme o něco více jevištní řeči a jevištní pohyb byl rozdělený na několik částí, tj. normální jevištní pohyb scénický, pak jevištní pohyb, který sestává z baletních tréninků – Burian měl baletní soubor –, průprava k pantomimě, a pak bylo jakési propojení těch všech pohybových složek.“²²

Hlavním pedagogem předmětu herecká výchova byl Jaroslav Vágner. Burian se, podle vzpomínek, věnoval hlavně režii v divadle D 34. Ve druhém semestru

²² Burian 2012: 364–365.

◄ ► E. F. Burian: *Láska, vzdor a smrt*.
Závěrečná scéna z představení, které se
konalo dva měsíce po Burianově smrti
7. 10. 1959.



pak navíc přibyla i praktická výuka jevištní techniky (tzv. *štychování* neboli svícení, inspicie a nápověda) a na jeho konci začali *bamáci* být zapojováni do inscenací divadla D 34, což od začátku třetího semestru propuklo naplno. Tady začíná údobí podle všech pamětnic *nejúžasnější*. Přestože jejich dny byly *nekonečné* a v Dole Emil (tak se říkalo divadlu D 34, protože se nacházelo v podzemí budovy Legiobanky) trávili bezmála všechny svůj čas (ráno tělocvik nebo balet, dopoledne zkouška některé inscenace, odpoledne herecká výchova a další předměty a večer představení), vzpomínají na toto období vesměs pozitivně, někteří z *toho žijí dodnes*.

Bohužel toto období však netrvalo dlouho. Dne 9. srpna 1959 E. F. Burian umírá. Zuzana Kočová ještě ve snaze zachránit Studio nabízí některým žákům přímé angažmá v divadle D 34, ale ti to se slovy „buď všichni, nebo nikdo“ odmítají a společně s Vlastimilem Borůvkou (tajemníkem divadla D 34 a Studia) vypracovávají „Zhodnocení práce Studia národního umělce E. F. Buriana za uplynulé čtyři semestry s perspektivou do druhé poloviny studia“ (datované 15. 8. 1959).²³ Věřící tedy, že Studio bude pokračovat i bez Buriana. Po dvou *nádherných* školních letech strávených na Burianově akademii musických umění jsou však jeho žáci

²³ Tento dokument ve strojopisné formě je uložen v Památníku národního písemnictví v Kabinetu EFB ve složce pod číslem 502/28–46.

zařazení zpět na DAMU a činnost BAMU ukončena. Alena Hesounová, Jiří Hrzán, Viktor Maurer, Růžena Merunková a Jiří Zahajský jsou zařazení jako studenti herectví do 2. ročníku Vítězslava Vejražky (spolu s nimi jako asistent herectví přechází k Vejražkovi i Jaroslav Vágner), Jaroslava Tvrzníková, která byla nucena ze Studia odejít již dříve, je přijata do 1. ročníku herectví k Miloši Nedbalovi, Eva Kacetlová na DAMU dále studuje dramaturgii, Petr Vosáhlo režii, Ingrid Vavrouchová, Milan Charvát a Milan Sládek ve studiu na DAMU nepokračují.

Za dva roky fungování se žáci Studia účastnili cca 19 inscenací divadla D 34, zahraničních zájezdů divadla D 34 do Sovětského svazu, Polska a Maďarska, a seminářů v Karlových Varech a Mariánských lázních. Dostatečná výbava k tomu, aby *moderní divadelník sloužil, ale neposluhoval*?

Závěr

Burian od počátku dával ve svém divadle, které chápal jako *české moderní kulturní středisko*, prostor mladým talentům všech oborů.

„Riskoval s nimi. Nepřistíhoval je podle svého vkusu. Našel-li souzvuk, byl ochoten se po boku začátečníka prát s celým svým temperamentem za nové hodnoty. Jindy se hádal, přel se s autorem, ale nezištně mu přitom umožňoval konfrontaci s obecnstvem, cítil-li jen trochu vážný přístup k práci, uměleckou či společenskou odpovědnost. Proti šmiráctví, proti sebelásce, proti všem zbytkům měšťáckého zákulisí se stavěl tvrdě a zle. **Nenáviděl šmíru.** Své spojence proti ní byl i po zklamáních vždycky znovu ochoten vidět především v nastupující umělecké generaci, nezatížené starými manýrami. Proto také tak toužil podílet se na její výchově už od jejich prvních uměleckých začátků. Celkem třikrát se mu podařilo založit vlastní divadelní školu. V roce 39, pak těsně po válce a konečně v 58. roce jako součást DAMU. Jeho názor na umělecké školství se podstatně lišil od běžných norem: **svou školu vytvářel v podobě mladé umělecké dílny, úzce související s prací celého divadla.** Jeho žáci se učili všem oborům divadelní práce, než směli vystoupit na jevišti, učili se svítit, stavět jeviště, suflovat při zkouškách. Nejen že se tím naučili vážit si práce všech složek, ale sami na sobě pochopili, co je hercova spolupráce se světlem, se scénou. Praxe je přivedla k chápání burianovské divadelní syntézy. [...] Sám způsob Burianovy práce s hercem, a to i mladým, byl neobvyklý. Vycházel z jeho názoru, že D 34 je divadlo autorské, které synteticky, za spolupráce všech složek, [...] vytváří jednotné umělecké dílo, divadelní představení“ (Kočová 1974: 10–11).

Herec nikdy nesměl zapomenout na *řádné rozvrstvení, prokomponování pohybu a slova*, na *jevištně rytmickou složku*. Burian pro své tzv. syntetické divadlo potřeboval herce, který uměl zpívat, tančit, hrát, u kterého hlas souzněl s nitrem. A to vyžadoval jak od ‘svých’ herců divadla D, tak od žáků svých hereckých škol. V tomto ohledu jsou všechny tři Burianovy pokusy o hereckou školu shodné.

Literatura:

15 let DAMU a DISKu, Praha: Svaz československých divadelních umělců 1960

40 let Disku: tvůrčí dílny DAMU, Praha: Divadelní ústav, DAMU 1985

50 let Divadla E. F. Buriana, Praha: Divadlo E. F. Buriana 1984

BAKALÁŘ, J. „Větrník“, *Národní střed* 16. 1. 1942

BALVÍN, J. (1967) *Vlastimil Brodský*. Praha: Orbis

BRODský, V. (1995) *Drobečky z půjčovny duší*. Praha: HAK-Humor a kvalita

- BRODSKÝ, V. (2002) *To že jsem já?*, Praha: Euromedia Group-Knižní klub
- BUDÍNOVÁ, H. (1948) *15 let práce D 34 – D 48*, Praha: Divadlo 48
- BURIAN, E. F. (1936) *Zamette jeviště*, Praha: Československý Kompas
- BURIAN, E. F. (1938) *Pražská dramaturgie 1937*, Praha: Československý Kompas
- BURIAN, E. F. (1939) „Příspěvek k problému jevištní mluvy“, *Slovo a slovesnost*, 1939, 1: 24–32
- BURIAN, E. F. (1945) *Zahajujeme*, Praha: Svoboda
- BURIAN, E. F. (1946) *O nové divadlo 1930–1940*, Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol
- BURIAN, E. F. „Odpověď na otázku“, *Umělecký měsíčník 1950–1951*
- BURIAN, J. (2012) *Nežádoucí návraty E. F. Buriana*, Praha: Galén
- „Cesta ke slávě má často těžké podmínky“, *Telegraf* 27. 9. 1939
- „Co nám řekl E. F. Burian“, *Divadlo*, 1957, č. 4, s. 277–284
- „Co přejete naší divadelní mládeži k novému roku 1957 a dál?“, *Literární noviny*, 1957, 1: 4
- Česká divadelní režie: Emil František Burian*, TV dokument, Česká televize 1, 2002
- čn- „V Zeyerově Staré historii“, *Národní výzva* 14. 9. 1940
- D 34 – AUD: 20 let*, Praha: Armádní umělecké divadlo, 1954
- „d 41“, *Praha v týdnu*, 1940, 23: 6
- DAVIDOVÁ, I. (2009) *Divadelní školství u nás do roku 1945 – se zvláštním přihlédnutím k dramatickému oddělení pražské konzervatoře* (disertační práce), Praha: AMU
- Dr. V. A. „Divadelní generace hledající a formující“, *Praha v týdnu* 14. 10. 1943
- „Dvouletý plán v D 47“, *Program D 47: umělecký měsíčník 1947*
- é- „Premiéra pro děti“, *Večerník Národní práce* 14. 2. 1941
- GÖTZ, F. „Příklad E. F. Buriana“, *Divadlo*, 1954, 8: 701–703
- H. „Václav Vaňátko“, *Praha v týdnu*, 1940, 3: 1
- H. „Rozhovor s E. F. Burianem, režisérem divadla D 40“, *Praha v týdnu*, 1940, 5: 8
- H. „Nové divadlo dětí a mládeže“, *Praha v týdnu* 1940, 12: 5
- H. „E. F. Burian“, *Praha v týdnu* 1940, 24: 1
- H. „Robinsonka“, *Praha v týdnu* 1940, 35: 3
- HEDBÁVNÝ, Z. (1988) *Divadlo Větrník*, Praha: Panorama
- „Herecká škola D 41“, *Praha v týdnu* 1941, 2: 5
- „Herecká škola E. F. Buriana“, *A-Zet* 10. 11. 1939
- HONCOVÁ, N. „Nová taneční hra v D 41“, *Praha v týdnu* 1941, 10: 3
- HRUBEŠOVÁ, E. (2005) *Herečka Stella Zázvorková*, Praha: Petrklíč
- „J. Šmída o divadlech D pro 99 a Větrník“, *Divadlo*, 1957, 5
- Jp. „E. F. Burian a výchova obecnstva“, *Praha v týdnu* 1940, 5: 1
- „Jste již členem KP D 40?“, *Program D 40* 7. 5. 1940
- KAZDA, J. (2004) „Zvukový archiv E. F. Buriana a české avantgardy“, *Divadelní revue* 2004/1
- KLADIVA, J. (1982) *E. F. Burian*, Praha: Jazzová sekce SH
- KOBLÍŽEK, O. „D 41 a zatčení E. F. Buriana“, *Divadlo* 1959: 8: 638–640
- KOČOVÁ, Z. „Žáci EFB a hnutí za války“, *Umělecký měsíčník D 48*
- KOČOVÁ, Z. „Od starých k novým způsobům práce“, *Umělecký měsíčník 1950–1951*
- KOČOVÁ, Z. (1955) *Kronika Armádního uměleckého divadla*, Praha: Naše vojsko
- KOČOVÁ, Z. (1965) „Šaši a protektorát“, in ČERNÝ, F. (edit.) *Theater=Divadlo: vzpomínky českých divadelníků na německou okupaci a druhou světovou válku*, Praha: Orbis
- KOČOVÁ, Z. (1974) „Burian a mládí“, *Emil František Burian: Dokumenty* (průvodní materiál ke stejnojmenné LP desce), Praha: Supraphon
- KOČOVÁ, Z. (1975) *Pět sešitů ze začátku*, Praha: Mladá fronta
- KOČOVÁ, Z. *Šest kapitol o D 34*, Památník národního písemnictví (heslo KABINET EFB, signatura PG126, PG 135)
- MACHÁLEK, J. (2003) *Vlastimil Brodský*, Praha: Petrklíč
- MLEJNEK, J. (2007) *Klaun Strakapoun hraje dětem: Odkaz d 41, divadla dětí a mládeže*, Praha: Sdružení pro tvořivou dramaturgii

- PRŮCHA, J. „Burian se boji nevyhýbal“, *Umělecký měsíčník D 48*
 red. „Čelem k divadelnímu školství“, *Divadlo* 1957, 5: 353–355
 red. „Elévská škola D 41“, *Večerník Národní práce* 21. 2. 1941
- REISIGOVÁ, H. (2010) *Dokumentace archívu pozůstalosti Loly Skrbkové* (bakalářská práce), Brno: MU FF
 „Rozpustilý Janeček“, *Praha v týdnu* 1940, 23: 6
- SEYDLER, J. „Ohlédnutí bez hněvu, aneb Dvě herecké legendy“, *Divadelní noviny* 20. 3. 2001
- SCHERL, A. (1990) „E. F. Burian 1945–1948“, in *Divadlo nové doby*, Praha: Panorama
- SKRIBKOVÁ, L. „Nezapomeňme na Václava Vaňátka“, *Divadelní tvorba* 17. 4. 1974
- SKRIBKOVÁ, L. „Bylo jednou jedno divadlo aneb o nepřevzatém odkazu E. F. Buriana“, *Scéna*
 25. 10. 1976
- SRBA, B. (1980) *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939–1941*. Praha: ÚČSL ČSAV
- SRBA, B. (1988) *O nové divadlo*. Praha: Panorama
- SRBOVÁ, J. (1972) *Soupis časopiseckých článků k divadelní tvorbě E. F. Buriana z let 1933–1941*. Brno: [s.n.]
- ŠMÍDA, J. „Větrník o sobě“, *Praha v týdnu* 1942, 7: 10
- šš- „Dvě hodiny s EFB“, *Květen* 1956–1957, 5: 172–173
- TRÄGER, J. (1965) „Štafeta divadelního mládí v soumravné době“, in ČERNÝ, F. (edit.) *Theater=Divadlo: vzpomínky českých divadelníků na německou okupaci a druhou světovou válku*, Praha: Orbis
- tr- „Herecká škola E. F. Buriana“, *Lidové noviny* 10. 11. 1939
- VAŇÁTKO, V. „Jsem hrdý na práci D34–D41“, *Umělecký měsíčník D 48*
 „V divadle D 40...“, *A-Zet* 16. 12. 1939
- Velké divadlo pro malé diváky: Sborník k 25. výročí práce československého divadla pro děti a mládež*,
 Praha: Divadelní ústav 1961
- VINKLÁŘ, J. (1998) *Jana Dítětová: vzpomínky z lásky*, Praha: Formát
- ZÁZVORKOVÁ, S. / ŠLOUFOVÁ, A. (1998) *Stella o sobě*, Praha: Camis

Materiály a fotodokumentace čerpány z:

Kabinet E. F. Buriana, Památník národního písemnictví Praha, krabice č. 502

Archiv Loly Skrbkové, Divadelní oddělení Moravského zemského muzea Brno

Citace čerpány také z:

Rozhovor s Ninou Zvjaginou, 25. 6. 2012²⁴

Rozhovor s Alenou Hesounovou a Růženu Merunkovou, 21. 9. 2012

Rozhovor s Jaroslavou Tvrzníkovou, 27. 9. 2012

Obrazový materiál na s. 103–105, 107, 109–111, 115–117 je uložen v Památníku národního písemnictví – literární archiv – fond Archiv D 34 a E. F. Burian. Fotografie na s. 113 pocházejí z archivu Aleny Hesounové.

²⁴ Rozhovor s Ninou Zvjaginou zaznamenala Zuzana Burianová (vnučka EFB). Tímto ji autorka článku děkuje za poskytnutí cenného materiálu.

Jugoslávští dramatikové na brněnském jevišti¹

Hasan Zahirović

Kdo znal Brno před několika lety, musí s podivem uznati ten veliký kus národní a umělecké práce, který se tu – bez pozornosti z naší strany – nesporně vykonal.

Karel Čapek: Brněnská činohra (*Národní listy* 12. 2. 1921)

Dramaturgie brněnského českého Národního divadla uvedla v meziválečném období na scénu řadu nejvýznamnějších jugoslávských dramatiků. Trend pronikání jihoslovanské dramatické tvorby se však netýkal jen Brna; jednalo se o „početem přeložených a uvedených her nejplodnější období v celé historii československo-jihoslovanských styků“ (Dorovský 1995: 129). V Brně se nejčastěji hrála díla Vojnovićova, Begovićova, Nušićova, Krležova, Cankarova ad., pozadu nezůstala ani opera a balet díky znalci jugoslávské hudby dirigentu Antonínu Balatkovi,² Branku Gavellovi³ a Máše Cvejićové.⁴

Pro mnohé hry znamenalo jejich brněnské uvedení v době první republiky vůbec vstup na půdu Československa a přispělo ke zvýšení informovanosti o jejich vlasti. Za dobrý příklad může posloužit inscenace opery *Morana*, jejíž

1 Studie je přepracovanou verzí diplomové práce obhájené na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně v roce 2008 pod názvem *Jugoslávští dramatikové v inscenacích Národního brněnského divadla (1918–1941)*.

2 Antonín Balatka (1895–1958), český dirigent, skladatel a publicista. V letech 1914–1919 studoval na konzervatoři v Praze (skladbu u V. Nováka), pak působil deset let v Lublani (1919–1929), kde prosazoval českou hudbu (provedl cyklus Smetanových oper, Janáčkovu *Její pastorkyňu* a Foersterovu *Evu*, řídil koncerty, kde zněla díla Smetanova, Dvořákova, Novákova ad.); v Brně se zase věnoval propagaci hudby jihoslovanské.

3 Branko Gavella (1885–1962), chorvatský činoherní a operní režisér, divadelní kritik a teoretik, teatrolog, esejista a překladatel; působil v mnoha evropských divadlech, v Záhřebu rovněž přednášel na Dramatické akademii. Člen Zemského divadla v Brně v letech 1931–1940. Uvádějí-li jugoslávské divadelní prameny, že Gavellovo celoživotní režisérské dílo (v období 1914–1961, ovšem s několikaletou válečnou mezerou) obsahuje 263 inscenací (činoherních i operních), pak připadá na brněnské období (v jehož rámci spolupracoval i s divadly v Praze, Bratislavě a Ostravě) téměř stovka. Jako režisér operního souboru nastoupil Gavella v době ředitelování Václava Jiříkovského. Do Československa se vrátil po válečném intermezzu, nikoli však už do Brna, ale do Bratislavy a Ostravy (*Postavy brněnského jeviště III* 1994: 330).

4 Máša Cvejićová (1901–1977), pravým jménem Marie Svobodová, byla tanečnice, baletní mistryně, choreografka. Tato žačka Augustina Bergra se již ve třinácti letech stala členkou Národního divadla v Brně (1914–1920). Ve dvacátých letech působila jako sólistka a choreografka v divadlech v Lublani, Záhřebu a Bělehradě (1920–1929). V roce 1930 dostal její manžel, pěvec Nikola Cvejić, nabídku angažmá od ředitele brněnského Národního divadla; souhlasil pod podmínkou, že bude přijata i jeho žena jako choreografka. Oto Zítek podmínku splnil a oba manžele angažoval. Zajímavým akcentem ve Cvejićové dramaturgii byl zájem o hudební díla jihoslovanského původu. Po odchodu I. V. Psoty do zahraničí ji nový ředitel Václav Jiříkovský pověřil vedením baletu. V letech 1928 až 1970 byla jugoslávskou občankou (*Postavy brněnského jeviště III* 1994: 569).

rozhlasové vysílání bylo jakýmsi pozdravem z Brna do Záhřebu a vyvolalo nadšenou odezvu v záhřebském tisku. Jugoslávci vůbec netušili, že právě z rádia budou moci poprvé poslouchat operu svého známého skladatele při jejím prvním zahraničním provedení (*Divadelní list* 1931: 12).

Československá scéna byla pro jugoslávské spisovatele inspirací. Mnozí z nich předurčili svá dramata k inscenování u nás či je přímo věnovali konkrétnímu divadlu. Např. známou hru *Maškaráda v podkroví* věnoval její autor Ivo Vojnović Praze, kterou hojně navštěvoval v době, kdy v Čechách stejně jako v chorvatském prostředí vrcholil boj za státní a národní suverenitu. Jestliže byla Praha a její tehdejší kulturní a společenská atmosféra Vojnovićovi inspirací a motivací, pak Vojnovićovy hry znamenaly zase přínos pro pražské publikum; např. hra *Smrt matky Jugovićů*, vysoce ceněná z uměleckého hlediska, dokázala rovněž podpořit aktuální dobovou politickou myšlenku sjednocení jižních Slovanů.

Jihoslovanský repertoár pronikal do Brna také díky Jiřímu Mahenovi, obdivovateli Jugoslávie,⁵ a Václavu Jiříkovskému,⁶ který usiloval o slovanský repertoár – původní a nezávislý na pražské dramaturgii:

„Běžné schéma, podle něhož býval utvářen repertoár v provinciálních divadlech, snažil se paradoxně převrátit: uváděním jinde nehraných novinek chtěl vycházet vstříc touze diváků po nových duchovních senzácích a zároveň donutit ostatní, zejména pražská divadla, aby opisovala z jeho vlastních repertoárů“ (*Postavy brněnského jeviště I* 1984: 293).

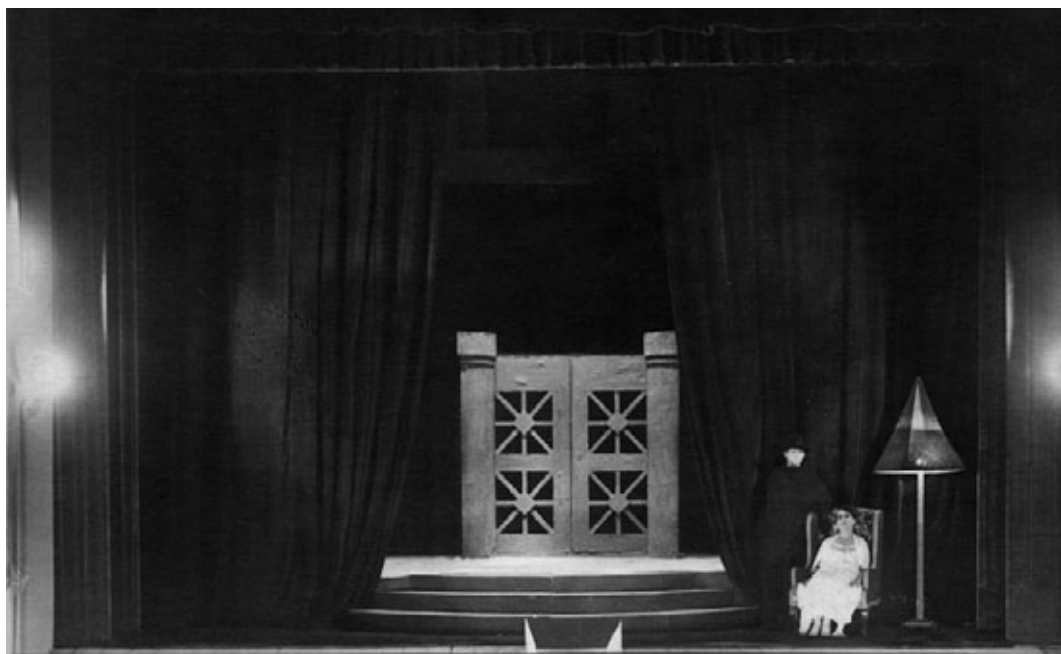
Dramatik Milan Begović ocenil brněnskou iniciativu po úspěšném provedení své hry *Člověk je slabé stvoření* v roce 1934 prohlášením, že brněnskému divadlu náleží první místo v uvádění jeho her:

„Bohužel Praha nebyla tak pokroková přesto, že můj *Dobrodruh před branou* měl silný úspěch na Vinohradech ve skvělém provedení s pí. Sedláčkovou v čele. Nevím, zda je u pražských divadel nějaký předsudek proti jugoslávské dramatice. Ale kdyby tomu tak nebylo, nedalo by se vysvětliti, proč nebyl uveden dosud tak vynikající dramatik, jakým je Miroslav Krleža... Zlobím se vždycky, když čtu na repertoáru velkých pražských divadel bezvýznamné autory evropské dramatické produkce a když vidím, jak je Jugoslávie opomíjena. Jen o našem národním svátku se vždy něco vytáhne z povinnosti a bratrské kurtoasie, což chutná spíše po kulturním bagatelizování“ (Telcová-Jurenková 1958: 115).

V meziválečném brněnském repertoáru byly hojně uváděny i hry ruské, polské a bulharské, přátelské styky s jižními Slovany měly však v Československu – v kulturním světě vůbec a zejména ve světě divadelním – dlouholetou tradici i v jiném smyslu: řada brněnských umělců působila v jugoslávských divadlech v Lublani, Záhřebu a jinde, tamní umělci hostovali zase téměř každý rok v Brně a mnozí zde našli i trvalé působiště. Jak uvádí Telcová (1958: 114), na brněnské scéně hostovali například: Zlata Gjungenac (primadona královské lublaňské opery, členka Chorvatského národního divadla v Záhřebu, kde v roce 1946 s úspěchem vytvořila Jenůfu v Janáčkově *Její pastorkyni*), Zinka Kuncová

5 Z jeho zralé básnické tvorby vyniká epická skladba *Scirocco* (1923) a lyrická sbírka *Rozloučení s jihem* (1924), obě inspirované pobytem na jugoslávském Jadranu; viz i cestopis *Hercegovina* (1924).

6 Václav Jiříkovský, pravým jménem Václav František Herain (1891–1942, patrně popraven v Osvětimi), český divadelní podnikatel, ředitel, umělecký šéf, dramaturg, režisér a herec. V brněnském Národním divadle působil jako herec (1914–1916), po roce 1915 jako vrchní režisér činohry, zastupující ředitel divadla (1916–1917), ředitel (1917–1918), tzv. samostatný podnikatel (1918–1919), opět ředitel (1931–1941) a současně umělecký šéf činohry (1931–1935, 1939–1941; *Postavy brněnského jeviště I* 1984: 293).



Milan Begović: Dobrodruh před branou. Národní divadlo v Brně 1927, režie Otto Čermák. Snímek z pozůstalosti Zdeňky Gräfové.

(sólistka záhřebské opery, první zahraniční představitelka Libuše, v níž hostovala v Brně 1. prosince 1934; později proslula na předních světových operních scénách), režisér záhřebských a lublaňských divadel Boris Krivecký aj. Delší dobu v Brně působili rovněž pěvci Juraj Hančević a Nikola Cvejić, především pak již zmíněný Branko Gavella, operní a činoherní režisér, jehož umělecká činnost byla pro Brno zvláště významná.

Československo-jugoslávské vztahy se v meziválečném období realizovaly na několika úrovních – politické, hospodářské a kulturní; z vnějšího pohledu vypadaly jako ideální, při bližším zkoumání je však patrné, že až na kulturní oblast rozhodně dokonale nefungovaly. Pro tehdejší českou společnost bylo typické, že nadšeně přijímala všechno jihoslovanské, ať už se jednalo o literaturu, divadelní inscenace nebo zájezdy na Jadran. Jihoslované byli pro Čechy bratrským spojeneckým národem a řada obdivovatelů a přátel Jihoslovanů pracovala na rozvíjení vzájemných vztahů a vazeb. Češi měli tím pádem často také sklon si Jugoslávii idealizovat. Fakticky vzato, zatímco kulturní kontakty a turismus se intenzivně rozvíjely, politické vztahy komplikoval především zcela rozdílný názor na charakter a uspořádání jugoslávského státu.

Uvádění jihoslovanské dramatiky, zahájené již před válkou a v meziválečném období vrcholící, bohatě doplňuje slovanskou orientaci Národního divadla v Brně. Tamní dramaturgie se tím zásadně odlišovala od Prahy, ačkoli by se dalo předpokládat, že jihoslovanské hry budou primárně uváděny právě tam. Soupis brněnských premiér z tohoto dvacetiletého období je imponující: 23 činoher, 6 oper, 1 opereta a 2 balety. Přitom je nutné dodat, že většina jihoslovanských

her uvedených tehdy na brněnském jevišti se setkala s úspěchem nejen v Evropě, ale i na americkém kontinentu. Přesto byla podle Bundálka brněnská činohra obviňována z provincionalismu a z nedostatku uměleckého programu, což se podle slov jejích kritiků projevovalo jak v oblasti dramaturgické, tak ve výsledcích inscenačních: „Prudké kritice byl podroben zejména slovanský program brněnské činohry“ (Bundálek 1967: 55).

Většina jihoslovanských inscenací byla spojena se jménem brněnského činoherního šéfa Aleše Podhorského, který chápal současný stav divadla jako důsledek rozkolísanosti a nestálosti hodnot způsobený celkovou tehdejší krizí hospodářskou, politickou a mravní. V oblasti dramaturgie považoval za nejdůležitější přímý pohled na rozporuplnou skutečnost. Další osobností, která výrazně ovlivňovala vytváření tzv. jiné dramaturgie (tzn. mimo rámec klasického světového repertoáru a her německých a českých), byl již zmíněný Václav Jiříkovský, jenž v roce 1931 znovu nastoupil na místo ředitele brněnského divadla. Svůj repertoár vytvářel s rozmyslem a hlad po novinkách uspokojoval především původní, na Praze nezávislou dramaturgií.

Milan Begović: Nejvůdčivější jihoslovanský dramatik na brněnském jevišti⁷

Milan Begović⁸ patří mezi nejvýznamnější dramatiky chorvatské moderny, jehož díla se od samého počátku setkávala s velkým úspěchem. Není proto divu, že

„na vrcholu svých tvůrčích sil působil tento autor nejenom na domácí scéně, ale jeho hry byly hrány také na mnoha evropských jevištích (Paříž, Vídeň, Berlín, Budapešť, Sofie, Řím, Bělehrad, Lublaň, Maribor, Sarajevo), výjimkou nebyla ani československá scéna“ (Zmeškalová 2005: 5).

Begović se v období první Československé republiky zasloužil o rozvoj vzájemných vztahů s jihoslovanským kulturním světem, zejména chorvatským. Sám se mnohokrát zmínil nejen o „poutu, které ho váže k brněnskému divadlu“ (Ježek 1934: 1), ale vůbec o blízkém vztahu k divadlu u nás. Svědčí o tom i jeho článek v *Lidových novinách*:

„Zásluhou československých divadel jsou známy mé práce v republice skoro lépe nežli v mé vlasti; jsou známy tou měrou, že jsem v republice téměř domácím autorem. I způsob, kterým mě přijala československá kritika – tu velmi příznivě a sympaticky, jinde zase přísně a ostře –, dokazuje, že nebylo bratrské slovanské sentimentálnosti, která mi otevřela dveře do československých divadel. Velice mi to lichotí a jsem na to hrd. Příjemný je pocit pro každého autora i umělce, ví-li, že někde jeho dílo samo mluví a jestliže se divák a posluchač neptá, kdo jest autorem díla a jaký je, ale co je v jeho díle“ (Begović 1930: 7).

V tomto období bylo v brněnském Národním divadle inscenováno celkem šest autorových děl. Milan Begović se zde uvedl hrou *Boží člověk*, jejíž premiéra proběhla 25. listopadu 1925 v budově na Veverí (den po pražské premiéře ve

⁷ Obecně na jevišti československém byly však nejvíce inscenovány hry Ivo Vojnoviće a Branislava Nušiće.

⁸ Milan Begović (1876–1948) působil jako básník, prozaik, esejista, překladatel, herecký pedagog, divadelní režisér a v neposlední řadě jako dramatik. V 90. letech 19. století začal pro Chorvatské národní divadlo v Záhřebu překládat texty z italštiny, francouzštiny a němčiny (Seker 2000: 56).



Milan Begović: Člověk je slabé stvoření. ND v Brně 1934, režie Ctibor Sonevend.

Stavovském divadle). Režie a výpravy se ujal Jaroslav Auerswald, který si ve hře zahrál i jednu z vedlejších rolí,⁹ překlad zajistil Jan Janoušek. V hlavní roli Mary se objevila Zdeňka Gráfová, Damjana ztvárnil Karel Urbánek, Hajduka Gustav Ekl, Gjurgju Marie Brožová a Kapitána (otce Mary) Václav Baloun.¹⁰ Krátce poté se hra objevila také na scéně Národního divadla v Bratislavě.¹¹

Boží člověk – „dramatická balada o třech dějstvích“ – je lidová povídka z prostředí malého městečka dalmatského Záhoří. Autor bohatě čerpá z místního folkloru. Jak tomu bývá i u jiných baladických dramát, nepřevládá zde dějovost, nýbrž lyrika. Jistě není náhodou, že Begović zvolil pro svou postavu popa jméno Damjan; stejně se jmenuje nejmladší syn matky Jugovićů ze známého dramatu Ivo Vojnoviće. Hra končí Damjanovou zvučnou řečí: „Kdo se kál: přízná se mu to! A kdo miloval: Ten je boží člověk.“ Typicky balkánský konec jedné lásky, lásky za každou cenu, bez které nemá ani cenu žít.

V dobovém tisku zastínila pražská premiéra *Božího člověka* premiéru brněnskou. Je přitom zřejmé, že inscenace se svým zpracováním předlohy velmi

⁹ Jaroslav Auerswald (1870–1931), dlouholetý člen činohry Národního divadla v Brně (1899–1931), zkušený režisér, herec, scenárista, představitel realistického umění; usiloval po celý život o zvýšení duchovní úrovně českého Brna (*Po-stavy brněnského jeviště II* 1989: 49).

¹⁰ Kompletní obsazení: Vaso, Strážník – Otto Čermák, Damjanova matka – Eleonora Trnobranská, Tři dívky: Sestra – Lída Boubelová, Petka – Helena Krčičková, Milica – Marie Balounová, Druhý strážník – Jaroslav Svátek, Chromý – Jaroslav Auerswald, Mrtvici raněný – Ladislav Trnobranský, Bezruký – Emanuel Doležal, Epileptik – Vladimír Konůpka, Děvčátko – Křenovská ml., Ďáblem posedlý – Antonín Turek, Syfilitička – Anděla Novotná, Trhan – Antonín Fiala, První hlas – František Liška.

¹¹ Překlad Andrej Mráz, režie Andrej Borodáč (ztvářnil i roli Damjana). *Boží člověk* se na bratislavské scéně objevil ještě jednou, 1. března 1939 v režii J. Jamnického.

lišily. Praha pověřila režii, hudbou a scénografií výhradně Chorvaty,¹² i v hereckých úlohách se objevilo mnoho autorových krajanů. Oproti tomu brněnská inscenace byla zcela v českých rukou. Begovićova hra byla v Brně přijata velmi příznivě, snad jen kritika v *Rudém právu* se k ní stavěla s jistým odstupem: její autor nesouhlasí s tím, aby byl *Boží člověk* představován českému divákovi jako nejlepší Begovićova hra srovnatelná s nejlepšími díly světové dramatiky, naopak se domnívá, že její význam je přeceňován (M. M. 1925: 7).

*Dobrodruh před branou*¹³ je baladický příběh v devíti jednáních o mladé, smrtelně nemocné dívce toužící po dokonalé lásce; Anežka tráví čas v léčebně, kde jedinou její radostí je krásná terasa – tam vydrží sedět dlouhé hodiny. Hra, kterou Begović věnoval své oblíbené chorvatské herečce Vice Podgorské, byla ve Starém divadle v Brně poprvé uvedena 27. srpna 1927 (chorvatská premiéra proběhla 9. ledna 1926). Režisérem i scénografem inscenace se stal přední herec brněnské činohry Otto Čermák, překlad obstaral opět Jan Janoušek.¹⁴ V hlavní roli vystoupila Zdeňka Gräfová, jejího muže ztvárnil Emanuel Rabas, Smrt sám režisér.¹⁵ *Dobrodruh* měl v Brně značný úspěch, na repertoáru se udržel téměř rok.¹⁶

Autor kritiky v *Lidových novinách* ocenil text i herectví, které se podle něj zásadním způsobem podílelo na úspěchu hry; reflektoval dvě Begovićovy polo-hy – spisovatele a divadelníka (Sokol 1927: 7) – a z hereckých výkonů se věnoval především Zdeňce Gräfové:

„V jejím pojetí vyrůstala Anežka z jemné bytůstky v ženu rozcitlivělou, jejíž záchvaty dětinné oddanosti při prvním útoku tajemného osudu ji učinily navždy čistou; ten opar čistoty pak leží na jejím chorobném předráždění, na únavách i vzrušeních, na bezuzdném útoku i hledání i na erotických bařinách, takže její život a osud se stává víc než divadelním pohnutím, a přechází v oblasti čistě lidské, kde se přetváří život poznáním a soužitím“ (Sokol 1927: 7).

Americká jachta ve splitském přístavu je v pořadí třetí Begovićovou hrou, která byla v Brně uvedena. Premiéra inscenace se konala 22. května 1930 v budově divadla na Veveří¹⁷ v režii Jindřicha Honzla, scénografií Jaroslava Grunta a překladu Jana Janouška.¹⁸ Hra je rozdělena do tří dějství s jedním intermezem. V hlavních rolích se představili Ema Pechová jako Kontesa Kate de Milesi, Vojta Plachý jako její syn Konte Keko, Aleš Podhorský jako Konte Ruďe, František Klika jako Konte Mome, Jiřina Čermáková jako švadlena Ďideta Dundová a konečně

12 Režie Emil Nádvorník, výprava Ljubo Babić, hudba Milivoj Črvčanin.

13 Někdy je název hry překládán jako „Neznámý před branou“.

14 Režie Branko Gavella, výprava Ljubo Babić, scénická hudba Oskar Jozefovič.

15 Kompletní obsazení: Pán s pestrout vestou – Karel Urbánek, Modrá paní – Helena Krčínková, Kristýna – Marie Balounová, Hercova žena – Lída Boubelová, Dobře vychovaný mladík – Ladislav Pešek, Brutální milenec – František Klika, Líza – Vilma Beranová, Panská u Rubriciových – Eleonora Trnoblanská, Nádražní nosič – Josef Horňák, První pán – Oskar Linhard, Druhý pán – Vladimír Šmeral, Dáma – Eleonora Trnoblanská, Druhá dáma – Vlasta Šárková, Smrt, Neznámý, Profesor, Messenger Boy, Zřízenec ve spacím voze, Režisér tragických filmů, Nejlepší přítel, Ředitel podniku s náhrobky, Strážník, Lampář, Apač – Otto Čermák.

16 *Dobrodruh před branou* byl uveden 13. října 1927 také v Plzni (režie J. Fišer). Pražská divadla uvedla hru s téměř dvouročním zpožděním, Vinohradské divadlo ji zařadilo do svého repertoáru 18. května 1929 (režie Bohuš Stejskal, 11 repríz). V Košicích byla poprvé uvedena 30. listopadu 1937 v režii Oty Ornesta. V roce 1961 byla zfilmována.

17 Premiéra v Chorvatském národním divadle v Záhřebu proběhla 4. ledna 1930.

18 Podle Dorovského (1995: 139) zařadila v Československu toto drama do svého repertoáru divadlo v Praze (1930), Košicích, Bratislavě (oboje 1933) a Kladně (1936).



▲ Karel Höger (Fran) a Zdeňka Švabíková (Vika) ve hře *Člověk je slabé stvoření*. ND v Brně 1934.

► Karel Höger (Fran) a Vladimír Leraus (Joža) ve hře *Člověk je slabé stvoření*. ND v Brně 1934.



v roli svůdné Američanky vystoupila debutující Máňa Pavlíková.¹⁹ Mužské sbory provedl pěvecký kroužek Jugoslavijska.

Spíše než dramatu se *Americká jachta* podobá filmovému libretu. Jedná se o příběh z prostředí zchudlé dalmatské šlechty, přičemž na rozdíl od Vojnoviće v jeho hře *Dubrovnická trilogie* se Begović snažil vystihnout spíše směšnější stránky rozpadu dalmatských šlechtických rodin. Do protikladu staví tragický rub aristokratického bezčasí a vzrušující způsob života současné Ameriky.

„Předpokládalo se, že tato hra bude mít u kritiky podobný úspěch jako Dobrodruh před branou, to se však nestalo, právě naopak. Begović, jako by to tužil, přestože byl ohlášen, se nakonec na brněnskou premiéru nedostavil“ (Zmeškalová 2005: 28).

Ani v Hamburku, kde byla hra také uvedena, se nesetkala s pochopením kritiky. Nepříznivé reakce a nepochopení vedly zřejmě Begoviće k tomu, že

¹⁹ Další herecké obsazení: Filip J. Tudor, otec Phoebe a majitel jachty – Karel Urbánek, Lee Prentice, snoubenec Phoebe – Vladimír Šmeral, Don Vice – Václav Baloun, Ovocnářka – Helena Krčíková, Černoch Jim – Bohumír Záhorský, Konte Francisko – Ladislav Smolinský, Námořník – Konstantin Mátl, Listonoš – Antonín Fiala, Bankovní zřízenec – Oldřich Lukeš.

napsal pro *Lidové noviny* článek, ve kterém se snažil objasnit, co jej k napsání hry přivedlo:

„Americká jachta ve Splitu je opravdu jen oddech, spleen, zotavená, které jsem potřeboval mezi dvěma kusy, mezi Dobrodruhem před branou a novým dramatem Bez třetího, na kterém nyní pracuji“ (Begović 1930: 7).

A tak dále v tomtéž duchu. Patrná je Begovićova snaha vysvětlit náhlou změnu žánru, zejména mu však záleží na tom, aby byl českým divákem správně pochopen:

„Cítím se v Československu jako doma; a proto mohu upřímně říci, co mám na srdci. Ostatně hlavní je, aby se moje Americká jachta ve Splitu líbila obecnstvu, a bude-li tomu tak – čeho jí jako autor přeji –, nuže to, co autor chtěl a co si myslí, není věru tak důležité“ (Begović 1930: 7).

Něco takového nemohlo zůstat bez odezvy: o dva dny později vyšla v *Lidových novinách* ostrá kritika Edvarda Valenty, který Begovićův článek pokládá za zjevnou omluvu, které je podle něj opravdu třeba. Obsah hry totiž považuje za přinejmenším banální:

„Americký miliardář a jeho dceruška, černoušek, zchudlá dalmatská kontesa a její syn, početná švadlenka, která se o tyto dva lidi stará a za ně platí dluhy, pak dva zkrachovaní, plešatí a pakostnicoví strýčci a konečně nepravý Tizian – jak je vidět, všechny neomalené operetní rekvizity se tu sešly a smíchaly v dokonalou limonádu (měsíc, jachta, my darling!)... Ne, opravdu, moc cti tato hra autoru jinak nadanému nepřidala“ (Valenta 1930: 9).

Naproti tomu vyzdvihuje Valenta práci režiséra; ten měl podle něj situaci velmi ztíženou špatným výběrem hry. Oceňuje i vkusnou scénu architekta Jaroslava Grunta. Za „nejpříjemnější překvapení“ považuje pak šťastný činoherní debut Máni Pavlíkové, jejíž působivý herecký výkon ocenily i další kritiky.

V té době byl už Begović v Čechách známý jako autor, který se věnuje závažným tématům s filozofickým a psychologickým podtextem. Od *Jachty* se proto předpokládalo, že půjde ve stopách *Božího člověka* a *Dobrodruha před branou*; namísto toho však přišel Begović s ‘odlehčeným’ dílkem. Na to nebyla kritika připravena, publikum si však hra zcela získala. Že by ocenilo to, co na ní vyzdvihl domácí *Divadelní list*?

„Scény plné citové vroucnosti i komické situace, do nichž se zaplétá děj, jsou vyváženy autorem tak, že vzniká komedie velké zajímavosti a pestrosti dojmové“ (*Divadelní list* 1937, č. 5: 112).

V samotném Chorvatsku měla hra úspěch, který se opakoval i na dalších evropských jevištích (Bělehrad, Maribor, Sarajevo, Paříž) stejně jako ve Filadelfii a New Yorku (Zmeškalová 2005: 30).

Premiéra hry *Bez třetího* se konala 17. února 1932 v budově na Veverí; text přeložil Jan Janoušek a režíroval Branko Gavella. Samotný *Divadelní list* hru představil jako dílo, které je důkazem dokonalé dramatické techniky i jevištní a herecké znalosti Begovićovy (*Divadelní list* 1932: 245–247). Zachycuje setkání manželů po násilném dlouholetém odloučení: vystupují v ní pouze dvě postavy, Marko a jeho žena, okolní svět se ohlašuje jen prostřednictvím telefonu. V roli Gigy Baričevy se představila Marie Rosůlková, jejího manžela ztvárnil František Šlégr.²⁰

²⁰ 14. března 1932 uvedlo *Bez třetího* také olomoucké divadlo (režie Oldřich Stibor), o deset let později pak bratislavská činohra (1. března 1942 v režii Jozefa Budského).



Scénický návrh Karla Jílka k inscenaci Begovičovy hry Lela dostane klobouček. ND v Brně 1937.

V dobových materiálech má kritika ke hře řadu výhrad, Begovičovi se vytýkala především volba 'omšelého' námětu – vztah opuštěné ženy a žárlivého muže:

„Jde o hru vybíjející se po všechny tři akty v dialogu muže a ženy, současně pak o příběh divadelně tak omšely, že jen komorní spětí dvou výsostných umělců...“ (Frenkl 1932: 4).

Pavel Frenkl přímo říká, že dílo nemá současnému divákovi co nabídnout:

„Zbytečná fráze o 'překonání' té které hodnoty mění se v nejživější skutečnost u soukromé tragédie manželství, nemajíc současnosti vůbec co říci...“ (Frenkl 1932: 4).

Podobný postoj zaujal kritik i vůči „dusně hrotité“ Gavellově režii a nelíbilo se mu ani herecké provedení; dialog herců byl podle něj pouhou pozorně nacvičenou hrou s přehnanými prvky patosu. Naopak za zdařilé považoval Frenkl využití momentu překvapení (scéna s dopisem) a nevybíravého slovníku nadávek souvisejícího s vyhroceností situace. Svůj názor na hru shrnul však jednoznačně:

„Celým svým rázem hledí Begovičova truchlohra o dvou osobách k starému útvaru úzce osobní sexuální problematiky, jež nedrtí ani neobdarovává a která je venkoncem zbytečná“ (Frenkl 1932: 4).

K volbě tématu se pro *Lidové noviny* vyjádřil také Edvard Valenta:

„Milan Begović, dobře známý rutinér, který si svou úlohu hodně ztížil tím, že postavil na scénu jenom dvě osoby, nečítajíc ovšem nezbytný a vytrvale zasahující telefon...“ (Valenta 1932: 9).

Snad největší problém viděl však v umělém rázu dialogů:

„Dialog obou manželů je přeplněn tolika knižními metaforami a zcela zbytečným, okázalým a nemožným mudrlantstvím, že není na světě herce, který by dovedl dát takovým větám náter přirozenosti“ (Valenta 1932: 9).

Režisérovi vytkl, že takové „tirády“ prostě neškrtnul. Naopak za zdařilé považoval oba herecké výkony.

Recenzenti se při posuzování hry *Bez třetího* v podstatě rozdělili do dvou táborů. Jedni obdivovali kvalitu textu, který vystačí s pouhými dvěma postavami, druzí poukazovali na zatěžkanost dialogů.

Begovićovo drama *Člověk je slabé stvoření* má pro Brno zvláštní význam. Právě zde, v budově na Veverí, proběhla 11. dubna 1934 jeho světová premiéra. Překlad pořídil Jan Hudec,²¹ režii byl pověřen mladý Ctibor Sonevend a scénu navrhl Vladimír Fojtík, k jehož práci však měly *Národní noviny* výhrady.²² V hlavní roli Viky se objevila Zdeňka Švabíková, jejího muže sehrál Vladimír Leraus, mladého Frana Karel Höger.²³

Premiéry se účastnil sám autor, který se v denním tisku pochvalně zmínil o hereckých výkonech a iniciativě místní dramaturgie:

„Brněnské provedení bylo dobré a byl jsem s ním spokojen. Ti lidé pracovali s láskou a porozuměním pro věc. Zvláště mladí hoši si dobře vedli a dali hře pravý mladický vzruch, přitom však bez pathosu. I těžká role Vikice byla šťastně pojata a ve všech citech důsledně pravdivá a lidská. Stará matka je figura vzatá z našeho charvátského předválečného života, revolucionářka, plná ohně, která k sobě brala a chránila mladé lidi tehdejší doby a podněcovala k vlasteneckým činům. V podání pí. Novotné byla velmi skutečná, ale též ostatní figury, jako komisař, Anděla a zvláště bohém, byly na místě“ (Ježek 1934: 1).

Autor ocenil také režisérovu práci a pochválil ho, že se mu podařilo vylepšit třetí jednání, které sám považoval za „slabé v jevištním účinku“ a chystal se ho přepracovat. Na domácí půdě se Begović s přijetím své hry nesetkal. Když měla být konečně (1940) uvedena v Chorvatském národním divadle (Hrvatsko narodno kazalište) v Záhpřebu, cenzura to znemožnila.

Významu inscenace odpovídá množství ohlasů. Celá brněnská kritika přijala hru vcelku příznivě. Ocenila propracovanost prvního jednání, které bylo podle ní „dobře rozvržené“ a „účinně stupňované“ (Jeřábek 1934: 9), zatímco druhé jednání obsahovalo mnoho vypjatých míst, blížících se často až nechtěné komice. Pokud jde o jednání třetí,

„v němž se (a to jistě ne bez symbolického záměru) odehrává simultánní dějství, vypadalo trochu násilně a toporně. Režie mohla tu leccos ztlumit a vyspravit, ale zrovna na tomto důležitém místě ukázala trapnou bezradnost“ (Jeřábek 1934: 9).

Naproti tomu herecké výkony byly hodnoceny jako velmi zdařilé:

21 Jan Hudec (1856–1940), překladatel a významný literát; uspořádal *Almanach české omladiny* (1878), redigoval brněnský časopis *Zora* (1879), stál v čele literárního a řečnického spolku Slavia. V překladatelské činnosti se orientoval na jihoslovanský prostor.

22 „Scéna Fojtíkova byla v prvním dějství úměrná hře, třetí jednání je však slabé, jsou v něm soustavy dvou scén na jednom jevišti, k tomu by bylo potřeba točny“ (Telcová-Jurenková 1958: 123).

23 Další herecké obsazení: Matka – Anděla Novotná, Komisař – Jaroslav Lokša, Jeho přítelkyně – Jiřina Čermáková.



Milan Begović: Lela dostane klobouček. ND v Brně 1937, režie Josef Skřivan.

„VI. Leraus vybavil svého dobráckého hromotluka Jožu sympatickou citovou bezprostředností. K. Höger předvedl podle svých sil zatrpklého revolučního ztroskotance Frana. J. Lokša měl pro policejního komisaře vhodné tóny záłudnosti i říznosti. Zd. Švabíková ukázala se jako Vika v několika náladových proměnách, markantní postavu matky vytvořila A. Novotná a Jiřina Čermáková vnesla do hry osvěžující tón nespoutaného dívčího temperamentu“ (Jeřábek 1934: 9).

Kritika oceňovala také snahu mladého režiséra srozumitelně divákům přiblížit Begovićův obraz „mladicky nezralého“ a „dutě pathetického“ „revolucionářství“ (*Divadelní list* 1934, č. 19: 629–636). Poukazovalo se rovněž na Begovićovu analýzu politické situace v jeho zemi, protože podnětem a předlohou bylo:

„Přepolitizované, zmatené a pod jugoslávskou pokličkou vroucí prostředí dnešního Záhřebu... Lyrik Begović zbavuje se dramaturgicky svých dojmů, své lidské, skoro už tatíkovské účasti na osudech mladých lidí z nedávných atentátů“ (*Divadelní list* 1934, č. 19: 629–636).

