



disk

časopis pro studium dramatického umění

12 červen 2005

Obsah

ÚVODEM | 3

SCÉNA A FOTOGRAFIE (CAPA FOTOGRAFUJE SMRT) JAROSLAV VOSTRÝ, MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 7

DIVADELNÍ INTERPRETACE V DOBĚ POSTMODERNÍ JAN CÍSAŘ | 27

HARMONICKÁ KOEXISTENCE ZDÁNlivĚ NESLUČITELNÝCH ZPŮSOBŮ CHOVÁNÍ
ANEB SCÉNOLOGICKÉ DIMENZE „HAPGOODOVÉ“ JÚLIUS GAJDOŠ | 46

SCÉNOLOGIE A URBANISMUS (SCÉNOLOGIE OSTRAVY 5) RADOVAN LIPUS | 53

OBRAZNOST V DÍLE JUKIA MIŠIMY DITA NYMBURSKÁ | 82

„SONS & LUMIÈRES“ Z PAŘÍŽE ANEB ÚVAHA O LIDSKÉM VNÍMÁNÍ A KREATIVITĚ Jiří HEŘMAN | 93

ROBOTICKÉ PERFORMANCE – DIVADLO TOUŽÍCÍCH STROJŮ JANA HORÁKOVÁ | 107

WEST END A SOUČASNÝ MUZIKÁL MONIKA BÁRTOVÁ | 116

JINDŘICH HONZL: OD ZÁSTUPOVÉHO HERCE K HERCI OSVOBOZENÉMU JAN HYVNAR | 130

JAROSLAVA ADAMOVÁ A MDP, 1. ČÁST ZUZANA SÍLOVÁ | 139

SVOBODA TVORBY A PATENTOVANÉ MYŠLENKY VÁCLAV HANŽL | 157

BLÍZKÁ SETKÁNÍ TŘETÍHO DIVADLA – ISTA 2005 HONZA PETRUŽELA | 163

LOUPEŽNÍCI / DIE RÄUBER (RENTGENOVÝ OBRAZ A SOCIÁLNÍ VIVISEKCE) JANA HORÁKOVÁ | 167

SLAVNÝ DEN V DIVADLE KABUKI PETR HOLÝ | 171

NOVINKY Z NAKLADATELSTVÍ AMU MARIE KRATOCHVÍLOVÁ | 174

EDICE DISK ZAHAJUJE | 176

PANENKA Z PORCELÁNU (HRA) MAGDALENA FRYDRYCHOVÁ | 178

SUMMARY | 188 — RÉSUMÉ | 189

Autoři fotografií Pavel Křivánek (s. 28, 29), Jakub Tabery (s. 30, 31), Oleg Vojtišek (s. 33-36), Bohdan Holomíček (s. 39-42), František Řezníček (s. 75, 78, 79), Ludvík Dittrich (s. 143, 145, 148, 149, 151, 153, 155), Miroslav Tůma (s. 147), Tomáš Karas (s. 165), Klaus Lefebvre (s. 169). Děkuje me Archivu Národního divadla a Divadlu ABC.

Časopis Disk připravuje Výzkumný ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU pro Centrum základního výzkumu AMU Praha a MU Brno. Řídí Jaroslav Vostřý s redakční radou: Jan Císař, Tamara Čuříková, Július Gajdoš, Jan Hyvnar, Ivan Kurz, Zuzana Sílová (zástupkyně šéfredaktora), Václav Syrový, Miroslav Vojtěchovský; tajemnice redakce Lucie Krůtová. Adresa redakce Karlova 26, 116 65 Praha 1, e-mail casopisdisk@damu.cz, tel. 221 111 027. Typografie & sazba Martin Radimecký. Vydává Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU. V roce 2005 vycházejí 4 čísla (11.–14.), cena jednoho z nich činí 115 Kč, pro předplatitele 90 Kč (tj. 360 za všechna čtyři) + poštovné. Objednávky přijímá Nakladatelství AMU, Malostranské náměstí 12, 118 00 Praha 1, www.amu.cz., tel. 257 530 529, fax 257 530 405.

Realizováno za finanční podpory ze státních prostředků prostřednictvím Grantové agentury České republiky, číslo projektu 408/05/H507.

ISSN 1213-8665

© Akademie múzických umění v Praze, 2005

Jedno z vedoucích témat studia umění v tomto časopise byl už od jeho prvních čísel vztah invence a techniky (viz výběr některých článků na toto téma v seznamu na 3. straně obálky). I z tohoto hlediska je logické, proč se v něm rozhodně ne zcela zanedbatelné místo věnuje také studiu fotografie. Právě fotografie představuje přece první z tzv. technických médií, tj. těch médií, jejichž bouřlivý vývoj a rozšíření zapříčinily posléze dnešní dělení médií a umění, zatímco před ním tvořily cosi víceméně jednotného. V případě Roberta Capy, o jehož fotografiích se mluví ve studii Jaroslava Vostrého a Miroslava Vojtěchovského „Scéna a fotografie“, jde navíc o zvláštní případ: autoři vycházejí z jeho slavné fotografie smrti španělského republikánského vojáka, u níž byl Capův příklon k tzv. přímé fotografii, umožněný příslušným technickým vývojem, zpochybněný (zřejmě neoprávněnou) domněnkou, že jde o fotografii inscenovanou. Vztah invence a techniky dostává při pečlivější analýze této a některých jiných Capových fotografií další roviny, na kterých se stýká děj a kompozice, vyprávění a představování včetně problematiky dějiště a hlediště, přímé zachycení a vizuální formule, zřetel k danému okamžiku i obecné pojetí časoprostoru atd. Nakonec se ukazuje, nakolik je i fotografova invence spojená se scénickým citem a 'objektivní' hledisko se smyslem pro hodnoty, jejichž uplatnění v díle fotoreportéra mrtvého už 50 let se při zkoumání příčin mimořádného zájmu o jeho nedávné výstavy rozhodně nedá pominout.

Stať Jana Císaře „Divadelní interpretace v době postmoderní“ zkoumá čtyři současné inscenace tzv. 'velkého' či 'klasického' repertoáru, ve 'velkých divadlech'. Dvě z těchto inscenací – Shakespearův *Král Lear* v plzeňském Divadle J. K. Tyla a *Macbeth* od téhož autora v pražském Divadle na Vinohradech – se pohybují v tradiční rovině interpretačního divadla: východiskem těchto inscenací je analytické osvojení literární struktury, z jejíž transformace jevištními prostředky vyrůstá jejich osobitá podoba. Další dvě inscenace – obě vzniklé na půdě činohry pražského Národního divadla – se pohybují na poli intertextuality: režijní prostředky užité zcela libovolně uvádějí text do souvislostí, které si literární předlohu podrobují až parodizujícím způsobem. Srovnáním obou těchto přístupů přispívá Jan Císař jak ke zkoumání stavu současného jazyka české činohry i důsledků užití určitých prostředků v jistém kontextu pro její recepci obecně, tak k poznání některých nástrojů možné analýzy divadelního jazyka, v naší kritice ne zcela běžných: autor jakoby implicitně konfrontoval schopnost některých teorií zdůvodnit koneckonců cokoli s kulturním povědomím, spojeným vždycky s uznáním jistých hodnot. Zejména Pokorného bezmocně parodická inscenace Tylovy *Drahomíry*, jistě dobře představitelná v nějakém alternativním sklepním divadle, současně upozorňuje, nakolik slabé kulturní vědomí (ne-li ignorance), jehož je důkazem,

souvisí s nedostatečným povědomím o stratifikaci funkcí, které mívají instituce různého druhu v normálně se rozvíjející (a tedy nikoli postkomunismem nemocné) kultuře. Pokud jde o samotné možnosti různého 'přístupu ke klasice', není jisté bez vztahu k problematice Císařovy stati rozbor Pařížkovy inscenace Schillerových *Loupežníků* v Kolíně nad Rýnem, který tiskneme rovněž v tomto čísle: Jana Horáková ve svém článku „Loupežníci/Die Räuber (Rentgenový obraz a sociální vivisekce)“ právem upozorňuje na rozdíl mezi Pařížkovým (rozhodně nikoli tradičním) 'kolínským' analytickým přístupem a tím (u nás dnes zřejmě preferovanějším) způsobem, jehož výsledky autorka charakterizuje – vzhledem k jejich myšlenkové úrovni poněkud eufemisticky – jako vizuálně bohaté aktualizace (z kontextu podobných adaptací se nevy-mykala ani Pařížkova pražská inscenace *Loupežníků* v Divadle Ponec z prosince 2001).

V úvodu studie „Harmonická koexistence zdánlivě neslučitelných způsobů chování aneb Scénologická dimenze Hapgoodové“ se její autor Július Gajdoš nejdříve pozastavuje nad tím, že naše divadlo Stoppardovu stejnojmennou hru tak přehlíží. V souvislosti s možnými důvody takového přehlížení poukazuje na zahraniční studie, které (pochvalně) zdůrazňují domnělý Stoppardův záměr učinit svou hru prostředkem popularizace kvantové mechaniky. Autor studie je přesvědčený o neopodstatněnosti podobných interpretací a zdůrazňuje scénologickou rovinu Stoppardovy hry. Ta od inscenátorů vyžaduje dar skutečně scénického vidění a schopnost je na jevišti adekvátně rozvinout. Stereotypnímu přístupu některých současných českých režisérů deformovat zvolené hry v souhlasu s potřebou sebeprosazení a přizpůsobení jejich možností a úrovně tomu, jak by je dokázali napsat oni sami, se Stoppardova *Hapgoodová* pochopitelně vzpírá: vyžaduje totiž přístup založený na hlubším porozumění textu v celé jeho složitosti a se vším, co přesahuje prozatímní zkušenosti potenciálních inscenátorů. Není to pravý důvod, proč si této hry naše divadlo dosud nevšimlo?

V 5. (a poslední) části své „Scénologie Ostravy“ se Radovan Lipus zabývá jak specifičností ostravské scenerie, která tkví v její fragmentar-nosti a rozvolněném vztahu jednotlivých částí dnešní Ostravy včetně Přívozu a Vítkovic, tak urbanistickými zásadami Camilla Sitteho; není divu, že v těchto zásadách spatřuje svéráznou paralelu možných specificky scénických řešení: copak nebyly představy ideálního města kdysi v úzkém vztahu k projektům renesančního divadla, byť se uplatňovaly v duchu tehdejší začínající scénografie zejména v podobě scénického pozadí? Zásady Camilla Sitteho se prakticky realizovaly v jeho návrzích utvářejících podobu nového města Přívozu, stejně jako se utopická představa ideálního průmyslového města Vítkovic vtělila do plánů Paula Kupelwiesera, který se stal roku 1876 ředitelem nové vítkovické průmyslové společnosti. Oba projekty stojí ovšem právem za srovnání nejenom s Verneovým kriticky vylíčeným Ocelovým městem, od něhož se tak příznivě liší, ale i s velikašskou, beznadějně odvozenou a při veškeré pompéznosti příslušně zmenšenou představou, kterou se řídila výstavba socialistické Poruby.

Zatímco v příspěvku Radovana Lipuse se scénologické myšlení inspiruje urbanismem, mají některé scénické příklady připojené v poznámkách ke studii „Obraznost v díle Julia Mišimy“ co dodat i k problematice literární metafor (a naopak): tou se v tomto čísle Disku zabývá vědecká pracovnice Orientálního ústavu ČSAV Dita Nymburská. K ještě mladší generaci než ona patří operní režisér Jiří Heřman, který na sebe v poslední době tak výrazně upozorňuje (také svými *Lamenty*, o kterých jsme informovali v minulém čísle v rámci problematiky scéničnosti a múzičnosti ve stejnojmenné stati) a který je autorem studie inspirované nedávnou pařížskou výstavou „Sons & Lumières: Une histoire du son dans l'art du XXe siècle“ (úplný název Heřmanova příspěvku zní „Sons & Lumières“ z Paříže aneb Úvaha o lidském vnímání a kreativité“). Heřmanovi jde při zkoumání vztahu umění a techniky (podobně jako D. Nymburské při zkoumání metafor) ani ne tak o samotnou techniku, jako o přesah uměleckého sdělení směrem k nesdělitelnému. Na rozdíl od něho sleduje stejnou problematiku Jana Horáková z Ústavu pro studium divadla a interaktivních médií Filozofické fakulty brněnské Masarykovy univerzity, jistě neméně záslužně, v souvislosti s využíváním možností technických médií a inspirace, kterou tyto možnosti poskytují k radikálnímu překračování hranic tradičních žánrů a druhů. Příklad robotických performancí kanadských umělců Demerse a Vorna, o kterém (ve stati „Robotické performance – Divadlo toužících strojů“) podrobněji píše, přitom představuje zajímavý fenomén: ukazuje totiž, jak se v rámci netradičních útvarů, zatím po pravdě řečeno přece jen spíše marginálních, využívá prostředků a postupů, které jsou charakteristické pro ty tradiční útvary včetně scénických, od nichž se podobné aktivity v původním záměru radikálně odpoutávají.

Stále rafinovanější využívání stále vyspělejší techniky v těch scénických žánrech, v nichž se uplatňuje tendence k velké podívané, se dnes dá sledovat zejména v oblasti muzikálového divadla. Vývoj světového muzikálu můžeme dlouhodobě sledovat ve čtyřech hlavních centrech – v New Yorku, Londýně, Paříži a ve Vídni. V rámci evropského kontinentu je nejvýznamnějším územím londýnský West End, který můžeme označit za evropskou Broadway. Denně se zde souběžně odehraje kolem dvacítky muzikálových produkcí, které nabízejí širokou škálu námětů a způsobů zpracování, o nichž ve stati „West End a současný muzikál“ referuje Monika Bártová. Dominantní skupinou jsou velké rodinné show (*Lvi král, Chitty Chitty Bang Bang, Mary Poppins*) a show pro dospělé (*Producenti*), které jsou adaptacemi filmů pro jeviště a nabízejí efekty, na nichž je vidět, jak dnes dosažitelná technická úroveň činí tendenci muzikálu ke spektakulárním podívaným tím silnější. Vedle této linie se vyskytuje skupina děl adaptujících literární díla (*Bídníci, Fantom Opery, Žena v bílém*) a koncertní přehlídky (*We Will Rock You, Mamma Mia!*), stejně jako v menší míře zastoupená díla s původními náměty (*Chicago, Pokrevní bratři*).

Významný příspěvek ke zkoumání vývoje vztahu invence a techniky v herectví představuje v tomto čísle i širě založená studie Jana Hyvnara „Jindřich Honzl: od zástupového herce k herci osvobozené

mu“, vycházející z teorie a praxe rané české avantgardy dvacátých let 20. století. První část pojednává o proletkultovském „zástupovém herci“, jehož vizi u nás po válce v manifestech i recitacích Dědrasboru Honzl prosazoval. Poukazuje se tu na vliv ruského Proletkultu a generace symbolistů, kteří se při tvorbě nové kultury obraceli k náboženským slavnostem a mystériím. Tímto „návratem k pramenům“ a tedy i k chóru dochází tu ale k depersonalizaci hercovy osobnosti, kterou měla nahradit abstraktní představa tvořivého proletáře. V druhé části analyzuje Hyvnar Honzlovu teorii „osvobozeného herce“ související s následnými experimenty v Osvobozeném divadle. Autor ukazuje jejich skrytý paradox: na jedné straně měl být totiž tento Honzlův herec, podobně jako předtím proletář, ztělesněním kreativity, tj. stávat se básníkem či inženýrem, ale na druhé straně byl depersonalizovaný na pouhý znak a nelišil se funkcí od rekvizity. V této souvislosti studie poukazuje i na těsnou souvislost avantgardy a českého strukturalismu a také na to, že až vývoj českého divadla v 60. letech se musel vyrovnávat s tímto paradoxem a vrátit divadlu i herci jeho věcnost a osobitost.

Problematickou vývoje českého herectví, tentokrát na příkladu hereckého osudu významné příslušnice generace, která vstupovala do českého divadla kolem roku 1945, se zabývá Zuzana Sílová v dalším příspěvku věnovaném Jaroslavě Adamové. Ve studii „Jaroslava Adamová a MDP“ zastihuje herečku právě na začátku 60. let 20. století v Ornestových Městských divadlech pražských: Na rozdíl od Frejkových poválečných 'Městských divadel' vybudoval Ornest svůj perfektně fungující divadelní podnik jako převážně zábavní instituci pro 'střední vrstvy', jejíž repertoár může rozšiřovat o náročnější žánry a složitější styly především díky hereckému umění několika výrazných osobností zmíněné generace. Nevydařená spolupráce Adamové a dalších významných herců MDP s Alfrédem Radokem má co říci ke vztahu režisér-herce, který se paradoxně jeví velmi složitý právě v 'hereckém divadle', jakým Ornestova MDP vždy byla: konflikt režiséra modernisty a herečky hájící své právo na svébytnou a samostatnou cestu k jevištní postavě je sporem o právo na tvůrčí proces, kterým musí projít každý herec, nechce-li se pokládat pouze za 'výkonného umělce'.

Kromě několika poznámek otiskujeme v tomto čísle také hru „Panenka z porcelánu“ od Magdaleny Frydrychové, která na divadelní fakultě AMU studuje činoherní dramaturgii.

red.

Scéna a fotografie

(Capa fotografuje smrt)

Jaroslav Vostrý a Miroslav Vojtěchovský

1. Otázka k diskusi

Kapitolu „Přímí svědkové“ z *Nové historie fotografie* redigované Michele Frizotem (Frizot 1998) uvádí její autor Fred Ritchin symbolicky stránkou z časopisu Life z 12. července 1937 s Capovou fotografií *Smrt republikánského vojáka*. Právě o ní se totiž všeobecně tvrdí, že je to „nejvýznamnější válečná fotografie, jaká kdy byla otištěna“, navíc v nejvýznamnějším obrazovém časopise, jaký se kdy vydával. Je to táž fotografie pořízená u Serro Muriano 5. září 1936 (obr. 1), kterou představuje jako nejvýznamnější válečnou fotografii i citát z Richarda Whelana ve svazku edice Photo Poche, Robertu Capovi věnovaném: svazek malého formátu s 69 fotografiemi, kterého se budeme z větší části v této studii také držet,¹ má ostatně stejnou fotografii i na obálce.

Fotografií s námětem smrti se v citovaném svazku vyskytuje nápadně velký počet. Není ale sám takový námět, u Capy tak častý, příznačným námětem fotoreportéra působícího ve 20. století?² Právě v případě fotografie zasaženého republikánského bojovníka se ovšem rozšířila domněnka, že je to fotografie inscenovaná³ a snímek se tak stal nejenom „nejvýznamnějším fotografickým obrazem s válečnou tematikou“, ale rovněž i obrazem v historii fotografie nejvíce diskutovaným. Richard Whelan se diskutované problematice nevyhýbá, spíše naopak. V citátu z něho, reprezentujícím ojedinělý komentář k této fotografii (u ostatních snímků se v edici Photo Poche vyskytují jen data vzniku a případně názvy) se uvádějí všechna fakta prokazující její autenticitu: voják, kterého právě zasáhla nepřátelská kulka, je Federico Borell Garcia z jistě vesnice v jihovýchodním Španělsku. Vládní archivy také potvrzují, že tento muž se zúčastnil bojů u Serro Muriano severně od Cordoby 5. března uvedeného roku, a jiné prameny dosvědčují, že Capa pořídil tuto fotografii u Serro Muriano v týž den. Diskuse kolem fotografie, aspoň podle Whelana, definitivně skončila.

1 Studie vznikla v souvislosti s výzkumem podnikaným oběma autory (a s účastí Kateřiny Mihalové) v rámci výzkumného projektu Scénologie, podporovaného Grantovou agenturou České republiky.

2 Možná se ale dá u Capy mluvit dokonce o fascinaci smrtí (viz ve svazku *Robert Capa* z edice Photo Poche smrt zachycenou takřkajíc přímo na fotografiích č. 11, 12, 14, 15, 16, 33, 53, 56–59, hřbitov či bojiště jako hřbitov na č. 7 i 40, příp. pohřbívání či oplakávání na č. 35 a 36, nemluvě o scéně popravy na č. 42). Spojení tématu smrti s Capovým příznačným tématem ‘stěhování’ či přesněji ‘přemísťování’, o kterém bude ještě řeč, představuje fotografie č. 66.

3 O pojmu a praxi (přiznaně) inscenované fotografie jako svěbytného žánru viz Vojtěchovský 2003.

Je nicméně zcela pochopitelné, že právě taková diskuse kolem této fotografie vznikla. Mohli bychom říct, že i když umístění a postoj vojáka, které zachycuje, nejsou *inscenované*, jsou v každém případě jakoby *scénické*. Fotografie jako by zachycovala *scénu*. V tomto časopise už se psalo, že scéničností můžeme rozumět „vlastnost nebo spíše soubor vlastností, díky nimž se chování v jistém prostoru stává *scénickým*, tzn. že vybízí ke sledování, jinak řečeno, je zaměřené na nějaké *diváky*“ (Vostrý 2004: 7). V případě citované fotografie nebyl tím, kdo své chování zaměřoval na nějaké diváky, sám jeho původce, ale fotograf, který zachytil jeho smrt. Lze ale říct, že scénický není vojákův postoj sám o sobě? V každém případě to vypadá, *jako by* šlo o chování na scéně nebo ve filmu, tj. o chování *herecké*.

Herecké chování je sice scénické samou svou podstatou (viz dále), přesto je v mnoha případech oprávněné mluvit i v jeho rámci o chování *civilním* a chování *scénickém v užším smyslu*. Při rozvíjení scénických projevů se totiž ve vzájemné spojitosti rozvíjejí dvě tendence: tendence ke kontinuálnímu jednání (vyprávění příběhu pomocí jeho předvádění v přítomném čase) a tendence ke zřetelné vizualizaci jeho jednotlivých momentů (tedy v krajním případě k ‘živému obrazu’). Při scénickém jednání v užším smyslu se uplatňuje na prvním místě ta druhá. Tato druhá tendence ovšem jasně převládá zejména ve všech případech *scénovaného* chování: u tohoto scénovaného chování už nejde o jednání, které je i v rámci fiktivního příběhu aspoň jakoby skutečné, ale o pouhé aranžování (i sebearanžování vlastních) pohybů v příslušně aranžovaném prostoru.

V citovaném svazku edice Photo Poche jsou také otištěny 4 fotografie zachycující smrt amerického vojáka 18. dubna 1945 v Lipsku. Jedna (obr. 2b) působí na první pohled jako aranžovaná; přesto o ní žádná podobná diskuse jako kolem fotografie zasaženého španělského republikánského bojovníka nevznikla. O dokumentární hodnotě fotografie svědčí v tomto případě jistě i existence 3 dalších fotografií (2a, 2c a 2d: písmena tu naznačují pořadí, ve kterém následují v citovaném svazku za sebou), a ty rozhodně aranžované nevypadají. Ale nesouvisí to, že nikoho nenapadne mluvit o scénovanosti fotografie na obr. 2b, i když je její kompozice beze sporu velmi efektní, s něčím hlubším? A netýká se toto něco vztahu scéničnosti a scénovanosti, ale případně i dokumentárnosti či autentičnosti a ‘uměleckosti’ či stylizovanosti obecně, tj. nejenom v rámci fotografie? Abychom mohli skutečně nějak přispět k diskusi o této otázce na zvoleném příkladu, nemůžeme ovšem zůstat u citovaných fotografií.

2. Přímá fotografie

Materiál z časopisu *Life* 12. července 1937 s Capovou fotografií se zabývá otazníky španělské občanské války v okamžiku jejího blížícího se prvního výročí trvání (od 17. července).⁴ Samotnému časopisu *Life* tehdy ještě nebyl ani rok: jeho první číslo vyšlo díky iniciativě vydavatele Henry Luceho a někdejšího editora časopisu *Berliner Illustrierte Zeitung* Kurta Korffa 23. listopadu 1936. Spojení úvahy

4 2. svazek výboru Hanse-Michaela Koetzleho *Slavné fotografie* z edice *Ikony* nakladatelství Taschen přetiskuje tuto stránku včetně protistrany s inzerátem propagujícím přípravky ochraňující vlasy proti účinkům prudkého slunění, a tedy v kombinaci odhalující, diplomaticky řečeno, značnou míru necitlivosti kulturního časopisu, jakým *Life* bezesporu byl, při umísťování reklam do bezprostřední blízkosti mimořádně závažných materiálů.



1 Robert Capa, Smrt republikánského vojáka, Serro Muriano 5. září 1936

o Capově fotografii s informací o časopisu tak významném pro vývoj vizuální kultury 20. století je nepřehlédnutelné hned z několika důvodů.

Především, Capa se prakticky stává profesionálním žurnalistou, fotografickým reportérem v letech 1932–1933, tedy v době rapidně vzrůstajícího významu fotografického obrazového časopisu jakožto média pro zpravodajství i pro vizuální komentář současného života. Boom obrazových (přesněji fotografických) časopisů stojí pochopitelně na celé řadě faktorů, od technických – tj. vyřešení problematiky rotačního tisku pultónových obrazových předloh, stejně jako na vývoji malých pohotových reportážních kamer (Leica, Ermanox)⁵ a výrazně citlivějších filmů – až k uměleckým, reprezentovaným zejména nástupem tzv. přímé fotografie. Přímá fotografie byla masivní reakcí proti piktorialismu konce 19. a počátku 20. století, a to zejména proti všem snahám přibližovat fotografii jakýmkoliv způsobem (manuálními zásahy do pozitivního procesu, inscenováním,

5 Kameru Leica vytvořil Oskar Barnack, optik a konstruktér mikroskopů firmy Leitz ve Wetzlaru, ponejprv se záměrem získat testovací aparát pro hledání expozic při kinematografickém snímání, které je velmi náročné na přesnost. Z tohoto důvodu potřeboval přístroj pracující s oboustranně perforovaným kinofilmem a v jakémsi jasnoživém momentu se rozhodl pro dvojnásobnou velikost filmového okénka a tím se dostal k velikosti negativu 24×36mm, která už nikdy poté nebyla v analogové fotografii překonána a užívá se od roku 1913, kdy Barnack vyrobil první prototyp (vlastní produkce kamer začala ale až v roce 1923, protože vývoj se pozdržel vinou války), jak v amatérských kamerách, tak i v těch nejdražších profesionálních přístrojích. Fotografický přístroj Ermanox byl zkonstruován v roce 1924 pro tzv. svítkový film a pracoval s negativem formátu 4,5×6 cm, ale i tento rozměr negativu se jevil ve srovnání s běžným formátem 9×12 nebo 4×5 cm velmi revoluční... Leica byla tedy doslova miniaturním přístrojem a z hlediska historického vývoje je zajímavé, že k jejímu prosazení na fotografickém trhu pomohli vedle Capy další dva významní světoví fotografové pocházející z Maďarska, respektive z hraniční oblasti mezi Maďarskem a Rumunskem: André Kertész a Brassai (umělecké jméno Gyuly Halasz napovídá, že pochází z Brašova, tehdy patřícího k Maďarsku).

kompozitní montáží, atd.) malířskému či grafickému projevu a tak ji vzdalovat od 'mechanického' zobrazení reality před objektivem.

Nástup hnutí, které se i v české odborné literatuře cituje pod názvem „Straight Photography“, se datuje jednak rokem 1917, kdy se v prakticky posledním vydaném dvojčísle 49–50 legendárního Stieglitzova časopisu *Camera Work* objevily fotografie Paula Stranda. Byly postavené právě na metodě přímého nemanipulovaného záznamu skutečnosti objektivem kamery: šlo o zvětšeniny, resp. kopie z negativu oproštěné od všech dodatečných zásahů. Stieglitz sám je uvedl editorialem, ve kterém upozornil, že tentokrát nepoužívají hedvábný japonský papír jako kryt přes fotografuvy Strandových obrazů nikoli z finančních důvodů, ale především proto, že by jemnost a hebkost krycího papíru zrušila „ducha 'brutální' přímosti“ jeho obrazů.

Co napověděly Strandovy fotografie v *Camera Work*, to dopověděly obrazy německého fotografa Alberta Rengera-Patzsche v jeho publikaci *Die Welt ist schön* z roku 1928. Zatímco práce obou uvedených fotografů souzní s hnutím „Nová věcnost“ a zabývají se rovnou měrou čistým zobrazením přírodního, resp. krajinného motivu a záběry oslavujícími moderní techniku a technologii, věnují se fotografie dalších dvou německých fotografů Karla Blossfelda a Augusta Sanderu buď výlučně přírodnímu detailu, nebo portrétu. Blossfeldovy technicky precizní záběry detailů rostlin z knihy vydané 1929, zamýšlené původně jenom jako podklady pro kreslířské studium, jsou oslavou přírodních forem. Sanderovy portréty z publikace *Antlitz der Zeit* (také 1929) i z velkého zamýšleného a z obav ze zneužití nacistickým režimem nikdy nedokončeného projektu *Občané 20. století* jsou naproti tomu jedněmi z prvních opravdu přímých fotografických portrétních studií s významnou sociologickou hodnotou. Renger-Patzsch na okraj své knihy poznamenal: „Tajemství dobré fotografie – která může mít umělecké kvality stejně jako jakékoliv jiné dílo vizuálního umění – spočívá v jejím realismu. Pro vyjádření našich dojmů z přírody, rostlin, [...] se fotografie nabízí jako nejhodnotnější nástroj. Nechme tedy umění umělcům a pokoušejme se používat médium fotografie k tomu, abychom vytvořili fotografie přetrvávající díky svým fotografickým kvalitám a nikoliv díky tomu, že si vypůjčují od umění [...]“.

Renesance důvěry ve fotografii, v její schopnost zachycovat nezkresleně (pravdivě) realitu, stejně jako respektování slovníku přímé fotografie během 20. a na počátku 30. let značně sílilo. Dokonce do té míry, že Roy Stryker, jasnořivý šéf legendární instituce „Resettlement Administration“, respektive „Farm Security Administration“, založené vládou F. D. Roosevelta za účelem provádění sociologického výzkumu v zemědělských státech USA v době velké hospodářské krize, zničujícího sucha a destruktivních písečných bouří, najal skupinu nejlepších fotografických dokumentaristů, protože věřil – ačkoliv nebyl sám fotograf – že fotografie svou nepopiratelnou vazbou k realitě má sílu pohnout lidským myšlením. Fotografové FSA – Arthur Rhotstein, Dorothea Lange, Marion Post Wolcott či Walker Evans, stejně jako jejich vrstevnice Margaret Bourke-White, první fotografka časopisu *Life* – vytvořili rozsáhlou galerii mimořádně účinných fotografických obrazů prokazujících, jak těžký životní úděl nesou nájemní zemědělci, potulní sběrači bavlny a další lidé, odkázaní na to, aby dobývali svůj každodenní chléb nesmírně těžkou prací svých vlastních rukou. Současně přitom také tito fotografičtí dokumentaristé vyvinuli celou škálu vizuálních strategií, zapojených do služby nápravy sociální nespravedlnosti.

▼ 2a (vlevo nahoře), 2b (vlevo dole), 2c (vpravo nahoře), 2d (vpravo dole) Robert Capa, Smrt amerického vojáka 18. dubna 1945





Margaret Bourke-White, vedle své práce pro Henry Luceho a jeho magazín *Fortune*, publikovala spolu s Erskinem Caldwellem v roce 1937 – tedy ještě před tím, než se Caldwell proslavil *Tabákovou cestou* – údernou knihu *You Have Seen Their Faces*, která nekompromisně ukázala prosperující části Ameriky, že jsou tu lidé, jejichž práce je možná základem ekonomické prosperity země, ale že právě těmto lidem není dopřán přístup k ovoci této prosperity.⁶ Jestliže byla tedy Margaret Bourke-White vyslána do Montany, aby tam pro historicky první číslo časopisu *Life* pořídila reprezentativní záběry technicky důležitého projektu přehrady Fort Peck, potom fotografka nezaváhala ani na chvíli a po splnění této povinnosti zachytila svou citlivou a živou kamerou všední i víkendový noční život těch, z jejichž mozolů unikátní stavba vyrůstala. První číslo časopisu *Life* tak přineslo nejenom ukázkou současného divu techniky na obálce, ale také fotograficky i graficky mimořádně dobře řemeslně zvládnutý materiál o životních podmínkách jejich budovatelů. Hned na počátku a jednou provždy tak později nejvlivnější obrazový časopis ukázal svou orientaci i schopnost nejednorozměrného pohledu na jakýkoliv jev soudobého života.

V takové atmosféře spíše už kvetoucí než rozvíjející se síly přímého fotografického dokumentu, usilujícího o nefalšované zachycení reality, jde Capa do

⁶ Takových společných projektů fotografických dokumentaristů a spisovatelů, respektive sociologů byla celá řada, např.: Dorothea Lange a Paul Schuster Taylor vydali slavnou knihu *An American Exodus – a record of human erosion*. Walker Evans spolu s Jamesem Ageem vytvořili knihu, která nebyla ve své době nijak příznivě přijata, ale která se později stala knihou téměř kultovní: *Let us now Praise Famous Men...*, atd.



◀ 3 Robert Capa, Na jihu Tel Avivu, listopad – prosinec 1950: Město slepých imigrantů

▲ 4 Pieter Bruegel starší: Podobenství o slepcích

► 5 Louis Burgeois, Slepý vede slepé

Španělska, neboť cítí, že v občanské válce, která tam vypukla, jde o mnohem víc než o vnitřní problémy jedné země.

3. Obraz a situace

Robert Capa, vl. jménem André Friedmann (nar. 1911 v Budapešti), utíká 1931 z tyranie horthyovského Maďarska do Německa a už odtud si nese nenávisť k násilí. V Německu se tento jeho odpor ke kultu násilí ještě prohlubuje, a tak se Capa uchýlí do Francie, aby nakonec právě odtud šel za svým hlavním tématem do Španělska a poprvé zde vlastně zachytil scény válečného děsu, prolínající se od té doby jeho fotografiemi: zraněné a umírající,⁷ nešťastné oběti náletů, zoufalství truchlících rodin, deziluze dětských tváří ve válečném běsnění, soucit člověka s člověkem, i kratičké momenty štěstí, které je ženám i mužům dopřáno prožít uprostřed tragédie. Smysl pro sociální spravedlnost, osudově katapultovaný jakoukoliv válkou, je vedle bytostného odporu k iracionalitě války hlavním hnacím motorem, který tohoto válečného fotografa, snícího o tom, že jednou bude nezaměstnaným válečným fotografem, znovu a znovu žene do středu dalších válečných konfliktů, až do doslovného sebezničení. Jestli se i u Capy dostavilo to, o čem čas od času promluví některý válečný žurnalista, že se mu totiž přes onen

⁷ Jak už si všimli jiní, vyhýbá se přitom zásadně fotografování znetvořených těl.

základní odpor válka vlastně zadře pod kůži až do té míry, že se jí nemůže zbavit, že bez ní už vlastně nemůže být, a že tedy do ní vždy opět táhne, jakmile kdykoliv a kdekoliv propukne, o tom už dnes můžeme jenom spekulovat. V každém případě našel Capa ve válce (konkrétně v Indočíně, kde Francie bojovala o zachování svého koloniálního panství) roku 1954 smrt, když při ústupu francouzských vojsk po porážce u Dien-bien-phu šlápl na minu: měl mu být vypravený pohřeb s vojenskými poctami, ale ohradila se proti tomu jeho matka s odůvodněním, že muž, který nenáviděl válku, nemá zapotřebí, aby se s ním po smrti zacházelo jako s válečným hrdinou.

Jestliže Capa v souhlasu s hnutím 'přímé fotografie' rezignoval na jakékoliv piktorální manipulace, ještě to neznamená, že by se mohl nebo chtěl abstrahovat od ikonografie, která se vyvíjela v rámci západní kultury. Například snímek *Bez titulu* z roku 1950, nesoucí ovšem podtitul *Slepi lidé* (obr. 3), je jistě výmluvným důkazem toho, jak Capa ve zlomku vteřiny dokáže zařadit snímáný výjev do proudu obrazů zpracovávajících biblickou tematiku 'slepého vedoucího slepé', jak ji známe z četných malířských a sochařských děl, nejvýrazněji patrně z obrazu Pietra Bruegela: *Podobenství o slepcích...* (obr. 4) a nejabstraktněji zřejmě z díla Louise Burgeoise *Slepý vede slepé* (obr. 5). V podobných případech máme co dělat s vřazením zachycené konkrétní situace do (zejména tematické) obrazové tradice, s vřazením, které jak na základě analogií s díly předchůdců, tak odchylkami od nich přispívá nejenom k možnému zobecnění zachycené situace, resp. k odkrytí její symbolické potence, ale i ke zdůraznění její specifčnosti. Můžeme ale k těmto případům počítat i mrtvého amerického vojáka v podobě, ve které se nám představuje na obr. 2b?

Víme už, že ve svazku z edice Photo Poche věnovaném Capovi jsou uveřejněny čtyři fotografie týkající se této smrti: první záběr dokumentárně zachycuje zhrouteného vojáka v balkonových dveřích. Na této první fotografii (obr. 2a) je nahoře (nad postavou vojáka) i dole zhruba stejně málo místa, takže horní okraj šikmého záběru zachycuje pouze balkonovou zeď s nízkým ozdobným zábradlím, a dolní část zabírá kus podlahy. Na druhé (jakoby záměrně 'umělecky komponované') fotografii (obr. 2b) vidíme naproti tomu celé dveře na balkon, nad jehož zídkou se objevuje pohled do zahrady se stromy: nízké zábradlí dělí dveře na dvě stejně vysoké poloviny. Od první se tato druhá fotografie liší i tím, že krev u vojákovy hlavy nenechává na pochybách o příčině jeho zhroutení. Na třetí (jasně dokumentární) fotografii (obr. 2c) se k zasaženému druhovi plíží jiný voják, který se v okamžiku, kdy fotograf stiskl spoušť, otáčí do místnosti, a na čtvrté fotografii (obr. 2d) se tento voják už přesunul na balkon, zatímco před oknem (jehož část byla vidět už na předchozím záběru, ale jen do výšky jeho dolního okraje) se objevují hlavy – vlastně přílby dvou dalších vojáků.

Proti 'dokumentárnosti' či 'autentičnosti' prvního i třetího a čtvrtého snímku působí druhá fotografie i díky své příbuznosti s nejrůznějšími obrazy využívajícími motivu otevřených balkonových dveří poněkud aranžovaně. Ne že by kompozice založená na konfrontaci smrti amerického vojáka s přírodou, do které nahlížíme otevřenými balkonovými dveřmi, nebyla působivá: jde vlastně o konfrontaci lidské smrtelnosti (konkrétně obrazu mladíka, který předčasně zahynul ve válce) s 'věčnou' přírodou (konkrétně s obrazem předjarní přírody). Ať nám užítí jistě vizuální formule, u které hraje nejdůležitější úlohu nějaký 'výhled' (v nejrůznějším možném smyslu tohoto výrazu), připadá v tomto konkrétním



▲ 6 Edouard Manet, *Snídaně v trávě*



► 7 Marcantonio Raimondi, *Paridův soud (podle Raffaela)*

ním případě sebepůsobivější či sebelíbivější, sebenáležitější či sebenenáležitější uklidňující, jedno je jasné: na rozdíl od ostatních fotografií vycházejících z téže situace, ve které je třeba se rozhodnout, jestli se navzdory nebezpečí odvážít tam, kde mrtvého zasáhla nepřátelská kulka, nemáme na obr. 2b co dělat s fotografií dramatickou. Jde o fotografii víceméně lyrickou, jíž ale neschází epický odstup k něčemu navždy dokonanému, konkrétně k hrdinské smrti, ke které bylo třeba připojit lyrický epilog.

Na čtyřech fotografiích vycházejících ze zachycení smrti amerického vojáka v Lipsku jako by bylo rozdělené to, co se na Capových fotografiích zpravidla vyskytuje ve vzácném spojení. I v případě malířského či specificky scénického projevu se obvykle mluví o spojení *obrazu v užším smyslu* (ikony a ikoničnosti), příp. předvedení a *předvádění, s vyprávěním*. Z hlediska scénologie můžeme u Capových fotografií mluvit o spojení (obrazové, event. umělé a *umělecké*) *kompozice se (skutečnou) situací*. Jedna z možných definic scény se zakládá na spojení mezi *obrazem a jednáním* v situaci: scénu lze definovat jako jejich průsečík. Pokud jde o takový obraz v užším smyslu, jaký vidíme i na obr. 2b a jaký vždycky souvisí s víceméně uvědomělou kompozicí, je pro něj typická možná spojitost s nějakou 'vizuální formulí': pokud jde o malířství, nemusíme v této souvislosti poukazovat zrovna k ikonám, stačí příklad Manetovy *Snídaně v trávě* (obr. 6) a její spojitost s Raffaelovou kompozicí známou z Raimondioho rytiny (obr. 7), o které mluví Gombrich (1985: 366) a o které se v tomto časopise už psalo (viz Vostrý 2004a); v daném případě lze mluvit přímo o 'formuli mizanscény'. Zatímco u malířských obrazů je při takovém 'odvolávání' důležitý vztah *novátorství* a *sdělitelnosti* (ke které takové odvolání přispívá), u fotografie jde pochopitelně zejména o poměr mezi *přímým záznamem* a (*uměleckým*) *odstupem* souvisejícím ani ne tak s nějakou odtažitostí, jako se snahou o pochopení a potažmo apelem k divácké kontemplaci (na rozdíl od snahy šokovat, příznačné pro dnešní válečné zpravodajství).



8 Robert Capa, Francouzský pohraničník převádí poražené španělské republikány do Francie v březnu 1939

4. Chronotop cesty

I vzhledem ke Capovu vlastnímu osudu emigranta (po emigraci z Německa do Francie následovala ještě emigrace z Paříže do New Yorku), který ostatně i vzhledem ke svému povolání nebyl nikde doma, nýbrž pořád na cestě, ale zejména vzhledem k osudu lidstva ve 20. i na začátku 21. století lze za příznačný Capův námět pokládat útky, stěhování a cesty nejrůznějšího druhu (obr. 8 a 9).⁸ K lidem, kteří na Capových fotografiích utíkají (třeba před bombardováním), resp. se stěhují nebo jsou (alespoň na čas) vystěhováváni, patří i všechny ty – také do cizích zemí či na cizí území – táhnoucí nebo vyloďující se vojenské jednotky;⁹ vrchol a současně šťastné (vždycky a skutečně šťastné?) zakončení pouti tu ovšem představuje Izrael.¹⁰

8 Ne náhodou se dvě výjimečné scénické produkce z poslední doby, které představovaly či představují Heřmanovy *Lamenty* (viz o nich v Disku 11) či nejnověji Dočolomanského *Sclavi* týkaly přímo emigrace. Jestliže už sama modernost je spojená se ztrátou stabilního místa člověka ve světě, je dnešní frekvence emigrací v tomto světě přímo spjatá s (často marným) hledáním jakéhokoliv místa, motivovaným ztrátou původního domova a vlasti, které se proměnily v cosi člověku nepřátelského. Odtud i taková frekvence tématu cizince, příp. pocitu cizince a totální ztracenosti ve světě, který už jako takový je či se stal člověku cizí: viz i předchozí inscenace obou jmenovaných režisérů, jimiž byly v případě Dočolomanského *Sonety temné lásky*, vycházející z Lorkova životního příběhu, a Heřmanova plzeňská inscenace Wagnerova *Bludného Holanďana*. Příznačná je ostatně i frekvence tématu emigrace v rámci letošních vídeňských Festwochen.

9 Viz v edici Photo Poche fotografie č. 18, 19, 21, 22, 24, 37–39, 41, 45, 54 a 66–68.

10 V edici Photo Poche č. 60–64, z nichž zde viz obr. 3.



9 Robert Capa, Na cestě z Thai-Binh 25. května 1954

V souvislosti s většinou těchto (a vůbec nápadným počtem) fotografií pochodů a různých druhů přemísťování v Capově díle lze mluvit o *chronotopu cesty*, jehož jsou různé útoky a pochody, příp. tažení a vylodění speciálním případem. Je opravdu nápadné, kolik Capových fotografií zachycuje cestu a cesty v doslovné podobě: jde přitom o upravené či neupravené cesty, kterých využívají utečenci, případně utíkající nebo vyhánění a po nichž táhnou a postupují jednotliví vojáci i vojska, a to ať pěšky, nebo vlakem, na tanku, na motorkách, event. lodí,¹¹ ale také postupují účastníci průvodů či slavnostních přehlídek sledovaných z chodníků, atd. atp.¹² Diváci sledující cyklisty na Tour de France¹³ jsou u Capy jakousi mírovou variantou davů vítajících osvobozenecká vojska a ulice zaplněné davy protějškem válečných cest, na nichž číhá smrt. Průvody manifestujících a vůbec shromáždění davů vedených společným odhodláním (vyznačujícím i postupující osvobozenecká vojska) jsou pak u něho a pro něho jakýmsi vítaným protějškem utrpení těch, kteří nemají s bojujícími stranami nic společného, a vlastně i všech útěků a emigrací: ty sice bývají často hromadné, ale stejně je v jejich rámci nakonec v cizím světě odkázaný každý sám na sebe. Nebylo i tíhnutí ke spo-

11 Č. 18, 21, 22, 24, 31, 32, 34, 41, 45, 54, 66, 67. Nechybí ani 'cesta' shora dolů či vlastně s nebe na zem (viz seskok parašutistů v Belgii v prosinci 1944 na fotografii č. 52); na cestě se také stále sbírají ranění a (vždycky předčasně) mrtví (č. 53).

12 Č. 46 a 48–50.

13 Č. 27 a 28.



◀ 10 Robert Capa, Paříž 1936

▶ 11 Robert Capa, Paříž 26. srpna 1944

lečné akci, které vedlo Capu nejenom k založení proslulé agentury Magnum, ale i na všechna místa, kde se bojovalo, i místa, kde šlo lidem o nějakou společnou věc (obr. 10), v tomto směru pro tohoto emigranta příznačné?

Capovy fotografie, na kterých se objevují diváci a vedle jeviště i hlediště – máme samozřejmě na mysli citované fotografie diváků Tour de France, ale také diváky sledující přehlídku 26. srpna 1944, kde davy shromážděné na chodníku zdraví oslavovaný de Gaulle (obr. 11) –, zvláště důrazně upozorňují, že u Capy máme co dělat se scéničností, a to jak scéničností i scénovaností historie, tak se scéničností samotných jeho fotografií. Samozřejmě že v uvedených příkladech nejde o žádné bezprostředně *dramatické* scény (drama se v případě cyklistického závodu odehrává na silnici, v druhém případě jde vlastně o šťastný konec dramatu s názvem osvobození Paříže): jde o ty momenty, kdy se z různých lidí stává víceméně jednotně myslící dav prostoupený společnou (zde v zásadě pozitivní) emocí, ale také o scény, které sice samy nejsou dramatické, ale jsou součástí dramatického vyprávění (historie, příběhu).

Mluvíme-li o *scéně*, můžeme mít na mysli *výjev*, nebo prostor, který je nejenom jeho *dějištěm*, ale i *jevištěm* a v jehož rámci se v zásadě (i v praxi) obojí zaměření, tj. zaměření na samotné předváděné dění (jednání přítomných aktérů)



a zaměření na předvádění, tzn. na diváky, nedá od sebe oddělit. Pokud pak jde o vlastní *prostor*, má své specifické vlastnosti: na rozdíl od *jakéhokoli* prostoru (tj. vlastně abstraktního prostoru), reprezentujícího pouze jakousi *možnost* (lze na něm umístit cokoli jakkoli), představuje určité silové pole. Aby mohl fungovat jako toto silové pole, musí být ovšem nějakým způsobem *vymezený*, a to tak, aby síly, které se v něm střetávají, byly jako takové a v celém svém potenciálním smyslu sledovatelné obecně.

Toto silové pole¹⁴ má co dělat s tím, co bychom podle Michaila Bachtina (česky viz Bachtin 1980) mohli nazvat *chronotop* (tedy doslova 'časoprostor').¹⁵ Scénický chronotop nesouvisí přirozeně jenom s *předváděním* daného výjevu a možností ho sledovat (tj. s totožností 'dějiště' a 'jeviště'), ale i s *vyprávěním*, resp. rozvíjením situací, tj. nikoli s *prostorem* v úzkém smyslu, ale právě s *časoprostorem*: tedy s těmi předpoklady, které umožňují sledovat situace nejenom z hlediska momentálního fyzického a potažmo tematického rozmístění jednotlivých osob a dalších scénických elementů, ale z hlediska jejich rozehrávání v čase, tj. jejich průběhu včetně přechodů z jedné situace do druhé. Zatímco v divadle jde o přímé spojení vyprávění s přítomným předváděním, na malířském plátně či na fotografii jde o spojení předváděné přítomnosti s minulostí pomocí jejich

¹⁴ O prostoru jako silovém poli mluvil v duchu tvarové psychologie nejen Rudolf Arnheim (1974), ale už Otakar Zich (1931; viz 1986:192).

¹⁵ Chronotop proti prostoru jako čistě potenci klade Gabriel Zoran, podle kterého je chronotop strukturovaný jako síť os (viz Kemp 1996: 146–147).



12 Fra Angelico, *Visitatio* (1440)

zjistitelných stop a s budoucností pomocí toho, co naznačuje možnou dějovou perspektivu.¹⁶

I to, co bylo zatím řečeno v souvislosti s rozbořem Capových fotografií inspirovaných smrtí amerického vojáka a co bude dále rozvedeno na příkladu fotografie smrti španělského republikánského bojovníka, snad tedy umožňuje ověřit i platnost jistých tezí, ze kterých vycházíme a které se týkají vztahu scénického výjevu ke scénickému (časoprostoru). Nejdůležitější z těchto tezí zní, že každý scénický výjev či sled výjevů je v něčem (totiž prostorově a časoprostorově) předem určený: při všech možnostech, kterými postavy a další prvky, daný prostor spoluvytvářející, disponují, nejde o prostor, ve kterém je možné úplně všechno. Bez adekvátního vymezení tohoto prostoru by se pohyby realizované v jeho silovém poli nemohly stávat významotvornými pohyby. Tyto pohyby pak právě vzhledem k danému prostorovému vymezení rozvíjejí situaci spojenou s postavením osob a jejich jednáním, které původní situaci proměňuje, tj. rozehrávají koneckonců i potenciální (a třeba slovně neformulovatelný) smysl děje, jehož průběh (spolu)určují.

Jde o vymezení a s ním spojené podmínky, kterým se při pohybu v tomto prostoru nelze vymknout a které v případě jevištního prostoru (a jeho proměny ve scénický v přísném smyslu) určuje (vymezuje a určuje tím, jak jej vymezuje, tj. ohraničuje a strukturuje) režisér se scénografem, zatímco v případě malířského obrazu či fotografie jej určuje samozřejmě sám malíř nebo fotograf. Při tomto vymezování není ovšem ani režisér a scénograf, ani malíř či fotograf sám; dostává se totiž přitom, ať uvědoměle či neuvědoměle, do styku s příslušným tradičním či archetypickým chronotopem: je jasné, že je rozdíl mezi tím, vychází-li

¹⁶ Pro příklad snad stačí jeden obraz Fra Angelika, který sehrál svou roli ve vývoji italského malířství od ikony k vyprávění: jde o jeho *Visitatio* (obr. 12), kde spojil samotnou návštěvu Marie, která se dověděla o svém poslání, u Zachariášovy manželky Alžběty, s perspektivně pojatou krajinou, a pojal tak tuto událost jako (prozatímní!) vyvrcholení cesty: Mariina služka teprve dochází na určené místo, ke kterému je třeba vystoupat, a Mariina noha vyjadřuje její dokročení k Alžbětě, tzn. že obraz události v prostoru nabývá současně s jeho prostorovou perspektivou i časovou dimenzi (viz i analýzu tohoto obrazu u Kempa 1996: 147n. a dvou verzí Křížové cesty Jana či Huberta van Eycka v téže knize na s. 159n.). Tak se ostatně minulost (původní pohyb dopředu) střetává s budoucností (pohybem dozadu) i na fotografii španělského republikánského bojovníka a toto střetnutí znovu potvrzuje nejužší spojení roviny obrazu (vyjadřujícího tendenci k zachycení daného momentu takřkajíc jednou provždy) a roviny vyprávění, resp. dané situace a jednání, v každém jednotlivém okamžiku scénického dění, které je vždy průsečíkem prostorového a časového rozvíjení.

z chronotopu *cesty*, nebo chronotopu *domu a domova* (který u Capy pochopitelně a symptomaticky chybí). Uvádíme tu, inspirovaní jako tolik jiných Bachtinem, právě jakési krajní archetypické případy, které pro konkrétní řešení představují obvykle pouze jakési pozadí. I tak ale představují cosi, čeho v jeho plném významu se režisér se scénografem nebo fotograf teprve dobírá a co činí samo divadelní scénování či fotografování médiem spojujícím režiséra či fotografa s něčím, s čím komunikuje a s čím ovšem také nechává komunikovat své diváky.

5. Smrt hrdiny

Pokud jde o fotografii smrti, ze které jsme v této studii vyšli, tj. smrti španělského republikánského milicionáře, mohla by se nazývat „Smrt hrdiny“ nebo „Hrdinská smrt“. Už u Homéra je hrdina nejčastěji chrabrý bojovník. I z hlediska etymologů se hrdina a hrdinství spojuje s ochraňováním a zachraňováním. Hrdina je povoláný ochraňovat, případně ustavovat přirozený (božský) řád a hájit spravedlnost, což činí za cenu vlastního života. Hrdinu si spojujeme s člověkem odhodlaným obětovat vlastní život za poznanou pravdu, schopným hájit či ustavovat (znovu ustavovat) řád za cenu vlastního života. Hrdina dovršuje své dílo, naplňuje svůj úděl svou smrtí; přesněji řečeno, stává se hrdinou jaksi definitivně až touto svou smrtí. Tak je to i na Capově fotografii: jeho bojovník má civilní úbor a řemenný spojený s páskem, na kterém má připevněné i patrony, dokonce připomínají šle. To hrdinské souvisí s tím, že se rozhodl vystavit se nepřátelským kulkám, a s jeho postojem v okamžiku, kdy mu po zásahu nepřátelské kulky sice vypadává zbraň z ruky, ale jako by se ještě silou jeho vůle držela ve vzpřímené poloze stejně jako on sám: přesněji řečeno, ve vzpřímené poloze se drží jeho trup a hlava (jaksi vznešenější horní polovina lidského těla), zatímco nohy podklesávají.

K 'hrdinkosti' a hrdinství nepoukazuje tedy bojovníkův oblek, ale jeho postoj bojovníka a pozadí, na kterém je smrtelně zasažený při obraně věci, která je podle jeho přesvědčení spravedlivá. Výjev, se kterým máme na Capově fotografii co dělat, je scénický takříkajíc *na první pohled*. Nejde skutečně jenom o samotný vojákův postoj (o jeho scéničnosti, resp. dramatičnosti bude ještě řeč), ale o jeho vazbu s pozadím: Nejenže horní polovina jeho těla je vzpřímená, ale také se zvedá nad úroveň země. Už Hesiodos mluvil o hrdinech jako o pokolení polobohů. A vzpomeňme si i na tak pochybné hrdinky, jako byly Helena Trojská a Medea, které byly přes všechno, co způsobily, nakonec vzaty na nebesa. Tak jako by to bylo i s naším hrdinou, který se v okamžiku smrti octl na vrcholu nejenom ideově a tematicky, ale i doslova, topograficky: postavení nahoře na kopci a vůči hornatému pozadí způsobuje, že dolní polovinou těla patří obrazově takříkajíc zemi a horní nebi.