Hra *Lela dostane klobouček* je dramatizací vesnické novely. Brněnské publikum ji mohlo – v československé premiéře – poprvé spatřit 6. května 1937 v Národním divadle, opět v budově na Veverí. Překlad pořídil Antonín Balatka, který při této příležitosti o Begovićovi napsal:

„Jeho světová orientace, technické mistrovství, originální náměty otvírají mu cestu na evropská jeviště, jež oceňují v Begovićovi dramatika, který dovedně a účelně rozvrstňuje a stupňuje svůj dialog, rozumí znamenitě vkusu obecnstva a píše vždy živá, efektně postavená, opravdu jevištní díla“ (*Divadelní list* 1937, č. 19: 494–496).

Hru režíroval Josef Skřivan, působivou scénu navrhl Karel Jílek. Titulní roli ztvárnila Vlasta Fabianová, jejího muže Josu Jaroslav Lokša, vášnivého Baru Vladimír Leraus.²⁴

Děj hry umístil Begović do svého rodného kraje, dalmatského Záhoří, a opět zůstal věrný realistickému slohu. Za zápletkou příběhu stojí skutečná událost – přesněji řečeno dopis na rozloučenou –, ze které vznikla nejprve novela a později samotné drama. *Divadelní list* označil *Lele* za „nečasové“²⁵ drama a vyzdvihl autorovu uměleckou svěžest:

„Čas neubírá ničeho z jeho nadání, z jeho osobitého, artistního slohu. Duchaplná psychologie, pohrávání s psychoanalysou, účelně členěná stavebnost, smysl pro dramatickou gradaci, znamenitá kresba charakterů – všechny tyto vlastnosti najdeme v plné míře, neoslabené také v jeho nové hře“ (*Divadelní list* 1937, č. 19: 494–496).

I kritická obec se o *Lele* vyjádřila pochvalně. Begović ji upoutal především zajímavým tématem a zpracovanou psychologií postav:

„Snad právě prostředí – odlehlý dalmatský kout, vliv katolického náboženství (reprezentovaného velmi pěkně charakterizovanou postavou venkovského řádového faráře Fra Andro), konservativnost vypěstěná rodinou, společností, která nedoznala ještě otřesů – všechny tyto prvky daly růst zdánlivě nepatrnému mravnímu konfliktu do takové šířky a tragiky, jak se jeví v názorech a duševnosti tragické hrdinky. Begović zase jednou upozorňuje, že ještě žijí lidé, kteří ctí závazky věrnosti, kteří manželský slib, třeba z pouhé vděčnosti daný, dodržují upřímně a opravdově a kteří jsou připraveni, vidí-li, že by podlehl v boji mezi povinností, slibem a láskou – mravně a čestně raději odejít ze života“ (*Divadelní list* 1937, č. 19: 494–496).

Příběh chudého děvčete řešícího konflikt lásky a povinnosti oslovil i Čestmíra Jeřábka, podle kterého námět těží z „podrobného psychologického studia erotického pokušení“ (*Divadelní list* 1937, č. 19: 494–496). Pochvalné zmínky zněly i na adresu „velmi kultivované a atmosféricky jemně cítěné malířské scény“ se „vzorným využitím malého prostoru jeviště“ (Balatka 1937: 4) – scénu navrhl Karel Jílek – a především hereckého výkonu Vlasty Fabianové, který měl na úspěchu hry velkou zásluhu:

„Vlasta Fabianová předvedla v titulní roli jednu ze svých postav nejbohatších: od trpného poddanství v kruhu rodinném přes nesmělou lásku k Barovi až po dětské odevzdání se dobráckým dlaním nemilovaného manžela, střídá výrazové prostředky vzácné šíře barvitosti. V tom, jak bojuje s pokušením lásky a jak se posléze uštvane rozhoduje pro smrt, je síla prožitku, povznášejícího tento výkon do oblasti skutečné tvůrčí inspirace“ (Jeřábek 1937: 9).

Všechny nalezené kritiky k brněnské inscenaci hry *Lela dostane klobouček* oceňují zpracovanost textu, zejména Begovićovu schopnost vystihnout niterné prožitky obyčejných lidí a smysl pro gradaci děje.²⁶

24 Žádný doklad o kompletním obsazení se nedochoval.

25 „Vysoká mravní úroveň hrdinky je až nepochopitelná dnešnímu citění a nazírání, ale tím více působivá zoufalou snahou vyplést se z citového labyrintu a těžkého duševního konfliktu a tak skoro nečasově jej řešit... Nečasová lidé – nečasové drama!“ (*Divadelní list* 1937, č. 19: 494–496).

26 Na rozdíl od jugoslávské kritiky bělehradského uvedení, která akcentovala pomalost děje „plynouceho tuze monotónně a trpícího nedostatkem pravých dramatických momentů“ (*Slovanský přehled* 28, 1936: 136; převzato z: Dorovský 1995: 140).



Vlasta Fabianová (Lela) a Josef Lokša ve hře *Lela dostane klobouček*. ND v Brně 1937.

Hry Milana Begoviće se v období první republiky začaly uvádět v celém Československu. Domácí kritika vyzdvihovala zejména autorovu dovednost mistrného dialogu, ale setkáme se i s výtkami poukazujícími na omšelá témata, zatěžkanost metaforami (zmiňovaný Valenta) a také převahu lyrismu na úkor dramatickosti (Jindřich Vodák; Wollman 1930: 200). V každém případě platily Begovićovy texty za příklad dokonalé dramatické techniky a sám Begović za autora dobře udělané hry: obratný, divácky vděčný, schopný napsat hercům dobré role. Jako takový byl publikem vřele přijímán, o což brněnské dramaturgii v příslušné době šlo především.

Hry Milana Begoviće na repertoáru českých divadel v současné době nenajdeme, přesto zanechal tento autor hlubokou stopu v moderním československém divadelním umění. Jeho hry se dnes hrají většinou v Chorvatsku, občas v Bosně a Hercegovině. Po rozpadu bývalé Jugoslávie je potkal osud většiny dramat tohoto období: na ex-jihoslovanských scénách se jim nepodařilo nalézt místo, uvádějí je především scény jejich rodné země.

Dodejme, že výjimku z tohoto pravidla představuje pouze Miroslav Krleža, kterého dnes bezkonkurenčně nejvíce ze všech jihoslovanských klasiků inscenují divadla bývalé Jugoslávie; jeho dramatické, prozaické a básnické dílo – na rozdíl od Begoviće – proniklo však za hranice Jugoslávie fakticky teprve po druhé světové válce. Zatímco Ivan Dorovský (1995) považuje za „nejdivadelnějšího“ autora Begoviće, pro Dragutina Prohasku byl nejlepším spisovatelem na jevišti právě Krleža – přestože nikoli nejlepším dramatickým talentem: Prohaska považuje jeho dramata za „nedivadelní“, na jevišti obtížně realizovatelná (1928: 183).

Krležova tvůrčí cesta vedla od futurismu k expresionismu a naturalismu (byl nazýván 'radikálním expresionistou'), což bylo v rozporu s koncepcí brněnské dramaturgie vycházející vstříc požadavkům konzervativních diváků.

Ahmed Muradbegović a Slavko Batušić: Předokupační jihoslovanský repertoár v Brně

Poslední jihoslovanskou premiérou na brněnské scéně před fašistickou okupací byla hra mladého bosenského dramatika Ahmeda Muradbegoviće²⁷ (1898–1971) *Boží cestou*;²⁸ brněnské publikum se s tímto autorem setkal již o několik let dříve jako s tvůrcem libreta k opeře Jakova Gotovace *Morana*.²⁹ Premiéra hry se konala 11. října 1937 v překladu Rajmunda Habřiny a režii Branka Gavella, který si pozval do Brna kolegu výtvarníka Ljuba Babiće; úzce spolupracovali při uvádění Krležových dramatických děl v Záhřebu i jinde v Jugoslávii.³⁰ Jak upozorňuje Telcová-Jurenková (1958: 125), poskytla inscenace jiný pohled na prostředí slovanského jihu, představovaného v brněnské dramaturgii posledních let většinou příběhy ze současného života. Muradbegovićova hra si totiž vybrala za dějiště muslimskou Bosnu, dýchající na našeho diváka zcela osobitým půvabem. Také téma samo – boj Omer-Bega za udržení starého řádu, jeho zápas o duševní čistotu pozemského života, který je jakýmsi předstupněm života posmrtného – vybočovalo z běžného dramaturgického rámce. I když měl režisér obavu, bude-li hra „srozumitelná pro našeho diváka, splnila nicméně svůj úkol, byla dobře přijata“ (Telcová-Jurenková 1958: 125).

Gavella napsal celý článek o tom, jak dlouho přemýšlel, jestli má Muradbegović v Čechách inscenovat:

„Ačkoliv jsem radou a různými pokyny pomáhal svému mladému příteli a bývalému žákovi Muradbegovićovi při konečné, definitivně scénické redakci jeho díla – ačkoliv jsem sám toto dílo uvedl a inscenoval v Záhřebu – velmi jsem se rozmyšlel, mám-li je předložit k provádění za hranicemi užší vlasti“ (*Divadelní list* 1937, č. 1: 84).

Režisér vysvětluje, že pochyboval nikoli proto, že by hru považoval za méně hodnotnou v kontextu jihoslovanské dramatiky přítomné tehdy na českých scénách; dokonce ji považoval pro její literární upřímnost a poctivost za schopnou soupeřit čestně, ba vítězně s mnohými jinými jihoslovanskými díly, která daleko snadněji získávala u nás místo. Gavella váhal z jiného důvodu: obával se, že dramatické problémy hry, tak úzce svázané s jejím dějištěm, budou těžko pochopitelné

27 Ahmed Muradbegović (1898–1972), bosenský spisovatel, herec, režisér, divadelní kritik, básník svérázného muslimského života. Z řady jeho dramát bylo do češtiny přeloženo pouze dílo *Boží cestou*.

28 Jde o jedinou bosenskou hru na českém jevišti vůbec, nepočítáme-li scénická čtení v Brně a v Praze: hra Almira Imšević *Kdyby to bylo divadlo* byla provedena na festivalu Pět balkánských pilířů v Praze (2006) a jeho *Mousefuckers* na festivalu YOUGO! v Brně (2011); *Obrazy ze stříbrného století* Almira Bašoviće pak v brněnském divadle Husa na provázku (2010) a *RE: Pinocchio* téhož autora na brněnském festivalu YOUGO! (2011).

29 Premiéra v režii Ota Žitka proběhla v Městském divadle na hradbách 29. listopadu 1930.

30 V Brně spolupracovali také na Vojnovičově hře *Smrt Matky Jugovićů* (premiéra 1. prosince 1933) v Divadle na hradbách, kde se Babić podílel i na baletní inscenaci *Nosáček a Perníkové srdce* skladatele Krešimira Baranoviće (choreografie a režie Máša Cvejićová, premiéra 30. prosince 1935).

Jiřina Čermáková (Regina), Dana Medřická (Julie) a Gustav Nezval (Marcel) ve hře Slavka Batušiče *Komorní trio*. ND v Brně, režie Jiří Jahn.



obecenstvu, které stojí zcela mimo zájmy a myšlení muslimské Bosny. Uvědomoval si, že téma zápasu mezi patriarchálním řádem a novými myšlenkami jistě není omezeno na Bosnu a má své paralely i na západě, ale nebyl si jist, zda v daném případě nevzbudí svou přímočarostí dojem primitivnosti. Ostatně bosenský mohamedánský svět není cizí jen západnímu publiku, ale i Chorvatům, soudil Gavella.

Omer-Beg, hlavní postava hry, nebojuje za starý řád snad proto, že by jeho rušení uráželo jeho sociální, patriarchální city a příslušnost: on zápasí za duševní čistotu života. Pozemský život pro něho totiž znamená jen přípravu na onen druhý, lepší, vyšší a definitivní; toto budování kontrastů mezi 'tímto' a 'oním' světem odpovídá 'bogomilské'³¹ tradici. Jeho argumentace je přes všecku rozhodnost a tvrdost jaksí lyrická, formulovaná poeticky, i když se jejím prostřednictvím projevují nejprudší duševní otřesy.

„Právě v takových výjevech ukázal se Muradbegović šťastným tlumočником tohoto zvláštního světa krásným stmelením poesie a života, které tak charakterizuje nejčistší národní chorvatskou poesii, jak ji nalézáme právě v Bosně a která se vysoko svou hodnotou zdvihá nad ostatní národní projevy svou individualistickou prozřelostí“ (Divadelní list 1937, č. 1: 86).

Postavy dramatu zápasí s problémy, které jsou na západě jakoby dávno 'vyřešeny', a hovoří řečí, kterou už neslycháme v obyčejném životě; činí to však s největší upřímností, v zápasu o naplnění osudu.

³¹ Bogomilové: dualistická gnostická sekta, která se od 10. do 15. stol. držela na Balkáně, především v oblasti Bosny a Hercegoviny; její příslušníci přijali jako první v 15. stol. islám, a to téměř bez výjimek, masově. Učení zcela zaniklo až začátkem 19. stol.; dodnes se zachovalo na 67 tisíc stečáků – masivních kamenných náhrobků různých tvarů.

„A hledáme-li most porozumění k těmto nám vzdáleným životním formám, najdeme ho v onom mystickém slovanském přesvědčení, že existuje jistě někde naplnění lidské touhy za štěstím – ať už na tomto nebo onom světě“ (*Divadelní list* 1937, č. 1: 86).

Po brněnské premiéře inscenace *Boží cestou* dostal ředitel brněnské scény Jiříkovský od Ahmeda Muradbegoviće dopis, v němž bosenský dramatik vřele kvituje slovanskou dramaturgii brněnské scény:

„Vaše láska k jihoslovanskému dramatickému umění, jakož i Vaše zásluhy, že toto umění našlo cestu k srdci a duši bratrského československého obcenstva – učinily mi dávno Vaši osobnost sympatickou jako výjimečného kulturního pracovníka drahého nám Československa. Osobní setkání s Vámi ještě více upevnilo a prohloubilo tento můj názor, díky Vaší srdečnosti a upřímné slovanské pohostinnosti, s jakou jste mě přijal. Pojměte za to mé vřelé díky! Děkuji Vám za Váš zájem o moje literární dílo... Zároveň Vás prosím, abyste tlumočil moji velkou vděčnost všem umělcům, účastným provedení mé hry *Boží cestou*. Jejich harmonická, hluboká, do nejjemnějších detailů duševních sahající, prožitá interpretace způsobila, že moje hra, jejíž základy, skryté ve vnitřní povaze díla, jsou z počátku těžko přístupné a srozumitelné – našla vzdor tomu vzácné a srdečné pochopení a přijetí jak u brněnského obcenstva, tak u kritiky. Nejsrdečněji díky za to! Vážnost a hluboká umělecká zodpovědnost, s jakou chápou své poslání českoslovenští herci, je nám vzorem a staví je do jedné řady s ruskými chudožestveniky. To je jediná pravá cesta slovanské kultury. S výrazy hluboké úcty zůstávám Váš Ahmed Muradbegović, profesor“ (*Divadelní list* 1937, č. 5: 112).

V brněnské inscenaci vystoupili Jaroslav Lokša (bohatý muslim Omer-Beg), Jarmila Urbánková (jeho žena Arifa), Vlasta Fabianová (dcera Lejla), Kamil Blahovec (Lafeta), Oldřich Lukeš (Ismeta), Jarmila Lázníčková (Zuhra), Marie Secová (Mina), Karel Höger (Čamil-Beg), Helena Krtíčková (Esma), Božena Žáková (Nalja) a Karel Hospodský (Hasan).

Ředitel Jiříkovský spolu s celým uměleckým vedením brněnského divadla pokračoval i v prvních letech okupace ve vytčené cestě, avšak již bylo třeba dělat ústupky okupantům. Tak do uzavření divadla nalezneme na jeho repertoáru z jihoslovanských her – vedle Nušičovy komedie *Žijeme dál* – již jen Batušičovo³² *Komorní trio*.

Komorní trio se dostalo na brněnskou scénu díky překladateli Gabrielu Hartovi. S brněnskými herci dílo nastudoval a uvedl v premiéře 26. března 1941 hostující režisér Jiří Jahn³³, který obsadil do hlavních rolí Danu Medřickou (Julie), Jiřinu Čermákovou (Regina) a Gustava Nezvala (Marcel). Scénu navrhl Josef Šálek.

„Od této inscenace nenajdeme již na brněnské scéně ani jednu hru jihoslovanského autora³⁴ nebo na jihoslovanskou tematiku. Divadlo bylo okupanty uzavřeno, ředitel Jiříkovský zatčen a v roce 1942 v koncentračním táboře v Osvětimi popraven“ (Telcová-Jurenková 1958: 126).

V této studii jsme představili nejvýznamnější jihoslovanské činoherní inscenace (Milana Begoviće jako nejinscenovanějšího; Ahmeda Muradbegoviće

32 Slavko Batušić (1902–1979), básník, prozaik, cestopisec, memoárista, divadelník. Jako dramatik, režisér a teatrolog působil od roku 1921 v Chorvatském národním divadle v Záhřebu, po druhé světové válce pak pečoval o archiv a muzeum tohoto divadla. Přednášel rovněž na Akademii divadelního umění v Záhřebu. V Chorvatsku je ceněn především jako autor cestopisů a divadelní vědec.

33 Poté se již *Komorní trio* na našem ani chorvatském jevišti neobjevilo, v operní podobě bylo však uvedeno operou Chorvatského národního divadla ve Splitu (režie Goran Golovko, libreto Dora Ruždjak, premiéra 10. dubna 1997).

34 K několika plánovaným premiérám nedošlo (Vojnovičovo *Lazarovo vzkříšení* v sezoně 1919/1920, Beranovičovo *Stráženo, koseno* v sezoně 1930/1931, Krležův *Halič* v sezoně 1932/1933, Držićův *Dundo Maroje* a Baranovićův *Nosáček* v sezoně 1941/1942).

jako jediného bosenského spisovatele inscenovaného na českých jevištích; Slavka Batušiće jako posledního inscenovaného), které byly provedeny na jevišti Národního divadla v Brně v meziválečném období. Brněnská scéna se tak zasloužila nejen o upevňování vzájemných československo-jihoslovanských vztahů v daném období, ale také o původní, na Praze nezávislou dramaturgii. Jihoslovanská dramata se dostávala do Brna díky československým zájemcům o jihoslovanské autory (Jiří Mahen, Václav Jiříkovský, Máša Cvejićová aj.), jihoslovanským umělcům, kteří zde pracovali (Branko Gavella, Nikola Cvejić, Ljuba Babić, Zvonimir Rogož aj.), a také díky desítkám českých umělců, kteří přinášeli vše jihoslovanské do českých divadel (operní pěvci, kapelníci, hudební skladatelé, učitelé hudby, herci, režiséři aj., kteří působili kratší nebo delší dobu v jihoslovanských divadlech, filharmoních, městských hudebních tělesech, vyučovali na středních školách či působili jako varhaníci, sbormistři apod.). Mnozí z nich jsou přitom spjati pouze s Brnem nebo jižní Moravou (Antonín Balatka, Zdeněk Knittl, Marek Vašut, Milan Sachs, Máša Cvejićová aj.). A konečně zajistila Brnu jihoslovanské divadelní novinky asi čtyřicítka jihoslovanských studentů, kteří zde studovali technické obory a po návratu do vlasti začali překládat české autory. Díky takovému množství vzájemných vazeb a jejich výsledků můžeme meziválečná léta v brněnském Národním divadle skutečně nazvat „zlatým věkem československo-jugoslávské vzájemnosti“ (Dorovský 1993: 45).

Soupis jugoslávského repertoáru Národního divadla v Brně (1918–1942)

(Autor, název hry, premiéra, divadlo, režisér)

Ivan Zajc, *Mikuláš Zrinský* (opera), 22. září 1918, Na Veveří, Karel Komarov
 Ivo Vojnović, *Dáma se slunečnicí*, 5. října 1918, Na Veveří, Václav Jiříkovský
 Milan Ogrizović, *Hasanaginica*, 4. února 1919, Na Veveří, Václav Jiříkovský
 Ivo Vojnović a Fr. Neumann, *Ekvinokce*, 23. leden 1920, Na Veveří, Rudolf Walter
 Branislav Nušić, *Lidé*, 8. listopadu 1920, Reduta, Karel Urbánek
 Ivo Vojnović, *Dubrovnická triologie*, 26. února 1921, Na Veveří, Rudolf Walter
 Ante Tresić-Pavičić, *Vyhnanství Ciceronovo*, 24. září 1921, Městské d. na hradbách, Rudolf Walter
 Ivo Vojnović, *Ekvinokce*, 16. dubna 1924, Na Veveří, Otto Čermák
 Milan Begović, *Boží člověk*, 25. listopadu 1925, Na Veveří, Jaroslav Auerswald
 Ivo Vojnović, *Maškaráda v podkroví*, 12. března 1926, Městské d. Na hradbách, Rudolf Walter
 Milan Begović, *Dobrodruh před branou*, 27. srpna 1927, Městské d. Na hradbách, Otto Čermák
 Milan Begović, *Americká jachta ve Splitu*, 22. května 1930, Na Veveří, Jindřich Honzl
 Ivo Tijardović, *Pierot Ilo* (opereta), 29. srpna 1930, Na Veveří, Oldřich Nový
 Jakov Gotovac, *Morana* (opera), 29. listopadu 1930, Městské d. Na hradbách, původní premiéra, Ota Zítek
 Petar Pecija Petrović, *Liják*, 7. června 1931, Městské d. Na hradbách, Jozef Bezdiček
 Krešimir Baranović, *Perníkové srdce* (balet), 25. června 1931, Městské d. Na hradbách, Ch Máša Cvejićová
 Miroslav Krleža, *Páni Glembojové*, 4. prosince 1931, Městské d. Na hradbách, Branko Gavella
 Milan Begović, *Bez třetího*, 17. února 1932, Na Veveří, Branko Gavella
 Petar Konjović, *Koštana* (opera), 29. září 1932, Městské d. Na hradbách, Branko Gavella
 Ivo Vojnović, *Smrt Matky Jugovićů*, 1. prosince 1933, Městské d. Na hradbách, Branko Gavella
 Milan Begović, *Člověk je slabé stvoření*, 11. dubna 1934, Na Veveří, Ctibor Sonevend
 Ivan Cankar, *Pohoršení v údolí*, 30. června 1934, Městské d. Na hradbách, Branko Gavella
 Miroslav Krleža, *V agonii*, 10. října 1934, Na Veveří, Branko Gavella
 Branislav Nušić, *Paní ministrová*, 17. října 1934, Na Veveří, Karel Urbánek
 Krešimir Baranović, *Perníkové srdce* (balet), 30. listopadu 1935, Na hradbách, Ch a R Máša Cvejićová,
 Branko Gavella

Jakov Gotovac, *Ženich z onoho světa*, 28. listopadu 1936, Na hradbách, Arnošt Luděk
 Branislav Nušić, *Dr.*, 31. prosince 1936, Na Veveří, František Šlégr
 Milan Begović, *Lela dostane klobouček*, 6. května 1937, Na Veveří, Josef Skřivan
 Ahmed Muradbegović, *Boží cestou*, 11. října 1937, Na Veveří, Branko Gavella
 Branislav Nušić, *Žijeme dál*, 11. listopadu 1939, Na Veveří, Antonín Klimeš
 Slavko Batušić, *Komorní trio*, 26. března 1941, Na Veveří, Jiří Jahn
 Jaroslav Vogel, námět Mičun Pavičević, *Jovana* (opera), 1. dubna 1941, Na Veveří, Miloš Wasserbauer

Dramaturgický plán divadla (již neuskutečněný)

Marin Držić, *Dundo Maroje*, sezona 1941–1942, Zemské divadlo

Krešimir Baranović, *Nosáček* (balet), sezona 1941–1942, Zemské divadlo

Použitá literatura:

Almanach II – Soupis repertoáru českého divadla v Brně 1884–1974, Brno 1974 (ed. Telcovi, J. a V. / Dufková, E.)

BALATKA, A. „Dlouhá hra o trianglu“, *Národní noviny* 8. 5. 1937

BEGOVIĆ, M. „O mé Americké jachtě ve Splitu“, *Lidové noviny* 22. 5. 1930

BUNDÁLEK, K. *Kapitoly z brněnské dramaturgie*, Brno/Praha 1967

Divadelní list Zemského divadla v Brně (resp. Národního divadla v Brně) 1931 (č. 12), 1932 (č. 12), 1934 (č. 19), 1937 (č. 1, 5, 19)

DOROVSKÝ, I. *Dramatické umění jižních Slovanů, 1. část (1918–1941)*, Brno 1995

DOROVSKÝ, I. *Dramatik Miroslav Krleža*, Brno 1993

FRENKL, P. „Milan Begović: Bez třetího“, *Národní osvobození*, 20. 2. 1932

JEŘÁBEK, Č. „Lela dostane klobouček“, *Lidové noviny* 8. 2. 1937

JEŘÁBEK, Č. „Z brněnské činohry“, *Lidové noviny* 13. 4. 1934

JEŽEK, S. „Milan Begović u nás“, *Salon*, č. 6, 1934

M. M. „Stavovské divadlo“, *Rudé právo* 25. 11. 1925

Postavy brněnského jeviště I (1884–1984). Umělci Národního, Zemského a Státního divadla v Brně, Brno 1984

Postavy brněnského jeviště II (1884–1985). Umělci Národního, Zemského a Státního divadla v Brně, Brno 1989

Postavy brněnského jeviště III (1886–1994). Umělci Národního, Zemského a Státního divadla v Brně, Brno 1994

SEKER, B. *Hrestomatija nove hrvatske drame* (I. díl, 1895–1940), Zagreb 2000

Slovník spisovatelů Jugoslávie, Praha 1979 (ed. Kvapil, M.)

SOKOL, E. „Begović: Dobrodruh před branou“, *Lidové noviny* 30. 8. 1927

TELCOVÁ-JURENKOVÁ, J. *Jihoslovenská dramatika v Brně v letech 1918–1938*, Brno 1958

VALENTA, E. „Milan Begović: Bez třetího“, *Lidové noviny* 19. 2. 1932

VALENTA, E. „Z brněnské činohry“, *Lidové noviny* 24. 5. 1930

WOLLMAN, F. *Dramatika slovanského jihu*, Praha 1930

WOLLMAN, F. *Srbochorvatské drama (Přehled vývoje do války)*, Bratislava 1924

ZMEŠKALOVÁ, A. *Milan Begović na brněnském divadelní scéně* (bakalářská diplomová práce obhájená na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně, 2005)

Fotografickou dokumentaci k článku poskytlo Divadelní oddělení Moravského zemského muzea v Brně.

Pivcův Jago

Jaromír Kazda

„Lidé by měli být, jací se zdají. Anebo nejsou-li, se nezdát.“

(Jago, Shakespeare: *Othello*, III/3)

„Zlo je člověkovu ztráta sama sebe při tragickém pokusu uniknout břemenu lidskosti.“

(Erich Fromm)

„Já jsem šel na Jaga jako na nešťastného člověka, na člověka strašně zoufalého, který se snaží něčím být a vlna jeho osudu mu nepřeje, a to je to, co ho žere, to je neštěstí, když někdo chce dělat kariéru a nejde mu to, a druhý, o kterém míní, že je na tom méně mozkově obdařen, ten se žene jako dopředu. Ačkoliv moh' být jako praporečník Jeho Maurstva spokojen a jistě by kariéru udělal, ale ne, on prostě nesnášel, když měl někdo úspěch!“

(Jan Pivec)¹

Shakespearův *Othello* je hra, ve které si titulní představitel téměř neodpočine, ale hlavním hybatelem děje je jeho úhlavní nepřítel, žoldněř Jago. Slavný anglický romantický herec Edmund Kean (1787–1833) hrál střídavě Othella a Jaga, přičemž ten z nich, koho právě hrál, ve hře dominoval. Snad tento fakt inspiroval u nás režiséra K. H. Hilara k plánu vyzkoušet mladého Jana Pivce, kterého roku 1934 angažoval do Národního divadla, že by hrál jeden den Jaga a druhý Othella. Hilarova smrt v roce 1935 zabránila v realizaci tohoto experimentu, ale je důležité, že velký český režisér tušil v Pivcovi vnitřní dispozice hrát obě tyto role.²

1 Na desce Pantonu *Jan Pivec bez líčidla*, 1977.

2 Grym, P. *Lidová demokracie* 24. 11. 1963, cit. dle *Thespidova kára Jana Pivce*, Praha: Odeon 1985: 257.

Podle Vladimíra Müllera byly Pivcovi důležitou přípravou pro Jaga postavy Mefisto v Goethově *Faustu* (1939) a dobrodruh Potměbílý ve filmu Otakara Vávry *Rozina sebranec* (1945).³ Pivcova Mefista zachytila deska z edice Divadelní profily, týdeníkový filmový šot a rekonstrukce scény se žákem, natočená však až roku 1967.⁴ Pivcův Mefisto vznikl v duchu koncepce režiséra Karla Dostala a v návaznosti na pojetí Josefa Jiřího Kolára,⁵ zčásti patrně i pod vlivem expresionistického režiséra Viktora Šulce (žáka slavného Leopolda Jessnera), s nímž tuto roli nastudoval už roku 1932 ve Slovenském národním divadle v Bratislavě. V nahraném dialogu Les a sluj představuje Faustovo alter-ego hmotnou a smyslnou část jeho bytosti (němečtí literární historikové ty dva póly Faustova Já označují jako Dona Juana a Prométhea). Proti patosu vzletné Boháčovy recitace, kde občas zazní nečesky protažený vokál, u Pivce živelně vybuchují slova, chrlená místy jako láva, jindy obhroublá a přisprostlá, srážející veškeré Faustovy vyšší vzněty do přízemní tělesné úrovně. Jeho doménou je tempo, rytmus a dynamika, opřená o zvýrazněné souhlásky a přesnou artikulaci. Vztah k Faustovi se ze služebníka mění v kumpána, který je skvělým manipulátorem a jako dobrý psycholog

3 *Thespidova kára Jana Pivce*, o. c.: 257.

4 Deska Supraphonu *Herecký portrét Jana Pivce* (v roli žáka ve *Faustu* Miroslav Doležal).

5 Klovská, L. *Kolárové*, Orbis, Praha 1969: 104. Srv. Boháč, L. *Tisíc a jeden život*, Odeon, Praha 1981: 147–150; *Thespidova kára Jana Pivce*, o. c.: 109–110.

motivuje především Faustovo milostné snažení (Markétku vytvořila Marie Glázrová, zkušenou dohazovačkou Martou byla v Dostalově inscenaci Míla Pačová.)⁶

Lotr Potměbílý ve filmu *Rozína sebrane* je tulák a tovaryš, který si v Pivcově podání rád užívá všech radostí života, nemá žádné skrupule, a dá se proto snadno najmout ke slídění po vdané hrdince (Marie Glázrová). Je od ní podplacen, aby toho nechal, ale pak využije ruchu vzpoury proti klášteru, vyvolané jeho druhem Nicolou (Ladislav Boháč), aby se pokusil Rozínu zavraždit. Je to temperamentní kriminálník, který to umí s nožem a od zlomyslného posměchu nemá nikdy daleko ke rvačce. Oba jsou Italové, vznětliví a temperamentní. Film patří k vrcholným rolím Marie Glázrové, která v Markétce z *Fausta* musela svůj přirozený temperament naopak krotit a upadala místy do lkavě nvyého tónu (Modlitba) ve snaze o idealizaci a omlazení své postavy. Zdá se, že role Roziny byla jejímu naturelu blíž.

Když hrál Zdeněk Štěpánek podruhé ve spolupráci s režisérem Janem Borem titulní postavu Shakespearova *Othella* (1940),⁷ byl mu v roli Jaga partnerem František Kreuzmann, právě angažovaný do Národního divadla, a Desdemonou Marie Glázrová. Pivec dostal tehdy jen poměrně málo vděčnou postavu naivního Roderiga, nešťastně zamilovaného do Desdemony. Jistě by byl už tehdy dal přednost Jagovi, pro kterého měl všechny předpoklady. Jeho sen se splnil roku 1950, kdy v rozhlasové inscenaci Miloslava Jareše sehrál Jaga právě se Štěpánkem a Glázrovou v rolích *Othella* a *Desdemony*. Cassia vytvořil mladý Václav Voska. Hru pro rozhlas upravil Vladimír Müller (drobné zásahy do textu doplňovaly pro posluchače to, co divák vidí) a hudbu, prostupující nahrávku,

složil Miroslav Ponc. Dochovaná inscenace patří ke zlatému fondu rozhlasu a dává do jisté míry možnost představit si Štěpánkuv výkon za protektorátu v Národním divadle.⁸ Jareš hru nastudoval ve starším Sládkově překladu, v jakém ji s Vojanem v titulní roli uváděl v Národním divadle za shakespearovského cyklu v roce 1916 Jaroslav Kvapil. Překlad působí při poslechu dnes už občas archaicky. Pivec je však Štěpánkovi partnerem zcela rovnocenným i v nejvypjatějších scénách a jsme vděční právě rozhlasu, že uchoval jeho Jaga jako celek. Zvlášť stojí za rozbor jeho monology.

Roku 1951 se Národní divadlo rozhodlo uvést *Othella* v novém překladu E. A. Saudka a v režii bývalého ředitele Realistického divadla v Praze, Hurtova žáka Jana Škody. Hrál se na scéně Tylova (Stavovského) divadla, několikrát též ve Smetanově divadle (dnešní Státní opera). Nový výklad hry se opíral o sovětského literárního vědce Morozova a měl dvě rozdílné alternace. V první z nich hrál *Othella* Vítězslav Vejražka,⁹ Jaga Josef Gruss, Desdemonu Jiřina Petrovická a Emilii Jiřina Šejbalová. V druhé alternaci, uvedené poprvé 26. 11. 1951, vytvořil titulního hrdinu Otomar Krejča, Jaga Jan Pivec, Desdemonu Vlasta Matulová a Emilii Vlasta Fabianová. Jak mi sdělil Otomar Krejča, ponechal mu režisér Škoda volnou ruku, aby si svou roli i scény s Jagem režíroval sám. Krejča měl tedy významný podíl na této Pivcově kreaci Jaga, ze které se na jedné desce¹⁰ uchovaly úryvky z dialogů i klíčové monology (zajímavý srovnávací materiál k rozhlasové

6 Všechny čtyři hlavní postavy zachytil týdeníkový šot s krátkým výkladem režiséra a úryvkem Zahradní scény.

7 Viz Kazda, J. „Bořuv Štěpánek“, *Disk* 26 (prosinec 2008): 148–157.

8 Scénu vraždy Desdemony jako utkvělou představu natočil režisér Čáp ve filmu *Preludium* (1941) se Štěpánkem v roli žárlivého manžela. Jarešův rozhlasový *Othello* má signaturu DF 10070-2.

9 Vejražka, V. „Náš Othello“, *Divadlo* č. 9, 1951: 814–825. Ukázka s ním (monolog před vraždou Desdemony) viz film *Shakespearovské monology*, 1964.

10 Supraphon DV 15089 F, ukázky z dialogů a vybrané monology (viz dále).



▲ ►► JAGO. William Shakespeare: *Othello*. Národní divadlo 1951, režie Jan Škoda. Jan Pivec na snímcích s Vlastou Fabianovou (Emilie) a Otomarem Krejčou (*Othello*).

inscenaci) a na jiné¹¹ pozdější natočení prvního Jagova našeptávání žárlivosti Othellovi (Pivec, Krejča). Roku 1964 ve filmovém dokumentu *Shakespeareovské monology* je zachycen Pivcův Jago i vizuálně. Jedná se o ateliérový záznam Jagovy vstupní řeči k Roderigovi „Když vy si, k čertu, nenecháte říct!“ (Jago zde Roderigovi dosud vykává, což se během hry změnilo v tykání zásluhou překladu), dále pozdější Jagův monolog po Roderigově odchodu „Můj hejl – můj měsíc!“ (klame i Roderiga) a posléze další monolog „Že Cassio ji miluje, to vím. Že ona jeho, dá se snadno myslit...“ Je to tedy jakási montáž, podávající esenci Jaga, neboť máme možnost nahlédnout do jeho umění přetvářky. Ve vztahu k Othellovi, při pitkách či dialogích s Desdemonou a manželkou Emilií umí být bodrý, srdečný a prostořeký, s nakažlivým smíchem. Jako by tu Pivec vycházel z postřehu Giuseppe Verdiho, že Jago nesmí být každému zřejmý intrikán, když ho neodhalí ani jeho vlastní žena. Své pravé city tedy umí skrývat a zakrývat

24 hodin denně a jen my diváci, kteří jsme svědky jeho tajných myšlenkových pochodů, mu vidíme do duše i do karet. Vtahuje nás do svých plánů a virtuózní přetvářky jako jiné machiavellistické postavy ze Shakespeara Richard III. či Edmund z Glostru v *Králi Learovi*.¹² Strhují nás tím, jak hraje s partnery a myslí nahlas do publika. Shakespeare objevil novou funkci monologu, vzdálenou herectví tirád, přednášených na rampě jako nazpaměť naučená básnička.

Zabývejme se nejprve deskou se sólově nahranými úryvky. Hned vstupní dialog Jaga s Roderigem dá od začátku hře potřebnou dynamiku a spád. (Ne náhodou se mi roku 1972 světil výborný představitel Jaga v plzeňské inscenaci, Jiří Samek, jakou mu dá práci najít vlastní intonaci a rytmus: tak sugestivní byl i po letech z nahrávky Pivcův příklad!) Je to expozice in medias res, kde Jago na sebe Roderigovi prozradí to, co je spojuje: nenávisť k Maurovi, a vysvětlí, proč musí předstírat oddanost k němu jakožto nadřízenému. Po

11 Supraphon 0180210 *Herecký portrét Jana Pivce* z roku 1967.

12 Srv. *Thespidova kára Jana Pivce*, o. c.: 148–152 (jak hledal intonaci slova „Vskutku!“) a 255–257.



vynechaném vyrušení Brabantia z klidu se Jago rychle rozloučí, aby mohl odejít za Othellem a ten se nedověděl o jeho podílu na varování Brabantia. Text na desce je montáží začátku a konce vstupní scény. Tentýž dialog v *Shakespearovských monologích* ukazuje Pivcova Jaga v plášti ve stylizované dekoraci nábreží. Na desce se po větě „A kdo to je? – Zbořte se kamna!“ jízlivě směje Cassiovu jmenování, ve filmu je smích vynechán, tím větší je míra zloby. Opírá se o sloupek. Když se přerekne a vysloví místo „řezanky“ změkčené „řezaňky“, dá si vzápětí záležet a zvýrazní vztekle souhlásky ve větě „Zpráskat je, poctivce!“, kterou chybu přebije. Založí si

ruce jako lidé, kteří tak dávají najevo, že si nikoho nepustí k tělu. Při „a házejíce pánům zdání služby, si při nich přijdou na své, až z nich samých jsou milostpáni“ zní ve slově „služby“ ironie a herec si švihá cípem pláště o ruku.¹³ Ironie zní v konci rozmluvy: „Bůh je můj svědek, z lásky k němu ne, jen na oko, jen za svým vlastním koncem.“ Ve filmovém střihu je pak provedena montáž se závěrem jiného Jagova dialogu s Roderigem už na Kypru: „Buď zdrav, Roderigo! A už žádné skákání do vody! Slyšíš? Dobrou noc!“ Tím je vytvořen přechod k monologu, z něhož je zřejmé, jak si Jago Roderiga cení: po jeho odchodu začíná monolog „Můj hejl – můj měsíc!“ Jago se při něm opatrně rozhlíží, zda je opravdu sám, a říká text vsedě, do kamery (polodetail) jako myšlení nahlas. Před „On si mne váží!“ se směje. Ruku zvedá při přemýšlení k ústům. Výrazně oddělí koncové a náslovné „m“ v zavilé větě „Nenávidím Maura!“ Slova překladu „Ten Cassio má svůj půvab“ mění na „Ten Cassio má své kouzlo“, přičemž „kouzlo“ říká zpomaleně a rozloženě, jako by je chutnal na jazyku. Zvolání „je to možné!“ akcentuje plácnutím hřbetu ruky do dlaně. Při „ženám nebezpečný“ rozdělí a zpomaleně vysloví závěr, takže zesiluje dojem, že ho to právě napadlo. Další Jagův monolog „Že Cassio ji miluje, to vím, že ona jeho, dá se snadno myslit“ je připojen vzápětí, takže může u nezasvěceného posluchače vyvolat představu, že jde o týž text. Přispívá k tomu skutečnost, že i tento monolog Pivec mluví vsedě. Když řekne, že Othello, jak ho nesnáší, „je něžný chlap“, adresuje toto sdělení s mužským pochopením divákům. Když přizná „a tak bych řek‘, že bude Desdemoně manželem k pohledání“, švihá si do dlaně kotevním lanem, které našel stočené na zemi. Při „já ji mám taky rád!“ dodá poslednímu slovu širokým „á“ a akcentem obscenní podtext, který znásobí následující „Ne, že

13 Podobná bude později akce s kotevním lanem.



bych po ní bažil – ač možná dost by to byl menší hřích – leč hlavně, abych nakrmil svou *pomstu*“. Když mluví o podezření, že Othello se možná vyspal s Jagovou ženou Emilií a Jago touží „než vyrovnat ten dluh: za ženu ženu!“, oddělí v rytmu opakovaná slova a přízvuk zdůrazní gestem. Vysoce účinná je Pivcova mimika při slově „žárlivost“, při které zprvu rozšíří a vzápětí zúží oči na malou štěrbinku. Nenávistné přimhouření očí provází též závěr monologu „Jaksi – sám nevím jak – leč to se poddá v praxi!“, pronesený úsečně do kamery. Slova se rodí před námi jako myšlenky a jsou určena nám (stále polodetail).

Na první desce¹⁴ následuje další monolog, tentokrát po odchodu Cassiově: „A kdo mi může říct, že intrikuji...?“ Právě z tohoto monologu pochází skoro satanistické zaklínání „Bohosloví pekla“, kterým Pivec po Jagově vstupu na začátku hry ukázal ve zkratce druhý pól Jagovy bytosti, jakéhosi Jaga ve zkratce (ale také v Saudkově překladu) ve svém

rozhlasovém recitálu.¹⁵ Deska pokračuje ukázkami z dialogu s Othellem „Chraňte se, pane, žárlivosti...“ a přísahou, jíž se Jago nabízí ochotně za nástroj Othellovy pomsty „Dosvědčte světla, žhnoucí na Výsostech...“, a končí předstíranou devótností „Jsem navždy – *váš!*“, ve které je koncové „á“ opět rozšířené, jakoby pod přívalem oddanosti – ovšem mistrovsky předstírané. Pasáž o žárlivosti můžeme srovnat s nahrávkou celého dialogu s Krejčovým Othellem.¹⁶ Kritika psala: „Především upozorňujeme na závěr 3. a 5. obrazu, kdy Jago mluví o dvojím lotrovství i bohosloví pekla, na pozdější dialog s Othellem o žárlivosti a přísaze, abychom připomenuli místa, jež zůstanou památná ve vývoji shakespearovského divadla u nás. [...] Neméně výrazně budiž hodnocen výkon V. Fabianové v závěrečném odhalení Jaga, kdy jako jeho žena usvědčila zlosyna. Je

¹⁵ Pivcův rozhlasový pořad z cyklu Petra Hořce *Chvilky v zákulisí* (AF 2820/3). Ve Štěpánkových *Chvilkách v zákulisí* (DF 3292) je Štěpánkův monolog Othella loučícího se s vojenskou slávou a střet s Pivcovým Jagem natočen z Jarešovy rozhlasové inscenace *Othella* (tedy Sládkův překlad).

¹⁴ Viz poznámka 10.

¹⁶ Viz poznámka 10.

to scéna pro bezprostřední živelnost tak strhující, že náleží tvořivým herectvím k vrcholným okamžikům jednoho z umělecky nejpevněji postavených, promyšlených i prožitých představení Národního divadla.¹⁷ Tato scéna byla podána tak dynamicky, že při ní Vlasta Fabianová ochráptěla.¹⁸ Pivec napsal: „Při studiu role jsem samozřejmě rozvažoval nad každým sebemenším hnutím tváře, nad každým fyzickým prostředkem své hry, aby můj Jago byl logický, výrazný a hlavně přirozený. Tak třeba jsem promýšlel okamžik, kdy Jaga přímo zvedne žárlivost z křesla, nebo způsob, jak zareaguje na situaci, kdy ho Rodrigo překvapí v siňorii, jak provést jeho příchody a odchody tak, aby dokreslovaly povahu i situaci. Jago musí neustále přibíhat na jeviště, aby ukázal horlivost a oddanost, ovšem je nutné to udělat pokaždé jiným a nikoliv jenom vnějším způsobem.“¹⁹ Podle svědectví Bohuše Záhorského ocenili Pivce jako „největšího Jaga, kterého kdy viděli“, při návštěvě Prahy američtí teatrologové, kteří srovnávali různé světové inscenace *Othella*.²⁰ Pivec sám si však mnohem víc vážil ocenění Jana Wericha: „A když tam jsou Krejča s Matulovou, jak už je vražda učiněná a Jago už je na zemi a osud mu určil prožít nejhorší muka, co s ním budou dělat za to, co spáchal, tak ani mne už reflektor tolik neosvětloval, všechno se to hrne k posteli Desdemony, tak já jsem nekončil roli svým textem, já jsem hrál ještě Krejčův text a netušil jsem, že

17 Slavík, B. *Lidová demokracie* 30. 11. 1951, převzato z *Thespidovy káry Jana Pivce*, o. c.: 256.

18 Fabianová, V. *Jsem to já?*, Odeon, Praha 1993: 224. Fabianová hrála Emilii i v rozhlasové inscenaci *Othella* s Pivcem a Štěpánkem.

19 *Thespidova kára Jana Pivce*, o. c.: 151.

20 *Ibid.*: 257; Fabianová, V. *Jsem to já?*, o. c.: 224.

by si toho někdo všimnul. To už bylo jenom pro mne, abych dokončil Jaga na té zemi, abych ho provedl do těch nejmenších záchvěvů, abych zpečetil jeho osud, ne že už leží jako kláda, ale já jsem hrál ještě to utrpení v tom ksichtě. Vedle lóže, kde seděl Werich, byl také maskér Gustav Hrdlička a ten mne, když jsem šel později na Barrandov filmovat, vyhledal a povídá: 'Honzo, běžím za tebou, protože já to nosím v sobě, jsem tím obtěžkaný, člověče, to se musíš dovědět. A víš, co řek' ten Werich? Byli tam s ním nějakí dva Uruguayci a ten Werich, když byl konec, povídá: No co se dá dělat, mně se to hrozně líbilo, člověče, ale hlavně se mi líbil ten Pivec, víš, že to ještě dokončil na té zemi, že pořád hraje. To je vidět, že to není jenom za peníze, víš, tady už bylo něco víc!' – Ve mně se rozlilo takové teplo. Já vůbec mám dojem, že mnozí mladí herci dnešní by si měli říct, že není jenom gáže, že je něco cennějšího, než je gáže, a to je, když je člověk pochválen nejen kritikou, ale samotným kolegou hercem.“²¹

Použitá literatura:

- BOHÁČ, L. (1981) *Tisíc a jeden život*, Praha
 FABIANOVÁ, V. (1993) *Jsem to já?*, Praha
 GRYM, P. (1963) „Pivec hovoří o Jagovi“, *Lidová demokracie* 24. 11. 1963
 KAZDA, J. (2008) „Borův Štěpánek“, *Disk* 26 (prosinec 2008)
 KLOSOVÁ, L. (1969) *Kolárové*, Praha
 SLAVÍK, B. (1951) „William Shakespeare: Othello“, *Lidová demokracie* 30. 11. 1951
Thespidova kára Jana Pivce (1985), Praha
 VEJRAŽKA, V. (1951) „Náš Othello“, *Divadlo*, 2, 1951, č. 9

21 Deska Pantonu *Jan Pivec bez líčidla*, 1977. Pivec zde omylem mluví o Štěpánkovi místo Krejčovi (v citátu opraveno), ale se Štěpánkem hrál Jaga pouze v rozhlasu a nikdy na jevišti. To bylo jen jeho zbožným přáním.

Jsem peníze, jsem tvůj Bůh

Štěpán Pácl

Šedesátý šestý ročník divadelního festivalu Avignon ve své letošní skladbě představení reagoval částečně na problém ekonomické krize, především na její etické příčiny a důsledky. Z představení, která jsem měl možnost vidět, se k tomuto tématu vyslovovaly dvě inscenace, které vznikly v koprodukcí s avignonským festivalem a měly zde svou premiéru (Ibsenův *Nepřítel lidu* berlínské Schaubühne v režii tamějšího intendanty Thomase Ostermeiera a inscenace s názvem *15% francouzské divadelní společnosti Théâtre du Shaman*), a dále inscenace pozvané: z hamburského Thalia Theater přijela inscenace hry Elfriede Jelinek *Obchodníková smlouva. Hospodářská komedie (Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie)* v režii Nicolase Stemanna, anglická dvojice Suzanne Andrade a Paula Barritta přivezla projekt vlastní společnosti 1927 *Děti a zvířata zaplavují ulice (The Animals and Children Took to the Streets)*.

Autorské představení *Děti a zvířata zaplavují ulice* vypráví příběh Agnès Eaves a její malé dcerky, které přicházejí bydlet do Bayou, na předměstí nejmenované světové metropole, prolezlé tradičními individui, jako jsou prostitutky a jejich bordelmamá, dětskými gangy na hřištích a zkorumpovanými policisty. Nevinné a čisté dívky se v tomto nebezpečném světě stanou obětí teroru dětského gangu „Pirátů“, společně pak najdou spojence a zachránce v místním outsiderovi – mladém domovníkovi, který celý život strádá peníze, aby mohl z Bayou odjet. Peníze ale nakonec věnuje dívkám, aby je zachránil, a sám v Bayou zůstává, aby si opět strádal na cestu pryč.

Název společnosti, ve které představení vzniklo, souvisí s rokem 1927, kdy byl natočen ve Spojených státech amerických první zvukový film *The Jazz Singers*. A její poetika vychází právě z této doby. Divadelní jazyk režisérky, herečky a autorky textové předlohy Suzanne Andrade a filmového animátora a scénografa Paula Barritta se inspiruje právě obdobím přelomu němého a zvukového filmu, v komiksové kultuře a dále, jak sami přiznávají, divadelním vyprávěním Bertolta Brechta, německým expresionismem a ruským konstruktivismem.

Zřejmě nejde o sondu do sociálních poměrů na předměstí velkoměsta, přestože impulzem ke vzniku představení byl zážitek z hostování v Hongkongu s předchozí inscenací *Mezi ďáblem a hlubokým modrým mořem (Between the Devil and The Deep Blue Sea)*. Jde především o hru se 'starými' žánry a druhy s použitím současných audiovizuálních technologií.

Máme co dělat s žánrovými obrázky, s předváděním jednotlivých zastavení nebo statických výjevů, které připomínají dětské obrázkové pohádkové leporelo. Poutavost této formy zajišťuje vysoká kvalita provedení. Scénografii tvoří tři velká plátna, na která se promítají různá prostředí. Herecký projev pak jako by spíš jen doplňoval to, co se děje na plátně, a herec se tak stával součástí projekce.

Podobně jako ve filmu *Tha Jazz Singers* z roku 1927 se tu kombinují zpívané party – živě doprovázené pianem – a krátké dialogy, kdy herci mluví výrazně modulovanými hlasy, se scénami němými, podkreslenými opět živou hudbou: Ospalá, nepřijemná sousedka jede výtahem – herečka stojí na místě, za sebou vnitřek výtahové kabiny, okolo které ubíhá hmota domu; ulicí utíká domovník-outsider, herec běží na místě před plátnem, na kterém ubíhají domy a ulice.

Ruský konstruktivismus se projevuje především ve výtvarném pojetí projekcí a v použitém písmu, kdy některá písmena z latinky jsou nahrazena vizuálně podobnými písmeny z azbuky a jsou dále výtvarně posouvána tak, že samotná grafická podoba promítané repliky odráží i emocionální stav postavy (hrdinka Agnès Eaves křičí o pomoc tak, že herečka otvírá tiše ústa a výkřiky volání se objevují komiksově na plátně za ní).

Jde v jistém smyslu o podívanou a zároveň o požitek z přesné synchronizace všech složek – herecké, hudební, světelné a projekční. Trend propojení audiovizuálních technologií – dnes už nijak nový – se tu pojí s avantgardními prostředky meziválečného období a vzniká specifická divadelní řeč. Ale jde stále jen o podívanou, o estetický zážitek, kdy sociální téma se stává spíše námětem pro hororovou bizarní pohádku s výrazným výtvarným zpracováním.

Poněkud ostřeji se k tématu ekonomické krize vyslovuje představení s názvem *15%*. Lyonskou divadelní společnost Théâtre du Shaman založil její současný principál Bruno Meyssat a je spíše jakousi laboratoří současného divadla, kde materiálem pro vznik představení jsou především improvizace herců a jejich autorský přínos. Zakladatel společnosti a režisér je také hereckým pedagogem na divadelních školách v Lyonu, Štrasburku, Montpellier a Rennes.

Název představení *15%* odkazuje k 'magickému' procentuálnímu vyjádření zisku z penzijních a jiných kapitálových fondů, na kterých stál (či vlastně ještě dodnes bohužel stojí) celý mechanismus ekonomických spekulací postupně bobtnající v nekontrolovatelnou tsunami. Představení hledá v rovině scének či výstupů evidentně vycházejících z improvizací na jednotlivá témata jistě emocionální proudy, které s tímto mechanismem souvisejí. Začíná se přísně ironicky: 7 herců (6 mužů a jedna žena) se v řadě drží za ramena a v tichu tančí tradiční řecký tanec. Poté následuje řada dalších výstupů, které krouží okolo fenoménu ekonomické krize, nahlíží ji jako projev bezohlednosti (herec projíždí po scéně se sekačkou, která 'šrotuje' předtím jiným hercem naskládané papíry), jako svět vykořisťování, bezmocných obětí a bezohledných 'vítězů' – viníků (oběťmi jsou ti nejmladší nebo naopak ti nejstarší), jako svět nevědomosti a bohorovnosti (muž v obleku prochází zamyšleně prostorem jen pár centimetrů před běžící motorovou pilou, kterou nese ve výši jeho kolen další herec), jako projev zhodnocování nehodnotného: na váhu se příkládají téměř nic nevážící cáry hadrů a – aniž by se váha pohnula – herci vykřikují jejich cenu, která stále stoupá, následně pak svým tělem váhu zatíží a ručička na velké váze se konečně pohne (tomu odpovídá i vyvolávaná cifra).

I tady jde o sled více či méně působivých obrazů, téměř vždy beze slov, předkládaných herci s vážným výrazem. Kromě smutně ironického tanečku na začátku má tato vážná herecká tvář až apelativní působivost. Jako by se nám zobrazovaly – či 'jen' znovu zpřítomňovaly – děje současného světa k posouzení a k zamyšlení.

Tato vážná tvář, která nedovoluje, zdá se, žádný jiný výraz, jako by souvisela s názvem společnosti Théâtre du Shaman. Jistý chlad a emotivní neangažovanost

herců a vlastně i režiséra jako by nám dávala spíše pocítit ‘šamanství’ těch, kteří nám stav současného světa předkládají, méně pak téma samotné. Přestože jsme svědky vizuálně i vnitřně hmatově působivých výjevů (sekačka požírající dokumenty, bezprostřední ohrožení člověka motorovou pilou, aniž by si tento nebezpečí uvědomoval, zacpávání úst skartovanými dokumenty, rozstříhávání košile nejstaršího herce jeho mladšími a perspektivnějšími kolegy), nedochází zřejmě ke kýžené provokaci. Lze říci, že je to především proto, že tyto výjevy nám herci s režisérem předestírají z pozice vědoucích, z pozice těch, kteří už pochopili a jako pozorovatelé z jiného světa nezúčastněně podávají zprávu o rozpadu světa našeho.

Naopak naplno pocítit, že jsme v problému všichni ‘až po uši’, nám dává Nicolas Stemann ve svém zpracování Jelinekové *Obchodníkovy smlouvy*.¹

Vznik hry *Obchodníková smlouva* podnítil částečně Stemann, když v roce 2009 ve Vídni s Jelinekovou připravili pro Akademietheater dvouhodinové čtení jejích nových textů spojených s koncertem, které reagovaly na právě startující ekonomickou krizi. Poté byla hra dopsána a uvedena v témže roce v koprodukční spolupráci divadel Schauspiel Köln v Kolíně nad Rýnem a hamburského Thalia Theater. Podle slov režiséra Stemanna Jelineková svou hru nestále aktualizuje a pro Avignonský festival vznikla další verze jak textu, tak inscenace.

Jelineková v textu, zcela věrná svému rukopisu, monologicky variuje události okolo ekonomické krize. Jsou to jakési proudy slov okradených penzistů, penězi zfetovaných spekulantů, oklamáných investorů i obyčejných lidí, kteří chtěli zhodnotit své úspory a zajistit si budoucnost. Ale vnitřním tématem jak textu, tak Stemannovy inscenace je spíše manipulace, mystifikace a lidská hloupost.

Jistým textovým leitmotivem se stávají výkřiky penzistů či ožebračených spořicích „investovali jsme nic do ničeho“. Toto hořké poznání totiž odhaluje nejen bezohledný svět financí, ale ukazuje, že tento bezohledný mechanismus zisku a růstu mohl vzniknout jen díky těm, kteří v tento mechanismus uvěřili. Slovo ‘smlouva’ v názvu hry nepochybně připomíná faustovskou smlouvu s ďáblem a tím ‘obchodníkem’ se může stát každý, pokud se jím ovšem každý z nás už dávno nestal. Nezbyvá než křičet zoufale otázku bez odpovědi: „Když se to nevyplatilo nám, tak komu? Někomu se to přece muselo vyplatit, když ne nám?“

Téma oběti, která je zároveň i viníkem, se během večera nerozvíjí jen v rovině obrazu, jednáním postav na scéně, ale situací samotnou v prostoru mezi účinkujícími a přihlížejícími diváky. Téma se nezobrazuje, ale přímo se v prostoru nádvoří Lycée Saint-Joseph, kde se představení odehrává, děje. Stemann totiž ve své inscenaci pracuje s jistým druhem manipulace; jejím nástrojem je divadelní mystifikace.

Režisér, který se sám inscenace jako herec a hudebník později účastní, diváky před představením vítá neformálním projevem, v němž vysvětluje genezi textu a inscenace. Upozorňuje na to, že Jelinekové text má 100 stran, které budou herci číst, a s každou přečtenou stránkou se na elektronickém počítadle odečte jedno číslo. Upozorňuje také na to, že inscenace trvá bez přestávky 4 hodiny a že je možné kdykoli během představení odejít a už se nevrátit, či odejít, obcerstvit se

¹ Režie Nicolase Stemanna může český divák znát z Pražského divadelního festivalu německého jazyka, a to jeho Shakespearova *Hamleta* z Schauspiel Hannover, uvedeného v Divadle na Vinohradech v roce 2002, a také jeho režii *Dila* (*Das Werk*) Jelinekové, uvedeného v Národním divadle v roce 2004.

u baru, sledovat dění na scéně na obrazovce v baru a poté se vrátit. Tento režijní úvod by se mohl zdát jakousi režijní exhibicí, a do jisté míry tomu tak je, neboť Stemann se svých inscenací s oblibou účastní (ne jinak je tomu i v jeho poslední hamburské inscenaci obou dílů Goethova *Fausta*, která měla premiéru letos v září). Ale v případě této inscenace se i jeho přítomnost na jevišti stává tématem.

Kromě počítadla tvoří scénu nesourodá skrumáž gauče, piána, zvukařského pultu, bicích, projektorů a projekčních pláten, věšáků s kostýmy. Na scéně vidíme všechny, kteří se na inscenaci podílejí: herce, režiséra, zvukaře, nápovědu, inspiři, techniky.

První scéna je výjev hořekujících penzistů, postaršího páru, který na gauči v popředí uprostřed popisuje svůj bědný neperspektivní stav, kdy všechny jejich investice do budoucnosti ztratily jakoukoli hodnotu. Výstup končí tím, že skupina techniků odnáší gauč i s pod ním ležícím kobercem a vedle stojící lampou. Přestože obraz exekučního zabavení souvisí s hořkým poznáním penzistů, že investovali bezcenné do bezcenného, že v touze se na stáří finančně zajistit přišli o všechno, oni na odnášení 'svého majetku' nereagují, stále soustředěni na čtení textu.

Poté následuje bujarý výstup mladých herců, dvou mužů a tří žen v krásných moderních oblecích a kostýmcích. To jsou další 'poražení' finanční krize, mladí lidé, kteří 'výhodně' investovali, a přesto nedostali nic. V dalším výstupu se objevují samotní bankéři a spekulanti, kteří s tvářemi rozzářenými úsměvem oznamují nám v publiku, že nám už nic nepatří, naše domy nám nepatří, a kdybychom chtěli zaplatit všechny své dluhy, spláceli bychom více než sto let.

V této scéně se začíná koncept připraveného rozpořibovaného scénického čtení bortit. Hlas jedné z hereček – v tu chvíli představující finančnici, která hořčí do mikrofonu – se začne modulovat do hororově hlubokého hlasu. Přichází sám režisér, zkouší mluvit do mikrofonu, hlas zní přirozeně. Omlouvá se za chybu, vrací mikrofon herečce, která pokračuje a po chvíli se opět její hlas změní do nepřirozené, elektronicky posunuté polohy. Zkouška mikrofonu režisérem se ještě se stejným výsledkem dvakrát zopakuje. Při promluvě herečky-finančnice se její hlas vždy promění. Následují krátké rozpaky a přechází se na další výstup.

Stemann tak se svými herci zpřítomňuje důležitější téma, které s sebou finanční krize nese. Text finančníků, kteří se nám, tedy svým 'klientům', vysmívají, že nám nikdy nic nepatřilo, je pronášený s profesionálně pozitivními gesty, s pozitivní energií. Kdybychom nerozuměli textu, mohli bychom se domnívat, že nám slibují zářnou budoucnost. To, co je usvědčuje, je až chyba, cosi nepěkného, neprofesionálního. Jako by teprve hororově proměněný hlas prozrazoval podstatu sdělení. Poukazuje se tu na to, že současné sdělovací prostředky v širším smyslu slova fungují na principu, při jehož uplatňování nejde o to, co se říká, ale jak se to říká. A že podvod, který byl na tomto světě spáchán v podobě neuvážedného zhodnocování nehodnotného, byl už v samém počátku zřejmý. Jen jsme podstatu sdělení neslyšeli nebo nechtěli slyšet. Teprve odstraněním krásného a líbivého obalu se vyjevuje hrůzostrašnost sdělení.

Na scéně se také objevují masky realisticky vyvedených beráneků a vlků, které si herci nasazují. Ovšem z používání masek, které si herci nasazují na hlavu, není zřejmé, kdo je vlkem a kdo beránkem, protože i beránci i vlci se účastní scén 'poražených' i 'vítězů' ekonomické krize; stejně tak není zřejmé, kdo v tomto celosvětovém průřihu je viníkem a kdo obětí.

Poměrně uspořádaný ráz 'jen' rozpořádaného scénického čtení, kdy se text mluví (vždy s fascinující hereckou bravurou) sólově nebo sborově, se ale záhy začne bortit. Text se stále čte a inscenuje ve střední části jeviště, ale u stolu vzadu sedí herečka s beráncí maskou na hlavě, cpe se eurovými bankovkami a nepřetržitě se i přes plná ústa snaží jednotlivá slova vyslovit. Je snímána kamerou a její obraz se přenáší na projekční plátno zcela vzadu. Tento vpravdě komický výstup začíná přehlušovat to, co se děje vpředu na jevišti.

S ubývajícími stránkami se neodbytně vkrádá otázka, co se to tu vlastně čte a proč je to tak dlouhé, otázka, kterou si nepokládají jen diváci, kteří otázku řeší odchodem (do konce představení odešla téměř třetina publika), ale také herci. Se zhruba polovinou odečteného textu se „inscenované čtení“ rozpadá úplně.

Text už nikdo neříká, jen běží reprodukován z malého ampliůnu, který herci nejprve drží, pak ho ale trochu unaveně schovávají pod masku beránka, aby už slova nebyla slyšet. Pohyb textu tak lze sledovat už jen na počítadle. Režisér se sice pokouší tomuto rozpadu zabránit alespoň tím, že ampliόν odkrývá s poukazem na to, že text musí doznít do konce a že nám ještě zbývá více než padesát stránek. Herci však přebijí jeho snahu jakýmsi improvizovaným vystoupením. (To, že to nebylo číslo improvizované, dokládá záznam představení z hamburské reprízy, kdy toto číslo je na chlup přesně stejné a provedené se stejnou hereckou lehkostí.)

Dva herci požadují od publika padesátieurovou bankovku. Poté, co si ji jeden z herců strčí do kapsy na středu jeviště, kde se podle jeho slov vyskytuje jakási magická energie, padesátieurovka se přetaví do bankovky stoeurové, kterou má najít druhý herec, stojící opodál, ve své kapse. Herci prezentují toto kouzlo jako zaručený prostředek na znásobení našich úspor. Po peripetiích nezdařených pokusů o získání bankovky a její zhodnocení, které představují velmi dobře vystavěné komické předscény, má být půjčená bankovka nakonec spálena v kýblu: to má být jediná zbývající možnost, jak její hodnotu zdvojnásobit. Stoeurová bankovka se ovšem u nikoho nenajde, a herci-kouzelníci tedy usoudí, že došlo k omylu a že někdo z diváků má ve své peněžence určitě o sto eur víc; prosí tedy dotyčného, aby divákovi, který zapůjčil na experiment svých padesát euro, po představení vykouzlenou stovku vrátil.

Zmatek, ve kterém přestává být jasné, kdo je hercem, kdo režisérem a kdo divákem, kdo je obětí manipulace a kdo manipulátorem, pak vrcholí, když na jeviště vnikne rozzuřený divák, který začne herce a režiséra napadat. Důvod jeho vzteké reakce pramení z otázky, proč musí platit za ubohé čtení jakéhosi textu, když přišel na divadlo. (Vniknutí francouzsky mluvícího festivalového diváka na scénu vypadá stejně jako předchozí výstup s bankovkou velice věrohodně, ale jak zjišťujeme, je opět velice přesně připravené.) Poté, co se rozruch na scéně uklidní, musí domnělý divák celkové narušení inscenace řešit. Ujímá se tedy textu s tím, že ho dokáže číst každý, a zapojuje se do představení čtením textu ve francouzštině.²

Stemannovi a jeho hercům jde společně s Jelinekovou o to, aby divák pocítil všechnu nejistotu podlehnutí souvisejícího s manipulací, nejistotu, do které se manipulovaní vrhají dobrovolně. Režisérova přítomnost na scéně – stejně jako přítomnost všech, kdo se na představení podílejí, zahrnuje ale do tohoto smyšleného dobrovolného uvrhávání ve zmatek a nejistotu i samotné tvůrce. Nesmějí se jen nám, ale směřjí se i sami sobě. Jako by říkali: můžeme si za to sami a jsme

2 Inscenace byla jinak hrána v němčině s francouzskými titulky.

v tom všichni. Navíc Stemannovy herecké a hudební výstupy – je totiž i vynikajícím hráčem na piano a hudebním skladatelem – patří k vrcholným místům inscenace. Především jde o jeho variace na téma ekonomické krize, kdy v jakési písňové koláži v červených šatech barové zpěvačky paroduje světové šláгры. Například začátek známé písně Edith Piaf *Je ne regrette rien* „no, rien de rien“ přetextuje na slova „de rien à rien“, tedy „nic z ničeho“, nebo na nářev písně *Sur le pont d'Avignon* zpívá text „avec d'argent d'Avignon, on achete tout le monde“, tedy „s penězi z Avignonu koupíme celý svět“.

Dobrovolné uvržení do nesvobody probíhá také ve druhé polovině představení ve vztahu k samotnému textu – jako by si herci uvědomili, že se stali obětí slov Jelinekové, která se ale dobrovolně rozhodli „nahlas přečíst“. Toto uvržení pak vrcholí závěrečným obrazem. Na pravé straně vpředu jsou položeny kolejnice dětského vláčku, jehož malá lokomotiva má v čele umístěnou přenosovou kameru. Vlášek se dává do pohybu po své kruhové trase a kamera snímá herce, kteří postupně pokládají svou hlavu na kolejničky a těsně před lokomotivou pomalu uhýbají. To se opakuje několik minut, zatímco jiní herci dočítají poslední stránky. Úplný závěr pak představuje jakýsi tichý „dance macabre“, kdy všichni aktéři utíkají do obrovského sejfu vzadu, který se za nimi neprodyšně zavírá. Připomíná to záběr z Bergmannovy *Sedmé pečeti*, kdy průvod důvěřivě následuje Smrtku.

Na rozdíl od představení Théâtre du Shaman, které se pokoušelo zobrazit současný stav světa zničeného krizí, dal nám Stemann příčiny tohoto stavu skutečně pocítit, a to všemi prostředky, které divadlo nabízí, včetně toho, že divadelní konvence porušoval a opět nastavoval. Tento organizovaný zmatek pak umocňovala ještě atmosféra na nádvoří Lycée Saint-Joseph, když pro Avignon typický přímořský mistrál doslova rval odečtené stránky hercům z ruky a unášel je do celého prostoru nádvoří, kde stránky divoce kroužily vzduchem.

Bezohlednost, lhostejnost a neodpovědnost finančního světa se ve Stemannově inscenaci nerelativizuje a svými obrazy dosahuje nepříjemného účinku, jako se to částečně podařilo tvůrcům představení 15%. Ale vedle těchto informací, které jsou už víceméně všeobecně známé, odkrývá i samotný princip založený na tom, jak jednoduché a vlastně i opojné je podlehnout modle peněz, ze kterých se stalo pro náš svět nové božstvo, a jak nesnadné je tento zaběhnutý, v jádru nestabilní systém nahlédnout a vymotat se z něj.

Je možné, že na základě cynického a ironického textu Jelinekové by divák mohl propadnout úplné depresi z bezvýchodnosti celého ekonomického mechanismu, který svou kolosálností ničí všechno živoucí. Ale východisko se v tomto případě skrývalo mimo vlastní text inscenace: v herecké a režijní nespoutanosti, která je nejen technicky dokonalou exhibicí, ale projevem lidské tvůrčí svobody skýtající určitou naději.

V koprodukční premiéře se v Divadle opery představil už pravidelný host avignonského festivalu: Thomas Ostermeier, tentokrát s Ibsenovým *Nepřítelem lidu*, na kterém pracoval se (svým) souborem berlínské Schaubühne, kde se také inscenace v této sezoně reprizuje. Že jde opět o divadelní pohled na svět zmítaný ekonomickou krizí, bylo hned více než patrné. V tomto případě šlo o pevnou dramatickou předlohu, v níž se na rozdíl od textu Jelinekové pracuje s jednájkými postavami. Přesto inscenátoři přikročili k výrazné úpravě, tj. vedle zkrácení i k doplnění o současné texty, a to především ve 3. dějství.

Doktor Tomáš Stockmann svému blízkému okolí odhalí, že místní voda, která má být základem ekonomického boomu města jako voda lázeňská a uzdravující, obsahuje škodlivé látky. Ostermeier zobrazuje Ibsenovy postavy jako společnost mladých lidí ve stylu hipster (styl mladých, zpravidla majetných lidí, kteří nosí neokázalé, ale přesto drahé oblečení a kteří se angažovaně orientují v současném kulturně-společenském dění). Doktor Stockmann a jeho žena Katerina mají malé dítě a společně s dalšími intelektuály, tiskařem Aslaksenem a redaktorem Billigem, i domácí kapelu: při zápasech s každodenními nepřijemnostmi (především křičící dítě, ze kterého jsou oba mladí rodiče unavení) přemýšlí o stavu dnešního světa. Doktor Stockmann je zapálený mladý aktivista, trochu nešikovný, nepraktický a roztržitý. Pod Ostermeierovým vedením ho Stefan Stern ukazuje jako člověka, který nemá dispozice k tomu být vůdcem davu, ale přesto nepolevuje ve svém úsilí zlepšit tento svět. V okamžiku, kdy přináší výsledky rozboru místní vody, které jasně ukazují na její škodlivost, přátelé se k jeho rozhodnutí zastavit lázeňský projekt okamžitě připojí. Z jejich jednání je ovšem mnohem víc cítit mladistvé nadšení pro jakoukoli kontrakulturní akci než vědomí, co ve skutečnosti tento krok bude znamenat a proti komu se vlastně budou muset postavit. Ani podpora šéfredaktora místních novin Hovstada, který přijde vyjádřit svůj souhlas se Stockmannovými plány, nevypadá příliš důvěryhodně. Hovstad v podání Christophera Gawenda je evidentně opatrníkový člověk, kterého motivuje spíš vidina stát na straně někoho, komu se doposud vždy dařilo, než vnitřní přesvědčení. Mladý Stockmann podporu ze všech stran důvěřivě přijímá a ve své naivitě a idealismu věří danému slovu.

Proti mladému doktoru Stockmannovi Stefana Sterna stojí jeho starší bratr, starosta města Petr Stockmann, kterého hraje vynikající Ingo Hülsmann. Společně s ním Ostermeier věrohodně zhmotňuje jakési klidné cynické monstrum: dané slovo u něj proti ekonomickému zájmu nic neplatí. Je oblečený do padnoucího módního modrého obleku a svým klidně racionálním způsobem dokáže nejen skvěle argumentovat potížemi, které by zrušení plánu vybudovat lázně přineslo (ekonomický propad, zvýšení daní na opravu vodovodu), ale především dostat všechny doktorovy zastánce postupně na svou stranu.

Zásadní zlom přináší 3. dějství, které má být veřejnou debatou o přínosu či smrtelném nebezpečí lázní. Zde Ostermeier zcela ruší půdorys Ibsenova textu. Účastníky shromáždění se stávají i diváci, hlediště je osvětlené a za řečnický pulstík se staví starosta Stockmann, aby uvedl to, co se chystá mladý Stockmann – do této doby nevybíravým způsobem všemi přítomnými upozadovaný – oznámit. Starosta jednoduše vysvětlí situaci tím, že v současné ekonomické krizi jsou lázně jediným řešením, jak město ekonomicky zachránit, jak vybudovat nové školy, silnice a nemocnice. A vybízí shromážděné, tj. diváky, aby veřejně řekli, zda existuje nějaká jiná možnost než lázně vybudovat. Herci jsou v hledišti připraveni s mikrofony a překladatelkou,³ rozbíhá se vzrušená debata na téma východisek z ekonomické krize. Převážně francouzské publikum ocenilo tuto příležitost a živě se zapojilo do debaty. Zajímavé bylo, jak byli herci-odpůrci doktora Stockmanna na tento okamžik připraveni. Argumenty diváků brilantně vyvraceli a přinášeli další argumenty mluvící pro lázeňský projekt a pro nové nastartování systému, který zkolaboval a přivedl svět do krize. Inteligentní

3 Představení opět probíhá v němčině s francouzskými tituly.

a debaty chtivé festivalové publikum starostu ovšem doslova zavalilo vlastními návrhy a protesty.

Po chvíli se centrum dění přesunulo opět za jevištní portály a následoval projev samotného doktora Stockmanna, který vyvrcholil větou, že ekonomika není v krizi, ale krizi představuje už samotná ekonomika. Byl odměněn bouřlivým potleskem a souhlasným voláním publika, přestože jeho divadelní odpůrci jej začali z hlediště ostřelovat balonky s barvou a postupně jej od řečnického pultrů odehnali a zamezili další diskusi (i když se jim v tom někteří diváci pokoušeli fyzicky zabránit).

Tento průlom jevištního světa, světa, kde je vše 'jako', do světa skutečného, byl nesporně zajímavým a působivým pokusem, jak téma boje proti systému nechat diváky pocítit na vlastní kůži. Ovšem nebezpečí zklamání z návratu dění do iluzivního obrazu inscenace bez možnosti vlastního diváckého angažmá při řešení problému se nepodařilo vyhnout. Poslední, 4. dějství, kde Ibsen zobrazuje zrod jedince, který sám stojí pevně proti společnosti a každá prohra je pro něj jen posilou v jeho konání, se v tomto případě zdálo už trochu neústrojně přidané. Přestože totiž v divadelní rovině starosta Stockmann v debatě zvítězil, mladý doktor Stockmann si získal skutečnou přízeň většiny publika, která se – soudě podle reakcí – s jeho idealismem plně identifikovala. V posledním dějství se tedy už jen dovyprávěl původní příběh, aniž zazněla závěrečná doktorova věta: „Věc se má totiž tak, abyste věděli, že ten nejsilnější člověk na světě je ten, co stojí nejvíc sám.“ V řádu Ostermeierovy inscenace doktor Stockmann po svém veřejném vystoupení totiž sám rozhodně nebyl.

Inscenace měla v Avignonu obrovský úspěch. Ale vkrádá se pochybnost, zda i v tomto případě se nám nesděluje jen to, co už víme, a zda Ostermeier „nepoučuje už poučené“. Ostermeierova inscenace, v níž převládají nesporně vynikající herecké výkony všech představitelů, jako by nám naši situaci neadekvátně ulehčovala: vytvořila všechny podmínky pro to, abychom mohli starostu a jeho přísluhovače zavrhnout, a tak je s podporou davu, který nadšené publikum vytvořilo, přestali považovat za nebezpečí. Stockmannovo nadšení totiž působilo jako droga a během debaty jsme se pak mohli pevně semknout proti jasnému nepříteli, který je původcem všech problémů. Jako by nám Ostermeier umožnil svěřit odpovědnost za řešení do rukou někoho jiného, a tak se této odpovědnosti pohodlně zbavit.

Není zřejmě náhodou, že v případě Stemanna a Ostermeiera se to důležité odehrálo v jistém smyslu mimo rámec inscenace. Ale zatímco člověk ze Stemannovy inscenace odchází poněkud zmatený s vědomím, že přijmout nejednoznačnost světa je jediným prostředkem, jak nepodlehnout dogmatice nějakého systému, v případě Ostermeiera jsme mohli nabýt dojmu, že lék na krizi existuje a je v něj možné – a příjemné – věřit. Ovšem jakou podobu tento lék má a zda je vůbec příjemné ho užívat, na to inscenace neodpovídá, a zřejmě ani odpovědět nechce. Nedůvěra v tak snadné řešení ještě zesílila, když jste po představení vpluli do reje festivalových ulic. Přes rok je Avignon mrtvým městem. Toto město duchů se ale v období festivalu stává trhem: místem, kde si restauratéři a hoteliéři mohou pohodlně vydělat na zbývající část roku. Koneckonců i samotný festival se stal komerční záležitostí. Naštěstí ale zůstal místem, kde lze ještě svobodně o takovém světě a jeho stavu na divadelní rovině přemýšlet.

Z divadelní Vídně II

V polovině září jsem měla příležitost takřka po roce znovu navštívit první rakouskou scénu, vídeňský Burgtheater. Od roku 2009 jej vede německý režisér Matthias Hartmann (1963), a protože je ve svém počínání velmi úspěšný, byl již v lednu 2012 ministryní kultury jmenován ředitelem tohoto velkého činoherního divadla i pro další období 2014–2019.¹ Letošní sezonu Hartmann zahájil prakticky už na jaře, když na tiskové konferenci představil dramaturgický plán pro příštích dvanáct měsíců. Časopis *Die Bühne* tento program nazval „Cestou k rakouské duši“ a se zajímavým komentářem informoval o připravovaných titulech i režisérských osobnostech, které na nich budou pracovat.

Jen z rakouských autorů se tak na jevišti Burgtheateru a na scénách v Akademietheateru a v Kasinu am Schwarzenbergplatz objeví *Alpský král a nelida* Ferdinanda Raimunda v režii Michaela Schachermayera, *Elektra* Huga von Hofmannstahla režiséra Michaela Thalheimera, *RÄUBER.SCHULDEN* genital dramatika Ewalda Palmetschofera v režii Stephana Kimmiga, vedle toho Matthias Hartmann připraví inscenaci nového textu Elfriede Jelinek *Schatten (Euridike sagt)* a tragédii Franze Grillparzera *Pramáti*, David Bösch poté nastuduje

komedii Johanna Nestroye *Talisman* a Barbara Frey vrátí na rakouské jeviště Molnárovu hru „ze starého mocnářství“ *Liliom*. Mimoto bude uveden Čechovův *Strýček Váňa*, nová hra dánského autora Thomase Vinterberga a dramatické texty Justiny del Corte, Hanse Henny Jahna, Wolframa Lotze a Ferdinanda Brucknera.

První premiérou sezony 2012/2013 se v Burgtheateru už 6. září stala inscenace Kleistovy romantické tragédie *Prince Bedřich Homburský*. Vznikla v koprodukcí se Salcburským festivalem a režiovala ji Andrea Breth (1952) ve spolupráci se scénografem Martinem Zehetgruberem a kostýmní výtvarnicí Moidele Bickel. Andrea Breth patří k tvůrcům, kteří neústupně stojí za klasickými díly a hájí jejich právo na existenci navzdory postmoderním tlakům. „Považuji za nepochopitelnou ztrátu divadla, že jazyk nehraje už žádnou roli, že vše je ironizováno a cynismus se stává korunou všech věcí. Proti tomu existuje ohromná touha publika po takových textech jako ten Kleistův, který zase jednou vede k zamyšlení, ke konfrontaci s neuvěřitelným jazykem, jaký neslyšíme každý den. [...] Já nemám chuť to smetít, které čteme v novinách, poslouchat ještě i večer na divadle,“² říká režisérka.

Její inscenace *Prince Bedřicha Homburského* je působivou výzvou k vědomé reflexi individuálních postojů ve společenském a politickém životě současné Evropy. Hraje se tu o nebezpečí spočívajícím ve strachu mocných, kteří

¹ V loňské sezoně dosáhla návštěvnost Burgtheateru historické úrovně, když jej navštívilo 425 000 diváků. Jak píše Lothar Lohs v *Die Bühne* č. 6/2012, Matthias Hartmann zprávu oznamoval s potěšením i sympatickou prosbou: „Zůstaňte nám kriticky nakloněni.“ Bez zajímavosti není ani údaj o výši sponzorských příspěvků: Burgtheateru se takto dostalo podpory ve výši 700 000 Euro, jak v tomtéž čísle *Die Bühne* uvádí Michaela Knapp.

² V článku Lothara Lohse „Schachpartie um das Leben“, *Die Bühne* 7–8/2012.



Heinrich von Kleist: Princ Bedřich Homburský. Burgtheater 2012. Roland Koch (Hrabě Hohenzollern), August Diehl (Princ Bedřich Arthur Homburský), Marcus Kiepe (Ritmistr z Golzů). FOTO BERND UHLIG

mohou rozhodovat o druhých. Hraje se o tragických úskalích moci, převáží-li nad svrchovanou vládou obava z konkurence a osobní boj proti možným rivalům. Hraje se o život mladého braniborského vojevůdce, Prince Homburka; ten, zamilovaný, nenaslouchal bitevním plánům, porušil rozkaz a vytáhl proti nepříteli dřív, než mu bylo stanoveno. Braniboři díky němu zvítězili a porazili Švédy u Fehrbellinu. Podle platných pravidel musel vojenský soud Prince odsoudit k smrti. Jeho život má nyní v rukou nejmocnější muž, kurfiřt Bedřich Vilém, od nějž se očekává, že vzhledem k cennému vítězství udělí Princovi milost.

To, jakou zkázu přináší Braniborům válka, je divákům zjeveno výmluvným scénickým obrazem: rozvrácené kmeny vzrostlých stromů, mohutné ohořelé pahýly smrků, které bývaly svěžím hustým

lesem, temné šero, v němž jen záblesky pochodní vystupují z těžké mlhy, která by stejně tak mohla být i dýmem po dohasínajícím ohni. Na kraji jeviště sedí Princ Homburský (August Diehl) a sní sen o velkém vítězství. Splétá si z zavřínu svůj věnec slávy. Bez jeho vědomí přihlíží skupina dvořanů v čele s Kurfiřtem (Peter Simonischek) jeho náměsíčnému snu. Nevšedním dějem jsou zaskočeni: Je třeba mít o Prince strach? Nebo mít strach z něho!

Když se scéna promění, dějištěm jsou sály zámeckého dvora: tady je třeba proti ničení a chaosu postavit řád. Obdélníková krabicová scéna s jemně prosvěcovanými stěnami evokuje vznešenost mramorových paláců, zároveň geometrická přísnost tvarů i střídmost nábytku násobí chladný odstup, který k Princovi Homburskému od počátku Kurfiřt chová. Jen oni

dva – protivníci budoucího osobního zápasu – se bílými košilemi vydělují z černých elegantních siluet ostatních postav.³ Všechn pohyb na scéně má svou míru, svou uváženost, jako by všichni zúčastnění pod tlakem okolností doslova vážili každé gesto a každý krok. Až na Prince Homburka! Je prudký, divoký, jako mladý lev, který cítí svoji sílu. Když přichází jako vítěz s prapory poražených Švédů, opojná energie z něj nekontrolovaně, zběsile tryská. Je jako rozdrážděná šelma. S nespoutaným, rozvášněným nitrem popouští mimiku k expresivním erupcím, potřebuje vyřvat do světa svou výhru, dokonce se vrhá na jednoho z vojáků, sráží ho k zemi a snad mu vykousl i kus tváře! A potom... Jakmile přijde do vězení zpráva, že se Kurfiřt zdráhá, oháněje se zákony a pořádkem, podepsat Princi milost, stojí tu ztracený, vystrašený hoch, který by se vzdal i lásky k Princezně Natálii Oranžské, jen kdyby mohl dál žít.

Z této situace staví Andrea Breth pozoruhodné společenské drama. Princova proměna přivádí před zatvrzelého vládce nejprve Natálii. Pauline Knof je křehká, odhodlaná a inteligentní. Její láskyplná podpora vrátí Princi odvahu postavit se Kurfiřtovi dopisem, jenž mu posílá, setrást ze sebe strach ze smrti a hrdě se postavit za svůj čin. Vrcholem hry je pak shromáždění vojenských velitelů, slyšení u Kurfiřta. Stává se velkolepým diskurzem o pravém smyslu vlády a podřízenosti. Hlavním řečníkem je Homburkův blízký, starý plukovník Kottwitz. Hraje jej se samozřejmým přesvědčením Hans-Michael Rehberg, štíhlý prošedivělý

muž s vpravdě jemným, aristokratickým vystupováním. K srdečným i tvrdým slovům jej opravňují životní zkušenosti a oddanost:

*Pane, svůj hlavní, svrchovaný zákon
ukrývá vojevůdce ve svém srdci,
to není pouhá litera tvé vůle,
spočívá na tvé zemi, na koruně
a na tvém čele, které ji smí nést!
Proč, proboha, se staráš o pravidla,
jak zdechat nepřítele, když on sám
i s praporci ti leží u nohou?
Zdolat ho, to je svrchovaný zákon,
a zatím ty, náš milovaný vládce,
toužíš své vojsko změnit v mrtvou ocel,
kterou si strčíš do pochvy, kdy chceš!
Pouze duch malý, hluchý k osudu,
snaží se takovýmito pravdám učit.
A pouze špatný, krátkozraký státník
by deset případů, kdy nadšení
přineslo zisk, chtěl poměřovat jedním,
kdy nadšení se stalo zdrojem škod.
Cožpak já v boji prolévám svou krev
jen za žold zlata nebo věhlasu?
Probůh, tak nízko si jí necením!
Zato mou tichou, sladkou radostí,
mým štěstím, na ostatních nezávislým,
je tvoje nádhra a velebnost
i mocné jméno, jehož sláva roste.
Za tento žold své srdce prodávám.⁴*

Zlomit Prince se Kurfiřtu Bedřichu Vilémovi nepodařilo, naopak může mít obavu z rozsáhlé rebelie. Mladý Kurfiřtův protivník přesto v inscenaci Andrey Breth umírá. Další nečekaný obrat panovníkovy vůle už srdce egocentrického a iracionálního hrdiny neunes. Poslední repliku tragické hry „Do prachu s nepřáтели Branibor!“ tu pak nezvolají všichni, jak předepisuje text Heinricha von Kleista z roku 1809. S prázdným a kradným pohledem muže, který zradil své věrné,

3 Barevná skladba kostýmů Moidele Bickel má v inscenaci přesné významy: i Princezna Natálie má k černým splyvavým šatům bílé rukavičky, podle kterých Princ pozná, že jeho sen o nevěstě nebyl jen zdáním. Scéna Martina Zehetgrubera zase propojuje barevným odstíněním stěn zámeckých sálů dramatické situace s emocemi: jemně fialová je místnost pro válečnou poradu, růžový odstín má vězení, kam za Homburkem přichází Natálie, ledově modrá je síň, v níž Kurfiřt drtí dvořany svou arogancí, a jeho žárlivost na Prince pak prozrazují nažloutlé stěny jeho pokoje.

4 Cituji z překladu Jindřicha Pokorného v knize *Záhadný nesmrtelný dramatik Heinrich von Kleist*, Praha: Mladá fronta 1980: 388.

ji jako vlastní ortel vysloví jen Kurfiřt Petera Simonischeka.⁵

5. dubna 2012 měla v Akademietheateru rakouskou premiéru inscenace textu Elfriede Jelinek *Zimní cesta* (*Winterreise*). Autorka vyznamenaná Nobelovou cenou za literaturu ji napsala pro Münchner Kammerspiele, kde ji v roce 2011 uvedl režisér Johan Simons.⁶ Hra poté získala prestižní Mülheimskou cenu a během krátké doby se dostala na repertoár několika německých divadel. Text, který tvoří osm rozsáhlých monologů a který je při čtení velkou inscenační hádankou, ve Vídni s velkým ohlasem představil Stefan Bachmann (1966), režisér švýcarského původu, jenž od příští sezony nastoupí jako intendant v Kolíně nad Rýnem. Spolu s dramaturgyní Andreou Vilter, scénografem Olafem Altmannem a výtvarnicí kostýmů Esther Geremus našli k autorčině složitému, pouze vnitřně dramatickému textu dobře fungující klíč. Odvážili se nahlížet do nitra zpovídajících se postav, vidět, slyšet a cítit jejich bolest, samotu, sebestřednost i sobectví,

5 K tématu panování a správy státu je ve vídeňské Albertině do 6. ledna 2013 otevřena výstava *Císař Maxmilián I. a umění Dürerovy doby*. Skýtá návštěvníkům zajímavý vhled do renesanční Evropy. Císaře Maxmiliána I. (1459–1519) výstava představuje jako panovníka, který dbal o společenskou prestiž své rodiny, dvora a země a tento svůj „scénovaný obraz“ dával vědomě upravovat k mimořádné působivosti. Zajímavé je tu tak prezentováno soudobé vědecké zkoumání humanistických učenců, vedle kterého leží právě tak fakta smyšlená, vycházející z mytologie a počátků novověkého historického bádání, i obrazy naplněné fantastickými představami neexistujících nadpozemských bytostí, jež svým původem patří ještě kultuře středověku. Vystavena je tu zachovaná a zrekonstruovaná druhá část *Triumfálního průvodu* Albrechta Altdorfera a jeho dílny. Pás maleb na pergamentu je přes padesát metrů dlouhý a představuje nikdy neuskutečněný velkolepý triumfální průvod jako ideál panovnického lesku, přitom je výmluvným dokumentem o podobě tehdejší společnosti i postavení země, jež k habsburské koruně patřily.

6 Hra vyšla v českém překladu Jitky Jílkové pod názvem *Zimní putování* a její knižní vydání v nakladatelství Mladá fronta doplňuje doslov *Poutí v hlavě* Petra Štědrone, který přibližuje také první inscenaci divadelní hry v Münchner Kammerspiele. Ta trvala tři a čtvrt hodiny, zatímco inscenace vídeňská, vycházející z výrazně seškrtného textu, se hraje hodiny dvě.

které Elfriede Jelinek dokáže vyfabulovat z mnoha drobných střípků k otřesným a šokujícím skutečnostem. Vstoupili s autorkou a jejími texty do tvořivého dialogu a s vynikajícími herci stvořili na divadle expresivní svět, který je jímavý i děsivý.

Tak jejich inscenace koresponduje i s děkovnou řečí „Fremd bin ich“, již Jelinek zaslala do Mülheimu, když obdržela cenu za drama roku. Je přetištěna v programu a píše se v ní:

„Cosi v mých hrách dojde vždy výmluvně k vyjádření, ale kdo zde promlouvá o čem a jak? V mé *Zimní cestě* před mluvící vystupuje krajina. Jedna promlouvá v ustrnutí. Sotva ještě mohu prožívat život, když jsem onemocněla strachem. Je to tedy cesta v ustrnutí, už ne v čekání, protože když se čeká, přijde možná něco ještě poté. Jít je už přespříliš, mohlo by se říct, je to ztracená chůze, bez pohnutí z místa. Flašinetář stojí bosý na ledu, až ho jednou zlomí teplo jeho nohou, až se to poslední živé teplo promění v tající led. Podobně jako opuštěné hlídací psy na bývalé hranici NDR, které ve své literární reportáži popisuje Marie-Luise Scherer. Nikdo se už o zvířata nestará, hranice, kterou měla hlídat, zmizela, a tak jen vydešeně běhají v kruhu, kam jim řetěz dovolí, dokud v tom místě teplo z jejich tlapek nerozpustí led, ony zapadnou do té okrouhlé hroudy studeného rosolu a utopí se.“

S takovou ostroší a přitom s nadhledem a hravým důmyslem v Akademietheateru zpřítomňují osm samostatných „aktů“, jež dohromady spojují písně Franze Schuberta a Wilhelma Müllera, podle kterých se hra jmenuje a jejichž drobné úryvky vsunula Jelinek do textu svých postav. A je to právě dramaturgicko-režijní práce s jednotlivými plochami textů, která posiluje jejich výpověď. Scéna se proměnila v prudkou šikmu, černou asfaltovou sjezdovku, padající do propadla, orámovanou tmavým širokým kovovým rámem až u samotných portálů. Jen v horní polovině je vyříznutý malý kruhový otvor. Jako první se v něm zjevuje nahá žena. Vlastně její karikatura, protože štíhlá Barbara Petritsch je navlečena do dokonalé „tělové masky“ stárnoucí tlusté ženy. Přitom její povadlá prsa, převísle břicho



Heinrich von Kleist: Princ Bedřich Homburský. Roland Koch (Hrabě Hohenzollern), Peter Simonischek (Bedřich Vilém, braniborský kurfiřt), Udo Samel (Polní maršál Dörfling), Andrea Clausen (Kurfiřtka), Hans Dieter Knebel (Hennings). FOTO BERND UHLIG

a povislé svaly na dříve silných pažích by klidně mohly představovat i neváb-
né tělo mužské. Má ovšem skvělý účes
i líčení a spoustu třpytících se šperků ko-
lem krku, na rukou a na uších. Je sama,
vůbec nezakrývá svou nahotu a jako by
si prozpěvala jednu z písní *Zimní cesty*.
Ve skutečnosti zpívá mužský, chraplavý
a melancholický hlas mladého němec-
kého rockového zpěváka Jana Plewky.
Barbara Petritsch pak hledišti tlumočí
první monolog a zní to tak, že bilancuje
svůj život a nenachází nic, co by jejímu
dalšímu žití mohlo dát smysl. Je sama
sebou odsouzena k pohodlí a prázdnotě.

Druhý text se vrací ke skandálu s po-
chybným prodejem a následnou privatiza-
cí jedné korutanské banky a jeho „mottem“
by mohl být výrok: „*společnost si neužívá,
ale společnosti, ty ano*“, přičemž je o řeč
o rakouské společnosti jako celku a pak

o společnostech obchodních, jež ‘výhodný’
prodej zprostředkovaly. Tentokrát jsou na
šikmě zavěšeny čtyři postavy: dva mladí
muži a dvě mladé ženy, všichni v tmavých
oblecích a kostýmcích. Smetánka z ban-
kovních kruhů si pročítá noviny a poba-
veně hovoří o velkém kšeftu. Možná i jim
se jednou takový podaří! Když jejich cy-
nismus překročí jistou míru, povolí oce-
lová lanka, která je udržují na šikmé plo-
še, a oni s jekotem zajedou do propadla.

Ve třetím aktu zůstává scéna prázdná,
jen odshora pomalu a šikmo sestupuje
bílé světlo, odráží se na černém téru, až
zachytí prázdný kulatý otvor a přes něj
pak zvolna putuje dál. Elfriede Jelinek tu
vypráví o Natasche Kampusch, unesené
dívence, sedm let vězněné v podzemní
kobce, a o tom, jakou nenávist v lidech
vzbudila média, která jí po vysvobození
věnovala velkou pozornost:

*Ona si myslí, že je někdo jen proto, že byla málem mrtvá. Jenže je nikdo. Nemá žádný vztah k našim životům, které jsou mnohem zajímavější, protože si můžeme být jisti každou věcí, protože my jsme měli na vybranou. Prosím, ona na vybranou neměla, ta maličká, ještě dítě, na vybranou neměla, prosím, neměla na vybranou, ale proč si tedy vybírá teď, právě teď, kdy je v bezpečí, proč si vybírá veřejnost? [...] Ať si jde zpátky do své žumpy! To chceme. Aby musela zpátky.*⁷

Ten příliv nenávistného, bezcitného zavržení nebohé oběti, za kterou mluví jen ta strašná černá díra, se ozývá z šesti reproduktorů umístěných divákům za zády. Pro tolik hlasů je monolog rozepsán. A jen potvrzuje, jak brilantní herečky a herce Burgtheater má. Z takového množství nesmyslné pýchy a tupého pokrytectví, v té nejprostší podobě pravdivého lidského hlasu odkrývajícího slepou zlobu, se divákům hrůzou tají dech.

Nejvíce smíchu v hledišti vzápětí vyvolal dvojí monolog mladých dívek. Melanie Kretschmann a Dorothee Hartinger byly shora na šikmu spuštěny v zavěšení, jakým se uspaný dobytek nakládá na vůz. Sotva se usadily poblíž prázdného otvoru, odříkávala jedna po druhé týž text o svém osamocení. Zatímco subtilní Kretschmann jej prodchnula zoufalstvím a sebelítostí, jež ji přiváděly k slzám, silnější Hartinger vystupovala se strojenou drsností, „mluvila manickou rychlostí“ – jak bystře zhodnotila jedna z rakouských kritiků –, a dávala tak průchod negaci, z které jí samé nebylo dobře.

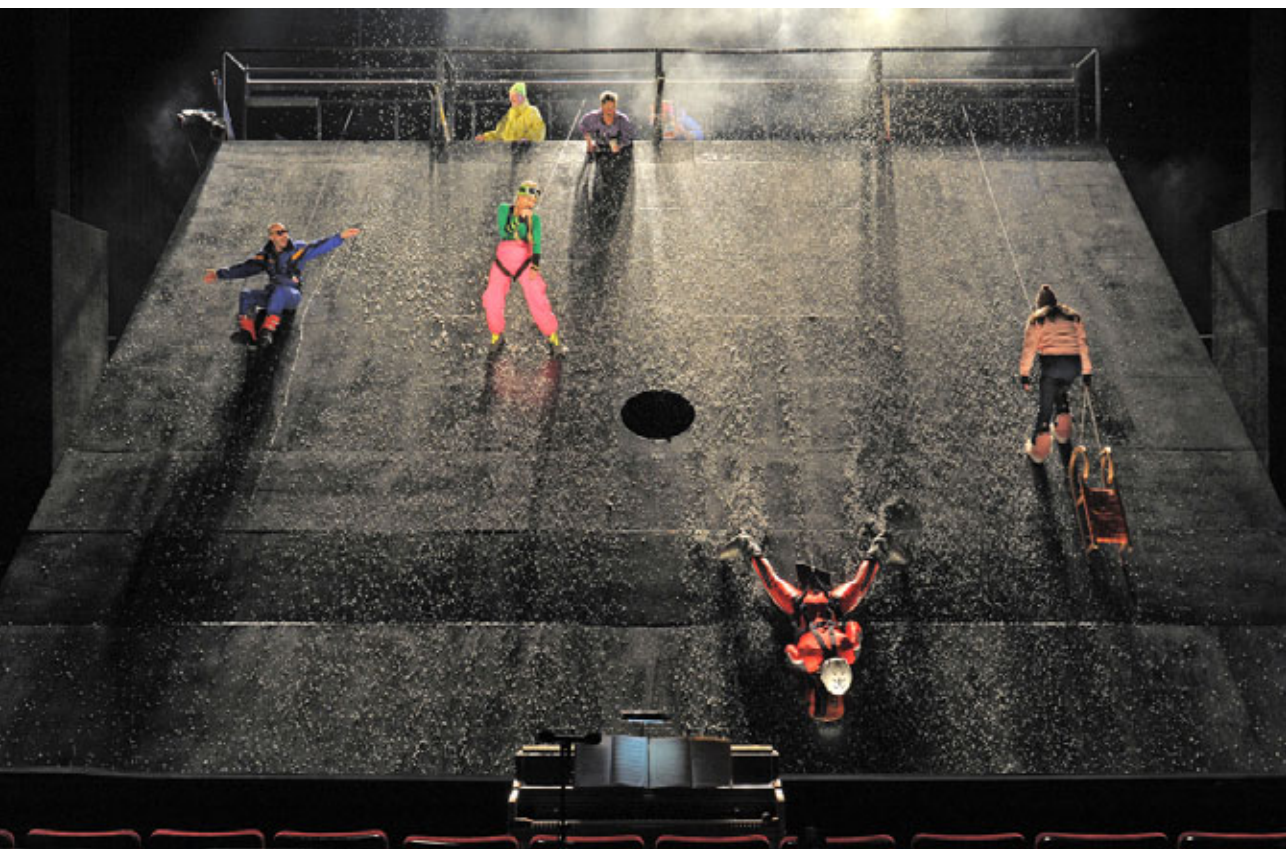
V následujících textových partech se Elfriede Jelinek vrací ke komplikovanému vztahu k rodičům. Hovoří o matce a její mateřské lásce, jejíž hloubka jako by pro ni byla zároveň zábranou k navázání silného vztahu k mužům, do nichž si je schopna promítat jen sexuální touhy. Stefan Bachmann tuto scénu zásadně odlehčil, když do role zpovídající se ženy obsadil mladého herce jemných rysů

a naivního vzeření Gerrita Jansena, navíc oblečeného do satebních šatů. Ona/on bezradně sedí u telefonu, občas s někým znuděně volá. Odpovědi, které dostává, řešení neposkytují. Přicházejí z druhého konce jeviště, od sjezdaře (Simon Kirsch) velmi zpomaleně se spouštějícího ze sjezdovky šusem dolů. Osírelá nevěsta dostává jen odpovědi, které odnáší vítr.