Blízkost fotografie příbuzné až pateticky divadelní či ještě spíš filmové scéně, založené na hrdinsky vzpřímeném postoji tváří v tvář smrti, není tak vzdálené původním podmínkám scénické prezentace v antickém divadle: právě tam se přece kolem a za vlastní scénou otvíral pohled na spojení země s nebem a případně s mořem, umisťující dění na divadelní předscéně přímo doprostřed kosmu a propůjčující mu kosmický rozměr i v rovině rozvrácení a obnovy řádu. Není divu, že i když je patetičnost postoje Capova bojovníka (a patos tu funguje v původ-

ním významu řeckého výrazu *patho*, tj. cítím [bolest], trpím) konfrontována s vojákovým civilním oděvem, může vyvolat otázku o (domnělé) *scénovanosti* tohoto postoje: jeho (skutečná) *scéničnost* jako by odporovala civilnější scénické konvenci vycházející z jiné dobové atmosféry, než byla ta, ve které fotografie vznikla a s níž jako by souvisel potenciálně symbolický smysl citované fotografie.

Přesto si tento potenciálně symbolický náboj, přesahující jednotlivou smrt a její konkrétní historické okolnosti, uchovává Capova fotografie i dnes. A zatímco její dokumentárnost, která její působivost a působení určité ovlivňuje, je třeba dokazovat, její *scéničnost* se obejde bez dodatečných důkazů: souvisí se samotnou její podstatou. Jestliže je totiž specificky scénický (tzn. umělecký) produkt vždycky spojený s nějakým potenciálním smyslem přesahujícím jeho konkrétně individuální charakter, je prostředkovatelem tohoto smyslu, tzn. tím, co stimuluje naši (diváckou) imaginaci, konkrétní prožitek: tento prožitek – a v tom právě spočívá podstata *scéničnosti* – umožňuje apel fotografie nejenom na vizuální, ale zejména na tzv. vnitřně hmatové vnímání, jak o něm psal už Otakar Zich,¹⁷ a na tzv. šestý (kinestetický) smysl, jak o něm píše John Martin.¹⁸

Mluvil-li Steinbeck svého času¹⁹ o tom, že Capa nefotografuje válku, ale emoce s ní spojené, jsou tyto emoce na rozebírané fotografii přímo spojené s tělesným postojem, resp. tvarováním vojákovy těla v okamžiku zásahu, v němž se – jak už o tom byla řeč – dramaticky střetává pohyb vpřed s pohybem dozadu, ale i tendence vzhůru (zvednutá hlava) s tendencí dolů (podklesávající kolena). Mluvíme-li o emocích ('emoce' ze střlat. 'emotion' od lat. 'emovere', tj. *pohnout*), mluvíme totiž vždycky také o pohybové tendenci stimulované tělesným prožitkem, která může zůstat tělesně nerealizovaná (a tím silněji a s příslušnými myšlenkovými konsekvencemi prožita v představě). Tak to ovšem bývá nejenom

17 V té pasáži své *Estetiky dramatického umění*, kde poprvé klade otázku, jaké je působení dramatického díla a existují-li „nějaké zvláštnosti, jen jemu příslušející“, píše: „V hořejším rozboru dramatického díla zdůraznili jsme několikrát, že pojímáme to, co při něm vnímáme, podle sebe, na základě své vnitřní zkušenosti. Jaká jest však psychologická povaha našeho *vlastního* jednání? Zajisté, že se při něm aspoň trochu sami vidíme a slyšíme, ale to jsou jen částečné a podružné dojmy proti tomu, že při něm, populárně řečeno, sami sebe '*cítíme*', a to *tělesně*." I ve tmě a hluku, kvůli nimž „se nemůžeme ani vidět, ani slyšet“, „uvědomujeme si každé své jednání, polohu i pohyb celého těla i všech jeho částí“. Počítky, „jimiž si to vše uvědomujeme“, nazývá Zich „*vnitřně hmatové*“: vnímáme napětí svalů, tlak a tah v šlachách a kloubech aj.; nejdůležitější jejich soubory [...] nazývají se vjemy kinestetické čili *pohybové*. Podstata veškerého našeho jednání, od nejnepatrnějšího zasmání až po nejúsilnější akci, je tedy *motorická*. Od svého narození hromadíme si v tom směru vlastní zkušenosti, jež se nám stanou brzo tak běžné, že si ani neuvědomujeme jejich vnitřní hmatovou povahu, soustřeďujeme se takřka výlučně na přidružených k nim dojmůch zrakových a sluchových.“ A Zich pokračuje: „Pozorujeme-li jednání jiných lidí, ať v životě či na scéně, vybavujeme si své vlastní zkušenosti motorické zcela bezděčně, ani o tom nevědouce; vybavují se nám tím hojněji a mocněji, čím dokonaleji se do jednání druhých *vžíváme*, což zajisté činíme při vnímání divadelním“ a (dodejme) vlastně vždycky, když nám k tomu někdo svým jednáním nebo nějaký obraz takového jednání (sugestivitou takového jednání a takového obrazu jednání) poskytne podnět. „Ba nevybavují se nám pak jen pouhé motorické představy; mimoděk jsme strženi k vlastnímu napodobení toho, co vidíme a slyšíme, a to aspoň v nějakých náznacích, tak řečených inervacích, jež však zúplna postačí, abychom se do jednání jiných plně vžili. [...] Pro pojem 'dramatického' je tedy příznačné, že tu vedle zrakové a sluchové složky vystupuje jako *podstatná* též *složka motorická*, rozehrávající celý náš tělesný organismus“ (Zich 1986: 38–39). Je snad jasné, že tu nemusí jít a nejde jen o vnímání postojů a pohybů jednotlivého člověka (nebo naopak davu), ale také a dokonce zejména o postoje a pohyby lidí i jiných bytostí vůči sobě, případně k předmětům a prostoru, i předmětů a prostoru vůči lidem.

18 Jestliže tak můžeme podle něho (a ostatně zejména podle vlastní zkušenosti) vnímat třeba architekturu – pozorovaná budova jako by se Martinovými slovy „stávala replikou nás samých a my cítíme místa, kde dochází k nepřiměřenému napětí, jako kdybychom je měli přímo v těle“ (viz Gardner 1999: 248) –, je jasné, že se to stejně týká scénického prostoru a toho, co se v něm děje, a potažmo každé obrazové kompozice.

19 V předmluvě katalogu výstavy „Robert Capa – War Photographs“, 1960. Produkce Magnum Photos v kooperaci s magazínem Life.



13 Miloň Novotný

▲▲ Fjodor M. Dostojevskij / Alena a Jaroslav Vostrých: Zločin a trest. Činoherní klub 1966. Zleva Václav Kotva, Nina Divíšková, Jiří Hrzán a František Husák

▲ Anton P. Čechov: Višňový sad. Činoherní klub 1969. Zleva Věra Galatíková, Jana Marková a Nina Divíšková



◀ 14 Robert Capa, Nam-Dinh
21. května 1954

▶ 15 Robert Capa, Na cestě
z Thai Binh 25. května 1954

u diváka, ale i u fotografa, který – proniknutý odpovídající emocí – sleduje, sám ohrožený, jednání svého hrdiny s tím neomylným scénickým (tzn. latentně hereckým) smyslem, který mu umožní stisknout spoušť právě v okamžiku, kdy bojovníka zasáhne kulka; tento scénický smysl umožňuje také takovým divadelním fotografům, jako byl Miloň Novotný, zachytit příslušnou scénickou akci (obr. 13) třeba bez jejího předběžného shlédnutí na předchozí zkoušce právě tehdy, když k ní dochází.²⁰

6. Otázky na závěr

Velký zájem o Capovu pražskou výstavu konanou od dubna do července 2004 a davy na pařížské výstavě v druhé polovině téhož roku i podobná situace letos v Berlíně vzbuzuje otázku: jde tu o zájem o fotografické umění, nebo o dokumen-

²⁰ Důležité je zdůraznit, že jde právě o celkovou scénickou a nejenom jednotlivou hereckou akci: i z reprodukováných fotografií je jasné, že to, co Miloň Novotný přímo tělesně či ještě lépe bytostně cítí, je nikoli samotné herecké gesto, ale scénický gestus předváděného dění.



tovanou historii? To, co už bylo řečeno, snad napovídá i odpověď: za netenčící se zájem o Capovy fotografie, z nichž poslední vznikla před 50 lety, může zřejmě spojení obojího. Můžeme říct, že tyto fotografie reprezentují něco, co i dnes má, či dokonce musí být předvedeno a co tento fotograf předvádí nikoli jenom jako 'umělec', tj. ten, který sám poutá potenciální obecenstvo něčím, co by na ně mělo zapůsobit takříkajíc samo o sobě bez ohledu na 'mimouměleckou' realitu, ale i jako *svědek* před porotou u soudu.

Zásadně důležitý je samozřejmě Capův postoj k historii, jíž byl svědkem. Není v tomto směru dokonce oprávněné mluvit o Capově *angažovaném* umění se všemi různými asociacemi, které takový poněkud zdiskreditovaný termín vzbuzuje? Vezměme jen jeho vztah ke španělským republikánům: v souvislosti s ním je jistě možné se ptát, co by se ve Španělsku dělo, kdyby místo Franka zvítězila republika a zemi ovládli komunisté... Capovy fotografie nejsou ovšem ani tak (nebo aspoň nejenom) příspěvky k historickému či dokonce politickému diskursu, jako artefakty působící emocionálně, protože zachycují lidské situace. Samozřejmě, leckdy je zachycují právě ve světle hodnot či s ohledem na přesvědčení, z nichž vychází také fotografie zasaženého španělského republikánského bojovníka a které jako by mezitím přestaly platit: kdo by byl dnes ochotný položit život za nějakou ideu, když je (aspoň v jisté části světa) víceméně jasné, že by ji po jejím vítězství stejně někdo zneužil, a to často i proti těm, kdo za ni bojovali a trpěli?

A není také utrpení lidí, kteří nemají s válčením nějakých stran nic společného (viz Capovy fotografie z francouzské války v Indočíně na obr. 14 a 15), až

příliš mnoho na to, aby mu člověk věnoval pozornost, když se musí starat sám o sebe a v rámci dnešních zvyklostí v zájmu sebezprosažení scénovat především vlastní osobu? V Paříži – jistě i kvůli zájmu zejména mladých lidí, kterých tu bylo tolik, o dějiny vlastní země a celého světa v minulém století – bylo třeba vystát dvouhodinovou frontu, aby se člověk ke Capovým fotografiím dostal. Nevykonávaly tyto fotografie na diváky výstavy, a to hlavně na její mladé diváky, značný vliv právě i pokud jde o zbystření pozornosti k množství utrpení přítomného na tomto světě? A nebyl to také 'historiosofický' či obecně humanistický aspekt výstavy, který na její diváky nakonec působil nejvíce? Nebyla z tohoto hlediska Capova výstava upozorněním na jisté historické souvislosti a etické hodnoty a stále otevřené existenční a existenciální otázky, jejichž naléhavost množství obrazového zpravodajství, jímž jsme zahrnováni, spíš otupuje? Nepůsobily tak tyto fotografie především proto, že nejde o běžné reportážní fotografie, ale o skutečné umění?

Capova fotografie smrti španělského republikánského vojáka má co dělat s chronotopem attické tragédie a v jeho souřadnicích souvisí s vystavením hrdiny kosmu, chápanému ve smyslu řádu, od kterého, a od jeho věčné obnovy, je neodmyslitelný vzpřímený postoj člověka. Postoj nikoli daný, ale dosahovaný navzdory nejrůznějším překážkám včetně pochopitelných obav v takovém případě, jaký Capova fotografie zachycuje (a nebyly to jen obavy fotografovaného muže, který se odhodlal vystavit nepříteli, ale i fotoreportéra, který ho fotografoval): právě vzpřímený postoj fotografovaného vojáka se v daném případě rovná jeho údělu tváří v tvář smrti. A zatímco situace zachycená na Capově fotografii španělského republikánského vojáka z roku 1936 tímto vzpřímeným postojem začala, na sérii fotografií z roku 1945 se k němu teprve znovu dospívá: od zhrouceného postoje zasaženého vojáka se přes postavení vleže dalšího vojáka, jakoby adresujícího ostatním něnou otázku, pokračuje ke vzpřímenému postoji téhož vojáka, který přes smrtelné nebezpečí, jemuž se tak vystavuje, nastoupí na místo padlého.

Že by, soudě podle zájmu, který tyto fotografie dodnes vzbuzují, vyjadřovaly opravdu něco ještě i dnes aktuálního?

Citovaná literatura:

Robert Capa, Paris 2004 (Photo Poche)

ARNHEIM, R. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley 1974 (nová verze 1998, posl. vydání 2004)

BACHTIN, M. M. „Čas a chronotop v románu“, in: (týž) *Román jako dialog*, Praha 1980

FRIZOT, M. (ed.) *A New History of Photography*, Köln 1998

GARDNER, H. *Dimenze myšlení (Teorie rozmanitých inteligencí)*, Praha 1999

GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze (Studie o psychologii obrazového znázorňování)*, Praha 1985

KEMP, W. *Die Räume der Maler: Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996

VOJTĚCHOVSKÝ, M. „Inscenovaná fotografie“, *Disk 4* (červen 2003)

VOSTRÝ, J. „Nic nového pod sluncem? (Scéna a kultura)“, *Disk 7* (březen 2004 [a])

VOSTRÝ, J. „Scéničnost a scénovanost“, *Disk 10* (prosinec 2004[b])

ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 1931, resp. 1986

Divadelní interpretace v době postmoderní

Jan Císar

Interpretace je spojena s vývojem činohry zhruba od druhé poloviny 18. století. Pomáhala konstituovat tento druh (spolu s baletem a operou) jako jednu ze tří 'čistých' podob divadla, jež mu získaly nárok na to, aby vstoupilo do hájemství 'vysokého' umění. Zakladatelskou zásluhu má na tom G. E. Lessing, jenž teoreticky koncipoval a prakticky v podobě dramaturgie formoval vztah mezi literární předlohou a její transformací materiály jeviště na bázi interpretační. Od těchto 'gründerských' časů prodělala interpretace četné proměny, psala své dějiny. V nich zaujímá fundamentální, ne-li přímo první místo *inscenace*, o níž Ivo Osolobě říká, že „není nic jiného než označení *vztahu*, dvojmístného vztahu (x je inscenací y), toho, co vidím na scéně, k tomu, co si mohu přečíst“ (Osolobě 1992: 34). Tuto formulaci lze považovat za elementární vymezení pojmu *divadelní interpretace*, jež dovede vyprovokovat teoretická témata a utvářet divadelní praxi. Ovšem za předpokladu, že jde o divadlo, jež se neobejde bez literatury psané a určené pro jeviště. Svého času jsme takové divadlo pojmenovali právě jako *interpretační*, abychom je touto existenční potřebou 'divadelní' literatury odlišili od divadla, jež ji nepotřebuje.

Podoba tohoto interpretačního divadla je dána nejenom tím, že mezi původce literární předlohy (autora) a představení jako konečnou komunikaci s divákem vstupuje řada mezičlánků, jež se na vzniku této komunikace podílejí, ale i tím, jak velkou část odpovědnosti za výsledek a podobu tyto mezičlánky komunikace přebírají. Cesta od literárního 'prototextu', jak bývá v současné literární i divadelní teorii nazývána původní literární předloha k divadelní komunikaci, jejímž médiem je jeviště, respektive divadelní prostor, je díky strukturovanosti dnešního divadelního jazyka velmi složitá. Scénické provedení buď s ní jenom částečně koresponduje, nebo je dokonce zcela svěbytné a stojí často nad ní, přinejmenším pak vedle ní. A dokonce i proti ní. Od 2. fáze divadelní moderny (bývá ztotožňována s meziválečnou divadelní avantgardou a také tímto jménem označována) už inscenace nemusí být pouze vyjádřením vztahu mezi x a y. Může být *jevištní realizací*, která vytváří vztah nikoliv k literární předloze, ale ke scénickému projektu, jehož autorem byl a je drtivou většinou režisér. Literární předloha je tu jen jednou ze součástí tohoto tvaru. Inscenace v tomto pojetí ztrácí charakter původního 'uvádění literatury na scénu'. Je samostatným *divadelním* dílem, v němž interpretace literární předlohy hraje dílčí, ne-li podružnou úlohu.

Až sem moderní divadlo 2. fáze došlo, předurčujíc tak vývoj odsouvající interpretaci stále více do pozadí. V tomto procesu si činohra osvojila řadu roz-



◀ ▶ William Shakespeare: Král Lear.
Divadlo J. K. Tyla Plzeň 2004. Režie
Jan Burian, scéna Karel Glogr, kostýmy
Ivana Brádková. Pavel Pavlovský (Lear),
Martin Stránský (Edmund)

dílných způsobů a postupů, jimiž interpretaci používala jako klíčový princip budování inscenace, které také stanovovaly postavení literatury v systému divadelního jazyka. Osolobě v knize *Mnoho povyku pro sémiotiku* mluví o jejím trojím postavení. V prvním zůstává samostatným uměleckým systémem a je nadřazena všem jevištním materiálům, protože určuje uspořádání celého systému inscenace. V druhém jde o vztah a systém dvou rovnoprávných subsystémů inscenace, které se vzájemně prostupují, prolínají, vyměňují si dynamicky místa a přebírají i různé funkce. A konečně v třetím pojetí se stalo rozhodujícím činitelem představení jako jev, který je vskutku a jedině divadlem a literatura je pouze součástí této komunikace. Ani z genetického, ani ze strukturálního hlediska neznámá nic; teprve jako komponent divadelního komunikátu (zpráva sdělovaná divadlem) má svou váhu a lze ji zaznamenat.

Pro všechna tato pojetí platí ovšem jedno: jakmile je literatura pevným komponentem systému inscenace, tým jejích tvůrců nepochybně představuje první čtenáře, kteří hledají v literárním díle zvoleném pro divadlo jeho *aktuální současný smysl*. Neboť je-li integrujícím aspektem systému inscenace představení, pak to znamená schopnost komunikovat s divákem o tom, co je pro něho zajímavé. V tomto smyslu tým divadelních tvůrců podniká výpravu do systému a struktury



daného literárního díla, aby svým čtením objevil ty stránky, jež nabízejí živé, naléhavé „dění smyslu vzdorující automatismům života“ (Jankovič 1992: 19–20). Je to „přetržitý a různosměrný proces čtení, při němž si vnímatel vytváří hypotézy, někdy falešné, rozhoduje se mezi alternativami, kdy vznikají nečekaná spojení, dílčí významové jednotky, které pak podléhají další semióze“ (Holý 2001: 281). Je to čtenář odborný a specifický, jehož cílem je učinit literaturu součástí divadla, a proto patří k tomuto procesu i poznávání toho, jak autor literárního díla zachází s materiálem, aby dosáhl estetického účinku i referenčních schopností.

V těchto souvislostech představuje divadelní interpretace postup od čtenářské recepce k analýze morfologie literárního díla. Což představuje jak výklad literární předlohy, tak i první impulsy ke zrodu subjektivní představy tvůrců o smyslu inscenace. Na půdě dramaturgie se to děje verbálním způsobem, v němž lze popsat i výchozí scénické nápady, a vznikají i představy sdělitelné jen v materiálu příslušného komponentu. Tak postupně vzniká *projekt* inscenace, k němuž bude poukazovat jevištní realizace. Dagmar Inšitorisová (1999: 212) pojmenovává tento „způsob geneze literárního díla“ (v kontextu této úvahy by se dalo říci interpretace literárního díla) takto: ARCHITEXT (literární předloha) > PRETEXT (dramatický text, varianty vznikající v procesu transformace literární předlohy). Oba pojmy se odvozují od pojetí *textu* jako označení jakékoliv entity zveřejňující v podobě materiálně ztělesněné konstrukce ideální strukturu nebo potenciální možnost; tedy i umělecké – v našem případě divadelní – dílo. Už na začátku 90. let rozebíral Zdeněk Hořínek ve studii s názvem „Mezi dvěma texty“ vztah mezi *literárním textem* a *divadelním textem* (divadelním dílem) na této bázi, na níž lze definovat divadlo jako multitextový útvar (viz Hořínek 1991: 17–26). Změny paradigmatu podoby činoherního divadelního jazyka i jeho teorie, který zformovala interpretace, se projevují přechodem do prostoru teorie i praxe *intertextuality*.¹

¹ Známý francouzský teoretik intertextuality G. Genette rozlišuje dokonce pět druhů spojitosti, prolínání, propojení či návaznosti různých textů a intertextualita mu představuje jeden z nich; je to prezentace jednoho textu v druhém, něco jako aluze nebo případně až plagiát. Pro těchto pět druhů vymyslel Genette 'zastřešující' pojem transtextualita. Nejde ani o Genettovu teorii, ani o teorii intertextuality. Uvádím tuto Genettovu koncepci proto, abych potvrdil, že pojem text je v souvislostech mého uvažování vymezený jinak, než běžně bývá. Proto nepracuji ani s pojmem dramatický text, neboť jak potvrzuje terminologie používaná Dagmar Inšitorisovou, vejde se do jiných pojmů, jako např. architext.



Inscenace, o nichž se píše v této úvaze, tento proces změn předvádějí.² Ne-
sou navíc téma, jež tento problém otevírá sice specificky, ale o to názorněji: Jde
o 'velký repertoár na velkém divadle'. Pod pojmem 'velké divadlo' nerozumím
jenom velikost budovy a divadelního prostoru (hlediště + jeviště dohromady
i každý z těchto prostorů zvlášť). I když ani tato otázka není nepodstatná pro
zmíněné téma. 'Velký repertoár' se od 18. století, kdy osvícenství výchovně-osvě-
tovým pojetím kultury uskutečnilo nové rozdělení umění na 'vysoké' a 'nízké',
zařadil do 'vysoké' literatury. Tento emblém mu zůstal; hrát i vnímat literaturu
pro divadlo, jež patří do tohoto 'ranku', má vždycky příznak prestižnosti vypoví-
dající o vážnosti, významnosti, důstojnosti jak divadla tak diváka. V našem diva-
dle a společnosti prestižnost tohoto repertoáru zvýšil ještě romanticko-národní
duch, jenž předvádění 'vysokých' literárních hodnot na českém jevišti pokládal
za žádoucí a mimořádný důkaz vyspělosti kultury českého národa. Překlady
Shakespeara od poloviny 50. let 19. století a shakespeareovskou sezonou, která
v roce 1857 zaznamená 11 premiér her tohoto autora, tato tendence vrcholí. Ni-
koliv náhodou ji už její současníci považovali za zrod 'vyššího' stupně českého
scénického umění, zejména herectví. Mimo to: Koriolán J. J. Kolára vložil v této
sezoně do 'velkého' repertoáru vlastnost provázející divadlo v češtině od jeho
novodobých počátků a vytvářející jeho postavení nejprestižnější: schopnost a od-
hodlání reagovat představením otevřeně na problémy společnosti.

² Divadlo na Vinohradech: W. Shakespeare, *Macbeth*, premiéra 16. listopadu 2004; Divadlo J. K. Tyla Plzeň: W. Shake-
speare, *Král Lear*, premiéra 18. prosince 2004; činohra Národního divadla Praha: F. Schiller, *Úklady a láska*, premiéra
ve Stavovském divadle 13. ledna 2005 ; činohra Národního divadla Praha: J. K. Tyl, *Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její
synové*, premiéra v Národním divadle 28. ledna 2005.

◀ ▶ **William Shakespeare: Macbeth.**
Divadlo na Vinohradech 2004.
Režie Hana Burešová j. h., scéna
Karel Glogr, kostýmy Samiha
Malehová j. h. Vilma Cibulková
(Lady Macbeth) a Jiří Dvořák
(Macbeth)



V 2. polovině 19. století – zejména v jeho posledních dvou desetiletích – dosáhl ‘velký’ repertoár v souvislosti s rozmachem měšťanské společnosti největšího rozkvětu. Svou roli v tom sehrály i ‘velké’ divadelní budovy, jež svým architektonickým pojetím, výzdobou i technickým vybavením poskytly ‘velkému’ repertoáru podmínky, v nichž se jeho velikost mohla zdárně rozvinout. Včetně rysu, jenž k němu vždycky náležel: velké podívané. Divadlo bylo tehdy institucí, skrze niž mohli představitelé měšťanstva – i díky těm monumentálně honosným budovám – stvrzovat a manifestovat svou sílu a svou sebejistotu. I budova Národního divadla a jeho scénické umění byly ukotveny v tomto údobí ‘velkého repertoáru na velkém divadle’ jako reprezentační divadelní instituce měšťanské společnosti. Politické zápasy o vedení Národního divadla a vliv na jeho podobu prokazují tyto trendy, v nichž ‘velký repertoár’, jímž Národní divadlo usilovalo i o reprezentaci všenárodní, byl od počátku jednou z klíčových otázek; otázkou principiální, jíž se dodnes nezabývalo. V základech obliby a recepce ‘velkého repertoáru na velkém divadle’ je i přesvědčení, že divadlo je instituce zábavná tím, že slouží ušlechtilému duševnímu požitku, poskytuje v zásadě radost a potěšení a ve vzácných vrcholných okamžicích i povznáší a očišťuje.

Interpretace literární předlohy ‘velkého repertoáru’ znamená promítnout systém a strukturu staršího (klasického) literárního díla na pozadí jisté tradice provedení na jevišti do nových divadelních souvislostí. Jsou to tradice inscenování jedné literární předlohy nebo jednoho autora stejně jako tradice recepce divadla, vyplývající z určitého diváckého postoje opřené o určité normy, které jsou u ‘velkého repertoáru na velkém divadle’ až ‘fylogenetického’ charakteru. Vznikaly v historickém vývoji a formovaly generace diváků s tím, že reflektovaly proměny, které odsouvaly a odstraňovaly překonané podoby scénování a nastolovaly nové, jiné, odpovídající dobovému divadelnímu kontextu. Některé základní postuláty této divácké recepce jako projevy tradice však trvaly a trvají – kromě jiného i požadavek, aby inscenace hry patřící do ‘velkého repertoáru’ stála na sdělování *určitého sledu událostí předvádějících na jevišti (v literatuře vyprávěcích) osudy lidí.*

To můžeme pro tuto příležitost nazvat *příběhem*, a tak interpretace takového typu literární předlohy v této divácké tradici může být také chápána jako

transformace *vyprávěného* příběhu do příběhu *scénovaného*. Díky tomu se potkávají dva druhy *narativů* na bázi *narativní fikce*, jejímž ustavujícím faktorem je příběh. Vzhledem k zásadní rozdílnosti materiálů literatury a divadla se oba tyto narativy nikdy úplně nekryjí a mohou se podle záměrů tvůrců inscenace i záměrně neshodovat, rozcházet, stát proti sobě. V tomto setkání vzniká interpretace jako dramaturgický výklad i inscenační záměr a projekt jeho realizace. Podle schématu generování divadelního díla Dagmar Inštorisové lze mluvit o INSCENAČNÍM TEXTU, jenž vzniká v procesu uskutečnění inscenace. Je to interpretace literatury transformací jevištěm, v níž se formuje systém divadelního jazyka. Tato interpretace jevištěm je také *inovací* (obnovením i zavedením něčeho nového) či *modernizací* (přizpůsobením nové době, nové módě, novým požadavkům) 'starého' textu a jeho příběhu. Přitom však invariantní, neproměnný sled událostí jako příběh vyprávěný literaturou zůstává. Jeho opakování může být – a se vši pravděpodobností je – v případě 'velkého repertoáru' pro určitou skupinu diváků velmi přitažlivé a činí takový repertoár oblíbeným. Neboť se naivně – prostě, bezprostředně, důvěřivě – dávají vést všemi zákrutami příběhu, krůček po krůčku se ponořují do všech náznaků dalších událostí a jsou stále plni očekávání. A to i ti, kteří příběh už znají, neboť součástí této divácké recepce 'velkého repertoáru ve velkém divadle' je tato iterace zážitků a prožitků z takto 'naivně' vnímaného příběhu, jak o tom svědčí ostatně řada titulů, jež už po dlouhá léta svým základním sledem událostí opět a opět působí na diváky. Tento divák jako divák zkušený se posléze 'rozdvojuje', stává se divadelně poučeným, bystře kriticky pozorujícím a hodnotícím strategií a taktiku, jež přináší jevištními narativy interpretace jako projev *originálního* – od romantismu absolutně nezbytné kvality 'vysokého' umění – inovujícího a modernizujícího divadelního uchopení literární předlohy. Oba dva přístupy k představení se mohou snoubit v jednom diváku oscilujícím mezi tímto dvojím vnímáním. Tato 'dvojí' recepce zřejmě do značné míry určuje smysl a funkci 'velkého repertoáru na velkém divadle'. A tím i smysl a funkci jeho interpretace. Kdysi se ta originalita, modernizace a inovace vnímala skrze hereckou interpretaci postav, dnes už skoro výlučně skrze transformaci celistvého uspořádání, již uskutečňuje režisér.

Dvě z inscenací, o nichž bude řeč podrobněji, jsou si této funkce plně vědomy. V Plzni staví Jan Burian svou režii inscenaci *Krále Leara* na průběhu událostí vyprávějících dvě linie příběhu – Leara a Glostra – s vědomím, že linie Leara je linií hlavní a linie Glostra podpůrnou. Takto chronologicky vedený příběh svým způsobem vyzývá k tomu dosadit si do něho i kauzální souvislost, takže nabízí přehlednou a soustředěnou syntagmatickou osu pro vnímání. Divadelními narativy Burian ukazuje – *ostenzivně* sděluje – tento příběh především jako *sřetení situací – děj*. Neboli: transformuje svou interpretací literární vyprávění příběhu pomocí materiálů jeviště ve *zprávu* v podobě *situací*. A jak prohlašuje Ivo Osolobě (1992: 160): „Divadlo je jediná forma lidské komunikace, v níž jako zpráva funguje situace; užívání situací jako zpráv je výlučným privilegiem divadla.“ Prvním krokem k této interpretační transformaci byla úprava textu, která jej zbavila všeho, co nevyplývalo ze situačního jádra události. Tato úprava má oporu v překladu Martina Hilského, jenž se systematicky snaží převést 'řečové události' v 'řečovou situaci', aby tak položil v samotné Shakespearově hře základy odhalování divadelních situací, jež nabízejí možnost realizovat příběh doby renesanční současnou interpretací. Burian ostenzí transformuje tyto situace literatury



Josef Kajetán Tyl: Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové. Činohra Národního divadla 2005. Režie Jiří Pokorný, scéna Jan Štěpánek, kostýmy Kateřina Štefková. Tatjana Medvecká (Drahomíra)

nejprve ve zprávu o situaci samé; získává tak ze slov literatury divadelní funkci. Umberto Eco (2004: 114) demonstruje problém interpretace divadelního předvádění na opilci uvedeném na jeviště, jenž se tak stává „sémiotickým nástrojem [...] znakem otevřeným jakékoliv interpretaci [...] tento znak byl *sebrán* uprostřed dalších fyzických těl neboli *ostendován* [...] Ostenze je [...] tím nejzákladnějším příkladem představení.“ Nejenom příkladem, ale fundamentálním principem, jenž materiálem existujícím jako *originál jevu* proměňuje narativ literatury v narativ divadelní. Neboť touto materiálovou povahou, jež se liší od arbitrárního slova, vždycky tvoří narativ jiný, jen a jen divadelní. A nutně tak pokaždé realizuje v elementární podobě interpretaci. To jsou ty Osolsoběho „vchody znamenající *jiné* [podtrhl J. C.] vchody a schody, podlahy a podnoží znamenající *jiné* podlahy a *jiná* podnoží [opět podtrhl J. C.]“ (Osolsobě 2002: 300). Ten opakující se pojem *jiný* prokazuje, že ostenzí ukázaná divadelní situace jako zpráva o situaci samé může být z povahy samotných jevištních materiálů zároveň zprávou o *jiné* situaci než té, která je zaznamenaná literárně.

Burianova inscenace podává ‘ostentativně’ situaci výlučně jako zprávu o její *dramatičnosti*, o příběhu postav v jejich vzájemných akcích a reakcích, vytvářejících složité a nesnesitelné podmínky jejich bytí, jež je nutí jednat. K tomuto cíli směřuje soustředěně a všemi prostředky. Prostor jeviště řeší proto scénograf Karel Glogr jenom jako *prostor pro předvádění*; jak celkovým rozvržením, které nechce být žádným konkrétním prostředím, tak pomocí proměnlivého precizního světelného tvarování, jež umožňuje nepřerušované, hladké plynutí představení a přechod od situace k situaci. Scénická hudba Petra Kofroně situace



▲ Josef Kajetán Tyl: *Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové*. Činohra Národního divadla 2005. Vladimír Javorský (Václav), Iva Janžurová (Ludmila)

► Josef Kajetán Tyl: *Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové*. Činohra Národního divadla 2005. Taťjana Medvecká (Drahomíra), Petr Motloch (Tyra), David Matásek (Hněvsa), Petr Pelzer (Popel), Jan Dolanský (Boleslav)

nedoprovází patřičnou atmosférou, jak bývá zvykem, ani je nechce po svém vykládat. Je prostředkem, který je otevírá, nabízí do nich vstup a vytyčuje jejich hranice, zdůrazňujíc – skoro by se dalo říct ostentativně – jejich jádro. V tomto ostentativně ukazovaném jevištním prostoru buduje Burian *mizanscénu* jako „tematizované rozehrávání jevištních prvků, jehož základem je postavení jednajících osob v prostoru, vyjadřující příslušnou (dramatickou) situaci“ (Vostrý 2002: 97). V této inscenaci jde vskutku hlavně o „postavení jednajících osob“, jež mají mizanscénu jako výsostným divadelním narativem interpretovat příběh textu. Je to uspořádání divadelního příběhu myslivě, intelektuálně analyticky sledující a divadelními prostředky uskutečňující jednotlivé motivy a témata Shakesperovy hry. Přitom rozvržení mizanscény do otevřeného Glogrova prostoru nepostrádá ani prvky velkolepé podívané, stupňované jeho překvapující proměnlivosti.

Příběh této inscenace je takto interpretován s nespornou divadelní silou – a skrze ni se i obnovuje, inovuje, modernizuje. Nabývá na jevišti a tím i pro hlediště účinnosti, která je práva tradice ‘velkého repertoáru na velkém divadle’. V takto jevištěm transformované literární předloze, kde divadelní narativy se věnují především provedení a sdělení příběhu v rovině situace, jako by však v praktické podobě ožilo dávné dilema: jsou prvotní postavy, nebo děj? Inscenace se doslova prodírá přes svou narativní strukturu k neúprosné logice sledu situací, v nichž postavy rovněž ostentativně ukazují jednání. Pro jeho motivaci je minimum místa, často žádné. Postava vstupuje do situace, jež je pro ni připrave-



ná, a sděluje, jaké jednání jí bylo v jejím kontextu přiděleno. Má s tím problémy v první části inscenace i Lear Pavla Pavlovského. V tom dynamickém sledu 'ostentativních' situací nestačí např. předestřít své bytostně osobní pohnutky, proč dělí království mezi dcery. Prostě nastala taková situace, a on do ní vkročí a jedná v rámci její logiky, aniž by zřetelně vyjádřil svůj podíl na vzniku této situace. Všechny postavy tu přijímají a sdělují logiku příběhu, jež skrze děj vystavěl režisér, málokdy jsou jejich aktivními tvůrci. Pavlovský se chopí této příležitosti až v závěru inscenace. Od scény s věnečkem, kdy s upřímnou a radostnou hravostí přijme celou svou bytostí úlevnou jinakost existence v šílenství, je strůjcem situací, v nichž s upřímností až posedlou poznává tento stav, aby z něho vyvodil celistvý postoj jako výraz svého vztahu k sobě i ke světu. Od počátku formuje v tomto duchu Edgara Martin Stránský. Svou tělesností pružně elegantní a stále napjatou, trvale připravenou k akci, činu, vyjevuje cílevědomou, chladnokrevnou a přitom až běsovsky vášnivou pevnou vůli jednáním realizovat svá předsevzetí. Je jistým problémem této plzeňské inscenace, že nemá více takových plnokrevných, plastických hereckých výkonů. Neboť je proto v celku sice perfektně fungující, ale poměrně chladnou intelektuální úvahou, která možná jisté části diváků 'velkého repertoáru' neposkytne možnost empatie, v níž by prožili svůj zážitek z lidských osudů. Ale ta důmyslně spletená síť motivů a témat, z níž se zdvihá divadelní narativ situací, vyzývá svou neúprosnou logikou dění k zamyšlení nad logikou dění zešilejšího světa.



Josef Kajetán Tyl: Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové. Činohra Národního divadla 2005. Vladimír Javorský (Václav)

Inscenace *Macbetha* ve Vinohradském divadle, již režírovala Hana Burešová j.h., nabízí od prvního do posledního okamžiku důrazně komunikační aspekt divadelní situace. Na počátku představení sedí ve středu jeviště herečka, Dana Kolářová, která hraje První vědmu a opakuje si text. Potom jdou herci až na rampu, sednou si v civilu na předscéně před diváky a teprve pak přecházejí do postav. Je tak ostentivně sděleno, že s diváky budou komunikovat dnešní herci o příběhu Shakespearovy hry. Je to zajisté moment inovace, protože Shakespearova hra nic takového neobsahuje a je to také signál ohlašující přítomnost neskrývaného komunikačního divadelního narativu. Proto je jevištní prostor, opět řešený Karlem Glogrem, naprosto otevřený, vlastně prázdný, neboť nechce nic jiného než být prostorem, v němž se bude tato divadelní komunikace rozvíjet. Divadlo tento princip zná odedávna. Je optimální k tomu stvořit samostatnými jevištními narativy vlastní příběh a ve vztahu k literatuře ještě uplatnit skrze ně hodnotící stanovisko. Touto cestou je možné dojít až k jakémusi brechtovskému 'zcizení'; interpretaci, která jevištěm zkoumá a poznává text v neskrývaném aktualizacním úhlu, aby tak aktivizovala i divácké vnímání. Inscenace tuto možnost letmo naznačí, když tři vědmy se v jednom okamžiku přijdou podívat, jak to s Macbethem dopadá, jak funguje jejich osudová věštba. Tehdy jako by docházelo k oscilaci mezi hercem a jeho postavou, jako by tato zvědavost propojovala realitu dneška i fikci minulosti. Ale je to opravdu jenom náznak.

Režisérka Burešová využila tento princip 'obnažené' divadelní komunikace hlavně a vlastně pouze k tomu, aby vedla paralelně vztah *Macbetha* a lady *Macbeth*. Je to vztah už v literární předloze založený jen a jen na fiktivnosti příběhu, v němž všechny odkazy na skutečnost – jakkoliv lákavé – jsou cestou do

pekla. Hana Burešová to ví, a proto se tak úporně drží oné komunikační báze. Inscenace sestupuje až k nehlubším a tím i nejobecnějším (nebo nejabstraktnějším) polohám postavy jako *fiktivního literárního subjektu*. Proto se v této inscenaci dostává tolik místa slovům jako snaze *vyslovit, vyjádřit, vypovědět* myšlenky, pocity. Burešová stále se opakujícím efektním pohybem vrhá Macbetha a lady Macbeth do středu v popředí jeviště, proměňuje jejich dialogy v monology a stále činí adresátem jejich slov obecenstvo. V těchto slovech se připomínají všechny pojmy, jež se vždycky s Macbethem vynořují: vina, svědomí, zhroucení plánů přinášející vědomí nesmyslnosti života. Ale to, co vnímáme během představení jako rozhodující jevištní narativ, je příběh vztahu dvou lidí, kterým zůstala jen slova, aby skrze ně reflektovali svou existenci.

Je v tom cosi pozitivního, neboť inscenace se takto zabývá příběhem literatury jako skutečnou narativní fikcí, kterou chce učinit divadelní zprávou. Zůstává však příliš obecná a k tomu ještě tak intenzivně ponořená do slovního materiálu, že na jevišti jsou jen jakési obrysy postav. Konkrétnější postavu by zřejmě mohla vytvořit vedle měkčího, ústupného a rozpolceného Macbetha Jiřího Dvořáka dravější, rasantní, výraznější lady Macbeth Vilmy Cibulkové. Odtud by se asi také mohlo vynořit i určitější jednání. Ale nedojde k tomu. Řečová komunikace v monologickém projevu převládá do té míry, že se možnost tohoto druhu neobjeví. Kromě toho se překlad O. F. Bablera hercům doslova vzpírá a v ústech jim vytváří jakési shluky, v nichž se divák pouhým poslechem často těžko orientuje. A tak je tenhle pokus o interpretaci už svým samotným výchozím principem silně podemílán. V tomto řádu se pak události, jejichž sled tvoří sled příběhu 'boje o moc', stávají pouze jakousi doprovodnou záležitostí, v níž tu a tam probleskne světélko pevného, určitého jednání postavy jako v případě Banqua Jiřího Čapky a zejména ve scéně, kdy se Macduff Martina Zahálky dovídá v exilu o vyvraždění své rodiny.

Tato inscenace Shakesparova *Macbetha* ovšem leccím nepochybně svou funkci 'velkého repertoáru na velké scéně' plní. Glogrův 'prázdný prostor' jeviště je sám o sobě efektní a se svými jezdícími tahy a pohyblivými plošinami je sugestivní podívanou. Hudby Vladimíra Franze je tolik, že zaplní všechna místa velice intenzivně, byť má ráz spíše doprovodný, než aby spolu tvořila smysl scénického dění. Je touto svou rozsáhlou velkolepostí rovněž patřičným a žádoucím atributem 'velkého divadla'. A koneckonců: Vilma Cibulková využila možnost prakticky 'sólové' interpretace a tím i svého sólistického postavení k tomu, aby realizovala řadu artistně virtuózních míst, jež sice postavu neinterpretují, ale zato dovolí obdivovat kvality herečky. Těchto několik formálních znaků 'velkého' divadla ve vinohradském představení prokazuje, že nedojde-li interpretace završení ve scénickém tvaru, jež svým narativem aktualizuje narativ literatury, může se tento typ divadelního jazyka prosadit některými svými formálními (tradičními) rysy a uspokojit tak jistou část diváků. I tak plní svou funkci. Na druhé straně tato jeho podoba může opravňovat přesvědčení, že jde o divadlo tak zakotvené v minulosti, že už nemůže adekvátně zachytit přítomnost. Interpretační divadlo lze v tomto úhlu pohledu pokládat za princip, jenž se už zcela vyčerpal a musí nastoupit princip nový: INTERTEXTUALITA jako markantní znak *postmoderní* doby v umění.

Ten pojem postmoderní doba byl, je a ještě bude jistě mnohokrát definován. Pro potřeby této úvahy ho používám naprosto účelově, protože v době, jíž se do-

stává tohoto jména, došlo k radikálnímu posunu, kdy literatura pro divadlo přestala být východiskem inscenace a její systém a struktura už nebyly analyzovány proto, aby z nich vycházela interpretace. V souvislosti s řadou přístupů, které odsunují aspekt poznání literárního díla a jsou orientovány výlučně na pragmatický aspekt čtení, zaměřující se na funkci jeho konstrukce nebo dekonstrukce, se uskutečnil principiální paradigmatický převrat, jenž divadelní interpretaci nahradil intertextualitou. Jestliže za jeden ze znaků postmodernismu se také pokládá *vytváření pravdy*, pak toto stanovisko, jež dosáhlo nemalého vlivu, nemohlo nezasáhnout divadlo, kde interpretace přece jen jistou závislostí na literatuře tomuto směřování jevištní transformace vždycky stanovuje nějaké meze.

Všechny tyto tendence postmoderny padly v divadle na neobyčejně příznivou půdu připravenou 2. fází moderny, její snahou tvořit scénováním (jevištěm) samostatnou, svébytnou realitu. Jako by však současně také ukončovaly projekt moderního divadla přerušžený válkou a poválečným vývojem, jemuž bylo dopřáno svou potenci prokázat ještě jednou v 60. letech. Důkaz tohoto posunu poskytly na poli 'velkého repertoáru na velkém divadle' dvě inscenace Tylovy *Drahomíry a jejích synů*: Krejčova z června 1960 a Pokorného z ledna 2005. Jsou přímo ideální možností popsat a analyzovat posun vazby mezi literaturou a jejím scénováním od moderního interpretačního divadla k intertextovému divadlu postmodernímu. A navíc ještě v téže jedinečné a specifické instituci: v Národním divadle.

Krejča zařadil Tylovu hru do dobového kontextu 60. let tím, že „odkryl [...] obrovský *vnitřní* patos a velkou tragickou myšlenku. Několikrát zmínka v recenzích, že tato inscenace objevila v Tylově díle tragédii shakespeareovské velikosti, není zdaleka nadsazená. A právě pod tímto zorným úhlem musíme vidět všechny dílčí Krejčovy zásahy a úpravy. Směřovaly k tomu, aby modernizací a oproštěním textu bylo drama přeneseno do sféry dnešního chápání a citění; výraz i pojetí je mnohem civilnější, prostší, postavy jsou méně osobní a nesou v sobě jasněji myšlenku a cíl nadindividuální, aniž ztrácejí svou lidskou tvář“ (Stich 1960: 411–412). Tato slova Alexandra Sticha dokazují, že Krejčova inscenace vycházela z hluboké a přesné analýzy Tylovy hry, neboť v ní objevila ty vlastnosti, jež z ní dělají ve sféře 'velké hry' jednu z největších hodnot českého dramatu národního obrození. Nad jiné povolany znalec Stich začíná zkoumání *dramaturgického* přístupu průzkumem úprav a zásahů, jež Krejča učinil po stránce jazykové, neboť jazykový základ Tylovy hry je hodně knižní, archaizovaný, mnohomluvný, příliš přetížený ornamentální obrazností. Dnešní divák musí v tomto patosu „obrozenského 'vysokého slohu'“ slyšet a cítit teatrální patos, jenž nemá daleko ke směšnosti čehosi nepřírozeného, nepatřičného.

Text – v souladu s teorií intertextovosti *pretext* – Pokorného inscenace *Drahomíry* z roku 2005 původní jazykovou stránku v této její teatrálně patetické podobě ponechává. Jisté úpravy v tomto pretextu jsou; škrtají celé repliky i věty v jednotlivých replikách nebo rozkládají promluvy jedné postavy do promluv několika postav jako třeba v úplném konci textu. Ale zásadní změny jazyka tu nejsou. Jazykový element pretextu funguje souhlasně se zásadami intertextovosti: „v navazujícím textu se chová buď jako součást kódu, nebo jako součást pretextu“ (Homoláč 1994: 28). Prezентuje Tylův jazyk, aby připravil jeho čtení pro text inscenace v širším intertextovém záběru. „Intertextové vztahy pak nejsou dány jen přímým textovým navazováním (citáty, aluzemi). V případě divadelní inscenace



Friedrich Schiller, *Úklady a láska*. Činohra ND (Stavovské divadlo) 2005. Režie Jan Nebeský, scéna Jan Štěpánek, kostýmy Jana Preková

staršího divadelního textu je ‘citátová plocha’ velmi rozsáhlá [...] intertextové vztahy jsou dány navazováním na obecnější kód (kulturní, společenský), jehož se původní pretext stal součástí, aniž by ovšem přestal být součástí svého původního určení, kontextu“ (Hoffmann 1999: 192). Tylova *Drahomíra* byla v původním kulturním kontextu projevem úsilí české literatury a českého divadla o velké básnické drama, v němž měla své podstatné a důležité místo i vůle stvořit básnický jazyk. V roce 2005 v rámci intertextovosti se tento jazykový aspekt pretextu stává součástí jiného postmoderního kulturního i společenského kódu.

Radmila Hrdinová popisuje ve své kritice některé výjevy z Pokorného inscenace *Drahomíry* takto: „Ostatně scéna, v níž vraždí svou vnučku Velenu [pohanský kněz Česta, jenž podle Hrdinové „svým zjevem budí živou vzpomínku na Krakonoše a patetickou deklamací na loutkové divadlo z doby Matěje Kopeckého“ – J. C.], je celá z tohoto rodu – naivní naturalismus scénografie vsazující hříbečky do zeleného mechu ladí s ‘opravdovou’ třesavkou knížete Václava a jeho důvěrníka Podivína a zejména s živě vyvedenými smrtelnými křečemi vražděné Veleny. *Smích v publiku*. [Podtrhl J. C.] Ludmila vládne čarodějnými



schopnostmi – dokáže pokynem ruky srazit Drahomíru na vzdálenost několika metrů. *Smích v hledišti*. Václavovu návštěvu v ležení německých vojsk překládá titulkovací zařízení do švabachem psané němčiny. Vojáci, instalovaní na scéně po vzoru panoramatu Bitvy u Lipan, popíjejí láhvvé ležákové pivo (ležák od slova ležení?). *Smích v publiku*. Zavraždění Václava (před Hynaisovou oponou) předchází postmoderní skok do historismu 19. století, při němž se nejprve opilý Boleslav povaluje po pruhozaném sofa, na které se pak tlačí lechové, Drahomíra, Boleslav i Tyra, což připomíná reklamu na největšího Čecha. *Smích v publiku*“ (Hrdinová 2005: 12). Tyto citace potvrzují reakce publika na některé situace z inscenace *Drahomíry* v činohře Národního divadla jako reakce mířící do sféry komiky. A přesně, konkrétně popisují, proč tomu tak je, jaký jevištní narativ Pokorného režie zvolila, aby převedla dnes na jeviště Tylův příběh a skrze něj i příběh z českých dějin.

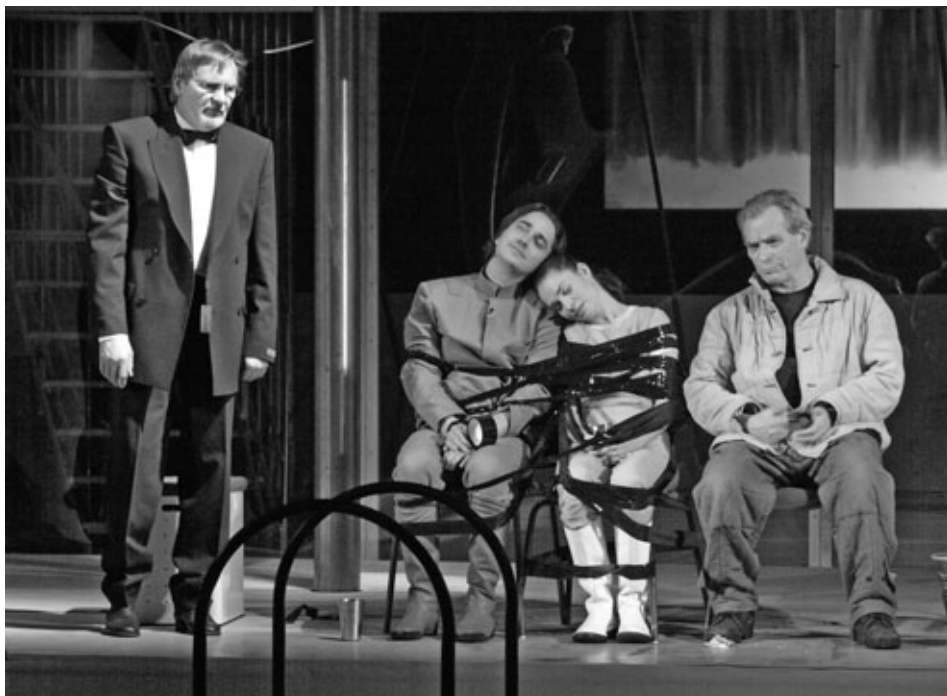
K popisu poslední scény bude však možná užitečné ještě pár detailů dodat. Na to sofa se všichni nevejdou. Přetlačují se, strkají, vždycky někdo vypadne, ani na Drahomíru se místo nedostane. Ta strkanice je jako vystřižená z frašky a smích publika opět dokazuje, že ji v této komediální poloze chápe. Pak přijde mrtvá Ludmila, jež se zcela reálně zapojí do dění na scéně (podává nápoje), takže to vypadá jako radostný večírek mrtvých s živými. Není podstatné, že všichni vědí, že se chystá vražda Václava. Hlavně u toho chtějí být a potvrdit svou důležitost. Václav vstoupí do této situace s malým dětským dřevěným koníčkem. Václav, jenž je v této inscenaci blouznivec, plachý mladíček s výrazným sklonem k hysterii, neurotik zřejmě stížený epilepsií, tak ještě navíc dostává rys infantil-



◄ ▲ Friedrich Schiller, *Úklady a láska*. Činohra ND (Stavovské divadlo) 2005. David Prachař (Wurm), Jiří Štěpnička (Premiér von Walter)

ty. V českých dějinách od roku 1918 je řada velkých historických událostí, jež se odehrály kolem jezdecké sochy Václavovy na pražském Václavském náměstí. Dušan Třeštík v programu k Pokorného inscenaci *Drahomíry* píše o tomto místě jako o středu české země, o „pupku českého světa“, jehož se musel zmocnit každý, kdo chtěl vlastnit Čechy. Ten dřevěný koníček tento dějinný kontext připomíná. Je to však střed, jenž v této inscenaci patří podivínovi jdoucímu na smrt s dřevěným dětským koníčkem. To ovšem není konec inscenace, je tu ještě jeden – ryze scénický, jevištní – narativ, jež Tyl nenapsal. Václav je vzat mezi pozlacené světce za zvuků svatováclavského chorálu. Po tom všem, co inscenace a její narativy předvedly, je to sarkasmus velkého kalibru. A pro toho, kdo pokládá sv. Václava za patrona české země, možná až blasfemie.

Když Osolsobě hledá ze sémiotického pohledu pojmenování pro vztah textu a představení, dostane se také k pojmu ‘intersémiotická parafráze’, která nezůstává „stále uvnitř jednoho kódu, ale celého kódu uživatelovy kompetence, a právě za takovou parafrázi lze považovat divadelní představení, parafrázující danou předlohu pomocí všech kódů ovládaných daných kolektivem“ (Osolsobě 1992: 34). V intertextuální inscenaci je tato *intersémiotická* parafráze principem tvoření a fungování scénických (jevištních) narativů. A Osolsobě ukazuje, jaké jsou její vlastnosti: „pojem parafráze má blízko k pojmu *parodie*, a skutečně inscenace vnímaná na pozadí známé textové předlohy může vyznít jako záměrná nebo bezděčná, ne sice parodie, ale travestie.“ V poznámce k této pasáži Osolsobě



Friedrich Schiller, Úklady a láska. Činohra ND (Stavovské divadlo) 2005. Jiří Štěpnička (Premiér von Walter), Saša Rašilov (Ferdinand), Kateřina Winterová (Luisa), Alois Švehlík (Miller)

ještě dodává: „Inscenace samozřejmě není ani (záměrnou) parodií ani (záměrnou) travestií své předlohy: chybí tu (záměrná) snaha po jejím zesměšnění, po její ‘destrukci’ [...] Odhlédneme-li však od postulátu destrukce, najdeme v každé inscenaci jak postupy parodické (v zacházení s textem), tak i postup travestiijní (převyprávění příběhu či jeho ‘hlavní myšlenky’ jinými prostředky)“ (Osolsobě 1992: 187).

Mluví-li Eco o konstrukci či dekonstrukci, jež vykonává interpret literatury, pak pojmenovává *transformaci příběhu*, jež při vzniku intersémiotické parafráze provádí režisér pracující v duchu intertextuality. Z povahy vztahů mezi literární předlohou a její transformací jevištěm naráží na možné a latentně přítomné rysy parodie a travestie a využívá je. Tibor Žilka ve své knize *Text a posttext* z roku 1995 upozornil na to, že estetický charakter mezitextových vztahů se vyznačuje parodií a radikální ironií. Daniela Hodrová (1989: 81) napsala, že parodickou intencí „se dává najevo fakt konstruovanosti, umělosti, literárnosti díla“. Stačí nahradit slovo literárnost slovem divadelnost a jsme u zdrojů postmoderního intertextuálního vyjevování vztahu mezi literární předlohou a její transformací jevištními narativy do divadelní podoby.