Trauma z otcovy nemoci a jeho letitého setrvávání v ústavu pro duševně choré je tématem druhého rodinného partu. Rudolf Melichar je urostlý vysoký muž, ovšem uvězněný v kulatém otvoru černé šikmy, v zuboženém potrhaném oděvu. Vede svůj monolog ve dvou rovinách. Z reproduktoru za jevištěm se jako v kolovrátku točí nekonečný mechanický proud slov, jako by to byla náповěda, jež jen ‘technicky’, na dechu, předříkává text, který herec zapomněl. On pak části skutečně opakuje a vkládá do nich emoce své rozedrané, opuštěné duše. Jako útrpní a otupělí svědci jeho demence stanou na pár chvil na kraji jeviště matka s dcerou, jež jej přišly navštívit.

A Bachmannův závěr? Tou dámou, jež už nikam nemůže chodit a tak přebývá v bytě, kam doléhá ustavičný rámus z divokých sjezdovek, teď ozvučených silnou aparaturou, takže ani za oknem či zdí není před hlučnou zábavou úniku, je opět nahá „lady“ Barbara Petritsch. Když tiše krákorá svůj žalozpěv, vrchní část kovového rámu nad šikmou vyjede do provaziště a odkryje horní rampu – vrchol zdejší sjezdovky. Nahoře už jsou shromáždění herci v barevných kombinézách a zábaeva je v plném proudu, spouští se dolů na lyžích, na prknech, na saních, padá sníh, rampa je ostře nasvícená, jeden křičí přes druhého, nápadně se pije alkohol a ne nápadně se zvrací. Mladá DJ-ka (Melanie Kretschmann) si postoupí s mikrofonom až k Barbaře Petritsch a roztáčí večírek, co jí temperament stačí. Stará dáma se nešťastně pohrouží do svého brlohu. Za ní putuje ještě pár vyprázdněných

⁷ Cituji z překladu hry Jitky Jilkové *Zimní putování*.



Elfriede Jelinek: *Zimní cesta*. Akademietheater 2012. Jan Plewka, Melanie Kretschmann, Rudolf Melichar, Barbara Petritsch, Simon Kirsch, Dorothee Hartinger. FOTO GEORG SOULEK

plechovek. Konečně! Teď všichni, co zůstali, jsou nádherně free a happy!

Po zářijové repríze *Zimní cesty* zazníval v Akademietheateru dlouhotrvající vřelý potlesk. Rakouští diváci snad beze zbytku přijali kritickou lekci své autorky, tak fascinované všemožnou lidskou slabostí, a ocenili vážné i různými prostředky divadelního scénování odlehčené 'přečtení' jejího textu. Však také inscenace Stefana Bachmanna byla nominovaná na letošní Nestroyovu cenu. Stejně jako *Princ Bedřich Homburský* Andrey Breth.

I vzhledem k dalším nominacím může být pro českého diváka zajímavé srovnání rakouské inscenace *Tramvaje do stanice Touha* s tou, již v Činoherním klubu

v loňském roce režíroval Ladislav Smoček (1932). V Burgtheateru hru Tennessee Williamse uvedl v premiéře 28. ledna 2012 Dieter Giesing (1934) ve spolupráci s Johannem Kresnikem. Jako byla u nás Lucie Žáčková nominovaná za hereckou postavu Blanche Dubois na Cenu Thálie a Cenu Alfréda Radoka, vysloužila si Dörte Lyssewski za tutéž roli nominaci na Cenu Johanna Nestroye.⁸

Dieter Giesing pracoval se scénografem Karlem-Ernstem Herrmannem a kostým-ním výtvarníkem Fredem Fennerem. Na

⁸ Na Nestroyovu cenu byl mezi muži nominován také August Diehl za *Prince Bedřicha Homburského*. V době korektur byly již známy výsledky: D. Lyssewski Nestroyovu cenu získala, stejně jako inscenace Jelinekové *Zimní cesty*.



Tennessee Williams:
Tramvaj do stanice Touha.
Burgtheater 2012. Dörte
Lyssewski (Blanche)
a Nicholas Ofczarek
(Stanley).

FOTO REINHARD WERNER

velkém jevišti Burgtheateru postavili prostorné jednopokojové studio s koupelnou s prosvítající stěnou a s dlouhým oknem obráceným k zadnímu prospektu. Je jím vidět na schodiště vedoucí k hornímu bytu Eunice a Steva, zároveň jím pronikají výrazné pastelové barvy nasvícené ulice. Na rozdíl od pražské inscenace, jež se do přesných detailů drží amerického způsobu života poválečných let, jsou tedy zařízení bytu, kostýmy herců i pop-jazzové variace Jörga Gollasche vztaženy k dnešku. Režisér Giesing je také zaujat zcela jinými rysy Blanchiny povahy než Ladislav Smoček. Buduje inscenaci na jejím sklonu k lehkovážné dobrodružnosti. S ní Dörte Lyssewski skutečně podléhá pokušení lehkovážného flirtu se Stanleyem, dost bezostyšně provozovaného i před sestrou (Katharina Lorenz). První setkání Blanche se Stanleyem je okamžikem letmého, ale jasného zajiskření, ze kterého rostou další vzájemné provokace. Až do momentu, kdy Stanley uslyší, jak opovržlivě o něm Blanche se Stelou hovoří. Od té chvíle jako by pro něj neexistovala, nevěnuje jí jediný pohled, přívětivé slovo. Nicholas Ofczarek rozehrává silnou strunu nemilosrdné mužské

ješitnosti. O to víc Blanche popouzí a dává divákům nahlédnout do jejích karet.

Dörte Lyssewski patří k oblíbeným herečkám Burgtheateru. Vysoká plavá blondýna s výraznými očima a hlubokým hlasem je zřejmě pro vídeňské diváky zosobněním ženského typu, který dobře znají i rozumějí jejímu vystupování. Je představitelkou ženského vampa, který je zvyklý na luxus a má problematické vztahy k mužům, jedná sebevědomě až do krajností, kdy se promění z povznesené dámy na kolem sebe bušící hysterku. Takový je i konec její Blanche ve Williamsově *Tramvaji*. S tím dovětkem, že něžnost, s níž ji Stanley položí na postel, kam ji dovedl, aby ji znásilnil, prozrazuje jeho skutečnou touhu.

Giesingova inscenace je diváky vděčně přijímána, oslovuje je. Přesto, je třeba dodat – i kvůli našemu sebevědomí –, že inscenace Ladislava Smočka v Činoherním klubu je opravdu z těch, které dramatikovo dílo nazřely s mimořádným pochopením a srozuměním. Už proto, že Blanche Lucie Žáčkové je žena citlivá a vzdělaná a její vztah k jazyku, literatuře a umění je opravdový.

Petra Honsová

Erdmanův Sebevrah v Sofii

Národní divadlo v Sofii je nejstarší divadlo na území Bulharska. Bylo dokončeno po osvobození z turecké nadvlády a slavnostně otevřeno na počátku roku 1907. Původně bylo koncipováno jako neobarokní budova od vídeňských architektů Hermanna Helmera a Ferdinanda Felfnera. Střešní sousoší z obou stran divadla zobrazují bohyně vítězství Niké v kočáru, který táhnou tři lvi, stejné sousoší použili architekti i na svém projektu divadla v Jablonci nad Nisou, dnes ovšem s prázdnými vozy bez soch bohyň, které byly odcizeny během rekonstrukce. Hlavní opona je pozdější, inspirovaná motivy baletu Igora Stravinského *Pták Ohnivák*. Po ničivém požáru v roce 1923 bylo Národní divadlo zrekonstruováno německým architektem Martinem Dolfem a bulharským stavebním inženýrem Kiriilem Čaparovem. Po druhé světové válce proběhly další úpravy, které měly divadelní interiér vrátit do původního stavu.

Prvním hlavním režisérem a posléze i ředitelem Národního divadla v Bulharsku se stal český herec Josef Šmaha (1848–1915). Po svých zkušenostech z českého divadelního prostředí (režie Smetanovy *Prodané nevěsty*, Verdiho *Othella*, Čajkovského *Evžena Oněgina* a českých realistických dramát a veselohr) působí od roku 1905 v Sofii a podílí se zde i na založení první bulharské divadelní školy. Jeho žáky a následovníky se stávají pozdější významní bulharští herci, režiséři či pedagogové, mezi něž patří například Adriana Budevská, Krastju Sarafov, Ivan Popov, Zlatina Nedeva ad. Z klasiků bulharské moderní literatury, kteří působili jako dramaturgové či divadelní ředitelé, je třeba připomenout Penčo Slavejkova, Pejo Javorova, Nikolaje Lilieva, St. Kostova, Nikolaje Masalitino-va... V době nadvlády socialistického realismu vytvářeli výrazné a nekonformní

inscenace režiséři K. Mirský, E. Halačev, G. Ostrovský, Ml. Kiselov a K. Azarjan.

Nejvýraznějšími osobnostmi v oblasti bulharské divadelní režie se po politických změnách v roce 1989 stávají Stefan Moskov a Alexandr Morfov, jejichž tvůrčí přístup a divadelní estetika se formuje v dílně profesorky Julie Ognjanové. Svoboda a fantazie se jeví jako nejpodstatnější v hledání nekonečných možností tvarování divadelního textu. Už první inscenace divadelního a filmového režiséra Alexandra Morfova – dnes kmenového režiséra v Divadle V. Komissarževské v Sankt Petěrburgu a uměleckého ředitele Národního divadla v Sofii – se vyznačovaly mísením dramatických a komických prvků a neokázale působivou groteskní stylizací. Jeho všestranná imaginace prosakuje v textu, v hudbě, v takzvané „polyfunkční metaforické scénografii“. Morfova vyznačuje svobodné zacházení s textem: názorným příkladem je jeho inscenace *Kouzelná noc* – kompilace absurdních textů od Becketta, Ionesca a Mrožka; v jejím rámci rozvíjí osobní motiv samoty a lidské opuštěnosti ‘vzrostlé’ do globálních rozměrů bezútěšné lidské existence. Základem divadla je pro Morfova práce s herci, kteří jsou pro něho spolupracovníky s vlastním myšlením a fantazií. Mezi inscenace, které založily nové vnímání sofijského Národního divadla, patří Morfovův *Don Quijote* či *Bouře*. Klauniáda, gagy, vytříbená práce s rekvizitou, cirkusová čísla a živá hudba v souvislostech filmové montáže se staly základními prvky Morfovovy poetiky.

Podle Morfova by divadlo mělo udržovat rovnováhu mezi ‘zajímavým’ a ‘užitečným’: nemělo by sklouzávat na úroveň obecného vkusu, ale využívat možnosti provokovat občanskou diskusi. Právě to se mu podařilo při inscenování Gorkého *Na dně*, aniž by přitom popřel svou dosavadní poetiku. I další Morfovova

divadelní tvorba (*Don Juan, Emigranti, Přelet nad kukaččím hnízdem, Život je krásný*), uváděná buď na jevišti bulharského Národního divadla, nebo v zahraničí, se stále drží zásady, kterou režisér nejlépe vyjádřil v jednom rozhovoru: „*Já žiji v konkrétním čase. Jsem současný člověk. Problém je jen ve způsobu vyjadřování. Já už nemohu otevírat své pocity na jevišti nestydatým, cynickým způsobem, jak se to dnes dělá. [...] V tomto smyslu jsem z jiné generace. [...] Divadlo by mělo stát výš než divácké očekávání – na jedné straně si diváká získat, na druhé povznést.*“

Nikolaj Penev

Slavnou a ve své době proskribovanou hru Nikolaje Erdmana *Sebevrah* uvádí činoherní soubor bulharského Národního divadla Ivana Vazova pod divácky zřejmě přitažlivějším názvem *Život je krásný*. Dynamická inscenace režiséra Alexandra Morfova je vyprodána dlouhé měsíce dopředu a obrovské hlediště honosného divadelního sálu historické budovy z roku 1907 bylo i o sobotním večeru 13. října, kdy jsem měl možnost představení zhlédnout, zcela zaplněno.

Nejde však jen o množství publika, ale především o jeho složení a nevšední diváckou interakci a zaujetí. Vedle sebe se tu potkávali elegantní byznysmeni s dámským doprovodem v luxusních šatech, rodiny s dětmi i studenti s baťůžky ve zcela neformálním oblečení. Hlediště velkého divadla tak zcela samozřejmě, bez halasných proklamací a teoretických zdůvodnění naplňuje častokrát relativizovaný a zpochybňovaný smysl a obsah adjektiva *Národní* ve svém názvu. Zřetelně také odpovídá skeptikům, kteří tvrdí, že velký klasický divadelní prostor je dnes už nenávratně mrtvý, nelze jej naplnit živým obsahem, a pokud ano, je možné zaujmout jen nepočetnou

hrstku vymírajících snobů střední a starší generace.

V Morfově inscenaci je Erdmanova hra kypivou, groteskně horečnatou halucinací nebohého hlavního hrdiny Podsekálníkova, který přišel o práci a marně sní svůj sen o bizarní hudební kariéře a pohádkovém zbohatnutí, které jej čekají coby budoucího virtuózního sólistu na bombardon, zatímco sdílí rozdělený společný byt nejen s manželkou a s uštěpačnou tchyní, ale také s nepřeborným množstvím dalších nájemníků. To vše jej dovede ke známému rozhodnutí ukončit dobrovolně svůj život, který jakoby nikoho nezajímá. Teprve jeho plánovaná smrt se stane předmětem nevšedního ‘obchodního zájmu’ jeho bližních.

Scénograf Nikola Toromanov člení prostor rozlehlého jeviště se zkušeností a přehledem. Prostor Podsekálnikovova domova, jakési veřejné prádelny, je situován do poněkud sníženého orchestřiště, které je zabydleno neuvěřitelnou skrumáží kuchyňského i koupelnového – velice obstarožního, leč vesměs funkčního – harmpádí (staré automatické pračky, které poskytují hrdinově agilní tchyni – skvělá Svetlana Jančeva – improvizované lůžko, sporáky, vaříče, umyvadla, televize, žehličky). Do tohoto ‘domova’ zahrne i nejbližší lóže nad orchestřištěm, které jsou ještě před začátkem představení zcela samozřejmě a promyšleně zaplněny živou, polyfonní hereckou akcí (čištění bot, šití, čtení, zevlování, vaření polévky...). Zcela nenásilně tak i v tomto reprezentativním, zladenými štukami zdobeném prostoru klasického kukátkového měšťanského divadla vytvoří iluzi živého, přelidněného pavlačového domu bez jakékoliv špetky soukromí.

Tento kolotavý a pečlivě prokomponovaný prolog příchodů, odchodů, dialogů, smíchu i hádek je uzavřen těsně za portálem zadní ‘stěnou’ domu, kterou tvoří prádelní šňůry se sušícími se prostěradly. Ty slouží nejen jako předěl mezi

Podsekalnikovovým *domovem* a světem venku, ale příležitostně také jako improvizované projekční plátno či symbolické lodní plachty (v pasáži nenaplněného hrdinova snění o koncertním turné po celém světě), ale zejména dodávají celému prostoru silnou atmosféru neladu, vlhka, neuspořádanosti. Režisér tak ještě před začátkem samotné inscenace skvěle rozehraje prostor, vybuduje atmosféru a nenásilně a přesně jej přitom tematizuje. V případě nešťastného Podsekalnikova máme co dělat s práním špinavého prádla nejen doslova, ale především obrazně, když se rozhodne spáchat sebevraždu a okolí na něj začne naléhat, ať svou smrt 'zasvěť' právě jim – umlčované inteligenci, nešťastné či romantické lásce, nespokojeným a chudnoucím živnostníkům atd., a tak 'vyper' či 'vyčistí' jejich životy. Téma oběti, s až kristovskými aluzemi, prolíná celou inscenací včetně dvojice žen kolem hlavního hrdiny.

V průběhu děje se 'stěna' z prostěradel zvedne a odhalí lacinou, pouťově nevkusnou a halasnou fiestu, uspořádanou na hrdinovu počest, jejímž vyvrcholem má být sebevražda obžalovávající nepřátelskou společnost ve jménu výše vyjmenovaných idejí. Dominantou slavnostního prostoru situovaného těsně za portál je ušmudlaný obytný přívěs, který slouží jako otlučená střelnice, vedle se griluje maso a za stolem, kde se koná místo *poslední večeře* spíše *poslední oběd*, radostně vyhrává živá kapela s nezbytným sólovým bombardonem. Hudba Asena Aramova představuje výrazný a působivý prvek celé jevištní kompozice. Zde ve fantaskním, až apokalyptickém tanečně obžerném reji, uhrančivém danse macabre, víří kolem osamělého hlavního hrdiny galaxie jeho sousedů a známých – včetně důstojného popa, prostitutky, nepřehlédnutelně dominantní sousedky ve famózním podání Albeny Kolevy.

Zadní část jeviště je ohraničena kruhovým proscenem, na nějž jsou promítány

valící se mraky, které s postupujícím časem ztrácejí svou barevnost, stejně jako celé výtvarné řešení inscenace směřuje i v kostýmech Mariny Dodovy od polychromie k odstínům šedohnědé. Do takto vymezeného prázdného prostoru je na točnu situován obrovský nepravidelný bílý hranol evokující ledovou kru. Je to ledové místo, kde dojde k tragikomicky nepovedené hrdinově sebevraždě, a zároveň hřbitov, kam posléze v husté sněhové vánici za zvuků živé balkánské hudby směřuje mohutný pravoslavný pohřební průvod s prapory a korouhvemi.

Ve sníženém orchestřišti vedle toho stále synchronně existuje Podsekalnikovův – byť nesnadný, ale přece jen milující – domov: s ustaranou manželkou v klaunsky jímavém podání útlé a dětsky dychtivé Reni Vrangové. Dráždivý kontrast mezi velkolepým, ale mrazivě vyprázdněným světem a konfliktním a neladným, leč vřelým domovem je tak ještě zřetelnější.

V této pevné, ale přece jen dostatečně inspirativně otevřené scénograficko-inscenační struktuře se představitel hlavní role Kamen Donev pohybuje s obdivuhodnou bravurou, suverenitou a vtípem. Jeho hrdina je dojemný, nesnesitelný, fanfarónský, ustrašený i hektický. Přesně pointovanými, spontánně působícími gagy akcentuje téměř každou situaci. Například okamžik, kdy je starostlivou manželkou a tchyní ponechán o samotě, aby se mohl 'v klidu' zastřelit, je excellentní tesknou klauniádou mezi pánvi se smaženými vajíčky, která míchá hlavní revolveru, a existenciální úzkostí člověka krok před smrtí. Ne náhodou byl Kamen Donev za svůj brilantní výkon v roli Podsekalnikova oceněn prestižní bulharskou odbornou divadelní cenou Askeer 2012, stejně jako jej nadšení diváci pravidelně na reprízách oceňují živými reakcemi, potlesky na otevřené scéně a po skončení představení spontánními a okamžitými ovacemi vstoje.

Radovan Lipus

Setkávám se s tím z jedné i druhé strany tak často, že to nemůže být náhoda: žádám-li od herce, aby na jevišti zpíval (zvlášť když nezkoušíme drama, a měl by tedy zpívat přímo on, nikoli jeho dramatická postava), začne mi nejprve vysvětlovat, že není zpěvák, a dá-li se pak přece jen přemluvit, už od prvních tónů předehry rozředí svou přesvědčivost opatrností – to v lepším případě; v horším demonstruje distanci od vlastního výkonu: zpívám jen z donucení, sám od sebe bych se tak nikdy nevyjadřoval – slyšíte přece, že to neumím.

Žádám-li od zpěváka, aby na jevišti promluvil (buď že je v písni parlando, nebo je dokonce třeba říct pár slov mimo píseň, bez polštáře instrumentálního doprovodu), navrhne mi nejprve s neobvyklou nezištností, abych to svěřil Tamté či Tamtomu, to že jsou přece herci, a dá-li se nakonec přemluvit, rozmístí v mluvené řeči akcenty a vede její melodii tak nepřirozeně, že se jí nedá rozumět – to v lepším případě; v horším procedí svou řeč tak rychle a potichu, že ji není slyšet.

Oba si zkrátka v takové situaci počínají, jako by byli náhle postaveni před zcela odlišnou profesí, o jejíž existenci sice vědí, ale nikdy ji nepovažovali za součást té své. Podle svého osobního založení jí pak buď lehce opovrhují, nebo ji naopak chovají v ochromující úctě. Jistou výjimku tvoří specialisté pro obor muzikál či opereta, ale i u nich zpravidla po prvních tónech či slovech poznáte, zda jejich silnější stránka leží ve zpěvu či v řeči, nemluvě o tom, že už sama nezbytnost takové specializace napovídá, že jsme něco poztráceli, že tu něco není v pořádku. Řeč a zpěv bývaly přece na počátku dramatické kultury, ba na počátku kultury vůbec, samozřejmě a neoddělitelně spjatý. Nemusíme se ostatně ohlízet

tak daleko: byly – rozhodně pevněji než dnes – spjatý ještě na počátku mého života, před půl stoletím.

Byly však spjatý nikoli jako dvě profese, které lze pro větší efekt spojit, podobně jako lze například spojit profesi plynáře s profesí elektrikáře a vybavit plynový sporák elektrickou troubou. Sepětí řeči a zpěvu bylo organičtější, existenciálnější, předprofesní, a to, jak už jsem naznačil, nejen v kontextu historie lidstva – zpěv je starší než všechny pěvecké školy, a řeč je starší než všechny recepty na správný umělecký přednes, a oba ty hlasové projevy měly společné poslání: vyprávět, čarovat příběhem. Ale sepětí řeči a zpěvu bylo a snad stále tu a tam je organické, existenciální a předprofesní i v kontextu historie jednoho lidského života: dítě si při hře povídá a zpívá bez obav, že k něčemu z toho nemá dostatečnou kvalifikaci. Otázkou je, zda si nepřestane povídat a zpívat, až zjistí, že je přitom sledováno. Až zjistí, že je vlastně na jevišti. Zřejmě tu záleží nejen na něm, ale také na nás a na naší (divácké, posluchačské) reakci. Věta, která – zvláště z úst rodičů nebo učitelů – spolehlivě a často na celý život paralyzuje probouzející se zpěvnost, zní: „Ty raději mlč, ty zpíváš falešně.“

Jeden, možná hlavní důvod, proč se herci stydí zpívat, tedy dobře známe. Stydíme se přece zpívat (téměř) všichni. Zpěv je umění, jehož výkon jsme svěřili zpěvákům. Má to svou systémovou logiku, dá se to vysvětlit i historicky – život poskytuje stále méně příležitostí ke zpěvu, protože zásadně zredukoval nejen zpěv sakrální, ale i množství činností, které jdou při zpěvu lépe od ruky: při práci s kosou zpěv nejen krátí čas, ale sjednocuje pracovní rytmus a pozvedá únavnou dřinu mezi každoroční rituály kosmického dosahu, zatímco při práci s křovinořezem se zpěv podobá záchvatu

šílenství. Zmíněná redukce se navíc netýká jen činností, při nichž zpěv zaniká v hluku strojů, týká se i činností tichých; je například (jak jsem si právě ověřil) nemožné zpívat při práci s počítačem. Tu si lze zpestřit leda zpěvem reprodukováním, tím však stav věcí dále zhoršujeme, neboť právě ustavičná přítomnost reprodukováného zpěvu možná rozhodující měrou snižuje počet příležitostí ke zpěvu z našich úst. Připočteme-li následky pokynu „Ty raději mlč...“, totiž přetrvávající, k stáru dokonce sílící pocit, že svět naším mlčením o nic nepřichází, pochopíme snadno, proč je tak těžké přimět herce, to velké dítě, které si hraje a přitom už ví, že je sledováno, aby zpíval tak samozřejmě, jak mluví.

Je tu však ještě přinejmenším jeden, méně známý, a tudíž neprozkoumaný důvod hereckého ostychu před zpěvem: obecně rozšířená představa, že zpěv je především tvorba krásných tónů. Nebo aspoň tónů, které se líbí naší době, případně subkultuře, jež nám diktuje vkus. Nehodlám popírat, že klasické árie sluší kovový, a přitom ohebný hlas, jaký herci zpravidla nemívají a k němuž nebyli školeni. Právě tak vzácná je i drsná něha hlasu disponovaného k jazzu a mnohé další kvality, jež zakládají styl či žánr. Podstata hudebnosti však není v kráse tónu, ba ani v kráse stylu, nýbrž v hudební struktuře: v organickém růstu melodie, v jejím sepětí s harmonií, v nakažlivé fyziologičnosti rytmu. Hudbu lze s potěšením a porozuměním vnímat i tehdy, když nám ji nepředkládá tenorista se zlatem v hrdle, lze ji dokonce vnímat, i když se vůbec neozve: Karel Janský nám zachoval vzpomínku na bohemistu a germanistu Vojtěcha Jiráta, autora pronikavých, dodnes inspirativních studií o povaze a smyslu rýmů v poezii Máchově, Hlaváčkově a Dykově, který prý, ač sám nehrál na žádný hudební nástroj, kupoval si, ba opisoval partitury klasických skladeb, aby si v nich mohl číst a takto – vnitřním

sluchem – poslouchat jejich hudbu. Zcela správně mu to připadalo stejné, jako slyšet souzvuk veršů, které míval před očima v knize.

Na počátku cesty k hereckému zpěvu (ke zpěvu nezpěváků) nemohou být jen hlasová cvičení a cílem cesty není vysoké ‘c’. Na počátku je potřeba ‘propůjčit hlas’ zpěvu, potřeba (jakkoli téměř v každém z nás střízlivých sekularizovaných občanů zapřená a znevážená) ‘povznést svá srdce’, nespokojit se s každodenností řeči, učinit slyšitelnou její latentní melodii, dát se viditelně k dispozici jejímu rytmu, vyzkoušet, co to se mnou udělá, a připustit, že mě to otvírá, rozšiřuje a nese vzhůru – kdyby jen tím, že se k tomu musím hlouběji nadechnout. Že mě to nese tam, kde už hlasem jen nepředávám informace, neargumentuji, nehájím se, neprosazuji své zájmy, ale ‘pouze’ jsem a vím o tom od prstů na nohou až ke kořínkům vlasů. Ne náhodou se nejvíc zpívalo v neděli, když se nesmělo dělat nic jiného, když se od samotné existence nesměla odvádět pozornost k tomu, co existenci provází, zajišťuje, zpřijemňuje. Zpěv je neděle řeči, a to i tehdy, ba právě tehdy, když si zpíváme ‘pro všední den’, proto, abychom se v jeho provozu nezalkli.

Nejlepší, tj. nejpoužitelnější, nej-dostupnější a nejeфекtivnější nástrojem pro takové povznesení srdce je píseň. Přesněji písnička, poněvadž tu nemám na mysli píseň z klasického repertoáru: ta předpokládá hlas a techniku, jakou mají jen zpěváci; těm ostatním jako by říkala „Ty raději mlč, zpíváš falešně.“ Nemám však na mysli ani produkty tzv. pop-music, které jednak svádějí k imitaci té podoby, v níž jsou reprodukovány v médiích, a jednak většinou nestojí za bližší seznámení a námahu s ním spojenou. Doporučuji tu písničku lidovou, či autorskou, takovou, která vzešla z prostředí múzického, neuzavřeného však do nároků pěveckého umění. Pro téma

této rozpravy, tedy pro odvahu překračovat oběma směry hranice mezi řečí a zpěvem, má tato (pořád ještě bezbřeze široká) oblast písniček několik výhod:

Předně počítá s živým, v okamžiku zpěvu přítomným obecnstvem, musí mít tedy co mu říci, aby udržela jeho pozornost. Této podmínce vděčí za mnohé ze svých textových i hudebních nápadů, za to, že vždycky přitahovala autory, jejichž invence budila naději na úspěch. Díky tomu je také tak široké spektrum jevů, které lze na tomto repertoáru studovat a interpretovat.

Přítom je to repertoár nesmírně variabilní, nejen jako celek, ale i v mnoha svých jednotlivých exemplářích: písničky většinou nejsou závislé na určitém instrumentáři, snesou transpozice do všech tónin, dokonce do mnoha stylů včetně těch nejosobnějších – a vycházejí tak vstříc interpretovým sklonům, přáním i možnostem. Dovolí mu skoro všechno, pokud se přitom nezamlží, co na nich je hodno pozorů.

Další výhodou je, že jsou složeny z hudby a textu, což není tak triviální zjištění, jak by se mohlo zdát. Interpretovat je totiž znamená pohybovat se zároveň ve zpěvu a v řeči. A protože těžiště písne může ležet jednou v hudební, jindy v textové polovině, a někdy může být i pohyblivé, ona neblahá specializace na řeč NEBO zpěv je neustále usvědčována z nedostatečnosti. Interpret je nucen uvědomovat si, překračovat, rušit a znovu nastolovat hranici mezi nimi, tematizovat jejich vztah a ověřovat svou schopnost komunikovat hudbou i slovem.

Hudba a text se mohou v písni setkat jen v řádu formy, jednoduché či rafinovanější, ale vždy až instruktivně nápadné. To tříbí smysl interpreta pro tvar, tedy pro onu strukturu, pro skladebný princip, jež jsme označili za podstatu hudebního zážitku. Ať pro interpreta, nebo pro posluchače (ty role jsou ostatně zaměnitelné).

Svůj význam má i fakt, že písnička je krátká, má vlastně rozměr etudy, a přitom dost dlouhá, aby zkušenost s jejími interpretačními nároky stačila v interpretovi zanechat trvalejší stopu.

Hrající si, nezakříknuté dítě se přirozeně pohybuje na vzrušujícím území, na němž se řeč a zpěv prolínají. Z tohoto území rostou snad všechny významné novodobé pokusy onu přirozenou dvojedinost řeči a zpěvu znovu nalézt, prozkoumat a ověřit v současných podmínkách: ať už připomeneme Schönbergova *Náměsíčného Pierota*, Burianův projekt voicebandu, autorské i pedagogické dílo Orffovo, gestický zpěv, jehož teorii i praxi rozvíjeli Brecht s Weilem, Dessauem i Eislerem, nebo tu zvláštní zpívanou řeč, k níž dospěl francouzský šanson zejména ve výrazu Vianově a Brelově, Bernsteinovu *Mši*, nezaměnitelnou dikci Jiřího Suchého nebo třeba soudobé kreace skupiny Hm...

Jsmo bohužel zvyklí vnímat tyto projevy jako samostatná díla či výkony žijící takřkajíc v různých poschodích naší kultury, jednou jako hudbu vážnou, jindy jako jazz nebo písničky z kabaretu, nedělá nám potíže roztrždit je podle kritérií ideologických na komunistické, židovsko-křesťanské, liberální, nebo indiferentní. Ale málokdy slyšíme, co jim je společné: řeč pro ně není jen systémem šipek ukazujících k tomu, co slova a věty znamenají, tedy ke skutečnostem světa. Řeč je bytostný, tedy psychosomatický projev celého člověka, jako štěkot pro psa a bučení pro krávu. Člověk nemluví jen proto a tehdy, že a když chce sdělit, co si myslí. Mluví i proto, že mluvit potřebuje, že mu rytmus, melodie a hlásková skladba slov působí potěšení, zvlášť jedná-li se o slova po těchto stránkách výrazná; vyzkoušejte si to na kletbách a dobré poezii. Význam slov tím není nijak dotčen, natož snižen; naopak: vždycky mluvícímu rozumíme lépe a věříme ochotněji, když za svým sdělením stojí celý, s celou

svou gestikou, mimikou a radostí ze života. V takovém pojetí řeči se kromě slovníkového smyslu sdělení uplatní ještě jeho smysl existenciální; kromě sémantického rozměru jazyka ještě jeho rozměr múzický.

A odtud zbývá už jen krok k tomu, aby se řeč stala zpěvem. A opravdu: posloucháme-li mluvčího, který v sobě toto tíhnutí k múzickému rozměru řeči nepotlačuje, ale rozvíjí, náš dojem se blíží dojmu ze zpěvu: vnímáme melodii věty či fráze, rytmickou strukturu, ba i „orchestraci“, totiž eufonickou kvalitu promluvy. Často ostatně tento způsob mluvy písni předchází, k písni směřuje. Vzpomeňme na předscény Voskovce a Wericha, na výstupy Vlasty Buriana, ale i na promluvy Pavla Jurkoviče, který ostatně mnoha lidem dodal odvahy ke zpěvu.

Cesta je však trnitá i z druhé strany, od zpěvu k řeči. Týž důraz na múzický a muzikální rozměr slova mohl by mluvenou řeč učinit poněkud přijatelnější i pro zpěváky. Aspoň pro ty, kteří si uvědomují s Eduardem Hanslickem, hudebním estetikem ze staré dobré Vídně, že i „v hudbě existuje význam a děj, avšak význam a děj hudební. Hudba je řeč, kterou mluvíme a které rozumíme, kterou však neumíme přeložit. Hovoříme-li o myšlenkách v hudebním díle, tkví v tom hluboké poznání. Zběhlý kritik rozezná tu pravé myšlenky od pouhých frází stejně lehce jako v řeči.“ Že to není myšlenka vyjádřená slovy, to ještě nezabavuje zpěváka úkolu, aby ji správně pochopil a přesně artikuloval.

A zase: odtud už zbývá jen krok k tomu, aby se zpěv stal řečí.

Přemysl Rut

Petr Fomenko

Ruské divadlo utrpělo v poslední době velkou ztrátu: 9. srpna náhle zemřel jeden ze současných nejvýznamnějších ruských režisérů Petr Fomenko. Bylo mu osmdesát let a do poslední chvíle pracoval – zkoušel Puškinova *Borise Godunova*. O jeho skonu psal ruský i zahraniční tisk. Vzpomínám si na jeho inscenaci Ostrovského *Vlků a ovců* na divadelním festivalu v Avignonu v roce 1995. Odehrávala se ve staré zahradě a jedinými rekvizitami byla ikona, zavěšená na rozložitém věkovitém stromě, a dále bílý zahradní stůl se židlemi, na kterém trůnil samovar. Mladí herci z Fomenkova studia vystupovali i v rolích starých postav a právě jejich moderní herectví, vycházející z učení Stanislavského, které oscillovalo na hraně grotesknosti, způsobilo, že toto

klasické drama o dravosti a hamižnosti jedněch a bezbrannosti druhých nevznělo jako muzeální produkt, třebaže se režisér vyhnul jakékoliv násilné aktualizaci. Představení mělo u festivalového publika velký úspěch.

Petr Fomenko začínal v roce 1958 po absolvování moskevského divadelního institutu GITIS jako herec. Nastoupil do moskevského Divadla v Malé Bronné, ale brzy byl považován za politicky nespolehlivého – zejména to způsobila jeho odvážná inscenace *Tarelkinovy smrti* Alexandra Suchovo-Kobyлина. Odešel pracovat do Gruzie, pak do leningradského Divadla komedie a nakonec se vrátil do Moskvy do Divadla Majakovského a později do Vachtangovova divadla. Začal učit v GITIS a se svými studenty založil

v roce 1990 Studio. Brzy se Studio Petra Fomenka stalo jednou z předních moskevských scén a jeho představení byla stále beznadějně vyprodaná. Fomenko v průběhu své činnosti režíroval 60 her v Rusku i v zahraničí. Mezi jeho autory patřil Shakespeare právě tak jako Čechov (jednou z vrcholných inscenací byly Čechovovy *Tři sestry*), dále Molière, Tolstoj (dramatizace *Vojny a míru*), Puškin (dramatizace *Egyptských nocí*), Gogol, Ostrovskij, Dostojevskij, ale i někteří současní autoři, např. Alexandr Volodin.

V roce 2003 Fomenko úspěšně režíroval Ostrovského *Les* v Comédie-Française v Paříži. Natáčel také filmy i televizní filmy. Se svým Studiem byl často zván

do zahraničí – např. do Itálie, Španělska, Německa, Rakouska, Francie, Japonska, Kolumbie, Řecka i Číny. Účastnil se těch nejprestižnějších festivalů. Podle zahraničních kritiků pozvedl ruské divadlo na novou úroveň a svým emocionálním divadlem dokázal silně zapůsobit na diváky. Před několika lety mi slíbil, že k nám v případě zájmu rád přijede se svým Studiem, ale našim organizátorům se nikdy nepodařilo hostování Studia sjednat. Velká škoda: takto se naši diváci nemohli seznámit s tím nejlepším, co současné ruské divadlo v posledním dvacetiletí nabízelo.

Alena Morávková

Rozhovory s astronauty

Felicia Zeller

Z německého originálu *Gespräche mit Astronauten* přeložila Zuzana Augustová

Návod k použití

Následující návod k použití představuje návrh, jak by mohl postupovat samouk bez učitele. Samozřejmě, že existují i jiné možnosti, především pro ty, kdo pracují ve skupině s učitelem.

Scéna

Hvězdná noc (na zemi sem tam roztroušené táborové ohně).

Děj

(Módní přehlídka) // (Astronauti v kosmické lodi, shromáždění ke skupinovému interview. Live. Závažná zpráva. Předávají si mezi sebou mikrofon. Tu a tam se někdo nekontrolovatelně vznesne...) // (...)

Text

Text „ve stavu bez tíže“, ve kterém nikdo není nikde doma. JÁ JSEM JEDNOU VÍC TADY, JEDNOU TAM, JSEM NĚKDE MEZI. Všichni aktéři jsou někde mezi (mezi rodinou a prací), (mezi Všeněckem a jinými zeměmi).

Texty se vznášejí jako bubliny (myšlenkové bubliny) (textové bubliny) (komiksové bubliny) (mýdlové bubliny) a letí, dokud nezmizí z očí. Osamělé bubliny, ve shlučích. Jedna bublina se přilepí k druhé. Vznikají nové prostory, vznášejí se a praskají.

Rozhovory

Tento rozhovor jsme zaznamenali dnes odpoledne. Každý může kdykoli cokoli říci. Je možné, že ne všichni všemu hned porozumí. V houštině všenečského textu si člověk chvílemi připadá jako cizinec ve vlastní zemi.

Osoby vyskytující se v textu

Gabriele Fummelová, manažerka
Její přítel Thomas, astronaut
Jejich syn Petr
Její Au-pair Máša (z Restka)

(Paní) Konstance, vedoucí sekretariátu
Její syn Sudok

Její Au-pair Olanka (ze Šlohenska)
Její Au-pair Edgar (ze Zkurvystánu)

Maren, filmová producentka na volné noze
Její děti Lea-Marie a Antonie, zvaná Toni
Jejich Au-pair Olga (z Mongoloidska)

Helga, vědkyně
Její muž Walter, vědec
Jejich synové Ludwig a Leander
Její Au-pair Irina (z Ukulele)

A další.

I takoví, kteří do toho prostě něco TEĎ VOLÁM NĚCO
JÁ volají!

Úvod

VŠENĚCKY DVĚ PRO CIZINCE

1

TADY musím skládat, dva druhy ubrusů, musí to TADY TEN LEM být stejně široké jako POZOR! Když skládám špatně / přijde ta stará rašple / a hodí ty blbý ubrusy zpátky do koše s prádlem na žehlení. NEJDE TO TROŠKU LÍP? COPAK V MONGOLOIDSKU NEZNÁTE ŽEHLÉNÍ?

Můj nevlastní otec v Mongoloidsku si žehlí košile v pohodě sám, TADY musím skládat, dva různé druhy ubrusů, musí to TADY TEN LEM být stejně široké jako POZOR! Když skládám špatně / přijde ta stará rašple / a hodí ty blbý ubrusy zpátky do koše s prádlem na žehlení. NEJDE TO TROŠKU LÍP? COPAK V MONGOLOIDSKU NEZNÁTE ŽEHLÉNÍ?

Můj nevlastní otec v Mongoloidsku si žehlí košile v pohodě sám, TADY musím sklad / HALT! / ŠPATNĚ! Musí to TADY TEN LEM / baba už běží sem / POZOR! Už je tu! TAKŽE ROVNOU JEŠTĚ JEDNOU!

2

Konečně úterý VŠENĚCKY DVĚ je tu Irina, Abchab, Anna, Fiona, Maria, Máša, Purity, Tereza, Anuška JEŠTĚ CHYBÍ OLANKA (A tady je!) HALÓ! VŠICHNI VÍTEJTE! Sedíme s paní Osslovou v kruhu, pijeme ovocný čaj

a mluvíme. Já mluvím, ty mluvíš, on, ona, ono mluví
JEŠTĚ JEDNOU PŘEDKLÁDÁM, JAK SKLÁDÁM my se
smějeme, vy se smějete TENHLE SMÍCH JE VELICE
NÁPADNÝ, I POTMĚ BYCH POZNALA / TU OSOBU
KDYBY SE ZASMÁLA / ROZLILA JSEM ČAJ. NA STOLE
SE TVOŘÍ LOUŽ. NA ZEMI.

3
Čistím, čistíš JAK SE PÍŠE ČISTÍŠ-Ž? ČISTÍŠ NEBO
ČISTÍŽ? Ty čistíš. On čistí. On nečistí. On nečistil / ni-
kdy nečistil, nebude nikdy čistit a nikdy čistit nemusel,
protože SE VRACÍ AŽ V PŮL DESÁTÉ nebo prý PŘIJDE
POZDĚJI to znamená SNAD což znamená ASI PRAV-
DĚPODOBNE ZŘEJMĚ prý UŽ NE.

4
Uklízela jsem. Ty jsi NO, ALE TOMUHLE JÁ NEŘÍKÁM.
TO NENÍ UKLIZENÉ. TO JE JEN TAK HALA BALA. ČISTÉ
JEŠTĚ NEZNAMENÁ UKLIZENÉ.

5
Prachovka, hadr, jednat s někým jako s hadrem na
podlahu. Ty hadry čárka, ten hadr čárka, kdo? Já! JÁ
ŽDÍMÁM HADR NAD KÝBLEM nebo se říká DO KÝB-
LU? Já říkám: v. V KÝBLU všechno je v kýblu, celý můj
život, tvůj život může být BÝT V KÝBLU. Opakuj po mně
(Opakuj po mně podle vzoru): Slibuji, že v budoucnu
budu hadr vždy ždímat nad kýblem, jak mi to paní
ukázala. Paní klade velký důraz na to, aby nebylo moc
ČHO? Vody VYTŘÍT DOSUCHA já vytřu dosucha, ty
vytřeš VYTŘEŠ? On si otře TUK z brady my vytřeme do-
sucha, vy vytřete dosucha BLBOST/ my vytře A DOST /
prach z bot / a pot / vždycky jsem to nesnášela: do-
mácí práce!

6
TADY na ty zrcadla používám často papírové utěrky,
protože je to pro mě hygieničtější než hadry NESNÁ-
ŠÍM HADRY / VE KTERÝCH ŽIJÍ MILIARDY/ VIRŮ/
A TVORŮ / JE TO ODPORNÉ! Já ale nesmím používat
papírové utěrky, protože je to moc drahé. JE TO PRO-
STĚ MOC DRAHÉ! UMYJEŠ KOUPELNU A ZÁCHOD
A PŮLKA ROLE JE PRYČ! Půlka role! / Co to je!? / JE
TO PROSTĚ MOC DRAHÉ! TADY! HADREM! TADY TEN
HRUBÝ HADR! TENHLE STO LET STARÝ SUPERODOL-
NÝ HRUŠKOVÝ HADR Z VÝBAVY MOJÍ BABIČKY! Z POŘÁD-
NÉ PEVNÉ LÁTKY! EKOLOGICKÝ, OSVĚDČENÝ, ŠETR-
NÝ. Obrovský, těžký, starý hadr! To je tak odporné!
TEN HADR SE PRAVIDELNĚ VYVAŘUJE A ODE DNEŠ-
KA SE BUDE PRAVIDELNĚ KONTROLOVAT SPOTŘEBA
PAPÍROVÝCH UTĚREK. PAPÍR JE CENNÁ SUROVINA!
ŠETŘÍME DEŠTNÝ PRALES: KAŽDÁ ROLE! / Ty vole /
teď snad mám ten hadr ještě navíc furt vyvařovat
nebo co!

7
Kdyby sama uklízela, nebyla by pořád všude, utírat
poličky je STRAŠNÝ STRES! Že má například v koupel-
ně nevím kolik PADESÁT! Padesát flakonů (s různými
parfémy!) Ty musím pokaždé DÁT PRYČ, UTŘÍT PRACH,
A POSTAVIT JE ZPÁTKY pro moje nervy je to naprosto
naprosto naprosto PADESÁT! (...) (Teď už jen čtyřicet
devět!)

8
TADY VEZMI ROLI S PAPÍROVÝMI UTĚRKAMI! Utěrku
pak vyhodím daleko od domu (do koše na autobuso-
vé zastávce), aby nikdo nepoznal POŘÁD TO TADY
STRAŠNĚ PÁCHNE! Jak se mám toho puchu zbavit!
To ucítí, hned jak vejde! Co mám dělat! Zkusím třeba
tohle! Jinou vůni! VYZKOUŠEJ JI!

9
Potom uklízíme společně. KÁVOVAR PROSÍM VYČISTIT
šálky do MÁŠ JE VŠECHNY skříně. ZESLABIT TOPENÍ,
POSLEDNÍ DOPLATEK TISÍC DVĚ STĚ DEVĚT EURO
ČTYŘICET OSM CENTŮ!

10
CELÁ DRAHÁ LAHVIČKA KAPUT! BYLA JSEM FAKT
ZOUFALÁ. CO MÁM DĚLAT! A FRAGRANCE OF PURE
FRAGRANCE! JE TO STRAŠNĚ DRAHÉ! Bezstarostnost
léta zakletá do delikátní vůně PŮJDU A EXTRA USMA-
ŽÍM NĚCO EXTRA! S EXTRA HODNĚ TUKEM! OTEVŘU
VŠECHNY DVEŘE pro moderní princezny milující
dotek nostalgie TAK luxusní a magický V POSLEDNÍ
VTEŘINĚ SE MI PODAŘILO VYTVOŘIT TAKOVÝ PUCH
kontrasty spojené v jedinečnou symfonii MYSLÍM, ŽE
NĚCO CÍTLA/ MÁLEM SE POZVRACELA / DĚLALA
JSEM, ŽE JE TO TAKHLE U NÁS DOMA TRADIČNĚ
NORMÁLNÍ.

Dialog KONEC POHÁDKY

1
Už můžeš jít, Olanko! COPAK JE! POJĎ K MAMIN-
CE, COPAK SE TI PO MNĚ VŮBEC, COPAK SE TI PO
MAMINCE ASPOŇ TROCHU můžeš už jít! Co tu ještě
postáváš POJĎ SEM! Ale Olanka má Sudoku (TEĎ
DOJDE NA BARONA PRÁŠILA A BUDE S TÍM JEN
SAMÉ ZLOBENÍ!) – ještě pohádku! Prosím, ať mi Olan-
ka dočte pohádku! TEĎ S TEBOU PLNOHODNOTNĚ
TRÁVÍ ČAS MAMINKA A OLANKA MÁ TEĎ VOLNO
A TY PŮJDEŠ OKAMŽITĚ SEM! TO JE KONEC POHÁD-
KY. To není konec! Teď má přijít baron / a potom / CO
TO TADY UŽ ZASE PÁCHNE? CELÉ POSCHODÍ UŽ ZASE
SMRDÍ PŘEPÁLENÝM TUKEM. NEBO CO TO JE? TUK
NEBO KOSTI NEBO CO JE TO? TUK, TUČNÉ KOSTI

NEBO TUČNÉ MORKOVÉ KOSTI?! TADY UŽ TO ZASE SMRDÍ (Přece jsem ještě extra napsala extra na extra jídelníček, co je na tom pro vás Šlohenky tak těžkého, dodržovat, na čem jsme se dohodly?!): KAROTKU S KVĚTÁKEM, LEHCE PODUSIT, JEN VODU, NE MOC SOLI, ŽÁDNOU SMETANU!!! TŘI VYKŘIČNÍKY!!! Sem neviděla, ten lístek!!! TY SI VŮBEC ZVYKÁŠ NA DOST DIVNÝ TÓN, TO BY NEŠLO tak já jdu PŘEČTI MI TEN KONEC nashle! TEĎ HNED! Tak zítra!

2

Scházíme se u Iriny ve sklepe (Ügür a já). Později jdeme ještě do Lailas, do Seven Heaven a do Smart Party Clubu. Ügür mě doveze domů. JEZDÍ FUNGL NOVÝM STŘÍBRNÝM GOLFEM GTI SE SNÍŽENÝM SPORTOVNÍM PODVOZKEM A SEDMNÁCTIPALCOVÝMI KOLY Z LEHKÉHO KOVU ale já ho přesto nemůžu vzít nahoru. Ne sem do svého pokoje. Ne sem do domu té čarodějnice, do čarodějnického domu. Třikrát rozsvítím a zhasnu. Ügür nechá běžet motor a pak třikrát hlasitě zahouká. Ještě dlouho se tak bavíme.

Poslouchej

SNÍT A UKLIDIT

1

Vylezeš už konečně z postele! Když se celou noc potloukáš po nějakých diskotékách, nesmíš se divit MÁM VSTÁT RÁNO V ŠEST KDY VSTÁVAJÍ VŠICHNI přitom mám mít Sudoku až od půl jedné JÁ CHCI SPÁT! Ta pitomá čarodějnice a její příšerný dítě stejně potřebuju jenom dvacet minut ŠUP ŠUP a jsou pryč (ve škole a v práci) co mám JÁ CHCI SPÁT! Všichni bychom radši, i Sudoku by radši, já bych taky ráda déle SPÁT ale jako šéfka sekretariátu musím být v práci dřív než šéf.

2

Někdy se vzmůžím HEJ OLANKO! VSTÁVEJ! a zeptám se, jestli bych nemohla MY TADY NEBUDEME TRPĚT ŽÁDNÉ EXTRABURTY! SPOLEČNÉ JÍDLO JE ZÁKLAD! Je mi to buřt! (Nebo jak se u nás říká: Polívka je grunt a maso špunt.) Nejde jen o vstávání! TO TAKY ale tady jde o princip. Myslím, že chce TAK SE CÍTÍM A TAK TO TAKY JE abych vstávala s nimi, abych, až, až odejde, až odejdou, podle stejného vzoru: všechno uklidila, utřela, umyla, udělala, ano SPLÁCHNU CELOU TU JEJÍ ale cítím se špatně TO JE PRÁCE PRO OTROKA ta čarodějnice si sní svůj odporný chleba (já nemůžu), a pak uklidit / a snít / a zas do postele AŽ SI UTÍRÁ STŮL SAMA uklízení / snění / a tak dál JÁ CHCI SPÁT! Ale nemůžeš. ALE MŮŽU. Ne, právě že nemůžeš! PRÁVĚ ŽE MŮŽU. Ne, protože tě teď lechtám na noze, takže nemůžeš! U NÁS DOMA SPÍ VŠICHNI, JAK DLOUHO CHTĚJÍ. NĚKDY OD RÁNA DO VEČERA

JENOM SPÍM! Od rána do večera? A kdy teda vstáváš? VYLEZEŠ UŽ KONEČNĚ Z POSTELE!

Pokračování

VŠENĚCKY DVĚ PRO (DVA) CIZINCE

1

Piju hroznový džus Zdravě a levně a prohlížím si boty XY od XY. Nejsou to boty XY od XY? ptám se a ona říká MOŽNÁ MÁM JEŠTĚ JEDEN PÁR! JAKOU MÁŠ VELIKOST? UKAŽ! Já raduju! Ukážu jí svoje nohy. Já vím, v tomhle děláme pořád chyby: zvrtná či nezvrtná slovesa SE MUSÍ POUŽÍVAT SPRÁVNĚ to je hrůza JÁ ŠPRTÁM ale pak jsou ty boty, co mi paní dává, tak staré, tak okopané, v tom nemůžu chodit ani doma CO SI VLASTNĚ MYSLÍ starý odřený kožený křusky, vytahaný jejíma tlustýma nohama, vystouplýma kloubama a výrůstkama TO JE ODPORNÝ já nemám žádný výrůstek, je mi devatenáct. Moje nohy jsou ještě krásný nohy. CO JE JEŠTĚ KRÁSNÉ? V pokoji mám zrcátko, dávám do něj svoje nohy, svoje ruce, atd. Dávám do něj všechno, co mám, a jsem spokojená JÁ JSEM KRÁSNÁ poslouchám, jestli je pryč, než vydám dolů do koupelny paní, kde se visí velké zrcadlo. Pak líčím pudrem paní kosmetické značky xy RTĚNKA JE TAKY KOSMETICKÉ ZNAČKY XY! Zkousím taky šaty paní, ale šaty, většinou od XY, jsou moc velký NESEDÍ je zkrátka moc tlustá, nemá zkrátka dobrou figuru POZOR NA PARFÉMY! (...) (Teď už jen čtyřicet osm!)

2

TO RADUJEŠ A PAK: TYHLE BOTY ÚPLNĚ KAPUT! TO TĚŠÍŠ A PAK: DÁVÁ TI STARÉ VĚCI. To je ještě úplně funkční barevná televize a u tohohle elektrického psacího stroje sice chybí kabel, ale jinak je vlastně úplně DĚKUJÍ! Dělá, že raduji, jsem zdvořilá a neodmítám žádné dárky NAŠE OLANKA! NALOŽENÁ JAKO SOUMAR! STARÝ PSACÍ STROJ, TELEVIZE! VŠECHNO S SEBOU NA ŠLOHENSKO! AUTOBUSEM! TAKŽE JESTLI TAKY MÁTE NĚJAKÉ STARÉ PŘÍSTROJE, TAK Děkuji! Mnohokrát děkuji! My Šloháci dáváme rádi velké kytice, čokoládu, ale jenom tu drahou, ne lacinou, jako mi ji tahle ženská z diskontu od Diddla, jenom drahou, musí být drahá! Drahá jako přátelství.

Znáš už

VEGETARIÁNY

1

Jíst se bude, co uvařím, to musí dodržovat všichni! (Děti a au-pair!) Nejíst společně s ostatními a něco si tu pak sama kuchtít, smažit si steaky a kosti, dělat tady z našeho domova smažírnu steaků a kostí, to by tedy nešlo JESTLI TY SVOJE ODPORNÉ KOSTI JEŠTĚ

JEDNOU celý byt už zase páchne tukem nebo co to je?! Co je to vůbec za odporně nasládlý pach? Smažíš si tu snad skopové! (Nebo co je to???) TO NESNÁŠÍM! TUHLE OMÁČKU NESNÁŠÍM! UVNITŘ PLAVOU NĚJAKÝ DIVNÝ VĚCI! Vypadá to jako suchý z nosu. FUJ TO JÍST NEBUDU! Řeknu to jednou pro vždy. Jsme vegetariáni. Programově / chceme žít zdravě. / MŮŽU DOSTAT KEČUP? MAMI PROSÍM! O tom se v tomhle domě nebude dál diskutovat. PROSÍM! PROSÍM! PROSÍM! – Jíst se bude, co uvaříme, to musí dodržovat všichni! (Děti a au-pair!) Nejist společně s ostatními a něco si tu pak sama kuchtít, smažit si steak a kosti, dělat z našeho domova smažírnu steaků a kostí, to by tedy nešlo JESTLI JEŠTĚ JEDNOU TY SVOJE ODPORNÉ KOSTI celý byt už zase páchne tukem nebo co to je?! Co je to vůbec za odporně nasládlý pach? Smažíš si tu snad skopové! (Nebo co je to???) TO NESNÁŠÍM! TUHLE OMÁČKU NESNÁŠÍM! UVNITŘ PLAVOU NĚJAKÝ DIVNÝ VĚCI! Vypadá to jako suchý z nosu. FUJ TO JÍST NEBUDU! Řeknu to jednou pro vždy. Jsme vegetariáni. Programově / chceme žít zdravě. / MŮŽU DOSTAT KEČUP? MAMI PROSÍM! O tom se v tomhle domě nebude dál diskutovat. PROSÍM! PROSÍM! PROSÍM! – (atd.)

2

Jíst se bude, co uvaříme, jestli ti to nechutná, můžes mít místo toho nejvš kousek chleba a žádný dezert. Mísa s ovocem je všem kdykoli volně k dispozici. Teď si podejte ruce! FOUKEJ, FOUKEJ, VĚTŘÍČKU / SHOĎ MI JEDNU HRUŠTIČKU / SHOĎ MI JEDNU NEBO DVĚ / BUDOU DOBRÉ OBĚ DVĚ (...) / NECHTE SI CHUTNAT!

Pokračování pokračování VŠENĚCKY DVĚ PRO (TŘI) CIZINCE

1

Ta paní z agentury, co mě zprostředkovala do Všeněcka, mi ukazuje TEĎ JSEM ZAPOMNĚLA JMÉNO Ottův? nebo Klausův? katalog. Protože je v něm na fotkách spousta moderních lidí, aby to pro mě a ostatní třeba nebyl šok JENŽE ON TO JE ŠOK dorazili jsme sem a vidíme JAK JE TO TADY OŠKLIVÉ protože Všeněmci nenosí ty krásné věci (které na všenečské poměry vůbec nejsou drahé), a u nás se všechny dívky oblékají elegantně JÁ JSEM STUDIOVALA MÓDNÍ DESIGN! CHCI BÝT UČITELKOU V MATĚŘSKÉ ŠKOLCE. Chci být někdo jako Schweinsteiger, a když to neklapne, budu Podolski! CHCI SE NAUČIT VŠENĚCKY, STUDOVAT ŽURNALISTIKU! STAVITELSTVÍ CHCI TYHLE BOTY XY NA MÍRU! TUHLE TAŠKU ZNAČKY O-TÝ-SI-MŮŽU-NECHAT-JENOM-ZDÁT OD NENY A NEBO TADYTU! ZNAČKY KDYŽ-MÁM-NA-SOBĚ-TOHLE-VŠICHNI-SE-ZBLÁZNÍ! TO JE MOJE NAPROSTO NEJOBLÍBENĚJŠÍ ZNAČKA!

2

Všeněmci by mohli tolik kabelek JÁ SI TUHLE KABELKU ZE SVÉHO KAPESNÉHO NAPROSTO NEMŮŽU DOVOLIT, ale oni je nenosí. CHÁPEŠ TO? JÁ NECHÁPU! Žena z agentury říká TO JE PRÁVĚ STYL TÉHLE GENERACE VE VŠENĚCKU. Připravuje mě. Bere poplatek za zprostředkování pět set dvacet čtyři euro. To je strašně moc. Budu na to šetřit a dluhy HEJ PODÍVEJ SE NA SEBE JAK VYPADÁŠ! TO JE TAK ŠEREDNÝ! Vlastně jsem vždycky chtěla do Fangle! Olanka taky, ale dostat vízum do Fangle, není jednoduchý! Fangle, to je země módy!

Poslouchej JEDNO CO ŘÍKAJÍ

1

Je jedno, co na začátku říkají, chtějí prostě jenom pryč, pryč z domova, a mám-li být upřímná NECH TOHO dokážu to ŘEKLA JSEM ABYS TO já to chápu. Naprosto to chápu NESLYŠEL JSI?! Kdo by taky chtěl ve dvaadvaceti žít v totálně zaostalé zemi mezi samými totálně zaostalými muži život naprosto bez jakékoli perspektivy JÁ SE NUDÍM! To je mi naprosto jasné COŽE! TY SE NUDÍŠ! Já tady dávám Máše šanci u mě / v mém bytě / se z toho dostat, teď nemyslím zrovna dostat se z bytu nebo bůhví co, ale aspoň z těch poměrů. Fajn TAK SI TEDA / VEM MEDVĚDA / NEBO AUTO NEBO BATMANA / MÍČEK NEBO CO CHCEŠ, KOUZELNÝ TUŽKY, ŽLUTÝHO KROKODÝLA VEM SI / A HRAJ SI! / pro vystudovanou módní návrhářku možná není každodenní hlídání šestiletého dítěte JÁ BYCH ALE RADŠI S TEBOU úplně to pravé (trochu poklidit, sem tam vytřít), ale aspoň je tady TO ZAPRVÉ a zadruhé s Petrem SVŮJ POKOJ SI MŮŽE OSTATNĚ SÁM (JE ŠIKOVNÝ, I KDYŽ MOMENTÁLNĚ V PONĚKUD OBTÍŽNÉM VĚKU) se může NEHÁZEJ TEN PÍSEK v normálním každodenním životě učít všenečky nejdřív chomou hry JAKO PŘEDPOKLAD (což předpokládám) že se jí bude hodit JÁ SE NUDÍM Au-pair znamená protislužbu TEĎ NEMŮŽU ty máš CO TO MÁŠ V RUCI? ZAHOĎ TO! My všichni musíme dodržovat určitá pravidla TY TAKY čí je ta lopatka UKLIDNI SE přestaň brečet POLOŽ TO.

Něco je špatné OKNO MÁ POKOJ

1

Okno má pokoj. Je ve sklepe. Když se postavím POSTAVÍM SE NA NOHY A VIDÍM čistou ulici s pěkným asfaltem, ÚPLNĚ čistým, úplně hladkým a moc krásným! A krásné domy s pěkně čistounkými zahradami. VŠENĚCKO co se děje! NĚCO JE ŠPATNÉ! Třeba se

něco stalo a já o tom nevím. Bouřka, válka, povodeň KATASTROFA tak pusto, všude, nikde ani živáčka. Jednou přeběhla kolem liška. Byla jsem dočista sama. Ale byla jsem taky NOVÁ JSEM BYLA A NAPLNĚNÁ touhou po činech TEĎ začnu nový život SAMA budoucnost pro mě JENOM PRO MĚ něco zvláštního LIŠKA JE ZNAMENÍ!

2

U nás se říká, kde potkáš lišku, tam se skrývá tajemství / tam možná najdeš štěstí. / Nemusí se to stát, ale může. TADY má červenou srst, a ne hnědou, nevím, jak se ta barva jmenuje, možná špinavá. Na zádech je vidět lysinu a ocas má tenký a visí jí jako provaz MOJE MILÁ LIŠKA je stará / a kulhá / v lese ví / kam patří / a kde kdykoli TADY mým oknem TADY na rychlých tlapách jako šicí stroj tak rychle!

Hopla MUSÍM JÍT

1

Je jedno, co na začátku říkají, chtějí prostě jenom pryč, pryč z domova, ven / sem / HOPLA MUSÍM JÍT a nedívat se prosím celé odpoledne na televizi! PETŘE! Až se vrátím, zkontroluju to, poznám ti to na očích VARUJU TĚ jestli budeš mít oči od samého zírání na televizi jako malé obrazovky, co se taky tak divně lesknou / že v nich vidím celou tu historii tesknou / celý program! Navíc si sáhnu na televizi A JESTLI BUDE JEŠTĚ TEPLÁ, VARUJU VÁS, BUĎTE TAK HODNÍ A HRAJTE SI NEBO TAK PA! SPOLÉHÁM SE a jsem pryč, sedím v autě, zrychlují, zrychlují na sto třicet DÁL snažím se aspoň na pohovory, pokouším se na řadu pohovorů, které dnes DOBRÝ DEN PANÍ SWOBODOVÁ.

2

Několikrát volám domů, zkoumám, jestli neuslyším televizi, ale nic, nebo přece? Paní Svinská už čeká venku ANO PROSÍM AŽ JDE DÁL pokládám sluchátko. Máša říká všechny dobrý. Cože! Co myslí tím VŠECHNY DOBRÝ!? Všechny dobrý, televizní program tady je všechny dobrý, všichni lidé jsou všechny dobrý, dítě je výjimečně tiché, taky dobrý VŠECHNY DOBRÝ! Paní SAVINSKÁ, TAK SE JMENUJE, NE SVINSKÁ, vstoupí, omluvím se OMLOUVÁM SE nemá děti, vynikající výsledky, přesto VÁS MUSÍME PO DVOULETÉ ZKUŠEBNÍ DOBĚ BOHUŽEL není to jednoduché udržet v chodu tak velký, komplexní podnik, aby byl rentabilní KLÍČE / LEŽÍ V MISCE JAKO MÍČE / spiklenci před televizí se ztlumeným zvukem, jakmile zavěsím, zesílí ho, můžou se potřhat smíchy, zatímco předávám paní Savické, paní Slavické PARDON SAVINSKÉ ještě sadu kuličkových per, takový malý výraz díky DÍKY, BYLO TO FAJN!

3

Později ji vidím sedět a plakat venku na chodbě. Seškrabává logo naší firmy z krabičky s kuličkovým perem / TY BLBÁ KRÁVO, JDI DO PRDELE! / volá, když čekám u výtahu (na to jsem zvyklá) TO SI STRČ DO PRDELE A jsem na takové reakce zvyklá, i na ten slovník HODNĚ ŠTĚSTÍ, PANÍ SAVINSKÁ sjíždím do podzemní garáže a už sedím A TO JE TEPRV ZAČÁTEK v autě a směřuju patro za patrem ven z budovy/ konec pracovní doby! / DOSAŽENÍ ÚSPOR SE NEOBEJDE BEZ DALŠÍCH ŠKRTŮ.

Téma

PŘIKYVOVAT A ŠTRIKOVAT

1

Je fuk, co ta blbá kráva říká (ať si řve), já přikývnu PROSTĚ POŘÁD JEN PŘIKYVOVAT a vypadat, jako bych všemu rozuměla VŠECHNY DOBRÝ mluvím schválně špatně, tak trochu se přetvařuju, přesteluju se, jako když je z rádia slyšet trochu šum, abych mohla dělat chyby a nemusela přesně CO PROSÍM?! všemu rozumět CO SE CHCE MUSÍ SE CHTÍT.

2

BEZPODMÍNEČNĚ DODRŽOVAT NÁSLEDUJÍCÍ PODMÍNKY (VČETNĚ POŘADÍ)! Nebo ne? Co to má znamenat? Nemůžu to RESPEKTOVAT? UMÝT SI ONUCE MÝDLEM? Vzít si kbelík. UMÝT SI RUCE MÝDLEM!!! Aha! Zkontrolovat! Připravit! Všechno přendat, odklidit, dát na své místo. Postříkat čistícím prostředkem NENÍ MI ÚPLNĚ JASNÉ? Setřít několikrát shora dolů. VYTEPOVAT TO NEZNÁM, VYTEPOVAT! CO JE VYTEPOVAT? Hodit vytepot do odpadků?? Dvakrát opláchnout a otřít PÍŠE MI MOJE PŘEDCHŮDKYNĚ jistá Maruška odněkud z Ukulele SUPER MANUÁL! Paní Fummelové se to zdá skvělé a velmi praktické, že jsme obě Rezky, přitom je z Ukulele SUPER SEZNAM! Takže ti nemusím všechno ukazovat, říká paní Fummelová, to je přece praktické. PRAKTICKY MUSÍ BÝT VŠECHNO PRAKTICKÉ! A tady taky prakticky, malý dodatek restscky PANÍ FUMMELOVÁ JE ZASRANÁ STARÁ DĚVKA! DĚLÁ JAKO BY BYLA TVOJE KAMARÁDKA jediná užitečná informace na těch lístcích. Vpravdě lístečková domácnost OPAKUJ PO MNĚ LÍS – TEČ – KO – VÁ DO – MÁ – CTNOST tohle slovo určitě neznáš, znamená jako že (...) se všude něco povaluje. TO JE PRAVDA. Všude tu / hory papíru / NA PODLAZE VIDÍŠ NÁDOBU / všude se povalují cédečka a desky!! CO TO PRAKTICKY ZNAMENÁ PRO MĚ?

3

Vlna není od vlnění. / Nic od ničeho není. / Od mojí matky přišel balíček VLNY OD NAŠICH OVCÍ sáhnu

dovnitř a musím plakat, ale jen trošku, vlastně jsem ráda / ha zrada! / že můžu být tady, volat HÉ! / NEBO TAKY HÓ! / to nebylo to / co jsem si, ne ŽIVOT MEZI OVCEMI / na blátivé zemi! / já to dokážu! Navrhu extravagantní vlněný oblek.

4

Brečím ČISTĚ AUTOMATICKY musím už zase brečet, přitom jsem šťastná / a basta / že můžu být tady, sedět tady SEDĚT VE VŠENĚCKU a tak sedím a pleť z vlny od našich ovcí PROSTĚ POŘÁD DÁL ŠTRIKOVAT a PROSTĚ POŘÁD JEN PŘIKYVOVAT stýská se mi po lapských lesích, neznám nic než lapské lesy, nebyla jsem nikde / tak jako teď zde / což na sobě / v žádném případě ŠTRIKOVAT / PŘIKYVOVAT / ŠTRIKOVAT / PŘIKYVOVAT / nedám znát.

Lekce

VYJÁDRĚNÍ SOUHLASU

1

To jsme si nedomluvily, aby tady každý večer zvonil nějaký frajer, každý večer někdo jiný, a většinou barevný ŠPATNĚ! BAREVNÝ JE NĚKDO, KDO SPADL DO KÝBLU S BARVOU! ŘÍKÁ SE: ČERNÁ. ČERNOCH, BÍLÁ, BĚLOCH, ŽLUTÁ, ŽLUŤÁK? atd. (pokračuj!) ... Vůbec netuším, kolik! Myslím, že některý z nich chodil i častěji, ale který!?

2

No tak mi ho představ, říkám jí ANO, DOBŘE. Ale neudělá to. Tohle dělá často, že řekne ANO a pak čeká, až se na všechno prostě zapomene. A já myslela, že to je specificky všenečecká vlastnost čekat, až věci vyhnijou URČITĚ. JE TO DŮLEŽITÉ. ANO, JE TO PROBLÉM. ANO, MĚLI BYCHOM SI O TOM PROMLUVIT. ANO. BEZPOMÍNEČNĚ SE TÍM MUSÍME ZABÝVAT, JÁ SE TÍM TAKY ZABÝVÁM, ALE V DUCHU. V DUCHU, DLOUZE A INTENZIVNĚ VSEDĚ NA GAUČI. V DUCHU A DLOUZE, V DUCHU, DLOUZE A INTENZIVNĚ, V DUCHU, DLOUZE A INTENZIVNĚ VSEDĚ NA GAUČI, TAK DLOUHO, AŽ SI NIKDO NEVZPOMENE, CO, O CO TU VLASTNĚ JDE?

3

Ve své písemné žádosti psala něco úplně jiného, a ne: Chci se pravidelně scházet s pochybnými typy, co nechají celé hodiny před domem běžet motor svého Volkswagenu, který mě (MĚ!) totálně vytáčí, zatímco se s nimi spouštím v autě. JÁ MÁM MALÉ DÍTĚ A HLAVNĚ NAPROSTOU ALERGIÍ NA MOTOR VOLKSWAGENU to nebylo součástí dohody! Kdo ví, kdo se tu potlouká přes den, když jsem pryč. Ptám se dětí. Viděly jste Olanku s nějakými cizími muži? ANO.

Byly jste samy? ANO. Co jste dělaly? ANO. Mluvila Olanka na pískovišti s cizími muži? ANO. Musely jste vlézt k nějakým k cizím mužům do auta? ANO. Viděly jste jejího legračního přítele? ANO. Měl tři nohy? ANO. Chodí sem, když jsem pryč, a hraje si nebo dělá nějaké věci s CHODÍ PEŠEK OKOLO / NEDÍVEJ SE NA NĚHO / já jsem tolerantní a leccemu přístupná, rozhodně nejsem prudérní, ale to množství pochybných SEZNAMUJEŠ SE PŘES INTERNET ptám se. NĚKTEŘÍ JSOU I Z DISKOTÉK, JSOU MILÍ, JSOU TO STUDENTI. Konstanz! Možná to vidíš poněkud OBAMŮV OTEC BYL KONECKONČŮ TAKY STUDENT! Návštěvy jsou samozřejmě povoleny, ale ŽÁDNÉ PÁNSKÉ NÁVŠTĚVY já jsem tolerantní, ale tak tolerantní zase nejsem. Rozumělas tomu? ANO.

Dialog

FREE DRINKS FOR GIRLS ONLY

1

Olanka v minisukýnce. Olanka, moje toulavá kočka FREE DRINKS FOR GIRLS ONLY! cigáro v puse, v ruce vysavač, u ucha přilepený telefon. Stěží dokáže kývnout, když se vracím z práce POSLOUCHEJ! VLASTNĚ BYS TO MĚLA UDĚLAT, NEŽ SE Popel z cigarety jí odpadne na podlahu, okamžitě ho vysaje vysavačem, a přitom telefonuje. VŠECHNY ČISTĚ!

2

VELICE BYCH OCENILA, KDYBY SES POKUSILA PROJEVIT TROCHU VÍC ZÁJMU Olanka v tričku LOVE GIRL s holým břichem. Olanka se svou sbírkou kabelů značky LOVE BOY. Olanka ve stříbrných KDE JE ZASE VZALA! stříbřitě lesklých botách na vysokých podpatcích! TEDY TOHLE SKUTEČNĚ NENÍ VHODNÉ. TAKHLE SE TADY VE VŠENĚCKU NEPOBÍHÁ PO ULICI! VYPADÁŠ JAKO NĚJAKÁ JE-MI-LÍTO-ŽE-TO-MU-SÍM-TAKHLE-ŘÍCT-ALE-PŘESNĚ-TAK-TO-VYPADÁ přesně-tak-vypadáš KURVA! JÁ BYCH SI HROZNĚ MOC PŘÁLA, ABY SES NA NAŠEM RODINNÉM ŽIVOTĚ VÍC PODÍ- je jí sotva devatenáct a odchází z domu zmařovaná odshora dolů jako vamp s těma nemožnými botama! TOHLE TRIČKO, NENÍ TO TROCHU MOC? DÁ SE TOMU JEŠTĚ VŮBEC ŘÍKAT TRIČKO. NENÍ TO SPÍŠ PODPRSENKA!

3

TOBĚ SE VŮBEC NEMUSÍM ZPOVÍDAT, POKUD JDE O MOJE ŠATY. A CO DĚLÁM VE SVÉM VOLNU. PŮJDU VEN, JAK SE MI BUDE CHTÍT. TO SE TEĎ TAKHLE NOSÍ. JDU JENOM TANCOVAT. DÁVÁM SI MOC DOBRÝ POZOR. NEDĚLEJ SI PROSÍM TĚ STAROSTI. KAŽDÉ RÁNO / JSEM VE ŠKOLE VČAS JAK UJEDNÁNO. / NEMŮŽEŠ SI STĚŽOVAT. NEJSI MOJE MATKA. SEJDU

SE TAM S MÁŠOU A KAMARÁDKAMI Z KURZU VŠE-
NĚMČINY. JENOM SI POVÍDÁME. MUSÍM UŽ JÍT. JE
MI UŽ DEVATENÁCT.

4

Můžeme si zahrát nějakou hru nebo nafilmovat film
MONOPOLY ARABELA MÍSTO ČINU. ZŮSTAT PROSTĚ
JEDNOU DOMA, udělat si pohodičku PÍT ČAJ, TRO-
CHU SI POKLÁBOSIT. Vyprávěj nám něco, jaké je to
u vás doma! Vyprávěj nám o Šlohensku! ANO. TO JE
DOBRÝ NÁPAD. OPRAVDU. ANO. To už znám, tohle
ANO. Znamená asi tolik jako TO JE MI TOTÁLNĚ U PR-
DELE / TY STARÁ VOČECHULE! /

5

Dělám si starosti DĚLÁM SI STAROSTI obzvlášť rest-
ská děvčata chodí tak ráda do těch levných ZAPLAT
VSTUP A CHLASTEJ CO MŮŽEŠ PRO ŽENY ZDARMA
podniků. JASNĚ nemají moc peněz a ještě míň jim
zbyde TO JE PŘECE JASNÝ když si celou dobu všechny
tyhle hadry TA BUNDA! Je úplně nová, ta byla určitě
pekelně drahá, odkud ji máš KAM JDEŠ, NAPIŠ TO TU
NA PAPIREK A VEM SI TELEFON, ABYCH SE TI V NUT-
NÉM PŘÍPADĚ MOHLA DOVOLAT, KDYBY ano ano.
MŮŽEŠ MI KDYKOLI ZAVOLAT A NEŘÍKEJ NEUSTÁLE
ANO! Ano.

6

Ta bunda, tu jsi přece nekoupila na Šlohensku! KOU-
PILA, JE ZE Šlohenska. VYPADÁ DOBRĚ, TA BUNDA!
Fakticky skvěle! DĚKUJI. Vážně elegantní! Tu jsi přece
nekoupila na Šlohensku! Ta byla určitě PRAVÁ KŮŽE!
Tu jsi koupila určitě tady, tu bundu! Nebo ti ji někdo
dal? NE, TA JE ZE ŠLOHENSKA. Tomu nevěřím! JE!
KDYŽ TO ŘÍKÁM, TAK JE TO PRAVDA!

Pokračuj

POSTUPUJEŠ K ZÁMECKÉ ALEJI

1

Vybrala jsem si toho nejhezčího muže, protože mám
ráda hezké muže a měla jsem na to, to zas jo, byla
jsem druhá v soutěži krásy TÁHNI NA DVĚ STĚ EURO!
Můj muž, chtěl mě a taky mě má. Přesto neustále
říká, takhle se to nedělá POSTUPUJEŠ K ZÁMECKÉ
ALEJI a tam nemůžeš. Mám svůj život, jsem ještě
mladá a mám taky svoje sny JSI DRUHÁ a proč mi
neustále něco říká? NEHÁZEJ, TEĎ NETÁHNEŠ on
si dělá, co chce, a já bych MOJE ŽENA NEMUSÍ BÝT
NUTNĚ CHYTŘEJŠÍ NEŽ JÁ neměla! Je mi ho líto,
přesto jsem odešla JÁ CHCI A MUSÍM teď potřebuju
získat pracovní zkušenosti a potřebuju jazyky. KDYŽ
ZNÁŠ JAZYK, DOSTANEŠ PRÁCI A DOBRÝ PLAT. Pak
budu pracovat v hotelu a budu hovořit s cizími lidmi

V HOTELU SE ČTYŘMI POBOČKAMI teď nemůžu najít
práci se svým vzděláním NÁJEM DVA TISÍCE EURO
a moje babička JSEM ŠVORC běduje, promarnila jsi
všechny šance, proč sis nevzala toho škaredýho Stane-
va, pracuje ve městě, kam denně dojíždí. Supermoder-
ním autobusem! Já to říkala / že jsi naletěla / (spíme
v jednom pokoji, babička a já) JSI NA TAHU!

Úvod

PRO A PROTI

ZAPRVÉ delegovat práci na někoho jiného je taky
práce. Někdy je to dokonce víc práce než KDYŽ
ČLOVĚK NEDĚLÁ VŠECHNO SÁM pro mě je prostě
příliš únavné, pořád všechno TAKŽE TO PŘECE JEN
UDELÁM RADŠÍ SAMA A HNED ale čím víc si člověk
dělá všechno radši hned sám, tím déle to všechno
dělá, a protože už tak dlouho všechno děláš, považují
to všichni za samozřejmé, že to děláš, jen proto, že to
děláš, aby to vůbec někdo, protože už to prostě nemů-
žeš vydržet TADY UŽ SE TO NEDÁ VYDRŽET! NIKDO
TADY NIKDY NIC NEUDELÁ a nakonec děláš všechno.
PROČ? Protože jsi vždycky všechno dělala. JINDYS
TO PŘECE TAKY DĚLALA, TAK CO TEĎ NAJEDNOU
CHCEŠ, TO SIS PŘEČETLA NĚJAKEJ FEMINISTICKEJ
ČLÁNEK NEBO CO nechci tady stát jako nějaká dr-
grešle (nebo) nebo Popelka (nebo) Myší kožíšek (nebo)
(pokračuj!) ... přebírat čočku / po očku / registrovat
množství luštěnin, pořád všechno zapisovat PRO
A PROTI kdo kdy co a jak často KDO TU POKAŽDÉ
KUPUJE BASU MINERÁLEK! KDO VENČÍ PUDLA všude
lístečky, na kterých je stejně jenom moje jméno, pro-
tože on beztak nemá chuť se pořád všude zapisovat
NECH MĚ! Za mytí nádobí mám tři sta čárek, on dvě,
a ty, ty jsem udělala za něj, aby viděl, jak se to dělá
DĚLAT ČÁRKY dělat rozpis, který on údajně / ACH
KLID V RODINĚ JE PRO MĚ / PROSTĚ DŮLEŽITĚJŠÍ,
NEŽ USTAVIČNÉ HÁDKY!

2

OK, uznávám to, byla to i moje chyba, ano, dobře,
máte pravdu, neměla jsem ho tolik chválit, tak oslavo-
vat HURÁ když jednou POTLESK Toni byly teprve dva
DĚKUJI, TO STAČÍ když se Stefan A ZVLÁŠTĚ TOHLE
TAKY RADŠÍ VŽDYCKY HNED SAMA SETŘU vypařil,
jako že na zkoušku, nejdřív, potom, než si to všechno
promyslí (Tady jde Lea s Řepou! A za ní Toni!) HODNĚ
ZÁBAVY! Řepa pro Řepu! JÁ CHCI TAKY ŘEPU! Já už
žádnou řepu nemám ŽÁDNOU ŘEPU?? Měli bychom
skutečně pomalu TY UŽ DOOPRAVDY NEMÁŠ ŽÁD-
NOU ŘEPU? Měli bychom JÁ ALE JEŠTĚ NECHCI JÍT!
MUSÍM ŘEPĚ ASPOŇ JEŠTĚ JEDNU ŘEPU A kůň musí
sklonit hlavu, aby mu malá rukou nataženou do výšky
dosáhla na čumák HEIL HITLER! Přece jen mi spadl

kámen ze srdce! HLAVU VZHŮRU! Jsem silná žena MILUJU SVOJE DVĚ HOLČÍČKY!

3

Ať Anuška zůstane, ať Anuška neodjíždí KAM JDEŠ! NECHOĎ! Jestli Anuška odejde, půjdu taky JÁ TAKY! Když musí Anuška jet, tak pojedeme do Šlendriánu všichni! Nenecháme tě samotnou PROČ U NÁS ANUŠKA NEMŮŽE ZŮSTAT, PROSÍM PROSÍM! Budu si uklízet pokoj, slibuju / já Anušku miluju / to slavnostně přísahám, slibuju / miluju / uklízet, hned jak se to po mně bude chtít, budu vždycky bez řečí, to přísahám při životě svého koně ŘEPY, svůj pokoj, slibuju / miluju / TAK PROČ TU ANUŠKA NEMŮŽE ZŮSTAT protože už nemá povolení k pobytu, protože jí vypršelo vízum, protože to tak prostě je, stejně jako to bylo u Agy, Charity, Naly, Grace a Mojžíše, Caramel, Security, Fiony, Purity, Papriky a té jak se jmenuje, Terezy, tak jako vždycky JÁ JSEM TY ZÁKONY PŘECE NEVYMYSLILA jsem snad pitomá?! Copak bych si vymyslela něco takového jako tohle ustavičný sem a tam, to neustálý loučení, sotva si člověk na někoho zvykne POJĎTE DĚTI! PRO KAŽDÉHO KOPEČEK ZMRZLINY, TOČENÝ / JE TO K POSRÁNÍ / já jsem taky smutná, pošlu vám pohlednici, abyste viděli, kde jsem, až budu doma JÁ POJEDU S TEBOU pojďte, nechte Anušku v klidu balit JÁ SI TAKY ZABALÍM! UŽ JSEM SI SBALILA KUFR! já taky! DO KUFRU SI DÁM ZAJÍČKA já si dám do kufru zajíčka a kartáček na zuby JÁ SI DÁM DO KUFRU ZAJÍČKA, KARTÁČEK NA ZUBY A STAROU PRAČKU. Já si dám do kufru zajíčka, kartáček na zuby, starou pračku a (...) (pokračuj!)

4

Zítra přijede Olga NOVÉ ŠTĚSTÍ, NOVÉ DĚVČE vzala jsem si extra týden volna / dívky z Mongoloidska / říká se INTERNĚ (ČISTĚ MEZI NÁMI) prý nejsou tak náročné, jsou trpělivé, skromné a pilné. Třeba umí jezdit na koni (doufá Lea-Marie) je už taky úplně ANO, JEZDIT NA KONI! TO BY BYLO SUPER to by měly aspoň něco společného. ALE ŘEPA JE MŮJ KŮŇ, SE JEŠTĚ UVIDÍ, JESTLI JÍ NA NĚM NECHÁM ZAJEZDIT. V úterý, ve středu a každý druhý pátek musí dovézt Leu-Marii na hodinu ježdění a pak domů. DOVÉZT A PŘIVÉZT KAŽDÉ ÚTERÝ, STŘEDU A KAŽDÝ DRUHÝ PÁTEK a v pondělí, když jsem celý den ANTONII JSOU DVA ROKY / Anuška, naše Šlendriánka, jí vždycky vařila takovou divnou kaši / jakože naši / a já říkám NE! TO DÍTĚ PŘECE NESMÍ MLÉKO to jí připadalo taky jako TSS? To je nejnovější to TSSS? Betyнка radí / ohledně stravy a zdraví / KVŮLI TSSS! ALERGII to se k vám do Šlendriánu asi ještě NEDOVOLÍM SVOJÍ CHŮVĚ ABY SE NA MĚ KVŮLI TOMU KOUKALA SKRZ PRSTY! TSSS?! Stal se z toho mezi námi takový zvyk

z toho TSS! Jenom doufám, že ANUŠKA PÍŠE MNĚ A DĚTEM DOPIS ZE ŠLENDRIÁNU / dneska / vyvezdeme naši novou chůvu společně na nádraží, jsem nervózní OLGA snad si to jméno zapamatuju, často jsem se pletla, Anušce jsem pořád říkala Tereza, Tereze Anuška nebo TSSS?! Aga, Charity, Mojžíš, Security, přitom jinak nejsem tak JINAK SE VĚTŠINOU NEPLETU ahoj Majo Olanko Mario AHOJ OLGO jaká byla cesta?

Pokračování

VŠENĚCKY DVĚ PRO (ČTYŘI) CIZINCE

1

BERTA JE SAMOŽIVITELKA opakuj a vytvoř podobnou větu na A! Achab žije své rodiče. Dobře, ale i Nala žije své rodiče, i prarodiče, neteře a synovce, stejně jako syna a dceru (své vlastní děti, které miluje a pro které si přeje lepší budoucnost) a jejich tetu, jak by ne / a protože se to rozkřiklo, žije i další příbuzné / RODINA JE VELKÁ A VZÁJEMNĚ SI VYPOMÁHÁ JAK MŮŽE už úplně ztratila přehled, o rozdělení peněz se stará její sestra v Bazilišku, kterou taky žije. Sestra se stará společně s babičkou, kterou taky žije, o Naliny děti, které taky žije. Laila (13) si přeje štěkacího psa na baterky JAK SE MÁTE! DOUFÁM ŽE JSTE ZDRAVÍ? / MAMINKA VÁS ZDRAVÍ! / v Bazilišku svítí slunce, šestatřicet stupňů.

Cvičení ve dvojicích

ZACHÁZENÍ S POČÍTAČEM

1

Když říkám, že můžeš používat počítač, nemyslím tím, abys byla celý den na internetu a už vůbec ne v noci a už vůbec ne, abys všechno svými nesmysly CO JE TO VŮBEC ZA SOUBORY! Všechno plně těchhle CO JE TO VŮBEC ZA SOUBORY nečetla jsem je, ale jestli nebudou do zítřka vymazané TY SOUBORY tak si je osobně!

2

Ano, já jsem velkorysá a ano, měla by se naučit PŘÍSTUP K TECHNICE MÁ BÝT VŠEM LIDEM VE VŠECH ZEMÍCH A VŠECH VLÁDNOUCÍCH ZEMÍCH zacházet s počítačem, pro mě za mě MĚLA BY (MUSÍ!) ale nač / když zapnu počítač / CO JE TOHLE VŠECHNO ZAČ / všechno je zasekané, tajně jsem všechno, co tam měla / POZDRAVY Z TRALALA / stažené, zkontrolovala / PROFIL AMOR, KLIKNĚTE NA TENTO ŠÍP / ne že bych / byla celá žádostivá / nebo zvědavá / ale pro jistotu KVŮLI ZABEZPEČENÍ POČÍTAČE A KVŮLI SVÉMU VLASTNÍMU BEZPEČÍ musím! Je to koneckonců i můj pracovní nástroj, když musím doma ještě pracovat

JSEM NEJENOM V PRÁCI JAKO DOMA ALE I DOMA
JAKO V PRÁCI.

Téma

VENKU PŘEDE DVEŘMI

1

To je můj přítel TVŮJ PŘÍTEL, KDE? Tady s tím přístrojem (mimochodem promazávací pistole) to je jako můj muž, ale nejsme svoji, takže tady se tomu všenecky říká PŘÍTEL a potom se rozlišuje PŘÍTEL A MŮJ PŘÍTEL takže MŮJ PŘÍTEL je teď už třičtyřicátý den na palubě mezinárodní kosmické lodi DRUHÝ ZLEVA už přes rok jsem ho PETŘE! No tak pojď sem! Právě si prohlížíme fotky Thomase! NOVÉ FOTKY TATÍNKA! Petře! Co tam vůbec děláš! Pojď sem! Tak půjdeš sem konečně! Kolikrát to mám ještě! Petře! Jestli sem okamžitě nepůjdeš, tak nebude žádná pohádka na dobrou noc! A ani Máša ti nebude nic POČÍTÁM DO TŘÍ! Jedna (...) dva (...) a (...) jedna jsou (...)

2

Dá se říct PŘÍTEL a pak se říká DVA PŘÍTEL když jsou dva, dva přítel? Nebo MŮJ PŘÍTEL a pak MOJÍ PŘÍTEL když jsou dva, tak dva přítel? Mám hodně internacionálních přátel ZAJÍMÁM SE O INTERNACIONÁLNÍ PŘÁTELE v celé Centropě, v Tralala V CRAZY SEARCH FRIEND WORLD. Se svým tralalským přítelem (JEDNÍM přítelem) jsem se nedávno v punčochách, tady JÍZDA DO MĚSTA TRVÁ PLNÉ DVĚ HODINY jsem TADY NA TOM MÍSTĚ Z PŘEDMĚSTÍ jsem JEDNA přítel s jednou dívkou, co bydlí TADY NA TOM PŘEDMĚSTSKÉM MÍSTĚ jsme se AHOJ VŠICHNI! JÁ JSEM OLANKA (19) ZE ŠLOHENSKA, PRACUJU JAKO AU-PAIR, TAKŽE JESTLI NĚKDO BYDLÍ BLÍZKO, JAKO JÁ, BUDU RÁDA TĚ POZNAT na internetu, kde jsem P.S. JEDNO, JESTLI JSI VŠENĚMKA NEBO ŠPANIOLKA, KDYŽ JSI VESELÁ, OZVI MĚ! Moje Olanka! Ozvu mě! Jdu za ní, jdu zazvonit JSEM VESELÁ ale ona ještě není SUDOKU JEŠTĚ, ON JEŠTĚ NENÍ HOTOVÝ! JEŠTĚ MUSÍ, OBLEČ SI TEĎ PROSÍM TĚ PYŽA čtu jména na štítku OBLEČ SI PROSÍM SVOJE PYŽA na zvonku (miluju všenecké štítky) čtu jména zdola nahoru OBLÉKL BY SIS TEĎ PROSÍM PYŽA čtu UŽ SIS VYČISTIL ZUBY a zpátky (napřic) CO ZNAMENÁ MOŽNÁ? pak MOŽNÁ ZNAMENÁ MOŽNÁ je vzájemně zkombinuju, ta krásná všenecká jména SUDOKU! čekám SPINKEJ DAJEJ DĚTÁTKO / SPÁNEK PŘIJDE ZAKRÁTKO / MAMINKA nikdo mě nepozve dál (to je velké všenecké drama): venku přede dveřmi HRA, KTEROU ŽÁDNÉ DIVADLO NECHCE HRÁT A ŽÁDNÉ PUBLIKUM NETOUŽÍ VIDĚT čekám, venku. Venku přede dveřmi, venku přede dveřmi (...) a tak dál MILUJU VŠENECKÉ ZAHRADY! Tráva je zelená, ne hnědá jako doma. Všenecko je krásná

zelená země NIKDO MĚ NEPOZVE DÁL venku přede dveřmi, venku přede dveřmi, venku přede dveřmi (...) a tak dál.

Test

ROZHOVORY S ASTRONAUTY

1

KDE JE PETRŮV OTEC? DOKÁŽEŠ NAJÍT PETROVA OTCE V TOM CHAOSU VE VESMÍRNÉ LODI? Petrův otec je Všeněmec. On je astronaut. Vedle něj se vznášá muž z Restka. Je to kosmonaut. Petrův otec umí několik jazyků. Umí restscky, fanglicky, všenecky, japsky a čečinsky. Většina astronautů mluví fanglicky. Jsou ve stavu beztlíže. KDYŽ SE BUDEŠ DÍVAT POZORNĚ, UVIDÍŠ IGORA, RESTSKÉHO KOSMONAUTA PRACOVAT V EXPERIMENTÁLNÍM LOGISTICKÉM MODULU ELM-PS. KAŽDÝ EXPERIMENT MÁ VLASTNÍ ŠUPLÍK.

2

Při nasazení mimo loď má Petrův otec plenu jako nosil (dřív) Petr. Plena Petrova otce je speciální, JE TO PLENA Z NASA. Obrázek jedna (nahoře). Taková akce mimo loď může trvat dlouho a je velice náročná. Přesto se jí říká procházka. Proč? Najdi pro to pět důvodů! Petrův otec je zavěšen na dvou šňůrách. Ve skafandru je velmi horko. Petrův otec se potí. Do skafandru jsou zabudovány ventilátory. Mají přivádět chladný vzduch, aby Petrův otec nezemřel. Každý pohyb vyžaduje hodně sil. K tomu, aby zvedl ruku, potřebuje Petrův otec mnohem víc síly, než když vy zvednete ruku tady a teď. NEŽ BUDEŠ PROVÁDĚT EXPERIMENT, PEČLIVĚ SI JEJ PŘIPRAV. PŘEMÝŠLEJ, KDE HROZÍ, ŽE BY SE TO NAPOPRVÉ NEMUSELO POVĚST. MĚL BYS TAKÉ NEUSTÁLE PAMATOVAT NA TO, ŽE SE TY NEBO NĚKDO JINÝ MŮŽETE ZRANIT. TOMU SE ŘÍKÁ RIZIKOVÝ FAKTOR.

3

Petrův otec se připoutal, aby neuletěl, když usne. V autě se také připoutáváme. PŘIPOUTÁNÍ JE POVINNÉ abychom pokaždé bezpečně dorazili z jednoho místa na druhé DĚTI MAJÍ SPECIÁLNÍ SEDAČKY jedete-li průměrnou rychlostí kolem sta kilometrů za hodinu, neproletí tělo při nehodě přímo předním sklem. Přežít je nutné, jde-li o záchranu života.

4

Po ukončení pobytu Petrova otce ve vesmírné lodi následují tři týdny na regeneraci. Obrázek dva. Lékaři zkoumají, zda je všechno v pořádku. Petrův otec se vrátí domů. Konečně. Po půl druhém roce. HALÓ THOMAS! Tisk už čeká přede dveřmi, obrázek tři. Ptají se také Petra, jestlipak se jeho otec ZMĚNIL SE TVŮJ OTEC? Petr nemá tušení MŮŽU PROSÍM DOSTAT

ZMRZLINU? Pro Petra je Petrův otec cizí člověk. ON JE MIMOZEMŠTAN. NE, TO NENÍ. ALE JO, JE! NE, NENÍ. JO! JE! Je to žádaný muž. Jede do Ameriky a pak do Restka. / Pojede do Čečiny, Windie a Šitů. Ne dneska. / Tenhle víkend stráví se svou rodinou. KDE JSI VZAL TU OBŘÍ ZMRZLINU? BUDEME OBĚDVAŤ! Thomasi, nedávej chlapci těsně před obědem KDO MÁ CHUŤ NA NĚCO SLADKÉHO TÁMHLE JE MÍSA S OVOCEM! Nebuď teď tak JE VŽDYCKY TAK PŘÍSNÁ? TEĎ KOULÍ OČIMA! VYDÍŠ JAK KOULÍ OČIMA! DOKÁŽEŠ TAKY TAKHLE KOULET OČIMA? PODÍVEJ! TVŮJ OTEC NEUMÍ JENOM KOULET OČIMA, DOKÁŽE ZÁROVEŇ I STRÍHAT UŠIMA A ŽONGLOVAT NÁDOBÍM! / Právě jsem prostřela. TY TO TAKY UMÍŠ! ANO, JE TO MŮJ SYN! / TADY! CHYTEJ! JO! SKORO! TADY! ZNOVA! SKORO! JO! VŠECHNO, CO SE DÁ HODIT NA ZEM, DOKAZUJE PŘÍTOMNOST GRAVITACE! PROPOČÍTEJ LETOVOU DRÁHU TOHOTO TALÍŘE RYCHLE! SKORO!

5

Jsem na tebe pyšný, synku! A nezapomeň (i když budu pryč) denně trénovat! Cvičení dělá THOMASI, MOHLA BYCH SI S TEBOU PROSÍM PROMLUVIT MEZI ČTYŘMA OČIMA! Tvá matka! Pomalu se mění z podoby / (do ruda) toho nádoby / hned to zametem! / Slibujem! / Čestné indiánské! MOHLA BYCH S TEBOU PŘESTO PROSÍM kdybys nebyl jeho otec nebo právě proto, že jsi jeho otec, skutečně bych tě nejradši zaškrtila ZA TO JAK SE TADY! Sundej mi ty ruce z krku! TADY NEJSME VE STAVU BEZTÍŽE! TADY MAJÍ VĚCI VÁHU! KDYŽ VYHODÍŠ TALÍŘ DO VZDUCHU, SPADNE NA ZEM A ROZBIJE SE. KDYŽ KOUPIŠ MALÉMU DNESKA ZMRZLINU, BUDE CHTÍT ZÍTRA DVĚ / co se ti děje! Nebuď tak malicherná! Jedna zmrzlina a pár střepů co to je! / všichni pudem do háje! / Kdyby tě vystřelili atmosférou se zatížením osmi g na močový měchýř a pravděpodobnost, že zdechneš, by čistě statisticky byla kolem třiaosmdesáti procent, tak bys věděla, co je doopravy DĚKUJEME, THOMASI ZA TYTO ŽIVÉ A NANEJVÝŠ PŮSOBIVÉ DOJMY! A mikrofon teď předáváme dál!

Opakování

OZNAČ SPRÁVNOU MOŽNOST:

ODLOUČIT / ODDĚLIT

1

O TOM JSEM VŮBEC TAKHLE NEPŘEMÝŠLEL, CO MĚ ČEKÁ, KDYŽ (Stefan) TO JE PŘECE SPIŠ JEJÍ ÚKOL (Thomas) ona to chtěla, můj nápad to nebyl JÁ SÁM NEVÍM, KDO JSEM, A MUSÍM SE TEPRVE NAJÍT, V SEBEPOZNÁVACÍM KURZU. Zatímco muži se pořád ještě hledají, žena na to nemá čas, musí se starat o dítě a o domácnost PŘED MATERSTVÍM / RYCHLE SKONČIT SE VZDĚLÁVÁNÍM / navíc pracuje na půl

úvazku ASPOŇ OFICIÁLNĚ pak si bere práci domů JE SPOLEHLIVÁ dotáhne to klidně na sto padesát procent (minimálně) ŠLO BY TO ALE JEŠTĚ LÍP já jsem na sto osmdesáti MOHLA BYS PROSÍM TĚ ZMÁČKNOUT RYCHLE TOHLE TLAČÍTKO ano jistě JÁ TO VYŘÍDÍM TO NENÍ PROBLÉM. Ještě to rychle dát na hromadu věcí k vyřízení, které musím ještě rychle vyřídít. Co není zcela urgentní, si dávám do tašky MŮŽU PROSÍM DOSTAT ZMRZLINU? až to PROSTĚ TO TAM NACPAT až jednou TEĎ NE budu mít čas, tak ty ALE TATÍNEK MI VŽDYCKY KOUPI ZMRZLINU papíry v tašce zpracuju PROMLUV SI O TOM SE SVÝM OTCEM možná je prostě vyhodím, tajně, ale ekologicky DO MODRÉHO KONTEJNERU nejlepší bude, když si to napíšeš ŽLUTÝ MODRÝ ČERNÝ pro nás je důležité chovat se ekologicky, pro nás Všeněmce, v tom se od nás můžeš leccemu přiučit. Při sprchování se například můžeš naučit, jak šetřit vodou, to je úplně jednoduché. KDO SE SPRCHUJE KRÁTCE, JE TAKÉ ČISTÝ! KDO SE SPRCHUJE KRÁTCE STUDENOU VODOU, BUDE NEJENOM ČISTÝ, ALE TAKÉ OTUŽILÝ! Takže igelitku do žlutého, papír do modrého SPRÁVNĚ kontejneru. Každý pátý chleba se ve Všeněcku vyhodí.