Pokorný nedělá nic jiného než to, co už činohra Národního divadla zažila například v inscenacích hostující maďarské režisérky Enikő Eszenyi. Jenže tam šlo o komedii, legraci, smích, tak to jaksi přeshumělo. I jiné inscenace nekomediálních her tento princip uplatňovaly. Pokorný však svou dekonstrukci příběhu

Tylova textu travestuje a parodizuje neobyčejně radikálně, a kromě toho se pohybuje na půdě 'vynalézání pravdy' o české historii. Proto jeho inscenace má ten nepokrytý sarkastický tón přesahující až do blasfemie. I Tylův jazyk ponechal proto v jeho anachronické podobě, aby tím tvář tvář dnešnímu jazykovému kontextu ironizoval jeho původ i funkci v procesu vznikání české novodobé divadelní kultury. Při dobré vůli se dá tento kontext rozšířit z divadla až k ironizaci celého obrození. Tak je to v této inscenaci se vším. Hynaisovou oponou se ironizuje Národní divadlo i mýty s ním spojené; loutkovým provedením smrti pohanského velekněze Česty a jeho vnučky konvence – jistě překonané a v něčem skutečně až směšné – romantického divadla. Ale především inscenace ironizuje, paroduje jeden z příběhů českých dějin, jenž patří k těm nejzávažnějším. Intersémiotická parafráze jako naprosto volné nezávislé uchopení literární předlohy tvůrci inscenace (v intertextuální terminologii jde o INSCENAČNÍ TEXT jako generování inscenace) se tu manifestuje s náležitou průrazností a potvrzuje přímo demonstrativně přechod od interpretačního divadla k divadlu intertextovému.

Když Lébl režíroval v roce 1994 *Naše Naše furianty*, tak jim z pozic interpretačního divadla bylo vytýkáno mnohé a chápala se tato inscenace jako svévole režiséra, jako zneužití klasického díla. Netrvalo dlouho a tyto postupy si získaly uznání, jsou 'elitní'³ částí divadelní veřejnosti považovány za jediné pravověrně současné vrcholy české režijní tvorby. Přitom jsou tyto inscenace, zbudované na intertextovém přístupu, stále posuzovány kritérii a normami interpretačního divadla, byť o autora a interpretaci jeho díla už jde minimálně nebo vůbec ne. Je to pochopitelné, nejde-li o komedii či o tak vehementní ironizaci jako v Pokorného inscenaci Tylova dramatu, pak se základní travestijní a parodický princip intersémiotické parafráze vynořuje sofistikovaně, schovaný za nějaký titul a jeho žánr. Ale existuje a funguje vždycky, neboť jde o konstrukci a destrukci, jež spolu souvisejí: aby totiž mohla vzniknout scénická konstrukce, musí být dekonstruována toutéž scéničností literární předloha a její příběh.

To platí i o Nebeského režii Schillerovy měšťanské tragédie *Úklady a láska*, uvedené rovněž v činohře Národního divadla. Destrukce textu začíná způsobem, pro intertextové aktualizace dnes už téměř konvenčním: totální proměnou prostředí, kde se příběh odehrává. Neboť – jednoduše řečeno – konkrétní fyzické podmínky prostředí jsou metonymií konotující základní podobu příběhu. Schillerova hra je umístěna do malého státečku roztržitého, pozdně feudálního absolutistického Německa 18. století a narativy příběhu jsou tím určeny. Ledacos z tohoto dobového zařazení může být dnešnímu divákovi vzdálené a může být zapotřebí některé narativy změnit, modernizovat je. Je-li však naprosto změněné celé prostředí, je provedena naprostá destrukce, na níž může vzniknout jakákoliv nová konstrukce; vynalezena jiná pravda. Může se vyprávět jakýkoliv příběh jakýmikoliv jevištními narativy. Jan Štěpánek scénografií takové prostředí pro Nebeského inscenaci připravil: postavil loď. Proč loď, lze si jen domýšlet; v intencích postmodernismu na základě citací a odkazů. Jde o symbol Titaniku, nebo se inscenátoři inspirovali scénou k Marthalerově curyšské inscenaci *Večera tříkrálového*? Těžko říci, ale je tu ještě další indicie, možná nejčitelnější: na jevišti je kapitánský můstek, na němž vládne rada von Walter, a podpalubí, v němž rodina Millerova v rybářském pracovním oblečení čistí ryby. Snad by to mohl být

3 Pojem elita, elitní je tu chápán v sociologickém smyslu jako označení skupiny, jež má v daném společenství vedoucí roli.

symbol neprostupných společenských rozdílů, jež existují i v Schillerově textu a jsou příčinou tragického příběhu lásky Luisy a Ferdinanda. Ale: vzadu se na této lodi zmitá skupina dívek v rytmu soudobé discohudby a tento tanec je unášejí kamsi, kde není ani potuchy o příběhu Ferdinanda a Luisy. Je na každém divákovi, aby si našel svůj smysl této lodi, je-li to ovšem vůbec možné; není-li tato mnohoznačnost záměrem.

Nejčitelněji tak přece jen vystupuje význam hierarchizace společenského postavení jednajících osob a s ním spojená témata ovládnutí, moci, manipulace s lidmi. Této rovině dominuje příběh Ferdinanda, jehož Saša Rašilov hraje jako hysterického, exaltovaného mládence, jenž se až nepříjemně trucovitě bouří proti svému otci premiéru von Walterovi, který mu ze svého kapitánského můstku vládne. Dominance tohoto příběhu Ferdinandovy vzpoury je taková, že i tragický Schillerův příběh zmařené lásky vedle něj bledne. Vypadá to totiž, že zamilovanost Ferdinanda do Luisy je především prostředkem jeho boje proti otci. Rašilovův Ferdinand svou nepřírozenou a vypjatou expresivitou tento narativ svého příběhu neustále a důsledně sděluje, zatímco von Walter Jiřího Štěpničky vystačí s minimálními věcnými prostředky: jako by mimochodem pronášenými replikami, z nichž číší chlad pána a absolutní převaha suverenity, která si je jistá sama sebou a nic ji nemůže vyvést z míry. Vedle sebe působí tyto výkony neuvěřitelně kontrastně, jako by ani nebyly z jedné inscenace. Ale: v rámci intertextuality to mají být zřejmě znaky odkazující k jinému kontextu: vzpoury neuspokojeného, neklidného a nezakotveného mládě, často až protivného svou nevyrovnaností, proti otcům, kteří rád společnosti a světa učinili nelidským a zabýdli se v něm jako jeho majetníci. V tomto duchu se nese herectví celé inscenace. Je-li oslabený celistvý příběh vyprávěný literární předlohou, nezbyvá než nahrazovat jej narativy, jež realizují emancipované dílčí příběhy jednotlivých postav. A tak jen Miller Aloise Švehlíka a Komorník Radovana Lukavského přirozeností svého projevu, rozvíjejícího citové vazby, mají šanci připomenout cosi z schillerovského jádra.

Schillerův příběh lásky, jež narazila na společenské rozdíly, poskytl v jistém směru až překvapivě redukovanou ideovou rovinu narativu znázorňujícímu spor synů a otců. Je podporovaný i příběhem Luisy Kateřiny Winterové, obdivně zahleděné do své lásky, vzhlížející se ve své zamilovanosti s potěšením ze sebe sama. Rodí se příběh o egotismu jako o zvýšeném a nekritickém hodnocení vlastní osoby, jenž už možná vstupuje na půdu dnešního širokého společenského a kulturního kontextu, na půdu současného narcisismu, který tvoří – jak říkají některé teorie – postmoderní osobnost potlačující tragičnost povrchní citlivosti a až apatii ke světu. Může v těchto souvislostech potom vůbec intertextuální text (inscenace) předvádět Schillerův příběh jako příběh tragický? Bohuslav Hoffmann (1999: 195) píše v rozboru Léblových *Našich Našich furiantů*, že se při této inscenaci opakovala historie s premiérou Stroupežnického hry: „...tak jako ‘tvrdě narazil’ ve své době Stroupežnický, protože předvedl českému divákovi ‘životní pravdu’ o něm, byli – až na určité výjimky – nepochopeni i Léblůvi furianti sto let poté.“ Je možné přijímat postmoderní intertextuální scénování ‘starých, zastaralých, anachronických a tím málo srozumitelných i neaktuálních’ her jako intenzivní úsilí dodat jim jako ‘textům’ dimenze současné. Obě ‘intertextuální’ inscenace v činohře Národního divadla to činí. Pokorného inscenace Tylova textu může být také zařazena do kontextu předvádějícího současnou ztrátu smyslu pro

historickou kontinuitu, stírání pocitu sounáležitosti s předcházejícími generacemi, rozpad historické paměti; život chápaný jen jako trvalá přítomnost! Vnucuje se ovšem neodbytně otázka: Není tato snaha za každou cenu scénickými narativy dokonale parodovat a ironizovat všechny narativy literární předlohy a skrze ně českou historii také součástí tohoto procesu? Neopouští inscenace tohoto typu také úprkem, až bezhlavě, tradice, nechtějí žít samy sebou jen v tomto okamžiku? Nejsou nakonec také 'trvalou přítomností', která vnímá jen tento okamžik a tento prostor?

Koneckonců: úsilí vedení činohry ND uplatňovat intertextuální přístup v maximálně možné míře v řadě uváděných inscenací jako by svědčilo o čemsi podobném. Jako by trvala představa, že Národní divadlo bude plnit svou funkci tehdy, když bude usilovně, intenzivně na svém jevišti předvádět jen nové, přítomné. To však platilo v době, kdy se české divadlo teprve rozvíjelo; dnes, v čase široké vrstevnatosti souborů a všemožných poetik by asi mohlo v tomto směru zmírnit své tempo a nehnat se tak úporně do prvních intertextuálních řad. Neboť mu za těchto okolností možná daleko více než dříve připadá úkol pěstovat a kultivovat tradice. Tradice 'velkého repertoáru ve velkém divadle', které stojí na interpretaci literární předlohy, se samozřejmě musí z hlediska intertextuality jevit jako konzervativní, ne-li přímo zpátečnická, jako brzda na cestě k přítomnosti. Nepochybně nebezpečí tohoto druhu obsahuje, a nepovede-li se interpretace jako inovace, modernizace, hrozí nebezpečí nudného akademismu. Ale na druhé straně: i tento 'velký repertoár' a tradice jeho interpretace na 'velkém divadle' jsou také vyhlídkou na trvání hodnot, se kterými bylo umění tradičně spjata jako součást kultury. V této souvislosti představují možná i jakousi míru mravnosti.

Což koneckonců může být také nad míru aktuální, přítomné.

Citovaná literatura:

ECO, U. *Meze interpretace*, Praha 2004

HOLÝ, J. „Poznámky ke koncepcím 'Kostnické školy' a českého strukturalismu“, in: *Čtenář jako výzva*, Brno 2001

HOFFMANN, B. „Fenomén Lébl a Naši Naši Furianti“, in: *Intertextualita v postmodernom umení*, Nitra 1999

HODROVÁ, D. *Hledání románu (kapitoly z historie a typologie žánru)*, Praha 1989

HOMOLÁČ, J. „Transtextovost a její typy“, *Slovo a slovesnost*, 1994, č. 55

HORÍNEK, Z. „Mezi dvěma texty“, *Divadelní revue* 2, 1991

HRDINOVÁ, R. „Museli jsme silně z cesty zbloudit“, *Právo* 4. února 2005

INŠTITORISOVÁ, D. „Divadelné dielo ako text a intertext“, in: *Intertextualita v postmodernom umení*, Nitra 1999

JANKOVIČ, M. *Dílo jako dění smyslu*, Praha 1992

OSOLSOBĚ, I. *Mnoho povyku pro sémiotiku*, Brno 1992

OSOLSOBĚ, I. *OstENZE, hra, jazyk*, Brno 2002

STICH, A. „Text Tylovy Drahomíry jako problém dramaturgický“, *Divadlo* 8 (říjen), 1960

VOSTRÝ, J. *Režie je umění*, Praha 2002

Harmonická koexistence zdánlivě neslučitelných způsobů chování

aneb Scénologické dimenze „Hapgoodové“

Július Gajdoš

Drama Toma Stopparda *Hapgoodová* vyšlo u nás v překladu Jaroslava Kořána v roce 1989, tedy hned rok po jeho vydání v Anglii, což lze jistě považovat za dobrou vizitku pružnosti překladatele i vydavatele (DILIA). Kdykoliv se k tomuto dramatu vracím, kladu si otázku, proč tato pružnost nezasáhla také české divadelníky, především ty, kteří mají vliv na uvádění her, a tento text u nich nenašel žádnou odezvu. Pokud mi je známo, *Hapgoodová* nebyla u nás dosud uvedena, na rozdíl od pozdější *Arkádie* (1993), která se na jevištích českých divadel ujala a hraje málem pravidelně. Takový osud nepotkal ovšem *Hapgoodovou* v zahraničí. Stačí lehké brouzdání po internetu, abychom zjistili, že tam se uvádí hojně. Mým úmyslem však není přesvědčovat dotované divadelní ‘producenty’, aby uváděli co nejvíc her zahraniční provenience, včetně *Hapgoodové*. Dělalí to totiž sami od sebe, ovšem v přesvědčení, že (a většinou také tam, kde) na rozdíl od uvádění domácích autorů nic neriskují. V určitém smyslu jim dávám za pravdu. Dlouholetým ovlivňováním divácké obce, že to původní, domácí nikdy nemůže dosáhnout zahraniční úrovně a současnost je v podání domácích autorů vlastně nudná,

dosáhli kýženého výsledku. Publikum májí na své straně. V rámci této nijak zvlášť promyšlené strategie se jaksí zapomínají zmínit (že by to snad ani nevěděli?), co producenti a ředitelé divadel v zahraničí podnikají, a diváci s jistou mírou tolerance protřpí, aby nakonec původní texty získaly svou tvář a mohly sklízet úspěchy doma i ve světě.¹ Uvědomuji si, že to po těchto kritických větách může vypadat, jako bych si předsevzal, že vyřeším paradoxní zadání – na příkladu anglického dramatu Toma Stopparda *Hapgoodová* ukázat důvod přehlížení dramát domácí provenience českými režiséry. To ovšem není můj hlavní záměr. V rámci tohoto pojednání mne přece jenom víc zajímá samotné zmiňované drama, i když (řekl bych příznačné) důvody jeho přehlížení v domácím prostředí

¹ Stačí připomenout vznik CEMA čili Council for Encouragement of the Music and the Arts (1940), Arts Council of Great Britain a Royal Charter (1946), které daly podnět k tomu, že se na scéně objevili autoři jako Osborne, Wesker, Pinter, Arden, Behan, Delaneyová a další, a také nedávnou aktivitu britských divadelníků kolem divadla Royal Court, kteří v začátku uváděli skoro nehratelné texty in-year-face, než našly svoji jevištní formu a staly se módní vlnou. Také například dánský rozhlas, který pravidelně (každý týden, až na jisté výjimky) uvádí původní hry, podporuje výrazným způsobem domácí dramatickou tvorbu; pohyb dramatických autorů mezi rozhlasem a divadlem je tam zcela přirozený.

bych přece jenom nerad nechal nepovšimnuté. Předpokládám však, že určité paralely mezi strukturou hry a její neoblíbeností mezi domácími divadelníky se při dalším zkoumání přece jen vynoří.

Z hojného počtu zahraničních i domácích teoretiků, kteří věnují pozornost Stoppardově tvorbě, stojí určitě za pozornost Katherine E. Kellyová a Wiliam W. Demastes. Oba se totiž důsledněji než jiní věnují paralelám a vztahům mezi současnou kvantovou mechanikou, teorií chaosu a jeho texty. Kellyová poukazuje na to, že důležitou část dialogu Kernerera z *Hapgoodové* čerpal autor z přednášek fyzika Richarda Feynmana, a to z kapitoly *Kvantové chování*. Autorka vděčí za tento objev kromě dobré orientace ve Stoppardových dramatech jistě také určité znalosti kvantové fyziky a teorie chaosu. Čtenáře (nikoliv diváka) ale k takovému 'objevu' vede přece sám Stoppard, když na úvodní straně své hry uvádí citaci z přednášek zmiňovaného vědce. Stoppard se tedy nesnaží nic zatajit a sám Feynmanův vliv hned v úvodu proklamuje. Zmiňovaný objev Kellyové tak jako by zapadal do kontextu Stoppardových her a připomínal situace z *Arkádie*, kde mezi poznatky získanými výzkumem a věcmi obecně známými nemusí být zas až tak výrazný rozdíl. Podobně jako tento rozdíl nepanuje ani mezi ne zcela přičetnou konfabulací a reálnou skutečností, případně autorskou fabulací a nereálnou skutečností (představující dvě protichůdné roviny krácející v harmonickém souladu vedle sebe).

Už samotné spojení kvantové mechaniky a dramatu může vyvolávat protichůdné postoje. Na jedné straně je tu nedůvěra umělců, kteří takové propojení odmítají jako příliš učenecké a natolik nedramatické, že je v divadle vlastně neuplatnitelné. Na druhé straně ale podporuje vašeň některých teoretiků objevovat exaktní pravidla, zvláště těch z nich, kteří milují třídění druhů a tabulky chemických prvků. Mám na mysli jistou tendenci humanistického myšlení, které se rozhodlo postupovat po vzoru

přírodních věd, aby dosáhlo stejně exaktních výsledků. Názorným příkladem tohoto způsobu myšlení u nás je obsáhlá kniha *Základní pojmy divadla* (momentálně v prodeji). Ač pro vzdělávání jinak nepoužitelná, může být aspoň dobrým dokladem vítězství rétoriky, triviální logiky a naivní objektivit nad invencí a kreativitou svým neutuchajícím úsilím tak dlouho zvědečtovat divadlo, dokud nebude ležet na pitevním stole, připravené vydat své tajemství těm, kteří pohled na mrtvé divadlo snesou.

Je tedy otázka, nakolik lze antagonismy mezi uměleckým a přísně vědeckým přístupem vyřešit k prospěchu obou: doporučoval bych při této snaze v každém případě ohled na divadlo, protože k popularizaci vědy stačí jednodušší prostředky. Pokud přijmeme tezi, že divadlo je obrazem světa a současně má možnost se tímto obrazem projevovat samo a objevovat i samo sebe, pak texty, které se dotýkají fyzikálních modelů světa, nacházíme již v naturalismu. Proslavený manifest Emila Zoly „Naturalismus v divadle“ (1881) vznikl v době, kdy intelektuální imaginace a sebescénování romantiků začaly omezovat je samé a pomalu se blížily svému konci v důsledku vyčerpání. Zola se ve svém manifestu ve snaze po změně dovolává nových postojů, plynoucích z kritického a svobodného myšlení a nikoliv jenom z výjimečné invence génia. Zolovi jde o to, aby divadlo a umění postupovaly v intencích vědy. Od Newtona a průmyslové revoluce, v jejímž rámci se vědecké výsledky potvrdily vynálezem stroje, slavila totiž věda samé úspěchy. Navíc Newtonův svět založený na vazbě příčiny a následku odpovídal klasickému světu aristotelovskému i očekávání moderní společnosti. Illya Prigogine a Isabelle Stengersová píšou o Newtonovi jako o novém světci, který přichází s tím, co je ve společnosti podvědomě přítomné a očekávané – determinismus. Součástí tohoto vývoje je i psychoanalýza, protože stejným způsobem staví na příčině, jakkoliv podvědomě ukryté, uplatňující se

však v lineárním postupu kauzality. U Ib-sena, a ostatně stejně tak i u Strindberga, se tato vše zahrnující vazba příčiny a následku projevuje tím, jak se malé prohřešky postavy, násobené časem až do formy jakýchsi 'sociálních zločinů', nakonec vrací ke svému původci, aby ho zničily. Základní východisko tohoto postoje lze najít ve vědecké tezi tehdejší doby, jejíž reflexí je ostatně i vize, kterou představuje *perpetuum mobile*, totiž že energie se neztrácí, ale jen proměňuje. Ve společenské rovině tomu odpovídá představa následnosti hříchu a trestu. Historické vědomí determinismu tak zcela přirozeně umožňovalo s porozuměním publika úspěšně uvádět i naturalistická dramata, protože byla v souhlase s viděním světa, uplatňovaným také ve společenských a kulturních vztazích. Ve vědomí publika byl a dosud je tento přístup hluboce zakořeněný a mohou se na něj odvolávat vlastně expresionistická, surrealistická i absurdní dramata, protože sice stavějí na kontingenci či vzpouře proti determinismu, ale vycházejí koncem konců z bipolárního vidění. Od kauzality se v nich může odvozovat její opak kontingence, nebo se nanejvýš lze po vzoru novoplatoniků uchýlit ke kompromisu.

S kvantovou mechanikou ve hře *Hapgoodová* je to poněkud složitější. Stoppard přichází s něčím, co není součástí obecného vědění. Navíc teorie kvantové mechaniky je poměrně složitá jak při pokusu o vysvětlení, tak při pokusu o pochopení, a divadlo zřejmě není tím nejvhodnějším prostorem pro exkurs do komplikovaných fyzikálních jevů. Podle Demastese nás *Hapgoodová* přivádí k tomu, abychom si povšimli, že to vnější není objektivně pozorovatelné, a jestli přece je, nemáme prostředky nebo způsob, jak se o tom dovědět. „*Ve 20. století se toto pozorování stalo svobodným názorem a snad ironicky nás dovedlo o něco blíže k 'pravdě' ve smyslu pravdy o ní samé a o nás*“ (Demastes 1998: 41). Citovaný autor píše, že Stoppard hrou *Hapgoodová* uvedl na scénu kvantovou mechaniku,

kteřá „*otevřela cestu pro základní přehodnocení kulturních představ v mnoha rovinách*“ (ibid.). V tom duchu se nese i mnoho jeho dalších výroků, jako „*Tom Stoppard Hapgoodovou zřetelně a vědomě vstoupil do říše současné vědy tím, že použil kvantovou fyziku jako metaforu lidského chování*“ (ibid.) či „*použitím kvantové mechaniky se nekompromisně obrátil k chování elementárních částic*“ (Demastes 1998: 42), včetně odkazu na Clive Jamese, pro kterého „*Stoppardova tvorba tkví spíše v moderní fyzice než v moderní filozofii*“ (ibid). Sledujeme-li toto zdůrazňování vědecké roviny hry, musíme dojít k přesvědčení, že Demastesovi asi přece jen spíš záleží na popularizaci vědy než na tom, jakým způsobem tyto vědecké poznatky scénicky realizovat. Otázka je, nakolik se tyto dvě roviny vzájemně doplňují, nebo vylučují. Demastes svým voláním po změně kulturních modelů poněkud připomíná osvícence s jejich vírou v divadlo, které může změnit sociální chování člověka. Při veškerém respektu k interpretacím, které vyzdvihují vědeckou erudovanost textu, se proto nelze ubránit otázkám o jeho scéničnosti a dramatickosti. Když je ve hře přiřčena taková klíčová role vědě, jak to souvisí s její scénickou a dramatickou rovinou? Navíc ve hře samé se kromě Kernerova s touto problematikou těžko vypořádává většina postav: buď ji přímo odmítají (Blair), nebo by do ní možná i pronikli, ale zcela ji nechápou (Hapgoodová). Sám Demastes dokonce předpokládá určitou rezistenci i u takového publika, které má jinak Stoppardovy hry v oblíbě.

Zmínil jsem se již o tom, že Stoppard staví v *Hapgoodové* na netradičních modelech, tedy na takových, které zatím nenarušily konvenční kulturní klima. Pro odbornou veřejnost jsou však tato témata již několik desítek let předmětem diskusí. Nejfrekventovanější z nich je změna postojů, především odklon od tradičního pojetí univerzalistických koncepcí, mezi které patří přesvědčení o možnosti neotřesitelné objektivizace a tendence k absolutiza-

ci pojmů. Přitom 'vědeckou' absolutizaci v umění zpochybil již Hans-Georg Gadamer v roce 1977, když v souvislosti s uměleckou kritikou prohlásil: „*Pole umělecké kritiky [...] se rozprostírá mezi 'vědeckým' zjištěním a smyslem pro kvalitu, ze kterého vyplývá soud a který není možné nahradit žádným zvědečtěním*“ (Gadamer 1995: 34). Postmoderní filozofové tuto tendenci již bez skrupulí proklamují. Gilles Deleuze se dovolává nutnosti vytvářet pojmy a Richard Rorty je v tomto smyslu ještě vzdálenější Demastesově vášni pro kvantovou fyziku, když píše: „*Filozof, který se pokládá spíše za pomocníka básníka než fyzika, zvažuje, jak se vyhnout narážkám na to, že nějaký názor je jediný správný, že jeho filozofie odpovídá tomu, jak věci skutečně jsou*“ (Rorty 1996: 8). V podstatě jde o 'klasické' úsilí postmodernistů prolomit to, co Lyotard nazývá „*akt totalizace*“ založený na „*meta-narativnosti*“ (Lyotard, 1984: xxvii, xxiv), čili jde o vzpouru proti jedinému správnému výkladu. Od Zolova manifestu došlo ve vědě i v umění k výrazné proměně. Zatímco Zola se v umění dovolával objektivizace v intencích vědy, Rorty nachází v umění inspiraci pro filozofa. Je mu totiž umožněno podobně jako umělci formulovat svět. Hledání a vyřčení vhodné metafory se v současné filozofii považuje za důležitější než snaha po objektivizaci. V tomto kontextu to pro nás znamená, že pokud budeme v *Hapgoodové* vidět především vědu, mineme se s její scénickou a dramatickou kvalitou.

Hapgoodová začíná v šatně městských lázní. Na scéně jsou kabinky a holící se Wates. Obraz je doprovázený zkrácenými hlasy ženy a muže z krátkovlnných vysíláček. Obsahem dialogu, psaného v duchu špionážního thrilleru, je směs aktivity samotných sledovaných agentů a osobních poznámek sledovatelů. V okamžiku, kdy na scénu vstoupí další muž, následuje podrobný popis střídání kabin, přemísťování osob a objevování a mizení kufříku, který je, jak z kontextu vyplývá, motivem

této aktivity. Celou akci ukončuje Hapgoodová, když se objeví s kufříkem na scéně. Po otevření kufříku a z následujícího dialogu se stane jasné, že akce byla neúspěšná. Úsilí o interpretaci v úvodu hry tak zcela pochopitelně směřuje k orientaci v pohybech, k nimž dochází v kabinách městských lázní, tj. ke snaze vyznat se v tom, jak jednotliví agenti mizí a opět se objevují. Tuto rošádu také autor ukončuje poznámkou: „*Při prvním uvedení hry se všechny uvedené akce odehrávaly za hudebního doprovodu a byly lehce choreograficky upraveny*“ (Stoppard 1989: 14). Naznačuje tím, že o akci je nutné mít jasnou představu. Pro ujasnění je snad celkem praktické jednotlivé pohyby objevujících se a mizících agentů s kufříkem i bez kufříku detailně rozkreslit. Takové rozkreslení sice umožní vytvořit si představu prostorově rozfázovaného pohybu jako důležité součásti choreografického pojetí, ale k tomu, abychom mohli sledovat přemísťování kufříku, to nevede. Zatímco ve hře *Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi* Stoppard staví diváka do pozice boha, který může vidět rozpor mezi tragickým koncem jejich cesty a přesvědčením hrdinů o velké životní šanci, tady divákovi ani neumožňuje vyznat se v trajektorii kufříku. Nabízí se tedy otázka, jestli nám znalosti kvantové mechaniky mohou nějak pomoci k pochopení úvodní situace, a tím také k rozkrytí tématu hry. Domnívám se, že určité vysvětlení s upozorněním, o jakou analogii jde, pomůže. Neznačená to ale plně porozumění hře v její scénické a dramatické rovině. Neznalost kvantové mechaniky by totiž neměla bránit běžnému pochopení, jinak by představení muselo začít přednáškou, a to bez ohledu na postavu Kernerera, který je v úloze dvojitého agenta protagonistou této teorie. Ten je součástí divadelní iluze, stejně jako všechny postavy na scéně, nikoliv tím, kdo mění divadlo v osvětovou instituci. Z čeho ale lze při úvodní scéně vycházet a v čem znalost Feynmanovy teorie může inscenátorům pomoci ke zvládnutí

úroku přiblížit předpoklady hry divákovi, je analogie pohybu elektronu. Kerner ji vysvětluje Blairovi a také k němu jednotlivé situace dramatu opakovaně přirovnává.² Neznamená to ale, že to pomůže rozřešit pohyb kufříku, stejně tak jako se divákům nepodaří rozluštit hlavolam mostů v Kaliningradu, který Kerner nikoliv náhodou také uvádí jako analogii k pohybu kufříku, i když je to, jak podotýká, analogie zjednodušující. Hra nám naznačuje, že vyřešení záhady mostů může být klíčem k řešení pohybu kufříku: zatímco k tomu, aby bylo možné projít v Kaliningradu³ všech sedm mostů, potřebujeme dva chodce, v případě kufříku se jedná o dvě dvojice dvojní-

2 Kerner mluví o tom, k čemu Feynman došel na základě následujícího experimentu: Na panel s dvěma otvory, umístěnými po jeho obou stranách, s neprůstřelnou zdí za panelem, míříme brokovnicí. Broky vystřelené z brokovnice opisují dráhu ve tvaru rozšířeného zvonu. Tím, že některé projdou otvory a jiné narazí na neprůstřelný panel, dostaneme jejich rozptyl. Když broky nahradíme zvukem, trajektorie zvuku nebudou opisovat dráhu rozšířeného zvonu, ale vlnění (interferenční oscilace), dostaneme tedy rozptyl vlnění. Rozšířený zvon představuje dráhu částice, vlnění dráhu zvuku. Když nahradíme částice i zvuk elektrony světla a necháme otevřený jenom jeden otvor panelu, elektrony procházejí otvorem jako částice. Když otevřeme oba otvory a díváme se nebo nějakým způsobem pozorujeme dráhu elektronů, chovají se jako částice, když je necháme nepozorované, chovají se jako vlnění. „Skutečnost je daná aktem pozorování“ (Stoppard 1989: 31).

3 „Kerner: Já jsem se v Kaliningradu narodil. [...] Tenkrát to ovšem Kaliningrad nebyl, tenkrát to byl Königsberg, sídlo pruských arcivévodů. Prezident Truman dal Königsberg Stalinovi. Mých rodičů se nikdo na nic neptal a mně pár měsíců vadilo, že už nejsem Němec. Nuže, v Königsbergu Emanuela Kanta bylo sedm mostů. Řeka Pregel, nyní Pregolja, se rozděluje kolem ostrova a pak se dělí znovu – představ si louskáček s jedním mostem přes každou rukojeť a jedním přes kloub a čtyři mosty na ostrov, který by byl ořechem, kdybys louskala ořechy. Königsberčané se odedávna bavili tím, že se snažili přejít všech sedm mostů, aniž by po některém z nich přešli dvakrát. Zdálo se to možné, ale nikdo to nerozřešil. [...] Až se ujal problému sedmi mostů švýcarský matematik Leonhard Euler a své řešení předložil Petrohradské akademii věd v podobě konečného neorientovaného grafu bez izolovaných uzlů, v němž každý uzel je sudého stupně. [...] (Vytáhne Watesův nákres na růžovém papíru.) Když jsem se podíval na Watesův nákres, viděl jsem, že důkaz podal už Euler. Jsou to königsberské mosty, jenomže jednodušší.

Hapgoodová: Co vlastně Euler dokázal?

Kerner: Že je to nemožné, že chodci musí být dva“ (Stoppard 1989: 112).

ků. Prozrazená pointa představuje jakousi nápopěvdu, a přece ani s její pomocí nedokážeme záhadu vyřešit. Jistěže, od diváka či čtenáře, ale ani od inscenátorů se žádné řešení nečeká. Hapgoodová není typ ‘interaktivní’ hry, která diváka vyzývá k řešení hlavolamů. Nebrání ale tolik nejasných informací a zapekklých hlavolamů důslednému porozumění hře? A kdyby hra byla inscenována takovým způsobem, že by divák dostal příslušné informace včetně nákrešů mostů a pohybů elektronů, pomohlo by mu to? Spíš by se hra změnila v to, o čem jsem se již zmínil: v přednášce s vizuálními pomůckami. Domnívám se, že řešení je přece jen v kvantové mechanice, ale nikoliv v tom, že bychom ji prostřednictvím divadla vyučovali, ale v jejím metaforickém významu. Již úvodní scéna je scénická metafora pohybu elektronu. Obraz pohybu elektronu představuje totiž touhu agentů tajných služeb, proto ho nelze podcenit.

„Kerner: Svět částic je pro důstojníka zpravodajské služby světem snů. Elektron může být v jedné chvíli tady i tam. Má na vybranou; může se přenést odsud tam, aniž překonal vzdálenost mezi; může projít současně dvojími dveřmi, anebo od jedné dveří ke druhé cestou, která je všem na očích, pokud se ovšem nedívají, protože akt podívání ho přiměje ke změně cesty. Jeho pohyby se nedají předjímat, protože k nim nemá žádný důvod. Zpěčuje se pozorování, neboť když víš, co dělá, nemůžeš si být jistá, kde je, a když víš, kde je, nemůžeš si být jistá, co dělá; Heisenbergovy relace neurčitosti; a není to tím, že by ses nedívala pozorně, vůbec ne, je to tím, že nic takového jako elektron s určitým postavením a určitou hybností prostě neexistuje; soustředíš se na jeden, druhý ti uteče, a není v tom žádný trik, je to skutečnost ve stavu bdělosti“ (Stoppard 1989: 118).

Právě proto, že pohyb elektronu nelze rozumově zcela pochopit, můžeme se při jeho scénování obrátit k mimezi. Kerner je vědec, kterému je literatura zcela vzdálená. Čte jenom detektivky a nechápe, proč

se pointa neprozradí hned na začátku. Zajímá ho jenom skutečnost, žádné přeludy, kouzla nebo iluze, a přece se dostává do situace, ve které se skutečnost setkává s iluzí. Je to prostor, kde věda a umění jsou si nejbližší. Realita se najednou jeví jako iluze. Proměňuje se v kouzlo, takže nevěříme vlastním očím, co se to před námi odehrává. Nepředstavitelnost pohybu elektronu lze zobrazit jenom iluzí, která je metaforou skutečnosti. Díváme se na pohyb kufříku na scéně jako na pohyb elektronu, který poutá naši pozornost a udivuje nás také proto, neboť si uvědomujeme, že ho nemůžeme odhalit, stejně jako kouzelníková kouzla. Naše nevědomost nebo nemožnost něco racionálně vysvětlit nebrání údivu a fascinaci. Uznání, že to vnější, co vidíme, není vše, co pozorujeme, zpochybňuje sice objektivitu vědy, ale současně to neznamená návrat k subjektivismu: jde jen o toleranci k faktu, že jsme schopni zachytit jenom něco z pozorovaného a že náš výklad je vždy ovlivněný naším úhlem pohledu a naším výběrem. Současně to vyžaduje uznání modelů jako pomůcky k porozumění, nikoliv jako prostředků k řešení. To vše nás ale neobírá o iluzi. Náš pohled a následný popis je vždy kombinace skutečnosti a iluze o ní. To je úvod *Hapgoodové*. Nejde o porozumění, jde o působivý trik, který přitahuje pozornost tím, že vytváří přiléhavou metaforu. Jsme nuceni si připustit, že nemůžeme pochopit pohyb elektronu, který se chová „jako mol, který se tu před chvílí mihl, nabývá a ztrácí kvantum energie a skáče, a v momentu kvantového skoku je jako dva moli, jeden je tady a jeden tu být přestává; elektron je jako dvojčata, každé z nich unikátní, unikátní dvojče“ (119). Ani to nás ale nemůže obrát o iluzi, že i z toho, co vidíme, si dokážeme vytvořit plnohodnotnou představu. I když je složená z toho, co vidíme, co víme, a z toho, co se domníváme. Koneckonců chování elektronu není ani tak vzdálené lidskému chování. Dokonce v něm lze vidět určitou analogii. Elemen-

tární částice tím, že se chová jinak, když se díváme, a jinak, když se nedíváme, je do jisté míry analogií lidského chování a bezprostředně souvisí se scénováním. Náš pohled tak ovlivňuje chování. V této souvislosti mluvíme o scénování, sebescénování, tedy o scénologii v její specifické a nespécifické formě. Jde tedy o dva zdánlivě neslučitelné způsoby chování. Jeden podle vyžadované konvence, kterou určuje náš pohled, a druhý, co je v této chvíli dovoleno, nebo vyhovující. Herec, kterého je na scéně vidět, se snaží chovat v kontextu své role (trajektorie – určité dráhy ve smyslu pohybu v prostoru), ovšem tak, jako by nebyl viděn. Lze předpokládat, že v okamžiku, kdy by se publikum skutečně nedívalo, vystoupil by zaskočený takovou nepředpokládanou situací ze své role a choval by se zcela jinak.

Hra Toma Stopparda *Hapgoodová* se vymyká standardnímu zařazení ‘špionážní thriller’, stejně jako *Arkádie* není typická konverzační hra, i když je to nejčastější způsob jejího inscenování. Domnívám se, že obě (i hra *Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi*), vyžadují více než jiné současné hry odlišný, a to scénologický přístup. Jednou z podmínek je nutnost poodstoupit od textu a zkoumat ho v kontextu paralel, odkazů a analyzovat to, k čemu poukazuje. V *Hapgoodové* se skrývá zajímavý paradox. Autor jako by si pohrával s interpretem a nabádal ho doslovně uvěřit tomu, co je v textu dominantní – teorii kvantové mechaniky. Současně ale i sám text jako by si pohrával s autorem a nechával ho ve víře, že skutečně napsal to, co mínil (k tomu patří zmíněná poznámka k úvodní scéně). Demastes a Kellyová možná velice přesně rozpoznali Stoppardův úmysl napsat hru o kvantové mechanice. Neznamená to ale, že napsal hru především o ní, i když to měl v úmyslu. Peter Handke se ve svém modernistickém období dožadoval, abychom nechali text starat se sám o sebe. Jestliže je tolik ukryto mimo text, potom se text stává průvodcem k něčemu další-

mu. Neznamená to, že průvodce je méně důležitý. Jak jinak a bez úrazu bychom prošli neznámým územím? Jedna z reakcí je rezistence. Potenciální rezistence publika vůči kvantové mechanice nesouvisí s odmítáním informací obsažených v textu. Ty mohou být sice šokující, ale už to samo provokuje zvědavost. Řešením není přednáška o kvantové mechanice. To by do jisté míry byl dadaistický útok na publikum. Řešením jsou průvodci a prostředníci. V tomto případě je to kromě samotného textu vizualizace, scénická metafora. Podobně jako se ve středověku hrály výjevy z bible pro množství těch, kteří si neuměli číst, ale mohli věřit, je i v tomto případě třeba zvolit podobný inscenační přístup. Možná návratem k vizualizaci. Od inscenátorů to ovšem vyžaduje talent scénického vidění a schopnost scénování, protože to, o čem vypovídá samotný text, je příliš složité a těžko pochopitelné. Stereotypnímu přístupu některých současných českých režisérů inscenovat text tak, jak ho subjektivně vidí nebo jak by ho potenciálně napsali, případně jakou emocionální rezonanci v nich vyvolává, se samozřejmě taková hra vzpírá. *Hapgoodová* vyžaduje přístup založený na porozumění textu v celé jeho složitosti. Je to hra originální a nezatížená konvencí, ale současně natolik přesahuje prozatímní zkušenosti inscenátorů, že uchopit ji se podaří jenom těm, kteří stojí o to porozumět jí. Určitě se to nepodaří těm, kteří prosazují především svoje ego. Ti budou vždycky tvrdit, že hra je spíš čtivá než hravá. Ale ani sám text hry jim nevytváří prostor pro navyklý způsob inscenování. Chová se jako elekttron, je pro ně neuchopitelný.

Teoretici zařazují Stoppardova drama mezi postabsurdní. Mají k tomu jistě dostatek důvodů. Autor navazuje na tendence absurdních dramatiků, témata vztahů mezi náhodností a kauzalitou, nedostatkem významu a jeho přebytkem, jsou v jeho tvorbě častá. V tomto smyslu je ale vztah

mezi absurdním a postabsurdním světem výrazně rozdílný. Absurdní svět v dramech nepřechází lineárně v postabsurdní. Stoppard přichází s novým pojetím reality, která ale vůbec nevychází z absurdity, nýbrž spíš z jiné reality, z nové nebo z hyper-reality, protože je v určitém smyslu reálnější než doposud reálná, a to bez ohledu na naši ochotu ji přijmout, nebo odmítnout. Je to realita odvozená z vědeckých koncepcí, ale její podstatou není vědecká teorie implantovatelná do dramatu, nýbrž jiný úhel pohledu. Domnívám se, že kvantová mechanika, ale i teorie chaosu otevřely dveře tomu, co bylo v umění již za romantiků sice v jiné formě, ale přece jen přítomné, a co věda v období průmyslové revoluce zastínila: že si totiž nelze dělat nárok na pravdu, že pravdu nelze vlastnit. 'Nová' věda přichází s tím, co lze nazvat uměleckým přístupem. Vedle mechanického pojetí světa tak staví perspektivu subjektivní inspirace. To ale není subjektivismus, ve kterém se nakonec ukáže, že subjektivně rozdílné názory nejsou až tak odlišné, a jestli ano, potom spíše v detailech než v základní struktuře. Subjektivní inspirace je zmiňovaný prostředník nebo průvodce od sebe ven, cesta k jiným a ke světu, která, i když se na ní vychází ze sebe, není prostorem pro dominantní ego, protože jí dominuje touha porozumět. Možná to je důvod, proč hra *Hapgoodová* je v českém prostředí tak přehlížená.

Citovaná literatura:

- STOPPARD, T. *Hapgoodová*, Praha 1989
 GADAMER, H-G. *Aktualita krásného*, Bratislava 1995
 DEMASTES, W. *Theatre of Chaos*, Cambridge 1998
 LYOTARD, J. F. *Postmodern Condition*, Manchester 1984
 PRIGOGINE, I. / STENGERSOVÁ, I. *Řád z chaosu*, Praha 2001
 RORTY, R. *Nahodilost, ironie, solidarita*, Praha 1996
 ZOLA, E. „Naturalism“, in: *Modern Theories of Drama*, Oxford 1998, s. 80–89

Scénologie a urbanismus

(Scénologie Ostravy 5)

Radovan Lipus

Chceme-li při zkoumání nespecifických scénických a dramatických kvalit města Ostravy postoupit od výmluvných a názorných jednotlivostí, jakými jsou sochy v architektuře, divadelní budovy či zábavní podniky a kavárny, k větším částem této pozoruhodné sídelní struktury, měli bychom se dotknout zdejšího v mnoha směrech ojedinělého **urbanismu**.

Začít ovšem musíme slovem **aglomerace**. Tento termín je pro Ostravu a její charakter klíčový. Dnešní více než třistatisícové velkoměsto skutečně představuje v našich podmínkách přímo čítankový příklad tohoto pojmu nejen ve smyslu geograficko-sociologickém. Ono *seskupení, nahromadění vzájemně blízkých sídel, kde jedno sídlo dominuje velikostí i významem*, jak zní zkráceně encyklopedická definice, zde odkazuje netoliko ke vzniku tzv. Velké Ostravy v roce 1924, kdy vládní komisař a starosta Jan Prokeš alespoň částečně realizoval svou velkorysou vizi sloučením Moravské Ostravy, Přívozu, Mariánských Hor, Nové Vsi, Hrabůvky, Vítkovic a Zábřehu do jediného, tehdy stotisícového města. Svůj nepominutelný metaforický půvab má zejména v souvislosti se zdejším mohutným hutním průmyslem i další, řekněme metalurgický význam slova 'aglomerace': *spékání – souhrn fyzikálních, tepelných a chemických dějů. Směs aglomerační rudy, jemnozrnného koncentráту, přísad a paliva (koks) se před spékáním promíchává, vlhčí a ve sbalovacím bubnu přepeletizovává. [...] Roztavením jemnozrnných částic a natavením povrchu větších částic vzniká tavenina zabezpečující spojení do pórovitého spečence, aglomerátu*.

Ostrava jako 'městská aglomerace' se skutečně zcela zásadně liší od našich dalších dvou velkoměst – Prahy a Brna. Nemám teď na mysli pouze onen *dramaticky* explozivní a překotný vývoj posledních zhruba sto padesáti let, o němž již byla řeč dříve. Nejde zdaleka jen o ono prudké *spečení* původně 34 samostatných měst, městeček a vesnic do nynějšího celku. Jde tu také o nepřehlédnutelné **kontrasty ve struktuře** výsledného aglomerátu. Již v onom roce 1924 se totiž spojovaly obce tak radikálně rozdílné, jako byla města Moravská Ostrava se 42 000 obyvateli či průmyslové Vítkovice s 16 000 zaměstnanci stejnojmenných hutí a strojíren, s idylickými a nefalšovanými zemědělskými vesničkami, jakou byla pouze třítisícová Hrabůvka a ještě o tisícovku menší Nová Ves. Při pohledu na dobové fotografie se zdá, že tyto části spojeného města nedělí pouhých několik kilometrů, ale propasti staletí a kultury.

Dalším výjimečným rysem zdejší dramatické městské tkáně je **fragmentarita a rozvolněnost**. Zatímco Praha a Brno jsou zhruba na stejné ploše pevně semknutými městskými útvary, jejichž koncentrace přirozeně klesá od jasné

NOVÉ VÍTKOVICE KOLEM ROKU 1901



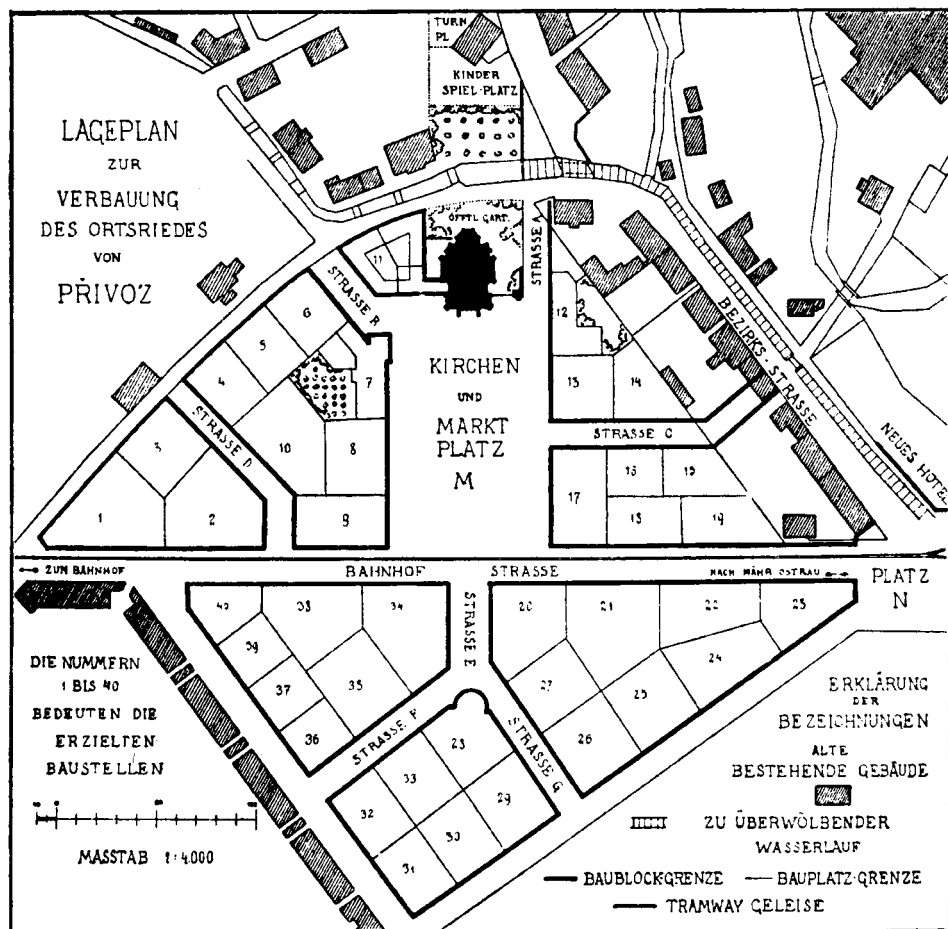
1. ZÁMEK
2. ANGLICKÁ KOLONIE
3. ÚŘEDNICKÁ VILA
4. DÉLNICKÉ DOMY
5. ŠKOLA
6. VODÁRENSKÁ NÁDRŽ
7. "U" DOMY
8. ŠTÍTOVÁ KOLONIE
9. "I" DOMY
10. KOSTEL SV. PAVLA
11. FARA
12. ZÁVODNÍ HOTEL
13. TĚLOCVIČNA
14. JESLE
15. DÉLNICKÁ KASÁRNA
16. AREÁL NEMOCNICE
17. TRŽNICE

18. NÁDRAŽÍ
19. III. PAVILÓN NEMOCNICE
20. ROHOVÝ OBYTNÝ DŮM FIRMY AMENDE - HOLÁŇ
21. LETNÍ PLOVÁRNA
22. LÁZNĚ - KRYTÝ BAZÉN
23. KLUIŽIŠTĚ
24. JÍDELNA S UBYTOVNOU PRO PERSONÁL
25. ZASTÁVKA TRAMVAJOVÉ DOPRAVY
26. RADNICE
27. VÝSTAVNÍ PAVILÓN

čitelného centra směrem k okrajovým čtvrtím a předměstím, pak pouhý pohled na plán Ostravy vás ujistí, že zde je všechno jinak. Nejenže budete obtížně a možná i mylně určovat centrum, jádro, ohnisko, ale stejné potíže na vás čekají při identifikaci předměstí. Co je zde vůbec předměstím? Je jím více než stotisícová Poruba, zdánlivě jakoby zcela odtržená od zbytku města? Je jím přibližně stejně lidnatý městský obvod Ostrava - Jih? Jistěže ne.

Čtení plánu města vám navíc výrazně komplikuje skutečnost, že zatímco v jiných městech je průmysl většinou situovaný do okrajových čtvrtí či na předměstí, zde jej naleznete téměř všude, dokonce v samotném centru. V těsném dotyku s náměstím, kostelem či nemocnicí. Ostatně, jak vypadá střed města z vrtníku v textu Jana Balabána s názvem „Přelet“, publikovaném počátkem 90. let v *Revolver Revui*?

Na levoboku Moravská Ostrava. Jaký to směšný ostrůvek žlutavě šedých domů. Věže tří kostelů a tupý pahýl radnice s uřatou hvězdou. Ulice jako spáry mezi prošlapanými parketami, sem tam nějaká chybí,



◀ ▲ Plány měst Nové Vítkovice a Přívoz

to je snad náměstí. Tu a tam z toho trčí košťata bezlistých stromů. Několik střech se zaleskne. Šupiny na těle odřené ryby. Chuděra, ze všech stran je tlačena hromadami svinstva a hranami fabrik. Skřele jsou vykloubeny, krvavé žábry plné písku. Protéká jí černá řeka žluči a kolem ní chodí na procházku lidé se svými psy. Maminky tam venčí děti v kočárcích. Já tam učím svou dcerku jezdit na kole.

Moravská Ostrava jako dramaticky zakrvácená ryba! Další malý literární příspěvek k *zoologice města O.*,¹ k charakteru *aglomerátu*. Aby toho nebylo málo, je celý tento třistatisícový *pórovitý spečenec* protkaný kromě standardních komunikačních toků, jakými jsou veřejné pozemní či železniční komunikace nebo tramvajové a trolejbusové linky, navíc ještě hustou sítí roztodivných potrubí, drátů, produktovodů a závodních vleček, vedoucích tu hustou městskou zástavbou a hned zase listnatým hájkem, funkčním průmyslovým podnikem, otevřenou krajinou s pasoucími se hospodářskými zvířaty. Pokud přistoupíme na obraz města jako

¹ Viz stejnojmennou kapitolu 1. části „Scénologie Ostravy“, Disk 8: 42–47.

jedinečné scénografie, pak Ostrava díky své výlučné a kontrastní skladbě připomíná **mansionovou středověkou scénu**, kde každá část města je prostředím výrazně jiné části dramatu, rozhodně se však nikdy nejedná o neutrální a všeobecně použitelnou dekoraci. V souladu s liturgickou tradicí mansionové scény zde pak snadno nalezneme pozemský svět, očistec, dýmající peklo i rozkvetlý ráj. Nemusíme ani letět vrtulníkem, stačí Ostravou pouze projíždět nebo procházet a vidíme, jak se jednotlivé *scény* střídají náhle, bez výstrahy, bez varování, bez evidentní logiky a zdánlivě bez souvislostí. Nikdy však bez silné emotivní působivosti, což zřetelně dokládají slova Ludvíka, hlavního hrdiny slavného Kunderova románu *Žert* z roku 1965.

Nazdařbůh jsem pak z tramvaje vystoupil a nazdařbůh zase nasedl na tramvaj jiné tratě; celá ta nekončící ostravská periferie, v níž se v prapodivném skladu mísí fabrika s přírodou, pole se smetišti, lesíky s haldami, činžáky s venkovskými staveními, mne zvláštním způsobem přitahovala a rozrušovala; vystoupil jsem znovu z tramvaje a vnímal jsem téměř s vášní tu divnou krajinu a snažil se přijít na kloub jejímu duchu; snažil jsem se pojmenovat slovy to, co dává této krajině složené z tak různorodých prvků jednotu a řád; šel jsem kolem idylického domku obrostlého břečťanem a napadlo mne, že sem patří právě proto, že se naprosto nehodí k oprýskaným činžákům, které stojí v jeho blízkosti, ani k siluetám těžních věží a komínů a pecí, které tvoří jeho pozadí; šel jsem kolem nízkých nouzových baráků, které byly samy o sobě jakousi osadou v osadě, a viděl jsem kousek od nich stát vilu, sice špinavou a šedou, ale obklopenou zahradou a železným plotem; na rohu zahrady rostla velká smuteční vrba, která byla v této krajině jakýmsi zbloudilcem – a přece, říkal jsem si, snad právě proto sem patřila.

Navzdory prvnímu vnějškově chaotickému dojmu ze skladebné struktury ostravské městské krajiny Kundera mluví o **jednotě a řádu zcela různorodých, ba protikladných prvků**. Emoce hlavního hrdiny charakterizuje slovy od přitažlivosti a rozrušení až téměř k vášni. Je důležité si na tomto místě připomenout, že ony silné 'divácké' dojmy nevyvolává pohled na jakési představení s živými aktéry, ani se nejedná o úchvatnou, čistě přírodní scenerii. Jde tu o ryze městské, tedy umělé, člověkem vytvořené prostředí, konkrétně o exponovanou část průmyslové aglomerace. Ten silný účinek je tedy zakódovaný hluboko uvnitř struktury samé, bez ohledu na její jistě neméně specifické obyvatele.

Budeme-li tedy schopni vnímat a cítit v oné kontrapunktické, střihové, někdy až šokující městské tkáni nepopíratelné **dramatické kvality**, pak si můžeme všimnout i jakéhosi **dialogu**, jež spolu jednotlivé části Ostravy vedou. Zatímco při procházce Prahou běžný chodec například ani nezaregistruje, kde končí Vinohrady a začínají Vršovice, hranice mezi Přívozem a Moravskou Ostravou je dodnes zřetelná. O izolovaném satelitním charakteru Poruby již byla řeč. Zkusíme se za okamžik podívat na tři *města ve městě*, na tři urbanistická řešení, pozoruhodná jak z hlediska architektury, tak scénologie, neboť je můžeme považovat zároveň za scénu pro tři nenaplněné nebo přesněji řečeno ztroskotavší společensko-politické koncepty 19. a 20. století. Čekají nás Přívoz, Vítkovice a Poruba.

Hned na tomto místě je třeba zdůraznit, že se jedná skutečně původně o **tři města**, a nikoliv pouhé submisivní čtvrti vznikající postupně pouhým rozrůstáním původního jádra. **Přívoz i Vítkovice** byly samostatnými a soběstačnými městy dlouho před sloučením s Moravskou Ostravou. A dokonce i teprve padesátiletá (pokud pomineme původní poměrně nevýznamnou vesnici) **Poruba** byla projektována jako samostatné město Nová Ostrava, tedy v ideologickém záměru nikoliv jako *doplňěk* původního sídla, ale jako jeho *ekvivalent*. Moravská Ostrava

měla zmizet ze zemského povrchu, kvalitní černé uhlí v jejím podzemí mělo být beze zbytku vytěženo.