2

JÁ JSEM SENZIBILNÍ / A TY JSI PARANOIDNÍ / AHA? COŽE JSEM? COŽE TO JSEM? PARANOIDNÍ? JAK TO MYSLÍŠ? PARANOIDNÍ! MOHLA BYS TO PROSÍM DEFINOVAT, CO TÍM PARANOIDNÍ vedle pračky leží hromada prádla, které se ještě musí MOHLA BYS? MOHLA BYS TO TŘEBA TAKY JEDNOU? Ta hora prádla, to je hotový zázrak! Něco takového doma nemáme JÁ ŽASNU tolik šatů! JÁ JSEM TAKY SENZIBILNÍ! NE! TY JSI PARANOIDNÍ A JÁ JSEM SENZIBILNÍ! Čím dál víc / snad na tisíc / kupa šatů až do nebe / píšu si do slovníčku pro sebe / AVIVÁŽ, RAMÍNKO NA ŠATY / dělám velké pokroky. /

3

Večer si zopakuju všechno, co jsem se dneska OD- DĚLIT ODPAD, ODDĚLIT MUŽE nebo je ODLOUČÍ SE ODPAD, ODLOUČÍ SE OD MUŽE a to zvrtné? Ptám sama sebe, než se konečně usnu.

Praxe

SE VŠÍM PRAŠTIT A JÍT DOMŮ

1

Když bude někdy déle pracovat TEĎ NAPŘÍKLAD PRACUJE OPRAVDU HODNĚ, I VE SVÉM VOLNU já také VYRÁBÍME NOVÝ SÉRIÁL něco jako DENÍK ZASLOUŽILÉ MATKY jenom úplně jinak, podobně, ale jinak (místo R. McEntireové hraje Wanda Hübnerová, místo S. Howeyho Roman Zach a tak dál) základní tón je veselý a celkově velmi působivý RODINNÝ ŽIVOT

JE VE VŠENĚCKU ZASE IN velký projekt, který realizuji, chci realizovat pro Monoton-film jako výkonná producentka, proto musím na určité období částečně upozadit svůj osobní život VE FILMOVÉM BYZNYSU PROSTĚ NEMŮŽEŠ V PĚT SE VŠÍM PRAŠTIT A JÍT DOMŮ, TAK AHOJ, VEMTE TO ZA MĚ dotkli jsme se zde skutečně zajímavého RODINA JE TRENDY trendu, který má značný podíl / ve středu točíme pilotní díl / teď, v době finanční nejistoty můžeme pozorovat masový návrat k privátní sféře, posílení významu emocionálních hodnot a domácího krbu PLÁNOVANÉ RODIČOVSTVÍ je to můj doposud největší projekt a já ho chci bezpodmínečně ZA TO MÁ ČTRNÁCT DNÍ VOLNO O VÁNOCÍCH, KDY JEDEME BEZTAK LYŽOVAT v této chvíli potřebuji její pomoc bezmála nonstop KDYŽ ZVONÍ TELEFON, NECHÁM HO PROSTĚ ZVONIT ale platit přesčasy POČÍTAT A PLATIT PŘESČASY to mi připadá měštácké JE MI MILEJŠÍ NEFORMÁLNÍ GESTO třeba jí zaplatím tramvajenku nebo lístek do kina TAKOVÉ MALÉ DÁRKY / myslím taky / ŽE PRO NI JE TŘI STA EURO DOCELA PĚKNÁ SUMIČKA! Když mám výčitky svědomí, pomyslím si U NICH MÁ TŘI STA EURO MNOHEM VĚTŠÍ HODNOTU NEŽ TADY U NÁS. Když mě napadne, tři sta euro, s tím si u nás nemůžeš moc vyskakovat, pomyslím si: v Mongoloidsku by si za tři sta euro mohli dovolit JASNĚ. Svoji čečinské uklízeče dávám sedm za hodinu, zato to nemusí zdaňovat. V gastronomii je využívají ještě mnohem víc. JASNĚ. Nala, co u mě jednou týdně uklízí JASNĚ pracuje ve ZNÁŠ GAISBURGER MARSCH? TAM PRACUJE NALA ZA STÁLÝ PLAT OSM SET EURO. VČETNĚ MYTÍ NÁDOBÍ, OBSLUHY, MIMOŘÁDNÝCH AKCÍ já taky nemám peněz nazbyt. Kdyby se se mnou něco stalo, kdo by se postaral o DĚTI PLODÍ CHUDOBU hodiny ježdění, učebnice, poplatky za televizi, kozačky XY pro Antonii, nové sáňky A K TOMU JEŠTĚ AU-PAIR au-pair mě stojí víc než kůň! ŘEPA PATŘÍ DO RODINY, I KDYŽ ŽIJE NA STATKU A NE TADY U NÁS. AŽ TONI DOSTANE KONEČNĚ PONÍKA, MOHLI BYCHOM TO MOŽNÁ TADY U NÁS, TŘEBA NA BALKÓNĚ! Ale to už by maminka nemohla na balkóně kouřit! UMŘEŠ! PŘESTAŇ! ŘEKLAS, ŽE JSI haló, tady je Maren, moje slečna na hlídání se ještě neobjevila, doufám, že přijde SLÍBILA JSI MI TO! Tak kde je! Kde je Olga! Měla přijít domů v šest, abych mohla NEJPOZDĚJI ZA DESET MINUT!

2

TAKŽE, OLGO, TEĎ JE DEVATENÁCT HODIN TŘICET MINUT, V KOLIK JSI TU MĚLA DNESKA BÝT? Omlouvám se! NA TO JSEM SE NEPTALA. V KOLIK JSI TU MĚLA DNESKA BÝT? V osmnáct hodin. BYLO TO PRO MĚ MOC MOC DŮLEŽITÉ, PRO MĚ A MONOTON-TÝM, ABYCH BYLA DNES NA PORADĚ! PŘECE JSME O TOM MLUVILI! JAK DŮLEŽITÉ JE, ABYS BYLA PŘESNĚ

V OSMNÁCT HODIN DOMA! Omlouvám se. OK, ŽEH-LIT NEUMÍŠ, OK, DOTEĎ SIS NEZAPAMATOVALA, DO KTERÉHO ŠUPLÍKU KTERÉ NÁDOBÍ PATŘÍ, NAVÍC VIDÍM Mami! Já nemůžu spát! JAK TO, MILÁČKU? Protože mluvíte tak nahlas OLGA PŘIŠLA O PŮLDRU-HÉ HODINY POZDĚJI, MAMINKA MĚLA UŽ DÁVNO / JAK TĚ TO NAPADLO! / DĚTI MUSÍ TAKY VĚDĚT, ŽE SE NA TEBE MŮŽOU SPOLEHNOUT! KDYŽ TADY CHCEŠ PRACOVAT, MUSÍŠ BÝT SCHOPNÁ PŘEVZÍT ZODPO-VĚDNOST! NEMŮŽEŠ SI PROSTĚ ODEJÍT A NECHAT TADY DĚTI BEZ DOZORU Mami! Já taky nemůžu spát! POJĎ SEM BROUČKU! Proč Olga pláče?

3

To je poprvé, co mi ujel autobus, to není fér / tenhle jel / dřív a další nejede ČEKÁM NA ZASTÁVCE S NĚ-JAKOU PANÍ říká, že můžu jet i číslo dvě stě jedenáct, jiný autobus, ten tam jede taky ŘÍKÁ PANÍ velkou oklikou. VELKOU OKLIKOU myslela jsem, že to znamená, že nestaví všude, jede velkou, jede rychleji! Takže nastoupím JAK MI ŘEKLA TA PANÍ a jedu velkou oklikou, jedu mezi domy, lesem JEŠTĚ NIKDY JSEM NEVIDĚLA přijíždím sem z opačného směru a nic nepoznávám (ve tmě) všechno vypadá jinak a tak projedu kolem domu Maren / jdu ven / až na konečné, než si všimnu MOHL BYSTE MI PROSÍM ŘÍCT, KOLIK JE HODIN?

Praxe KAMARÁDKY

1

Úterý se těším, protože úterý mám taky termín ÚTE-RÝ ČTRNÁCT HODIN to je můj termín, můj důležitý termín. Pouze lidi s důležitými termíny jsou ti praví / důležití / lidi tady ve Všeněcku ČTRNÁCT HODIN KURZ VŠENĚMČINY to nemůžu krátce zaskočit, protože Maren zas není hotová SORRY, ALE NĚCO MI MEZITÍM mezitím do toho přišlo ÚTERÝ a to uznává i Maren ČTRNÁCT HODIN platí koneckonců půlku toho, co mě (NĚKDO DOSTANE ZAPLACENO VŠECHNO) kurz všeněmčiny stojí. A TADY JDE Irina! Ve městě nachází hodně krásných kaváren. Setkáváme s Irinou každé úterý před kurzem v MEZINÁRODNÍM BURGER RE-STAURANTU tam kolikrát prostě sedíme NA VŠECHNO VYKAŠLEME objednáme si kávu a celé hodiny (sedíme a drbeme). Cítíme se jako svobodní občané, co tu doopravdy žijí DVĚ KÁVY A DVA CHEESBURGRY PRO-SÍM! WITH CHEESE / PLEASE! / Irina objednává. Mluví skoro bez akcentu LIDI SI MYSLÍ, ŽE JSME LIDI JAKO ONI jsme velké obdivovatelky Všeněcka.

2

Moje matka a já jsme odjakživa byly obdivovatelky všenečských skokanů na lyžích! Doma v Mongoloidsku

PŘES SATELIT / Martin OREL Z FURTWANGENU
Schmitt / pak Hannawald, Morgensterna taky vidím /
OK, TO JE RAKUŠAN, TO VÍM / (moje matka kritizuje,
že měl asymetricky lyže při Výročních závodech
v Mischmaschi) o svém prvním volném dni jsem hned
vyrazila okamžitě do Garmische STÁLA JSEM TĚSNĚ
U SKOKANSKÉHO MŮSTKU! Hanni Hanuülvii má špat-
ně navoskované lyže, sotva se pohybuje po nájezdové
dráze, před startem se málem zastaví KRÁTCE PŘED
SKOKEM já sama POTOM LETÍ v Garmischi A DOSKO-
ČÍ až úplně u skokanského můstku DOSEDNE A PADÁ,
NE, ZAVRÁVORÁ, ALE USTOJÍ TO! STO ČTYŘI METRY!
Volám matce HÁDEJ, KDE okamžitě to spolkně min-
ce / a já vhodím ještě jednou tolik TO JE FUK chci říct
GARMISCH moje matka měla takovou radost! STÝSKÁ
SE MI PO VÁS VŠECH! MOC SE MI PO VÁS STÝSKÁ!
Pokud jde o styl, jsme skuteční profíci TAKOVÉ VĚCI
BUDOU POMALU I DOMA, ALE PŘEDTÍM TAM TAKOVÉ
MODERNÍ VĚCI NEBYLY dost už jsme toho o Všeněcku
věděly, taky herci na všenečském televizním kanálu byli
mnohem modernější TEĎ JE VŠECHNO MODERNÍ.
I U NÁS. DĚTI SEDÍ PŘED TELEVIZÍ A RODIČE JSOU
HODNĚ PRYČ A DĚTI NEVĚDÍ KDE.

3

Irina je moje nejlepší kamarádka, i když je z Ukulele
a já ne MÁM JI RÁDA bez Iriny bych byla JEŠTĚ JE-
DEN DVOJITÝ DVOJITÝ BURGER SE DVĚMA KEČUPY
PROSÍM! Dávno bych byla vyřízená MUSÍM JÍT! Olgo!
Vždyť víš! Irinina rodina Irině zakázala, používat
záchod po půl desáté VŽDYŽ VÍŠ! MUSÍM POSPÍŠIT!
V půl desáté jde Irinina rodina spát, Irina pak nesmí
ani domů, ani splachovat záchod. JSEM U VÁS UŽ
PĚT MĚSÍCŮ A NIKOHO JSEM NIKDY NERUŠILA! JÁ
MUSÍM TAKY NĚKDY V DESET NEBO JEDENÁCT po
dlouhých diskusích si Irina prosadila, že může spát
ve sklepe VÝJIMEČNĚ dali jí do sklepa matraci MOJE
VLASTNÍ KRÁLOVSTVÍ / TADY SE TO DOBŘE SPÍ /
VEDLE ŽEHLICHO PRKNA! Ve sklepe spí Irina jako
dudek. Do domu se vkrade vždycky jako agent KGB.
Dnes pojede autobusem ZA PĚT MINUT aby ještě
rychle TAK AHOJ!

4

Matka z Irininy rodiny začne vždycky hned brečet,
zvláště když Irina řekne, že už to nevydrží, že chce ode-
jít, že chce domů nebo do nějaké jiné COPAK JSME
DOOPRAVDY TAK STRAŠNÍ?! Irina nemůže říct ano
MY PŘECE CHCEME JENOM TVOJE DOBRO! Helga
je totiž těhotná a teď TEĎ JSME TI PŘECE EXTRA TEN
SKLEP, PŘITOM MÁME I TADY NAHOŘE DOST přitom
by se neměla rozčilovat MY TI ZAŘÍDÍME SKLEP A TY
ŘEKNEŠ, ŽE NECHCEŠ BÝT TADY! / ASI UŽ CÍTÍM STA-
HY / IRINO! KDE JE SAKRA WALTER! Říkal, že přijde

až kolem půl desáté nebo DNESKA MOŽNÁ POZDĚJI
nebo SNAD PRAVDĚPODOBNĚ MOŽNÁ já nevím JÁ
UŽ NEVÍM. Přesto mu zavolej! ALE JÁ NEVÍM KDE JE
do kanceláře! ALE TAM NENÍ! Ale říkal přece TY SE
NESMÍŠ ROZČILOVAT!

Pojed' s námi

JET NA DOVOLENOU

1

Ta stará čarodějnice říká, že jedou na dovolenou a že
můžu jet s nimi. Ale já nechci. Chci zůstat tady. Říká,
jak by to bylo skvělé, hory a já bych samozřejmě ne-
musela pracovat, tomu sama nevěřím. Ten spratek tam
bude taky. SUDOKU BY BYL TAKY MOC RÁD, KDYBYS
když tam bude ten spratek, znamená to, že ho budu
mít pořád na krku / SE SUDOKU / NA KRKU / SE JEŠTĚ
TÁHNOUT NA KOPEC, NA TO NEMÁM ANI POŘÁDNÝ
BOTY / na tudy / zatvářím se, že si to rozmyslím (kvůli
ní). Rozmyslím si to, říkám a přemyslím, nebo to aspoň
předstírám ALE RADŠÍ BYCH ZŮSTALA TADY. Na to
taky protáhne obličej! Není jí to vhod, že tady budu tři
týdny, sama v jejím domě, to bych taky mohla všechno
možné MOHLA BYCH POZVAT ÜGÜRA provést, myslí
si VŠECHNO ZNIČIT na horách je opravdu moc krásně,
měla bys někam vyrazit / MÍT PROSTĚ CHVÍLI KLID /
A V KLIDU ŠUKAT S ÜGÜREM je to pro tebe možnost
poznat taky Šit, v Šitu se taky mluví všenecky (to vím)
VZÍT SI PROSTĚ JEN TAK NĚCO Z LEDNICE BEZ VÝČI-
TEK SVĚDOMÍ rozmyslí si to! Navrhuje mi a tváří se
vesele UVIDÍŠ, ŽE JE TO ZÁBAVA jako kdybych byla dí-
tě, přitom má prostě jenom strach, abych v jejím domě
negrilovala MASO A JINÉ NEBEZPEČNÉ VĚCI.

2

AHOJ VŠEM! Olanka tu ještě není, kde vězí, společná
večeře je doba, kdy se mají všichni sejít u stolu, to
ví, že bychom tu rádi někdy společně NĚCO BYCH JÍ
RÁDA (Á tady je!) KDES BYLA? BYLA JSI ZASE S TÍM
ÜGÜREM NEBO ÜBÜREM? (Á tady je!) JAK TO ZAS VY-
PADÁŠ! AŽ PŘIJEDE ZÍTRA MOJE MATKA, NEMŮŽEŠ
SE TADY PROMENOVAT V TOMHLE ÚBORU. Přijede
tvoje matka? V úboru? Kdy? Promiň, tomu jsem nero-
zuměla. OBLEČ SI NĚCO SLUŠNÉHO, KDYŽ JDEŠ KE
STOLU, AŽ ZÍTRA MOJE MATKA A KDYŽ TADY VŠICH-
NI SPOLEČNĚ!

3

Jmenuje se Ügür. To je úplně normální zkurvystánské
jméno. Všeněcky můžeš říct, což znamená, že to zna-
mená DOTKNI SE NEBE, I KDYŽ JE TEMNÉ, VŽDYŽ JE
TEMNOTA MOŽNÁ JEN OD MRAKŮ, KTERÉ PLUJOU,
KDYŽ SE ZVEDNE VÍTR (A VÍTR SE ZVEDNE). A víš,
co znamená Sudoku? SUDOKU? NECH MĚ HÁDAT,

MOŽNÁ NEVYPLNĚNÝ? Ne. ZÁHADNÝ? Ne. HM. TAK NEVÍM. Sudoku je japsky a znamená: Jedno číslo vždycky zbyde.

Test

PAST NA SLUŽKY

1

Žít a pít jako ve filmu, aspoň opticky. Přijít domů a namíchat si drink u domácího baru. Už jako dítě jsem milovala zvuk ledových kostek padajících do sklenice, knihy Dashiella Hammetta PŘINESL LAHEV BLACK AND WHITE, SIFONOVOU LAHEV A SKLENICE, POSADILI JSME SE A NAPILI ale když se vrátím domů, nikdy se neposadím se sklenkou v ruce, nikdy si nedonesu sklenici s chladičným obsahem a nikdy se nezeptám mondaních hostů MOHU VÁM NABÍDNOUT NĚCO K PITÍ? nebo S LEDEM? Musím dohlédnout, aby Sudoku domácí úkoly COŽE? TO BYLO DOOPRAVDY VŠECHNO, TOMU NEVĚŘÍM! Bylo! BYL TO ZÁVOD V CHLASTÁNÍ, PROSTĚ A JEDNODUŠE. Whiskey, kořalka, špiritus, žitné, lomcovák, pálenka, ohnivá voda, lak na rakve, mrtvé milenky dech, něco ostrýho, denatúrak VŠENĚCKÝ JAZYK JE VELMI BOHATÝ. Zaměřím nanejvýš k svému domácímu baru a přejedu po něm prstem, abych se přesvědčila, jestli se tam taky někdy utírá prach VŠECHNY ČISTÝ zato v lahvích skoro nic nezbylo! Někdo tady za mojí nepřítomnosti pije OLANKO, POJĎ SEM PROSÍM TĚ / NĚKDO TADY PIJE / VYPIL VŠECHNO Z BARU, Z MÉHO DOMÁČÍHO BARU, NEBYLAS TO TY? Ne. NEBO MOŽNÁ JSTE TO BYLI VY PŘED NEDÁVNEM, KDYŽ JSI SE SVÝM PŘÍTELEM (JAK SE ZAS JMENUJE ÜGÜR NEBO ÜBÜR!) VZPOMEŇ SI! Ne, já nebyla a on taky ne. ALE KDO JINÝ BY TO BYL? SUDOKU? Já přece vím, že oni dva nedávno úplně sami doma CO DĚLÁTE, KDYŽ TU JSTE SAMI já nepiju a on taky nepije a nekouří. Je muslim, říká Olanka a chce NIC SE NEDĚJE já chci jenom vědět, kdo to byl, takže mi můžete klidně říct, jestli jste ŠLOHÁK SE RÁD SEM TAM NAPIJE KOŘALKY nebo jestli jsi to nebyla ty, ale ten tvůj Übür JMENUJE SE ÜGÜR! To je můj bar a u něj nemáte co pohledávat! JÁ NEBYLA říká Olanka ALE NĚKDO TO MUSEL BYT říkám já JÁ NEBYLA ALE říká ALE NĚKDO TO MUSEL já JENOM SI VZPOMEŇ kdo jiný by to byl? Tady to dítě? Zahradník? Učitelka ze školky? Moje matka?

2

TY MI NEVĚŘÍŠ, JÁ UŽ TADY NEMŮŽU ZŮSTAT! A moje Olanka hořce pláče, kdo by si to byl pomyslel!

3

Fajn, nastražím past, klasickou past na služby: nechat volně povalovat různé cenné předměty. Ve svém

případě (pro případ, že na něj chodí) udělám čárky na lahvích s alkoholem, aby bylo vidět, kam až hladina sahala. Tak jsem zjistila MOJE MATKA NENÍ ŽÁDNÁ ALKOHOLIČKA možná že má v kabelce lahvičku bylinného likéru Klosterfrau Melisengeist. Fajn. Nebylo to lehké. UKAŽ MI PROSÍM TĚ JEŠTĚ JEDNOU KABELKU! Fajn. Věděla jsem, že si ráda někdy přihne, ale kořalku, to bych nikdy MOJE MATKA NENÍ ŽÁDNÁ ALKOHOLIČKA! Olance jsem se omluvila MAMI, DÝCHNI NA MĚ! Takže nachází-li se v určitém prostoru x lahví (vysokoprocentního alkoholu) a tvoje matka M, jsme bohužel nuceni konstatovat, že hladina alkoholu H, jejíž výši jsme předtím vyznačili fixem, okamžitě klesla, jakmile se obě veličiny (lahve x a matka M) vyskytly současně v téže prostoru TO JE FUK (ale to není možné!)

Cvičení

ZKONTROLOVAT A VYŘÍDIT

1

Kdo ví, jestli jí Olga HALÓ? Položila / já to viděla / jak telefonuje TEĎ TADY ZA ROHEM nejdřív vyřídit mail / kdyby se tak daly / moje mail / JDĚTE TŘEBA DO PARKU. (Musím dodělat tiskovou zprávu.)

2

MONOTON-FILM UVÁDÍ

3

Čí je ten pes / co dnes / Proč není sakra na vodítku!? Haló? Není tahle rasa už dávno zakázaná!? Kde je jeho majitel? Kdo zastaví mojí dceři krvácení! Kdo ví, jak se podvazuje ruka! Ta ruka se musí okamžitě! Je tady v parku nějaký doktor?

4

Přece jsem to ještě extra DÁVEJ POZOR TA ODE MĚ JEŠTĚ NĚCO USLYŠÍ! Možná uslyší, ale nebude tomu rozumět. Nebo rozumět možná bude, ale POZOR! Volá Monoton ANO co je s tiskovou zprávou, liju kafe dočista vedle JEŠTĚ KE VŠEMU TOHLE!

5

Ještě jsem říkala, když byly ve dveřích PROSÍM ŽÁDNÉ ale to už byly ROZUMĚLAS pryč.

6

Srdce mi buší NEMŮŽU S TÍM NIC DĚLAT! To jsem já HALÓ! Haló? To jsem zase JÁ! Kdo? Tady je Maren MAREN. Olga předává telefon Toni a Toni žvatlá. Moje sladký děťátko! TADY JE MAMINKA! SLYŠÍŠ MĚ? TADY MAMINKA! SLYŠÍŠ! MAMINKA! NEBOJ SE! TO JE MAMINČIN HLAS! VYCHÁZÍ Z TĚ MALÉ VĚČÍČKY,

CO UMÍ ZVONIT. TUTUTUTUTÚ! TUTUTUTUTÚ! LÍBÍ SE TI TO? TO SE TI LÍBÍ, VIĎ! TO JE SUPER, VIĎ! SUPER PŘÍSTROJ! ZE KTERÉHO MŮŽE MAMINKA KDYKOLI děti by se měli co nejdřív naučit zacházet s mobilem, aby se z telefonování stalo něco důvěrně známého, co může přinášet lásku, péči, přítomnost (v přeneseném slova smyslu) a dítěti zprostředkovat pocit, že (když je samo) není samo, že může kdykoli MAMINKA MŮŽE KDYKOLI stačí šňůra, dva kelímky od jogurtu a kamarád TAK ZATÍM! PA! UVIDÍME SE POZDĚJI!

Téma

BUDOVÁNÍ DŮVĚRY

1

Maren chce, abych pořád tenhle mobil, jedno kde zrovna jsem HALÓ?

2

Maren chce tohle, Maren chce tamto, Maren nemá důvěru, chce CO VLASTNĚ MAREN CHCE? (To se, milé děti, dozvíme v příštím) CHCE VŮBEC, ABYCH TU PRACOVALA, ABYCH TADY BYLA, TADY S JEJÍM DÍTĚTEM?! TADY OLGA! TADY HALÓ?

3

To si musím odvyknout, ale zatímco říkám HALÓ, TADY TVOJE OVEČKA je mi jasné, že si to nikdy neodvyknu, nemůžu odvyknout DĚTI / PŘECE NEJSOU CIGARETY / i teď, když tady sedím a ty dvě jsou kdo ví kde! No, kde jsou! Kde jsou ty dvě? Kde můžou? Kdy vůbec? (Snad má Toni tu žlutou čepici!) MUSÍM JÍ DŮVĚROVAT / A NA TOM BUDOVAT / (ale) (žádné ale) kdo ví, co a kde a kam / nejsou tam / takhle nemůžu VOLÁ MONOTON (Tisková zpráva jde do tisku!)

4

Seriál by měl v srpnu a listopadu v Mnichově a CO TEĎ ASI DĚLÁ MOJE DÍTĚ! SRDCE MI BUŠÍ JAKO BLÁZEN. Kdy se dostane do televize, je zatím nejasné ZAVOLÁM TAM. PROSTĚ JÍ TEĎ JEŠTĚ JEDNOU ZAVOLÁM, HALÓ? KDE POŘÁD JSTE? A ona říká: Ano, haló! Na Wollstrasse. A já si říkám: Wollstrasse? To je přečta čtyřproudá rušná CO DĚLÁ S MÝM DÍTĚTEM NA WOLLSTRASSE!?

5

MONOTON-FILM UVÁDÍ

6

Olga teď hlídá Toni, nejmladší dceru Maren, Maren má ovšem pochybnosti. Skrývá Olga nějakou druhou tvář, udělá Lea-Marie test školní zralosti a bude Toni v ZŮSTAŇTE S NÁMI!

7

Příští den jsem zas zavolala na mobil, byla někde na Alexu. TO SNAD NENÍ PRAVDA! TO SNAD NENÍ PRAVDA! TO NENÍ MOŽNÉ! HALÓ! Ale vysvětlit mi to nedokázala TAM PRO NI PŘECE NENÍ / VŮBEC NIC ZAJÍMAVÉHO K VIDĚNÍ! / (Jo, dej si to ještě dál od pusy, abych tě už vůbec neslyšela!) TAM PRO NI NENÍ NIC to nejde, abych platila celkem dost peněz za to, že jde nakupovat na Alex a vláčí Toni po obchodních domech.

8

Co mám dělat s malou v parku! Tam pro ni není / nic zajímavého k vidění! / Pokaždé křičí MALÁ KŘIČÍ ale na ulici byla relativně klidná, když se dívala na auta, na motorky ZNÁTE JEŠTĚ DALŠÍ SLOVÍČKA ZE SILNIČNÍHO PROVOZU?

9

Navíc nemám chuť celý den s tou malou NA TOM NENÍ NIC ZAJÍMAVÉHO! Scházíme se (ne úplně oficiálně) s Irinou v TAM TAKY OFICIÁLNĚ ANI JEDNA Z NÁS NESMÍ jenomže my burgry milujeme! Takové burgry mají u nás doma taky! Ale stejně se nám zdá, že tady chutnají jinak. NĚJAK JINAK, ALE TAKY NĚJAK STEJNĚ!

10

A děti burgry taky milují! Toni žužlá housku a cucá kečup, směje se a cupitá nejistými krůčky za Leou-Marií, která se v moři barevných míčků v dětském koutku potápí až dolů / Ludwig pije Colu / bublá brčkem, bublá a bublá DOKÁZALA BYCH SE NA NĚ TAKHLE DÍVAT VĚČNĚ! MILUJU DĚTI!

Test

DŮVĚŘUJ, ALE PROVĚŘUJ

1

RADŠI JEŠTĚ JEDNOU ZKONTROLUJ, JESTLI JE ZABRŽDĚNÝ KOČÁREK (jednou se totiž skutečně stalo, že babička brzdu nesešlápla a kočárek EJZENŠTEJN NECHÁ POZDRAVOVAT se rozjel TADY na tom kopci, u téhle lavičky, na které si babička chtěla trochu odpočinout, na tomhle svahu, co se dost strmě svažuje dolů k řece TADY SHORA TO ZDALEKA TAK NEVYPADÁ ale teď, když se kočárek řítí dolů čím dál rychleji, jakémusi pařezu (dole u břehu), který ho prudce zastaví a kojence PRÁVĚ ŽE PŘIPOUTANÝ TAKY NEBYL to katapultuje (...) do ledové vody (...) a babička TADY SE ŽENE skočí za ním a též se utopí.)

2

Aneb, jak praví jedno staré všenecké přísloví DŮVĚŘUJ, ALE PROVĚŘUJ. Nebo to není přísloví, ale reklamní slogan?

3

TECHNICKÝ POKROK. Nový mobil má zabudovanou GPS s vysílačem polohy. Olga má radost. TO JE HUSTÝ. Dala jsem jí ho k narozeninám. VŠECHNO NEJLEPŠÍ! (VŠECHNY NEJLEPŠÍ!)

4

To je Olga. Měla by teď zrovna vyzvednout Toni ze školky. Je to dobrý. Jde včas. Jestli se s ní Toni, samozřejmě nevidím, jenom Olžinu momentální POHYBUJE SE! Pohybuje se TADY TEN MALÝ ZELENÝ BOD dolů ulicí Bratří Grimmů, odbočuje, ještě jednou doprava, blíží se naší ulici TO JE NAŠE ULICE ale co to dělá teď! Proč se obrací?

5

OLGO? Haló, Maren. Jak se máte! UŽ JDEŠ? Ano ZASTAV STOP! KDE JSI? JSI JEŠTĚ VE ŠKOLCE? Aktualizovat stanoviště. OLGO? JSI TAM JEŠTĚ? TY NEJSI VE ŠKOLCE? CO SE STALO? ŘEKNI MI PROSÍM TĚ, CO SE DĚJE! SAKRA! Už jdeme, Toni! Toni!

6

Teď vidím, jak se zelený bod rychle pohybuje směrem k ulici Bratří Grimmů. Zdá se, že běží. / Srdce mi zběsile buší. / Proč to nepřizná! Proč lže? Co se děje! Proč prostě nepřizná, že není ve školce, ale na ulici, teď je na rohu TADY JSTE! Na obrazovce mého počítače bliká zelený bod A SOUČASNĚ SE ŠINE TAKZVANÝ HOME ALARM slovo HOME se posouvá v rytmu sirény pokračující po SLYŠÍŠ? CO TO JE? Ale nic! HOME přesunu se HOME před COMPUTER a zavřu program APPLE-Q.

Teorie

VÝČET A HODNOCENÍ

Moje matka je učitelka, moje sestra je zdravotní sestra A MŮJ BRATR JE ZDRAVOTNÍ BRATR mám hodně moc zkušeností, můžeš mi hodně moc věřit TY MI MŮŽEŠ HODNĚ MOC ŘÍKAT, CO JE DŮLEŽITÉ tady a teď pro nás, pro mě a pro tebe, je důležité VŠECHNO VŠECHNO, CO JE NA TOMTO SEZNAMU.

2

Olga protáhne obličej. V jejím obličejí čtu následující JÁ NEJSEM DEBIL, NEJSEM TVŮJ ZAMĚSTNANEC, JÁ NEJSEM TVOJE UKLÍZČKA, JÁ JSEM (to přece vím) OLGA! Je mi líto.

3

Maren všechno ví. Minimálně teoreticky. Všechno ví, všechno ví nejlíp, předem ví, co se stane, a potom řekne, že to přece věděla a říkala, ale neřekla a neudělala KDYBYSTE MĚ POSLECHLY! JÁ JSEM TO PŘECE

ŘÍKALA! ALE VY NE, TO JSEM SI MOHLA MYSLET, ŽE VY, TO JSEM PŘECE MĚLA VĚDĚT, ŽE VY! JAK JSEM VÁM, JAK JSEM JENOM, NĚKDO Z VÁS BY! TY BYS to je podmiňovací způsob KDYBYS BYLA BÝVALA ten jsme ještě nebrali, to je práci forma JÁ SI TAKY NĚCO PŘEJU. JÁ TAKY! JÁ TAKY! JÁ MÁM TŘÍ! JÁ SI PŘEJU JENOM JEDNO. CO? PŘEJU SI, ABY MI MAREN VĚŘILA. TO JE VŠECHNO. JENOM TAK MŮŽU VŠECHNO! Cože? Tak moment. Já bych měla taky pár přání. Přála bych si, aby zítra ráno zbylo něco v lednici a v deset hodin je večerka. Rozumíme si!

4

Maren se vyjadřuje v seznamech PODEJI MI TO, JÁ TO TAM DÁM ale ve skutečnosti (ve skutečnosti skutečně skutečně udělat) musím všechno já. Jsem to já, kdo ví, jak věci skutečně jsou, jestli jsou dobré, nebo špatné TAM PRO NI NENÍ / NIC ZAJÍMAVÉHO K VIDĚNÍ! / Ať si to (Maren) zkusí sama, když myslí, že to ví. Ať sama tráví čas, který trávím já, než se vytasí s tím svým TADY! S TÍM SVÝM SEZNAMEM! KTERÝ JE STEJNĚ TLUSTÝ JAKO MŮJ SLOVNÍK MONGOLOIDSKO-VŠENĚCKY, VŠENĚCKO-MONGOLOIDSKY!

5

NIC NECUCAT / NENADÁVAT / AŽ NEVYPADNE / NIC NEZAPOMENE / NEJÍST KOLÁČ / A TO NAČ / polož to! Fuj! Fuj je to! Nedávej VŠECHNO do pusy, písek, kočičí hovínka, trávu, střepy, noviny, jablko, zbytky schodů z rakety, odpalovací kolík, něco malého CO TO JE! Pindikousek něčeho? POLOŽ TO! VYPLIVNI TO! Co to vůbec je! To je vrchol / a horor / OKAMŽITĚ TO VYPLIVNI! CO JSEM ŘÍKALA! VYPLIVNI TO! Copak to pískoviště už nikdo nečistí!? Čištění pískoviště / Správa hřiště / s Všeněckem to jde s kopce. Vybitá baterka. Starý kráp. Ale stěžovat si, to ano. Ustavické lamen-tace, že je málo dětí! JEDNA DVĚ a potom tady TO JE PŘECE VRCHOL to smetiště!

Zpívej s ostatními VÁNOCE VE SKLEPĚ

1

A Olgo? Co děláš na Vánoce? JEŠTĚ NEVÍM. Cože? Ty ještě nevíš NECHCEŠ JET DOMŮ? Ne. TY NEPOJEDEŠ DOMŮ? Ne. TY DOOPRAVDY NECHCEŠ!? Vánoce jsou u nás úplně normální dny. JENOM SE PTÁM. Maren chce, abych laskavě odjela a vrátila se, až bude zase zpátky POCHOPILA JSEM ale nemám peníze na cestu VÍM, ŽE BYCH MĚLA ODJET, ALE NEVÍM, KAM! Už vím! IRINA! Irina mě schová ve sklepě. Hodně se spolu nasmějeme / potichu samozřejmě! / TO JE LEPŠÍ NEŽ DOMŮ! Pst! Myslím, že někdo jde TO JE HELGA! Připoutává své nové mimino JMENUJE SE LEANDER

plačky / do sedačky / POŘÁD BREČÍ TO JE TAK DE-
NERVUJÍCÍ! Irino! Irino! Sama to nedokážu / pláču /
a Leander teď pláče taky! MUSÍM NAHORU, ZHASNI
SVĚTLO! OK! KDYŽ PŮJDE VŠECHNO DOBŘE, BUDU
S LUDWIGEM KOLEM ČTVRTÉ V MEZINÁRODNÍM
BURGRU! OK! Tak zatím! ČAU OLGO! Ahoj, Irino!

2

Vánoce slaví Irina nejdřív nahoře, potom dole. Dala
jsem nám lahev restské vodky. Zpíváme TICHÁ NOC
a SNÍH SE TIŠE SNÁŠÍ ale JASNĚ ŽE úplně potichu! NA
VĚČNÉ PŘÁTELSTVÍ! NA TO, ABY VŠECHNO VYŠLO,
JAK SI TO! PROSÍ!T

3

A tady se vrací Maren a obě holčičky, dohněda opále-
né JEZDIT NA LYŽÍCH, TO MUSÍ BÝT PARÁDA ALE NE
S NIMA! / S TĚMA LAKOMÝMA / ZASRANÝMA / TY
SI MYSLÍŠ, ŽE S NĚČÍM TAKOVÝM BYCH CHTĚLA NA
DOVOLENOU! NIKDY!

Zpívej s ostatními RESTSKÉ PÍSNĚ

1

Odkud vlastně máte ty papírové koruny!? Co! / Skláda-
cí žezlo? / To není možné! Nebyly jste doufám u IRINY!
Copak jsem návštěvu fastfoodů výslovně TADY TY
KORUNY! nezakázala? Samozřejmě, je to bod deset
desetibodového nabídkového katalogu (práva a po-
vinnosti). Tady to je. Tady dole. NO? TAKŽE? Co takže?
TAK JAK MI TO VYSVĚTLÍŠ!? / A NEMYSLI, ŽE MI NĚ-
CO NAMLUVÍŠ! /

2

Byla jsem s dětmi (tady poblíž) u jedné MOJE SESTRA
POTŘEBUJE NOVÉ ZUBY banky a tam byl dřevěný
houpací kůň, a děti na toho koně JÁ SI STOUPLA DO
FRONTY vylezly a začaly dost hlasitě zpívat MŮJ
STRÝC POTŘEBUJE LÉKY / MŮJ BRATR BRÝLE TAKY /
takovou písničku, co se zpívá při houpání, začaly
PROTOŽE NEZNÁM ŽÁDNOU VŠENĚCKOU PÍSNIČ-
KU, TAKOVÉ PÍSNIČKY EXISTUJÍ JENOM V RESTKU
restskou písničku a tak děti zpívaly tuhle restskou
píseň DOST NAHLAS na dřevěném koni, a lidi v ban-
ce byli zticha. A děti zpívaly skutečně hodně nahlas!
Zpívaly písničku NEJDŘÍV TO BYLO OPRAVDU MILÉ!
PĚKNÁ PÍSNIČKA! Než jsem si uvědomila A ZPÍVAJÍ
HROZNĚ NAHLAS, TU PÍSNIČKU až všem došlo, že
tyhle děti jsou, přestože jsou Všeněmci, že jsou
Resti, a to už je příliš, protože dneska to není zrov-
na výhoda být cizinec (i když člověk žádný cizinec
není). A pak jsme JÁ TO PŘIZNÁVÁM, JE MI TO TAKY
MOC LÍTO ale ony chtěly tak moc PROSÍM, IRINO,

PROSÍM! A jejich kamarádi chodí taky. To není žádná
výmluva!

Závěrečná zkouška INTERRUPCE PLATIT VÍCE

1

Mí rodiče jsou na mě pyšní. Já jsem na sebe pyšná,
my jsme NE ABY SI NĚKDO MYSLEL že to nedokážu, já
to dokážu. Nemůžu teď jet prostě domů TO SI TOTIŽ
NEMŮŽU DOVOLIT přestože bych chtěla CELOU
DOBU JÍST CHLEBA! TO JE MUČENÍ! CHLEBA U NÁS
NENÍ ŽÁDNÉ JÍDLO! CHLEBA JÍME JENOM K MASU!
TADY MAJÍ CHLEBA K OBĚDU I K VEČEŘI! –
CELOU DOBU JÍST CHLEBA! TO JE MUČENÍ! CHLEBA
U NÁS NENÍ ŽÁDNÉ JÍDLO! CHLEBA JÍMA JENOM
K MASU! TADY MAJÍ CHLEBA K OBĚDU I K VEČEŘI! –
(atd.)

2

S kým to mluvíš? Jenom s Mášou. To je místní hovor.
Můžu tě poprosit, přesto tě žádám, abys před osm-
náctou hodinou netelefonovala JE TO JEDNODUCHÉ
když to nebudeš respektovat / budeš muset všechno
CELÝ ÚČET začalovat / počítadlo musím teprv sehnat,
snad zítra, takže PROSTĚ JSEM SE K TOMU NEDO-
STALA jsme domluveny, dosti / necítím zas kosti? /
POSLOUCHEJ! CO TO TADY ZASE PÁCHNE? Nejdřív ze
všeho ti strhnu půlku platu PLAT PLATIT ZAPLATIT slo-
va příbuzná, vytvořená ze společného základu, slovní
zásoba není nijak skvělá, dokud se to s telefonními
účty nevyjasní, jsou u mého daňového poradce, který
se velice divil, že tak moc telefonuju (i přes den, kdy tu
vůbec nejsem.)

3

Ta stará čarodějnice mi strhla sto euro, protože jsem
NIKDY TO NEMOHLO BÝT STO EURO ať mi ten účet
ukáže STO EURO mám hlad a nemůžu si ani kousek
masa S KÝM TO UŽ ZASE TELEFONUJEŠ: VIDÍŠ! CE-
LOU DOBU TELEFONUJEŠ A ANI O TOM NEVÍŠ, UŽ
O TOM ANI NEVÍŠ, PRO TEBE JE TO TAK SAMOZŘEJ-
MÉ JAKO DÝCHÁNÍ nenávidím ji CO CHCE má jedno
velké a jedno malé auto CO JEŠTĚ CHCE!

4

Plat Olančina otce dělá v přepočtu sto osmdesát euro
měsíčně, přesto Olance zaplatil zpáteční letenku z MI-
NIMÁLNĚ TENKRÁT JSEM MĚLA ZAČÍT NĚCO TUŠIT
(normálně jezdí autobusem) KDYBYCH TO JEN TUŠILA,
BYLA BYCH ale Olanka moc nemluví ČÍM DÉLE TU JE,
TÍM MÍŇ MLUVÍ jde hned do postele, a příští den je
ještě pořád v posteli, a já řeknu VYSKOČ Z POSTELE!
JE SKORO DEVĚT! NEJVYŠŠÍ ČAS! KDYŽ JSI KAŽDÝ

VEČER DO PŮL TŘETÍ PRYČ, NENÍ DIVU, ŽE RÁNO leží tu a sténá, moje malá toulavá kočka! Nemám pocit, že bych se nepokusila ji jako člena rodiny – JÁ JSEM SI Z JEJÍ STRANY TAKY PŘEDSTAVOVALA VÍC a ještě řeknu VSTÁVAT! TADY MÁŠ KÁVU! CO ŘEKNE SUDOKU, AŽ SE VRÁTÍ ZE ŠKOLY, A CO MYSLÍŠ, ŽE BY MI ŘEKL MŮJ ŠÉF, KDYBYCH SI DNESKA USMYSLELA ZŮSTAT PROSTĚ V POSTELI! Leží v posteli a drží se za břicho, bledá jako stěna, a já se ještě pitomě ptám TVŮJ OTEC TI KOUPIL LETENKU? TO BYLO URČITĚ NEKŘEŠTANSKY DRAHÉ! JAKTO ŽE TI OTEC najednou vidím, že jí dole teče krev, já idiot! Takhle nemůže autobusem. Jízdu autobusem by sotva přežila! Málem by mi tu vykrvácela! V autě se krev vsakuje do sedadla, hnus, ale to mi bylo v tu chvíli CO JE S OLANKOU? JE NEMOCNÁ? To jí někde Šlohensku nějaký šlendriánský doktor nějakýma rezavýma pletacíma jehlicema OLANKA NENÍ NEMOCNÁ, ONA JE, ONA MÁ, MĚLA MALOU NEHODU, TAK, BYLA TO NEHODA U NÍ DOMA NA ŠLOHENSKU. Lžeš! Říkala jsi, že to byl Ůbūr! A říkála jsi, že lhát se nemá!

5
Později přišel účet od doktorky PŘES PĚT SET EURO tak jsem prostě tvrdila / PLATIT JSEM TO UPŘÍMNĚ ŘEČENO NECHTĚLA / že nemám její adresu NEMÁM TUŠENÍ. Zdravotní pojištění pro au-pair nehradí komplikace po interrupci. Pojištění nehradí nemoci, kterými se pacient nakazil mimo svůj pobyt ve Všeněcku, neproplácí následky potratu, provedeného mimo Všeněcko, ale ani interrupce, provedené ve Všeněcku a výdaje v souvislosti s těhotenstvím, které vznikne během pobytu ve Všeněcku ÚČET ZŮSTAL NA KRKU DOKTORCE měla se informovat předem, když jsme tam UVEDLI JSME KOREKTNĚ VŠECHNY ÚDAJE ale ona dívku přesto ošetřila, to je pak z čistě právního hlediska její rozhodnutí a její riziko.

6
Čas Olanky vypršel, teď u nás pracuje pro změnu chlapec. Tady je jeho fotka. Jmenuje se Edgar. V téhle chatrči bydlí se svými dvanácti sourozenci. Vypadá dobře, že. Je to samozřejmě zatím jen experiment, angažovat mladého muže. Dovedu si představit, že někdy třeba poseče trávu nebo umyje auto A TAKOVÉ VĚCI. Chce být novinářem, píše tady ve svojí žádosti.

Chytej POZOR, KLÍČE

1
Kdyby to byla komedie, viděli byste mě TADY A TEĎ s přetékajícími hrnci a pánvemi, zatímco v jednom něco zamíchám MÁM HLAD! ze druhého to utíká KDY

SE TADY BUDE KONEČNĚ JÍST! PODLE ČASOVÉHO HARMONOGRAMU UŽ JSEM MĚL PŘED HODINOU hned!

2
Když vjíždím do garáže TO JE TAKOVÁ HRA MEZI MNOU A EDGAREM nechám okýnko stažené a hodím Edgarovi CHYTEJ, KLÍČE klíče a on je chytí KDYŽ USLYŠÍ MOTOR běží ven SEM ke garáži, aby včas CHYTEJ, KLÍČE pokaždé je chytí! Miluju to!

3
PODLE ČASOVÉHO ROZVRHU, KTERÝ TI MAMINKA DALA A KTERÝ AŽ DOTEĎ V TÉHLE DOMÁCNOSTI VŠECHNY AU-PAIR DODRŽOVALY to už jsem slyšel AHA, OPRAVDU? Moje předchůdkyně mi daly spoustu informací AHA, OPRAVDU? I o tobě! AHA!? TO TI NEVĚŘÍM! Ale ano! NEŘEKLA TI, ŽE JE TVOJÍ POVINNOSTÍ MI KAŽDÝ DEN K OBĚDU NĚCO DOBRÉHO zatímco v jednom něco míchám, ze druhého to utíká OLANKA TO DĚLALA ÚPLNĚ JINAK utíká mlíko CO JE TO ZA DIVNÝ JOGURT bublá to a střiká, stojím tu s vařečkou, Sudoku rve JSI BLBEJ zvoní telefon, ještě jsem nevysílal a jako závěrečný gag JEŠTĚ DESET MINUT, PAK SE VRÁTÍ PANÍ KONSTANCE pokřím rameny a udělám gesto, jako že taky nevím, jak se to mohlo stát, přitom se trochu zašklebím, zatímco za mnou jeden hrnec právě exploduje DOBOU CHUŤ! Publikum se směje. Takže neslyším auto. CO SE TU DĚJE, EDGARE! Paní Konstance se zlobí. EDGAR JE BLBEJ! Hlavně je trochu pomalejší. TA ODPORNÁ BŘEČKA nech to být! Stejně už je ČTVRT NA TŘÍ! Za půl hodiny máš sezení u paní Stoffelové. VĚTŠINA DĚTÍ V SUDOKOVÉ TŘÍDĚ MÁ TEĎ SEZENÍ U PANÍ STOFFELOVÉ musíme jít! U PANÍ STOFFELOVÉ SE NAUČÍŠ, JAK SI ZORGANIZOVAT DEN, JAK DĚLAT VĚCI HEZKY POPOŘÁDKU nejdřív si ještě rychle koupíme pizzu. PIZZA! Ale předtím vyzvedneme Petra COPAK NECHCEŠ, ABYCHOM ZAJELI PRO PETRA? Jenom rychle zavolám POLOŽÍ KLÍČKY já zajedu s autem do garáže, jdu do pokoje, spočítám si peníze POČÍTÁM pak se rozbřečím BREČÍM možná vzteky / JÁ POTŘEBUJU SVŮJ VLASTNÍ možná taky / JAK TO MÁM ŘÍCT!

4
Říkej mi PANÍ KONSTANCE tak si to přeju a tak je to správně. Musíme najít společného jmenovatele. PANÍ KONSTANCE mi připadá dobré, to jsem byla kreativní, je v tom distance i blízkost zároveň. Nebo ne? Co myslíš, Gabrielo? Já nevím, zdá se mi, že to zní COŽE? JAK SI NECHÁŠ ŘÍKAT TY no tak, jak se jmenuju, Fummelová. Paní Fummelová, a později, až začne být vztah trochu důvěrnější, když se lépe poznáme, Gabrielo nebo Gabi MŮŽEŠ MI ŘÍKAT GABI je to vždycky

hezké, pěkná chvíle. Ale děvčata mívají problém říkat mi Gabi. VIDÍŠ! Proto paní Konstance není zdaleka tak DŮVĚRNOST NESMÍ PŘEKROČIT URČITOU MEZ automaticky se tak zachová jistý odstup (oboustranně). PANÍ KONSTANCE, ČAJ JAKO OBVYKLE / DO ZELENÉHO POKOJE? / Klidně může ještě trochu JESTLI NAKOUPIL mohl by mi tady prosím s něčím pomoci TADY TEN ZIP, TADY! U MÉHO NOVÉHO TOPU SE ZASEKNUL! TADY zaseknul se MUSÍ ZATÁHNOUT nemusí se červenat ALE ČERVENÁ! (Miluju to!)

5

CHYTEJ, KLÍČE pak mi odnese nákupy nahoru. To není žádná práce TAK BYCH TOMU ROZHODNĚ NEŘÍKALA nákupy bych si mohla klidně sama JE TO HRA a i kdyby, dalo by se tomu říkat spíš servis. ROZUMĚL JSI? DOBŘE SI ROZUMÍME.

Zavolej někdy SLOVA PŘÍBUZNÁ

1

Dávej pozor, Mášo MUSÍM PRYČ malý by neměl a nesmí VŠECHNY JASNÝ! Je to snad varianta od VŠECHNY DOBRÝ? Ovšem Máša přikyvuje a Máša je ochotna pracovat dnes déle ZAVOLÁM TI, AŽ BUDU HOTOVÁ! Pojd', Petře, budeme si hrát S ČÍM SI CHCEŠ HRÁT? S ničím.

2

Naše mimořádná superteambildingová akce, s její pomocí chceme své téma pozitivně zpracovat RESTRUKTURALIZACE JE ZE STRANY PRACOVNÍKŮ ČASTO SPOJENA S NÁMITKAMI má živý ohlas, stejně jako pivo zdarma DORAZILA DELEGACE. Pan Pauli reaguje překvapivě vstřícně na můj návrh NA ZDRAVÍ PANÍ FÜMMELOVÉ! (Fummelová, jestli můžu prosit) JISTĚ! ještě tenhle rok do předčasného URČITĚ MÁTE SPOUSTU KONÍČKŮ NEBO RODINU, NA KTEROU JSTE DOTEĎ MĚL TAK MÁLO ČASU slavíme pozdě do noci.

3

Je to tvrdá žena, zdatná žena, pracuje jako muž a někdy dře dokonce jako kůň. Pak přijde domů, na smrt unavená. Leží na gauči jako mrtvola. Ano, unavená je správně JÁ JSEM UNAVENÁ ale tady ve Všeněcku tvoříme ze slov jednu velkou všenečmeckou složeninu. Říkáme například dobrý rodokmen, ne kmen rodu.

4

Mášo, říká, co bych si jen bez tebe počala! Mášo, říká, omlouvám se, ale dřív jsem nemohla! Mášo, říká, zítra, zítra tu snad nebudeš muset být tak dlouho / zatím

nedokážu říct, jak a kolik toho / mám v práci mnoho / ZAVOLÁM TI. (...) Petře! Budeme si s něčím hrát? NE! RADŠI TO VŠECHNO ROZBIJU!

5

Zavolání. Záznamník. Kabel u záznamníku. Chumel kabelů od záznamníku. Zašmodrchaný chumel kabelů od záznamníku ČEKÁM NA ZAVOLÁNÍ jestli už budu moct jít nebo ne nebo snad už, jak velice doufám DEN SE VLEČE jsem připojená, připojená vysavačem, myslím na Edgara z kurzu Všeněcky dvě KDY ZASE UVIDÍM vysaju velký kus (v duchu) TŘEBA BYCHOM MOHLI jsem trochu zamilovaná TŘEBA DNESKA VEČER, MOŽNÁ, ZATÍM NE, JÁ NEVÍM (Je to Edgar! Jsem ráda, že nezačnu koktat, protože (...) že je to on, protože (...) protože jsem na něj právě myslela, protože (...) protože zatím stejně nemůžu říct nic určitého, jenom TŘEBA a nebo MOŽNÁ POZDĚJI protože pořád nevím, protože nevolala. Proč nezavolá! JÁ NEVÍM červenám se MUSÍM POČKAT v jedné ruce tu zašmodrchanou věc, ten zašmodrchaný chumel kabelů od záznamníku ve druhé VYSÁVAT, JE JEDNA VĚC ale co se vším tím svinstvím, co předtím na zemi JESTLI TO BYLO NĚCO CENNÉHO, TAK ZA TO MŮŽU JÁ, ALE JÁ TO NEHODILA vypnu vysavač, zapnu vysavač, vyndám z vysavače pytlík, ze kterého vyndám skákací míček.

Opakování VŠENĚCKY DVĚ PRO (PĚT) CIZINCŮ

1

SLOVA PŘÍBUZNÁ DVĚ. ČETBA. Činnost převaděčů vytváří pro ošetřovatelský nemocniční personál, personál domovů důchodců, vědkyně, odborníky s vysokoškolským vzděláním, umělce, artisty a fotomodelky možnost překročit hranice NASER SI předčasná výpověď znamená, že povolení k pobytu zaniká NAVRHUJU TI NÁSLEDUJÍCÍ STRATEGII: KLIENT SI VÝSLOVNĚ PŘEJE, TAKŽE PŘEJDI IHNEDE povolení k trvalému pobytu není žádoucí. Roční pobytové vízum pro au-pair spadá pod: pobyty za účelem vzdělání a dalšího vzdělávání, paragraf dva, odstavec dva žádost o výjimku z ustanovení o stop-stavu. ŽÁDOST O VÝJIMKU Z USTANOVENÍ O STOP-STAVU. ZPŘÍSNĚNÍ PODMÍNEK PRO MOŽNOST PŘICESTOVÁNÍ DO VŠENĚCKA. STOP STAV VE VĚCI PŘÍSTĚHOVALECTVÍ. ČINNOST PŘEVADĚČŮ. Kolik slov příbuzných vás napadne, když se řekne flaška a hra?

2

Dětská hra, desková hra, hra myšlenek, fotbal to je hra, házená, volejbal, plážový volejbal, košíková, tenis DĚKUJI, TO STAČÍ!

Počkej

DOKUD SE NEVRÁTÍM

1

Dávej pozor, Mášo MUSÍM PRYČ malý by neměl a ne-smí VŠECHNY JASNÝ! Je to snad varianta VŠECHNY DOBRÝ? Ovšem Máša přikyvuje a Máša je ochotna pracovat dnes déle ZAVOLÁM TI, AŽ BUDU HOTOVÁ!

2

Celý den se tu poflakuju, to je taková nuda! Na začátku to nebyla taková nuda, ale teď JE TO STRAŠNÁ NUDA teď mi to jde na nervy NEHÁZEJ TALÍŘEMA! Kdybys byl moje dítě, říkám, a vím, že je to sprostý, ale on mi tak leze na nervy, všechno ničí KDYBYS BYL MOJE DÍTĚ, TAKY BYCH NEMĚLA CHUŤ TRÁVIT S TEBOU ČAS! STEJNĚ JAKO TVOJE MATKA! Letící mísa dopadne na komodu, doprostřed rodinných fotek, skupina dooranžova zbarvených astronautů, připevněná bílým papírem pod průhledným sklem POZOR! JSOU TAM STŘEPI!

3

TO NEJSOU ŽÁDNÉ POČÍTAČOVÉ OBRATY to pro ně nikdo nepřipravil, tyhle zprávy napsali sami, fixem na bílý papír, pozdravy svým rodinám, které teď čte celý svět SUSI, I LOVE YOU, LISA, I LOVE YOU, MUM, I LOVE YOU, GABI, MILUJU TĚ, BABY, I LOVE YOU, SWEET LITTLE BABY, I LOVE YOU SO, I LOVE YOU SO MUCH, MY SWEET LITTLE BABY, MY SWEET LITTLE SWEET BABY, MY SWEET LITTLE SWEET LITTLE BABY this is a message for you I WILL BE BACK (...) SOON.

4

Štáb pro restrukturalizaci / zasedá pozdě do noci / přitom jsem Petrovi slíbila, že ho dneska určitě uložím do postele PANÍ SWOBODOVÁ, MUSÍTE JEŠTĚ JEDNOU ZAVOLAT MÁŠE, UŽ JE DOST POZDĚ já to prostě nedokážu ČESTNÝ SLOVO?! Čestný slovo. Přečtu ti tu pohádku / o strakatém koťátku / SLIBUJEŠ? Slibuju. A DONESTE NÁM JEŠTĚ PÁR KONVIC S KÁVOU!

Můžeš vyžadovat

RESPEKT

1

Je dost starý na to, aby věděl, co smí, a co ne ŘÍKÁM nevím, jestli ví, co smí, a co ne ŘÍKÁM NE ale on neposlouchá. TY MI NEMÁŠ CO ŘÍKAT! TATÍNEK ŘÍKÁ, ŽE MĚ NESMÍŠ! AU! Pak tady dělá takový SVINČÍK! A já to mám TO JE JEDNODUCHÝ! JDE MI NA NERVY! všechno zametat, všechny ty střepy BUĎ PŘECE HODNÝ NA říká žena dítěti, jako kdybych byla věc, kterou nemá dítě rozbít. Mockrát děkuji, říkám taky. Děkuji. Mockrát děkuji. TADY JSEM SE ŘÍZLI!

2

Hned přijdu, říkám: U nás jiné. U nás nemalujeme, nic nevyvrábíme. A když malujeme, tak opatrně, protože barvy jsou u nás hrozně drahé. Ve Všeněcku děti smí všechno. To se nesmí. Miluju děti. Ale ne tak moc. Dítě není profesor, ani doktor. Dítě není, co držíš v ruce, aby nespadlo. Pořád mluví dítě, nikdy není zticha. U nás nesmí. Chci dítě praštit, chci praštit ženu, protože žena nikdy neřekne: špatné. Musíš vzít respekt přede mnou. Musíš vzít respekt před ní. Máše – respekt. Dospělým – respekt. Držet pusy taky jednou respekt. Čekat respekt. Moment, respekt. Ne všechno moct mít respekt. Vždycky s omluvou za drzé chování. KDYŽ PETR SE BIJE JE TO MOŽNÁ ZNÁMKA (A VÝBUCH?) JEHO MIMOŘÁDNÉHO NADÁNÍ. Nevím, nemůžu, pojdte už, bude CO MÁM DĚLAT? Mám plný zuby, rozčiluje mi, mám chaos a řev S TEBOU JE NUDA! JÁ SE NUDÍM! A NUDA PŮSOBÍ INTELIGENTNÍM DĚTEM JAKO JÁ DUŠEVNÍ ÚJMU mám teror, mám práci. Musíš taky někdy usadit. Nemůžeš pořád měkká jako máslo. Hodí auto mi přímo na hlavu TADY BOULE. Chci jít ven, mám teď bouli na hlavě. Bude to mít nějaký důvod, říká žena, není spravedlivá. Kdyby byl můj malý bratr, byl by dávno konec HOTOVO! Tady, říkám, je jiný člověk. Má duši, má cit, má nervy. Není kus hračky. Nemůžu už zůstat tady, řeknu. Žena říká, nemůžu nechat ve štýchu jí. Pak začne o svých problémech. Hu, já nepřišla sem kvůli problémy jiných. Já přišla, abych zbavila problém sama. Říkám, teď není omluva. Tady boule. Nejde. Řekni dítěti, nejde, potom nejdu.

Teorie

ZAMILOVAT SE

1

Z dvou set šedesáti euro ANO!? OK, TAK ZATÍM dostane moje matka TADY JE EDGAR sto, zbylých sto šedesát je na UVIDÍME SE abych mohl jít ven a já každý večer SNAD PŮJDE MÁŠA SE MNOU jdu ven. HNED JÍ ZAVOLÁM matka mi visí na krku HALÓ, MÁŠO! Posílám matce CHTĚL JSEM TI JENOM ZAVOLAT A ZEPTAT SE, JESTLI NEPOTŘEBUJEŠ!? MÁŠ!? každý měsíc sto euro MUSÍM PŘECE JEN POČÍTAT to je od mého syna PRO VÁS VŠECHNY malý dárek od mého syna, který ve Všeněcku KDYŽ MÁM VOLNO ale neříkej to paní Konstanci JDU UKLÍZET nemusí všechno ZAVOLEJ MI, AŽ BUDEŠ VĚDĚT, KDY BUDEŠ MOCT, JESTLI BUDEŠ MOCT, AŽ BUDEŠ VĚDĚT, KDY A JESTLI A KDYŽ, TAK co to říkám! Jsem blbej, jsem zamilovanej MILUJU MÁŠU ale Máša musí počkat, až bude vědět, jestli dneska TADY paní Konstance přede mě položí pytel bot MŮŽEŠ JE VYČISTIT ale JAK TO MÁM ŘÍCT nevádí mi pracovat jedenáct

dvanáct hodin, žádný problém, ale boty čistit nebudu BOTY NEDĚLÁM auto ano, ale ne boty! CO SE DĚJE, EDGARE!? NEMÁŠ TY BOTY PŘECE UVAŘIT A SNÍST, JENOM VYČISTIT!

2

Volá Edgar ZAVOLEJ MI, AŽ BUDEŠ VĚDĚT, KDY BUDEŠ MOCT, JESTLI BUDEŠ MOCT, AŽ BUDEŠ VĚDĚT, KDY A JESTLI A KDYŽ, TAK má něžný hlas, je vřelý a tak krásný BOŽE MŮJ mám kůži husy, když slyším! Mohla bych slyšet hodiny! MÁŠO! POJĎ SEM! PODÍVEJ! Musím usmívat a plakat. Petr hází talíře z balkónu. Jsem tak šťastná! Stojím nohama na hlavě a hlavou na nohách! Chci být sama a myslet jenom na něj. Petr stojí na zahradě s hadicí. Chce se mi křičet a šeptat. MARŠ VODO! Nebe je na zemi a zem na nebi! Ale voda neteče. NETEČE VODA! Chci jásat. Chci být tichá a stát. Znamení / až do nebe volají / nikde a všude tíž / a ty víš / že chceš básně psát / NECH TO STÁT! / Místo toho navrhnu vlněnou kombinézu MINI-ŠATY, FAKT MINI, FAKT HUSTÝ, S ČERVENOU A RŮŽOVOU (TO JE TAK INTERNACIONÁLNÍ!) Petr vriská. Po stranách nechám viset vlněné palčáky. Dívám se na sebe JAK VYPADÁ chci se vidět, jak mě vidí Edgar CHCI PLOUT! Rychle si upletu novou čepici. Tady mám ještě módní blůzu. Chci víc než tu jenom sedět a pít a vdát se a mít děti a potom žít jako mí rodiče JÁ CHCI VYZKOUŠET SVĚT!

Tak to chodí OBYČEJNÉ JEZDĚNÍ

1

Je známo, že se i v těchhle vrstvách tají velký duševní potenciál, který se jednoduše neprojeví, protože ty dívky nevědí, co se sebou, a tak se brzo vdají a pak je po všem. I PRO MARTINA SCHMITTA JE TEĎ PO VŠEM skypuje se svou matkou, kritizuje jeho váhavost při skoku JEHO SOTVA ČITELNÉ V NA GARMISCHSKÉM NEBI nedostala jsem volno V PRVNÍM KOLE stýská se mi ALE I HANNAWALD A MORGENSTERN mám tě ráda / a buď zdráva / a ŠTÁSTNÝ NOVÝ ROK!

2

Olga ztloustla, objevila oříškovou čokoládu. Ještě jsem jí zkoušela vysvětlit ČOKOLÁDA SE NEJÍ PO CELÝCH TABULKÁCH, ALE VEZMEŠ SI VŽDYCKY JENOM KOUSEK ale ona sotva vzhledne, kouká do počítače, skypuje. Na začátku snědla vždycky všechna jablka z ošatky. ALE OLGO! Taky si holt musela nejdřív zvyknout DÁME TO HEZKY ZPÁTKY, NADECHNEME SE A UVOLNÍME že jablko je u nás COPAK TO POŘÁD JEŠTĚ NECHÁPEŠ! vždycky dost.

3

Lea-Marie jásá HURÁ! OLGA UMÍ JEZDIT NA KONI! A JAK! Skoro po čtyřech měsících pustila Olgu konečně na Řepu, ale lektorka jenom ohrnovala nos, když viděla Olgu, bez sedla na koni Ley-Marie HAHA JEZDKYNĚ LIDI VŽDYCKY když kolem ní profrčela tryskem, tlustá, ale rychlá, tak rychlá, že se koni jenom prášilo za kopyty RAJTOVAT KONĚ říká TO JE NĚCO ÚPLNĚ JINÉHO a to, co dělá Olga, to je jenom obyčejné ježdění, my tady (my Všeněmci) my koně rajtujeme, a když jedeme na koni, tak na něm nejedeme jen tak (jako Mongoloidi) ale rajtujeme koně tak, aby to pro ně bylo zdravé. Potom už Lea-Marie Olgu na Řepu NO TAK JI JEŠTĚ NECH! Ne! TAK VESELOU JSEM a je ho slyšet se smát (ho ho ho) NAŠI OLGU UŽ DLOUHO čím dál hlasitěji smát (ha ha ha ha) OLGA S ROZZÁŘENÝMA OČIMA!

4

LEA-Marie spí dnes u kamarádky. V obýváku už zase bliká televize, musím ještě pracovat, ta zatracená tisková zpráva V PONDĚLÍ STARTUJE PRVNÍ ŠTAFETA jdu dolů a tam sedí, tlustá, na gauči a všude drobky, všechno plné SKVRNY OD OŘÍŠKOVÉ ČOKOLÁDY, TU SI SMÍ BRÁT SAMA nešlo by tu televizi ztlumit, nebo nechceš si někdy taky někam vyjít, jako ostatní dívky, nenuďíš se ALE NĚÉ. Neustále jí něco navrhuju TA MOJE NĚÉ? ZÍVÁ / ANUŠKA BYLA JINÁ / ona se ani nesnaží svoje deprese skrývat, mám se teď snad cítit provinile, třeba se jí stýská po domově, brzy se ani nevejde na gauč, mateřství v moderním světě, na hřišti latte macchiato, nový typ rodiny A říkám (trochu ji rozveselit) ČÍM KRMÍTE V MONGOLOIDSKU KONĚ? OŘÍŠKOVOU ČOKOLÁDOU?

Vyjáďři své mínění ZAMILOVANÍ JSOU ZAMILOVANÍ

1

Promiň. Ale nešlo by to trochu ztlumit? NECHCI NIC ŘÍKAT ALE vlastně bych si ráda prostě někdy postěžovala, prostě to jednou ze sebe pořádně všechno dostala VŠECHNY TY SRAČKY všechno, co se ve mně po celé týdny OD TĚ DOBY CO MÁŠA A EDGAR co Máša s tímhle Edgarem z AŽ UŽ JE TO KDEKOLI! Já jsem přece ráda, že i tady má ve Všeněcku vlastní život, ale JAK JÍ TO MÁM ŘÍCT když sem pak A TY TEĎ BUĎ ZTICHA přijde na smrt unavená, jako kdyby to bylo něco, co ji obtěžuje, co vyřídí mezi dvěma sladkými chvilkami nebo co to s tím tím NENÍ ON ZE ZKURVYSTÁNU? Přijde a odejde, přijde a odejde. Přijde a odejde a zpívá si, celou dobu si zpívá TOHLE PROZPĚVOVÁNÍ je na ní poznat REZKOMOR že celou noc TY JSI ZRANĚNÁ ptá se můj syn, protože je samej

cucflek, jak to vypadá, co mám říct, když si zpívá, když si někdo zpívá a se zpěvem ti lomoží po domě, nemůžeš říct ZPÍVÁNÍ ZAKÁZANO bolí mě hlava, říkám jí, musím ještě vyřídit poštu, finanční úřad, formulář žádosti o příspěvek na dítě NEŠLO BY TO TROŠKU následuje přikyvování, prozpěvování, úšklebek TAKOVÝ MIMODĚČNÝ, BEZOHLEDNÝ ÚSMĚŠEK, JAK TO JEN ZAMILOVANÍ, NENÁVIDÍM ZAMILOVANÉ! Zamilovaní jsou tak nestydatě šťastní. JÁ TO NEVYDRŽÍM! Já se na to přece nemusím koukat. ZAVŘÍT DVEŘE! Už dlouho jsem nebyla zamilovaná, na to nemám čas, ale osobní život, ten mám, ten jsem si zasloužila a nenechám si ho nikým odpískat.

2

Co všechno se mohlo VŮBEC TO NECHCI DOMYSLET co se všechno mohlo stát, kdyby MŮJ SLADKÝ MALÝ PĚŤA, JAK SE DOSTAL PETR K ŽEHLIČCE to mě teď tedy doopravdy vytáčí, no CO DĚLÁŠ, SNÍŠ NEBO to mě teď ale skutečně SNÍŠ NEBO ŽEHLÍŠ, KDYŽ ŽEHLÍŠ! Běží mi naproti ke dveřím s totálně spálenou rukou, úplně spálenou dlaní, s křikem a pláčem, zatímco MÁŠA! COPAK JSI MU TU ŽEHLIČKU PODALA NEBO CO! COŽE? TELEFONOVALA? TY MÁŠ NA TO ZATRAČENÝ DÍTĚ DÁVAT POZOR! JÁ NA TEBE SPOLÉHALA / TĚŽCE JSI MĚ ZKLAMALA. / JSEM ZKLAMANÁ. KDYŽ NEDOSTANE K JÍDLU BIOBANÁN, TAK Z TOHO NEUMŘE, S TÍM SOUHLASÍM, ALE byla jsem v šoku, dělala jsem si výčitky, zuřila jsem, nebyla jsem tu. Kdes byla ty? NEBYLA JSEM TADY. Kde jsi byla? NEBYLA JSEM TADY. Co jsi dělala? Polila jsem jí ruku horkou vodou, skutečně horkou, vařící, aby věděla, jak to bolí NĚKOLIK MINUT ano, bolí to, když člověk na vteřinu nedává pozor! MOC MOC MOC TO BOLÍ!

3

CELOU NOC JE SLYŠÍM FŇUKAT PŘES ZEĎ svého Péťu, své popálené dítě / a restské děvče. /

4

CO DĚLÁŠ, KDYŽ SNÍŠ! SNÍŠ NEBO ŽEHLÍŠ, KDYŽ ŽEHLÍŠ! Sním. Táhle je Edgar. Máša! Ale on mě nevidí. Letím kolem něj. Žehlím, ale on mě neslyší. Zvuk se vzduchem nešíří.

5

To byla Máša! Viděli jste! Něco volala, ale co!? Co to volala? Nerozuměl jsem tomu. Něco jako AŠA AŠA? (Zvuk se vzduchem nešíří.)

6

MÁŠA! Volám svoje jméno, z pusy mi vychází tón a vytváří bublinu, čím déle čím hlasitěji volám, tím je větší, volám, volám svoje jméno, z pusy mi vychází tón

a vytváří bublinu KAŽDÉ SLOVO, KTERÉ ZAVOLÁM, MUSÍM ZAS ZPÁTKY, KAŽDÉ SLOVO, KTERÉ ZAKŘÍČÍM, MUSÍM ZASE VDECHNOUT, KAŽDÉ SLOVO, KTERÉ ZAVOLÁM, ZASE VDECHNU (kyslíku ubývá, musím žehlit) vidím, jak čím dál víc mizím, volám a volám, volám svoje jméno VOLÁM MÁŠA aby ho TŘEBA HO JEŠTĚ NĚKDO USLYŠÍ, NEŽ (...)

Pojed' se mnou DO FANGLIE

1

Pst! Ukaž, To nevypadá dobře! AU! Musím ten puchýř bohužel propíchnout, ale nekřičet! AU! Vlastně tady v mé AU! pracovní době vůbec nesmíš BRZY TU UŽ VŮBEC NEBUDU! AU! VYPADNU, UŽ SE NIKDY NEVRÁTÍM K TÝHLE Pst! JESTLI JEŠTĚ JEDNOU ŘEKNEŠ PST, TAK UŽ MĚ AU! NIKDY NEUVÍDÍŠ! Pst!

2

Počkej! Mášo! Takhle přece nemůžeš odejít, uklidni se! TY SE UKLIDNI! JÁ JDU! JDU DO FANGLIE. Zbláznila ses? Ne tak nahlas? Pst! TY SRÁČI! To je konec! JO, TO JE KONEC! Mášo! Buď přece rozumná! NE TY SE MNOU, TY NE, JÁ S TEBOU, TY SRÁČI! JÁ KONČÍM S TEBOU! TY DEBILE!

3

FROM CALAIS TO FOLKESTONE IN JUST THIRTY-FIVE MINUTES pustit se tunelem je šílenství! NĚJAKEJ ŘIDIČ NÁKLAĐÁKU MĚ VEZME a i kdyby se ti povedlo schovat se v nějakém kontejneru / budeš na maděru / anebo tě předtím vyčenichají! Poběžíš přes jasné osvětlenou plochu a zastavíš se u plotu, nabitýho elektrinou FANGLIE! ZEMĚ, V NÍŽ SE ZRODILA ČERNÁ YORKSHIRSKÁ OVCE. OBROVSKÝ TRH PRO EXTRA-VAGANTNÍ VLNĚNOU MÓDU Á LA MÁŠA! Tak se ti to přece jen povedlo ODVÁŽNĚMU ŠTĚSTÍ PŘEJE dítě ŘÍKAL JSEM PŘECE, BUĎ POTICHU řve! No bravo! Mokrát děkuju!

4

Když jsem sešel dolů, abych EDGARE! KDE JSI! TO JE TVOJE HLAVNÍ POVINNOST / MÁM TOHO DOST / NENECHÁVAT MĚ TU LASKAVĚ O SAMOTĚ řvoucího Sudoku na chvíli podplatil čokoládou OK SLIBUJU. DVĚ TABULKY zmizela! Ztraceně! Ty Rezky! Eurotunel! To udělá jenom sebevrah! Sebevrah nebo Rezka! Sebevrazi, zoufalci a Rezky. Já k žádné z těchto skupin nepatřím / jsem muž, jak vím / a žádné debil NEJSEM ŽÁDNEJ SRÁČ nenechám se NĚJAKEJ ŘIDIČ NÁKLAĐÁKU MĚ VEZME vydírat. Staré zkurvystánské přísloví říká KDYŽ ŽENY UTEČOU, NESLEDUJE JE, ALE SVŮJ PLÁN! A příští týden mám zkoušku z všenněmčiny.

Doplň, co chybí MÁŠA

1

Zavolám tomu Abchabovi. Možná si promluvíme i s její sestrou nebo nějakou blízkou kamarádkou nebo učitelkou všenečiny. Mluví velice dobře, líp než se zdá, že mluví, když MÁŠIN ODCHOD MI NARUŠIL MŮJ PRACOVNÍ PROCES na kterém závisí víc lidí TADY NEJDE O MĚ nemůžu jednoduše dva nebo tři týdny podle toho, jak dlouho to BEZPODMÍNEČNĚ NEJPOZDĚJI! Zapomeň na to! S nikým nemůžu počítat. Babička je už zase na Mallorce, Thomas ve vesmírné stanici ZEPTALA JSEM SE DOKONCE SVÉ ČEČINSKÉ UKLÍZEČKY, JESTLI BY NEHLÍDALA ale ani ona není ochotna při téhle pracovní době (a to ani na dva týdny) TO SNAD NENÍ PRAVDA!

2

Výsledek: Bez Máši tady nefunguje MOHL BY SES PROSÍM TROCHU ZTIŠIT! nic, ale vůbec nic, trčím tady NEMUSÍŠ KŘÍČET, I TAK TĚ! celé dny, musela jsem si vzít dovolenou, i ve firmě je to peklo RODIČOVSKÁ DOVOLENÁ Pan Buxtel vypadl, přitom jsme s ním už na celý rok počítali. Sedí doma na balkóně a sleduje napínavý vývoj kojence vlastníma TO JSEM SI TENKRÁT VŮBEC NEMOHLA DOVOLIT to bych se bývala nikdy zpátky nedostala, kdybych několik měsíců TAKOVÝ ČLOVÍČEK, TAKOVÝ TVOREČEK, TAKOVÝ ZÁZRAK prostě jen tak, pro radost PETŘE! KOLIKRÁT TO MÁM JEŠTĚ tolikrát už jsem toho tolik říkala, a kdy je MŮJ POVEL jedním uchem dovnitř, druhým ven / pojď sem / Dveře!!

3

CO JE S TVOJÍ SESTROU? NEMOHLA BY PETRA HLÍDAT TVOJE SESTRA? Moje sestra studuje KYBERNETIKU NEBO MALÍŘSTVÍ NEBO CO JÁ VÍM, NEMÁM TUŠENÍ každopádně nemá o dětech ani ponětí, to vím jistě TAKY NEVÍM, KDE VŮBEC ŽIJE! KDY JSEM JI VŮBEC NAPOSLED VIDĚLA! NA POHŘBU koho? MOMENT! HALÓ? JE TAM ABCHAB?

Shrnutí

POSLEDNÍ DNY

1

KE KONCI SE MOTIVACE U VŠECH jedno jak aktivní byli na začátku, když si uvědomí ACH JO UŽ JENOM DVA MĚSÍCE tak všichni UŽ JENOM PADESÁT DVA DNÍ!

2

Lea-Marie taky ztloustla. Je jí třináct a je už dvakrát větší než já. Někdy hrajeme karty / nebo na zahradě, žádné party / HRÁT SI CHVÍLI NA ZAHRADĚ se tomu říká POJĎ! BUDEME SI HRÁT CHVÍLI NA ZAHRADĚ!

To pak jdeme ven a ona se na mě (moc dobře ví, jak je těžká, když na mě leží) vrhne NEMŮŽU DÝCHAT nesnáším to, je to debilní, je to, jako by na tebe spadl strom, všeneček dub POZOR! A už na mě zase leží TA TLUSTÁ KRÁVA! Když to jde, učím se ve svém pokoji. Chci se stát inženýrem DOBROU INŽENÝRKOU jako můj otec LÍBÍ SE MI, JAKÉ DOMY SE STAVÍ VE VŠENĚCKU tak chci taky stavět v Mongoloidsku, později. Dívám se z okna, studuju architekturu domů, jsou moc krásné OLGO! velice stabilní POJĎ! OLGO! JDEME! POJĎ DOLŮ! Až tady skončím a udělám zkoušku, chci tady studovat a později HRÁT SI CHVÍLI NA ZAHRADĚ. Tak jo, už jdu. Tady jsem! Chyt' si mě! MÁM TĚ!

2

JEŠTĚ ČTYŘICET SEDM (protože jsem včera zapomněla udělat čárku, zkracuje se čas pocitově na mínus jedna) DNÍ.

4

Teorie. Takže říkám svůj názor. Mám jiný názor než někdo jiný. TO NENÍ PRAVDA! TO SI NEMYSLÍM! ŠPATNĚ! TO JE PITOMOST! TO SE TI ASI NĚCO ZDÁ! SLEZ ZE MĚ KONEČNĚ, TY TLUSTÁ KRÁVO! MYSLÍŠ TO VÁŽNĚ? TAKHLE TO NEMŮŽEŠ ŘÍCT! TOHLE NESMÍŠ ŘÍKAT! ALE ŘÍKÁM TO! JÁ TO ŘEKNU MAMINCE! BONZAČKO! TY NEJSI JENOM TLUSTÁ KRÁVA, ALE TLUSTÁ KRÁVA A BLBÁ BONZAČKA! TY SAMA JSI! JENOM JDI A ŘEKNI TO MAMINCE! (Ještě třiadvacet dní) MNĚ JE TO JEDNO!

5

BEZ TEBE bych si vůbec nevěděla rady BEZ TEBE bych nevěděla co dělat, opravdu nevím, co bych bez tebe dělala BEZ TEBE ani den LALALALA ÚÚÚÚHUHÚÚÚ! DÁDIDÁ! To je přece Karel Gott! No jasně. Napsal i tady ten text? Možná snad JE JAKÁ JE / TAK MI NÁHLE SPADLA / já se zblázním! Respektive, asi se doopravdy zblázním! Fakticky mi vezme BEZ NÍ bych vůbec nemohla pracovat tak, jak momentálně BEZ NÍ by tu nic nefungovalo SVŮJ SERIÁL BYCH SI MOHLA STRČIT ZA KLOBOUK je momentálně nenahraditelná! Úúúú! Všechno automaticky převzala, zdálo se, že pokaždé věděla, kde je potřeba přiložit ruku k dílu, nikdy není mrzutá, vždycky vděčná, pořád veselá, čistá ZPÍVÁ spolehlivá, nic lajdáckého, ne MÁ RÁDA HUDBU (celý den sedí na okně) ALE NEMĚLA V POKOJI ŽÁDNÝ PŘÍSTROJ naučila se skvěle uklízet ZPÍVÁ umí taky vařit, ne tak jako my tady / ale neumíme hladý / ACH, OLGO, PŘÁLA BYCH SI, ABYS TU ZŮSTALA NAVŽDYCKY!

6

NETVAŘ SE TAK! TAK ZLÉ TO U NÁS SNAD NEBYLO!

Ne, to ne, ale chtěla bych být trochu svobodnější
KDO BY NECHTĚL když budu uklízet, můžu si to líp
rozvrhnout POTŘEBUJU DVA TISÍCE EURO na začátku
semestru a šedesát na měsíční jízdenku (plus nájem,
mobil a knihy) A OŘÍŠKOVOU ČOKOLÁDU!

7

Ať Olga zůstane, ať neodchází KAM JDEŠ! NECHOĐ!
Jestli půjde Olga, půjdu taky JÁ TAKY! Ach děti! Pokaž-
dé, když některá z vašich au-pair odchází, vysvětluju
vám to zas a znova: Olga už tady nemůže dál pra-
covat jako au-pair, to je zakázáno PROČ? Protože je
z jiné země a aby mohla tady ve Všeněcku pracovat,
potřebuje zvláštní povolení COPAK AGA, CHARITY,
NALA, GRACE, MOJŽÍŠ, CAMEL, SECURITY, FIONA,
PURITY, PAPRIKA A ANUŠKA TAKY POTŘEBOVALI
TAKOVÉ ZVLÁŠTNÍ POVOLENÍ? Ano, přesně tak! A to
teď vypršelo ZATO MĚ TEĎ VZALI NA ARCHITEKTURU!
Já mám speciální povolení! Silný zelený a silný žlutý
doklad / schovaný jako poklad / tady v té soupravě
pro kutily! UDĚLALA JSEM ZKOUŠKU Z VŠENĚMČINY!
Děláme razítka bramborová / paní Stoffelová / říká,
že bychom měli změnit plány MÁM POKOJÍK / NA
STUDENTSKÝCH KOLEJÍCH / NENÍ TO DALEKO (já vás
ale docela určitě nepřijdu navštívit!) JAKO STUDENT-
KA MÁM TAKY PRACOVNÍ POVOLENÍ NA TOLIK A TO-
LIK HODIN našla jsem sítku na brambory / NECH TO!
MUSÍME HNED DO ŠKOLY! / Paní Stoffelová říká, pro
každý plán si musíme udelat v duchu takový seznam
PŘEDSTAVÍME SI NEPOPSANÝ LIST na který si v duchu
poznáváme, co ke změně CO NA NĚM MÁŠ
NAPSÁNO? Potřebujeme barvy a nůž! / Pojd'! Radši
už / necháme Olgu, aby si v klidu ty kalhoty vyprala /
a co kdybys pár růží vybrala / pro naši novou ALE BEZ
RAZÍTKA JE TO POTVRZENÍ NEPLATNÉ!

Téma

SLYŠET VIDĚT MLČET

1

Matka z Irininy rodiny začne vždycky hned brečet,
zvlášť když Irina řekne, že už to nevydrží, že chce odejít,
že chce domů nebo do nějaké jiné COPAK JSME DO-
OPRAVDY TAK STRAŠNÍ! MY PŘECE CHCEME JENOM
TVOJE DOBRO! IRINO! TY JSI PŘECE NAŠE IRINA! NE-
MŮŽEŠ ODEJÍT! NENECH NÁS PROSÍM TĚ VE ŠTYCHU!
POTŘEBUJEME TĚ! CO BUDE S LUDWIGEM A LEANDE-
REM! Pak si vezme Walter Irinu stranou MOJE ŽENA
říká HELGA říká JE TROCHU PŘECITLIVĚLÁ. POCHOP
TO. PRO MĚ TO TAKY NENÍ SNADNÉ, POMOZ PRO-
SÍM! JSEM DOCELA SÁM! S TOUHLE ŽENOU! JE TO
TĚŽKÉ! TY JSI MLADÁ, KRÁSNÁ, PLNÁ SÍLY! POMOZ!
PROSÍM, JÁ TĚ PROSÍM, SNAŽME SE! (Promiň, to jsem
se přeřekl!) správně jsem měl říct SNAŽNĚ TĚ.

2

Matka z Irininy rodiny začne vždycky hned brečet,
zvlášť když to vidí Walter, když to vidí Ludwig, když to
Walter, Ludwig nebo Leander vidí. Momentálně i když
to vidí Irina. Vlastně pořád. Helga začne brečet, i když
jen zvedne hlavu nebo zavře dveře, když zmáčkne vy-
pínač, sedí u kuchyňského stolu nebo CO SE DĚJE! To
musíš furt brečet! Přitom se máš až moc dobře! Máš
dvě skvělé děti, muže, pěkný dům TO JE TO! TO JE
PRÁVĚ TO! JÁ UŽ TO NEVYDRŽÍM! Teda já tě nechápu,
Helgo! Kdybych měla tohle všechno, co ty PROČ TEĎ
UŽ ZASE BREČÍŠ!

3

Já se se svým mužem rozvedu, je to hajzl, slyšíš, Irino,
WALTER JE HROZNEJ H už balíme TADY TYHLE BED-
NY ale tak, aby o tom Walter nevěděl SLYŠET, VIDĚT,
MLČET! Dobře, Helgo, budeme balit / TADY IGLIT /
JEŠTĚ TOHLE! Půjdeš se mnou a dětmi! LEANDŘE OB-
LEČ SI VESTU! Nejdřív se přestěhujeme k mojí matce!
Ale mému muži ani slovo! Nejdřív se musím se svým
právníkem VŠAK MY TO DOKÁŽEME!

3

KDE JE MOJE ŽENA nevím, kam šla COŽE?! TY NE-
VÍŠ! TY TO VÍŠ PŘECE VŽDYCKY MOC DOBŘE! KDE
VĚJÍ! VY DVĚ / VY ŽENSKÝ PŘECE / VŽDYCKY DRŽÍTE
PŘI SOBĚ. / NELŽÍ! TY PŘECE VŽDYCKY NAPROSTO
PŘESNĚ O VŠEM VÍŠ, NO TAK, BUDE TO, KDE JE! KDE
JE HELGA?! já doopravdy nevím TO ZACHÁZÍ KAŽ-
DOPÁDNĚ / UŽ PŘÍLIŠ DALEKO CO VY DVĚ / JESTLI,
JESTLI SI MYSLÍŠ, ŽE MŮŽEŠ ŽÍT TADY V MÉM DOMĚ,
UTRÁCET MOJE PENÍZE / (TO JEŠTĚ BUDE REVIZE!) /
A S MOJÍ ŽENOU ZA MÝMI ŽÁDY / KOUT PLÁN ZRA-
DY / MY DVA SI JEŠTĚ PROMLUVÍME! TY REZKÁ MR-
CHO! JESTLI LŽEŠ / TAK ODSUD ŠUPEM POJEDEŠ /
ale já nevím, omlouvám se, že nevím, ale já skutečně
nevím, kde KDE JE! KDE JE ZATRACENÉ MOJE ŽENA!
SAKRA! NO TAK, VYBAL TO! OTEVŘI UŽ TU SVOJÍ
HUBU! A CO JE ZABALENÝ TADY V TĚCH BEDNÁCH?
PADEJ DO SKLEPA!

5

Mojí ženě ani slovo SLYŠET VIDĚT MLČET jasný! Kdes
to vzala!? ALE, NĚKDE JSEM TO SLYŠELA, UŽ NEVÍM
KDE! Irino, pochop, Helga, ona je teď dost labilní
a nevyzpytatelná, kdyby se nějak o nás dvou dozvědě-
la / tak by se ještě zastřelila / a byla by to naše vina!
Jasný, Waltře! / To je dobře! / Zhasni! Rozsviť!

(...)

(...)

(...)

Porovnej CO SE ZMĚNILO?

1

Haló, tady je Olga. OLGA? Olga! To je Olga! IRINO! JAK SE MÁŠ? Že se tu POČKEJ, MUSÍM TO SPOČÍTAT po deseti letech! To je TO JE SUPER! TO JE PŘEKVAPENÍ, JÁ MÁM TAKOVOU RADOST! Od zítřka budu pět dní ve městě TO JE TAK SKVĚLÝ! Mám přednášku o tradičních hlíněných stavbách TEPLA A CÍRKULACE VZDUCHU V MONGOLOIDSKÝCH CHATÁCH – MODEL ÚSPORY ENERGIE PRO STAVBU EFEKTIVNÍCH SPORTOVNÍCH HAL VE VŠENĚCKU? ale rozhodně si o pauze nenechám ujit pořádný burger! A ty? Sejdeme se v našem oblíbeném Mezinárodním Burger-restaurantu JEŠTĚ STOJÍ! Je od té doby dvakrát větší A TA NOVÁ STŘEŠNÍ TERASA teď mají i salát NĚ! to dřív nebylo DVAKRÁT CHEESBURGER ROYAL KINGSIZE A TY? CO SI DÁŠ TY? Dám si to samé.

2

Ty jsi ještě pořád u těch COPAK JSME DOPRAVDY TAK STRAŠNÍ! MY CHCEME PŘECE JENOM TVOJE DOBRO! IRINO! Jo, jsem. NEJSI! Jsem. NE! Ale jo, jsem. TY JSI PŘECE NAŠE IRINA! NEMŮŽEŠ ODEJÍT! Ty jsi neodešla? NEMŮŽEŠ NÁS TEĎ PŘECE NECHAT VE ŠTYCHU! Ale co jsi celou tu dobu dělala! POTŘEBUJEME TĚ! CO BUDE S LUDWIGEM A LEANDEREM! Ty děti, jak se jenom jmenovaly LUDWIG A LEANDER těm už teď přece musí být LUDWIGU JE TEPRVE ČTRNÁCT A LEANDROVI BUDE ZAČÁTKEM BŘEZNA a co tvoje sny / jenom teď brečet nezačni / Neřvi, Irino! Není to přece tak hrozné! JE, JE TO HROZNÉ! Neblázní! JÁ SE TAK STYDÍM!

3

Nedokázala jsem to DĚTI A STUDIUM to jsem nedokázala POŘÁD BYL NĚKDO Z NICH (Ludwig byl ustavičně nemocný, ale poslední dobou se to zlepšilo TADY JSOU FOTKY! TO JE LUDWIG!) Za pět let ani jediná zkouška. Řekla jsem Helze HELGO, TAKHLE TO NEJDE DÁL. MUSÍME NÁŠ ČASOVÝ ROZVRH ZKORDINOVAT. Ale Helga řekla, že se nemůže starat ještě o můj rozvrh, její univerzita že má rozvrh, děti mají rozvrh, její běžecká skupina, Walter, časopis, do kterého má ještě dneska článek, a teď přijdu ještě i já se svým rozvrhem JEDNOHO DNE JE TOHO DOST. JEDNOU ČLOVĚK MUSÍ ŘÍCT: KONEC! A JÁ TEĎ ŘÍKÁM KONEC! DOST! NA TO UŽ SKUTEČNĚ NEMŮŽU BRÁT OHLEDY! TO UŽ MUSÍŠ ZVLÁDNOUT NĚJAK SAMA. NEJSI PŘECE PADLÁ NA HLAVU. / Já ne, ale Ludwig. Ludwig musí k doktoru. / Aby mu sešil tržnou ránu. Jako cenu útechy dostane JÁ CHCI ŘÍZEK řízek, koupím citrony, moji spolužáci se všichni domnívají / že jsem se zapsala na vysokou

jen kvůli povolení v tomhle kraji / MYSLÍM, ŽE SI TO TAJNĚ MYSLÍ tak ať si to myslí MYŠLENÍ JE ZDRAVÉ. Ale jednou je KONEC! Tak dlouho nemůže být nikdo JSEM VYLOUČENA ZE STUDIA každé tři měsíce jedu do Ukulele a zase zpátky do Všeněcka s turistickým JSEM TURISTKA vízem. Na to ale chci taky říct DOST! Jsem tady ve Všeněcku přes deset let a pracuju tu a teď musím každé tři měsíce vycestovat / musím úřady oklamat / (ačkoli vůbec nechci)! Nechci dělat, že jsem turistka ACH JO CHCI SI JEDNOU PROHLÍDNOUT TU KRÁSNOU KRAJINU! PUTOVAT PO ČERNÉM LESE! JO, UŽ JSEM TAM JEDNOU BYLA, PŘED TŘEMI MĚSÍCI, ALE TAK MOC SE MI TO LÍBILLO, ŽE CHCI OKAMŽITĚ! na hranici nás vždycky hodiny prohlízejí / psy na nás posílají / (...) Je to vaše zavazadlo? ACH JÁ UŽ SE TAK TĚŠÍM DO WELNES LÁZNÍ NA LÉČEBNÉ KÚRY / A PĚŠÍ TŮRY / Můžete si prosím vystoupit!

4

Připadám si proti svým kamarádkám v Ukulele (které mají už všechny děti a jsou vdané) hrozně stará, sehlala jsem JSEM TADY nic nemám JSEM TU UŽ DESET LET asi by bylo bývalo lepší, kdybych byla před pěti lety, nebo třeba před čtyřmi roky (nebo před třemi) využila vhodného momentu a řekla, že odcházím ODCHÁZÍM, JÁ TEĎ ODCHÁZÍM, JDU PRYČ, CHCI JÍT, NECHTE MĚ JÍT, SLYŠÍTE, MUSÍTE MĚ NECHAT JÍT, SLYŠÍTE, MUSÍM JÍT, ANO, JÁ TEĎ JDU ano, to by bylo bývalo lepší, ale já jsem žádnou chvíli V TĚHLE RODINĚ TO JE SAMÁ BOUŘKA nikdo nemá čas, nikdo neslyší ONA JE SKUTEČNÝ POKLAD! Ale já to často zkoušela i nepřímo MOŽNÁ často jsem naznačovala BY BYLO LEPŠÍ ale nikdy jsem nedostala jasnou odpověď, ani od Helgy JEJÍ OHNUTÁ ZÁDA A VELKÉ KRUHY POD OČIMA TUHLE NEŠKODNOU HOUSENKU PROMĚNÍ VŽDYCKY V JEDOVATÉHO HADA KDYŽ VYSTUPUJE ZE SVÉHO POPEL CORSA ani od Waltra CO ŘÍKÁŠ? NEMĚLA BYCH SNAD KONEČNĚ PŘECE JEN ŽÍT SVŮJ VLASTNÍ ŽIVOT?

5

Olga to dokázala. Olga staví domy v Mongoloidsku, nejen obytné domy, i nemocnice. SNAD NEBYDLÍŠ POŘÁD V TOM SKLEPĚ? Má vlastní kancelář a čtyřřadvacet zaměstnanců. TEN SKLEP UŽ NENÍ SKLEP JAKO DŘÍV. JE ZAŘÍZENÝ JAKO MŮJ VLASTNÍ BYT. Hlínu jako materiál používá výhradně ve Všeněcku. Možná dostane od města zakázku na novou sportovní halu, která bude dýchat, celá z hlíny. TO BYS PAK BYLA ČASTĚJI TADY VE VŠENĚCKU! TO BY BYLO SUPER! MOHLY BYCHOM ČASTĚJI SPOLEČNĚ možná s sebou přivezu svoje děti TY MÁŠ DĚTI! Ó! ano. Tady vidíš Ottu / na tom fotu / s Linou / a Pinou / na

poníkovi TY JSOU TAK SLADKÝ! Ale kdo je bude hlídat, až přejdeme do nejdůležitější pracovní fáze! Nemůžu přece přivést do Všenečka i jejich prarodiče, tety a všechny příbuzné (celé Mongoloidsko!) / NENAPADÁ TĚ NĚCO? /

Dávej pozor

MALÉ RODINNÉ STRUKTURY

1

Neměla jsem na vybranou, musela jsem děti takřka jít předat, abych aspoň zčásti JÁ JSEM DĚTI NEODSUNULA STRANOU v zásadě byly pořád tady v bytě POŘÁD DOMA a jenom to byl prostě někdo jiný IRINA JE TADY, IRINA JE POŘÁD TADY, UŽ DESET LET JE TADY IRINA mohu se skutečně maximálně soustředit na práci STRARÁM SE, ABY BYLO O DĚTI POSTARÁNO to bych doporučila všem ženám, je to lepší než setrhnout v těch podivných tradičních malých rodinných strukturách UDĚLALA JSEM SI DOKTORÁT, MÁM PROFESURU daří se mi dnes podstatně lépe než před osmi lety, kdy jsem se polomrtvá NEMĚLA JSEM NA VYBRANOU od Waltra, který se staral vždycky jenom sám o sebe! IRINA SE STARÁ O DĚTI, O NÁVŠTĚVY DĚTÍ U WALTRA, NÁVŠTĚVY DĚTÍ U WALTROVÝCH RODIČŮ, O NÁVŠTĚVY U MOJÍ MATKY V DOMOVĚ SENIORŮ, O DOKTORA, ŠKOLU, ŠKOLKU, DĚTSKÝ MAŠKARNÍ PLES Ludwig potřebuje nutně pušku, sto nábojů, nové boty A O DOMÁCNOST SAMOZŘEJMĚ TAKY já už se nemusím o nic OSVOBODILA JSEM SE je to reálná alternativa, odhlédnuto od toho, že je to také druh veřejné prospěšné práce / TO MŮŽEŠ VYPRÁVĚT SVOJÍ MATCE / U MĚ PRAKTIKUJEŠ NĚCO JINÉHO.

2

Moje matka nedokáže ty dívky už vůbec TVOJE MATKA SI MYSLÍ, ŽE JSEM NATÁLIE, O KTERÉ SI MYSLÍ, ŽE SE JMENUJE NAĎA možná bych si to mohla přisti čtvrtěk nebo pátek zařídít, abych ji zase jednou UVÍDÍME, JESTLI TĚ jestli mě moje vlastní matka ještě NENECHÁM SI VNUTIT VÝČITKY SVĚDOMÍ! Určite mě pozná, vždyť jsem její HELGA! NEBO JSI TO TY? HOLGERE? Ludwig a Leander nechodí do domova rádi AHOJ, BABI! Kdo jste? BABI! Jdu s Natálií na balkón, kouříme a smějeme se / včera se zase / NAĎO! KDE JSTE! TADY JSTE! VŽDYCKY PŘIJDETE POZDĚ! Natálie je z Ukulele. Díky mně ji chodíme každý týden ALE NE, UŽ ZASE! IRINO PROSÍM! SMRDÍ TO TAM! navštívit. VAŠE BABIČKA NESMRDÍ! Helze to připadá ŽE SE V TOM TAK ANGAŽUJEŠ, IRINO, MI PŘIPADÁ já myslím, že správní vnuci by měli babičku pravidelně navštěvovat ALE NE, UŽ ZASE! a dobré kamarádky svoje NAĎO! KDE JSTE! POJĎTE SEM! POMOZTE MI!

TADY JSTE! POKAŽDÉ POZDĚ! JAKO VŽDYCKY POZDĚ! VŽDYCKY PŘIJDETE POZDĚ / už je dobře / paní Pokoj číslo pět.

Dialog VZÍT SE

1

Helgo! Upekla jsem koláč. MŮJ OBLÍBENÝ KOLÁČ / NENÍ ZAČ / (VLASTNĚ NEMÁM ČAS, ALE) TEN MUSÍM OCHUTNAT. Posad' se! Kávu? (VLASTNĚ NEMÁM ČAS, ALE) / CO SE DĚJE? / Přemýšlela jsem! CHUTNÁ FANTASTICKY! Musím říct, že takhle to nejde dál! / Jsem tu už deset let CO JE TO ZA RANDÁL! / tak dál / setkala jsem se s kamarádkou, je architektka a LUDWIGU! PŘESTAŇ S TÍM STŘÍLENÍM! Myslím, že je na čase (i pro mě), abych konečně řekla DOST! Takhle tady nemůžu dál žít LUDWIGU! Tady je. Je to hodný chlapec, má radost PĚT SET ZÁSAHŮ! / Položí si na mě hlavu. / Vtom řekne Helga NĚCO SE MUSÍ ZMĚNIT taky jsem o tom už přemýšlela DÁVEJ POZOR! NESPADNI ZE ŽIDLE! Pak řekne VEZMEME SE!

2

Ty se budeš vdávat? NE! MY SE BUDEME VDÁVAT! MY DVĚ, TY A JÁ. Kdo ty a já? Já a ty? JO! TY A JÁ.

3

Na to nejdřív mlčím CO MYSLÍŠ?

4

IRINO! TY JSI TEN NEJVĚTŠÍ A NEJCENNĚJŠÍ POKLAD, JAKÝ JSEM KDY (chceš se stát mojí ženou?) MYSLÍM TO VÁŽNĚ! UŽ SI NEDOVEDU PŘEDSTAVIT SVŮJ ŽIVOT BEZ TEBE! LUDWIG A LEANDER TĚ TAKY MILUJÍ. (Chceš se stát naší ženou?) SNADNO PROKÁŽEME, ŽE SE U NÁS JEDNÁ O PEVNÝ ŽIVOTNÍ SVAZEK. DESET LET TRVAJÍCÍ ŽIVOTNÍ PARTNERSTVÍ. Ale Helgo! To pak budeš vdaná! A já taky! Co řekneme mužům!