Společným jmenovatelem všech tří uvedených městských celků je důležitý fakt – ač byly konkrétní podmínky a okolnosti rozdílné, všechny vznikaly záměrně jako **vzorový příklad urbanistického uvažování své doby**. Všechny tři byly úspěšným městotvorným konceptem, v jistém slova smyslu však zároveň posléze **dějiny opuštěnou scénou**.

Jasnozřivý vizionář Camillo Sitte

Ještě než se vnoříme do dialogu ulic a náměstí zmíněných lokalit, zastavme se u jednoho neprávem opomíjeného, přesto však zásadního jména. Zní **Camillo Sitte** (1843–1903) a patří výtečnému architektovi a především urbanistovi, autorovi jedné z fundamentálních teoretických prací v dané oblasti. *Stavba měst podle uměleckých zásad* byla poprvé publikována v jeho domovské Vídni v roce 1889. Čím je tento pozoruhodný spis zajímavý pro naše zkoumání? Jistě nejen tím, že těžiště Sitteho praktické tvůrčí činnosti bylo v posledních desetiletích jeho života úzce spjato s Moravou a zejména pak s Ostravskem. Jeho regulační plány Olomouce, Hrušova, Mariánských Hor, Moravské Ostravy a Přívozu patří dnes do zlatého fondu dějin urbanismu. Daleko významnější však je, že jeho závěry a poznatky mají stále mnoho co říci i světu *scénických umění*. Dá se totiž s klidným svědomím konstatovat, že jeho přes sto let staré myšlenky jsou nejen veskrze překvapivě živé, ale zejména pozoruhodně *scénologické*.

Sitte při svém uvažování o **tvorbě měst** (neboť v jeho případě jde přes veškerou logiku a racionálnost o emotivní tvůrčí proces směřující ke vzniku jedinečného místa) polemizuje jak s utilitárním inženýrským přístupem, tak s formalismem, pompézností a pouhou vnějškovou okázalostí reprezentovanou v jeho době nejmhatatelněji vídeňskou Ringstrasse, o které Carl E. Schorske výstižně poznamenává:

Je však třeba mít na paměti, že toto budování města znamenalo více než jen promítnutí hodnot do prostoru a kamene. [...] Praktické cíle, k jejichž naplnění by přestavba města mohla směřovat, byly důsledně podřízeny symbolické funkci reprezentace. Výstavba Ringstrasse se řídila nikoli funkční účelností, ale kulturní sebeprojekcí. [...] Ve svém hlavním díle Der Stadtebau použil Sitte Ringstrasse jako odstrašujícího příkladu a vypracoval zásadní kritiku moderního velkoměsta z názorových pozic zastánců minulosti.

Ovšem jako pouhý kritik Ringstrasse bez vlastního tvořivého přístupu by nás Camillo Sitte jistě tolik neupoutal. Při psaní se vždy důsledně držel zásady *hovořit pouze o tom, co sám viděl a kde může hodnotit estetickou působivost podle vlastního názoru*. Proto také nikdy nepíše o problému z hlediska vzdáleného pozorovatele či chladně nezaujatého badatele, ale z pozice aktivního diváka, či přesněji řečeno účastníka bytí ve městě. Dokáže se tak díky své výjimečné empatii stát třeba i obyvatelem dávno zaniklých Pompejí.

Kdo zde po celodenní vážné práci večer půjde domů po znovunalezeném fóru, ten bude jistě mocně přitahován schodištěm Jupiterova chrámu, aby z něj mohl opětovně přehlížet nádherné založení, z něhož vyzařuje stejná harmonie jako z plných a čistých tónů nejkrásnější hudby. Na takovém místě plně

chápeme Aristotelova slova, že základem stavby měst je především postavit město tak, aby byli lidé bezpeční a zároveň šťastní.

Schodiště Jupiterova chrámu v tomto smyslu získává nový rozměr, kromě elementární funkce komunikační zajišťující spojení fóra s chrámem, se tu stává **hledištěm**. Ale kde jsou herci? Všimněme si, že zde není ani slovo o chodcích, či obvyklém ruchu ulice a náměstí. Město samo je mu (podobně jak jsme to viděli dříve u Milana Kundery) **scénou netoliko ve významu výpravy, ale i jako určující spoluúčastník děje, tedy scénou ve fundamentálním dvojediném smyslu dějového výjevu vytvářejícího prostor a prostoru představujícího nějaký děj**.

Hlavním tématem jeho knihy jsou problémy **agory, fóra, tržiště, náměstí** jako nejdůležitějších městských prostor. Přemýšlí o nich s plným vědomím souvislostí a konotací urbanistických, sociálních a bezděky i scénických.

***Agora** starořeckého města byla místem, kde pod otevřeným nebem jednala městská rada. Dalším hlavním náměstím antického města bylo **tržiště**, které sice i dnes bývá na náměstí, avšak stále více se přenáší do uzavřených tržnic. Když si připomeneme, že se také venku před chrámem obětovalo bohům, že pod širým nebem probíhaly hry a divadelní představení, že i chrámy a dokonce i obytné antické domy měly otevřené prostory, pak je zřejmé, že se vlastně stavby a městské domy příliš vzájemně neoddělovaly – i když se nám to z našeho dnešního hlediska může jevit podivným.*

Podivným by se nám „z našeho dnešního hlediska“ mohlo jevit i úzké sepětí výrazné divadelnosti, obřadnosti a rituálů s každodenním životem tehdejšího města. Sitte, dobře si vědomý i této pradávne markantní a nezastupitelné scénické funkce veřejného městského prostoru, cituje Vitruvia:

*Řekové zakládali svá fóra do čtverce s prostornými a dvojitymi sloupovými síněmi a zdobí je hustě postavenými sloupy s epistylly z mramoru nebo jiného kamene. Nahoře nad portiky zřizují ochozy. Italská města však nemohou svá tržiště zakládat tímto způsobem, protože udržujeme obyčej našich předků pořádat na nich gladiátorské hry. Je proto třeba kolem tohoto **jeviště** vyřešit prostornější sloupové ochozy a umístit v nich krámky penězoměnců a ve vyšších poschodích zřizovat **balkony pro diváky** jak z hlediska jejich vhodného účelu, tak i z toho plynoucích státních důhodů.*

Vitruvius hovoří o fóru přímo jako o specifickém jevišti a Sitte uvažování o takto traktovaném náměstí dále rozvíjí. Na oné cestě pochopitelně nemůže vynechat ty, o nichž jsme v souvislosti s Ostravou mluvili v kapitole „Nehybní herci“,² tedy sochy v architektuře, zde přesněji sochy ve veřejném prostoru. Ještě předtím ovšem Sitte připomene **tři vývojem kodifikované typy evropských náměstí** a jejich životaschopnost.

*Podle velikosti nebo způsobu správy obcí sloužila v Itálii k uspokojování praktických požadavků života města dvě nebo tři a jen zřídka kdy jedno takové náměstí. Ve středověku a v renesanci se na nich též projevoval rozdíl mezi církevní a světskou mocí. Vytvořilo se tak jako samostatný základní urbanistický útvar tzv. **katedrální náměstí** – **Domplatz**, jemuž zpravidla dominuje křesťanská kaple neboli baptisterium a biskupský palác. Světským hlavním náměstím je **Signoria** a kromě toho existuje samostatně i tržiště **Mercato**. Signoria je vlastně nádvořím knížecího paláce, je obklopena dalšími paláci mocných a vyzdobena historickými památníky a pomníky. [...] Předběžně a čistě teoreticky lze tvrdit, že středověk i renesance udržely životaschopnost náměstí a jejich jednotu s přilehlými veřejnými budovami, zatímco dnes slouží nanejvýš jako parkoviště a ztrácí se jejich umělecké spojení s okolními budovami.*

² Viz Disk 8: 55–64.

Nejen při zmínce o náměstích proměněných v parkoviště nabude Sittého čtenář znovu dojmu, že se zabývá textem nikoliv přes sto let starým, ale nepříjemně současným. Za citaci stojí i jeho příklad komplikovaných osudů snad nejslavnějšího sochařského díla všech dob – Michelangelova *David*a.

*Odstrašujícím příkladem zvrácenosti novodobého vkusu může být historie Michelangelova David*a ve Florencii, vlasti a vysoké škole umění. Tato obrovská mramorová socha stála těsně u stěny Starého paláce (Palazzo Vecchio), na levé straně hlavního vchodu, na místě zvoleném samotným Michelangelem. Lze se vsadit, že na myšlenku umístit sochu na tomto místě by nepřišla žádná soudobá komise, připadalo by jí to absurdní, ne-li vyšinuté. Michelangelo však takto volil a Michelangelo o těchto věcech něco věděl. Socha tam tak stála od roku 1504 až do roku 1873. Na všechny, kteří ji zde ještě mohli vidět, působilo mistrovské dílo právě zde neobyčejným dojmem. Socha vypadala v porovnání s kolemjdoucími a v kontrastu s poměrnou stísněností náměstí ještě větší. Tmavé, monotónní a přece mocně působící kvádrové zdivo paláce vytvářelo pozadí, před nímž obzvláště vynikaly linie těla lépe než kdekoli jinde. [...] Nyní stojí David v hale Akademie pod skleněnou bání mezi sádrovými odlitky, fotografiemi a rytinami Michelangelových děl určených historikům a kritikům umění ke studiu. Člověk potřebuje zvláštní duševní přípravu, aby vydržel morbidní dojem z tohoto žalářovaného umění, které se nazývá muzeum, a aby se nakonec mohl radovat ze vznešeného díla. Ani tím však nebylo učiněno zadost umělecky osvědčenému duchu doby. David byl odlit z bronzy v původní velikosti a umístěn na prázdném náměstí na vysoký podstavec, pochopitelně v jeho geometricky přesném středu; daleko od Florencie na Via dei Colli. Před sebou má krásnou vyhlídku, za sebou kavárnu, po stranách refýž zastávky a korzo a všude kolem turisty s bedekry. Takto umístěná socha ztrácí svůj účinek a často lze slyšet, že není o mnoho větší než normální lidská postava.

Pozdější uměleckohistorické bádání vyvrátilo některé z uvedených údajů. Dnes již například víme, že 434 cm vysoká socha z bílého mramoru dokončená v roce 1504 byla původně určena na chórový pilíř florentského Dómu a její pozdější umístění u vchodu do Starého paláce bylo tedy již 'náhradním' řešením z rozhodnutí umělecké komise, jejímiž členy byli například také Leonardo da Vinci a malíř Botticelli. Originál je sice skutečně dodnes žalářovaný pod kopulí Akademie, ale místo u vchodu do paláce je opět osazené věrnou kopií. Přestože čas zpřesnil nebo posunul některá dílčí Sittého tvrzení, nezměnil vůbec nic na smyslu jeho slov. Umístění sochy na veřejné prostranství je totiž vskutku úkolem, jež se velmi nápadně blíží promyšlenému režijnímu scénování, záměrné a vědomě budované **mizanscéně**. Přičemž nerozhoduje pouze pozice sochy/herce v souřadnicích místa, ale též jeho pozadí, nasvícení, výška soklu atd. Jak uvádí Jaroslav Vostrý k problematice postavení či situování osoby v prostoru:

*Jako se **situace jistého člověka (osoby)** v zásadě rovná jeho **postavení**, tak se situace v obecném smyslu rovná **vzájemnému postavení osob či/a předmětů, které mají vztah k silám, jimiž je příslušný prostor konečkonců určený** (takové síly jsou potenciálně obsaženy i v přítomných osobách a projevují se v jejich jednání).³*

Monumentální mramorová socha na rozdíl od skutečného herce jistě sama **nejedná**, o to důležitější s ohledem na sledované působení na diváka je však její promyšlené situování do městského prostředí. Jedním z klíčových předpokladů pro správné zvládnutí tohoto nelehkého úkolu je podle Sittého **uvolnění středu náměstí**. Nejenže tak případné sochy rozmístěné mimo rigidní geometrický střed spíše po okrajích náměstí získají vhodné pozadí i měřítko, ale záro-

3 Vostrý, J. *Režie je umění*, Praha 2001: 99.

veň střed nejdůležitějšího městského prostoru zůstane volný pro skutečné **živé divadlo**, skutečný život města. U Vitruvia si můžeme přečíst, že střed veřejného prostranství nepatří sochám, ale gladiátorům. Sitteho požadavek nevychází z nějakého formálního či myšlenkového 'excentrismu', ale z důsledného a pokorného pozorování a studia. Jako většinu svých závěrů dokládá i tento postulát přesvědčivým a velmi názorným příkladem.

Je pozoruhodné, že se u dětí při jejich hrách, kreslení nebo modelování volně projevuje vrozený umělecký cit, stejně jako jej lze nalézt v syrových uměleckých výtvorech příslušníků primitivních kmenů. Něco podobného se děje i při volbě umístění pomníků. Obdobou je stavba sněhuláků, oblíbená dětská zimní zábava. Sněhuláci stojí na těchže místech, kde bychom podle starých postupů očekávali pomníky nebo kašny. Jak došli k takovému umístění? Velmi jednoduše. Představme si zasněžené volné prostranství venkovského tržiště s různě prochozenými a proježděnými cestami, jak je přirozeně vytvořil provoz po přirozených dopravních spojnicích. Mezi nimi zůstala nepravidelně rozložená, dopravou nedotčená místa a na nich stojí naši sněhuláci, protože pouze tam lze nalézt žádoucí čistý sníh. Právě na takovýchto místech se dříve vztýčovaly pomníky a stavěly kašny.

Člověk zabývající se divadlem či jiným scénickým uměním by jistě mohl skepticky namítnout, že toto prastaré pravidlo je pro jeviště bezcenné a nepotřebné. Ale nemá každá scéna své vlastní, dá se říci prostorově psychické parametry, jejichž znalost je důležitá, ba nezbytná? Nehledě na to, že také elementární obecně estetická pravidla jasně hovoří o zcela rozdílném působení symetricky a asymetricky situovaných prvků. Byť je pojem symetrie daleko složitější a komplexnější než jeho zavádějící redukce na pouhou pravolevou osovou shodnost, dá se zjednodušeně říci, že s pojmem **symetrie** se váží pojmy jako *rovnováha, nehybnost, důstojnost, klid*, kdežto **asymetrie** je vždy ze své podstaty dynamickou a zneklidňující nositelkou napětí, je **dramatická**.

Od situování soch přechází pak Sitte k problematice situování budov, zejména veřejných reprezentativních staveb, zvláště kostelů, škol, radnic atd. Jak konkrétně si s umístěním kostela a radnice poradil v Přívoze, uvidíme zanedlouho, protože se však vždy snaží řešit zkoumané téma komplexně a se znalostí historických souvislostí, nejprve vymezí, **co náměstím je a co jím naopak není**.

Dnes se ovšem takto nazývá i pouhý prázdný prostor, který vznikne nezastavením místa mezi čtyřmi ulicemi. Z hygienického a z některých dalších technických hledisek by to samo o sobě mohlo stačit. Z uměleckého hlediska však ještě není pouhopouhé nezastavené místo náměstím.

Citovaná pasáž je dalším výmluvným důkazem toho, že Sitte vnímal problém jako skutečný **umělecký úkol**. Neboť tak jako není libovolný nezastavený prostor v centru města náměstím, není ani libovolný scénický útvar divadlem, libovolná malba obrazem, libovolná kombinace tónů hudbou či jakýkoliv text literaturou. Sitteho uvažování o otázkách velikosti a uzavřenosti náměstí bude lépe doložit později na konkrétním přívozkém příkladu, ale v souvislosti se zmíněným nezastaveným, otevřeným, či prázdným prostorem je důležité se ještě zmínit o jiné podstatné skutečnosti, totiž o předimenzované šířce bulvárů a úměrně tomu se snižující působivosti náměstí.

Úzké ulice starých měst umožňují i malá náměstí, zatímco dnes jsou nezbytné velké prostory k překonání šířky našich ulic. Dnešní ulice o průměrné šířce patnáct až osmadvacet metrů by dříve mohly stačit jako šířka nebo i délka pro nejedno pěkné kostelní náměstí a dát mu působivou uzavřenost. [...] Jak obrov-

ské by však muselo být náměstí, ležící na moderní 50 až 60 metrů široké ulici, aby bylo ještě přiměřené? Vídeňská Ringstrasse je široká 57 metrů, ulice Esplanade v Hamburku 50 a berlínská Unter den Linden 58 metrů. Dokonce ani náměstí svatého Marka v Benátkách není tak široké. Co však lze dodat k 142 metrů širokým Elysejským polím vedoucím k Vítěznému oblouku v Paříži? 58 x 142 metrů je průměrný rozměr největších náměstí všech starých měst. Čím je prostor větší, tím je však zpravidla jeho účinek menší, protože budovy a pomníky se nemohou donekonečna zvětšovat.

Možná že mimo jiné také tento proces postupného zvětšování a až předimenzování veřejných městských prostor vede k jakési ztrátě bezpečí, pocitu důvěrnosti, ochrany a intimity, kterou byla s to poskytnout stará náměstí, aniž přitom pozbyla cokoliv ze svého monumentálního účinku. Předimenzované bulváry a náměstí směřují vpsledku k vlastnímu vyprázdnění a zmrtvění, a byť by se mohlo zdát, že **agorafobie** je typickou dobovou neurózou hektického a přetechnizovaného konce 20. století, píše Sitte svá neúprosně přesná slova již v roce 1889.

O nejnovější době lze říci, že trpí zvláštní agorafobií – strachem z náměstí. Mnoho lidí jí trpí, protože mají určitý, na vědomí nezávislý nepříjemný pocit, když musejí přejít velké prázdné náměstí. Z tohoto fyziologického poznatku lze vyvodit, že i 'lidé' vytvoření z kamene a bronzu jsou na svých podstavcích postihováni tímtež onemocněním. Raději přebývají – jak jsme již uvedli – na starých malých náměstích než v prázdných velkých prostorech.

Je evidentní, že v průběhu dalších sta let, jež uplynula od vzniku Sittého textu, se strach a úzkost z velkého prostoru jen dále prohloubily. Dokonce by se dalo říci, že agorafobie navzdory svému názvu vstupuje už dokonce z exteriéru do interiéru. Pokud jde například o reprezentativní divadelní budovy stavěné na konci 19. století, nebyl sebemenší problém je v té době **obsáhnout a naplnit**. Jak scénu tak hlediště. Naopak je obecně známo, že tato velká divadla nabízela velké (ve smyslu výtvarném i tematickém) inscenace pro velký počet návštěvníků. Prostor těchto divadel se jevil jako zcela adekvátní, zatímco dnes budí často u diváků – a co je mnohem horší, i u divadelních tvůrců (od herců přes režiséry až po scénografy) – úzkost, paniku, až hrůzu. Preferují se pak scény malé, komorní až sklepní. Tak pokračuje vývoj od antického divadla jako místa, v němž se setkává celá polis, přes zmíněná měšťanská divadla odvolávající se často k baroku, kdy zde *poprvé bok po boku zasedli duchovní, šlechtic a měšťan, sdílející společné estetické zájmy*, jak píše Schorske, až ke scénám komorním, menšinovým ba sklepním.⁴

Těsně a adresně se autorovo vnímání vzájemného ovlivňování divadla a architektury projevuje v pasáži o významu využití perspektivně založené iluzivní dekorace, jak ji známe z renesance a zejména později z baroka v souvislosti se **zrozením scénografie** jako samostatného uměleckého oboru.

*Roli jakéhosi katalyzátoru mohlo hrát studium perspektivního působení, v němž soutěžily malířství, sochařství a architektura. Řada stavebních předpisů i mnoho nových druhů budov (gloriet, belvédér atd.) vděčí za svůj vznik úsilí o dosažení perspektivního působení. [...] Nestačilo, že se **řešení jevištních scén** stalo zvláštním druhem umění, ale i architekti měli podle stejných pravidel stavět budovy, kolonády, pomníky, kašny, obelisky a jiné stavby. Tak vznikla velká, ze tří stran uzavřená prostranství před kostely a paláci, zahradní partery, vyhlídková místa a průhledy všeho druhu včetně bohatě zdobených příjezdových ramp u monumentálních budov. **Jevištní prostor**, který je uzavřen ze tří stran a otevřen na straně*

⁴ Velmi konkrétně a nesmlouvavě to sto let po Sittem diagnostikuje ve svých scénologických studiích s výmluvnými názvy „Scéna a sklep“ (Disk 5) a „Scéna a strach“ (Disk 6) Jaroslav Vostrý.

čtvrté k divákovi, se stal základním motivem všech řešení. [...] Záměr **divadelní perspektivy**, jenž je základem všech barokních prostorových koncepcí, je nejzřetelnější u zámků a monumentálních budov.

Tu jsme svědky radikální **výměny rolí** při vzájemné inspiraci, není to architektura, která ovlivňuje divadlo, ale divadlo, které ovlivňuje a inspiruje architekturu a urbanismus. V baroku, jak známo, jde tento divadelní, či přesněji řečeno scénický vliv dokonce ještě dále. Kromě toho, že vznikají zcela nové, výše zmíněné typy staveb, podřizuje se efektnímu scénickému působení nejen šlechtické sídlo, církevní stavba, veřejné prostranství či nově postavené město, ale celá – cíleně komponovaná – krajina. Jako nejvýmluvnější dobový příklad v našich podmínkách budíž uveden Jičín a jeho okolí. To by bylo ovšem téma na samostatnou studii.

Vraťme se raději opět k Sittemu. Na základě předchozích řádků by možná mohl vzniknout falešný dojem, že se opájel architekturou a urbanismem jak si v ideální 'čisté formě', téměř bez ohledu na praktické a každodenní potřeby obyvatel města. Opak je pravdou. Hlavním cílem jeho teoretického i praktického snažení skutečně bylo město poskytující estetický zážitek, pohodlí a bezpečí. Zábýval se například nelehkou situací chodců v moderním městě. Příkladem budíž otázka **městského korza** jako jedné z klíčových kulturních scén evropských měst zejména na přelomu 19. a 20. století.

*V každém městě, kde vzniká tzv. **korzo**, lze pozorovat, jak si mimoděčně volí dlouhou a nepřilíh rozkouskovanou frontu jako boční ochranu, protože jinak je všečen požitek zničen věčným dáváním pozor na křižovatkách. Nejzřetelněji je to vidět na vídeňském korzu na Ringstrasse. Od budovy Zahradnické společnosti se až k prodloužené Koertnerstrasse pohybuje hustý dav lidí jen po straně přivrácené k vnitřnímu městu, zatímco druhá strana (v létě dokonce příjemně chladnější) je prázdná. Proč tomu tak je? Jen proto, že na jižní straně, které se každý vyhýbá, se musí přecházet Schwarzenberské náměstí, což je nepříjemné. Od Koertnerstrasse dále až k Dvorním muzeím se korzo náhle přenáší na druhou stranu Ringstrasse. Proč? Protože jinak se musí jít podél rampy Opery, což nevyhovuje tendenci k bočnímu krytí.*

V tomto případě skutečně nejde jen o vytvoření vhodných podmínek pro 'pouhé' korzování, jde o samotný život města, jeho nezaměnitelnou atmosféru a kolorit. V souladu s tím jde také o elementární požadavek bezpečnosti chodců, formulovaný dávno před ničivým nástupem masové automobilové dopravy. Camillo Sitte v sobě zcela přirozeně a obdivuhodně spojoval citlivého a přemýšlivého tvůrce a racionálně uvažujícího člověka nadcházející moderní epochy. Přes veškerou svou vášeň k historii nezapomínal, že uvažuje o stavbě měst v epoše železnice, zaoceánských parníků, letadel a říditelných vzducholodí.

Zakončeme tuto sitteovskou kapitolku shrnutím jeho hlavních, veskrze dodnes platných a široce inspirativních zásad.

*V protikladu k **rozdělování parků**, by se měly **veřejné budovy sdružovat** tam, kde je to vhodné. To se týká např. kostela, fary a obecné školy. V každém případě by bylo vhodné **seskupit pomníky, kašny a veřejné budovy** tak, aby vytvořily velké a působivé náměstí. **Pokud je náměstí více, měla by se také raději sloučit do skupiny**, místo aby ležela dále od sebe. Každé náměstí by mělo mít svůj, již v půdorysu velikostí a tvarem určený individuální charakter, přičemž je třeba dbát na **dobrá vyústění ulic a uzavřený tvar**. Mnoho záleží i **na perspektivním působení a přírodními podmínkami umožněných dálkových pohledech**. Podkovovitý tvar náměstí, s oblibou využívaný v baroku, předprostory na způsob starověkých atrii a podobné osvědčené a působivé prvky by se měly též uchovat k příležitostnému využití. **Kostely a význačné budovy by se též neměly stavět na volná prostranství, ale spíš by měly tvořit stěnu náměstí, čímž vzniknou dobré podmínky pro vhodné umístění v budoucnu***

zamýšlených kašen a pomníků. Nerovnosti terénu i existující vodní toky by se neměly hrubě ničit v zájmu uplatnění únavného pravoúhlého systému, protože mohou naopak poskytnout vítaný podnět pro **zakřivení ulic a jiné vhodné uplatnitelné nepravidelnosti.**...Bez nich se určitě stane i ten nejvíce propracovaný projekt při své realizaci ve svém celkovém působení strnulým a chladně škrobeným.

Dvě města

V roce 1879 vychází u pařížského nakladatele Pierre J. Hetzela nový román, jehož autorem je Jules Verne, s názvem *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*. Napínavý příběh známý u nás pod upraveným názvem **Ocelové město** je fantastickým střetem dobra a zla. Dva špičkoví vědci, doktor Sarassin a profesor Schulzte získají rozdělením pohádkového dědictví po dynastii bengálských ráčů obrovský majetek, který jim umožní realizovat jejich vědecké sny a ambice. Oba je skutečným tím, že vybudují město svých představ. Zatímco humanista a lidumil doktor Sarassin usilovně pracující pro blaho lidstva založí kvetoucí **France-Ville**, tedy Francouzské město, staví profesor jenské university Herr Schultze obrovské město – továrnu **Stahlstadt**: Ocelové město. Cílem prvního je lidské štěstí, zdraví a blahobyt. Cílem druhého ovládnutí světa pomocí gigantických a ničivých zbraní. Jak celý průzračně bipolární střet dopadne, je u autora, jako je Jules Verne, nábíledni. Zločinný profesor Schultze se zahubí svou vlastní zbraní – nový „ledový granát“ do gigantického děla předčasně exploduje v jeho pracovně a stoupňový mráz jej promění v hrozivou mumii. Okouzující France Ville je zachráněno...⁵

V roce, kdy vychází *Le Cinq Cents Millions de la Bégum*, patří původně arcibiskupské železárny ve Vítkovicích již přes třicet let vídeňské větvi slavného bankéřského rodu Rotschildů. Spojením jejich podnikatelských aktivit s dalšími významnými majiteli průmyslu v rodící se ostravské aglomeraci, bratry Guttmanovými, vzniká v roce 1873 Vítkovické horní a hutní těžířstvo (VHHT). V roce 1876 se stává ředitelem nové vítkovické průmyslové společnosti absolvent báňské akademie v Leobenu, všestranně nadaný energický třicátník **Paul Kupelwieser** (1843–1919). Právě tento člověk, pocházející z vídeňské umělecké rodiny, je skutečným tvůrcem města **Nové Vítkovice**, tak jak je známe dnes. Jeho zdejší působení (do roku 1893) určilo základní směr podniku i městu na dlouhá desetiletí. Mimo jiné tím, že kolem roku 1882 vzniká právě z Kupelwieserovy iniciativy urbanistický plán Nových Vítkovic.

Jen o pouhých pár kilometrů dál a o něco málo později vzniká rovněž zcela **nové město – Přívoz**. Jestliže v případě Vítkovic byla hlavním impulsem průmyslová výroba železa a těžba uhlí, pak v případě Přívozu byl rozhodujícím okamžikem rok 1847. Prvního májového dne onoho roku dorazil totiž na zdejší nádraží inaugurační vlak právě budované významné železniční spojnice – Severní dráhy Ferdinandovy. Také za tímto velkolepým podnikem stály investice rodiny Rotschildů. Postupným připojováním dalších tratí a vleček se kolem roku 1870 vypracovalo zdejší nádraží na největší na celé trati. V důsledku toho enormně rostla i samotná přívozská obec: v roce 1863 zde bylo pouhých 60 domů a v roce

⁵ V díle nejprekládanějšího francouzského romanopisce všech dob to ostatně není první příležitost setkat se s utopickým městem jako obrazem modelového urbanismu i uspořádání společnosti. Připomeňme alespoň ještě román *Černé Indie*, jenž vyšel dva roky před *Ocelovým městem*, a *Plující ostrov* z roku 1895.



Náměstí v Přívoze s kostelem Neposkvrněného Početí Panny Marie

1900 již 551. Místní radní brzy pocítili potřebu kvalifikované regulace explozivního stavebního rozvoje. Obrátili se na osobu nadmíru povolanou – **Camilla Sitteho**. Jeho urbanistický plán z roku 1895 je dodnes velice ceněný nejen pro své vlastní umělecké kvality, ale zejména proto, že se jej za autorovy osobní účasti podařilo do roku 1900 téměř celý realizovat.

Jestliže nám tedy Verne ve svém románu skýtá obraz dvou současně budovaných a přesto zcela odlišných měst, nabízí nám ostravská aglomerace tento unikátní příklad v praxi. Scénologicky lze říci, že se jedná o **dva rozdílné dramatické koncepty**. Jistě by bylo pošetilé interpretovat tento obraz doslovně, nejen proto, že 'kladné' France-Ville je v knize přístavním městem a 'záporný' Stahlstadt leží v nehostinné horské pustině (byť by nám co přístav mohlo posloužit živé přívozké nádraží), ale především proto, že oba ostravské koncepty představují špičkové příklady urbanismu své doby. Společným cílem Sitteho i Kupelwiesera bylo vytvořit opravdu **živé, funkční, účelné a pohodlné město**. V obou případech byl tento cíl naplněn, byť hlubší společenské koncepty s nimi spojené následně – přísně historicky vzato – selhaly.

Dříve než se stal Jules Verne úspěšným romanopiscem a 'otcem zakladatelem' vědecko fantastické literatury určené zejména mládeži, byl plodným dramatikem, který již v šestnácti letech napsal svůj první kus – romantickou tragédii pro loutkové divadlo.

Není tedy divu, že výrazné dramatické kvality vykazují i jeho texty prozaické. Nejde tu jen o dialogy, napínavé zápletky a nečekaná rozuzlení, ale také o **dramatickou scenerii**, do níž vsazuje své příběhy.

Zdálo se, že celá země je plná strojů, jako prostor pod divadlem, že gigantické skály znějí dutě a že se každým okamžikem mohou propadnout do tajemných hlubin. Po úbočích hor se vinuly cesty pokryté



Náměstí ve Vítkovicích s kostelem sv. Pavla

popelem a koksem. Pod trsy žlutavé škváry zářily jak baziliščí oči kusy škváry, zbarvené všemi pestrými barvami duhy. Tu a tam byl starý, opuštěný, deštěm rozrušený důl, zneuctěný ostružiním a otvírající svou bezednou tlamu, podoban kráteru vyhaslé sopky. Vzduch byl plný kouře a pokrýval jako těžký temný plášť celou zemi.[...]

Na nahé kamenité pláni vzniklo během pěti let osmnáct dělnických osad se stejnými šedivými dělníckými domky. Ty sem byly už hotové dovezeny z Chicaga, jako obydlí pro velké množství těžce pracujících dělníků.

A uprostřed tohoto sídliště, na úpatí Coals Butts, nevyčerpatelné hory uhlí, zdvihaající se jako obrovská podivná černá hmota, stálo pravidelné seskupení budov se symetricky uspořádanými okny, s červenými střechami a s lesem válcovitých komínů, které chrlily tisícerými tlamami neustálé proudy kouře a sazí. Nebe bylo zahaleno černou rouškou, od níž se občas odražely rychlé rudé záblesky. Vítr přinášel vzdálený rachot, podobný burácení hromu nebo hukotu vzdutých vln, ale mnohem pravidelnější a silnější.

*Toto seskupení budov byl **Stahlstadt, Ocelové město**, osobní vlastnictví Herr Schultzeho, bývalého profesora chemie v Jeně, který se s miliony Begumy z Gokúlu stal největším producentem železa a především největším výrobcem děl na celém světě.*

Takto vypadá v románu *Ocelové město*. Uvedenou pasáž situuje Verne do roku 1876 (půvabnou shodou okolností přesně tehdy přichází do Vítkovic kultivovaný a vzdělaný báňský a hutní inženýr Paul Kupelwieser), tedy do spisovatelovy aktuální současnosti, pár let po prohrané válce Francie s Pruskem. Nepřekvapí tedy příliš, že válčením posedlý profesor chemie je zrovna Němec a ušlechtilý, mírumilovný a následováníhodný doktor Sarassin – Francouz.

Je známo, že předlohou pro Stahlstadt byly spisovatelův věhlasné Kruppovy závody v Essenu. (Stejně tak se inspiroval jeho strukturou a sociálním programem s řadou zaměstnaneckých výhod i Paul Kupelwieser). Ovšemže v napínavé knize jsou podnik i město líčeny jako temné, dusivé a bezútěšné, zatímco skutečný Kruppův Essen byl v mnoha směrech vzorovým příkladem progresivních směrů. Jak v urbanismu, tak v metalurgii.

Ale vraťme se z románového Stahlstadtu do skutečných Vítkovic. Existuje vůbec nějaká souvislost či podobnost mezi těmito dvěma městy, jedním fiktivním a druhým dodnes existujícím veskrze v původní podobě? Jistě analogií a shodných prvků je zde překvapivě celá řada. Především je **to úzké propojení těžby uhlí a zpracování železa na jediném místě**, což výmluvně dokládá těsné sousedství dolu Hlubina a tzv. Dolní oblasti Vítkovic i s komplexem vysokých pecí (kandidující v současné době za Českou republiku na zápis do seznamu UNESCO). Druhým výrazným shodným prvkem je **pravidelné geometrické členění**: nejedná se sice o systém soustředných kružnic dělených na segmentovité sektory, jako v případě Stahlstadtu, ale o osvědčený **roštový systém**, zde založený na křížení dvou základních dálkových pohledových a komunikačních os. Třetí analogií je **funkční členění**: byť se výrobní provozy nacházejí v těsném sousedství obytné zóny, přece jen jsou záměrně odděleny. Čtvrtou, ne nepodstatnou shodou je **forma vlastnictví**: zatímco Stahlstadt patřil profesorovi Schultzemu – se vším všudy, s továrnami, jídelnami, obchody i domy –, patřila drtivá většina soukromých i veřejných budov VHHT de facto dvěma mocným podnikatelským rodinám a ředitel Kupelwieser s několika nejbližšími spolupracovníky řídil ve své době netoliko podnik, ale skrze obecní radu i samotné město.

Srdcem Ocelového města je **Ústřední blok s Byčí věží**, kde sídlí zlotřilý Schultze uprostřed přepychové tropické zahrady – Vítkovice mají svůj **Zentralhaus**, zcela nedémonický empírový zámček Rotschildů a pozdější privátní byt ředitelů továrny a sídlo správních orgánů, obklopený anglickým parkem. V této hře na hledání analogií bychom mohli úspěšně pokračovat ještě hodně dlouho, ostatně jistě ne náhodou zvolil si v roce 1978 režisér Ludvík Ráža pro svůj dobrodružný hraný film *Tajemství Ocelového města* za exteriéry právě Vítkovice.

Podívejme se však nyní do 'konkurenčního' **France-Ville**, jež – řečeno s Ondřejem Neffem – *Verne vybudoval, jak se zdá, podle zásad amerického architekta a urbanisty Richardsona, stavitele prvních mrakodrapů*. Je známo, že Verne New York osobně navštívil v roce 1867 na palubě tehdy největšího parníku světa Great Eastern, proslaveného o rok dříve položením transatlantického kabelu mezi Amerikou a Evropou. Jak je situováno spisovatelem jasně favorizované vzorové a zdravé Francouzské Město?

Z mnoha příhodných míst bylo pečlivě vybráno místo nejvýhodnější; [...] nutno uvést především jeho polohu v mírném pásmu severní polokoule, které bylo odevždy v čele světové civilizace. [...] Dále [...] jeho polohu při oceánu, při největší světové dopravní tepně, pak jeho výhodné podnebí, úrodnou půdu a neobyčejně zdravé ovzduší. Z dalších důvodů uvádíme blízkost horského pásma, které zadržuje severní, jižní a východní větry a ponechává péči o větrání města jen větru z Tichého oceánu, pak průtok malé řeky se svěží, sladkou a nesčetnými vodopády prokysličenou vodou, vtékající do moře ve stavu dokonale čistém. [...] Zakladatelé města měli pouze potíže s výběrem stavebního materiálu. Rozhodli, že tesaného kamene použijí ke stavbě veřejných budov a k všeobecné výzdobě, kdežto ostatní domy postaví z cihel, [...] z lehkých dokonale tvarovaných cihel stejné váhy a hustoty, opatřených po délce řadou rovnoběžných kruhových otvorů. Tyto otvory nasazené ústím k sobě, vytvoří ve zdivu potrubí a dovolí tak vzduchu volně pronikat do domů. Uvedené zařízení má navíc nesmírnou výhodu, že tlumí zvuky a zajišťuje každému bytu intimitu.

Paradoxem literatury a skutečnosti je, že duté cihly, stejně jako ploché střechy kryté asfaltem, nízké domky usazené v zahradách, kolektivní prádelny, obecní mateřské jesle i školky a řadu dalších popisovaných věcí najdeme v našich rotschildovských Vítkovicích, a nikoliv ve vídeňsky působícím, zdobném Přívoze.

Rozdíly v charakteru a koncepci obou urbanistických celků bychom si orientačně mohli vymezit zhruba takto.

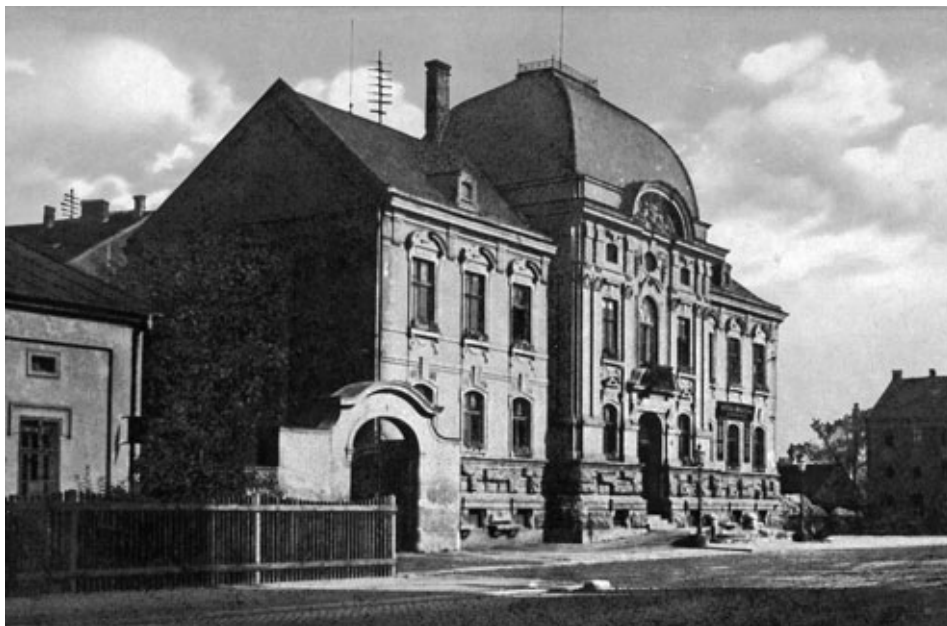
PŘÍVOZ (1895–1905)	VÍTKOVICE (1877–1902)
Camillo Sitte	Paul Kupelwieser
Obchod, doprava, polygrafický průmysl	Ocelářský a zbrojní program, těžba uhlí
Volný, jakoby rostlý půdorys	Pravoúhlý roštový systém
Omítky a štuky	Rezné cihlové zdivo
Dekor	Konstrukce
Krása	Účel

Tuto tabulku je ovšem nutné brát opravdu jenom jako pomocnou. Nejenže tu vědomě stavíme vedle sebe urbanistu a ředitele ocelářského kolosu, ale stejně tak se například černouhelné doly a další průmyslové podniky vyskytovaly i na katastru Přívozu. Zároveň se nedá zjednodušeně říci, že by průmyslové a účelné Vítkovice postrádaly krásu a naopak řešení Přívozu účelnost.

Důležitější nyní jistě bude srovnání hlavních scén obou měst – tedy **náměstí**. Víme již, že pro Sitteho byl právě tento veřejný městský prostor klíčovým tématem jeho tvorby. V **Přívoze** dostal příležitost demonstrovat své umělecké názory v praxi. Historik urbanismu Karel Kuča ve svém monumentálním díle uvádí:

Sitte odmítl mechanickou pravoúhlou kompozici a modeloval půdorys organičtěji, s využitím překvapivých kompozičních vztahů a malebných průhledů. To vše v Přívoze plně uplatnil... Narušení roštového principu diagonálou znamenala již výstavba Nádražní ulice po roce 1845. Sitte toho mistrně využil. Pro nové město byla totiž k dispozici přibližně čtvercová plocha, lemovaná na severozápadě bohumínskou tratí s nádražím, na jihozápadě frýdlantskou tratí, na jihovýchodě Jirskou kolonií a na severovýchodě byl možný rozsah nové výstavby omezen válcovnou zinkových plechů a korytem vodního náhonu. Kolmo na diagonálu proto Sitte osově umístil velké obdélné náměstí o ploše přibližně 10 000 metrů čtverečních (určené též pro konání dobytčích trhů), jehož severní část zaplnila dominanta dvojvěžového kostela, jehož výška odpovídala dimenzím prostoru. Pokračováním osy náměstí na jižní straně se stala krátká ulice, která se vzápětí rozvětvila, takže v ose vznikla možnost pro uplatnění nárožního akcentu. Obvod města vymezily obvodové ulice zachovávající směr ostravské parcelace, což však díky diagonálním osám vytvořilo zajímavé kompoziční vztahy, tím spíše, že v nejsevernější části byl roh čtverce zaoblen. Popsaný základ kompozice byl v zásadě osově symetrický, ostatní 'vnitřní' ulice však tento princip záměrně narušovaly; díky zalomenému průběhu získaly i ony kouzlo neopakovatelnosti. [...] Při podrobnějším pohledu navíc vynikne, že i symetrie náměstí byla záměrně narušena mírně asymetrickým situováním kostela, díky čemuž se v pravé části průhledu uplatnila i dominanta radnice v zadním plánu. Sitte navrhl i dimenze příčných profilů ulic; podle šířky ulice stanovil výšku korunní římsy. Zdůraznil i všechny potenciální lokální dominanty věžiček v nárožích a lomech ulic. Kromě kostela a radnice Sitte údajně navrhl i jeden z domů, aby navodil měřítko a detail architektury.

Předchozí řádky jednak plasticky a přesvědčivě líčí vzhled Přívozu, ale zároveň i způsob, jakým Sitte dosáhl zamýšleného účinku. Velký důraz kladl na požadavek **uzavřenosti náměstí**, čehož dosahuje **soustavou zalomených (turbínových) ulic**. Průběh již existující Nádražní třídy ovlivnit nemohl, využívá ji tedy dovedně – zejména pro návštěvníky města jedoucí z přívozkého nádraží do Moravské Ostravy – jako jakési hlediště s pohybujícím se publikem, kterému se po souvislém bloku měšťanských domů naskytne překvapivý pohled na veliké náměstí s dominantním **kostelem Neposkrvněného Početí Panny Marie** s přilehlou



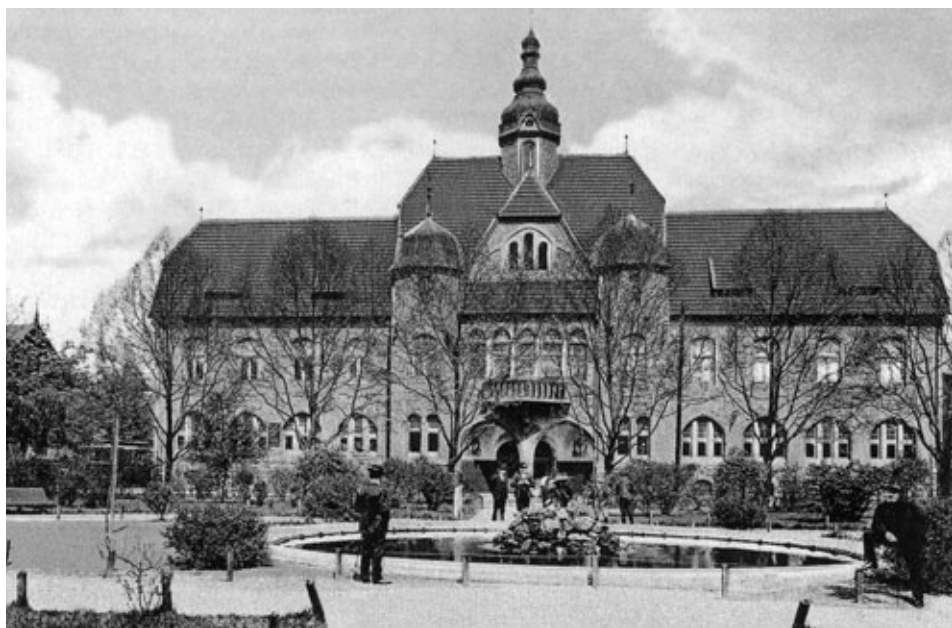
Radnice v Přívoze

farou a v rafinovaném druhém plánu se za okamžik objeví **radnice**. Sitte zde skutečně obdivuhodně zachází s prostorem jako se scénou. Střed náměstí je v souladu s autorovým přesvědčením samozřejmě volný, aby sloužil proměnlivému životu/divadlu města. Na konci 19. století to již pochopitelně nejsou gladiátorské zápasy, ale třeba církevní slavnosti či zcela jinak efektní dobytčí trhy.

Pozoruhodná je také skutečnost, že Sitte navrhl sám, v duchu své filozofie *dialogu přes staletí* rovněž obě nejvýznamnější městské stavby – kostel a radnici, a navíc jeden ‘obyčejný’ obytný dům. Tím vtiskl svému dílu nejen proporce, ale i charakter. Záměrně totiž projektuje kostel v tehdy preferované neogotice, ovšem jak píše náš nejvýznamnější sitteovský badatel Pavel Zatloukal:

*[...] nezvolil pro ni [stavbu kostela] nejobvyklejší formu. Základem půdorysu se totiž stal další ideální, či přímo magický tvar a číslo. U jediné stavby tak spojil to nejpodstatnější z historie křesťanské architektury; pro půdorys zvolil oktagon (číslovku osm pak ještě mnohokrát opakoval u detailů interiéru...) – jako odkaz k tradici raně křesťanských baptisterií. [...] A přímo v průčelí uplatnil ještě jeden základní motiv, portikus otevřený přes celou výšku lodě, který na jedné straně vytvořil **dramatický**, na druhé straně značně neortodoxní akcent stavbě i celému novému náměstí [...] Sitte se však velmi důkladně věnoval i detailům přívozké svatyně – a nejen projekčně; osobně modeloval a pak polychromoval hlavice vstupního portiku, navrhl výzdobu interiéru, vymaloval andělské sbory nad křížením lodě, navrhl i zvonek v sakristii. Podobně jako Richard Wagner [blízký osobní přítel C. Sitteho] v hudbě vytvářel tady zase *gesamtkunstwerk* a ztělesnil tak další velký dobový ideál. Osobní spoluúčastí v procesu výstavby navázal na tradici spolupráce ve středověkých chrámových hutích.*

V dialogu s kostelem a farou je i reprezentativní neobarokní radnice, dokončená v roce 1897. Její programové upozadění za mariánský chrám není jistě motivováno jen snahou o efektní druhý plán, ale zároveň zřetelně manifestuje dominanci



Radnice ve Vítkovicích

duchovního nad světským, jakoby téměř v onom raně středověkém smyslu. Z tohoto hlediska jde – podle výše uvedené autorovy typologie – o *Domplatz*, kostelní náměstí, ovšem s integrovanou funkcí tržiště. Měšťanské domy v Sittenu vymezeném prostoru pak ve svých fasádách variují celou škálu historických stylů od již zmíněného neobaroka a neogotiky přes neorenesanci a neoklasicismus až k vegetabilní, antropomorfní a geometrické secesi. Přestože byl celý tento rozsáhlý městský komplex postaven v průběhu pouhých deseti let, sugeruje vnímavému a zaujatému divákovi stojícímu uprostřed náměstí dva silné – byť ve své podstatě iluzorní – dojmy.

Jednak je to výrazný **pocit uzavřeného prostoru uprostřed rozlehlého města**. Byť je ve skutečnosti pásmo domů obklopujících náměstí velmi tenké, ba dá se říci přímo ‘kulisovitě’. Na autorův působivý urbanistický rozvrh se totiž bohužel později již nepodařilo adekvátně a souvisle navázat, takže dnes zůstal poněkud osamělým ostrovem obklopeným dalšími nespojitými částmi tu průmyslové, tam předválečné a onde zase panelové výstavby. Efektně zalomené ulice ústí totiž většinou na straně vedoucí od náměstí do rozpačité neurčitosti. Tím ovšem není vinen Sitte, ale generace jeho následovníků, včetně nás samotných.

Druhým intenzivním vjemem je **pocit rostlého charakteru**, tj. že ono město je tu jaksi ‘odjakživa’, byť víme, že uměle vzniklo v architektonickém ateliéru a postaveno bylo za pouhých deset let sklonku 19. století. Je to pocit danosti, neměnnosti a řádu. Věci se zdají být jednou provždy na svých místech a spokojeny.

Podobný, v jádru klamný pocit se nás často zmocní po prvním letmém přečtení některého textu Sittého současníka, dramatika a spisovatele Arthura Schnitzlera. Dost možná se mohli potkávat právě na vídeňské Ringstrasse, o níž Schorske mimo jiné píše:

*Několikéré funkce reprezentované budovami – politická, vzdělávací a kulturní – jsou prostorovým uspořádáním vyjádřeny jako rovnocenné hodnoty. Každá budova představuje ohnisko vizuální působivosti, ale k sobě navzájem nemají žádný přímý vztah, spojuje je pouze jejich osamělé nasměrování na velkou kruhovou tepnu, kterou jsou obyvatelé unášeni od jedné stavby ke druhé jakoby od jedné stránky života k jiné. **Veřejné budovy se neuspořádají v prostoru, jehož jediným stabilizujícím prvkem je tepna proudících lidí.***

Jsem přesvědčený, že text adresovaný zde osamělosti staveb se až mrazivě hodí k charakterizaci Schnitzlerových postav unášených proudem impulzivních vztahů. Dá se namítnout, že Sitte naopak buduje pevné souvislosti, vazby a strukturovanou hierarchii. Je to pravda potud, pokud si nepřipustíme, že i jeho skvostně modelovaná iluze bezpečného a uzavřeného světa, jemuž neochvějně pevně dominuje chrám, náměstí, kde se harmonicky snoubí nájemní domy různých neostylů, zůstal ve svém okolí osamocený. Vznáší se dnes jako bájná Laputa mezi křižováním železničních tratí a panelovými sídlišti.

V roce 1899 se slavnostního svěcení nového přívozkého kostela účastní i arcivévoda Eugen von Habsburg, přenocuje na náměstí čerstvě dostavěném, v nově postaveném hotelu Moravia. O rok později je honosný Oderfurt, tedy Přívoz, povýšen na město. Vše se zdá být jisté a neměnné. Svět spokojených, harmonických a hravých fasád, bezpečně uzavřený prostor je však – stejně jako u Schnitzlera, který přesně v témže roce publikuje svůj skandální *Rej* – pouhou maskou skutečných dramát, konfliktů a propastí. O necelých dvacet let později se říše, již vládla rodina prince Eugena, neodvratně rozpadá.

Domy různých slohů, jež zdánlivě k sobě patřily již odnepaměti a jednou provždy, náhle nedokázaly žít vedle sebe na jednom – vídeňském – náměstí.

Jak vypadá druhé jeviště – **náměstí ve Vítkovicích**? Nejprve nesmí naší pozornosti uniknout fakt, že zatímco zhruba stejně velké městské prostranství v Přívoze nabízí celý dobový vzorník neoslohů rozvinutý především ve zdobných štukových fasádách, vizuální charakter centra Vítkovic byl víceméně jednotný především díky použití charakteristického materiálu – neomítaných červených cihel a dutých obkladových tvarovek. Z nich se zde v Kupelwieserově éře stavělo skutečně všechno: kostel, radnice, závodní nemocnice, školy, jatka, tržnice i hotel a samozřejmě také různé vzory dělnických kolonií.⁶ Zvolený stavební materiál výtečně plnil nejen prioritní funkce trvanlivosti, snadné údržby a optimálních kvalit tepelné izolace. V jednotném vzhledu bylo něco hlubšího a silnějšího. Demonstrovala se jím příslušnost k podniku, která byla na prvním místě. Byt byl standard a význam jednotlivých budov rozdílný, ve stavebním materiálu jako by si byli všichni rovni – dělník, technik, kněz, lékař, prodávač v tržnici i radniční úředník. Ostatně právě dosažení maximální oddanosti a loajality k podniku bylo jedním hlavních cílů Kupelwieserova rozsáhlého urbanisticko-sociálního programu. Příslušnost k firmě měla mít přednost před sociálním postavením, národností i náboženským vyznáním.⁷ Dalo by se říci, že loajalita k firmě byla předepsána i budovám a tak velká většina z nich měla jakýsi na první pohled čitelný a identifikovatelný kostým – *firemní stejnokraj*.

⁶ Pouhé názvy jednotlivých typů domů vyvolávají exotické a vzrušující představy: Anglická kolonie, Josefská kolonie, patrová kolonie Kairo s rovnými střechami osázenými mechem, s náměstím takřka sousedící Štítová kolonie, obytné bloky, jimž se podle půdorysu říká I-domy nebo U-domy atd.

⁷ Tato tendence byla v praxi potvrzena například tím, že hutě v podstatě financovaly i nejdůležitější duchovní stavbu ve městě, kostel sv. Pavla, ale zároveň i následně budovaná vítkovická židovská synagoga a evangelický chrám v sousední Moravské Ostravě byly ze strany firmy podpořeny zhruba stejnou finanční částkou.

Druhou výraznou odlišností Vítkovic ve srovnání s Přívozem je **situování radnice a kostela**. Nejen že jsou obě nejvýznamnější městské stavby umístěny bezprostředně na náměstí a tvoří jeho hranice, ale zároveň stojí přímo **proti sobě**. Přestože by takovýto popis situace mohl evokovat jakousi ideovou konfrontaci, při fyzické návštěvě daného místa se nás tento pocit nezmocní. Naopak tyto reprezentativní budovy se vzácně shodnou. Může za to jednak výše uvedený společný stavební materiál, ale také fakt, že obě stavby byly stylově řešeny v neogotice. Byl by kostel dokončený již v roce 1886 a radnice postavena teprve o 16 let později podle návrhu profesora vídeňské techniky Maxe von Ferstela.

Radnice byla stavěna ve dvou etapách, stejně jako kostel. I ona je jakýmsi zvláštním *cihlovým kentaurem*, spojujícím v sobě poslání **účelné s reprezentačním**. Nejprve totiž vznikl podle projektu Hanse Ulricha zadní trakt, sloužící od školního roku 1893/94 jako chlapecká měšťanská škola. A teprve v roce 1902 byla dokončena reprezentační radniční část směřující do náměstí. To vše pochopitelně na původně podnikové parcele.

Střed vítkovického náměstí byl od samotného počátku **parkově upravený**, tedy žádné místo pro gladiátory ani dobytčí trhy... Stejně tak bychom zde marně hledali pohledově uzavřený prostor. Naopak samé **dálkové průhledy v pravoúhlém systému**. Výhledy vítkovického podniku směřovaly do všech stran světa a především do daleka...

Stejně jako v **Přívoze** i zde nalezneme **hotel**, pochopitelně *Závodní*, sloužící především ubytování zahraničních podnikových hostů. Zvláštností je proti tomu bezprostřední **blízkost nemocnice**, na jejíž areál pro změnu zase těsně navazují **výrobní hutní provozy**, jež byly a jsou pro své zaměstnance přece jen podstatně rizikovějším prostředím než přívozké tiskárny. Vše tedy mělo svůj praktický důvod a smysl.

Bylo by však omylem tvrdit, že takto přísně racionálně rozvržené a účelně budované město postrádá jakoukoliv krásu. Naopak. V použitém materiálu je jakýsi jasný řád, klid a důstojnost. Ostatně jistě ne náhodou, vždyť všestranně vzdělaný budovatel Nových Vítkovic – Paul Kupelwieser pocházel z esteticky vysoce kultivovaného prostředí, z rodiny významného malíře Leopolda Kupelwiesera, a spřízněn byl (na rozdíl od Sittého a Wagnera přímo příbuzenskými svazky) s neméně slavným dramatikem Franzem Grillparzerem.

Jako by v jeho dramatické básni *Moře a láska*, byl rovněž jeden z klíčů ke zdánlivě chladné 'přísnosti' Vítkovic. K dramatickému spojení železáren, černouhelných dolů, strohé pravoúhlé konstrukční účelnosti s hudebním altánem v anglickém parku, tělocvičnami, krytým bazénem, kuželnami, pěveckými a divadelními produkcemi v Závodním hotelu.

Janthe

*Pro malou chvíli zpoždění nás káráš?
Snad máme také právo na oddech.*

Hero

*Ne, pokud není práce hotova.
Mně vždy jen správně dokončené dílo
Na hry a oddech myslet dovolilo.
Tvá povaha je ovšem zcela jiná.
Já nechápu tě... Ty mi nerozumíš.*

Nejnázornějším příkladem protnutí těchto dvou principů účelu a krásy, či materiálně praktického a vznešeně duchovního je vítkovický **kostel svatého Pavla**. Již jeho zasvěcení přináší dvojí důležitou informaci.

Tou první je fakt, že se tak vítkovická obec i průmyslový kolos rozhodly vzdát **hold právě Paulu Kupelwieserovi**. Toho s biblickým patronem spojovala nepochybně takřka misionářská horlivost, oddanost a víra v 'nové království', byť v Kupelwieserově případě byla tím královstvím ještě kromě tradiční křesťanské interpretace i zcela konkrétní pospolitost lidí semknutá kolem mateřského podniku, jemuž zasvětil patnáct let svého života. Chráněná stavba měla v každé obci vždy – mimo jiné – stěžejní funkci integrační. Jestliže v Přívoze uskutečnil Sitte v kostele svůj pokus o *gesamtkunstwerk*, v jistém smyslu se stalo totéž i ve Vítkovicích, ovšem zcela jinak a přitom velmi charakteristicky. Jednak železářny celou velkorysou stavbu financovaly, ale především 'společné a úplné umělecké dílo' zde vzniklo ve zcela pragmatické podobě – *vnitřní zařízení bylo pořízeno spojenými silami jednotlivých závodů, např. na zvony přispěla ocelárna, na varhany válcovna apod.*, jak se dočteme v knize o Nových Vítkovicích.

Druhá hlubinně symbolická informace, kterou nám Pavlovo jméno na vítkovickém náměstí přináší, je **nutnost obrácení, zásadní proměny**, o níž Kupelwieserův sociální systém ve své podstatě usiloval. Jde vlastně o celou řadu postupných proměn, již musel projít například původně bezdětný nevzdělaný venkovan z Uher, Beskyd či Haliče, než se z něj stal hrdý a kvalifikovaný dělník, zaměstnanec prestižních železáren a sebevědomý obyvatel jednoho z nejmodernějších průmyslových měst své doby. Dá se říci, že stejně jako apoštol Pavel usiloval ve svých nově založených křesťanských obcích o svornost a jednotu ve jménu nové víry, snažil se Paul Kupelwieser předcházet možným sporům a konfliktům již tím, že například zájemci o získání podnikového bytu v Nových Vítkovicích byli důkladně prověřováni.

Při přidělování bytu měli proto přednost ženatí dělníci s rodinami a museli přitom splňovat i další kvalifikační či morální předpoklady. [...] V jedinečnosti nových Vítkovic se rodila i nová společnost, která při vši své nedokonalosti, omylech a vyhraněnostech jednostranného nazírání nespočtu problémů znamenala pro své obyvatele nesporný přínos. [...] I tady však došlo ke krvavým střetům dělníků se zájmy podniku. Našli bychom zde opuštěné a osiřelé děti, staré a bezmocné lidi, hlad, nemoci a beznaděj. Na svou dobu tady však bylo i daleko více spokojených lidí se zabezpečenou budoucností a bez obav z dalšího dne.

Podívejme se teď na **kostel svatého Pavla** blíže. Na první pohled je to poměrně tradiční jednolodní neogotická cihlová stavba, jakých je v našich městech celá řada. V čem tedy spočívá její zvláštnost? Pouze v užitém materiálu a zvoleném slohu to není.

Je snad odpověď v samostatně stojící zvonici – *campanille*? Ano, je pravda, že se v našich podmínkách nejedná o řešení tak zcela běžné, ale podstata netkví v samotné kompozici kostela, ale v historii jeho vzniku. V duchu Grillparzerových veršů o *správně dokončeném díle, které umožní teprve myslet na oddech* byl i tento svatostánek budován ve dvou etapách.

Pomíňme pro tuto chvíli nerealizovaný původní projekt Gustava Meretty a všimněme si návrhu Augusta Kirsteina. V první fázi do roku 1882 vznikla samostatně stojící věž, nikoliv jako zvonice, leč jako zcela praktický *vodojem a zároveň požární pozorovatelná*. Tedy **nejdříve práce, účel a teprve pak hry a oddech**

duše. Chrátová loď byla k věži přistavěna teprve v následujících letech a dokončena 1886. V témže roce byla podle projektu Hanse Ulricha dokončena také farní budova stojící na rozdíl od sitteovského řešení v Přívoze nikoliv vedle, ale za kostelem. Bylo by však omylem myslet si, že vodárenská a protipožární náplň věže byla toliko dočasná a provizorní a změnila se s dostavbou kostela. Naopak, toto funkční – při pohledu zvenčí nijak postřehnutelné – rozčlenění trvalo přes sto let. Také toto hybridní spojení svrchované utilitárního vodojemu a křesťanského svatostánku, kterým navíc započala v místě svou činnost zcela nová, samostatná farnost, má bezděky svou zcela nepřehlédnutelnou biblickou symboliku.⁸ Jedním z nejčastějších témat epístol sv. Pavla je mimo jiné nabádání ke svornosti a jednotě, lhostejno je-li směřováno Korintským či Galatským. S trochou nadsázky lze říci, že Paul Kupelwieser jako by psal své *epištolý Vítkovickým*, souměrným, zřetelným a naléhavým písmem z červených cihel a ocelových konstrukcí.

Jestliže jsem se již dříve zmínil o třech **opuštěných ostravských scénách pro tři společenskopolitické koncepty**, pak ani Nové Vítkovice dnes nepostrádají jistou posmutnělou pachutí velkého a krásného snu, který ztroskotál. Může-li Přívoz vyvolat asociace schnitzlerovské, pak *inženýrský sen Nových Vítkovic* přinese spíše drsnou ozvěnu postav ibsenovských. Tragický a jakoby neodvratitelný střet silné vůle, rozumu a jasných myšlenek s potlačenými hlubinnými démony vášní, vin a dlouho zamlčovaných pravd, jejichž následné vyslovení je o to ničivější. Maně se vybavit hořký konec Stavitele Solnesse a slova, která jasně a živě pronese již v prvním dějství:

Doktor Herdal [...] *Kdepak, vy si teď stojíte tak pevně jako nikdy dřív.*

Solness *Ale ten obrat nastane. Tuším to, cítím, že se blíží. Ten či onen přijde s požadavkem: ustup mi s cesty! A všichni ostatní se jako bouře pohnou za ním a budou hrozit a křičet: s cesty, s cesty, s cesty! Ano, jen si dejte pozor doktore. Jednou sem přijde mládež a zaklepe na dveře –*

Doktor Herdal (směje se) *Bože můj, nu a co potom?*

Solness *Co potom? Potom bude se stavitelem Solnessem konec.*

Stavitel Solness, jedna z posledních Ibsenových her vychází tiskem v prosinci 1892. V roce 1893 odchází Paul Kupelwieser z Vítkovic. Povýšení na město se toto lidnaté průmyslové sídlo dočkalo až v roce 1908, to už se Kupelwieser věnuje na jihu monarchie novému, zcela odlišnému úkolu, budování jadranského letoviska Brioni. V Nových Vítkovicích celou svou rozsáhlou a různorodou činností usiloval nejen o to, aby jemu svěřený podnik ekonomicky prosperoval a mohutněl, ale také se osobně snažil, aby tu vedle sebe dokázali bezkonfliktně a produktivně žít lidé různých národů, vyznání a kultur sjednocení příslušností k – v té době již také nadnárodnímu – mateřskému podniku. Když však v roce 1919 Kupelwieser umírá, nejenže již rok neexistuje ono symbolické *vídeňské náměstí*, ale jeho bývalý mateřský podnik náhle leží v cizím státě, Poláci a Češi právě svádějí urputný bratrovražedný boj o blízké sporné Těšínsko a jen o pouhých dvacet let později

⁸ Jak ve Starém zákoně viz: *Hospodin Mojžíšovi: Jdiž před lidem, pojma s sebou některé z starších Izraelských; hůl také svou, kterouž jsi udeřil v vodu, vezmi do ruky své a jdi. Ať, já státi budu před tebou tam na skále na Orébě, i udeříš v skálu, a vyjdou z ní vody kteréž bude pít lid. I učinil tak Mojžíš před očima starších Izraelských (Ex 17,5-6)*, tak především v Novém testamentu, kde se jak známo stává dokonce jedním z prvků zcela zásadních: *Ale kdož by se napil vody té, kterouž já dám jemu, nežíznil by na věky, ale voda ta, kterouž já dám jemu, bude v něm studnicí vody prýstící se k životu věčnému (Jan 4,14).*



◀ Neznámkovo
Sluneční město
z knihy Nikolaje
Nosova

► Poruba, pohled
na náměstí
U oblouku

vzplane z čisté německé vůle vítkovická synagoga. Nová společnost byla smetena jiným pokusem o budování nové společnosti, aby i ona byla za pár let nahrazena hromadným pokusem o vytvoření nového člověka.

Poruba – Sluneční město

Nutno říci, že ulice ve Slunečním městě byly mnohem širší než v ostatních človičkovských městech. [...] Ke každé restauraci patřila hračkoteka, kde byly uschovány stolní hry. Kromě toho byly v mnoha domech půjčovny, kde se půjčovala kola, motocykly, tenisové rakety, fotbalové a volejbalové míče, činky, ping-pong a kuželky. Hráče všech těchto her bylo vidět na každém kroku, v parcích, na zvláštních hřištích i na dvorcích. [...] Človičkové mohli chodit volně z jednoho dvorku do druhého a hrát se sousedy nejrozmanitější hry. Samo sebou, že to velice utužovalo zdraví a posilovalo svaly. Nejvíce ze všeho se našim cestovatelům líbilo, že v každém domě bylo divadlo nebo kino. Zvláště hodně tam bylo loutkových divadel.

Premýšlení o scénologických kvalitách třetího avízovaného ostravského urbanistického celku – **budovatelské Poruby**, uvozuje úryvek z druhého dílu bizarní dětské trilogie o Neznámkovi, sovětské provenience.⁹ Druhý díl, z něhož je citovaná pasáž popisuje dobrodružství hlavního hrdiny – Neználka, a dvou jeho přátel ve fantastickém Slunečním městě. To je v knize evidentním zhmotněním utopické komunistické společnosti. Je až neuvěřitelné, jak vládnoucí kremelská ideologie o beztřídní a rovnostářské společnosti dokonale prorostla i do specifického světa fantazijní dětské literatury. Pro naše uvažování skýtá však právě tento – zdánlivě absurdní titul – řadu cenných souvislostí. Kniha vyšla v originále

⁹ Zvláštní svět malíčků a malenek autora Nikolaje Nosova se svého času těšil i u nás velké popularitě a dočkal se zde dokonce televizního zpracování v podobě série loutkových večerníčků.



poprvé v Moskvě roku 1959, to už ve svých podstatných obrysech existovalo město původně nazývané Nová Ostrava – nyní stotisícový městský obvod – Poruba.

Nosovovo poukázání na množství loutkových divadel ve městě je pochopitelně dáno ohledem a snahou zaujmout adresáta – dětského čtenáře, pro nás s praktickou životní zkušeností z komunistických *slunečních měst* má však tato drobná zmínka podprahovou příchuť hořkého paradoxu. Nejen každý dům, ale celé město a celá společnost byla totiž v oné éře *loutkovým divadlem* vládnoucí totalitní strany. Ne nadarmo jsou padesátá léta 20. století – tedy období v němž vznikla nejcharakterističtější a pro naše zkoumání nejzajímavější část Poruby – v této části Evropy temným obdobím *inscenovaných politických procesů*. Ty byly při vši své hrůznosti důsledně pojímány *divadelně*, podle pevného a pečlivě připraveného *scénáře*. Počínaje většinou zcela vykonstruovanou a smyšlenou *dramatickou záminkou*, přes striktně vyžadované dodržování předem napsaných a surově vynucených *dialogů* před početným (rozhlasem ještě rozšířeným) *publikem*. To vše v kruté stalinské *režii* obávaných sovětských poradců.

Jde tu tedy o cosi výrazně hraného, kostýmovaného a přísně organizovaného s ohledem na výsledné – pochopitelně ideologické – *působení na diváka*. Tyto charakteristické *scénické* rysy 50. let se pochopitelně přímo odrážejí i v tehdejší urbanismu. Jeden z našich předních znalců architektury daného období,

kunsthistorik Martin Strakoš hovoří v souvislosti s Porubou dokonce doslova *o karnevalovém charakteru sorely*.¹⁰

O nutnosti výstavby Nové Ostravy se začíná uvažovat hned po skončení druhé světové války ještě před komunistickým převratem v únoru roku 1948. 'Staré město' – tedy centrální část Moravská Ostrava a Přívoz, ale i přilehlé čtvrti jako Mariánské Hory a Vítkovice jsou určeny v megalomanských plánech k radikální přestavbě či rovnou k demolici a vytěžení ohromných podzemních zásob kvalitního černého uhlí. Zvolený prostor mezi obcemi Svinov a Poruba splňoval čtyři základní podmínky: čerstvý vzduch nezatížený exhaláty, vzdálenost od průmyslu (dostatečná pro splnění první podmínky a zároveň umožňující dojíždění do zaměstnání), optimální klimatické podmínky (sluneční svit a směry větrů), absence podzemních nerostných ložisek. Jestliže se však ještě ve dvouletkovém poválečném období objevují jako jedny z legitimních možností původně funkcionalistické urbanistické koncepce, na počátku 50. let jsou v rámci tažení proti kosmopolitismu doslova trestné. I tento motiv přísných direktiv se odráží v neznákovském světě.

„Na tyhle křivé domy se radši ani nedívejte,“ řekl Krychlička. „To u nás byla kdysi taková móda stavět domy, které by nebyly ničemu podobné. A tehdy nadělali takových nesmyslů – hanba se na to dívat. Například tenhle dům: jako by ho nějaká nadpozemská síla rozplácla a naklonila na bok. Všecko je v něm šikmé: okna, dveře, stěny i strop. Jen to zkuste bydlet nějaký ten týden v takovémhle domě! Uvidíte, jak rychle se z vás stane úplně jiný člověk. Budete zlí a zamračení a podráždění a pořád se vám bude zdát, že se stane něco zlého a špatného. [...] Jednou je už chtěli docela zbourat, ale potom se rozhodlo, že se nechají stát pro výstrahu a poučení nám i budoucím, aby už nikdy nikomu nevlezlo do hlavy stavět podobně ohavnosti.“ „A pomohlo to?“ zeptal se Neználek. „Pomohlo,“ řekl Krychlička. „Ale ne nadlouho. Někteří stavitelé se nedokázali hned tak zbavit starých zvyků. A tak se tu a tam některý z nich utrhne a postaví dům, že před ním jenom krčíš rameny.“

Aby tedy nebylo žádné mýlky, jak stavět v nové a lepší společnosti, dává celému projektu jasný ideologický směr rok 1951 a Strakošem zmíněné usnesení ÚV KSČ:

Komunistům lidové správy Ostravy, soudruhům architektům a ostatním pracujícím se ukládá, aby do konce roku vypracovali plán socialistické Ostravy. Necht' se přitom opírají o nevyčerpatelnou studnici zkušeností velkého Sovětského svazu, kde socialistická urbanistika a architektura jsou dnes na vysokém stupni.

V tomto nekompromisně formulovaném duchu se dává do práce autorský tým pod vedením architekta Vladimíra Meduny. Ten byl pochopitelně aktivním členem KSČ a rovněž své spolupracovníky, z velké části politicky spolehlivé absolventy brněnské techniky úkoloval podle jasných zásad: *stalinské péče o člověka, myšlenek socialistického humanismu a demokratismu a snahy vtělit do architektury vítězný třídní boj či velikost socialistické epochy*. Jak vypadala stalinská péče o člověka a socialistický humanismus v praxi je bohužel všeobecně známo. Právě v roce 1951 probíhá v Ostravě exemplární zinscenovaný politický proces s tzv. protistátní skupinou Jana Buchala a Miroslava Sýkory, která měla údajně

¹⁰ Samotné slovo *sorela* pocházející údajně od pražského architekta Josefa Havlíčka – vykládá Strakoš v souladu s tradicí jako složeninu slov: **s**ocialistický – **r**ealismus – **l**akomý (tehdejší přední teoretik oficiální architektury). Byť nalezneme v ostravské aglomeraci více příkladů poválečného urbanismu z období *sorely* (vzorné sídliště Bělský Les – Stalingrad nebo celá města Havířov, Karviná), je pro nás právě Poruba příkladem nejzajímavějším.

na popud *Revolučního sokolského ústředí* připravit protistátní puč s řídícím centrem v Ostravě. Žalováno bylo celkem 89 osob.¹¹ Zatímco se 1. srpna 1951 konala na dvoře krajské věznice v Ostravě poprava čtyř nevinně odsouzených, jen pár kilometrů západněji – v Porubě – se okázale a ‘radostně’ budovalo. Medunův ateliér pracoval na ohromující dekoraci, která jako kdyby měla ukrýt krev a špínu v politickém zákulisí a zároveň sloužit jako efektní a pompézní scéna pro oficiální ‘lidumilné’ exhibice vládnoucího režimu.

Dělník jdoucí hlavními třídami do práce bude si uvědomovat jednotu se všemi obyvateli města, jeho velikost, monumentálnost tříd a veřejných budov bude v něm vzbuzovat vědomí veliké epochy, ve které žije.

Slova Vladimíra Meduny jako by ani nepatřila architektovi, ale skutečně spíše scenáristovi, dramatikovi či režisérovi. Prostor nově budovaného města je tu pouhou scénou pro hlavního hrdinu – vítěznou dělnickou třídu, která si po libosti bere, co se jí zlíbí. Jak nevinně, bezelstně a romanticky působí nyní ve srovnání s tímto stavem sociální inženýrství Paula Kupelwiesera ve Vítkovicích. V Porubě jde o nové *Nositelé řádu*, řečeno s ideologicky prověřeným dramatikem Milošlavem Stehlíkem. Ostrava se stává v jeho hře jevištěm nových společenských proměn s patřičně názornými schématickými typy postav. *Rozpolcená a váhající* Matušová, manželka havíře – hrdiny nové epochy a stará, prostá, leč *spolehlivě uvědomělá* Babička, jež se stává tlampačem vymožeností nového režimu. Dramatický dialog se rozpoutá – jak příznačně! – nad stránkami komunistického tisku – Rudého práva.

Babička (to jí leží na srdci) A nepovídal nikdo – že je tam psáno o našem Oldrovi?

Matušová Proč by o něm psali! [...] Bojíte se, aby Oldru nezavřeli?

Babička (až se jí dech zastavil) Co to breptáš, děvcho? Honem si třikrát uplniv!

Matušová (odhodí háčkování) Proč by ho měli v novinách chválit?

Babička A proč by ho měli zavírat? Že ti to s ním doma nejede cyklem? Co je komu do toho!

Matušová Ani vám do toho nic není? Já, maminko naši lásku nezavalila.

Babička Nerozumím tomu, děvcho. Za mých časů havířská roba byla šťastná, když svoje děcka aspoň jednou za den kobzolemi nasýtila. Byla tuze šťastná, když ji chlop nebil do krve a když v sobotu neprochlastal celou výplatu. Ja. Ty si teď hoviš v omastku, děcka vám kvetou, jezdíte si v automobilu na tancovačky...a všechno, pravda nestojí dohromady za uhryznutí tabáku. Nestojí.

Matušová A jak z toho ven?!

Babička Havíři praví: když padá strop, nesmí člověk ztratit hlavu. Jsi havířská dcera nebo jsi jakási panička?

Matušová Když padá strop, havíř se přitiskne k uhlí. Ale kam se mám přitisknout, maminko?!

Babička (rozhodně) Nikam se netiskni do pěruna! Nebud' z marcipánu!

Opustíme nyní Stehlíkovy postavy a podívejme se na urbanistickou strukturu Poruby. Jestliže jsme předchozí dvě lokality nazírali zejména optikou ústředního prostoru – tedy *náměstí*, pak zde s tímto přístupem neuspějeme. Nejmarkant-

¹¹ Část veřejného přelíčení se uskutečnila v Čapkově sokolovně v centru města. Tedy paradoxně v místech, kde se ve svobodných časech konala kromě pravidelných sokolských cvičení také občasné skutečná divadelní představení. V tomto krutém komunistickém spektaklu padly v Ostravě čtyři rozsudky trestu smrti (kromě Jana Buchala, který byl popraven již o rok dříve v souvislosti s procesem dr. Milady Horákové), čtyři doživotní tresty a, jak dále uvádějí Dějiny Ostravy, ostatních 70 obžalovaných bylo odsouzeno k těžkému žaláři v trvání 1 až 25 let pro velezradu, nepřekážení, případně neoznámení trestného činu nebo přečinu nedovoleného ozbrojování.



◀▶ Poruba, náměstí U oblouku

nějším prvkem zdejšího prostorového rozvrhu je v jádru osová kompozice daná prospektem **Hlavní** – dříve pochopitelně Leninovy – **třídy**. Hluboko ve svých kořenech klasicistní koncept sovětského architekta Borise Jelčaninova transformovaný do podoby velkorysého, dá se říci moskevského bulváru se širokými chodníky, čtyřmi pruhy vozovky a širokým zeleným pásem uprostřed je nejen centrální osou nového sídla, ale také jasným výrazem světonázoru směřujícího neochvějně ke *světlym zítřkům*. Byť se ve výsledném urbanistickém konceptu budovaném postupně v několika fázích setkáváme s různými tvaroslovnými principy (řádkové uspořádání, bodové domy, monobloky atd.), je faktickým ohniskem a scénou daného místa právě tento bulvár. To je onen nepřehlédnutelný městský prvek, který Porubu výrazně odlišuje od předchozích dvou popisovaných celků – Přívozu a Vítkovic. Hlavní třída jako manifestační *řečiště* pro masové průvody, pochody a slavnosti. Ne místo k zastavení, ale zdvihající se startovací rampa dobytelské ideologie. Je třeba pochodovat, kráčet, nestát. Když se člověk zastaví, mohl by začít přemýšlet, mohl by se dokonce chtít ohlédnout a srovnávat. Nepřekvapí nás tedy pochopitelně, že zde nenalezneme kostel. Zdánlivě nepochopitelná absence reprezentativní radniční budovy je vysvětlena tím, že původní projekt počítal s centrálním umístěním budovy KNV *ve věžovém stalinském domě o výšce*



150 metrů.¹² K výstavbě stopadesátimetrového mrakodrapu, přehrady ani *zrcadlového kanálu* však již nikdy později, za změněných politických podmínek po roce 1953 – nedošlo. Dá se tedy obrazně říci, že startovací rampa Hlavní třídy zůstala navždy bez své rakety Sojuz.

Pozoruhodné je z jiného hlediska také výtvarné řešení fasád. Zde se zajímavě propojují dvě již v předchozím textu zmíněné rozdílné tendence – zdobnost (Přívoz) a požadavek jednotného – korporátního – vzhledu (Vítkovice). Jednotnost stylu demonstruje jak příslušnost k sovětskému koloniálnímu imperiu a zároveň se obrací do české minulosti – zejména k renesanci.¹³

O klasicistních kořenech proporcí Hlavní třídy jsem se již zmínil, vysledovatelná je však také ve výzdobě zdejších fasád. Jelčaninov se systematicky věnoval studiu klasické architektury a pro nárožní objekty Hlavní třídy zvolil *vysoký sloupový iónský řád a na průčelí domů na jižní straně třídy, náležející k I. obvodu, aplikoval vysoký pilastrový řád s iónskými hlavicemi*. Pohledově exponované nárožní atiky korunují skupinová sochařská díla s motivy bohatého, plodného a radostného života v nové společnosti. Inspirace českou renesancí se naproti tomu objevuje zejména v často užívané sgrafitové technologii. Zobrazované motivy

¹² Ze stejného rodu byl i zamýšlený megalomanský projekt velkolepé hlúčinské přehrady či ještě neuvěřitelnější záměr uváděný M. Strakošem: z *výtvarných důvodů se počítalo se zvednutím kanálu Odry – Dunaj na úroveň terasy města (cca o 20 metrů nad terén řeky Odry) a vytvoření vodního zrcadla před středem města – vzorem byla jak jinak řeka Moskva a její úloha v utváření městského charakteru.*

¹³ Hledání forem, které měly sloužit jako vzor, bylo mimořádně obtížné. Husitství spadalo do doby nepřijatelné gotiky, barok byl dobou temna, rokoko se neslučovalo s proletariátem. Proto se zájem soustředil na renesanci a klasicismus.

však nejsou pochopitelně renesanční, ale budovatelské – pionýři, dělníci, šťastné hrající si děti. Procházející *nový člověk* tak měl mít neustále na očích jakési jásavé obrazové leporelo, nekompromisně mu připomínající, že právě nyní žije v nejlepším a nejradostnějším z možných světů. Ve skutečně pohádkovém neznákovském Slunečním městě.

Posadili se. Před nimi na protější straně ulice stál čtyřpatrový dům. Pod střechou domu byl přes celou stěnu obraz Červené Karkulky a šedého vlka, jak se potkali v lese. Knoflenka okamžitě spustila pohádku o Červené Karkulce. Bylo to pěkné, mohli poslouchat a přitom se dívat na obrázek. Ale Neználek ani Strakáček stejně neposlouchali moc pozorně a co chvíli odbíhali ke stánku na limonádu. Knoflenku to samozřejmě zlobilo, protože když člověk vypravuje pohádku a pořád ho někdo přerušuje, to je snad ze všeho nejhorší.

Tak jako má v Nosovově knize přehlušit pohádka Neználkovy výčitky svědomí ze zlomyslné proměny malíčka Aršíka v osla, měla roztančená sgrafita přehlušit v obyvatelích nového města případné nepříjemné otázky a pochybnosti. Pohádka měla přehlušit realitu.

Blok domů od Karla Pragera v Budovatelské ulici uplatňuje další motivy české renesance. Nejzřetelnější je pak tato inspirace u bloku zvaného Věžičky (opět Boris Jelčaninov). Vzorem pro střední věžový dům byla zbořená renesanční věž domu U Lhotků na nároží Václavského náměstí a Vodičkovy ulice, jak vzpomíná architekt Bronislav Firla. Je vidět, že *sorela* nepřejímá pouze detaily (atiky, pilastry, kuželková zábradlí, domovní znamení) či výtvarné technologie (sgrafita), ale také zcela konkrétní domy.

Nejzajímavějším příkladem přejímání konkrétních vzorů a zároveň originální *sorelovou scénou* se stává nové půlkruhové **náměstí U oblouku** tvořené jediným mohutným obytným blokem se dvěma průjezdnými branami, akcentované v nároží věží s neoklasicistní špicí evokující další známou petrohradskou dominantu – věž paláce Admirality. Také tento projekt Evžena Šteflíčka vznikl v ateliéru brněnského Stavoprojektu pochopitelně opět pod ideologickou supervizí Vladimíra Meduny. Spojuje v sobě jasnou inspiraci Rossiho budovou hlavního štábu na petrohradském Palácovém náměstí s osvědčeným imperátorským motivem bran a vítězných oblouků. Zároveň měl být tento prostor jedním z působivých klíčových vstupů do nového města.¹⁴

Na náměstí U oblouku se však *karnevalovost sorely* projevila ve vrchovaté míře. Především samotné přenesení konkrétní dekorace petrohradské bolševické revoluce z podzimu roku 1917 (tak jak se v systematicky budované revoluční ikonografii ustálila) do ostravského prostředí, mělo jasně demonstrovat vítězství proletariátu i v tomto koutě Evropy. Triumfálně utvářený ostravský prostor se stal mnohokrát ve své nedlouhé historii vyhledávanou scénou velkolepých představení. Nejprve u příležitosti stěhování nových nájemníků především z řad uvědomělých úderníků a budovatelů. Nešlo o běžnou událost, ale o efektní *podívanou* s vyhrávající hornickou dechovkou a oslavnými projevy pomazaných soudruhů. Kromě toho vozili k tomuto *koloseu nové doby* představitelé komu-

¹⁴ Motiv slavnostních bran se v provizorní a příležitostně podobě objevuje v té době na Ostravsku skutečně velice často, nalezneme jej jednak při vstupech na samotné staveniště Poruby, či dobových tzv. *staveb mládeže* a pochopitelně také u vstupů do městeček brigádnických ubytoven. Nikdy nechybí tradiční ideologická ambaláž – pěticipá hvězda, obří portréty (marxisticko-leninský triumvirát či Stalin s Gottwaldem) a pochopitelně nějaké bojové a úderní heslo či závazek.

nistického režimu systematicky a cíleně také početné *delegace krajanů z ciziny, zahraniční parlamentní a vládní delegace ze zemí sovětského bloku, ale i ze Západu (Francie, Itálie, USA atd.)* aby jim ukázali, jak starostlivě pečuje jejich vláda o blaho pracujících. Nejexkluzivnějšími diváky těchto představení se později nezávisle na sobě staly dokonce dvě hlavy států – nejvyšší sovětský představitel Nikita S. Chruščov a etiopský císař Haile Selassie.

Nenápadným groteskním detailem této pompézní stalinské dekorace je sousoší na vrcholu oblouku. Zatímco na původní petrohradské předloze spatříme triumfujícího vozataje s dramaticky se vzpínajícími ušlechtilými koňmi, nabídne nám porubský Oblouk veskrze úsměvnou skupinku sochaře Šteflíčka.¹⁵ Propast mezi dramatickostí a ušlechtilými proporcemi petrohradského sousoší a ušmudlanou neobratností rádobý všedního porubského výjevu je skutečně výmluvná. Jako by bezděky demaskovala samotnou podstatu komunistické lži skrývající se za bombastické fasády a hlučný dekor. Přestože již v roce 1957 nezbudila v Chruščovovi tato ostravská stavba žádné přílišné nadšení, bude trvat ještě přes čtyřicet let, než se samotné sovětské impérium promění v historickou dekoraci vhodnou leda do bizarních dětských knih.

Zastavili se na strmém břehu, odkud bylo vidět les, řeku i most a celý Kvítečkov. Ranní slunce pozlatilo střechy domů, až se zdálo, jako by svítily svým vlastním oranžovým světlem. „Ale, že je u nás krásně!“ zvolal Neználek, okouzlený tím pohledem. „A mohlo by být ještě víc, kdybychom si vystavěli taky takové velké a krásné domy jako ve Slunečním městě.“ „Podívejme se, co by nechtě!“ zasmála se Knoflenka. „A kdyby tady taky byly parky a divadla a zábavné koutky a po ulicích jezdila auta a autobusy a atomové židle...“, snil Neználek dál. „Však to dalo ve Slunečním městě hodně práce, než to všechno dokázali,“ odvětila Knoflenka. „Samo se nic neudělá.“ „Tak si s tím taky dáme práci,“ řekl Neználek. „Když se do toho pustíme všichni dohromady, naděláme věci ažaž.“

Citovaná literatura:

- KUČA, K. *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku* (IV. díl), Praha 2000
KUNDERA, M. *Žert*, Praha 1969
NOSOV, N. *Neználek ve Slunečním městě*, Praha 1986
SCHORSKE, C. E. *Vídeň na přelomu století*, Brno 2000
SITTE, C. *Stavba měst podle uměleckých zásad*, Praha 1995
VERNE, J. *Ocelové město*, Praha 1989
ZATLOUKAL, P. *Příběhy z dlouhého století*, Olomouc 2002

¹⁵ Výjev by se dal nazvat *Návrat z práce* a tvoří jej tři stojící postavy v pláštích s pejskem neurčité pouliční rasy. Vpravo pak muž s bicyklem, vyhrnutými rukávy a malým dítětem na rukou, právě se vrací z práce domů, kde jej očekává žena s dalším dítětem. Mezi těmito skupinami je klenák se zkříženými hornickými kladivy, aby nebylo pochyb, kdo jsou obyvatelé tohoto města.

Obraznost v díle Jukia Mišimy

Dita Nymburská

Jukio Mišima (1925–1970, vlastním jménem Kimitake Hiraoka) nenapsal pouze řadu povídek, románů a divadelních her, ale je i autorem teoretických statí, v nichž kromě svých názorů na literaturu a dramatickou tvorbu vyjadřoval i své politické názory a přesvědčení, hercem, režisérem a v neposlední řadě výborným řečníkem a pravicovým nacionalistou. Západní svět šokoval svým ultimativním teatrálním gestem, dokonale připravenou sebevraždou seppuku,¹ v méně nápadné formě se však s pečlivě promyšleným sebescénováním setkáváme v celém Mišimově životě.

Mišima se již za svého života proslavil především svými romány a jeho divadelní tvorba tak zůstává v jejich stínu. V současné době však zažívají Mišimovy divadelní hry svou renesanci a někteří literární kritici oceňují více jeho dramatickou než literární tvorbu.²

1 V západní literatuře se častěji setkáváme s termínem *harakiri*. Toto slovo má stejný význam jako výraz *seppuku* (jsou zde použity stejné čínské znaky, ovšem v opačném pořadí), ale v japonštině je označení *harakiri* považováno za poněkud vulgární. Jukio Mišima spáchal *seppuku* poté, co pronesl vášnivou řeč k členům japonské domobrany. Vyžadoval povstání, které by vyvolalo konstitucionální změny, jež by oživily císařskou armádu. Jeho řeč poukazovala na morální slabost moderního Japonska, jehož obyvatelé již nejsou schopni vnímat „aspekt meče“, jenž byl podle něho jedním z hlavních odkazů japonského kulturního dědictví. Sám svou sebevraždu označil jako *kangen* (protest) proti společnosti.

2 Cf. Hiroaki Sato (překlad, editor): *My Friend Hitler and Other Plays of Yukio Mishima*, s. VIII.

3 Jednalo se u hru *Rotei* (Cesta), která se věnovala tématu Zvěstování o narození Krista. Hra nebyla doposud publikována, měla by však být součástí Mišimových sebraných děl, která v současné době postupně vycházejí. Divadelního ztvárnění se této hře dostalo až v r. 2001, kdy se hrála v Mišimově muzeu.

Svou první divadelní hru napsal Mišima jako čtrnáctiletý středoškolák,³ celkem však vytvořil více než šedesát dramat a většina z nich se hrála během jeho života. Sám se mnoha svých her aktivně účastnil jako herec, některé i osobně režíroval.⁴

I když byl Mišima Japonec, ve své tvorbě i životě byl velmi ovlivněný Západem – na skutečnost, že Mišima ztvárňoval svým životem západní představu o tom, jak vypadá ‘správný’ Japonec, upozorňoval ve svých úvahách i Kenzaburó Ōe.⁵ Západní a japonský svět se prolínají nejenom v Mišimově životě, ale i v jeho tvorbě.

Mišima se ve svých dílech vyhýbá analýzám a explicitním sdělením, často volí spíše sdělení implicitní, kterými své vnímavé čtenáře vede. Mocným nástrojem se přitom Mišimovi stala právě metaforika. Metafora však u Mišimy nespočívá pouze v jednotlivých slovech či větách, metaforické jsou i jeho románové postavy a metaforické vyznění má také celé jeho literární dílo, jeho postoje i činy. I Mišimovi hrdinové jsou velmi různorodí a skrývají v sobě značnou metaforickou symboliku. Řada z nich je fiktivních, mnoho jich ovšem má reálný předobraz – objevují se mezi nimi nepříteli nápadní lidé, kteří se někdy mohou změnit v psychopaty, vojevůdci a hrdinové od starých japonských válečníků, jako byl Minamoto no Tametomo, až po novodobé západní vůdce, jako byl Hitler, náboženské postavy včetně křesťanského Ježíše a řada dalších.

4 Cf. Hiraoki Sato, s. VII.

5 Cf. *The Novelist in Today's World in The East*, vol. XXVI (May/June 1990), s. 56.

Metafora v průběhu dějin

Metafory a další obrazné výrazy provázejí lidstvo od dávných dob. Můžeme je nalézt v nejstarších dochovaných literárních památkách ze starého Egypta či Mezopotámie a své nezastupitelné místo mají i v knize, která stála u kolébky západní křesťanské civilizace, v Bibli. Mnohé metafory Starého zákona, který vznikl několik staletí před Kristem, zaměstnávají teology a starozákonní badatele i v dnešní době a řada biblických metafor a přirovnání se i v současnosti běžně používá.

Teoretickému studiu metafor byla poprvé věnována pozornost ve starém Řecku.⁶ Samotný výraz *metafora* má svůj původ v řečtině – řecký termín *metapherein* lze doslova přeložit jako *přenesení významu*. Ačkoli je zřejmé, že metafora byla po staletí nedílnou součástí literární tvorby, jejímu systematickému studiu se věnoval až Aristoteles. Jeho vymezení metafory bylo přitom poměrně široké – pod pojem metafora totiž řadil i další dva tropy, které se dnes označují jako metonymie a ironie,⁷ a příliš velký rozdíl nečinil ani mezi metaforou a přirovnáním, ačkoli formálně tyto dvě kategorie rozlišoval. Aristoteles pohlížel na metaforu především z hlediska rétoriky, proto ji také vyzdvíhal jako jedinečný řečnický prostředek, za důležitou však považoval i její funkci komunikační a estetickou.

Zájem o metaforu nepohasl ani ve starém Římě; i zde stála obdobně jako v Řecku především v centru pozornosti řečníků. Obdobně jako Aristoteles staví Quintilianus (kol. 40–98) vedle sebe metaforu a přirovnání a ani on mezi nimi neshledává podstatný rozdíl.⁸ Odlišuje metaforu od dalších tropů, ovšem upozorňuje

6 Účinku metafory si byli vědomi už předsokratovští myslitelé, a tak ji ve svých spisech velice hojně používali.

7 V této souvislosti je třeba připomenout, že rozlišování těchto tří tropů bylo vždy problematické a jednoznačná všeobecně přijímaná definice neexistuje ani v současné době.

8 Metaforu označuje za „zkrácené přirovnání“ a uvádí i dnes platné měřítko k jejich rozlišení: „Přirovnání obsahuje srovnání s věcí, kterou chceme vyjádřit, kdežto metafora se dává místo oné věci. Když o někom řeknu, že něco udělal jako lev, je to přirovnání, když o někom řeknu, že je lev, je to metafora.“

na to, že v některých případech mohou jednotlivé tropy splývat, a tak navzájem svůj účinek násobit. Ačkoliv u metafory poukazuje obdobně jako Aristoteles na její estetickou funkci, větší důraz klade na její názornost a roli ozdoby řeči přisuzuje spíše synekdoše.

Přestože v období antiky se metafora stávala a oceňovala jako důležitá řečová figura, středověcí křesťanští myslitelé k ní mnohdy přistupovali se značnou nedůvěrou. Důležitou roli ve škarohlídském pohledu na metaforu nepochybně hrála skutečnost, že ve starém Řecku a Římě byla oblíbeným nástrojem řečníků, tedy osob, které z pohledu křesťanství svou argumentací mnohdy zaváděli své bližní na scestí. Rétorika, která byla v antice váženým uměním, tak u středověkých křesťanských teologů příliš porozumění nenašla.

Starší středověká filozofie se metaforami příliš nezabývala. Obecně lze říci, že pokud se této problematice někteří ze středověkých myslitelů věnovali, zabývali se metaforami především v souvislosti s křesťanskou teologií – toto zkoumání se tedy týkalo téměř výhradně otázky četby a interpretace Bible a teologických textů. Zájem o metaforu tak byl ve středověku značně omezený a přístup tehdejších filozofů neumožňoval nalézt téměř žádný nový postřeh, který by již před nimi nevyřklil filozofové antičtí. Z raných středověkých myslitelů se k tématu metafory vyjadřoval Augustin (354–430), jehož názory později našly svůj ohlas u Tomáše Akvinského (kol. 1225–1274),⁹ který se o metaforu zajímal v souvislosti s oprávněností jejího použití v Bibli a tvrdil, že posvátná nauka užívá metafor nikoli pro názornost, ale pro nutnost a užitečnost. Za prvořadou pokládá komunikační funkci metafory, kterou chápe jako určité sdělení pro ‘zasvěcené’.¹⁰

O něco později se problematikou řečových figur zabýval také Dante Alighieri (1265–1321).

9 Tomáš Akvinský kladl velký důraz na srozumitelnost svých knih, která měla umožnit pochopení katolické pravdy i ‘začátečnickům’.

10 Metafora je nepochybně často úzce spojená s určitým kulturním a sociálním prostředím, mimo něj může svou vyprávěcí funkci ztratit, to znamená, že může danou výpověď pro člověka ‘zvenčit’ učinit nesrozumitelnou.

Ten v *Novém životě* rozvíjí své úvahy o podstatě výrazu 'láska' v básni, v níž se o lásce praví, že „přichází“, „smála se“ a „promluvilá“. Alighieri rozebírá tři výše uvedená spojení a dochází k závěru, že chůze, smích i řeč jsou lidskými vlastnostmi, a jsou-li přisuzovány lásce, znamená to, že láska zde vystupuje v roli člověka. Alighieri k tomuto paradoxu přistupuje z hlediska scholastiky a v jejím rámci se pokouší nalézt podstatu těchto metaforických obrazů.

Ambivalentní přístup k metafoře se ze středověku přenesl i do novověku, i v tomto období proto najdeme její zastánce i kritiky. Mezi nejznámější odpůrce metafory patří Angličan Thomas Hobbes (1588–1679),¹¹ který považoval metaforu za absurdní a zavádějící zejména proto, že užívá slova „v jiném smyslu, než pro jaký byla stanovena,“ a nepřátelský postoj k metafoře sdílí i o něco mladší Hobbesův krajan John Locke (1632–1704),¹² který nezavrhne pouze metaforu, ale veškerou figurativní řeč. Přesto lze říci, že v novověku začal převažovat spíše pozitivní pohled na metaforu. Gianbattista Vico (1668–1744)¹³ se ve svých *Základech nové vědy* zabývá problematikou figurativní řeči a zdůrazňuje důležitost obraznosti v procesu lidského chápání: „Když chceme uchopit a pochopit duchovní věci svým rozumem, musí nám v tom pomáhat obraznost, abychom je mohli rozvinout a jako malíři z nich vytvořit lidské obrazy.“ Podrobně se zabývá čtyřmi tropy – metaforou, metonymií, synekdochou a ironií – a dochází k přesvědčení, že „nejskvělejší, a protože nejskvělejší, i nejpotřebnější a nejčastější, je metafora“.¹⁴

11 Hobbes je známý především jako politický myslitel, ale svou nauku o státě zapojil do velkého filozofického obrazu světa v celku.

12 Locke byl první z trojice hvězdných anglických filozofů doby osvícenství. Proslulost získal především svou naukou o poznání, významné jsou ale i jeho myšlenky o výchově a politické, nábožensko-filozofické a etické názory. Jeho teorii poznání rozvíjejí dvěma rozdílnými směry George Berkeley (1684–1753) a David Hume (1711–1776).

13 Vico byl kritikem Descarta a racionalismu. Ve svých filozofických konceptech zdůrazňoval autonomii dějinného světa. Až do 19. stol. byl prakticky neznámý, pozornost jeho myšlenkám začala věnovat až moderní doba.

Poměrně velké pozornosti se metafora těšila v době osvícenství. Myslitelé v této době prohlašovali, že metafora a podobně i alegorie v sobě obsahují dva významy – vnější a skrytý, respektive doslovný a figurativní. Metaforu přitom označovali za nepřímé vyjádření. Kromě toho hrála metafora významnou úlohu i v teoretickém sporu, který se mezi osvíceneckými mysliteli odehrál – totiž v diskusí o podstatě symbolů, jež používá malířství a literární tvorba. J. B. du Bos (1670–1742) ve svých *Kritických reflexích o poezii, malířství a hudbě* formuloval ve své době všeobecně přijímaný názor, že malířství používá přirozené symboly, zatímco poezie užívá symboly umělé – na rozdíl od barev a zobrazení, které používá výtvarné umění, jsou nástrojem poezie slova, u nichž nemůžeme nalézt podobnost s objektem, k němuž se báseň vztahuje. Proto také Du Bos přiznává malířství nadřazenost nad poezií (viz Du Bos 1978). Naopak Lessing (1729–1781) sice uznával distinkci mezi přirozenými a umělými znaky, ale zdůrazňoval, že v tomto ohledu se vlastně malířství a poezie příliš neliší. Podle Lessinga poezie nejenže používá přirozené znaky (onomatopoeia), ale především má zvláštní schopnost změnit umělé znaky, jichž užívá, na přirozené (metafory). Prostřednictvím metafor pak může vyvolávat živé představy věcí. Intuitivní poznání tak může zprostředkovat nejen malířství, nýbrž i metafora.

Mluvíme-li o německém osvícenství, není možné nezmínit Immanuela Kanta (1724–1804), jímž tato epocha vrcholí a zároveň také končí. Kant se sice věnoval poměrně podrobně úvahám o tom, jak člověka ovlivňuje básnictví a jakým způsobem se sdělují estetické ideje, které jsou prostřednictvím pojmů nevyjádřitelné, pro ilustraci svých teoretických úvah ovšem nevolil metaforu, ale přirovnání. Samotnou metaforou se Kant nikdy nezabýval, lze se tedy domnívat, že neviděl mezi metaforou a při-

14 Podle Vika si metafora zaslouží největší chválu tehdy, když věcem přisuzuje smysly a vášně. Přesně to totiž činili první básníci, kteří na věci aplikovali to, „čeho i oni byli schopni, totiž smyslů a vášně. Tím vytvořili mýty. Každá takto vytvořená metafora je tedy malý mýtus.“

rovnáním příliš velký rozdíl – stejně jako další z velkých německých filozofů G. W. F. Hegel (1770–1831), který metaforu dokonce pojímal jako „zestručněné přirovnání“.

Arthur Schopenhauer (1788–1860), který se svým zájmem o indickou filozofii vymyká zaběhnutému řádu západní filozofie, se ve svých úvahách o jazyce také zabývá přirovnáními i metaforami; za své východisko přitom volí Aristotela a cituje jeho prohlášení o jedinečnosti metafor.¹⁵ Na základě toho dochází k názoru, že nezbytným předpokladem pro vytvoření dobrého přirovnání je schopnost „rozpoznat stejnost“. Podle Schopenhauera spočívá tvorba pojmů právě v přirovnáních, protože jimi „ve věcech uchopujeme podobné a vypouštíme nepodobné“. Lidské chápání se na tomto uchopování vztahů zakládá a k jasnějšímu a zřetelnějšímu pochopení dochází především tehdy, jsou-li věci, v kterých podobné odhalujeme, hodně odlišné.¹⁶

Metafora v současnosti

Ve 20. století se metafora stala velmi oblíbeným a často diskutovaným tématem. Její zkoumání přestalo být doménou filozofů, značné pozornosti se těší i mezi lingvisty a literárními vědci. Metafora však není jen záležitostí těchto oborů, které všechny víceméně navázaly na její předchozí studium. Významnou úlohu začala hrát například i v psychiatrii. S metaforami pracoval již Sigmund Freud (1856–1939) ve svých výkladech snů;¹⁷ směs metafor, vyprávění příběhů a hypnózy používal i jeden z jeho

15 „A jest to velká věc užívatí náležitě každé z uvedených ozdob řeči, i složených slov z nářečí, daleko však největší jest býti dobrým tvůrcem metafor. Neboť tuto přednost jedinou nelze převzít od jiného, ba jest to známkou dokonalosti; tvořiti metaforu znamená totiž pozorovati podobnost mezi věcmi.“

16 „Dokud je mi totiž určitý vztah známý z jednoho jediného případu, je mé poznání pouze individuální, tudíž vlastně jen názorné: jakmile však týž vztah uchopím alespoň ve dvou různých případech, mám pojem o celém druhu vztahu, tedy poznání hlubší a dokonalejší.“

17 Samo freudovské *nevědomí* je ve velké míře metaforické.

nejznámějších následovníků, slavný psychoterapeut Milton Erickson (1901–1980).¹⁸

Na studium metafor v moderní době měl velký vliv jeden ze zakladatelů moderního psychologicky orientovaného literárního kriticismu Ivor Armstrong Richards (1893–1979), který ve své knize *The Philosophy of Rhetoric* zdůraznil nutnost odlišovat metaforu coby všudypřítomný princip jazyka od metafory poetické. Na Richardsovo pojetí metafor navázal Max Black (1909–1988),¹⁹ který na počátku 60. let představil svůj interaktivní pohled na metaforu, podle nějž má každá metafora dva rozdílné smysly, hlavní a vedlejší. Hlavní smysl přitom nabývá nového významu v okamžiku, kdy do něj vstoupí smysl vedlejší. Hlavní i vedlejší smysl přitom v sobě zahrnují celou řadu klisí. Například metafora ‘člověk je vlk’ spočívá v obecně sdílené znalosti povahy člověka a vlka.²⁰ Metafora tedy není ani náhražkou, ani nepřirovnává – tuto funkci má podle Blacka jen samotné přirovnání. V metafoře na sebe vzájemně působí²¹ dva systémy implikací, které poskytují nový a nenahraditelný nástroj významu. Jejich vzájemné působení přitom osvětluje jak primární, tak i sekundární smysl.

Obrovskou pozornost vzbudil svým výkladem metafor jeden z nejvýznamnějších současných filozofů Donald Davidson (1917–2003),²² k jehož proslulému kontroverznímu článku o metafoře se přinejmenším okrajově vyjadřuje snad každý, kdo se v současné době touto problematikou zabývá. Svůj postoj Da-

18 Milton Erickson byl činný od 30. do 60. let minulého století, jeho vliv je ale patrný i v současné psychoterapii. Erickson se proslavil především velmi propracovanou metodikou hypnózy a léčebným užitím metafor.

19 Max Black se věnoval analytické filozofii a v jejím rámci se zabýval jazykovou srozumitelností a teorií významu. Známý je především svým studiem metafor; první významnou práci o metafoře *Metaphor* uveřejnil r. 1962.

20 Podle Blacka spojují vlka s člověkem v této metafoře např. pojmy jako divoký, bezohledný, vytrvalý atp.

21 Angl. *interact*, odtud Blackův výraz *interaktivní metafora*.

22 Donald Davidson se hlásil k analytické filozofii jazyka. Velký vliv na současnou filozofii mají jeho pojednání o teorii jednání, pravdě a komunikační interakci. Tyto oblasti propojuje se sémantikou přirozených jazyků.

vidson naznačuje již v prvních řádcích, v nichž přirovnává metaforu ke snu: „Interpretace snu vyžaduje spolupráci mezi snícím a bdícím, i pokud je to tatáž osoba; a interpretace sama je dílem představivosti. Tak porozumění metafoře je stejně tak tvůrčím úsilím jako její vytváření, a stejně tak málo je vedeno pravidly.“²³ Davidson upozorňuje na skutečnost, že metafora nepoužívá kromě běžné řeči žádné další sémantické prostředky. Způsob, jakým metafora vzniká, je obdobně jako umělecká tvorba zahalený tajemstvím, neboť „neexistují žádné instrukce, jak vymyslet metaforu.“ Davidson ve svém pojednání vyslovuje zásadní tvrzení, které je v rozporu s řadou dosud přijímaných teorií metafor: „Metafora znamená to, co znamená slova v jejich nejdoslovnější interpretaci, a nic jiného.“²⁴ V metafoře tak zůstávají platné původní či základní významy slov a v žádném případě v ní nelze nalézt dva významy, tedy význam doslovný a význam figurativní, které řada myslitelů od sebe odděluje.²⁵ Davidson tímto svým přístupem zcela odmítá pojetí me-

23 Davidson, D. *Inquiries into truth and interpretation*, s. 245.

24 Davidson explicitně uvádí, že toto tvrzení staví do protikladu vůči myšlence, že „metafora má, navíc ke svému doslovnému smyslu či významu, další smysl nebo význam.“

25 *Poznámka redakce*: O doslovné interpretaci či realizaci metafory mluvil ve svých přednáškách na moskevské vysoké filmové škole už v r. 1934 Sergej Ejzenštejn, který upozornil, jak se uplatňuje při celkovém scénickém řešení, tj. v mizanscéně (viz Vostrý, J. „Ejzenštejnovy lekce divadelní režie“, in: [týž] *Režie je umění*, Praha 2001, s. 149–154), i při hereckém jednání v prostoru (viz I. c., s. 50–52). Právě při tomto jednání jako by se díky hereckému vnitřně hmatovému citění vrátil metaforický výraz k původnímu fyzickému základu pojmu, který jako by měl člověk příležitost pomocí metafor znovu pocítit (srov. takové metaforu jako „drží se při zdi“ nebo „ten ji/ho vytočil“, „táhne ji/ho to k němu“, příp. „odpuzuje ji/ho“): tak se doslovný význam metafory projevuje zejména ve scénické (třeba zcela nerozvinuté) fyzické reakci herce na jednání partnera, který jako by se ho například skutečně nepřijemně „dotkl“. Zatímco s Ejzenštejnovými úvahami seznámil odbornou (sémiologicky orientovanou) veřejnost V. V. Ivanov ve své knize *Po istorii semiotiki v SSSR* z r. 1976 (o filmové metafoře tu píše zejm. na s. 171–185), vlastně stále bez náležitého ohlasu zůstává teoretický poukaz Otakara Zicha, který už r. 1931 píše o dynamickém elementu jevištních vztahů, díky němuž „metaforická rčení, že někdo nás k sobě táhne, jiný odpuzuje, že ‘spěcháme na křídlech lásky’ atd. docházejí tu pro nás symbolického znázornění“ (viz Zich, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 1986 [2. vydání], s. 192).

tafory jakožto prostředku přenášení významu i myšlenku, že metafora má nějaký zvláštní smysl. I když Davidsonovy úvahy mohou na první pohled budit zdání, že jeho přístup k metafoře je spíše negativní, obdobně jako tomu bylo u některých jeho středověkých a novověkých předchůdců, z jeho dalšího textu vyplývá, že metaforu naopak považuje za legitimní prostředek nejenom v literární a dramatické tvorbě, ale také ve vědě, filozofii a právu.