5

Jestli chceš, určíme předem dobu rozvodu JENOM MY SAMY, JENOM PRO SEBE (můj právník už mi tady všechno připravil) MANŽELSTVÍ ČISTĚ ZA ÚČELEM LEGALIZACE abys nemusela pořád SEM A TAM abys měla konečně jistotu, aby tu byl konečně klid TAM A SEM NEBO SEM A TAM! To platí i pro Leandra! Rozhodni se, jestli tu chceš zůstat s námi A PAK BUĎ ZŮSTAŇ NEBO JDI abys nemusela ustavičně tam a sem / aby pro tebe tahle zem / NENÍ TO HROZNÉ JENOM PRO TEBE, I DĚTI JSOU Z TOHO HOTOVÉ A JÁ OSTATNĚ TAKY! (POKAŽDÉ SI ŘÍKÁM, TEĎ UŽ SE NEVRÁTÍ, TENTOKRÁT TAM ZŮSTANE TRČET, TEĎ TAM ZŮSTANE TRČET, TENTOKRÁT TO NEDOKÁŽE,

POŠLOU JI ZPÁTKY, ZŮSTANE NAVŽDYCKY V UKULELE
A CO BUDEME POTOM DĚLAT!) Irino! Od té doby, co
se tady ve Všeněcku mohou brát páry stejného pohla-
ví, myslím na to, že bych si tě vzala. Nikdy bych to ne-
nabídla nikomu jinému! To je jenom pro tebe! TADY /
NEVÍM SI JINAK RADY/ v těch papírech je všechno:
práva a povinnosti.

6

Já nevím. Co mám říct DOMA V UKULELE jak bych
jim mohla neříct, že jsem se vdala, když se vdám! Já
opravdu nevím, Helgo! Co si pomyslí Ludwig a Lean-
der! Co si pomyslí lidi! Já se hrozně stydím.

Kreativní cvičení

SVOBODNĚ VYJÁDRÍ, CO TĚ TRÁPÍ

1

Irina někdy mluví o tom, že budeme mít třeba jednou
dům nebo hezčí byt JO ZATRACENĚ! Já tady vydělá-
vám peníze a druhá strana má pořád jenom nějaké
požadavky HEZČÍ BYT A MOŽNÁ TAKY LEPŠÍ AUTO
musím to jednou jasně zformulovat JEDNOHO DNE
to musím správně správně vyjádřit, musím se JED-
NOU SKUTEČNĚ JASNĚ VYJÁDRIT říct, o co jde JO
ZATRACENĚ! Musím zkrátka už jednou říct, aby to
bylo naprosto DOCELA PROSTĚ JEDNOZNAČNĚ sro-
zumitelné PROTOŽE já vlastně za ni snad ani nechci
platit celý život.

Vyhodnocení

MEZINÁRODNÍ SPOLUPRÁCE

1

Je to TADY fakticky skvělé v takovém skvělém mezi-
národním týmu TADY se všemi těmi skvělými kolegy
TADY kteří ze sebe vydávají a vydali skutečně všechno
VŠICHNI TADY ze sebe vydávají úplně všechno ANO
MY TADY JSME VŠICHNI VŠICHNI VELICE VELICE
HRDÍ a já teď předávám mikrofon dál TO JE POČÁTEK
NOVÉ děkuji za tato vřelá slova! Všichni vás tu vidíme
v Mnichově, v Hustém, v tréninkovém centru Jurije
Gaga JE JURIJ GAGA NA PŘÍJMU? Majore Tome?

2

Thomas zdraví. Zdraví mě, zdraví dítě CELÝ SVĚT, CELÉ
VŠENĚCKO vznáší se, drží ve vzduchu malou vlaječku
MÁVÁ S NÍ pak se spojení přeruší SPRÁV TO! Petr už
zase brečí, zvoní mi mobil, pane bože! MUSÍM PRYČ!
Pro mě je Země mateřská vesmírná loď, s ohraniče-
nou vrstvou atmosféry a ohraničenou velikostí. Shora
nejdou patrně žádné hranice: žádné jazykové hranice,
žádná náboženství. Vliv člověka je vidět relativně
málo. Je vidět jen jedno: Zemi v její zranitelnosti, velmi
komplikovanou, protkanou velice jemnými KDO MU
TEĎ SAKRA NAPSAL TENHLE SCÉNÁŘ!

Práva zahraniční autorky zastupuje Henschel Schauspiel.

In June 2012, ten years had passed since the first issue of the *Disk* magazine was published. Yet the Institute for Dramatic and Scenic Art Research at the DAMU was established in 2001 with the help of Doc. Markéta Scharotová, the Dean of the DAMU at that time, and Prof. Jan Císař, the Head of the Department of Theory and Criticism. The journal was supposed to provide publication of the result from the Institute as well as the launch and development of its activities when attracting colleagues from various disciplines. The journal was also supposed to initiate activities of PhD students of scenic production and theory of scenic production because the Institute became their training place.

The fact, that results of research activities have become the important factor when evaluating quality of universities and acquiring funds for their development was not the crucial condition; this point of view was not so pressing at that time. The impulse was a natural need: to transform assumptions, processes and results of dramatic and scenic production and their application into an object of research where all three aspects (conditions, a creative process and results including application of its products) and both elements (a specifically dramatic one and a generally scenic one) meet as well as an inseparable connection of history (or long-term tendencies) and live theatre. The activity of the theatre faculty has the same precondition the research needs for its development. When planning and realizing activities of the Institute, it was clear from the very beginning that this research must have a wider subject than that provided by theatre productions in order to be prolific especially in the time when basically anything is considered to be theatre.

In December 2002, *Disk 2* was published and since then, *Disk* has been published quarterly. The Centre of Basic Research of the AMU and the MU coordinated by Prof. Ivan Kurz took care about funding the research about 'art and technology' from 2005 to 2011. Ing. Tamara Čuríková was an important colleague to Prof. Kurz and helped him with all administrative and economic complications when establishing and developing the Centre.

Thanks to the Centre, Prof. Václav Syrový was willing to contribute to *Disk* with some of his essays (e.g. "On the Origin of the Sounds" in *Disk 4* and "Sound as an Autonomous Aesthetic Object?" in *Disk 21*). Speaking about production and distribution, the Karel Kerlický's KANT publishing house participated in publication in 2006 after the AMU publishing house withdrew from the contract. KANT also takes care of the *Disk* series we started to publish in 2005 when readers could buy the first books. Martin Radimecký takes care of the visual form of the magazine and books.

The editorial board has basically had the same structure since the beginning of the Centre in 2005: Jan Císař, Tamara Čuríková, Július Gajdoš (both of them founded the Centre, yet it has not been possible for them to participate in the activities recently), Jan Hyvnar, Ivan Kurz, Zuzana Sílová (Deputy Editor in Chief), Václav Syrový, Miroslav Vojtěchovský and Jaroslav Vostrý (Editor in Chief); in 2008, we managed to persuade doc. Vladimír Justl, the lecturer in Czech studies, who recently passed away, to be on the board as well as Prof. Zdenka Švarcová, the Japanologist, Prof. František Šmahel; Prof. Wojciech Dudzik from the Warsaw University and Prof. Joseph Rostinsky from the Tokai University in Japan. Karel Kerlický has been a member of the board, which also supervises the *Disk* series, since mid-2010.

Scenology as a discipline examining the scenic aspect of human behaviour could then become a theoretical and methodical basis of our research in the Centre. We try to focus on new possibilities of staging opened by the development of technologies related to rapid development of so-called new media. Based on the difference of art and media relation (which are also two aspects of theatre), it allows us to have a scenologic point of view as well as a more differentiated attitude to its own forms and methods. It was possible to develop numerous topics, which appeared in the journal, in books published in our series (see the book *Staging in the Time of General Staginess. An Introduction to Scenology* by the author of this introduction that is going to be published by the end of this year.

General staginess asks questions about differentiation of non-specific and specific (especially art) demonstrations in a new way, yet it also allows to perceive the issue of space where the non-specific and specific meets including the issue of culture management (see the published PhD theses by Daniel Hrbek – *Building of Theatre* – and Jiří Šesták – *Theatre, Culture, Conditions. Personal Experience*), so-called culture industries (see the polemics in *Disk 37* due to Július Gajdoš's article "Creative Industries: Development of Culture or New Market Totalitarianism?" in *Disk 32*) and an event (see Alexandr Gregar's PhD thesis *City and /Its/ Theatre. A Story of a Mound in Hradec Králové: From Elizabeth Richeza to Annie Girardot, on Modern Traditions of Urban Dionysia*) which is going to be published.

Grants play an essential role speaking about finances. Two projects financed by the Czech Science Foundation were dedicated to acting and generational aspects of its forms and ways related to its development in Bohemia, Moravia and Silesia. Jan Hyvnar's book *Of Czech Dramatic Acting of the 20th Century* accompanied by the second edition of his book *The Actor in Modern Theatre (On 20th Century Theatre Reforms)* originated from journal essays. Hyvnar's studies about acting virtuosos of the late 19th and early 20th century were published in our series. Another output was Zuzana Sílová's and Jaroslav Vostrý's book *Is the art of Acting Still Possible Nowadays?* as well as Z. Sílová's previously published study *DISK Generation 1945 (Of Jaroslava Adamová and Jaromír Pleskot)*; another volume was collective monograph *Generation and Continuity (On Czech Scenic Art of the 20th Century)*: Zuzana Sílová was an editor here and PhD student Pavel Bár, her colleague at the Centre, contributed to this book with his essays related to entertaining and music theatre based on mime and miming. Zuzana Sílová and Jaroslav Vostrý participated on their book *Is the art of Acting Still Possible Nowadays?* and numerous preparatory studies have been published for its planned monograph *Comedians on Czech Stages*. PhD student Tereza Šefrnová deals with varieties of conditions for acting production (see her

essays about the origin of Broadway performances in *Disk* 39 and 41).

Regarding the published dissertations dedicated to forms and ways of acting, we should highlight work of Doc. Jiří Šípek called *Psychological Connections of Scenic Production* which summarizes results of numerous studies published in the journal. Dissertations by Eliška Vavříková (*Mimesis and Poiesis*) and Maja Jawor (*Voice and Movement*) see this issue differently. The above-mentioned texts and Hana Varadzinová's dissertation *Scenicity and Musicality* (which has not been published) were written as results of ethno-scenologic research supported by the PhD grant from the Czech Science Foundation. The research was conducted due to preparations of the legendary performance by Farm in the Cave *Sclavi/The Song of an Emigrant* which made its director Viliam Dočolomanský famous (meanwhile, he completed his PhD studies and wrote some articles to *Disk* when he had less worries about his world-famous (yet financially unsafe) company; see his studies "Spanish Inspiration" in *Disk* 3 and "Emigrants' Letters" in *Disk* 15: these are Ruthenian emigrants whose American letters were one of the sources of inspiration for the performance of *Sclavi*). Research of forms and ways, which is still the main object of the Institute, is a testimony of merging theoretical research and research which takes place in specific scenic space – speaking about specific staging.

When developing specific ways of staging and their function in culture, it is basically a permanent interaction of 'mime and 'miming (or a scenic or clownish element) on the one hand and drama (with texts and spoken theatre) on the other hand. Let us compare clashing of these elements in Karel Čapek's work recorded in contributions by PhD student Klára Novotná and dramaturgy student Hana Nováková in *Disk* 38 dedicated to Čapek's dramaturgy and directing activities in the Vinohrady Theatre, yet he was the object of interest of PhD student Jana Horáková from Brno and current PhD student Jana Cindlerová (see her study dedicated to *White Disease* in *Disk* 39).

If we want to clarify the relation of a theatre text and a performance in contemporary theatre, Jan Císař's thoughts represent an important contribution because they draw from ten-

dencies of modern Czech theatre. Some of them can be found in the book *Czech Theatre Tradition: A Myth or Reality?* (see also his study „Tyl's Theatre Synthesis“ from the anthology *Josef Kajetán Tyl 1808–1856–2006–2008*). Studies by the author of this introduction were dedicated to the drama issues and were essentially developed in the book *Scenology of Drama* preceded by Július Gajdoš's contributions summarized in the Volume 1 of our edition called *From the Drama Technique to Scenology*; Július Gajdoš analyzed some plays in *Disk* 12, 13 and 34.

The term 'acting dramaturgy' promoted by Zuzana Sílová proved to be an essential one and it was used in the series of articles "the play xy as a dramaturgic problem" from the point of view of acting and directing as well as the text of the play and the performance. Speaking about the position of contemporary Czech dramaturgy and a relation of contemporary Czech theatre and Czech classic modern features in drama, the contribution written by Milan Šotek (the PhD student, the dramaturge of the theatre in Olomouc and the head of the Kalambúr cabaret) dedicated to Šrámek's *Moon Above the River* in *Disk* 37 tells a lot. Lenka Chválová was also inspired by the term acting dramaturgy in her dissertation *From Tyl's Actresses to Sklenářová-Malá*, whose first part was dedicated to Tyl's female acting dramaturgy and should be published by the end of this year; the author continues to work on the part dedicated to Czech female acting in relation to the development of 19th century Czech drama.

We should definitely mention the research of PhD student Petra Honsová and her study dedicated to Jiřina Třebická and Jiří Hálek. I dealt with the relation of so-called 'acting in life' and the art of acting in my study „Between (Self)Staging and Dramatic Acting“ in *Disk* 36 and I drew attention to the link between the issue of acting and behaviour/acting including its internally tactile perception (according to Zich) in the study "Scenic Influence and Mirror Neurons" in *Disk* 28. Contributions by Jan Hančil also speak about acting (see his essay "Charisma and its Actor" in *Disk* 30 and the study about Western reception of Stanislavski published in this issue). Hančil also wrote the study "On Audience Strategies of Dialogical Acting" in *Disk* 34 and provides

important support as the Dean of the Theatre Faculty.

In regard to specific staging, we found an important source of new points of view due to three Czech-Japanese symposiums, which took place in cooperation with the Theatre Department of the Waseda University in Tokyo: we compared Western and Eastern (Japanese) theatre and their relation to the nature of local general staging; see the contributions by Prof. Zdenka Švarcová (and her translations of plays about Mrs Komachi by famous Noh theatre representative Zeami Motokiyo) and Denisa Vostrá, who studied with Prof. Švarcová years ago and cooperated with Petr Holý, the Japanologist, on two excerpts from famous Zeami's treatise about acting from 1424. When the Institute started to focus on Asian and South American specific and non-specific staging, the first text about tango as a specific phenomenon of Argentinean culture was written by Helena Kubíčková and published in *Disk* 6. Stanislav Slavický, who knows the issues very well due to his diplomatic missions in the above-mentioned countries, wrote two studies: the first one was dedicated to scenic tradition of South-East Asia in *Disk* 38 and the second one was about the issue of Venezuelan scenicity can be found in this issue. Klára Břeňová's essay "From Purim to Yiddish theatre" in *Disk* 17 must not be forgotten.

Contributions dedicated to European theatre were the subjects of our thoughts about a contemporary form of theatre; we often dealt with them in the context of non-theatre staging. The authors were Jitka Pelechová, Zuzana Sílová, PhD students Pavel Bár, Jana Cindlerová, Petra Honsová (in this issue), Štěpán Pácl, Prof. Július Gajdoš and the writer of this introduction. Josef Herman and director Jiří Heřman wrote about European operas. Josef Herman was interested in contemporary Czech theatre seen from the point of view of long-term tendencies; Jan Císař and Jana Cindlerová had the same mission concerning drama and Pavel Bár wrote about musical and operetta. Josef Herman was also interested in important phenomena from the field of amateur theatre (see Jan Císař's essay "Out of Institutional Territory" in *Disk* 38).

The long-term tendencies are demonstrated on the confrontation of 'big' and 'small' theatre on the background

of relations between socially-cultural phenomena of the public and the private, the official and the alternative, the professional and the amateur, which are perceived from the historical and international points of view (see the essays "The Scene and the Cellar" in *Disk 5* a "Great Theatre and the Need for Distance" in *Disk 41* by the author of this introduction, who also participated in the study "Is Great /Drama/ Theatre Still Possible Nowadays?" printed in *Disk 21* and *22*) as well as the issue of ensemble theatre and acting (see Jan Císař's studies in *Disk 2* and *3*, Jana Cindlerová's articles in *Disk 29*, *36* and *37* and Zuzana Šilová's essays in *Disk 24* dedicated to the Slovácko Theatre, Buranteatr and the drama of the South Bohemian Theatre I participated in); we followed the last topic in articles about foreign theatres and contemporary history of Czech theatre (see Otomar Krejčů's essays in *Disk 3* a *6*; we dedicated almost the whole *Disk 39* to this star). As far as long-term tendencies are concerned, we cannot forget a deeper context foreshadowed by Július Gajdoš's articles in *Disk 40* ("Postmodernism Among Us") and *41* ("Modernism in Us").

The issue of general staging includes the issues of word and speech scenicity (in their mutual relation – see the study by Zdenka Švarcová and Jaroslav Vostrý in *Disk 40* and the preceding study by Prof. Švarcová "Phenomenon, Scene, Sign" in *Disk 27* and D. Vostrá's article "The Concept of Kotodama or Japanese 'Spirit of Words'" in *Disk 36* as well as my essay dedicated to the prosodic aspect of Zeyer's *Radúz and Mahulena* included in the corrected version of the book *Scenology of Drama*. We also need to count with studies by deceased Jiřina Hůrková including the essay from the anthology *Josef Kajetán Tyl 1808–1856–2006–2008* as well as Jaromír Kazda's article "Karel Hugo Hilar and Stage Speech" in *Disk 25* and "The Contribution to Eduard Vojan's Treatment of Voice" in *Disk 33* as well as Viliam Dočolomanský's article "An Injured Healer" dedicated to Ida Kellárová, which focused on discovering possibilities and cultivation of vocal expression. It is also about a (staging) confrontation of both the visual and figurative and speech elements: see the book *Word and Image on the Stage* by PhD students Jana Cindlerová, Tereza Marečková and Štěpán Pácl as

well as Pavel Ondruch, who graduated as the drama director. They deal with staging issues in Czech drama from Tyl through Čapek and Langer to Topol and Lagronová (we printed her plays as well as those by Přemysl Rut, Michal Lang, Július Gajdoš, Martin Glaser, Olga Šubrtová, Jiří Šípek, Milan Uhde, Pavel Landovský and Lenka Chválková; their index can be found at casopisdisk.amu.cz).

An issue of scenicity in space is essential, too – we should deal with stage design; see the work by Kateřina Miholová about interactive reconstructions of the most important products of Czech stage design performed with the help of two grants from the Czech Science Foundation. Her supervisor was Prof. Jan Dušek. Kateřina Miholová has also written books dedicated to Grossman's and Fára's performance of *Jarry's Ubu* the King with outputs on DVD-ROMs. Let us compare Miholová's work with Jiří Heřman's article about his work as a director (see his essay about human perception and creativity in *Disk 12* and the study "The Current Topic: Space!" in *Disk 15*) and a noteworthy study by Prof. Albert Pražák *Interspace* dealing with the topic related to Japanese *mah*: it was Denisa Vostrá's topic in *Disk 34* and she also wrote a contribution about convergences between ritual connotations of a Japanese House and space of traditional Japanese theatre in *Disk 26* as well as "another essay about research of Japanese perception of space" in *Disk 41*.

Radovan Lipus also dealt with issues of scenicity of specific and non-specific space; see his PhD thesis *Scenology of Ostrava* published as a book and articles dedicated to the relation of staging in architecture and urbanism as well as civil staging as a means for inhabitants' identification with a specific place (in *Disk 18* and *28*). Josef Valenta keeps writing about scenicity and staging of behaviour. Valenta developed the issues researched in numerous articles and studies in his book *Scenology of (Everyday) Behaviour*. Valenta's essay dedicated to scenology of a landscape draws from articles in the journal, whereas this author has recently dealt with the application of staging by Communist secret police ("Kameny/Stones Action – StB and the Fictitious State Border") in *Disk 35*. In *Disk 40* and *41*, he dealt with methods of research in the field of educational drama. He did

not avoid the issue of ('civilian') masking (because of Chiarelli's comedy *The Mask and the Face* in the contribution in *Disk 32*). Jana Jiroušková ("The Mask in Traditional African Culture") in *Disk 14* and Július Gajdoš ("The Mask – the Means of Staging Spiritual Images of the World") in *Disk 36* analyzed the topic of a mask in the original sense. Denisa Vostrá wrote about traditional Nuo Chinese masks in *Disk 23*. Tereza Nekovářová published the article "Signalization in Social Interactions of Various Animals: Staging in the Animal World" in *Disk 37*.

It was possible to communicate important ideas about the issue, which became topical in the field of humanities and culture in relation to so-called iconic or performative twist and development tendencies from representation to presentation and from an image to an object. Except for the above-mentioned studies dedicated to the issue, Markéta Macháčková's essay "Stuffing Animals. Of the Current Forms of Taxidermy and Damien Hirst" in *Disk 33* deals with this topic as well. Speaking about the issues of a relation between an image and performance/narration, numerous contributions have been written about it – see the book *Image and Narrative* by M. Vojtěchovský we published with the support from the Czech Science Foundation in the English version as well; the essential from what Miroslav Vojtěchovský developed from the beginning of our journal using examples from photography and visual studies in general could be used there. František Šmahel's essay "Taming of Wild People in Scenic Stories of Medieval Imagination" in *Disk 36* deals with the issue of an image and a story and Jaroslav Vostrý contemplated about the relation of an image and a stage in *Disk 34*.

Přemysl Rut dealt with the issue of a story in his contributions in *Disk 6*, *8* and *23*. We do not want to neglect special issues of staging in literature and a relation of oral and literal traditions (see the contributions of Jiří Šípek called "Myths. Sagas, Scenicity" in *Disk 28* and "Scenicity in Literal and Oral Tradition" in *Disk 28* as well as Denisa Vostrá's study "From an Observation in Traditional Japanese Poetry Tanka to Scenes of Modern Haiku" in *Disk 30*. Speaking about the relation of scenicity, staging, performativity and special art of performance, it was Július Gajdoš who conducted thorough research

and summarized it in his book *From a Production to Installation, From Acting to Performance*. Even the author of this introduction wrote about his opinion about the issue of experiments with new identification of the object of theatre research in the conditions of general staginess and a relation of scenology and theatre research and published it as "From Theatri(c)ism to Scenology?" in *Disk* 38 and 39.

The list clearly shows a relation of books published in the *Disk* edition with studies published in the journal. The above-mentioned book could hardly originate without studies like this. Yet we must ask the question: would it be the same if the contributions were promoted at symposiums or conferences, which take place more often, when the contributions are often excerpts from the PhD theses and could be discussed

more intensively at seminars? Essays and articles in *Disk* do not seem to raise professional discussions. Actually, it is not surprising when some (scarce) reactions to published books apparently lack qualification and they are undoubtedly influenced by competition in the environment which must rely on grants.

Generally speaking, existing conditions for grants elicit overproduction of outputs and publishing which results in the surplus of the offer of published books. The interest in magazines suffers from this clear disproportion: there is also greater interest in books than in a journal speaking about the *Disk* project. Yet this is quite logical; requires more intensive editorial work, therefore it was time to decide what to focus on having limited energy, finances and interest.

During the decision process, we had to draw from the contents which resulted in the question: is it time to assess each proposal for publication and focus on a specific topic in partial studies which would help finish and publish them in a collective monograph? The editorial board and other colleagues answered: yes, it is. This is the reason why we will not publish the journal *Disk* anymore and we would like to thank to all the people who participated in its publishing and I'd like to give special thanks to the readers. Now we can focus on our series. I think we are going to continue in the tradition of 10 years, improve the *Disk* series and develop research we had in mind when we founded *Disk* ten years ago.

Jaroslav Vostrý

Translation Eliška Hulcová

Résumé

En juin 2012, la revue *Disk* a fêté sa dixième année d'existence. Avant la parution du premier numéro avait été fondé en 2001 l'Institut de création dramatique et scénique de DAMU (DaS). La revue devait assurer la publication des travaux de l'Institut et contribuer au démarrage et à l'essor de ses activités, en attirant des collaborateurs (dans différents domaines). La revue devait aussi servir à suggérer aux doctorants des recherches dans le domaine de la création scénique et de la théorie, dont l'Institut était devenu le lieu de formation.

La création de l'Institut n'est absolument pas liée au fait que les activités scientifiques et de recherche deviennent un facteur de plus en plus important dans l'évaluation de la qualité des grandes écoles, en particulier pour l'obtention de moyens publics pour leur développement; d'ailleurs cette considération n'était pas alors primordiale. L'idée reposait sur des données naturelles: faire matière de recherche des conditions de la création dramatique et scénique, de ses procédés, de ses réalisations et de leurs applications dans le lien réciproque de

ces trois aspects (conditions, procédé de création et réalisation y compris application de leurs produits) et de deux éléments (l'élément dramatique spécifique et l'élément spécifique général), pour ne pas parler du lien indissoluble de l'histoire, cad. des tendances à long terme avec le théâtre vivant. L'activité de la faculté de théâtre crée les conditions pour cette recherche dans la mesure où elle en a besoin elle-même pour son propre développement. Dans la planification et la réalisation des activités de l'Institut, il était clair dès le début que cette recherche, pour être vraiment féconde, devait avoir un spectre plus large que celui des productions théâtrales.

En décembre 2002 est paru le deuxième numéro du *Disk* et à partir de 2003, la revue est parue quatre fois par an. Le financement a été assuré depuis l'année 2005 jusqu'à l'année 2011 par le Centre de recherche fondamentale de AMU et MU de Brno orienté sur la thématique «de l'art et de la technologie» avec son principal coordinateur le professeur Ivan Kurz, pour qui Tamara Čuříková a été une collaboratrice importante dans les

difficultés administratives et économiques rencontrées pour créer et développer le Centre. Grâce au Centre, nous avons obtenu le concours du professeur Václav Syrový, avec ses contributions (par ex. «Sur l'origine des sons, électroniques et autres» au *Disk* 4 et «Le son, objet autonome?» dans le *Disk* 21). Pour ce qui est de la production et de la distribution, après que les Editions AMU se sont retirées, la publication du *Disk* est revenue à partir du début 2006 aux éditions KANT de Karel Kerlický. Il en est de même avec les éditions *Disk*, que nous avons commencé à publier en 2005, lorsque sont sortis les premiers volumes de la grande et de la petite série. Dès le début Martin Radimecký s'est chargé de son aspect graphique, comme de celui de la revue *Disk*.

Pour se qui est du comité de rédaction, après quelques menus changements – y ont figuré dès le début des activités du Centre en 2005, Jan Císar, Tamara Čuříková, Jůlius Gajdoš (ces deux derniers étaient présents à la création du Centre, mais ils n'ont malheureusement pas pu participer directement à son développement dans les années qui suivirent), puis ensuite

Jan Hyvnar, Ivan Kurz, Zuzana Šilová (chef rédactrice adjointe), Václav Syrový, Miroslav Vojtěchovský et Jaroslav Vostrý (rédacteur en chef); on a pu avoir la participation au Comité de rédaction de Vladimír Justl, bohémisant, qui malheureusement n'est plus parmi nous, de Zdenka Švarcová, japonisante, de František Šmahel, historien, ainsi que pour les spécialistes étrangers Wojciech Dudzik de l'Université de Varsovie et de Joseph N. Rostinsky de l'Université de Tokai; depuis la mi-2010 est aussi membre du Comité de rédaction Karel Kerlický, qui dirige l'édition du même nom.

Dans le cadre du Centre, la scénologie, en tant que discipline étudiant les aspects scéniques du comportement humain, a pu devenir définitivement la base théorico-méthodique de notre recherche. On prend en compte fondamentalement les nouvelles possibilités de mise en scène qu'ils offrent, possibilités ouvertes par le développement de la technique et de la technologie, en liaison avec le développement impétueux des nouveaux médias. Sur la base de la distinction de l'artistique et du médiatique, ce qui sont deux aspects du théâtre, le point de vue scénologique permet une approche plus différenciée de ce qui fait son caractère et sa manière propre. Un grand nombre de thèmes qu'on a commencé à discuter dans la revue, ont été développés dans les livres parus dans la grande et petite série de l'édition du même nom (voir le livre de l'auteur de l'introduction, intitulé *Mettre en scène à l'époque du mis en scène général. Introduction à la scénologie*, qui devrait paraître d'ici la fin de l'année).

Ce que nous pouvons appeler le mis en scène général, ne pose pas seulement de façon nouvelle les questions touchant à la différenciation des manifestations non spécifiques et spécifiques (surtout culturelles), mais il rend possible de regarder de façon plus différenciée la problématique de l'espace, où entrent en contact le spécifique et le non-spécifique, y compris la problématique du management culturel (voir les essais publiés en librairie *La construction du théâtre* de Daniel Hrbek et *Théâtre, culture, conditions. Expérience personnelle* de Jiří Šesták), de ce qu'on appelle l'industrie culturelle (voir la polémique dans le *Disk* 37 provoquée par l'article de base de Jilius Gajdoš dans numéro 32 «Les

industries créatives= le développement de la culture, ou bien le nouveau totalitarisme du marché?» et des événements (voir la publication en préparation du livre d'Alexandr Gregar *La ville et (son) théâtre. L'histoire de la colline de Hradec Králové: d'Eliška Rejčka à Annie Girardot, les nouvelles traditions des «dionysia» de la ville*).

Les bourses jouent un rôle décisif pour assurer le financement de l'activité de recherche. Deux projets financés par l'Agence des bourses de la République tchèque étaient consacrés à l'art dramatique et en liaison avec son développement en Tchéquie, aux aspects générationnels de ses formes et de ses façons d'être. A partir des études pour la revue est né le livre de Jan Hyvnar intitulé *Sur l'art dramatique tchèque du 20ème siècle*, complété ensuite par la deuxième édition augmentée de son livre *Le comédien dans le théâtre moderne (Sur les réformes théâtrales du 20ème siècle)*; en petit tirage est sortie l'étude de Hyvnar consacrée aux comédiens virtuoses du 19ème et du début du 20ème siècle. A côté du livre de Zuzana Šilová et de l'auteur de cette introduction *L'art du comédien est-il encore possible aujourd'hui?*, il faut aussi mentionner le livre de Z. Šilová publié antérieurement *Le DISK et la génération de 1945 (Sur Jaroslava Adamová et Jaromír Pleskot)*; lui a fait suite la monographie collective *Génération et continuité (Sur l'art tchèque de la scène au 20ème siècle)*: Z. Šilová en était l'éditrice et on pouvait y découvrir les contributions du doctorant et collaborateur du Centre Pavel Bár, important pour son orientation vers le théâtre musical avec son fond dans le mime et le pantomime. Zuzana Šilová a participé avec l'auteur de cette introduction au livre *L'art du comédien est-il encore possible aujourd'hui?*, et toute une série d'études préparatoires à sa monographie *Les comédiens sur la scène tchèque* sont parues dans le *Disk*. La doctorante Tereza Šefrnová, dans le cadre de son travail de doctorat, s'occupe de la diversité des conditions de la création du jeu de l'acteur (voir son étude dans les *Disk* 39 et 41 sur la création des mises en scène à Broadway).

Pour ce qui est des thèses publiées, consacrées aux formes et aux styles de l'art du comédien, il faut rappeler le travail de Jiří Šípek *Les liens psychologiques de la création scénique*, travail faisant la synthèse des études publiées

précédemment dans la revue (mais qui malgré cela continuent de présenter un intérêt propre). D'autre part, la même problématique est abordée par la thèse d'Eliška Vavříková (*Mimesis et poiesis*) et de Maja Jawor (*Voix et mouvement*). Toutes deux, avec la thèse publiée en livre de Hana Varadzinová *Scénicité et musicalité*, prirent naissance en liaison avec la recherche ethno-scénographique soutenue par la bourse de doctorat GAČR et réalisée dans le cadre de la préparation de la mise en scène aujourd'hui légendaire de Farma v jeskyni (*La Ferme dans la grotte*) *Sclavi/Emigrantova píseň – Esclaves/Chanson d'émigré*, laquelle a rendu célèbre son metteur en scène Viliam Dočolomanský (qui entretemps fini son doctorat et a écrit dans le *Disk* quand il n'avait pas tant de soucis avec sa troupe mondialement connue, mais à l'existence toujours menacée; voir son étude «Inspiration espagnole» dans le *Disk* 3 et «Lettres d'émigrants» dans le *Disk* 15: il s'agit d'émigrants ruthènes, dont les lettres d'Amérique ont été une des sources d'inspiration de la mise en scène de *Sclavi*. La recherche de la forme et du style de l'art du comédien, laquelle demeure au premier plan des intérêts de l'Institut, est actuellement le témoignage de la liaison de la recherche théorique avec la recherche qui, en quelque sorte fondamentalement quant au mettre en scène spécifique – se fait directement dans l'espace scénique spécifique.

Dans le développement des styles spécifiques de mise en scène et leur fonctionnement dans la culture, il s'agit à proprement parler de l'interaction permanente du «mime et de la pantomime» (cad. au sens strict de l'élément scénique, souvent directement clownesque) d'un côté, et du drame – non seulement au sens du texte, mais au sens du théâtre parlé – de l'autre. A comparer par ex. la confrontation de ces éléments chez Karel Čapek, identifiés dans les contributions de la doctorante Klára Novotná et de l'étudiante en dramaturgie Hana Nováková dans le *Disk* 38, contributions consacrées à ses activités de dramaturge et de metteur en scène au Théâtre de Vinohrady. Alors qu'auparavant la doctorante de Brno Jana Horáková avait traité le même sujet, ainsi que la doctorante Jana Cindlerová (voir en particulier son ouvrage récent sur *Maladie blanche* dans le numéro 39).

En ce qui concerne la problématique du rapport entre le texte de théâtre et la mise en scène dans le théâtre contemporain, les considérations de Jan Císař sont une contribution importante et très éclairante: elles reposent sur les tendances longues du théâtre tchèque moderne, et pas seulement celles qui ont été par la suite placées dans le livre *La tradition théâtrale tchèque: mythe ou réalité vécue?* (pour les études historiques voir son étude «La synthèse théâtrale de Tyl» du recueil *Josef Kajetán Tyl 1808-1856-2006-2008*). Les contributions de l'auteur de cette introduction étaient aussi consacrées aux questions du drame, développées essentiellement dans la publication *Scénologie du drame*. Elles avaient été précédées par les études de Júlíus Gajdoš dans le 1er volume (de la petite série) sous le titre *De la technique du drame à la scénologie*; dans les numéros 12, 13 et 34 du *Disk*, par exemple, Júlíus Gajdoš s'est consacré à l'étude de pièces de théâtre particulières.

Le concept de «dramaturgie du comédien» développé par Zuzana Síllová s'est avéré porteur et valable du point de vue plus large du rapport de l'art du comédien et de la mise en scène, en particulier du texte de la pièce et de sa mise en scène dans la série d'articles «La pièce xy en tant que problème dramaturgique». Pour ce qui est de la position de la dramaturgie tchèque d'aujourd'hui et des rapports du théâtre tchèque contemporain avec le modernisme classique tchèque dans le drame, la contribution consacrée à *La lune au dessus de la rivière* de Šrámek, dans le *Disk* 37, nous en dit beaucoup. Son auteur est Milan Šotek, docteurant et dramaturge du théâtre d'Olomouc, ainsi que auteur et chef du cabaret Calembour. Le concept de dramaturgie du comédien a inspiré aussi Lenka Chvállová dans son travail de thèse *Des actrices de Tyl à Sklenářová-Malá*, dont la première partie, consacrée à la dramaturgie des actrices de Tyl, devrait paraître en livre avant la fin de l'année; l'auteure poursuit son travail sur l'art des actrices tchèques en rapport avec le développement du drame tchèque au 19ème siècle.

Les efforts de recherche de la doctorante Petra Honsová méritent d'être mentionnés ainsi que son étude consacrée à Jiřina Třebická et Jiří Hálek. Je me suis moi-même occupé du rapport

entre, l'art de jouer dans la vie et l'art du comédien – entre autre – dans l'étude «Entre le mettre en scène (de soi) et l'art dramatique» dans le *Disk* 36, et j'ai attiré l'attention sur le lien de la problématique du jeu et du comportement, y compris de sa perception intérieurement tactile, pour parler comme Zich dans l'étude «L'action scénique et les neurones en miroir» dans le *Disk* 28. Les contributions de Jan Hančil apportent différents points de vue sur l'art dramatique (voir par ex. sa réflexion «Le charisme et son acteur» dans le *Disk* 30 et les études sur l'accueil de Stanislavsky à l'Ouest paraissant dans ce numéro. Hančil est aussi l'auteur de l'étude «Les stratégies pour le public de l'action par le dialogue» dans le *Disk* 34. En tant que doyen de la Faculté de théâtre, il apporte une aide importante à la revue *Disk* et à ses éditions.

Pour ce qui est du mettre en scène spécifique, la comparaison du théâtre de l'ouest et de l'est, concrètement du théâtre japonais et de son rapport au caractère du mettre en scène de là-bas, est devenue une source importante de nouveaux points de vue – et ceci grâce aux trois symposiums tchéco-japonais ayant un lien en collaboration avec le département de théâtreologie de l'Université Waseda de Tokyo; voir aussi les contributions de Zdenka Švarcová (y compris ses traductions des pièces sur Madame Komachi du célèbre protagoniste du théâtre nô Zeami Motokiyo) et de Denisa Vostrá, qui a étudié il y a quelques années avec Zdenka Švarcová et qui a collaboré avec Petr Holý, un autre contributeur japonisant sur deux extraits du fameux traité de Zeami sur l'art du comédien de l'année 1424. Dans l'élargissement de l'éventail des centres d'intérêts de l'Institut au mettre en scène spécifique et non-spécifique dans toute l'Asie et toute l'Amérique du Sud, nous n'en resterons certainement pas à la contribution de Helena Kubičková consacrée au tango, phénomène spécifique de la culture argentine dans le *Disk* 6 et aux deux études de Stanislav Slavický, bien informé de la problématique grâce à son activité diplomatique dans les pays en question: la première, consacrée à la tradition scénique de l'Asie du sud-est, insérée dans le *Disk* 38 et la deuxième (sur la thématique de la scénicité vénézuélienne) est dans ce numéro. Mentionnons également

l'article de Klára Břeňová: «De la fête Purim au théâtre yidish» dans le *Disk* 17.

Matière à considération sur la forme contemporaine du théâtre est offerte naturellement par les contributions consacrées au théâtre européen, souvent dans le contexte du mettre en scène extrathéâtral: nous trouvons à côté des signatures de Jitka Pelechová et de Zuzana Síllová, celles des doctorants Pavel Bár, Jana Cindlerová et (comme dans ce numéro) de Petra Honsová et Štěpán Pácl, et aussi celles du professeur Júlíus Gajdoš et de l'auteur de cette introduction.

Josef Herman et le metteur en scène Jiří Heřman se sont intéressés aux événements européens dans le domaine de l'opéra, alors que l'intérêt principal du premier nommé – de même que pour Jan Císař et Jana Cindlerová dans le domaine du théâtre, et pour Pavel Bár dans le domaine du musical et de l'opérette – portait sur le théâtre tchèque contemporain à la lumière de ses tendances durables, y compris les phénomènes importants du théâtre amateur (voir l'étude importante de Jan Císař «En dehors du champ institutionnel» dans le *Disk* 38).

Ces tendances durables apparaissent bien dans la confrontation du «grand» et du «petit» théâtre sur le fond des phénomènes socioculturels du théâtre public et privé, officiel et alternatif, professionnel et amateur, envisagés historiquement et comparés sur le plan international (voir les études «Scène et cave» du *Disk* 5 et «Le grand théâtre et le besoin de recul» du *Disk* 41 par l'auteur de ces lignes, lequel a participé au côté de Zuzana Síllová aux études «Un grand théâtre est-il encore possible aujourd'hui?» publiées dans les numéros 21 et 22) et en rapport avec la problématique du théâtre de troupe et de l'art dramatique (voir les études de Jan Císař dans le *Disk* 2 et 3, et les articles de Jana Cindlerová dans les numéros 29, 36 et 37 consacrés au Théâtre de la Moravie du Sud, au théâtre Buranteatr et au théâtre de la Bohême du Sud); nous avons suivi naturellement le dernier thème dans les articles sur les théâtres étrangers et à l'histoire récente du théâtre tchèque (voir aussi les études d'Otomar Krejča dans les *Disk* 3, 6 et 39, ce dernier lui étant presque entièrement consacré). Quand aux tendances durables, qu'il est possible de constater partout, il

ne faut pas perdre de vue en les examinant un contexte plus large et plus profond, auquel visaient les contributions de Július Gajdoš dans le *Disk* 40 («Le postmodernisme parmi nous») et 41 («Le modernisme chez nous»).

La problématique du mis en scène général comporte les questions de la scénicité du mot et de la parole (dans leur intérêt réciproque – voir l'étude de Zdenka Švarcová et la mienne dans le numéro 40 du *Disk* et les études précédentes de la professeure Švarcová «Une manifestation, l'action cachée derrière un symbole» du numéro 27 et l'étude de D. Vostrá «Le concept kotodama ou bien l'âme japonaise des mots» dans le numéro 36, puis mon étude consacrée à l'aspect prosodique de la pièce de Zeyer *Radúz a Mahulena*, comprise dans une version corrigée dans le livre *Scénologie du drame*. A ces articles il faut ajouter l'étude de Jiřina Hůrková aujourd'hui disparue, ainsi que les articles du recueil Josef *Kajetán Tyl 1808-1856-2006-2008*, les articles de Jaromír Kazda «Karel Hugo Hilar et la langue de la scène» du *Disk* 25, et la «Contribution au travail de la voix d'Eduard Vojan» du *Disk* 33, mais aussi par ex. l'article de Viliam Dočolomanský «Le guérisseur blessé» consacré à Ida Kelarová et orienté vers la découverte des possibilités de la manifestation vocale. En même temps il s'agit de la confrontation (sur scène) se l'élément visuel et figuré avec l'élément parlé: voir le livre *Le mot et l'image sur la scène* des doctorantes Jana Cindlerová et Tereza Marečková, du docteurant Štěpán Pácl et de Pavel Ondruch (titulaire d'une maîtrise en mise en scène), dans lequel sont abordés les problèmes de mise en scène du drame tchèque de Tyl à Topol et Lagronová en passant par Čapek et Langer (leurs pièces, de même que les pièces de Přemysl Rut, Michal Lang, Július Gajdoš, Martin Glaser et Olga Šubrtová, Jiří Šípek, Milan Uhdé, Pavel Landovský et Lenka Chválová et autres ont été imprimées: voir le registre de toutes les contributions sur le site <http://casopisdisk.amu.cz>.

Tout aussi pressante est la question de la scénicité de l'espace, cad. de la scénographie au sens plus ou moins large; à comparer le travail de Kateřina Míhlová sur les reconstructions interactives des produits les plus connus de la scénographie tchèque, effectué dans le cadre de la bourse GAČR sous

la direction du professeur Jan Dušek (à côté du livre consacré à la mise en scène *d'Ubu roi* de Jarry par Grossman et Fára, il y a ses résultats sous forme de DVD), les contributions de Jiří Heřman dans le *Disk*, orientées vers sa propre pratique de la mise en scène (voir en particulier les considérations sur la perception humaine et la créativité dans les *Disk* 12 et l'étude «Un thème actuel: l'espace» du numéro 15) et le remarquable livre de professeur Albert Pražák *Espace intermédiaire* touchant à la thématique se rapportant au *ma* japonais: Denisa Vostrá en a traité dans le *Disk* 34. Elle est aussi l'auteure d'une réflexion sur les convergences entre les connotations rituelles de la maison japonaise et l'espace du théâtre japonais traditionnel, dans le *Disk* 26, ainsi que «d'autres contributions à l'examen de la perception japonaise de l'espace» dans le numéro 41.

Radovan Lipus s'est consacré dans une série d'articles aux questions de la scénicité de l'espace spécifique et non-spécifique; voir sa thèse publiée de doctorat *Scénologie d'Ostrava* et des articles sur les rapports du mettre en scène dans l'architecture et l'urbanisme, comme sur le mettre en scène civil comme moyen d'identification des habitants à un endroit donné (dans les numéros 18 et 28). Josef Valenta se consacre de façon systématique à la problématique de la scénicité et du mis en scène du comportement courant dans une série d'articles. Il a développé cette problématique dans le livre *Scénologie du comportement (quotidien)*. Ses articles de revue sont à l'origine de son livre consacré à la scénologie du paysage. Dans les derniers numéros l'auteur, à part la réflexion sur l'utilisation du mettre en scène dans la pratique de la police secrète communiste («Action Kameny – StB et la frontière d'Etat fictive») dans le *Disk* 35, aborde, dans les numéros 40 et 41, la méthodologie de la recherche dans le domaine du drame éducatif. Il n'échappe pas bien sûr à la problématique du masque ('civil'), (inspirée par la mise en scène de la comédie de Chiarelli *Le masque et le visage* dans l'étude du *Disk* 32), alors que Jana Jiroušková dans le *Disk* 14 («Le masque dans la tradition culturelle africaine» et Július Gajdoš dans le *Disk* 36 («Le masque – moyen de mettre en scène l'image spirituelle

du monde») sont partis dans leurs études du thème du masque au sens original, cependant que Denisa Vostrá dans le numéro 23 se consacre aux masques traditionnels chinois *nuo*. Tereza Nekovářová a écrit dans le *Disk* 37 l'article «La signalisation dans les interactions sociales de diverses espèces d'animaux: le mettre en scène chez les animaux».

Du point de vue de la scénologie, on a pu dire quelque chose d'important sur la problématique, qui est devenue actuelle dans les sciences de l'homme et de la culture en liaison avec la tournure iconique et performative, et qui est liée aux tendances de développement allant de la représentation à la présentation et de l'image à l'objet. En dehors de cette série d'études citées qui ne pouvaient pas échapper à cette problématique, l'article de Markéta Machačíková dans le *Disk* 33 «Les animaux empaillés. La taxidermie aujourd'hui et Damien Hirst» s'y rapporte. Pour ce qui est de la problématique des rapports de l'image et de l'action de représenter /raconter, une série de contributions l'abordent – voir en particulier le livre *L'image et l'action (Scénicité dans les arts plastique et dramatique)*, que nous avons publié avec M. Vojtěchovský et le soutien de la GAČR, une version en anglais étant même sortie l'an passé; y sont mises en valeur bien des choses essentielles que Miroslav Vojtěchovský a développées dès les débuts de cette revue à partir d'exemples du domaine de la photographie et des études visuelles en général. La problématique de l'image et de l'action est au centre de l'étude de František Šmahel «Le dressage des sauvages dans les actions scéniques de l'imagination médiévale» dans le *Disk* 36 et l'auteur de cette introduction étudiée dans le *Disk* 34 les rapports de l'image et de la scène. Přemysl Rut approfondit systématiquement la problématique de l'action en elle-même dans les *Disk* 6, 8 et 23. Nous n'avons pas voulu ni ne voulons négliger la problématique particulière du mettre en scène en littérature et des rapports des traditions orale et littéraire (voir les contributions de Jiří Šípek «Mythes, légendes, scénicité» dans le *Disk* 28 et «Scénicité dans les traditions littéraire et orale» dans le *Disk* 41 ainsi que l'étude de Denisa Vostrá «De l'allusion dans la poésie traditionnelle japonaise *waka* aux scènes du *haïku* moderne»

dans le numéro 30. Les rapports de la scénicité et du mettre en scène, ainsi que de la performativité et de l'art spécialement performant sont approfondis par Július Gajdos, qui a rassemblé les études préparatoires dans le livre *De la mise en scène à l'installation, de l'art dramatique à la performance*. L'auteur de ces lignes, dans l'étude parue dans le *Disk* 38 et 39 «De la théâtreologie à la scénologie», s'est exprimé sur la tentative d'une nouvelle identification des matières de la science théâtrale dans le contexte du mis en scène général et des rapports de la scénologie avec la théâtreologie.

L'énumération qui vient d'être faite montre clairement le lien des livres publiés aux éditions Disk avec les études préparatoires imprimées dans la revue. Sans ces études préparatoires, un grand nombre des livres cités serait à peine pensable. La question se pose alors: la même fonction des contributions ne pourrait-elle pas être remplie par une fréquence plus grande des symposiums et des conférences, alors que les contributions, dans le cadre de la préparation de thèses de doctorat, peuvent être très sérieusement discutées

dans les séminaires? Les études et articles du *Disk* ne rencontrent pas la plupart du temps un grand écho parmi les spécialistes – et il n'est pas surprenant que certaines (rares) réactions aux livres publiés souffrent clairement d'un manque de qualification et sont influencées, incontestablement, par la dure concurrence dans le champ touchant à l'attribution des bourses.

Considéré du point de vue général, les conditions existantes d'attribution des moyens financiers entraînent une surproduction de publications, ce qui a pour résultat un net excédent de titres publiés par rapport à la demande. L'intérêt pour le périodique souffre de cette distorsion; en ce qui concerne la revue et les éditions Disk, se manifeste une nette prédominance de l'intérêt pour le livre sur l'intérêt pour le périodique. Logiquement, la publication de livres aux éditions Disk a prévalu sur la publication de la revue; ce qui a pour conséquence la croissance du volume de travail de rédaction. Le moment était donc venu de décider, sur quoi se concentrer véritablement, vu la diminution des forces, des moyens et de l'intérêt suscité.

Pour prendre cette décision, il était nécessaire de partir avant tout du point de vue du contenu, auquel s'est imposée la question suivante: le temps n'est-il pas venu, vu les circonstances de commencer à évaluer de façon encore plus précise tout projet de publication et de se concentrer, dans le cas d'études partielles, sur une orientation thématique précise rendant possible leur 'rattachement' à une monographie collective? Le comité de rédaction et plusieurs autres collaborateurs ont répondu par l'affirmative. En conséquence, nous mettons fin avec ce numéro à la publication de la revue *Disk* en remerciant tous ceux qui y ont participé, y compris les lecteurs, pour pouvoir nous consacrer pleinement aux éditions du même nom.

Je pense qu'il ne s'agit pas seulement de poursuivre une tradition de dix ans, mais de promouvoir la qualité des éditions Disk et de soutenir le développement de la recherche, ce qui était notre idée quand nous avons créé la revue il y a dix ans.

Jaroslav Vostrý

Traduction

Vladimíra et Jean-Pierre Vaddé

Šesták

Jiří Šesták

*Divadlo – kultura – podmínky
(Osobní zkušenost)*



AMU
edice disk velká řada – svazek 20.
KANT

Připravil Výzkumný ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU, vydalo Nakladatelství KANT – Karel Kerlický; 1. vydání, Praha 2012; ISBN 978-80-7437-079-3 (KANT); objednávky přijímá kant@kant-books.com; pro studenty a pedagogy AMU k dostání za sníženou cenu v knihovně DAMU.