Vztah metafor a lidské psychiky má ovšem velmi důležité místo i v kognitivismu. Ve 2. polovině 20. století vznikl v rámci kognitivistické vědy nový směr, který na metaforu pohlíží z naprosto odlišné perspektivy – pojímá ji jako jeden ze základních principů formujících lidský život. Na rozdíl od často ambivalentního přístupu k metaforám, který v evropském myšlení přetrvával od středověku, zaujímá kognitivní věda k metaforám jednoznačně pozitivní stanovisko a zahrnuje všechny teorie, které metafoře připisovaly nelogičnost a matení významu. Průkopníky kognitivistického zkoumání metafor se stali George Lakoff a Mark Johnson,²⁶ kteří této problematice věnovali řadu děl a společně s několika dalšími vědci stojí u zrodu nového odvětví lingvistické a kognitivní vědy, v jehož rámci studují odborníci z mnoha zemí různé aspekty metafor. Lakoff s Johnsonem přistupují k metafoře předešlým z hlediska kognitivní lingvistiky.²⁷

Ve své práci *Metafory, kterými žijeme* pojímají Lakoff a Johnson metaforu ze zcela nové perspektivy; domnívají se, že je nedílnou součástí lidského pojmového systému, v jehož rámci nejenom myslíme, ale i jednáme. Lakoff a Johnson rozlišují tři typy metafor – metaforu strukturní, orientační a ontologické. O *struk-*

26 Lakoff a Johnson vydali svou stěžejní práci *Metaphors We Live By* r. 1980; od té doby publikovali řadu dalších děl a v dnešní době patří mezi nejznámější teoretiky metafor. Kromě těchto dvou autorů se v rámci kognitivní vědy podrobně metaforou zabývají např. Tim Rohrer, Mark Turner a další vědci.

27 Kognitivní lingvistika se zabývá zkoumáním mentálních procesů při získávání a využívání znalostí a řeči. Snaží se o prozkoumání kognitivní struktury a organizaci vědomí pomocí analýzy kognitivních strategií, které lidé používají při svém myšlení i zpracovávání a sdělování informací. Zároveň se zaměřuje i na vztah jazyka k dalším kognitivním procesům.

turních metaforách hovoří tehdy, využívá-li se jeden vysoce strukturovaný a přesně vymezený pojem ke strukturalizaci pojmu jiného – do této kategorie patří např. celá oblast metafor pojednávající polemiku jako válku. Stejně jako další dva typy metafor zakládají se i strukturní metafory na systematických korelacích, které mají základ v naší zkušenosti. Strukturní metafory nejsou přirozené, jsou velmi silně kulturně zakotvené a odpovídají tomu, co kolektivně prožíváme. Jejich nepřehlédnutelným rysem ovšem je, že zpětně ovlivňují naši zkušenost a činnost.²⁸

Orientační metafory, jež jsou založené ve fyzické a kulturní zkušenosti, pojem nestrukturují, nýbrž organizují celý systém pojmů z hlediska prostorového uspořádání. Důležitou úlohu při jejich tvorbě hrají prostorové pojmy (např. nahoru-dolů, vpředu-vzadu, uvnitř-venku atp.).²⁹ Orientační metafory, které jsou na těchto prostorových pojmech založené, se mohou v různých kulturách lišit, vždy však zachovávají určitý vnitřní systém – např. směr nahoru nemůže jednou znamenat 'jsem šťastný' a podruhé 'cítím se hůř'. U některých metafor je prostorová orientace tak podstatnou složkou pojmu, že si ji těžko dovedeme představit bez tohoto označení.³⁰ U prostorových metafor jsou zřetelné i různé subkulturní vlivy, podle nichž určité pojmy získávají prioritu.³¹

Obdobně jako naše zkušenost s orientací v prostoru dala vzniknout orientačním metaforám, zkušenost s fyzickými objekty podní-

28 Autoři dělají jasný rozdíl mezi subkategorizací a metaforickou strukturací. Pokud budeme tvrdit, že „polemika je rozhovor“, jedná se o subkategorizaci, protože polemika je skutečně určitým druhem rozhovoru. Naopak prohlášení „polemika je válka“ je metaforické, poněvadž polemika je odlišným druhem činnosti než válčení. Tímto způsobem však nelze od sebe subkategorizaci a metaforu odlišit vždy, protože pokaždé není možné říci, zda se jedná či nejedná o dvě činnosti stejného druhu.

29 Např. pocit štěstí je obvykle spojený se směrem nahoru, jak tomu nasvědčuje řada rčení typu 'zvedla se mi nálada'.

30 Např. termín 'vysoké postavení'.

31 I když lze vysledovat princip, podle něhož je nahoře morálnější i větší, setkáváme se často s konstatováním, že 'kriminálnost roste'. Je proto zřejmé, že v tomto případě je jasná preference velikosti před morálkou.

tila vznik *ontologických metafor*. Stejně jako u orientačních metafor však ani u mnohých z těchto výrazů nevnímáme, že jsou metaforické. Pro ontologické metafory je typický častý výskyt personifikace, která nám umožňuje dávat smysl jevům našeho světa v termínech úzce souvisejících s lidskými bytostmi.

Struktura našich prostorových pojmů vzniká na základě našich stále se opakujících prostorových zkušeností, každá zkušenost se ale odehrává v rámci určitého kulturního okruhu, náš svět zakoušíme takovým způsobem, že kultura je přítomna již v samotné zkušenosti. I když je citový prožitek stejně základní jako zkušenost prostorová a smyslová, žádná výrazně definovaná struktura se nezakládá přímo na našem citovém fungování jako takovém. Protože však existuje systematická korespondence mezi emocemi a smyslově motorickými zkušenostmi, vznikl tak základ pro orientační metaforické pojmy i ve vztahu k emocím.³² I základní ontologické metafory vyrůstají z naší zkušenosti – např. čas jako pohyblivý předmět je zakotvený v korelaci mezi pohybujícím se předmětem a časem, v jehož rámci urazí určitou vzdálenost.

Podle kognitivistů se myšlení o některých jevech více nebo méně systematicky přenáší z jedné oblasti do druhé, tedy ze zdrojové oblasti, která bývá konkrétní povahy – souvisí nejčastěji s tělesností a smyslovým vnímáním a s lidskou každodenní zkušeností vůbec –, do oblasti cílové, kterou tvoří jevy abstraktního charakteru, tedy emoce, kognitivní procesy, sociální vztahy atp. Metafora se tak v kontextu kognitivní lingvistiky stala primárně jevem kognice, respektive konceptualizace, a její realizace v modu jazyka je až sekundární – stejně tak se může realizovat v kódech mimoverbálních, např. graficky, scénicky, ve snové symbolice, v rituálech atp.

Názory na funkci a význam metafory se lišily nejenom v průběhu dějin a v různých částech světa, ale zcela odlišné pohledy můžeme nalézt i u myslitelů žijících v téže době a kultuře. K mnohdy zcela protikladnému pohledu na

32 Např. již zmiňované umísťování pocitu štěstí 'nahoru'.

tento jev zcela jistě přispívá i skutečnost, že neexistuje jednoznačná a všeobecně přijímaná definice metafory – různí myslitelé týmž pojmem označují rozdílné jevy.

Vymezení pojmu metafora, jak je předkládají starší myslitelé i současní filozofové, je poměrně vágní. Přitom definice metafory se různí nejenom v otázce její funkce, problematiké je již obecné vymezení tohoto pojmu a jednoznačnou definici nepodávají ani literární a estetické příručky a slovníky. S potíží se setkáváme i při odlišování metafory od přirovnání či metonymie. Definice, které pokládají metaforu a přirovnání za dva odlišné pojmy, se často opírají o aristotelovské gramatické rozlišování a mnohdy upozorňují na viditelný vnější znak, gramatickou spojku 'jako', která je typická právě pro přirovnání. Rozdíl mezi metaforou a přirovnáním však autoři definic nevidí pouze v jejich odlišné gramatické struktuře. Přirovnání se stejně jako metafora zakládá na jednom ze základních postupů lidského poznávacího procesu, na srovnávání, tudíž hranice mezi metaforickým a nemetaforickým přirovnáním se nachází v oblasti významové, nikoli formální.

Obtížnost rozlišování jednotlivých výrazových prostředků znesnadňuje i to, že jejich stylistická či gramatická konstrukce může nabízet různé interpretace. Mohou být zároveň perifrází, metonymií, personifikací či synestézií, běžná jsou i metaforická epiteta a zvukové metafory. Přitom metafora, metonymie a přirovnání jsou někdy přísně oddělovány, u řady autorů však dochází ke splynutí metafory s přirovnáním či metonymií – někteří dokonce řadí všechny tři kategorie do jedné skupiny.³³

33 Jisté je, že z hlediska působení díla je třeba věnovat pozornost všem třem zmíněným kategoriím. Vzhledem k tomu, že metafora a přirovnání se v podstatě liší jen stupněm naléhavosti sdělení, nabízí se použít přístup japonského lingvisty Minorua Watanabeho, který pod termín metafora zahrnuje všechny tři uvedené kategorie. Protože však pojem metafora může být v tomto případě poněkud zavádějící, bude snad lépe pro všechny tři kategorie používat souhrnný termín *metaforický pojem*, který je běžný v kognitivní vědě. – *Poznámka redakce*: Splynutí všech tří kategorií je pro scénické umění příznačné. Stačí snad připomenout mechanické piano spjaté s Billy Ricem a celým jeho světem, které spouštěli stavěči jako rakev do orchestrálního po jeho smrti v Radokově inscenaci Osbornova *Komika* (podrobněji viz Vostřý, J. *Režie je umění*, s. 160–163).

Metafora jako nástroj Mišimovy umělecké výpovědi

V literatuře se metafora nevyskytuje jen v jednotlivých slovech či větách, metaforické jsou i románové postavy a metaforické vyznění má často celé literární dílo; metaforické mohou být samozřejmě i postoje nebo činy autora, jejichž smysl se mnohdy velmi intenzivně vyjeví právě na pozadí interpretace literárního díla. Otázka funkce metafor je přitom velice úzce spjata s lidskou snahou o sebevyjádření. Je zřejmé, že zkušenosti, především ty nejniternější, jež souvisejí s lidským vnímáním a prožíváním, jsou explicitně nesdílitelné. Jukio Mišima ve své knize *Slunce a ocel (Taijō to tecu)* rozvíjí úvahy o významu slov v lidském životě a klade si otázku, jak je vůbec možné prostřednictvím jazyka něco sdělit. Ve svých úvahách vyjadřuje poněkud pesimistický pohled na schopnost slov zachycovat realitu.³⁴

Mišima se ve svých myšlenkách o zachytitelnosti poznání prostřednictvím jazyka vrací k jednomu ze svých prvních estetických prožitků, který v něm zanechal hluboký dojem v raném dětství. Jako malé dítě pozoroval procesí mladíků nesoucích přenosnou svatyni mikoši a upoutala jej skutečnost, že se tito nosiči, poskakující se svatyní na ramenou, dívají jako by ve vytržení na modrou oblohu. Mišima v té době nechápal, proč si tak upřeně nádhernou modrou podzimní oblohu prohlížejí, a tak jeho mysl po mnoho následujících týdnů trápila otázka, co oči mladých mužů na obloze viděly. O mnoho let později, když se sám obdobné akce zúčastnil, pochopil, že nosiči svatyně jen pohlížejí na nebe. Nemají žádnou vidinu, pouze prožívají reflexi modré podzimní oblohy. Na pozadí této zkušenosti Mišima pochopil, že muži nesoucí svatyni sdílejí společný estetický zážitek nádherné modré oblohy. Tato společná zkušenost je přitom něčím odlišným od individuálního prožitku jednotlivce, je to jednotná vize, na níž participují všichni členové

34 Připomeňme si v tomto ohledu známý Dostojevského citát: „Čím to, že cokoliv člověk řekne, je o tolik hloupější než to, co v něm zůstává?“

tohoto zvláštního malého společenství. V okamžiku, kdy se však Mišima pokusil svůj zážitek zpřítomnit a zobrazit jej pomocí slov, narazil na nepřekonatelnou hradbu. Svůj dojem z této zkušenosti formuloval v řečnické otázce: „Může být vůbec verbálně vystižena modrá obloha, kterou všichni vidíme, záhadná modrá obloha, kterou vidí stejným způsobem všichni nosiči svatyně mikoši?“

Způsob, jímž umění krásnou představu zpředměťuje, zachycuje Mišima slovy: „Umění nepochybně dává věcem určitým způsobem výraz. Avšak výraz vyžaduje prostředníka. V mém případě ale zřejmě abstraktní funkce slov, která mají sloužit jako prostředník, vystavěla bariéru ke všemu dalšímu. Vlastně je nepravděpodobné, že by uskutečňování výrazu mohlo uspokojit člověka, který byl již na samém počátku zasažen pochybnostmi o samotném tomto aktu.

Je možná zvláštní, že mě pohrdání slovy přivedlo k nejisté snaze po uskutečňování výrazu. Proč na nás vlastně útočí touha dát výraz věcem, které nemohou být vysloveny? A proč přesto někdy uspějeme? Úspěchu dosáhneme v okamžiku, kdy jemné předivo slov zachytí v nejvyšší míře čtenářovu pozornost. V tomto okamžiku se autor a čtenář stanou spolupachateli hříchu, který se nazývá představivost. A když jejich spoluvina dá vzniknout literárnímu dílu, té věci, jež *není* věcí, nazvěme to stvořením a již dále nepátrejme.“

Mišima je ve svých úvahách o jazyce velmi ovlivněný tradičním japonským předpokladem, že prostřednictvím slov nelze jednoznačně zachytit realitu; každý pokus o jazykové uchopení pravdy je pro svou imanentní nedokonalost vždy předem odsouzený k nezdaru. V japonské tradici je tento přístup typický především pro zenové myšlení; připomeňme si slavné metaforické přirovnání slov k prstu ukazujícímu na měsíc – stejně jako je prst pouhým nástrojem, který naznačuje, kde leží ‘realita’, jsou pouhým nástrojem i slova.

Člověk vnímá a interpretuje svět prostřednictvím svých smyslů; jazyk, který je hlavním nástrojem lidského myšlení, nám dovoluje přenést smyslovou zkušenost i na nesmyslové věci.

Analýza metaforických pojmů z hlediska smyslového vnímání tak vypovídá mnoho o tom, jakým způsobem autor svět vidí.

I bez důkladné analýzy je při četbě Mišimových děl zřejmé, že nad ostatními smysly výrazně dominuje zrak. Není to nijak překvapivé zjištění, tato tendence je společná japonské i okcidentální kultuře; v Japonsku navíc význam zraku v duchovní činnosti posiluje používání čínských znaků, které – stejně jako u ostatních národů používajících znakové písmo – už po celá staletí působí na rozvoj tohoto smyslu.

Podívejme se blíže na Mišimovu povídku *Moře v záři zapadajícího slunce* (Umi to jújake), která je fiktivním příběhem Francouze Henriho. Mišima se zde inspiroval skutečnou historickou událostí – dětskou křížovou výpravou, k níž došlo ve 13. století.³⁵ Henri – prostý pasáček ovcí – zažije jednoho dne zjevení Krista, který jej vyzve, aby se vydal se svými kamarády do Svaté země. Poté, co je tento zážitek umocněný dalším setkáním s Kristem, rozhodne se Henri uposlechnout a společně s dalšími dětmi se vydá na strastiplnou cestu, během níž řada malých poutníků zahyne. Když zubožená děcka dorazí k moři, modlí se a očekávají slíbený zázrak – věří, že se moře roztoupí a ony tak budou moci přejít do Svaté země. Zázrak se ovšem nekoná, a tak se některé z dětí rozhodnou využít nabídky zdánlivě laskavého a bohabojného muže a důvěřivě se s ním vydávají na údajnou plavbu do Jeruzaléma – místo toho však skončí na alexandrijském trhu s otroky. Henri se pak dostane až do Indie, kde jej objeví zenový mistr Daigaku a daruje mu svobodu. Z vděčnosti zasvětil Henri zbytek svého života službě mistrovi a společně s ním se dostává do Japonska, kde se mu stane domovem chrám Kenčódži. Zde prožívá jako jeho správce klidné dny, pohroužený do vzpomínek na minulost. Svůj životní příběh vypráví pouze malému hluchoněmému chlapci, který je pro svůj handicap stejným ‘vyděděncem’ jako Henri. V Henriho životě hraje vý-

³⁵ U nás se jí inspiroval Jiří Šotola v románu *Osmnáct Jeruzalémů* z roku 1986.

znamnou úlohu příroda, která ho obklopuje; nejdůležitějším se pro něho stává moře, které mu svou přítomností stále připomíná ono nepochopitelné zklamání, když je ani vroucné modlitby desítek dětí nepohnuly k tomu, aby se rozestoupilo.

Pokusíme-li se analyzovat Mišimův metaforický jazyk z hlediska působení na lidské smysly, zjistíme, že dominantní úlohu zde hraje samozřejmě zrak, přičemž v celé povídce se nevyskytují žádné metaforické pojmy referující k čichu či chuti. Sluch a hmat jsou zastoupené rovnoměrně v celém textu, nicméně oba tyto smysly se téměř vždy objevují v úzké spojitosti se zrakem. Zrak má přitom výsadní postavení nejenom v metaforických pojmech, ale často i v nemetaforických popisech přírody a děje. Silný důraz na tento smysl se projevuje také při líčení zjevení Krista – to znamená, že ačkoliv Mišima volí biblickou postavu, neuchyluje se pouze k prostředkům, které při popisu Božího zjevení používá Bible. Mišimův přístup, v němž je primární Kristův impozantní zjev – zářivé bílé roucho, vous, důstojná tvář, pronikavý pohled atp. – je v přímém rozporu se židovskou tradicí, v níž hrál nejdůležitější úlohu sluch. Biblický Bůh k člověku především 'mluví', zrakové vjemy nejsou prvořadé.

Je zřejmé, že i při vytváření metaforických pojmů zůstává Mišima věrný názvu povídky, a tak se mu významným zdrojem stává moře a slunce a přírodní jevy s nimi spojené. Velmi důležité jsou ovšem i další přírodní jevy a útvary, které se vyskytují především ve spojitosti s estetickými vjemy a emocemi. Zajímavá je jednoznačná preference neživé přírody; zvířata, hmyz či rostliny mají ve srovnání s ní pouze podružnou úlohu a vždy se vyskytují výhradně ve spojitosti s přírodními jevy a útvary. Podstatnou roli zde ovšem hraje člověk, který se objevuje nejenom v souvislosti s přírodou, ale často také v souvislosti s oblastí emocí.

V textu povídky dále výrazně převládají dynamické metaforické pojmy nad statickými, u větší části výrazů je zřejmé i jejich prostorové začlenění. U statických metaforických pojmů jednoznačně dominuje umístění *uvnitř*, které jasně naznačuje pocity uvěznění a nesvo-

body a objevuje se především ve sférách týkajících se člověka, emocí a přírody. V Mišimově povídce se tak nejenom „hora utápí v jasné slunečné záři“ či „Henriho tělo se utápí v šeru“, ale i celý národ, Francouzi, „se topí v zármutku“. Tato skutečnost zřetelně souvisí s pocity hlavní postavy, tedy Henriho, jehož osudem je ztráta svobody – poprvé ji ztrácí jako dítě, když se stává otrokem, podruhé (i když ne tak zjevně) ji ztrácí u svého dobrodince, když se ocitá v malé ostrovní zemi daleko od domova. Henri, jehož celoživotním údělem je být vězněm, však nakonec nalézá „vnitřní mír“.

V případech dynamických metaforických pojmů, apelujících i na vnitřně hmatové vnímání, je prostorová orientace zachycena ještě častěji; nejvíc je zastoupeno směřování *ven a dopředu*. I zde Mišima hojně využívá téma sluneční záře, a tak nechává „paprsky vyzařovat z nitra oblaků“ a obdobně se „světlo line z nitra stromu jeho větvíčkami a listy“, ale vnitřku dovoluje proniknout ven i v přirovnání, v němž se „mraky rozevírají jako květy tykve“. Směrem dopředu se „rozbíhají kupy mraků“, ale také loď, která „namířila svou příď na jih“. V povídce se často objevuje také vzájemné *prolínání*, a tak „zvuk zvonu prostupuje soumrakem“, „větve prolíná záře“ a „pes se snaží splynout s Henriho stínem“. Směr *ven* koresponduje s umístěním uvnitř, které je typické pro statické metaforické pojmy; o silné tendenci vymanit se z nesvobody svědčí i směr *dopředu*. Prolínání se pak objevuje jako střed protichůdných směrů – Mišima tak dává do souvislosti 'svobodu' nabytou díky Henriho dobrodinci a 'uvěznění', které mu tato 'svoboda' přináší.³⁶

Zajímavé je, že Mišima ve své povídce nevolí směr *dolů* při popisech přírody či Henriho pocitů, ale velmi významné místo má tento směr ve zjevení Krista, který k Henrimu sestupuje z hory a v okamžiku, kdy se chlapec vrhá v pokore na zem, se k němu sklání a dotýká se jeho vlasů. Mišima tak zde v souladu s námětem povídky záměrně volí křesťanskou symboliku a zdůrazňuje umístění Boha nad člověkem.

36 Tento rozpor je v povídce zároveň největším zdrojem napětí.

Velice důležitou úlohu hraje v povídce i metaforika postav. Ačkoliv čtenářovu pozornost upoutá především postava Henriho, velmi výrazně se zde projevuje i symbolika dalších protagonistů. Důležité postavení má zejména Henriho tichý společník, hluchoněmý chlapec. Přestože totiž v textu nepřevažují metaforické pojmy referující k jazyku, postava chlapce má velmi úzkou spojitost s jedním z hlavních Mišimových témat, které se objevuje v celé jeho literární tvorbě i v teoretických esejích – tedy s otázkou role jazyka a limitů verbálního sdělení. Mišima, který se cítil být slovy příliš svázaný a zároveň jim nedůvěřoval, ukazuje chlapce jako postavu oprostěnou od diktátu verbálního projevu. Chlapec nic neslyší, tudíž jeho „duši nic netíží“ – nesvázanost se slovy, která mu umožňuje intenzivnější prožívání přítomnosti, mu tak poskytuje značnou svobodu.

Chlapcův verbální projev není pouze omezený, jako tomu je u mnoha dalších Mišimových postav; na rozdíl od nich není totiž verbálního vyjádření schopný vůbec. Komunikace navíc není jen ztížená nemožností vyjádřit vlastní myšlenky, chlapec nemůže verbální sdělení ani přijímat. Přes tato svá omezení však určité formy komunikace schopný je. Když se mu nedaří navázat kontakt se svými vrstevníky, uchýlí se k Henrimu, který se stejně jako on velmi výrazně odlišuje od svého okolí. Tak jako chlapec vyčleňuje ze společnosti jazyk, Henri do ní nezapadá pro svůj na japonské poměry neobvyklý zjev – chlapci, kteří si chodí hrát do chrámu, jej přezdívkou Tengu zařazují mezi bytosti, které sice do lidského života zasahují, do normální lidské společnosti ovšem nepatří.

Přesto, nebo snad právě proto, že tyto dvě 'bytosti z jiného světa' nejsou schopné plnohodnotné komunikace se svým okolím, mohou si rozumět navzájem. Henri si dobře uvědomuje, že chlapec neslyší jeho slova, proto také pro své vyprávění volí francouzštinu, i když dokonale ovládá japonštinu. Nepředpokládá totiž, že podstata jeho sdělení spočívá ve slovech samotných, a věří, že chlapec mu může porozumět i mimo oblast verbální komunikace. Chlapec samozřejmě Henriho slova neslyší, zdá se však, že podstatu sdělení chápe při-

mo z Henriho „průzračných modrých očí“.³⁷ Tato skutečnost přitom pravděpodobně hodně souvisí s volbou jazyka výpovědi – ačkoliv Henri umí japonsky, ve francouzštině je schopný vhodnějším výběrem slov vyjádřit i takové nuance, které se zračí v jeho tváři, takže pro chlapce je jeho sdělení 'čitelnější'.

Mišima na příkladu vzájemného vztahu mezi Henrim a chlapcem upozorňuje čtenáře na skutečnost, že i když je verbální komunikace nedokonalá, je možné pochopit skutečnosti, které nelze sdělovat přímo – lze je totiž procítit, i když jsou slovy nevyjádřitelné.

Metaforická je i překvapivá pointa celého příběhu, jíž Mišima popírá možnost nalézt blízkou spřízněnou duši schopnou porozumění.³⁸ Přestože totiž Henri navenek nachází 'posluhače', kterého považuje za otevřeného pochopení, čeká jej opět pouze další zklamání – jak se ukáže, tento zdánlivě pozorný posluchač ve skutečnosti spí. Dosažení porozumění tak nakonec zabrání především 'nezájem publika'.

Celý Henriho příběh můžeme chápat jako poněkud pesimistickou metaforu lidského života.³⁹ Postupně tak sledujeme přerod výjimečného důvěřivého dítěte ve vystřízlivělého a zklamaného starého muže. Na počátku životní pouti byl pro Henriho zázrak realitou, takže neviděl nic zvláštního na možnosti zjevení Krista či stromu s postavami andělů, jeho rozum nepřekvapil suchý poutník, který přišel v dešti, a ani na rozestupujícím se moři neshledával nic nemožného. Proto také dokázal pevně věřit ve vlastní schopnost účastnit se dobytí zaslíbené země. Na konci života však z těchto ideálů nezbyvá Henrimu nic. Dokonce už ani netuší, kdy vlastně ztratil víru v Boha i ve své

37 Poznámka redakce: Vzpomeňme v té souvislosti na fenomen, kterému se i v souvislosti s hereckým projevem říká 'vyzařování' (rozumí se vyzařování energie), a na okolnost, že oči, příp. zrak a paprsky, příp. světlo byly např. v antických jazycích synonyma.

38 Tento Mišimův postoj úzce souvisí s jeho vlastními životními zkušenostmi a projevuje se různým způsobem téměř ve všech jeho dílech.

39 Obdobně můžeme celé Mišimovo dílo chápat jako metaforu jeho života; jako metaforu Mišimova života lze ovšem při určitém úhlu pohledu chápat i jeho předčasnou smrt.

schopnosti; obrazně snad lze říci, že samotná realita se stává zázrakem. Nicméně něco se mu přece podařilo: dospět ke smíření se světem i se svým neradostným osudem a potlačit veškeré své tužby.

Literatura:

- AKVINSKÝ, T. *Suma teologická*, Olomouc 1949
- ARISTOTELES. *Poetika*, Praha 1996
- ARISTOTELES. *Rétorika. Nauka o řečnictví a slohu*, Praha 1948
- BLACK, M. *Models and Metaphors*, New York 1962
- BRUKNER, J. / FILIP, J. *Poetický slovník*, Praha 1997
- DANTE, A. *Nový život*, Praha 1966
- DAVIDSON, D. *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford 2001
- DU BOS, J.-B. *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music*, 1 vol., London 1978
- ELGIN, C. Z. „Metaphor and Reference“, in Radman, Z. (ed.) *From a Metaphorical Point of View. A Multidisciplinary Approach to the Cognitive Content of Metaphor*, Berlin / New York 1995, s. 53–72
- HAMAN, A. *Úvod do studia literatury a interpretace díla*, Jinočany 1999
- HENCKMANN, W. / LOTTER, K. *Estetický slovník*, Praha 1995
- HLOBIL, T. „Kantova charakteristika poezie a (literární) estetika 18. století“, in *Svět literatury*, časopis pro novověké zahraniční literatury 11/1996
- HRABÁK, J. *Umíte číst poezii a prózu?* Praha 1971
- LAKOFF, G. / JOHNSON, M. *Metaphors We Live By*, Chicago and London 1980
- LAKOFF, G. / TURNER, M. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago 1989
- LOCKE, J. *An Essay Concerning Human Understanding*, New York 1959
- MCMULLIN, E. „The Motive for Metaphor“, in Radman, Z. (ed.) *From a Metaphorical Point of View. A Multidisciplinary Approach to the Cognitive Content of Metaphor*, Berlin / New York 1995, s. 375–390
- MILLER, Arthur I. „Imagery and Metaphors: The Cognitive Science Connection“, in Radman, Z. (ed.) *From a Metaphorical Point of View. A Multidisciplinary Approach to the Cognitive Content of Metaphor*, Berlin / New York 1995, s. 199–224
- MIŠIMA, J. *Taiyo to tetsu*, Tokio 1968
- MIŠIMA, J. „Umi to jújake“, in *Mišima Jukio-šú*, Tokio 1971
- OTABE, T. „From ‘Clothing’ to ‘Organ of Reason’: An Essay on the Theories of Metaphor in German Philosophy in the Age of Enlightenment“, in Radman, Z. (ed.) *From a Metaphorical Point of View. A Multidisciplinary Approach to the Cognitive Content of Metaphor*, Berlin / New York 1995, s. 7–25
- PECHLIVANOS, M. a kol. *Úvod do literární vědy*, Praha 1999
- PETRŮ, E. *Úvod do studia literární vědy*, Olomouc 2000
- QUINTILIANUS, M. F. *Základy rétoriky*, Praha 1985
- RICHARDS, I. A. *The Philosophy of Rhetoric*, London 1936
- SATO, H. (ed., překl.) *My Friend Hitler and Other Plays of Yukio Mishima*, New York 2002
- SCHOPENHAUER, A. *O spisovatelství a stylu*, Praha 1994
- VICO, G. *Základy nové vědy o společné přirozenosti národů*, Praha 1991
- VLAŠÍN, Š. a kol. *Slovník literární teorie*, Praha 1984
- WATANABE, M. *O podstatě japonského jazyka*, Praha 2000
- WEITZ, M. (ed.) *Úvod do literární vědy*, Praha 1999
- WELLEK, R. / WARREN, A. *Teorie literatury*, Olomouc 1996

„Sons & Lumières“ z Paříže

aneb

Úvaha o lidském vnímání a kreativitě

Jiří Heřman

Zvukové a světelné vlny narážejí na naše sluchové, zrakové i hmatové receptory. Do jaké míry rozvibrují tyto impulsy lidské nitro, záleží jak na jejich vzájemné konfiguraci, tak na vývojovém stupni percepce člověka. Tento vývojový stupeň vnímání můžeme chápat jako schopnost člověka vnímat projevy bytí ve škále od projevů nejjemnějších k projevům nejhrubším. Jde o čistý, otevřený náhled na skutečnost.

Vlny informací se tříští v naší nervové soustavě, vyvolávají v nás různorodé dojmy a reakce, tj. naše vnímání a jednání. Přikláním se k tvrzení, že vnímání člověka je rozechvěním, rozechvíváním lidského ducha.

Za věčné téma považují dualitu srdce a mysli, odtud pramení také dualita našeho vnímání: vnímání srdcem a vnímání mysli. Tento paradox našeho ‘schizofrenního’ vnímání je důsledkem našeho vývoje, naší doby. Můžeme se snad domnívat, že mysl bez srdce utváří lidského ducha či naopak? Pokud ano, je naše bytí neúplné. Jedno bez druhého v nás zákonitě vyvolá nevyváženost, které si nejsme často vědomi. Oddělení mysli od srdce může být tématem diskutabilním a pro mnohé zcela neřešitelným a nelogickým, konstatuji zde otevřeně, že jde o osobní reflexi dnešního člověka, tak jak ji prožívám a sdílím každý den se všemi. Jsme-li schopni naši mysl ovládnout a propustit ji k srdci, odvážím se tvrdit s mnohými učiteli – ‘Mistry’ –, že srdce je nejvyšším hájemstvím lidské duše, kde přijímané impulsy rozechvívají duši, vedou ji k uvědomění, poznání. Toto prolnutí mysli do srdce/lidské duše je vyzařováním čehosi úplného, živého. Zde možná začíná kreativní proces, v němž zrak, uvyklý patřit na vnější svět, obracíme do nejhlubší, nekonečné studnice našeho Já, univerza; zde se může zrodit kontemplace v umění, duchovní sdělení, a tak můžeme mluvit o duchovnosti v umění. Tento přesah do hlubinného Já nás spojuje s nekonečnou inspirací, stáváme se médii pro vyslovení témat tohoto světa, vcházíme do nekonečného prostoru, odkrývající jeho tajemství a podstatu: učíme se komunikovat s Tím, s čím jsme od Počátku spojeni, ať už vědomě či nevědomě.

Pohledem k nitru, lidské duši, se otevřela v září loňského roku v pařížské galerii Centre Pompidou výstava „Zvuky a světla“. Pro kurátorku výstavy Sophii Duplaix je malířské plátno v kontextu celé výstavy prvním prostředníkem tohoto velmi obsáhlého tématu. Ne náhodou nás v úvodu citát z básně Charlese Baudelaira *Correspondances* (*Vztahy*) – „*vůně, tón i barva odpovídají si*“ – uvádí do dialogu lidských smyslů, jehož iniciátorem je umělecké dílo. Současné působení několika smyslových dojmů nás může uvést do problematiky tvůrčího procesu,

jehož plodem je tzv. 'gesamtkunstwerk'. Vzájemné prolínání a ovlivňování jednotlivých umění a jejich výrazových prostředků je typické zejména pro konec 19. a počátek 20. století, v němž fenomén splynutí umění v jedno ucelené – absolutní – dílo byl velice silnou a hlubokou inspirací (viz pojednání prof. Jaroslava Vostrého „Scéničnost a múzičnost“ v minulém čísle Disku).

Integrace zvuku a světla ve výtvarném díle může být dobrým příkladem pro utváření komplexního díla. Zvukové a světelné vlny mohou působit – projevovat se – zcela odděleně, tak jako částečně i barva, která je esencí obrazu. Dovedu si představit barvu bez zvuku, ne však barvu bez světla. Malíře, kladoucí barvu na čisté plátno, vede vnitřní vize vyvolaná vjemem zvuků, světla a dalších vzruchů. Umělec je svým způsobem sběratelem vjemů různých esencí, které se v něm transformují do vyjadřovací řeči, ať už výtvarné, architektonické, hudební, divadelní aj. Toto sbíhání vjemů různých esencí je jakési skládání mozaiky, kterou ve výsledku můžeme nazvat právě gesamtkunstwerkem.

Za velmi zajímavé téma považuji fenomén světla a barvy. Tyto dva fenomény můžeme pokládat za zcela totožné, ale i vzájemně na sebe působící. Pokud jako malíř nanesu na plátno barvu, vidím ji pouze za předpokladu, je-li přítomné světlo, nastává zde dialog mezi světlem a barvou. Barva v závislosti na změně světla podléhá proměně. Pokud je však světelná intenzita na stále stejné úrovni, již nanesená barva se sama neproměňuje, za předpokladu, že malíř znovu nepříjde a barvu nepřekryje jiným odstínem. Z toho vyplývá, že vnější světlo přímo ovlivňuje intenzitu barvy, a nejenom to, pokud je proměna světla neustálá, můžeme vypožorovat na obraze pohyb, chvění, máme dojem, jako by obraz dýchal. To je jeden z pohledů, který nazvu vnějším.

Obrátíme-li zrak do našeho nitra, mohou se nám zjevovat barvy, které jsou jistě důsledkem vnějších vjemů, ale také mohou být vyzařováním lidské duše v nás. Jako by barva a světlo uvnitř nás splývaly vjedno. Zde si dovoluji tvrdit, že barva je světlem a světlo barvou. Vnitřní a vnější světlo je tématem studie Marco Bischofa, kterou v částečném překladu můžete najít v katalogu výstavy *Ejhle světlo*, kterou uspořádala Moravská galerie v Brně v říjnu 2003 až únoru 2004. Velká škoda, že tato výstava nebyla doposud prezentována v Praze, ač se v katalogu můžete dočíst, že měla být otevřena v Jízdárně Pražského hradu v březnu minulého roku.

La gamme jaune (Žlutá škála; obr. 1) jednoho z největších českých malířů 20. stol. Františka Kupky vtáhla jako vstupní obraz pařížské výstavy diváka pohledem do nitra sedícího muže v houpacím křesle. Ač je to pouhý obraz, je díky Kupkově genialitě nositelem proudu velice silné energie směřující dovnitř člověka a zároveň jejím vytrysknutím z nitra v proměněné podobě. Ne náhodou je lidské oko transformátorem této energie. Zadííváme-li se do temně modrého pohledu (hlavní ohnisko obrazu) sedící postavy, ocitneme se vzápětí v silném záření žluti, která je rozvrstvena v různých intenzitách vně postavy po celé ploše obrazu. Zde se stává barva velmi 'živým světlem' vyzařujícím z člověka v podobě žluté škály, která vás intenzivně zasáhne.¹ To, co mohu dále vyčíst z tohoto obrazu, je jasné směřování k lidskému duchu, kde naše myšlenky a věci kolem nás nabývají vyš-

¹ „Pozoroval-li jsem delší dobu barevnou rozlohu žlutooranžovou, pokládanou za velmi teplou, cítím, že se v mém vidění vynořuje doplňující modř, příbuzná barvě fialové, která jako by vyvěrala ze studených hloubek horských jezer (tento účinek se ovšem stupňuje, zavřu-li oči)“: Fr. Kupka, *Tvoření v umění výtvarném*, Praha 1999.

šího významu a tím i rozmanitých podob, které nebyly ve své době pro mnohé přijatelné pro svůj rozpor s vnější realitou. Ne všichni byli a stále jsou ochotni podívat se dovnitř.

Můžeme se domnívat, že abstraktní umění vzniklo právě přímou konfrontací s nitrem člověka. Silnou vůlí umělce bylo vyjádřit vnitřní svět člověka, který je souhrnem všech vnějších dojmů, ale zároveň studnicí nepoznaného Já – prostý vnějškových (reálných) tvarů a forem.

Kupkovo *Nokturno* z roku 1911 (obr. 2) je jasným příkladem abstraktního obrazu, který ve vás může vzbudit náladu hudební skladby. Je ovšem nutné uvést, že pro Kupku bylo spojování zvuku s barvou jen věcí obrazného vyjadřování – a nikdy také nemůžeme mluvit o přímé interpretaci hudby v jeho dílech, ať už mají název fuga či nokturno.² V *Nokturnu* mi Kupka vertikální kompozicí v modré škále barev evokuje pád z podvečerního nebe do noci. Přítomný pohyb je dán vertikálním článkováním barevných tahů o různé šířce, které navozují pocit rytmu, barevných tónů, časový přechod soumraku do noci. Barvy jsou zároveň vyzařováním proměny světla v daném okamžiku. Jako pozorovatel mohu rozjímat nad touto výtvarnou kompozicí a skládat mozaiku, která bude výslednicí mého vjemu z obrazu. Pro každého z nás bude jiná. Abstrakce jako by svou zdánlivou neurčitostí nechávala nekonečný prostor pro divákovu fantazii, stejně jako hudba svou nehmotností. Ne náhodou byla hudba častou inspirací malířů při zrodu abstrakce.

Vidět a cítit skrze hudbu bylo Schönbergovým cílem v jeho jednoaktové opeře *Die glückliche Hand* (*Šťastná ruka*). Barevné citění a vidění se rozvíjelo nejenom v jeho skladbách, ale i v jeho výtvarném díle, zahrnujícím také skladatelovy vlastní scénické návrhy k operám *Očekávání* a *Šťastná ruka* (obr. 3). Je zajímavé sledovat opět výraznou potřebu hledět dovnitř sebe. Odtud možná pramení jeho hluboká schopnost objevovat souzvuky, které se dosud nikdo neodvážil prezentovat. Jako by uvnitř sebe hledal a přijal celou škálu tónů a zvuků, které skládal do nových modů vyzařujících stavy lidské duše. „Barvy, hluky, světla, zvuky, pohyb, pohled, gesto – všechny jevištní prostředky vyjadřování – se vztahují jeden k druhému různými způsoby. Nic víc [...], jestliže tóny, v jakémkoli uspořádání jsou prezentovány, mohou vyvolat pocity, potom barvy, gesta a pohyby mohou učinit totéž. I když nemají žádný význam pro intelekt, protože ani hudba ho nemá!!!“ (Schönbergův výrok z průvodního slova výstavy). Ve scénických poznámkách můžete vyčíst vztah autora ke světlu. Je obdivuhodné, jak precizní byl v kompozici světla, hudby a jevištní akce. Od malířského plátna se zde dostáváme k jevištnímu prostoru, kde všechny prostředky vyvolávající vjem jsou komponovány do ucelené struktury, vyvolávající jednotný

2 „Chromatismus v hudbě a zvukovost barev mají platnost jen jako výrazy obrazné. Škoda – zase máme o několik iluzí méně“, říká Kupka v citované knize.





◀ 7 Zdeněk Pešánek, *První spektrofon – druhá fáze* (1926), Národní galerie, Praha

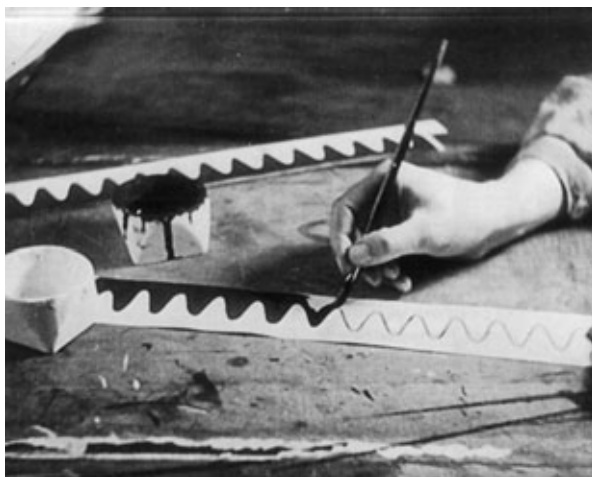
▲ 8 Thomas Wilfred a jeho „Clavilux Junior“ (1930), Yale University Library, USA

obraz. Jevištní prostor není pouze vnějším prostředím děje, odehrává se v něm jistý duševní proces, který může mít velmi bohatou výrazovou škálu. Prostor se stává nitrem, v němž barvy, světla, zvuky, tóny, pohyb aj. jsou ve vzájemném dialogu – viz Baudelairovy *Correspondances*.

Výraz vnitřního světa člověka, exprese pohledu dovnitř sama sebe je vyzývavě demonstrována i Schönbergovými obrazy s názvem *Oči, Červený a Modrý pohled*. První dva obrazy jsou lidským okem plynoucím v barevných plochách, jsme svědky jistého zrakového vjemu na vyšší úrovni vědomí. Schönbergův *Modrý pohled* (obr. 4) svým způsobem koresponduje s Kupkovým obrazem *Žlutá škála*. Transformátorem zrakového vjemu jsou zde také oči, výrazně žluté, kterými vcházíme dovnitř duše, zároveň však můžeme vidět proud barevné škály tryskající z úst odosobněné tváře. Evokuje nám to silné tíhnutí doby k přímému vyjádření toho, co se odehrává uvnitř člověka. Vnitřní a vnější svět se zde intenzivně konfrontují.

Velkým obdivovatelem Schönbergovy hudby byl Vasilij Kandinskij, který společně s Franzem Markem vydává v roce 1911 almanach *Der Blaue Reiter*: Kan-

**9 Rudolf Pfenninger, Fotogram:
tónovaný rukopis – zázrak nakreslených
tónů, 1931, dokumentární film na hudbu
Georga Friedricha Händela**



dinskij a Marc zakládají hnutí pod stejným názvem, propagující zrod abstraktního umění. Hudba byla pro Kandinského velice silnou inspirací, sám své obrazy dělí na melodické a symfonické. Pokud bych měl toto rozdělení aplikovat na divadlo, bylo by představení založené na monologu (herce, pěvce, tanečníka aj.) či jednoduché čisté formě představením *melodickým*. Představení vystavěné z více uměleckých složek pak můžeme nazvat *symfonickým*. Nejedná se však opět o doslovné spojení s hudbou, umělec se má inspirovat vnitřními principy ostatních umění, integrovat je ve své vlastní umělecké řeči, která pramení z lidského ducha. Vráťím se nyní ke své úvodní tezi, kde se snažím definovat vnímání jako rozechvění lidského ducha. Kandinskij ve své knize *O duchovnosti v umění* pojímá barvu (základní esenci obrazu) jako prostředek bezprostředně působící na duši: „Barva je klávesou. Oko je kladivem. Duše je pianem s velkým množstvím strun. Umělec je rukou, jež stisknutím té či oné klávesy uvede duši do stavu funkčně podmíněné vibrace. Z toho plyne, že harmonie barev je založena na principu účelově zaměřeného doteku lidské duše. Tuto zásadu nazvěme principem vnitřní nutnosti.“

Podle Kandinského je posláním umělce dotýkat se lidské duše, vést ji k vyšším úrovním lidského bytí. Toto zvnitřnění se však zakládá na tom, že umělec zušlechťuje nejenom diváka, ale také sám sebe. Předpokládá se, že umělec má jistou víru v člověka a vývoj tohoto světa. Onen pohled obrácený dovnitř byl a je však zároveň nejen cestou povznášející, jak můžeme dobře vidět ve vývoji umění 20. stol. a také v současné době.

Zvukové a světelné vlny jsou malířem přetaveny do barevných pigmentů zformovaných do barevných ploch a tvarů. Stejně jako zvuk a světlo může i barva komunikovat skrze prostor. Kandinsky, Kupka a Schönberg byli úvodní trojicí umělců pařížské výstavy, kteří nás spíše než zvukem a světlem osloví vstupem do jiné dimenze lidského vnímání, onen pohled dovnitř jako by spojoval vše, co můžeme lidskými smysly vnímat. Jde o totální vjem přetavený lidským duchem ve vyšší sdělení: výpověď.

Věda a technika se stala po 1. světové válce hlavním inspiračním zdrojem umělců, kteří chtěli obnovit svět novým lidským poznáním. Technika jim po-

skytla nové prostředky k sebevyjádření, zejména elektrické světlo a nové možnosti zvukového záznamu přinesly velice silné nové podněty výtvarnému umění. Malířské plátno se stalo pro některé umělce dvacátých let 20. století příliš omezujícím, tendence odpoutání se od statické formy dvourozměrného plátna se projevila ve využití možností rozvíjející se kinematografie (z řeckého *kinésis* – pohyb a *grafó* – píšu). Světelný paprsek namířený skrze čočku a filmový pás umožnil vidět reálný pohyb a obraz na dvourozměrném plátně, fenomén pohybu jako by se stal hlavní hybnou silou uměleckého díla. Díky nově zprostředkovanému pohybu skrze světlo jsou umělci konfrontováni více než kdy jindy i s fenoménem času.

Zde se opět setkáváme s hudbou, časovým uměním, jehož dynamičnost a kompoziční principy inspirují tvůrce k vytvoření abstraktního filmu. Hans Richter a Viking Eggeling směřovali k dynamické kompozici abstraktních tvarů a forem, které přenášeli na filmový pás. Richterův film *Rythm 21* (1921–1924; obr. 5) patří mezi nejranější abstraktní filmy v historii kinematografie, autorova interpretace pohybu jasně charakterizuje uplatnění hudebních principů ve výtvarném díle: „Členění pohybu je pro mě rytmus, je to rytmus, kterým je členěn čas. Je to stejné jako v hudbě, jen ve filmu člením čas vizuálně, zatímco v hudbě člením čas sluchem.“

Abstraktní obraz získává ve filmu novou dimenzi také tím, že intenzita světla se proměňuje v čas, tvary a formy jsou intenzivně vystaveny kontrastu světla a stínu, dvourozměrné plátno se tak kompozicí mnoha prvků prohlubuje do vícedimenzionálních prostorů. Souznění hudby a filmu se dále rozvíjelo aplikací zvukového záznamu na filmový pás, viděné a slyšené tak přímo korespondovalo. Odtud se dostáváme k filmům, které jsou vizualizací konkrétních hudebních děl, jako např. orchestrální skladba *Učeň čaroděj* Paula Dukase v animaci Walta Disneye (1940), nebo také v abstraktnější podobě zpracované Oskarem Fischingerem (1932). K velmi inspirativním patří obrazový scénář k filmu Borise Bilinského, který představuje vizualizaci Berliozovy Fantastické symfonie (1931; obr. 6) nebo také už barevné abstraktní filmy Len Lye, vycházející z jazzu.

Elektrické světlo však neprosvěcovalo pouze filmový pás, pováleční tvůrci se neinspirovali jenom hudbou samotnou. Hudební nástroj, zejména klavír, inspiroval nejen svým zvukem, ale i svou mechanikou k sestrojení tzv. barevného klavíru. Mezi průkopníky těchto světelných klavírů můžeme zařadit Vladimíra Baranoffa-Rossiného, Alexandra Skrjabina i českého průkopníka kinetismu Zdeňka Pešánka,³ který svým spektrofonem (obr. 7) „navazoval na legendární počátky barevné hudby v baroku – na princip ‘očního klavíru’ matematika a filosofa Bertranda Louis Castela.“⁴ Světlo tak po stisknutí klávesy naplňuje – prosvěcuje vytvořený objekt, kterým Pešánek vyzdvihuje dosud nepojednanou vlastnost světla – objem. Pešánek pojímá světlo jako kosmickou látku, kterou vlévá do různých tvarů. Důležitým aspektem tvarově-světelné kompozice je práce s časem, intenzitou a barvou, vše je komponováno jako v hudební partituru.⁵ Světlo je u Pešánka modelováno jako hmota – má svou vlastní identitu, na rozdíl od jeho

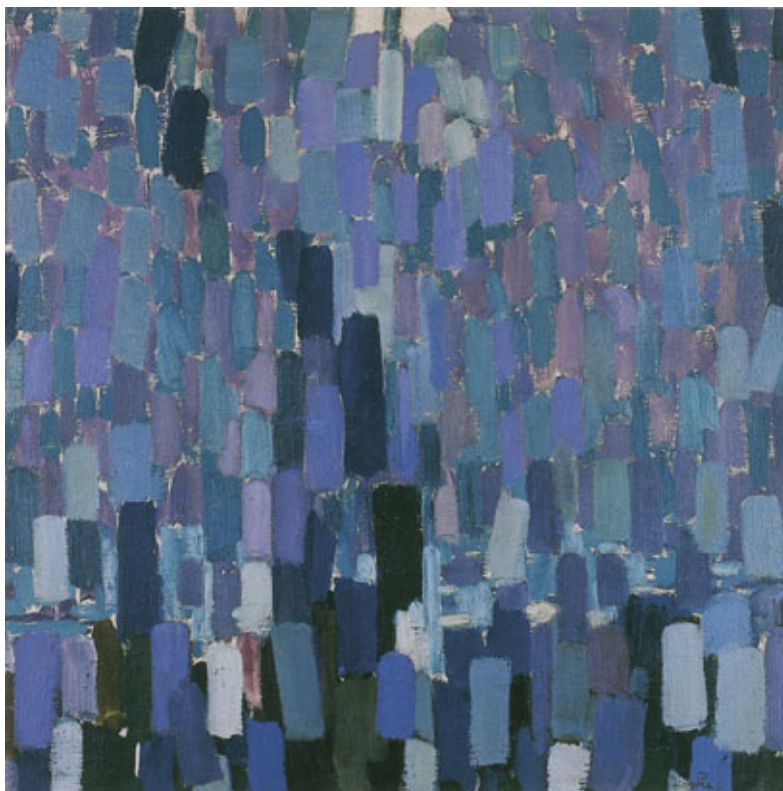
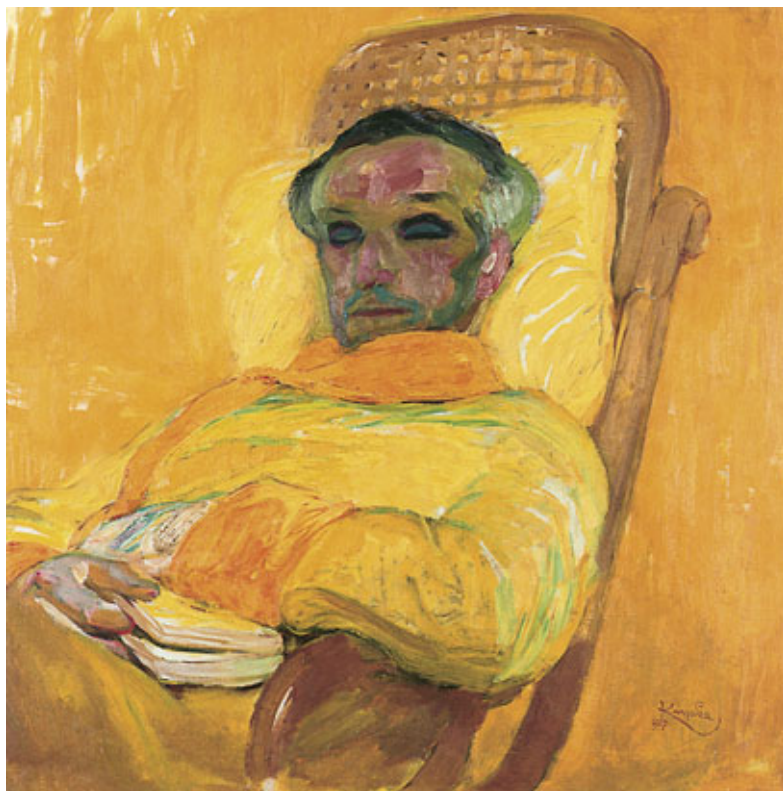
3 Vedle Pešánka byl na výstavě zastoupený i Miroslav Ponc svou *Chromatickou turbínou v osmi tónech*.

4 Citováno z katalogu výstavy „Ejhle světlo“, Moravská galerie v Brně 2003, s. 287.

5 Zdeněk Pešánek také spolupracoval se skladateli Aloisem Hábou a Ervínem Schulhoffem.

► 1 František Kupka, *Žlutá škála* (1907), Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paříž

▼ 2 František Kupka, *Nokturno* (1911), Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Vídeň



▼ 3 Arnold Schönberg, Šťastná ruka (1910), Arnold Schönberg Centrum, Vídeň

▼▼ 4 Arnold Schönberg, Modrý pohled (1910), Arnold Schönberg Centrum, Vídeň



▼ 6 Boris Bilinskij, Fantastická symfonie (1931), rodinná sbírka



▼ 11 La Monte Young a Marian Zazeela, *Dreaming house* (1960–1990), Musée d'art contemporain, Lyon

▼▼ 16 Joseph Beuys, *Infiltration homogen für Konzertflügel* (1966), Centre Pompidou, Paříž



současníků, jako např. Vladimira Baranoffa-Rossiného, Morgana Russela, Stantona Macdonalda aj., kteří užívali světelného paprsku pouze jako nástroje k projekci abstraktních kompozic.⁶ Podobného principu prosvěcování použil i Thomas Wilfred, který je tvůrcem nového umění zvaného Lumia (obr. 8): jedná se o „hudbu ticha“ barevných světél – na difuzním plátně vidíme pomalu se proměňující barvy rozptýlené do neurčitých tvarů.⁷ Hudba ticha se však těžce evokovala, neboť dílo bylo instalováno v průchozí místnosti, která spojovala první část pařížské výstavy nazvanou „Correspondences“ (vztahy) s druhou částí nazvanou „Imprints“ (otisky, dojmy).

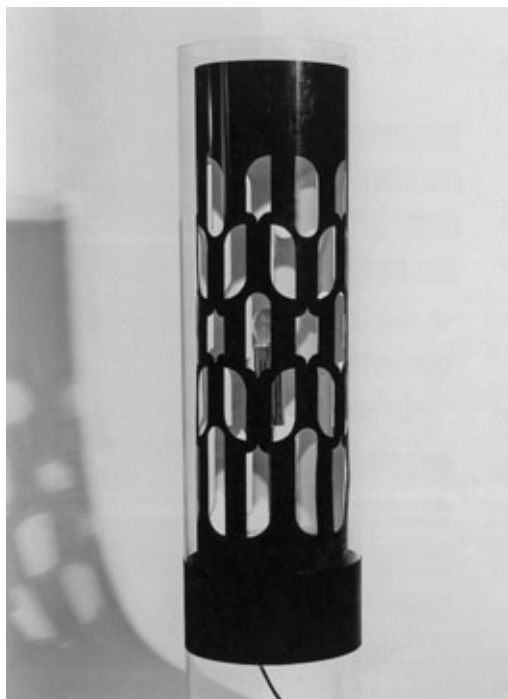
Jestliže v první části výstavy byla zvuková inspirace převážně inspirací hudební, v druhé části přecházíme ke zvuku uměle vytvářenému. Avantgardní malíř, fotograf a pedagog maďarského původu László Moholy-Nagy přichází počátkem dvacátých let s první podobou elektronického zvuku, který se reprodukoval na základě vepsaných ‘rýh’ do gramofonové desky. Jestliže Zdeněk Pešánek pracuje se světlem jako s ‘hmotou’, výtvarní umělci jako Oskar Fischinger, Raoul Hausmann, Rudolf Pfenninger aj. začínají pracovat se zvukem jako svébytným materiálem. Hlavním zájmem těchto tvůrců bylo proniknout do tajemství transmise zvuku, jak proměnit zvuk ve světlo, zvuk v obraz a naopak. Důležitým činitelem zvuku byl pouhý dotek: stejně jako se dotýká gramofonová jehla otáčející se desky, i přímý lidský dotek s materií může způsobit zvukové vibrace. Tématem nového, tzv. haptického umění se stává transformace vibrací zvukových a světelných. Oskara Fischingera a Rudolfa Pfenningera fascinuje ornamentální kresba zvuku (obr. 9), kterou přenášejí na zvukovou stopu filmu. Vzniká tak nový druh notace, která je současně materií určitého zvuku. To, co vyjádříte v ornamentálním obraze, můžete zároveň slyšet a vidět na filmovém plátně.⁸ Ve čtyřicátých letech filmoví tvůrci Norman McLaren a bratři John a James Whitneyové rozvíjejí abstraktní zvukově-obrazové kompozice prostřednictvím filmu.

Kromě filmu se zvuk a světlo stávají nedílným nástrojem psychedelické kultury šedesátých a sedmdesátých let, tj. takové produkce, která přímo působí na psychiku jedince, zintenzivňuje jeho vjemy a počitky. Brion Gysin je autorem tzv. *Dreamachine* (obr. 10), artefaktu skládajícího se z jednoho zdroje světla, kolem kterého se v jednom směru otáčí válec propouštějící světelné paprsky skrze různě tvarované otvory. I když v prázdném prostoru můžete vidět velice zajímavé pohybuující se světelné ornamenty, hlavní účinek pocítíte, pokud zavřete oči. Vracíme se tak k hlavnímu motivu počátku výstavy, kdy pohled dovnitř sama

6 Morgan Russel prosvěcoval barevné kompozice na hedvábném papíře; Stanton Macdonald sestavil „Synchro kineidoscop“, který synchronně promítal tři abstraktní černobílé filmy s proměňujícími se barevnými filtry, umístěnými v mřížce, která se pohybovala před projekčním přístrojem; Baranoff-Rossiného vytvářel malované transparentní disky, které byly mechanicky nasouvány před zdroj světla stisknutím kláves jeho optofonického klavíru, divák pak za doprovodu hudby sledoval výslednou kompozici barev a tvarů na dvourozměrném plátně.

7 Jde o zadní projekci skrze výtvarně pojaté disky, které se otáčejí a vytvářejí tak různorodý pohyb světla.

8 Fischingerovo pojetí absolutně abstraktního filmu se rozchází s filmem realistickým, který on sám považuje za povrchní náhražku realit tohoto světa a hlavně za médium degradující umělecké cíle jedince svým velkoprávní rozvojem. V pojednání o své práci se Fischinger vrací ke zrodu myšlenky grafického výrazu. V devatenácti letech měl přednášet v literárním klubu o Shakespearově hře (neuvádí o jaké). Při přípravách svého projevu začal analyzovat dílo grafickým způsobem, na velmi široký papír vepsal v horizontálních liniích a křivkách veškeré své pocity a děje včetně vývoje jednotlivých scén. Vytvořil tak ornamentální linii jasně vyjadřující vývoj celého děje včetně emocí. Uvědomil si, že toto vyjádření se může rozvinout pohybem, který mu poskytlo právě médium filmu, kde pohybuující se ornament se zároveň transformuje do zvuku – „nové hudby“.



**10 Brion Gysin, *Dreamachine* (1960–1976),
Centre Pompidou, Paříž**

sebe nám otvírá nové dimenze vnímání a prožitku. Zde se dostáváme ještě k intenzivnějšímu prožitku uměleckého díla, artefakt přímo vstupuje do divákovy duše skrze pohybující se světlo, vyzývá ho ke kontemplaci, komunikaci uvnitř sama sebe. Kinetické světlo tak vyvolává v každém rozdílné pocity a obrazy, ty se stupňují v závislosti na percepční otevřenosti jedince a zejména na jeho duševní kondici.

Americký průkopník hudebního minimalismu La Monte Young a výtvarnice Marian Zazeela v šedesátých letech představili koncept tzv. *Dreaming house* (obr. 11). Poprvé v rámci celé výstavy byl tak prezentován prostor jako nedílná součást přímého kontaktu člověka se světlem a zvukem. Mystický koncept *Dreaming house* vychází z času jako hlavního média, nepřetržité trvání zvuku/akordů nás uvádí mimo reálný čas, jako by prostřednictvím nekonečné délky vstupujeme do jiné dimenze, nadpozemské, ta odpoutává posluchače od plynoucího času mezi narozením a smrtí. Zvukové vibrace tak společně s vibracemi světelnými uvádějí diváka do meditativního stavu. Světlo je kinetické, a to tak, že z různých směrů v prostoru jsou namířené světelné reflektory, které v určitých intervalech stále proměňují svou intenzitu a vytvářejí v prostoru efekt barevných stínů, které vznikají dotekem světelného paprsku s plastickými objekty v prostoru. Nastává zde opět průlom do jiné dimenze, kdy nerozeznáte barevný stín od objektu. La Monte Young chápe hudbu jako fyzický projev vyššího stavu vědomí/vnímání, jehož prostředníkem se stává právě sám skladatel; divák prostřednictvím hudby sdílí vyšší stav společně s ním.

Propojení zvuku a světla/obrazu čistě elektronickými prostředky je v šedesátých letech obsahem tvorby průkopníků tzv. videoartu. Nam June Paik a Bill Vi-



**12 Nam June Paik, Zen for TV (1963–1995),
Musée d'art contemporain, Lyon**

ola se začali zabývat především fyzickými vlastnostmi a účinky zvuku. Zvuk zde není předmětem nahrávání, nýbrž je vystaven přímému kontaktu s okolím – je v něm současně produkován a zároveň přetvářen. Zvuk a světlo se tak spojuje v jednotné vlnění. Nam June Paik tak například instaluje několik televizních obrazovek, na kterých můžete vidět proměnu zvuku v přímé světelné vyobrazení – za předpokladu, že např. promluvíte do mikrofону, váš hlas se transformuje ve světelný obraz, světelné frekvence: *Zen for TV* (obr. 12). Bill Viola se ve své zvukové instalaci *Hallway Nodes* (1972) dotýká přímého působení zvuku na lidské tělo. V podlouhlé chodbě umístil do protějších rohů dva reproduktory, které vysílaly do prostoru zvukové vlny. Zvuk tak pojímá prostorově: v určitém bodě se protější zvukové vlny mohou protnout a vytvořit tak např. zvukový uzel, tento fenomén však nevidíte očima, můžete ho fyzicky pocítit na svém těle formou 'zvukového presu': pokud se v místnosti pohybujete, jste schopni fyzicky cítit proměňující se intenzitu zvukových vln, nejintenzivnější je samozřejmě v bodě střetnutí/křížení dvou či více vlnění. To je druhý případ, kde se na této výstavě zvuk pojímá prostorově. Mezi další průkopnické transformace zvuku a světla elektronickými postupy patřily i prezentované práce Steiny a Woody Vasulkových, Stephana Becka či Garyho Hilla⁹ (obr. 13). Druhá část výstavy jako by směřovala více k výzkumu fenoménu světla a zvuku, k jejich vzájemné přeměně, sloučení a vzájemnému prolínání.

Jestliže v prvních dvou částech výstavy je zvuk spojovaný a konfrontovaný s fenoménem světla prostřednictvím malířského plátna, barevných klavírů, filmu, světelně-zvukových artefaktů a obojí se transformuje na bázi elektronických

⁹ Gary Hill speciálně pro pařížskou výstavu zrekonstruoval instalaci z roku 1978–1979 pod názvem *Mesh* (sít); vytvořil pomocí videa interaktivní prostor, v němž kamera snímala diváka obrazově i zvukově. Zvukové a světelné vlny se pak rozbíhaly do elektronické sítě nainstalované po stěnách. Na čtyřech monitorech se pak v určitých intervalech proměňoval původní záběr v abstraktní obrazy.



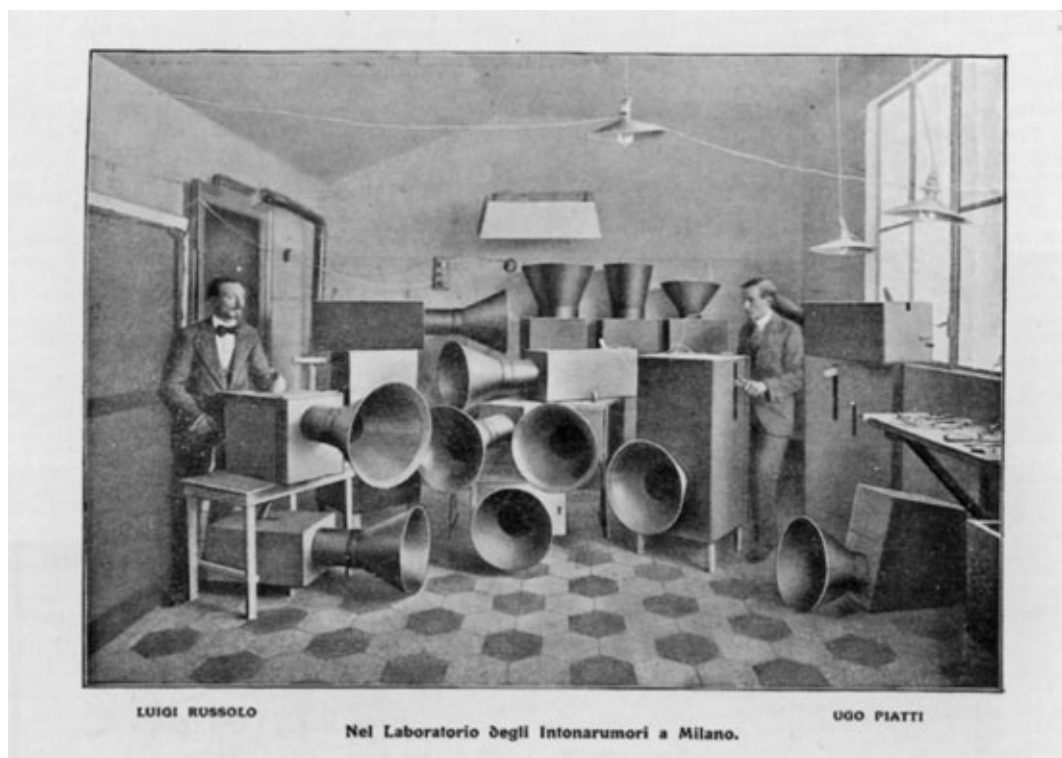
13 Gary Hill, Mesh (1978–1979), Everson Museum of Art, Syracuse, New York

postupů, v třetí části výstavy nazvané „Ruptures“ (průlomy, odtržení) se světlo zcela vytrácí, není už předmětem další společné prezentace s fenoménem zvuku. Hlavním tématem poslední části je *chance, noise, silence* (náhoda, hluk, ticho).

S tématem hluku přicházejí futuristé sdružení kolem básníka Filippa Tomase Marinettiho (1910). Prolamují hranici mezi uměním a životem, snaží se v člověku otevřít všechny lidské smysly. Umělci tohoto směru chtějí vytrhnout diváka z akademické pasivity umění, vědecko-technický pokrok je pro ně hlavní hnací silou, se kterou je nutné se spojit. Luigi Russolo vydává v roce 1913 manifest „The Art of Noise“, kde všechny přírodní zvuky a moderní hluky průmyslového světa by se měly stát hlavním materiálem pro soudobé umění. Hluk byl vždycky součástí zvukového světa, proto by měl být komponovaný stejně jako hudba. Russolovy stroje produkující intonované hluky, jako např. *Ululatore* (ječidlo), byly seskupovány do orchestru, pro nějž Russolo komponoval futuristické skladby (obr. 14).¹⁰ Giacomo Balla, Carlo Carrà a další futuristé zachycují zvuk velmi dynamickou formou tvarů a linií na malířském plátně, např. Ballův obraz *Forma zvuku motorky* (1913–14).

Francouzský umělec Marcel Duchamp „ukázal, že nalezené předměty se mohou stát uměním. Z toho vyplynulo, že jestliže si to umělec přeje, je uměním všechno, a že umění nespočívá v tvorbě uměleckých děl, nýbrž v rozpoznávání estetické

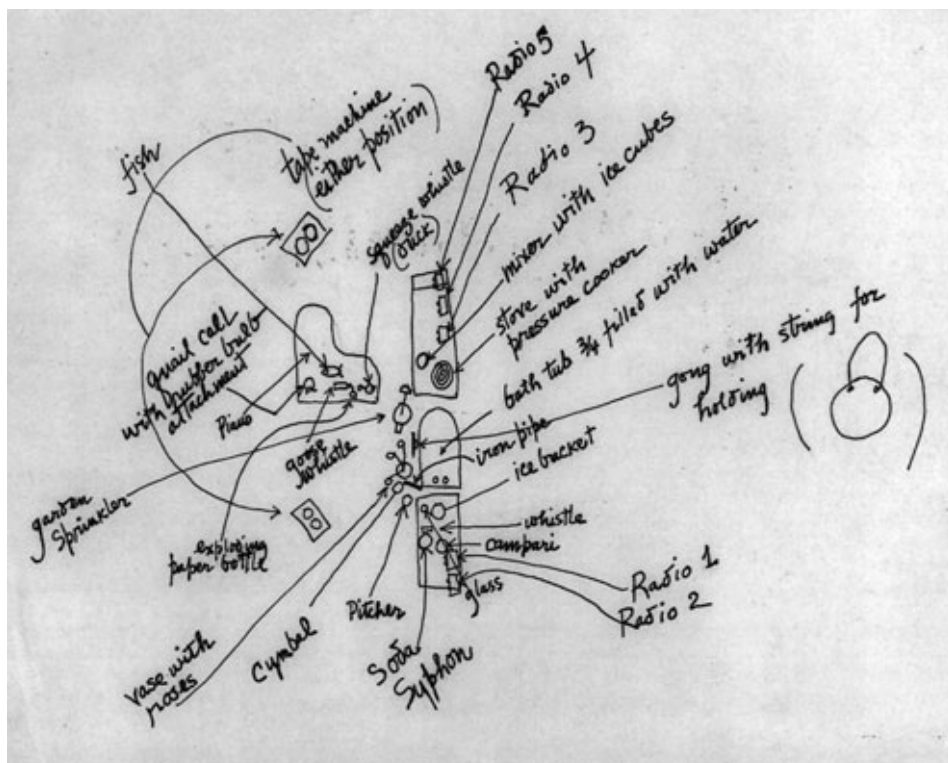
¹⁰ Např. třídílná skladba *Tre spirali di rumori intonati*, 1. část s názvem *Probuzení města*, 2. část *Snídaně na terase lázeňského sálu*, 3. část *Slet letadel a automobilů*.



14 Luigi Russolo a Ugo Piatti, V laboratoři hluků budoucnosti v Miláně (1916), Centre Pompidou, Paříž

*hodnoty předmětu.*¹¹ Protože vše, co lidstvo obklopuje, může mít svou nepopíratelnou hodnotu, je na umělci, aby toho využil. Výrazové prostředky umělce se tak maximálně spojují s realitou světa, kterou se snaží náhodnou kompozicí jednotlivých prvků přeměnit i vyvrátit. Princip náhody se také objevil v Duchampově tříhlasém kánonu *Erratum Musicum*, kde si pěvci tahají melodie zapsané na kusu papíru z klobouku a v náhodném sledu je pak zpívají. Duchampovo dílo je zcela zásadní i pro tvorbu Johna Cage, jehož jméno je v počátku spjaté se skupinou „volně sdružených umělců Evropy, Asie a Ameriky“ pod názvem Fluxus. Fenomén zvuku se v rámci celé výstavy stupňovaně předvádí jako totální nástroj umělce, který může být vším – hudebníkem, výtvarníkem, architektem, tanečníkem, komentátorem, neboli „absolutním performerem“. Mezi životem a uměním není žádný rozdíl. Proto Fluxus ve svém prohlášení v první řadě odmítá tržní a institucionální hodnotu umění. Zavádí ve společnosti status ne-profesionálního umělce, protože on může demonstrovat formou přirozené události, hry, zábavy, gagu, že uměním může být vše. Je zcela přirozené, že tento silný průlom do světa nekonečného množství podnětů v tvorbě člověka může v leckom vyvolat pocit totálního chaosu a absurdity. Věci dříve vnímané jako

¹¹ Citováno z knihy Norberta Lyntona *Umění 19. a 20. století* (edice Umění světa, nakl. Paul Hamlyn, Limited), Praha (Artia) 1981, s. 112.



nekorespondující jsou uvedeny do nových vztahů formou tvůrčího procesu hry, který je důležitý sám o sobě. Není zde podstatný výsledek, hlavní je zde tvůrčí proces, protože v něm jsme svědky přítomného aktu. Princip náhody nás uvádí do neustálé pozornosti, jsme konfrontováni s nově vznikajícími vztahy.

John Cage ve svém autobiografickém pojednání cituje Oskara Fischingera, který mu v průběhu jejich spolupráce sdělil zcela zásadní věc: „Všechno na světě má svou duši, která může být vysvobozena tím, že ji rozvibrujeme.“¹² Podruhé se tak vracím k mottu mého pojednání, v němž vnímání člověka je rozechvěním duše. Podle Kandinského pak umělec/tvůrce dává impulsy k tomuto rozechvění. Jestliže uměním je vše, pak i život je hudbou. Hudba je zvukovou vibrací, stejně tak i tělesný akt a veškerá činnost člověka. V pojetí Fluxu se průběh ‘aktu’ zapisuje do scénáře, který zde plní funkci partitury. Proto i výstava prezentuje kromě archivních záběrů aktů Fluxu také partitury, které jsou příkladem nových druhů notace a především v Cageových skladbách zároveň částečně i výtvarným dílem (obr. 15).¹³

Přítomný akt Fluxu může vyvolat dojem totálního zborcení dosud rozvinutých lidských hodnot, ať už morálních či duchovních. Vše začíná jakoby v jiném

¹² „Everything in the world has its own spirit which can be released by setting it into vibration.“ Southwest Review, 1991.

¹³ Vystaveny byly tyto partitury Johna Cage: 4'33", 1952–1960; *Water Music*, 1952; *Imaginary Landscape no. 5 for any 42 Phonograph Records*, 1952–1961; *William Mix for Magnetic Tape*, 1953–1960; *Cartridge Music*, 1960; *Variations I*, 1958–1960; *Waterwalk for Solo Television Performer*, 1959–1961.

◀ 15 John Cage,
**Waterwalk for Solo
 Television Performer**
 (1959–1961), The New
 York Public Library for
 the Performing Arts

▶ 17 Bruce Nauman,
**Acoustic Pressure Piece
 ou Acoustic Corridor**
 (1971), Guggenheim
 Museum, New York



řádu, který popírá řád předchozí. S odstupem můžeme vnímat tyto procesy jako výrazný impuls k proměně současného vidění světa, které je neomezené. Na lekohoto ovšem může působit i jako perversní zábava původce těchto 'aktů', která už nemusí být vůbec zábavou pro diváka. Zvuk zde vychází jak z fyzických aktů samotného tvůrce, tak i preparovaných nástrojů, které vyluzují nové neznámé zvuky. Uměním je vše, proto i výzvou pro všechny návštěvníky výstavy je *White painting* (1951) Roberta Rauschenberga. Stačí se jen do toho pustit, pokud však někdo z návštěvníků najde tu odvahu bílé plátno 'poskvřnit'.

Z hluku futuristů a nových vypreparovaných zvuků Fluxu výstava pomalu směřovala k tichu, ať už tak trochu protestem formou křídla zabaleného do šedé-

ho filcu s červeným křížem, kdy je zvuk přímo udušen (obr. 16),¹⁴ či ve zmíněné skladbě Johna Cage 4'33" (1952), kde hráč nezahraje ani jeden tón, a tak otvírá prostor pro všechny zvuky vnitřního i vnějšího světa v daném okamžiku, nebo v instalaci Bruce Naumana *Acoustic Pressure Piece* (1971), která vás vedla ke konfrontaci ticha a vnitřních zvuků vašeho těla (obr. 17).¹⁵

Jestliže je z třetí části výstavy něco inspirující, pak je to především jisté směřování k umění a jeho vnímání jako procesu utváření, uplatnění lidské kreativity v přítomném momentu, samotný tento proces je zde nadřazený hodnotám estetickým.

Název výstavy „Zvuky & světla“, máme-li jím skutečně rozumět historii zvuku a světla v umění 20. století, je však poněkud zavádějící, a to už proto, že historie zvuku v umění zde není pojednávána komplexně, ale spíše fragmentárně z různých pohledů umělců a uměleckých skupin. Za největší propad výstavy pokládám to, že dialog světla a zvuku se ve třetí části zcela vytratil. Pouze v epilogu výstavy je jaksi dokumentován kýčovitou instalací Pierra Huygheho *Untitled 2002*, kde se ve 'světelném boxu' za doprovodu romantických skladbiček zjevují v páře světla miniaturních reflektorů. Vzhledem k názvu je to myslím absurdní tečka za celou výstavou, už jen proto, že dialog světla a zvuku je opravdu velmi aktuální otázkou umění 20. století. Domnívám se, že za zmínku stojí i umění prostorová, ať už architektura nebo divadlo. Myslím, že i zde se otvírá rozsáhlé téma pro spojení světla a zvuku, jehož společným jmenovatelem je především *fenomén prostoru*. Není to námět pro nějakou budoucí výstavu?

Přesto výstavu považuji za nemalý počín, a to vzhledem k tomu, že mohla přispět k alespoň částečnému otevření smyslů diváka i tvůrce vůči těmto dvěma fenoménům. To, co postrádám v závěru výstavy, plně nacházím v jejím počátku, a sice při zrodu abstraktního umění a především onoho pohledu dovnitř sebe, kde mysl a srdce vzájemně komunikují. Integrovat umění v prostoru je předmětem 'gesamtkunstwerku', který představuje nejen historický fenomén, ale i duchovní výzvu a inspiraci, stejně jako spojení zvuku a světla, které si od něho nelze odmyslet a jejichž vibrace či chvění prostupuje nás všechny.

Použitá literatura:

- Sons & Lumières*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2004
Ejhle světlo, Moravská galerie v Brně 2003
KANDINSKIJ, V. *O duchovnosti v umění*, Praha 1998
KELLER, M. *Light fantastic*, Prestel 1999
KUPKA, F. *Tvoření v umění výtvarném*, Praha 1999
LYNTON, N. *Umění 19. a 20. století*, Praha 1981
PEŠÁNEK, Z. *Kinetismus*, Praha 1941
SCHÖNBERG, A. / VOJTĚCH, I. *Styl a idea*, Praha 2004

¹⁴ Joseph Beuys, *Infiltration homogen für Konzertflügel*, 1966.

¹⁵ V prostoru byla nainstalována dlouhá chodba z vypoistřovaných panelů, které bránily vstupu zvuku z exteriéru a tím vytvářely prostor pro obrácení k sluchu vnitřnímu.

Robotické performance – Divadlo toužících strojů

Jana Horáková

Robotické umění, ať již v podobě skulptur, instalací/environmentů či performancí, představuje jednu z podob umělecké tvorby označované jako **kybernetické** (či elektronické) **umění**. Pod tento obecný název zahrnujeme nejrůznější umělecké projevy využívající elektroniku způsobem, který ji činí neoddělitelnou součástí díla (počítačovou hudbu, videoart, počítačové umění, různá multimédia, umění v kybernetickém prostoru, světelné a laserové umění, kinematické mechanismy a roboty, simulaci umělé inteligence a umělého života, ale i biologickou zpětnou vazbu s lidským tělem napojeným na senzory, efektory a počítačovou síť nebo systémy virtuální reality apod).¹ Jak je zřejmé z tohoto obsáhlého výčtu, sféra kybernetického umění jde napříč tradičními uměleckými druhy a zasahuje oblasti obrazu, objektu, zvuku i textu, včetně jejich syntetizujících tvarů.

Přestože příklady kybernetického umění bychom mohli najít již před 2. světovou válkou (např. přenosy digitalizovaných obrazů pomocí hlasu a telefonu, které dělal László Moholy-Nagy v roce 1922 v Berlíně), jeho počátky se všeobecně kladou do 50. a zejména 60. let 20. století. Rozvoj kybernetického umění úzce souvisí s ustavením vědního oboru **kybernetiky**² těsně po druhé světo-

vé válce a s něčím, co bychom mohli nazvat **'kybernetickým způsobem uvažování'**, k jehož rozšíření výrazně přispěl rozvoj a masové užívání informačních technologií.

Rozšíření (ale i příznačná témata) kybernetického umění je spojeno s proměnou chápání vztahu člověka a stroje, vyplývající ze zásadní transformace strojů samotných, kterou charakterizuje přechod od továrny a výrobního pásu (průmyslové společnosti) k informačním technologiím (post-industriální společnosti). Typickou podobou stroje současnosti již není 'megastroj' (složený z menších strojů a pracující na principu do sebe zapadajících ozubených koleček), ale **informační technologie**, které lze popsat pouze v kategoriích sítě a vzájemně se přesahujících, překrývajících a prostupujících systémů. Po období, kdy umělecké avantgardy zobrazovaly vztah člověka a stroje jako zrcadlení dvou autonomních entit, přichází doba, kdy stroj dostává zcela odlišnou podobu a rovněž vztah člověka a stroje se radikálně proměňuje. Jean Baudrillard popisuje tuto proměnu jako přechod od stadia zrcadla do stadia videa, pro který je příznačné zrušení distance mezi člověkem a jeho obrazem, vytrácejícím se v připojení sama na sebe: „vzniká tu struktura přípojek, zapojení (a nikoliv odcizení), integrovaný obvod. Mezi charakteristikami 'člověk' anebo 'stroj' tu nelze rozhodnout" (Baudrillard 1995). Baudrillardova **metafora videa** odpovídá chápání vztahu člověka a stroje

¹ Viz více Geržová, 1999: 68, pojem „elektronické umění“.

² Kybernetika je interdisciplinární vědní obor založený Norbertem Wienerem v roce 1948, definovaný jako nauka o „řízení a komunikaci zvířat a strojů.“ (Encyclopedia of Computer Science, 2000: 470)

v rámci toho, co jsme již označili jako 'kybernetické myšlení', pro které je charakteristické principiální nerozlišování mezi systémy organickými, anorganickými, umělými, přirozenými či společenskými (nebo alespoň jejich chápáním skrze vztah analogií). S tím souvisí i chápání vztahu/interakce člověka a stroje skrze metaforu uzavřeného obvodu, kterým cirkuluje informace z jednoho 'média' do druhého bez toho, aby byla jakkoliv změněna. Nam June Paik ve svém manifestu kybernetizovaného umění (Cybernated Art) napsal: „Kybernetika, tato věda čistých vztahů, nebo vztah samotný, má svůj původ v karmě. Slavnou větu Marshalla McLuhana 'Médium je zpráva' formuloval Norbert Wiener v roce 1948 jako 'Signál, ve kterém je poslána zpráva, hraje stejně důležitou roli jako signál, ve kterém zpráva poslána není'" (Paik 1966). Paikův manifest poukazuje k tomu, co umělci nejvíce oceňovali na kybernetice: tím byl pojmový aparát, systematicky artikulující vztahy a procesy (skrze smyčku, zpětnou vazbu, uzavřené či otevřené obvody) zahrnující umělce, umělecké dílo, diváky i prostředí, tedy přesně ty kategorie, které se staly v umění 60. let dominantní. „Kybernetika měla rozhodující vliv na umění,“ píše Shanken. „Tento vliv byl sám zprostředkovaný (mediated) estetickým kontextem, který se shodoval s vědeckými teoriemi, jež se objevily ve 40. letech, a komplementaritou kybernetiky s ústředními tendencemi experimentálního umění 20. století“ (Shanken 2001). Právě díky této atmosféře v umění po 2. světové válce, pro kterou je příznačný zřetelný důraz na **proces, systém, prostředí a spoluúčast diváků**, se mohla kybernetika stát jakýmsi teoretickým modelem umění tohoto období, jak ji prezentovali např. konceptuální umělec Roy Ascott, který sám sebe označuje za prvního umělce využívajícího kybernetiku ve své umělecké a pedagogické praxi, nebo Nam June Paik, zakladatel videoartu, ale rovněž průkopník robotického umění (autor výše citovaného manifestu kybernetizovaného umění) a mnoho dalších.

Uměleckou tvorbu využívající možnosti poskytované technikou, zejména tzv. informačními technologiemi, zahrnujeme pod kybernetické umění. Její široký záběr je možné chápat v návaznosti či jako pokračování tendence k postupnému rozšiřování konceptu stroje a strojové metafory napříč oblastmi naší kultury, kterou jsme mohli vysledovat nejen ve sféře umění, ale i kultury a vědění již před 2. světovou válkou.³ Shanken charakterizuje tento trend jako dvojsměrný proces a současně jediné směřování vědy, techniky a umění, ve kterém můžeme vysledovat paralelní přenesení důrazu na obdobné kategorie či jejich preference. Odmítá tak spojovat tendenci, v níž se projevuje přibližování sfér umění a techniky (a vědy), s negativními konotacemi představy sílící dominance techniky v naší společnosti.⁴

Interaktivita člověka a stroje

Kybernetické umění a s ním spojený zájem umělců o prožitek interakce člověka se strojem je třeba chápat v rámci mnohem širší tendence umění 20. století, od kinetických objektů až po různé podoby performačního umění, směřující k vytvoření díla, formy nebo systému, tedy jako umění, které by nebylo pouhým 'pasivním objektem' estetického zážitku, ale dokázalo by komunikovat, skutečně interagovat.

Tematizace vztahu člověka a stroje v kybernetickém umění je prezentována jako více nebo méně formalizovaná interakce, kooperace či komunikace člověka se strojem. Pozornost se přitom postupně přesouvá z technicky předem determinované

3 Více viz Bžoch. 2004.

4 Shanken se domnívá, že v případě, kdyby neexistoval sdílený základ, je možné, že by kybernetika neměla zdaleka takový vliv v oblasti umění, nebo by ji umělci reflektovali velmi odlišným způsobem (Shanken 2001). Srovnej podobné uvažování v článku Susan Sontagové „Jedna kultura a nová senzitivita“ (Sontagová 1988).

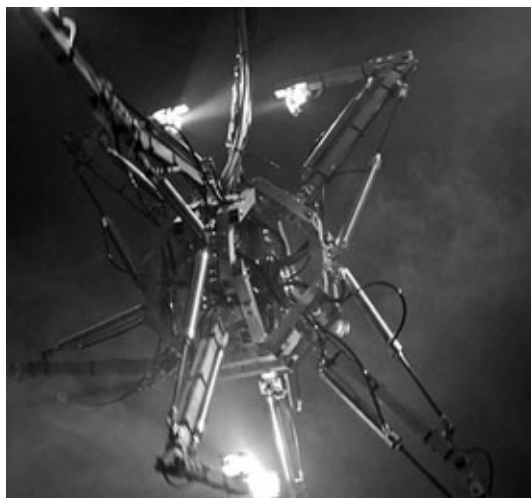
možnosti akce, která byla tak obdivována u Kinautomatu Radúze Činčery na světové výstavě Expo '67 v Montrealu, přes soustředění pozornosti na jakousi orchestraci našeho prožitku interakce se strojem využívající „dramatické metafory“⁵ a modelu „dobře udělané hry“ (Laurel 1992), směrem k systémům otevřeným vůči zpětné vazbě s předem neznámými prvky a funkcemi. Tento vývoj chápání interakce člověka a stroje souvisí s přesunutím důrazu na samotný prožitek esteticky aranžované události, ve které je ponechaný prostor pro **emergenci**⁶ něčeho předem nedefinova(tel)ného.

Tematizace vztahu člověka a stroje v rámci kybernetického umění může dostávat různé podoby. Příznačná je přitom snaha umělců prezentovat hranici mezi organickým a umělým v podobě tzv. **kybernetických entit**, hybridů organického a neorganického (jako v případě *Squat*⁷ Toma Shannona), nebo tematizace **těla jako textu**, ve smyslu shluku dat manipulovatelného v prostředí počítače (jak se s ním setkáme například v instalaci virtuální reality *The Vir-*

5 „Dramatická metafora“ je spojena s osobností Brendy Laurelové (autorky knihy *Computers as Theatre*, 1991), která inspirovala pro svou koncepci čerpat z Aristotelovy poetiky divadla. Postavující kritériem kompozice interakce člověka a stroje se pro ni přitom stal příjemný zážitek („pleasurable experience“), jenž pro ni představuje současnou podobu katarze nás „uživatelů“ interaktivních strojů. K němu by měla vést poměrně přesně definovaná struktura po sobě následujících kroků (rozpracovaná teoretikem tzv. „dobře udělané hry“ Gustavem Freytagem: expozice-kolize-krize-peripetie-katastrofa).

6 Termín *emergence*, který zde používáme pro popsání povahy estetického zážitku interakce člověka a stroje, má své kořeny v evoluční teorii. V teorii umělé inteligence se termín *emergence* stal frekventovaný díky možnosti vzniku procesů, které by se daly označit jako „myšlení“ u strojů. Emergence slovy J. Kelemena „označuje jev, který se na určité úrovni popisu skutečnosti zcela přirozeně vyskytuje, něco však stojí v cestě redukci tohoto jevu na jevy nižších úrovní“ (Kelemen 1994: 79).

7 Shannonův *Squat* (1966) se považuje za první interaktivní umělecké dílo, které je hybridem organického a neorganického. Je to kybernetický systém spojující živé rostliny a robotickou sochu a klade tak otázku kybernetických entit, která je stále velmi živá a aktuální. V této rané formě kybernetického interaktivního umění Shannon umožnil elektronickému potenciálu lidského těla aktivovat organický spouštěč (více viz Kac 1997).



Bill Vorn, *Pre-Hysterical Machine* (2002)

tual Dervish: Virtual Bodies,⁸ jejíž autorkou je Diane Gromala). Jde o přístupy znejasňující hranici mezi člověkem a strojem, které odpovídají chápání tohoto vztahu, jak jej prezentuje Buadrillardova metafora videa a formuluje v nejrůznějších kontextech **metafora kyborga**.

Spolu se zvýšeným zájmem o náš prožitek interakce se strojem, ke kterému dochází přibližně v 80. letech 20. století,⁹ se naše pozornost také zákonitě obrací k tomu, kdo v naší komunikaci s digitální technologií stojí na druhé straně. Tematika percepce, kognitivního strukturování informace/estetického objektu ve vztahu k prožitku interaktivity člověka a stroje není pouze otázkou technickou, ale možná stále více problémem psychologickým či fyziologickým, neboť skutečná interakce je možná pouze za předpokladu přiznání určité autonomie strojům.

8 Diane Gromala: *The Virtual Dervish: Virtual Bodies* z roku 1996. Tento virtuální environment reprezentuje vlastní tělo umělkyně, které upravovala a animovala tak, aby symbolicky reprezentovalo proces nepřetržitého rozkladu a opětovného obnovování. Uživatelé mohou jakoby vstoupit do lidských orgánů, jako je srdce nebo žaludek, dotýkat se jich a „vstoupit“ do nich, aby našli jiný, surreálný svět (Rush 2003: 215–216).

Všechno je stroj

Zájem o prožitek interaktivity člověka a stroje poukazuje k těsné kooperaci člověka a stroje vtělené do metafory kyborga, ale i k uvažování o autonomii strojů a k chápání stroje ne jako našeho dvojníka/zrcadla či naší protézy/nástroje, ale jako Jiného. Toto nové pojetí stroje se pokouší vymanit naše vnímání z obav ze zmechanizování člověka či z polidštění strojů, jak jsme tomu byli svědky na začátku 20. století, a připravuje intelektuální i emocionální prostor pro obecné akceptování nezávislosti/autonomie všeho Jiného, tedy i strojů.

K obecnému přijetí takového uvažování o strojích a o našem vztahu/postavení vůči nim výrazně přispěli dva významní myslitelé současnosti, Gilles Deleuze a Félix Guattari, svým specifickým pochopením **konceptu stroje**. V knize *Anti-Oidipus* a v jejím pokračování *Kapitalismus a Schizofrenie/tisíc plošin* užívají **koncept stroje**, aby se vymanili z konotací lacanovské terminologie subjektu. Postupně své pojetí stroje rozšiřují rovněž na vztahy fungující ve společnosti a mezi skupinami.¹⁰ „Ano, dali jsme stroji maximální extenzi: ve vztahu k proudu neustálých změn (fluxes). Definujeme stroj jako jakýkoliv systém, který přetíná tento proud. Takže někdy mluvíme o technických strojích v běžném smyslu toho slova, někdy o sociálních strojích, někdy o toužících strojích. Protože pro nás není stroj v žádném případě v rozporu s člověkem nebo přírodou. [...] Naopak, stroj není žádným způsobem redukován na mechanismus. Mechanika odkazuje k protokolu nějakých technických strojů; nebo ke specifické organizaci organismu. Ale strojovost (machinism) je ně-

9 V 80. letech se pozornost konstruktérů počítačových programů přesouvá od zájmu o ergonomicky vhodné technické a programové prostředky (Computer-Human Interface) k problematice interakce mezi člověkem a strojem jako dvěma specifickými médii (Human-Computer Interaction). Lev Manovich v knize *The Language of New Media* mluví o přechodu od mediálních studií směrem k softwarovým studiím (Manovich 2002).

10 Pojem **stroj** poprvé použil Guattari ve studii „Stroj a struktura“ jako alternativní pojem k problematickému lacanovskému konceptu subjektu (viz Hauer 2002).

co zcela jiného; označuje každý systém, který přetíná proud (fluxes), přestupuje mimo mechaniku technologie i organizaci organismu“ (Guattari 1995: 98–99). Hovoří rovněž o tzv. **toužících strojích** (desiring machines), přičemž **každé tělo je tvořeno množstvím** těchto **toužících strojů**, částí bez vztahu k nějakému celku, spojených s jinými toužícími stroji jak v samotném těle, tak v přírodním či sociálním světě (Hauer 2002: 175–176). „Orgán-stroj je připojený ke stroji-energetickému zdroji: jeden produkuje proud, který druhý přerušuje. Prs je stroj, který produkuje mléko, a ústa jsou stroj s ním spojený/párový. [...] Stroje touhy z nás dělají organismy“ (Deleuze, Guattari 1983).

Koncept stroje, jak jej zformulovali Deleuze a Guattari poukazuje k posthumanistickému pohledu na člověka a jeho postavení ve světě, který již není popsateľný v kategoriích svobodně se rozhodujícího individua, ale jako poměrně otevřená kognitivní struktura (více viz Hayles 1999).

Robotické umění

Transformace konceptu stroje v postmoderním či posthumánním myšlení, a s ní úzce související proměna vztahu člověka a stroje, se uplatňuje rovněž ve sféře současného robotického umění.

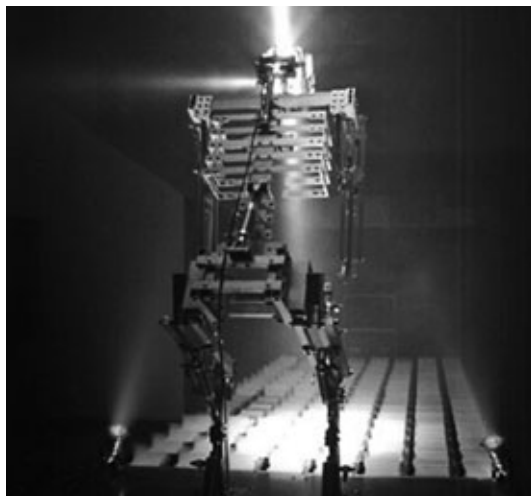
Robotické umění se objevuje přibližně v 60. letech 20. století v souvislosti s rozvojem robotiky, vědního a inženýrského oboru, který se spolu s umělou inteligencí (AI) a umělým životem (AL) vyvinul z předpokladů nastolených kybernetikou a inspiroval se konkrétními výsledky vědců a techniků, kteří ve své práci směřují k vytvoření takových strojových systémů, jejichž chování by napodobilo lidské chování.

Vznik robota jako konceptu je původně spojený s avantgardní strojovou estetikou, která hledala (podobně jako kybernetika a kybernetické umění po 2. světové válce) analogie mezi člověkem a strojem a mezi

lidským společenským řádem a strojovou mašinérií.¹¹ Sériová postava robota se poprvé objevuje ve hře Karla Čapka *R.U.R.* (1920) jako metafora i symbol věku stroje. Robot jako umělá bytost i dokonalý nástroj/otrok má však mnohem starší kulturní prehistorii, která spolu se 'zlidovělou' podobou robota v oblasti vědecké fantastiky 20. století obohacuje koncept robota o různé a někdy protikladné asociace a významy. Specifickou definici robota nabízí oblast vědeckého výzkumu a průmyslového využití, která jej definuje jako programovaného pro plnění specifických úkolů nebo souborů úkolů. Z této perspektivy jsou roboti definovatelní jako pokročilé, počítačem řízené elektrotechnické přístroje.¹²

Při interpretaci robotického umění není možné přímo využívat některé definice nebo obecné asociace konceptu robota, neboť každý umělec zkoumá robotiku zvláštním způsobem, vytváří strategie, které často hybridizují roboty s jinými médii, systémy, kontexty a životními formami. Pro vymezení teritoria robotického umění však můžeme vést paralely mezi strategiemi robotického umění, které obvykle staví do popředí elektronická stvoření, a kybernetickým uměním, rozvíjejícím téma komunikace organického a elektronického, nebo uměním teleprezence (telepresence art), založeným na distanční sebeprojekci lidského subjektu do telerobota. Tyto umělecké formy jsou nejen spojené konceptuálně, ale také se v řadě prací navzájem mísí.¹³

Jack Burnham prezentuje robotické umění v rámci vývoje sovitury jako směřování k umělecké tvorbě využívající technické objevy na poli umělého života a usilující o přestoupení hranice mimeze, reprezentace



Bill Vorn, *Stéle 01* (2002)

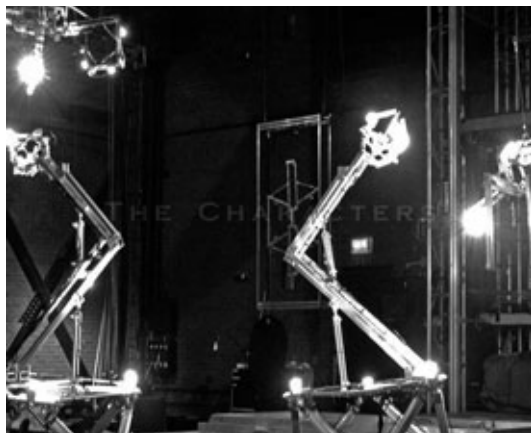
světa, skrze konstruování autonomních robotických systémů, prokazujících prvky inteligence. Robotické umění potom chápe jako dovršení expanze stroje napříč naší kulturou. „Najednou historie umění přirozeně asimiluje i historii tvoření života a také evoluci stroje“ (Burnham 1967).

Koncept robota, spolu s novými technologiemi, které umožňují vytvářet neobvyklé interaktivní komunikační scénáře ve fyzickém nebo telematickém prostoru, se v kontextu současného umění spojuje s novou estetickou dimenzí upřednostňující modelování chování (umělec vytváří nejen formu, ale i akce/jednání a reakce robota vzhledem k vnějším nebo vnitřním stimulům) před vytvářením statických objektů. Za obecný charakteristický rys robotického i kybernetického umění pak můžeme považovat princip upřednostňování chování před formou – **objekt je nahrazený systémem**.

11 E. Huhtamo ve svém článku „Archeologie interaktivity“ ukazuje jak pojmy automatizace, mechanizace a kybernetizace jsou pouze historickými označeními popisujícími jedině: vztah člověka a stroje (Huhtamo 2001).

12 V *The Cyberspace Lexicon* je robot definován jako: „programovatelný, elektro-mechanický nástroj, připojený k počítači, složený z mechanických manipulátorů a nejnověji i senzorů“ (Cotton, Oliver 1994: 175).

13 Za mezníky ve vývoji robotického umění můžeme považovat tři umělecká díla vzniklá v polovině 60. let: *Robot K-456* autorů Name June Paika a Shuy Abea (1964), *Squat* Toma Shannona (1966) a *The Senster* Edwarda Ihnatowitze (1969–1970). Kromě jejich vlastní hodnoty představují současně tři odlišné estetické problémy, které průběžně formovaly hlavní směry robotického umění: a) ovládání na dálku, b) kybernetické entity a c) autonomní chování (více viz Kac 1997).



Divadlo toužících strojů

Příkladem současného robotického umění jsou robotické instalace/performance kanadských umělců Luise Demerse a Billa Vorna. Jejich tvorba spadá do té oblasti kybernetického umění, ve které tvůrci opouštějí kybernetický prostor počítačové sítě a virtuální reality a následují analogický vývoj v oblasti vědy (AI, AL) směrem k tzv. ztělesnění (embodiment) v podobě robotických interaktivních bytostí nebo kompozic tvořených biologickými a technologickými prvky.¹⁴

V kybernetickém umění obecně se větší setkáváme s tematizací konceptu stroje (vztahu organického a strojového) v podobě prolínání biologického a technologického a stírání hranice mezi nimi. Tvorba Demerse a Vorna se z tohoto trendu výrazně vymyká a proti harmonickým kybernetickým systémům staví hlučné, násilné, nepříjemné systémy. V tomto smyslu se jejich tvorba

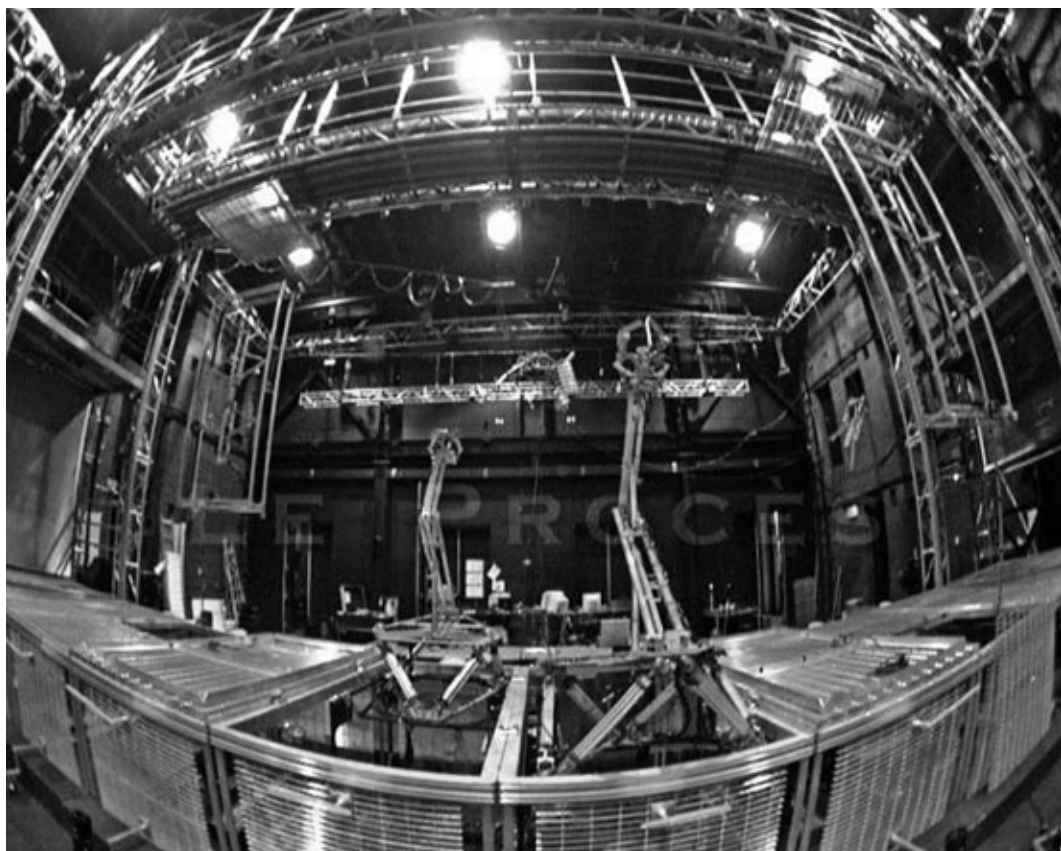
¹⁴ Současná tvorba umělců v oblasti robotického či kybernetického umění je spíše než myšlenkou umělé autonomní entity inspirována vědeckými poznatky oboru umělého života (hl. osobnost Rodney Brooks), zaměřujícího se na vytváření agentových systémů, které jsou decentralizované a ztělesněné a které můžeme charakterizovat jako soubory entit zapojených v interaktivních procesech, úzce spojených s jejich prostředím. Umělci reflektují myšlenky této linie vědního oboru, reprezentované Brooksem, v tematizaci: agentových systémů, interakce, subjektivity, společenství.

často přirovnává k tvorbě skupiny *Survival Research Laboratories* (SRL),¹⁵ jejíž performance se vyznačují využíváním množství strojů v kombinaci s hudbou, výbušninami a mechanismy na rádiový pohon, pomocí kterých realizují násilné a destruktivní akce, zahrnující rovněž oheň, alkohol, části zvířat a organické materiály. Tvorba SRL je nápadná vnitřně násilnou a entropickou choreografií, často kulminující v katarzním sebe-destruktivním finále. Tyto robotické podívané nepokoje, strachu a přítomné destrukce mají komentovat sociální problémy, hrozbu ideologické manipulace, zneužívání síly a technologické dominance.

Rovněž pro tvorbu Demerse a Vorna je fyzická přítomnost strojů v podobě hlučných, násilných a nepříjemných „robotických ekosystémů“ (vlastní název Demerse a Vorna pro jejich instalace) klíčová. Při hlubší analýze však vyjde zřetelně najevo principiální odlišnost jejich tvorby od primárně provokační funkce performancí SRL. Tvorba kanadských umělců je totiž především zájmovým příspěvkem do diskurzu posthumanistického myšlení obecně a zvláště k širokému chápání konceptu stroje, jak jej ustavili Deleuze a Guattari.

Demers a Vorn instalují strojové ekosystémy, které odkazují k naší zkušenosti života ve stále technizovanější společnosti. Tutto skutečnost však nechápou jako hrozbu, nýbrž jsou přesvědčení, že stroje jsou (přirozenou) součástí našeho života a evoluce (Whitelaw 2004: 124). Své pojetí vztahu člověka a stroje vysvětlují příměrem: „Chápe-me stroje jako entity odlišné od nás nato-lik, nakolik my odlišujeme sebe od přírody“ (Demers, Vorn 1995). Ponechávají tak odpověď spíše na každém z nás a na našem

¹⁵ Skupinu SRL, sídlící v San Francisku (USA), založil v roce 1980 a dodnes ji vede Mark Pauline. Více viz na internetových stránkách <http://www.srl.org>.



individuálním postoji k této problematice. Jejich umírněný mašinismus je odrazem stále zřejmější závislosti lidí na strojích, která si vynucuje přehodnocení našeho vztahu ke strojům a úzce souvisí rovněž s tázáním se po místě/funkci strojů v naší postindustriální společnosti. Stroje dnes již nejsou mechanické a zvěčněné, ale jsou součástí velmi složitých společenských uspořádání s lidskou obsluhou a soukolím z lidského materiálu.

Široké a současně abstraktní chápání konceptu stroje, které se odráží v robotických performancích Demerse a Vorna, souvisí i s jejich stále zřetelnějším odklonem od (pouhých) instalací a tihnutím k produkčním divadelního charakteru. Koncept stroje v rámci současného myšlení slouží k pojmenování mechanismů fungujících napříč jakýmkoliv stroji – **toužícími stroji, so-**

ciálními stroji i stroji ve vlastním slova smyslu. „Všechno je stroj“ (Deleuze, Guattari 1983: 8). Divadelní scéna je právě tím místem/prostorem, který dovoluje tematizovat tyto stroje v širokém smyslu slova, aniž bychom je současně redukovali na (pouhé) objekty. Sami tvůrci tohoto konceptu stroje (Deleuze a Guattari) mluví o divadle jako o takovém prostoru, který dovoluje různé podoby konceptu stroje ztělesnit/zobrazit, neboť tato ztělesnění v prostoru scény se vždy chápou jako re-prezentace poukazující k tomu, co právě přítomné není (a ani jako přítomné – v rovině objektů – zpřítomněné být nemůže).¹⁶

Demers a Vorn prezentují své stroje na scénách vybavených různými senzory, dyna-

¹⁶ Viz Deleuze a Guattari 1983: 306.

mickým osvětlením a zvukovou projekcí. Prezentované robotické systémy jsou ovládané jedním nebo více počítači, které zpracovávají přicházející senzorka data a spouští pohyb, světlo a zvuk. Počítač využívá techniky umělého života, a dodává tak strojovým mechanismům různé stupně nezávislého chování, interakce s diváky nebo s jinými robotickými entitami. Technologická inovativnost robotických instalací však není pro autory prioritou a spíše využívají možnosti iluzivní moci prostoru divadla.

Své performance přirovnávají k „Jurskému parku pro stroje“ (Whitelaw 2005: 123). Poukazují tak současně k přírodní rezervaci i k zábavnému parku, k přirozenému prostoru i k prostoru afektů, zprostředkujícímu zvláštní druh zážitku setkání s něčím zcela jiným/odlišným i poukazujícím mimo sebe.

Roboty, nijak nezastírající svou 'strojovost' obnažených anorganických skeletů, umísťují do odděleného scénického prostoru, kde jsou uvázaní, spojení nebo připevnění k podlaze. Instalace působí výhrůžně, ale současně jako by byly předváděné stroje izolované a pod kontrolou. Zřetelně oddělené/izolované 'místo robotů' poukazuje k místům vyděleným z lidského řádu, k prostoru ne-rozumu, kliniky, blázince a vězení (viz Foucault 1993), jako by byly stroje nevhodné a nepřiměřené, stvoření apriorně vinná svou nevinou existencí bez transcendence.

Každý stroj je jakoby chycený v jednom afektivním gestu, v jednom do sebe zacykleném motivu, který jim dává i jméno (například: Heretic Machine, Convulsive Machine, Begging Machine, Harassing Machine). Jsou to jakési částečné subjekty, fragmentarizované afektivní stroje, které fungují jako nastavená zrcadla. V jednom momentu se v nich poznáváme, aby se v dalším okamžiku naše identifikace s nimi zhroutila a ony se před námi zjevily jako holé kybernetické systémy. Chování těchto strojů není antropomorfní ani zoomorfní, ale vlastní jejich elektronické přirozenosti. Jejich mechanika, která jako by na okamžik mohla simulovat sociální chování a komunikaci, se ukáže

vždy nakonec jako pouhé funkcionální nastavení a koordinace. Právě v momentech, kdy si zřetelně uvědomujeme, že sledujeme stroje a přesto jsme schopni se s nimi identifikovat, vcítit se, je největší síla těchto robotických performancí. Roboti v Demersově a Vornově tvorbě se stávají herci, zpřítomňujícími mechanismy fungující uvnitř nás i v naší společnosti, stejně jako znepokojujícími performery uplatňujícími svoje postavení mimo souřadnice metafory lidského.

Zcela reálná přítomnost strojů, současně poukazující k mnohoznačnosti 'strojovosti', se ukazuje jako ústřední téma tvorby Demerse a Vorna. Právě tato tematika je zřejmě nezbytně přivedla k práci s (více méně) tradičním divadelním prostorem, jasně oddělujícím zvláštní prostor scény a hlediště. Prostor divadla – jeho rozdělení na scénu a hlediště – sám o sobě tematizuje **rozhraní** mezi člověkem (divák) v hledišti a strojem (strojovou instalací) na jevišti. Zvláštní povaha scénického prostoru, který Michel Foucault nazývá **heterotopii** (Foucault 1995), navíc umožňuje zpřítomnit koncept stroje v jeho ambivalentnosti a mnohovýznamovosti. **Scénický prostor** se stává **nástrojem deteritorializace stroje**, který se tak prezentuje mimo souřadnice svého místa/funkce, přidělené mu společností, a ocitá se na místě herce i performeru. Umístění strojů na scénu umožňuje prezentovat stroj jako objekt i jako koncept současně. Imaginární prostor scény (spolu s diváckou tendencí vcítit se, identifikovat se, analyzovat a přiřazovat) umožňuje rozpohybovat nepřetržitý oběh významů/konceptů antropomorfního a strojového.

Tyto robotické performance 'toužících strojů' označují jejich tvůrci jako jistý druh „postindustriální poezie“. Deteritorializované stroje umístěné na scénu a performující spazmická gesta touhy, která zrcadlí naše pohyby (pohyby toužících strojů), poskytují zážitek umožňující uvidět skutečnost jako ve své podstatě hybridní, neustále v procesu evoluce, bránící se jakékoliv hierarchizaci a kategorizaci. To, že se tu upřednostňuje

uvažování mimo kategorie, třídící odlišné vždy na stejné, ve prospěch věčné proměny/procesu, znamená nikoliv popření řádu 'prezence/absence', ale vystoupení nad něj nebo z něj. Spolu s touto tendencí se otevírají a problematizují témata hranice živého a neživého, přirozeného a umělého, toho, co je rozumné a co je nerozumné, co je takzvaně normální a co je zvrhlé, co je živé a co je navždy odsouzeno k ne-bytí.

Citovaná literatura:

- BAUDRILLARD, J. „Svět videa a fraktálový subjekt“, *Svět a divadlo* 1995, 2
- BURNHAM, J. *Beyond Modern Sculpture. The effects of science and technology on the sculpture of this century*, New York: Georg Braziller 1967
- BŽOCH, A. „Tematizácie techniky v avantgardach a ich zmysel“, *Slovak Review* 2004, 1, s. 77–89
- COTTON, B., OLIVER, R. (ed.) *The Cyberspace Lexicon, an Illustrated Dictionary of Terms from Multimedia to Virtual Reality*, London 1994
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, London: The Athlone Press 1983
- DEMERS, L-P., VORN, B. „Real Artificial Life as an Immersive Medium“, in *Convergence: 5th Biennial symposium of Arts and Technology*, Connecticut College 1995, p. 190–203
- FOUCAULT, M. *Dějiny šílenství*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1993
- FOUCAULT, M. in Petříček, M. „Prostor, virtualita a vyloučené třetí“, *Svět a divadlo* 1995, 6, s. 4–13
- GERŽOVÁ, J. (ed.) *Slovník svetového a slovenskeho výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Od abstraktného umenia k virtuálnej realite. Idey-pojmy-hnutia*, Bratislava: Profil 1999
- GUATTARI, F. „Capitalism and Schizophrenia“, in Guattari, F. *Chaosology*, (ed.) Lotringer, S. *Semiotext(e)*, New York 1995
- HAUER, T. *S/krze postmoderní teorie*, Praha: Karolinum 2002
- HAYLES, K. N. *How We Became Posthuman, Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informa-*

tics, Chicago/London: The University of Chicago Press 1999

- HUHTAMO, E. „From Cybernation to Interaction: A Contribution to an Archeology of Interactivity“, in Lunenfeld, P. *The Digital Dialectic, New essays on new media*, Cambridge: MIT Press 2001, p. 96–111
- KAC, E. „Origin and Development of Robotic Art“, *Art Journal* (ed. Drucker, J. *Digital Reflections: The Dialogue of Art and Technology*, Special issue on Electronic Art) 1997, Vol. 56, N. 3, New York 1997, pp. 60–67. Dostupné na World Wide Web: <http://www.ekac.org/roboticart.html>
- KELEMEN, J. *Strojovia a agenty*, Bratislava: Archa 1994
- LAUREL, B. *Computers as Theatre*, Boston: Addison Wesley Longman 1992
- MANOVICH, L. *The Language of New Media*, MIT Press 2002
- PAIK, N. J. „From Manifestos“, p. 24, New York: Great Bear Pamphlets, Something Else Press, 1966, in (ed.) Wardrip-Fruin, N., Montford, N. *The New Media Reader*, London/Cambridge 2003, p. 229
- RALSTON, A., REILLY, E. D., HEMMENDINGER, D. (ed.) *Encyclopedia of Computer Science*, Bristol: Nature Publishing Group 2000
- RUSH, M. *New Media in Late 20th-Century Art*, New York: Thames&Hudson 2003
- SONTAGOVÁ, S. „Jedna kultura a nová senzitivita“, in *Umění ve století vědy*, Praha: Mladá fronta 1988
- SHANKEN, E. A. „Cybernetics and Art: Cultural Convergence in the 1960s“, in Shanken, E. A. (ed.) *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology and Consciousness by Roy Ascott*, University of California Press 2001
- WHITELOW, M. *Metacreation and Artificial Life*, Cambridge/London: MIT Press 2005

Prameny k tvorbě Demerse a Vorna:

- <http://digital.concordia.ca/billvorn/menuall.html>
- DEMERS, L-P. *Robotic Performances* [DVD]. 1989–2004
- DEMERS, L-P., VORN, B. 2003. *Es: Das Wesen Der Maschine*. 2003 (katalog monografické výstavy pořádané v rámci *European Media Art Festival*, Osnabrück 2003)

West End a současný muzikál

Monika Bártová

Za evropskou Broadway by se dal označit West End, rozsáhlá oblast v centrálním Londýně, v níž jsou soustředěny desítky divadel nabízejících nejrůznější žánry. V rámci evropského kontinentu je pak právě West End nejvýznamnějším územím, kde se ve své vrcholné podobě rozvíjí současný světový muzikál.

Vývoj soudobého muzikálu můžeme sledovat ve čtyřech hlavních centrech, v nichž zároveň vzniká původní tvorba. Muzikál v anglicky mluvících zemích reprezentují New York a Londýn, za centrum tohoto žánru v německy mluvících zemích můžeme označit Vídeň a francouzskému muzikálu pak dominuje Paříž. Výskytu a rozkvětu v těchto metropolitách napomáhá i fakt, že muzikál se nikdy intenzivně nerozvíjel tam, kde před ním neexistovala jistá tradice hudebně-zábavného divadla. New York znal domácí i z Evropy importované žánry, které vzniku muzikálu předcházely a měly na jeho vznik nemalý vliv: *minstrel show*, *vaudeville*, *burlesky*, *extravaganzy*, stejně jako revuální a operetní představení. Zatímco Londýn měl domácí tradici v *ballad operách*, *anglických operetách* a *music-hallech*, Vídeň zase v *singspielu* a v klasické *operetě*. Paříž znala kabaretní a šantánová vystoupení, stejně jako *revue* a *féerie* a byla místem, kde se zrodila opereta. A právě v těch městech, kde měly starší žánry hudebně-zábavného divadla dlouholetou tradici, se muzikál rozvíjí dodnes.

V rámci evropského muzikálu, kterým se ve své studii budu zabývat, je z výše zmiňovaných oblastí tou, ve které vzniká nejméně původních děl, francouzská. Avšak muzikály, které zde vznikly a jako velké spektakulární podívané čerpající z odkazu dřívější *Grand opery*¹ (Everett 2002) jsou založené na davových scénách a efektech, se záhy s úspěchem rozšířily do řady (nejen) evropských zemí. V tomto ohledu jsou bezpochyby nejvýznamnější *Les Misérables* Clauda-Miche-la Schönberga a Alana Boublila, muzikál, který se od své pařížské premiéry v roce 1980 dočkal uvedení ve více než sedmnácti zemích. Ve West Endu, kde se za neutuchajícího diváckého zájmu hraje dodnes, slaví letos dvacáté výročí od své premiéry a je v současné době třetím nejdéle hraným muzikálem v londýnské historii.² Ale nejen *Bídníci*, i další dvě významná díla z francouzské jazykové oblasti se dočkala evropského úspěchu.

1 Tvůrci současných francouzských muzikálů se řídí podobnými principy, jako autoři *Grand opery* v první polovině 19. století. I ti se obraceli k historickým námětům a na jevišti se snažili ukázat velkolepou podívanou, jejímž účelem bylo ohromit diváka pomocí řady efektů a davových scén. Divákům té doby tak předvedli např. výbuch Vesuvu v Aubertově *Némé z Portici* (1828), anebo velký masakr při noci svatého Bartoloměje v *Hugenotech* (1836) Giacoma Meyerbeera. Koncem 20. století pak autoři čerpající z tohoto odkazu přicházejí s davovými scénami na barikádách (*Bídníci*) či velkolepými tanečními scénami (*Notre Dame de Paris* a *Romeo a Julie*).

2 Nejdéle uváděným muzikálem v historii West Endu jsou zatím Webberovy *Cats* (1981), které se zde hrály plných 21 let a dočkaly se 8950 představení.

I zde se námětem stalo slavné literární dílo: v případě *Notre-Dame de Paris* opět román Victora Huga, v případě *Romea a Julie* Gérardova Presgurvice pak slavná Shakespearova tragédie.³ Všechny me-gamuzikály (Everett 2002), jak by se tyto produkce daly pojmenovat, byly tedy inscenovány ve West Endu, s výjimkou *Bíd-níků* se tady však žádný nedočkal příliš dlouhého trvání. Většího ohlasu dosáhly při svých uvedeních mimo Velkou Británii. To způsobuje jistě i fakt, že současný francouzský muzikál se svou kompozicí od britských děl liší.

Samostatnou kapitolou je muzikál v německy mluvících zemích, kterému námětově dominují životní příběhy historických osobností, a to zejména individualit, které se více či méně podílely na utváření místních dějin. Snad právě proto se žádný z těchto muzikálů, i když se některé hrály jinde po světě, nedostal na jeviště anglicky mluvících zemí.⁴ Nejvýznamnější autor německé jazykové oblasti, libretista a textař Michael Kunze, svá stěžejní díla vytvořil podle vlastního modelu založeného mj. na Freytagově *Tech-nice dramatu* a založil tak nový evropský žánr, tzv. drama-muzikál.⁵ Vedle biografických muzikálů, které doma vládnou (např. *Elisabeth*, *Mozart!*, *Ludwig II.*, *Vincent van Gogh*), ale díky přílišné vazbě na místní prostředí a historii jsou často ne-

přenosné,⁶ orientují se tvůrci v německy mluvících zemích také na jevištní adaptace úspěšných filmů (*Tanz der Vampire*, *Barbarella*), v menší míře pak i na zpracování původních námětů (*Freudiana*, *Wake up!*). Stejně jako u francouzského muzikálu se u většiny děl z německé jazykové oblasti jedná o velké výpravné podívané založené na scénických a světelných efektech. Více než Francouzi pak němečtí inscenátoři využívají moderních technických možností scény včetně práce s laserovými efekty. Zatímco francouzské muzikály se svou stavbou velmi blíží k opeře a spíše než muzikál by pro ně bylo příhodnější označení popová opera, protože v nich mluvené dialogy najdeme pouze výjimečně, původní německé produkce spoléhají více na klasický model „divadla, které mluví, tančí a zpívá“ (Osolsobě 1967) a ve větší či menší míře je v nich zastoupeno i mluvené slovo.

Jiná situace než ve výše zmíněných oblastech panuje v evropské muzikálové metropoli, kde se tento žánr soustřeďuje. Denně se v Londýně souběžně koná kolem dvaceti muzikálových produkcí, které nabízejí širokou škálu námětů a způsobů zpracování pro všechny vrstvy publika. Pro větší přehlednost dělím zdejší muzikály na adaptace filmových příběhů, adaptace literárních děl, koncertní přehlídky a díla s původním námětem. K poslední skupině patří zdařilé a hojné divácké návštěvnosti se těšící *Chicago* autorů Johna Kander a Freda Ebba, anebo *Pokrevní bratři* (*The Blood Brothers*) od Willyho Russela, kteří se zde nepřetržitě hrají sedmáct let. V této stati se ale zaměřím na první tři typy, neboť současnému West Endu vládnou (zejména na jevištní adaptace hudebních i klasických hraných filmů).

3 Shakespearova vrcholná tragédie *Romeo a Julie* však nesloužila jako předloha pouze tomuto francouzskému muzikálu. Příběh velké lásky zpracoval již téměř o padesát let dříve Leonard Bernstein v muzikálu, který je dnes ve svém žánru klasikou, *West Side Story* (1957). Původní konflikt dvou znepřátelených rodů, Monteků a Kapuletů, který věrně zachovává současné francouzské dílo, však převedl do současnosti – do boje dvou gangů, ‘bílých’ Žraloků a ‘barevných’ Portorikánců.

4 Jedinou výjimku tvoří *Tanz der Vampire* Michaela Kunze a Jima Steinmana, který se dočkal uvedení na Broadwayi. Úspěchu se však, především díky špatnému výkladu a neoprávněným zásahům do libreta, nedočkal a zařadil se po bok broadwayských ‘flops’, propadáků.

5 Více viz stať Moniky Bártové „Drama-muzikál Michaela Kunzeho (Několik poznámek k novému evropskému žánru)“, *Disk 11* (březen 2005).

6 Typickým příkladem je bavorský muzikál *Ludwig II., Sehnsucht nach dem Paradies* (2000) Franze Hummela a Stephana Barbarina, odehrávající se přímo u zámku Neuschwanstein, tedy na místě, s nímž je spjat život tohoto ‘šíleného’ krále.



Elton John, Tim Rice: *The Lion King*. Lyceum Theatre 1999, režie Julie Taymor. Sello Maake Ka-Ncube (Mufasa), Gugwana Dlamini (Rafiki), Jacqui Dubois (Shenzi)

1. Adaptace filmů

Tyto muzikály bychom mohli rozčlenit do dvou skupin: na show 'pro dospělé' a na 'rodinné' show; právě ty druhé nabízejí strhující spektakulární podívanou s ohromujícími efekty, které inscenátoři v mnoha případech vyrábějí ve spolupráci s kouzelníky, včetně týmu Davida Copperfielda. Není proto divu, že se právě tyto muzikály těší velkému zájmu diváků.

Velkolepé rodinné show se na jevištích West Endu uvádějí v současné době tři – *Lví král*, *Chitty Chitty Bang Bang* a *Mary Poppins*. Všechny jsou adaptacemi filmů s písněmi, které jsou v jevištních verzích nejen zachovány, ale rozšířeny o další, které většinou nově

dopisují autoři původní hudby. Všechna díla spatřila světlo světa na přelomu 20. a 21. století a jen potvrzují tendenci současného muzikálu vyvíjet se stále více směrem k velkolepým výpravným show.

Nejdéle běží *Lví král* (*The Lion King*), jehož premiéra se konala na jevišti Lyceum Theatre v říjnu 1999. Základem se stal stejnojmenný animovaný film z produkce Walta Disneyho. *Lví král* tak následuje předchozí úspěšnou divadelní adaptaci kresleného filmu – *Krásku a zvíře* (*Beauty and the Beast*, 1994), která slavila triumf na mnoha světových jevištích.

Jako jediný z výše zmíněné trojice měl *Lví král* ještě před londýnským uvedením premiéru na Broadwayi, a to i přesto, že jeho autory jsou Britové – hudbu zkom-

ponoval Elton John a zpěvní texty pocházejí z dílny Tima Rice, kterého dříve proslavila spolupráce s A. L. Webberem. Kromě jejich písní jsou pak pro divadelní verzi použity songy Leba M. a Marka Mancina z alba *Rytmy lví říše*, jímž se daří vytvářet autentickou africkou atmosféru. Autorkou adaptace pro jeviště, které se podařilo přenést animovaný film o zvířecí říši do divadelního jazyka, je Julie Taymor, režisérka broadwayské i londýnské verze. Základním principem její adaptace bylo ukazovat na jevišti nikoli zvíře, ale člověka, protože se jedná o příběh, který se může týkat každého z nás. Na scéně tedy nejsou k vidění filmové podobě věrná zvířata, ale vždy člověk-herce, který je buď představitelem postavy konkrétního zvířete s maskou nad hlavou uzpůsobenou tak, aby byl vidět jeho obličej, anebo je vodičem loutky, za níž zároveň hraje, zpívá a tančí. V obou případech jsou herci výrazně nalíčení, aby více či méně splynuli s konkrétní maskou či loutkou. Atmosféru africké savany vytváří nejen hudba, ale také barevné scénické obrazy, na nichž show stojí, stejně jako obsazení, které z velké části tvoří mulati či černoši, včetně domorodých bubeníků.

V případě jevištní verze *Lvího krále* se v první řadě jedná o strhující vizuální podívanou využívající světelných obrazů, které vytvářejí africkou atmosféru, ale také desítek loutek, masek a dekorací vyrobených ručně pro konkrétní inscenaci, často z autentických přírodních materiálů. Libreto vychází z filmové předlohy a poměrně věrně se jí drží. Nevynechává proto žádnou klíčovou scénu známou z filmového plátna. Stejně jako další produkce z této kategorie dokazuje i inscenace *Lvího krále*, že v současném divadle téměř nic není nemožné a dílo se tak stává přehlídkou nejmodernějších technických možností divadla. Na jevišti během okamžiku vyroste Lví skála, stejně jako se náhle objeví ob-



Elton John, Tim Rice: *The Lion King*. Eric Mallett (Zazu), Josh Barry (Young Simba)

rovská kostra představující sloní hřbitov. Jednotlivé části scény jsou pak schopné 'samostatného' pohybu – výsuvné a do všech stran pohyblivé pásy, vozy, točny řízené počítačem jen dokazují špičkové možnosti technického provedení současné muzikálové produkce. U všech show z této skupiny jsou pak k dokonalosti dovedeny i další efekty, jako např. přelety postav nad jevištěm či hledištěm, efektní pády z velkých výšek (např. *Lvího krále* ze skály), přemety tanečníků ve vzduchu (číslo „Can You Feel the Love Tonight“) apod. Všechny scény jsou samozřejmě technicky vyřešené tak dokonale, že zavěšení herců je zcela neviditelné a inscenátoři mohou navodit iluzi skutečného létání postav ve vzduchu.

Lví král je ale produkcí, které převažující vizuální stránka nedominoje nad kvalitami libreta a zpěvních textů. Vyvážená stavba inscenace nabízí srozu-

mitelný a dobře napsaný příběh, který nepostrádá vtip (především ve scénách Timona a Pumby a výstupech ptáka Zazu), stejně jako kvalitní zpěvní texty. Na rozdíl od dalších dvou produkcí v této skupině se tady nezahazuje klasickou předehrou, ale prologem: výstupem kouzelnice Rafiki (ve filmové verzi jde o opičáka). Julie Taymor nejenže zdůrazňuje lidský aspekt příběhu, ale navozuje zdání, že se onen věčný cyklus života (číslo „The Circle of Life“) dotýká každého z nás, což umocňuje i zapojením hlediště do hry – účinkující často přicházejí uličkami a na počátku druhého jednání díky loutkám kroužících ptáků nad celým prostorem evokují zdání africké savany v celém divadle.

Velkolepou show v pravém slova smyslu je i další z ‘rodinných’ produkcí – *Chitty Chitty Bang Bang*, v podtitulu označovaná za „nejfantasmagorističtější muzikál ve veškeré historii“, která je zároveň jedním z nejdražších divadelních podniků vůbec. Premiéra se konala v The London Palladium v dubnu 2002 a koncem března 2005 se muzikál dočkal i uvedení na Broadwayi. Show vychází ze stejnojmenného hraného filmu z roku 1968, který vznikl podle románu Iana Fleminga, slavného autora příběhů agenta 007 Jamese Bonda. Svou zálibu ve špionech, bombách a krásných autech nezapřel Fleming ani zde, v knížce určené dětem. Když pak byl o čtyři roky později jeho román zfilmován s Johnem van Dyckem v hlavní roli, stal se film, ve své době jeden z nejnákladnějších, rázem hitem a dodnes je kultovním snímkem celé řady generací. Autoři filmových písniček, bratři Richard a Robert Shermanové, stáli o více než třicet let později i u vzniku divadelní verze, pro kterou dopsali pět nových písní. Stejně jako *Lvi král*, i adaptace *Chitty Chitty Bang Bang* se poměrně věrně drží filmového scénáře. Je tu však jeden základní rozdíl – zatímco ve filmu celý příběh o létajícím autíčku Chitty vypráví vynálezce

Caractacuse svým dětem a ony jsou do něho postupně vtahovány, aby se nakonec vrátily do reality, v divadle se ocitáme od začátku v pohádkovém světě. Dva špioni z království Vulgaria, kteří mají v jevištní adaptaci mnohem větší prostor, chtějí od počátku získat Chitty pro barona Bombursta, který je znám svou extrémní zálibou v hračkách. Stejně jako u *Lvího krále*, i v jevištní verzi *Chitty* jsou zachovány všechny klíčové scény britského kultovního filmu. Na jevišti se proto průběžně objevují Caractacusovy vynálezy (např. stroj na přípravu snídaň či stříhač vlasů), které jsou plně funkční; přístroje obřích rozměrů v továrně na cukrovinky, kam – stejně jako ve filmu – vběhne deset živých psů; výstup na pouť s velkým svítícím kolem či efektní scény s Chitty v podobě auta standardních rozměrů, do něhož jsou naloženi čtyři lidé a ono s nimi na jevišti skutečně vzlétne a v životní velikosti prolétává až nad třetí řadou hlediště.

Celý muzikál je vystavěný klasicky, a to jak po stránce libreta, tak po té hudební, včetně tradiční předehry, shrnující nejznámější motivy díla. Dialogy nezpomalují děj, naopak plynule přecházejí do zpěvních čísel a velkých tanečních scén. Ani v tomto případě se technická stránka show neprosazuje na úkor libreta, které stejně jako u *Lvího krále* nabízí řadu komických scén. V divadelní verzi jsou to jednak výstupy špiónů z Vulgarie (již samy tyto postavy jsou pojaty ve stylu klasické komiky – malý a velký), stejně jako scény ve Vulgarii – např. výstup ‘sedmi šílených Einsteinů’ („Roses of Success“). To, že se divadelní verze drží poměrně věrně té filmové, je také důvodem, proč jsou všechny postavy kultovního snímku zachovány – rozdíl je jen v prostoru, který mají k dispozici. V divadelní verzi se větší plocha nabízí špiónům a baronu Bomburstovi, o něco menší naopak jedné z hlavních ženských postav, Truly Scrumptious, a jejímu otci, maji-



Richard + Robert Shermanovi: Chitty Chitty Bang Bang. London Palladium 2002, režie Adrian Noble. Jason Donovan (Caractacus), Scarlet Strallen (Truly), Georgia Grant (Jemima), Joe Ashman (Jeremy)

teli továrny na cukrovinky. Řada scén v jevištní adaptaci se oproti filmu rozvíjí díky nově dopsaným zpěvním číslům. Například „Kiddy-Widdy-Winkies“ – výstup Childcatchera, ‘Chytače dětí’, který přijíždí se svým vozem s klecí na jeviště a děti, jež jsou ve Vulgárii zakázány, v ní odváží do vězení, anebo scéna zajatých dětí, držených v podzemí zámku, kterým je společně s Caractacusem připsáno velké sborové číslo („Teamwork“). Stejně jako film končí i muzikál happyendem – děti se vzbouří a přemůžou jak zlého barona, tak Chytače/Lovce dětí: toho v závěru chytí do sítě a vytáhnou až ke stropu nad diváky.

Poslední z kategorie velkých rodinných show okouzlujících diváky West Endu je nejnovější *Mary Poppins*, jejíž premiéra se v Prince Edward Theatre ko-

nala v prosinci 2004. Předlohou pro ni se stal hraný film z produkce Walta Disneyho z roku 1964 s Julií Andrews a Dickem van Dickem v hlavních rolích. Cesta na jeviště nebyla vůbec snadná. Producent Cameron Macintosh usiloval o získání práv a realizaci přes třicet let (Macintosh 2004). Libreto muzikálu o kouzelné Mary Poppins, která by se s trochou nadsázky dala označit za obdobu českého pana Tau, se stejně jako předchozí dva tituly poměrně věrně drží své filmové předlohy. Podobně jako u *Chitty* dostávají některé postavy v jevištní verzi více prostoru (např. strážník v parku či guvernánka Miss Andrew) a přinášejí do muzikálu několik komických scén, jiné jsou naopak zcela eliminovány (např. Admirál či smějící se strýček), což libretu pomáhá více se soustředit na členy rodiny Bankso-

vých a na jejich vzájemné vztahy. Při veškeré strhující show plné efektů a velkých tanečních čísel, která se rozvine, neschová se pod vnějším leskem chabá náplň. Naopak, jevištní adaptace se víc než film soustředí na mezilidské vztahy, vědomí důležitosti životních hodnot, je niternější, klade důraz na fungující rodinu, vzájemnou lásku, úctu a harmonii.

Stejně jako u filmu používá se i v jevištní verzi řada triků, mnohé z nich jsou však transponovány do divadelního jazyka. Známa scéna Mary a Berta, muže mnoha řemesel, s animovanými zvířaty se na jevišti proměňuje ve velké taneční číslo oživlých soch („Jolly Holiday“), s nimiž se Mary a děti setkávají při procházce v parku. Jako velká barevná taneční scéna na pouti je vyřešeno i číslo „Supercalifragilisticexpialidocious“, ve kterém film používá animaci. Stejně jako v případě *Chitty Chitty Bang Bang* jsou i zde autory hudby bratři Shermanové. Dodatečné songy, které pro produkci vznikly, však pocházejí z dílny Georgie Stilese a Antonyho Drewe. Původní záměr, aby byly nerozpoznatelné od originálního materiálu, producentovi vyšel a novými zpěvními čísly se podařilo stejně jako u *Chitty* zdůraznit některé scény, v nichž se dozvíme více o charakterech jednotlivých postav („Practically Perfect“), a vytvořit jiné, které ve filmu nenajdeme – např. výjev ožívání hraček v dětském pokoji, která přejde ve velké taneční baládu („Temper, Temper“). Poslední z dodaných písní se stala mottem celého muzikálu – „Anything Can Happen...“: Všechno se může stát, když umožníte, aby se to stalo...

Stejně jako u dvou předcházejících show jsou i zde zachovány slavné momenty převzaté z filmu. *Mary Poppins* je tak typickým příkladem produkce, na níž inscenátoři spolupracují s kouzelníky poradci, proto zde nechybí řada triků – i zde vytahuje Mary ze své malé tašky objemný květináč, věšák a dokonce

i prostěradlo, které se zatřepáním promění v postel, na níž se dá ležet, nebo lusknutím prsty spraví rozbitý nábytek v kuchyni. Bert se při ústředním komickém stepovacím čísle „Step in Time“ z ničeho nic ‘projde po portálu’, kráčí po jeho bočních stěnách i hlavou dolů, aby se z protilehlé strany vrátil na zem a pokračoval v tanci. V dalším výjevu pak pouští s dětmi papírové draky, které bez problémů létají po jevišti. Nechybí ani slavná scéna, v níž Mary odlétá a přilétá se svým rozevřeným deštníkem. Poprvé je umístěna před přestávku (stejně jako v *Chitty*, kde v tomto místě auto poprvé vzlétne) a potvrzuje tak názor, že v muzikálových produkcích mají být na konec prvního jednání umístěna efektní čísla, jejichž účelem je zanechat diváka v napětí a očekávání, co bude v druhém dějství následovat (Kenrick 1996). Na samý závěr pak Mary Poppins odlétá z jeviště a vznáší se nad hlavami diváků až ke stropu hlediště.

Pojetí celé show jako spektakulární podívané odpovídá i scénografie. Pro výstupy v Cherry Tree Lane 17 slouží realisticky vybudovaný dům, resp. jeho přízemí a schody vedoucí do prvního patra, který najíždí ze zadní části jeviště. Pokud se odehrávají výstupy v dětském pokoji, sjíždí shora první patro se střešou, kuchyně vyjíždí zase zespodu jeviště. Pomocí bočních pohyblivých pásů pak najíždí např. brána parku či komíny a střechy, zadní prospekt napomáhá vytvořit iluzi bankovního domu, kde pracuje pan Banks, anebo katedrály, před níž sídlí stará žebračka (číslo „Feed the Birds“). Všechna show, o kterých se tu rozepisujeme, jsou zkrátka kompaktně vystavěnými díly dovedenými k technické a interpretační dokonalosti, právě tak, jak si to tento žánr žádá.

Mezi muzikály primárně určené dospělému publiku patří jak adaptace klasických hudebních filmů (*Fame*, *Saturday Night Fever*, *Jailhouse Rock*), tak



**Mel Brooks: *The Producers*.
Theatre Royal Drury Lane 2004,
režie Susan Stroman. Conleth
Hill (Roger)**

hrané hity stříbrného plátna: soap opera *Acorn Antiques*, *Billy Eliot*, nebo zdaleka nejúspěšnější *The Producers* – *Producenti*, muzikál podle stejnojmenného filmu Mela Brookse z roku 1968, který ve své době získal ocenění za nejlepší scénář a byl označený za nejkomičtější film. Tehdy však obsahoval pouze dvě zpěvní čísla, a proto pro něj bylo třeba dopsat nové songy. Jejich skladatelem i textařem zároveň se nakonec stal původní autor Mel Brooks a pro divadelní verzi jich dokonponoval dalších sedmnáct. Londýnské inscenaci předcházelo broadwayské uvedení v roce

2001, které se v New Yorku stalo hitem jak u diváků, tak u kritiky a posbíralo rekordních jedenáct cen Tony, včetně té za nejlepší muzikál. Stejného ohlasu dosáhli *Producenti* i v Londýně, kde se konala premiéra v Theatre Royal Drury Lane v listopadu 2004. Jejich úspěch tkví především v tom, že naplňují původní poslání *musical comedy*, „vracejí komedii zpět k hudební komedii“ (Billington 2004a). *Producenti* představují navíc návrat ke kořenům muzikálu a odkazují k revue – staví na velkých revuálních scénách s krásnými girls v blyštivých kostýmech. V konkurenci dalších west-

endových show jsou tedy jedinou komedií v pravém slova smyslu, ukázkou toho, co si lze představit pod termínem hudebně-zábavné divadlo. Libreto muzikálu je založeno na slovním humoru, a tento fakt podporuje i inscenační pojetí. Již samotný příběh svědčí o návratu k zábavnímu poslání čtvrtého proudu syntetického divadla, jehož zástupcem je právě muzikál. Neúspěšný broadwayský producent Max Bialystok a poněkud jednoduchý účetní Leo Bloom se dají dohromady, aby na Broadway uvedli propadák, na kterém – jak si spočítají – mohou paradoxně vydělat. Záměrně si počínají tak, aby jejich show vedla k jistému neúspěchu – najdou nejhorší hru, jaká kdy byla napsaná, osloví nejhoršího režiséra na Broadwayi, homosexuála Rogera, najdou nejslabší obsazení, včetně špatně anglicky mluvící ‘pravé blondýnky’ Uly ze Švédska. Všechno, co dělají proti osvědčeným zákonům showbussinesu, však paradoxně vede k tomu, že se z jejich produkce stane hit... Ovšem není to ledajaká show, kterou Max a Leo uvedou na Broadwayi. Ačkoli se může zdát tematicky poněkud kontroverzní, paradoxně ještě znásobí komický aspekt celého díla, neboť se jedná o „nový neo-nacistický muzikál Springtime for Hitler, veselé skotačení Adolfa a Evy v Berchtesgaden“ od chovatele holubů Franze Liebkin-da... Parodicko-revuální rovina zasazuje ‘problém’ nacismu do příslušného kontextu. Proto se ve druhém dějství může objevit na scéně i tančící a zpívající Hitler, kterého na poslední chvíli zahraje režisér, homosexuál Roger, stejně jako vojáci a girls v uniformách s nacistickými páskami, kteří vesele tančí ve tvaru hákového kříže či v rámci choreografie hajlují atd. Vedle „Springtime for Hitler“ obsahuje muzikál celou řadu dalších originálních komických a tanečních čísel. K těm nejnápaditějším patří „Little Old Lady Land“ – výstup v domově důchodců, kam přichází Max za svými ‘milenci’.

Jeho filozofií totiž je „Nikdy nedávat do show vlastní peníze“, a proto je získává díky šekům, samozřejmě nikoli od mladých krasavic, ale od zralých důchodkyň. ‘Babičky’ si také na konci prvního jednání zatančí a zastepují za pomoci chodítek ve velkém výstupu „Along Came Bialy“.

Děj *Producentů* je zasazený do New Yorku roku 1959 a s touto dobou koresponduje i hudba Mela Brookse, napsaná ve stylu 60. let. Jednotlivé songy, zahájené tradiční předeherou, jsou jednoduché, melodické a lehce zapamatovatelné a korespondují tak s libretem, jehož komický prvek v řadě míst graduje. Klasicky je vystavěné i libreto, a stává se tak dalším zástupcem „divadla, které mluví, tančí a zpívá“. Tomu, že *Producenti* jsou velkolepou show, odpovídá i inscenační stránka. Jako v každé správné revui se hojně pracuje se svítícími nápisy, žárovkami a schody a stejně trpytivé jako celá produkce jsou i kostýmy. Pro výstupy v Maxově kanceláři či Rogerově bytě pak slouží realisticky vybudované dekorace místností, které během okamžiku odjíždějí, aby se proměnily v další blyštivou revuální scénu.

2. Adaptace literárních děl

Druhou skupinou, která je na jevištích West Endu zastoupena, jsou muzikály, jimž za námět posloužilo významné dílo světové literatury. Této kategorii dominují dvě produkce, které se zároveň nejdéle hrají – již zmiňovaný, původem francouzský muzikál *Les Misérables*, který letos oslavil dvacáté výročí londýnské premiéry, a *Fantom Opery* (*The Phantom of the Opera*), jehož autorem je Andrew Lloyd Webber a který se zde nepřetržitě uvádí devatenáctý rok. Dílo na motivy románu Gastona Leroux dneš patřící k muzikálové klasice a v loňském roce



Andrew Lloyd Webber: The Woman In White. Palace Theatre 2004, režie Trevor Nunn. Jill Paice (Laura), Martin Crewes (Walter), Maria Friedman (Marian)

se dočkalo i filmové verze, která vychází z původní inscenace Harolda Prince, dodnes uváděné v Her Majesty Theatre. Stejně jako předchozí zmiňované show je i *Fantom Opery* velkolepou podívanou. Na rozdíl od revuálního charakteru *Producentů* staví na silném příběhu a na kvalitní Webberově partituře, blíží se opeře, a samozřejmě na bohaté výpravě a několika momentech překvapení. Vrcholným efektem končí první jednání: lustr se řítí ze stropu hlediště přímo na diváky, aby v poslední chvíli nabral dráhu směrem na jeviště. Jsou tu hořící svíčky vyrůstající z podlahy, mezi kterými *Fantom* projíždí na své loďce v podzemí, anebo závěrečná scéna druhého dějství, v níž *Fantom* přikrytý pláštěm zmizí ze svého křesla před zraky diváků a zbude po něm jen jeho maska. *Fantom Opery*

je v současné době jedním ze tří Webberových děl uváděných v divadlech West Endu. Dalším je první dílo muzikálového krále, často uváděný *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (1968), vycházející z biblického příběhu o tom, jak prodali Josefa jeho bratři do otroctví. Nejnovější inscenace uváděná v New London Theatre je na repertoáru třináctý rok. Po bok těchto inscenací se v září 2004 postavila další Webberova novinka, *Žena v bílém* (*The Woman In White*), adaptace románu Wilkie Collinse (1824–1889). Collins patřil k typickým tvůrcům anglického senzačního románu ('the novel of sensation'), který se často zabýval výlučnými, často kriminálními událostmi. Novelou s detektivní zápletkou, která se drží autorova hesla „Rozesmát, rozplakat, napínat“ („Make'em laugh,

make'em cry, make'em wait“), je i *Žena v bílém* z roku 1860. Román budovaný na vyprávění několika postav pracuje s napětím a mystičnem, které ovšem divadelní adaptace z pera Charlotte Jones téměř vypouští, když příběh zjednodušuje poněkud prvoplánově do roviny pouhé lovestory. Dominantní milostný trojúhelník učitele kreslení Waltera Hartrigha a dvou sester žijících na zámku v Limmeridge, Laury a nešťastně zamilované Marian, se podobá modelům použitým v řadě světových muzikálů, které chtějí vzbudit u diváků soucit s hrdinkou, jejíž milostné city zůstanou neopětované a nenaplněné (Eponina v *Bídnících*, Lucy v *Jekyllu&Hydovi* ad.). Libreto příliš zaměřené na milostnou zápletku upadá do romantického klíše a stává se tak nejslabší složkou celého muzikálu. Tou nejsilnější je naopak Webberova partitura, jíž se po delší odmlce skutečně vrátil na West End a jež patří k jeho „nejlepšímu za poslední léta“ (Billington 2004b). I když Webber patří ke špičkovým muzikálovým skladatelům současnosti a je jediný, jemuž divadla West Endu hrála i pět muzikálů současně, naposledy se dočkal – prý ne zas tak výrazného – úspěchu s muzikálem *Sunset Boulevard*, což bylo v roce 1993. Někteří kritikové dokonce soudí, že větší úspěch nezaznamenal od dob *Fantoma Opery* (Hepple 2004). Přijmeme-li dělení jeho díla na následující tři skupiny – muzikály o nesmrtelnosti, ‘přehlídkové’ a komorní (Everett 2002), pak by se *Woman in White* dala zařadit do té třetí. Autorka libreta se totiž soustředí jen na minimální počet postav a řadu těch, které hrají v románu důležitou roli, zcela vypouští: právě těmito zásahy degraduje příběh na obyčejnou love-story.⁷ Stejně tak vypreparovává z románu pouze základní dějovou linku a jakýkoli prvek přidávající libre-

⁷ Odstraněním postavy hraběnky Foscové tak umožňuje Foscovi flirtovat a svádět Marian apod.

tu na zajímavosti (např. politický aspekt související s členstvím Fosca v Bratrstvu, které jej nakonec najde a za zradu usmrtí) neomylně vypouští. Soustředěním děje pouze mezi sedm postav získávají některé z nich větší prostor než v předloze. Nejpatrnější je to v případě Marian, která se stává hlavní ženskou hrdinkou, a hraběte Fosca, který – ač kriminálník – je zároveň ojedinelým komickým prvkem poměrně ponuré inscenace. Jediný komický výstup celého muzikálu je právě jeho číslo „You Can Get Away With Anything“ s cvičenou krysou, která mu při vysokých tónech pobíhá kolem krku. To si však autoři nechávají až do druhé poloviny díla, která je i po hudební stránce nápaditější. Postrádá-li libreto napětí, pak se jej Webber místy snaží navodit v hudbě (např. v prologu). Stejně jako další Webberova díla má i *Žena v bílém* svou formou velmi blízko k opeře a mluvených dialogů obsahuje minimum: ty jsou ve většině případů nahrazeny recitativy. Zatímco první polovina díla zanechává dojem ‘muzikálu jednoho hitu’ (milostný duet „I Believe My Heart“), druhá obsahuje více hitových čísel: mužský milostný song („Evermore Without You“), Marianino vyznání („If Not For Me For Her“) či již zmiňované Foscovo komické číslo, zřejmě úmyslně napsané v klasicky operetním stylu („You Can Get Away With Anything“).

Ve snaze budovat napětí nenásleduje autor hudby režie Trevora Nunna. Inscenace nového Webberova muzikálu je pravým opakem všech výše zmíněných westendových produkcí. Na rozdíl od nich se totiž nejedná o výpravnou show s efekty, ale o jednoduše řešenou a poměrně ponurou produkci. Scéně dominuje velké polokruhové plátno v zadní části jeviště, na něž se promítají filmové dotáčky hojně se měnících prostředí (např. zámek, zahrada, nádraží apod.). Ze zadního plátna pak chvílemi vyjíždí jedno menší, které vytváří komornější



Queen, Ben Elton: *We Will Rock You*. Dominion Theatre 2002, režie Christopher Renshaw

prostředí interiérů, jež dotvářejí jednotlivé kusy nábytku (stůl, židle, kulečnický stůl apod.). V celé inscenaci, která díky filmovým dotáčkám a projekcím místy připomíná počítačovou hru s živými herci, se pak hojně využívá točny. Na téměř prázdné scéně vynikají dobové kostýmy připomínající módu poloviny 19. století. Nápadité není ani řešení 'záhadného' zjevení Anny Catherickové, tedy Ženy v bílém, jak to naznačuje logo produkce, neboť její příchody a odchody z portálu působí příliš reálně a ještě více ubírají muzikálu původní románové mystičnosti.

3. Koncertní přehlídky

Termínem 'koncertní přehlídky' by se dala označit další podstatná skupina muzikálů dominujících současnému West Endu. Úspěšných děl je zde hned několik – *Mamma Mia!* čerpající z hitů skupiny ABBA, *The Rat Pack*, které vzniklo propojením šlágrů tří zpěváků, Fran-

ka Sinatry, Sammy Davise a Deana Martina, a *We Will Rock You*, spojující hity skupiny Queen. Poslední z nich, jehož premiéra v Dominion Theatre se konala v květnu 2002, nejlépe vystihuje termín, s nímž pracuje Richard Bunnet (2001) – 'převlečený rockový koncert' (The Disguised Rock Concert). Formu, která se podle něho objevuje především v Británii, tvoří série rockových hitů, které jsou sestavené tak, aby se mezi ně dal vklínit jednoduchý příběh. Večer pak končí téměř nepřerušovanou sérií hudebních čísel. Zatímco *Mamma Mia* přináší 'reálný' příběh o matce, která řeší, kdo ze tří možných adeptů by mohl být otcem její dcery, děj rockové show *We Will Rock You* je zasazený do budoucnosti, konkrétně do roku 2302, na planetu Mall, kde jsou zakázány všechny hudební nástroje a rocková hudba. Na planetě, která prošla globalizací, nosí všichni stejné šaty, poslouchají totožnou hudbu, kterou jim pouští rádio GaGa, a dokonce i stejně myslí a pohybují se, což inscenátory inspiruje k choreografiím s doslova 'robotickým' tancem. To ale hodlá změ-



Palace Theatre, Londýn, březen 2005

nit mladík Galileo ve spolupráci se skupinou lidí žijících v bývalé stanici metra, kteří si říkají The Bohemians. Společně se jim podaří přemoci autoritářskou společnost Globalsoft v čele s Killer Queen tím, že najdou ukryté hudební nástroje a zničí ji songem, který dal titul celé show – *We Will Rock You*. Zatímco *Mamma Mia* přináší alespoň řadu vtipných míst, je tato produkce pouze dobře odtančenou a odzpívanou show se značně nevyrovnanou stavbou, a to i přesto, že autorem libreta je známý dramatik Ben Elton. Po řadě zpěvních čísel přijdou dlouhé, nudné, uměle působící dialogy, po nichž následuje opět sled songů. Libreto je tedy opět nejslabší složkou celé produkce. Recenzenti ve vzácné shodě soudí, že Elton, ač sám rockový fanoušek, udělal Queenům špatnou službu s takto banálním a laciným příběhem (Sturges 2002), neboť díky textu se insce-

nace zdá být o několik hodin delší než celý Wagnerův *Prsten Nibelungů* (Spencer 2002).

Tento 'převlečený rockový koncert' se tak stává pouhou světelnou show se značně hlasitou rockovou hudbou, již z velké části ovládá technika. Scéně dominuje několik plazmových obrazovek, které se buď spojí v jednu obrovskou plochu, anebo se rozdělí a pohybují po jevišti. Na nich se pak objevují dotáčky a počítačové animace, které tvoří hlavní část scénografie. Vytvářejí jednu pozadí scény, podruhé se stávají jejím dominantním prvkem. K řadě výstupů slouží menší osvětlené elipsovitě pódium, které vyjíždí z jeviště a otáčí se kolem své osy. Jindy se objeví mohutné sloupové evokující antický chrám, kterého se používá při 'robotickém' tanci apod. Atmosféře koncertu spíše než muzikálu odpovídá také přístup účinkujících

k divákům, kteří jsou několikrát nuceni k roztleskávání. Se snahou uvést diváky do varu koresponduje i stavba partitury – z celkem třiceti hitů skupiny Queen ty největší, které zde zaznějí, jsou umístěny na začátek a konec show. To, co se odehrává mezi nimi, je pouze vycpávka mezi jednotlivými bloky songů. *We Will Rock You* je v pravém smyslu multimedialní show, která, pokud měla vyšší ambice, je však nedokázala realizovat.

Na závěr můžeme jen shrnout: West End je bezpochyby nejvýznamnější evropskou oblastí, na níž se formuje současný světový muzikál, a to hned v několika kategoriích, jak ukazují výše zmíněné příklady. Tou nejvýraznější, která zároveň poukazuje na směřování současného světového muzikálu k velkým spektakulárním podívaným, jsou show, jímž za námět posloužil film, a to jak hudební, tak klasický. Vnější, vizuální stránka postavená na scénických obrazech a efektech dominuje, a přece se pod ní neztrácí vnitřní obsah a smysl příběhů. Libreta mají klasickou stavbu ve stylu divadla, které „mluví, tančí a zpívá“, všechny složky jsou v nich zastoupené rovnoměrně a integrovaně, nepostrádají gradaci a humor, stejně jako kvalitní hudbu, která se v závislosti na konkrétní produkci pohybuje v širokém žánrovém rozpětí. Vždy však plně koresponduje se stylem, v němž je muzikál napsaný a inscenovaný. Proti nim stojí „převlečené rockové koncerty“ těžící z popularity songů slavných skupin či zpěváků, mezi něž je vmontovaný jednoduchý děj. V tomto případě je dominantní hudební složka a vizuální stránka show, kterou můžeme označit za multimediální, libreto a mluvené slovo je odsunuté do pozadí a stává se pouze doplňkem, který propojuje

jednotlivé písně. Téměř všechny současné show jako každá velká spektakulární podívaná využívají v hojné míře nejmodernější jevištní techniky, na níž jsou mnohdy plně závislé a bez níž by bylo inscenování současných světových muzikálů nemyslitelné.

Literatura:

- BILLINGTON, M. „The Producers“, *The Guardian* 10. 11. 2004
- BILLINGTON, M. „The Woman In White“, *The Guardian* 16. 9. 2004
- BROOKS, M. „Springtime for the Music Man in Me“, in: program *The Producers*, London 2004
- BUNNET, R. S. / KENNEDY, M. P. / MUIR, J. *Guide to musicals*, Glasgow: HarperCollins Publishers 2001
- COVENEY, M. *The Andrew Lloyd Webber Story*, London 2000
- EVERETT, W.A. *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge: Cambridge University Press 2002
- FRANKEL, A. *Writing the Broadway Musical*, New York: Da Capo Press 2000
- GASSON, A. „Wilkie Collins“, in: program *The Woman In White*, London 2004
- HEPPLE, P. „The Woman In White. A review“ [on-line]. *The Stage Online*. www.thestage.co.uk, 2004
- KENRICK, J. *The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, TV and Film* [on-line], 1996, <http://www.musicals101.com>
- MACKINTOSH, C. „P. L. Travers from the Page to the Stage“, in: program *Mary Poppins*, London 2004
- OSOLSOBĚ, I. *Muzikál je, když*, Praha 1967
- SPENCER, Ch. „It's a killer, Queen“, *Daily Telegraph* 15. 5. 2002
- STURGES, F. „Caught between rock a hard-sell place“, *The Independent* 15. 5. 2002.
- WALSH, M. *Andrew Lloyd Webber, his life and work*, New York 1997
- WILMORE, D. „Below the Footlights“, in: program *The Phantom of the Opera*, London 1986

Jindřich Honzl:

od zástupového herce k herci osvobozenému

Jan Hyvnar

Hovoříme-li o české divadelní avantgardě, začínáme většinou v druhé polovině 20. let u *Osvobozeného divadla*, kde se setkali Jindřich Honzl, Jiří Frejka, Emil František Burian nebo V+W. Ale v té době měl již o 10 let starší Honzl za sebou etapu teoretické i praktické činnosti v rámci nové proletářské kultury a divadla, která v jistém smyslu jeho pozdější umělecké experimenty v *Osvobozeném divadle* předznamenává, i když na první pohled se jeví dosti odlišná. Tvorba proletářského divadla s tzv. zástupovým hercem totiž stejně jako následné experimenty mají stejný výchozí předpoklad: odmítnutí tradiční činohry, kterou u nás reprezentoval J. Kvapil nebo K. H. Hilar, a tím rovněž postavení a funkce dramatického herce bez ohledu na to, zda jde o divadlo realistické, impresionistické nebo expresionistické. Honzl se konceptuálně snažil o dvojí odklon od tohoto tradičního divadla, jež bylo pro avantgardu synonymem divadla měšťáckého; nejprve směrem k teatralizovaným mítinkům nebo recitacím a následně pak – v duchu avantgardních ismů, zvláště v poezii – hledal nového herce jako básníka, který je schopný ze sebe i z ostatních prostředků jeviště vytvářet „nečekaná spojení“. V obou případech herce skutečně ‘osvobozuje’, tj. vytrhuje z tradičních vazeb a funkcí v dramatickém divadle, ale paradoxně jej také depersonalizuje.¹

Byly to pokusy velmi radikální a pramenily, zjednodušeně řečeno, nejdříve v revoluč-

ní atmosféře prvních poválečných let a poté v opojné dynamice moderní civilizace účelových strojů, letadel, sportu, němých filmových grotesek nebo džezových improvizací. Přitom ale v obou případech tu máme co činit také s utopií: nejdříve o všesvětové revoluci s ‘návratem k pramenům’, čili od měšťáckých divadel k teatralizovaným svátkům, které ale utichají, jakmile revoluce začne ‘požírat své děti’ a je zaváděna diktatura moci; poté o všestranném ‘zdivadelňování divadla’, kde už je všechno jen hrou a jehož nové techniky, s nadšením objeňované avantgardními umělci, si po jeho odlivu s úspěchem osvojují především komerční média nebo reklama, čili diktatura trhu. V Honzlových manifestech a experimentech tak vlastně dřímala dvojí herecká depersonalizace: u té první odcházel herec z jeviště do hlediště a do života, kde už jsou pak herci všichni, u té druhé se snadno mohl stát stínem nebo znakem v umělém světě, kde už je zase hercem všechno.

Utopie ontologická: zástupový herec

V roce 1920 uvedl Vincent Charvát v *Právu lidu* referáty o knize Platona Kerženceva *Tvůrčí divadlo*, která byla přeložena do mnoha jazyků a stala se jakýmsi katechismem Proletkulturny. Tato organizace vznikla v Rusku v době vojenského komunismu (1917–1920) a měla za úkol stvořit novou proletářskou kulturu širokých mas, kde divadlo začalo hrát tu nejvýznamnější roli. Honzl se manifestačně přihlá-

¹ Tato studie souvisí s autorovým výzkumným projektem „Herec v českém divadle“, podporovaným Grantovou agenturou České republiky.

sil k tomuto katechismu a roli nového divadla: *Vždyt v Rusku právě divadlo ze všech ostatních umění bylo první, které se snažilo o komunistické činy: o dělnické masové scény, o proletářské studie, o přiblížení profesionálních divadel dělníkům, sedlákům a vojákům* (Honzl 1956: 116). V praxi se pak pokoušel rozvíjet tento program v různých akcích, např. v recitacích Dědrasboru, slavnostní scéně na první Spartakiádu nebo později, kdy už režíroval v *Osvobozeném divadle*, v představeních *Modré blůzy*, která pojímal jako „reklamu nového života“. Při těchto akcích se také zrodil pojem „zástupové herectví“, pro jehož vysvětlení bude dobré jít také přímo k prameni, tj. k ruskému Proletkultu a ke Keržencevově knize.

Ruský Proletkult měl v roce 1920 asi 3000 divadelních souborů (nepočítaje v to soubory Rudé armády) a zvláště ve velkých městech vznikala významná divadelní centra, studia a školy, kde působil např. i Sergej Ejzenštejn. Představuje fenomén společensko-kulturní a nikoli umělecký, protože úkolem bylo vytvořit novou proletářskou kulturu v duchu revolučního romantismu v době, kdy se rušily peníze a očekávala celosvětová 'kosmická' revoluce. Byl v něm proto i duch mesianismu s vírou v neomezené možnosti proletáře, který už nebude otrokem u stroje nebo na poli a v divadle, ale stane se všestranným tvořivým člověkem budoucnosti. A ten byl očekáván skutečně jako Kristus a měl mít v sobě to, co Keržencev nazývá „tvůrčím instinktem“, který je také základem Honzlových představ o novém herci. Tento akcent na kreativitu je důležitý, protože odkazuje na prestiž umělecké tvorby (a v podstatě i na přežívající mýtus romantického génia), tedy i divadla, které představuje navíc tvorbu kolektivní. Právě v něm měly proto vzniknout reprezentativní vzorky proletářské kultury, které by se mohly stát normou pro život celé proletářské společnosti. Pojem herce, ale i dělníka, rolníka nebo vojáka, se jako role či profese zcela rozplynuly v této představě proletáře s tvůrčím instinktem, a tak se nedivme, že proletářský herec byl také dělníkem nebo sedlákem, chodil do divadla a přitom neodcházel od stroje nebo od pluhu.

Profesionalismus, ale i amatérství (v té době spíše ochotnictví) přestávají existovat, protože je nahradila představa všestranně tvořivého člověka v budoucí kvetoucí zahradě nové společnosti a nového umění. Takto rozumíme i Honzlovým větám: *Záleží tedy velice vyčteným uměleckým směrům na proletariátu, [...] vždy to byla třída těch, od nichž tvůrcové očekávali vtělení svých myšlenek a obrodu lidství. My ji čekáme od proletářů. V tomto ohledu je proletariát předpokladem nového umění* (Honzl 1956: 43).

Pokusme se vyzávorkovat naši dnešní ironii z vět, které nám připomínají dobře známé a přežilé fráze, a ptejme se po jejich smyslu čili po tom, co měly znamenat pro divadlo a herce.² Setkáváme se tu s ideálem a utopií kreativity, která se měla stát základní vlastností proletáře. Ale zatímco se ji Stanislavskij již v té době snažil trpělivě, zdoluhavě a s mnoha omyly prozkoumat v malých studiích a označoval ji slogany *já jsem* nebo *kdyby*, protože určitě věděl, že se tu dotýká elementární ontologie herce, kterou nazýval prožíváním, Proletkult se o totéž pokoušel univerzálně v celosvětovém měřítku. Vystavil se tak nebezpečí, že tato utopická představa bude i s programovými deklaracemi velice rychle vtažena do sebe jako do černé díry, protože absolutní ontologickou tvořivostí se vyznačuje pouze příroda sama o sobě bez dělníků nebo herců, čili bez těch podivných lidských bytostí, které jsou schopné nejen svět prožívat, ale také jej představovat nebo napodobovat a ještě to sdělit jiným.

Je zajímavé sledovat v dějinách kultury, jak občas dochází k tomuto vyklonění divadla skrze jeho ontologizaci, která je svůdná a přitom nebezpečná. Kdybychom šli k pramenům, o něco podobného se kdysi pokoušel J. J. Rousseau v *Listu o představeních*, a jeho představy se poté realizovaly během francouzské re-

2 Už v době, kdy vznikly a deklamovaly se tyto věty, nazýval M. Gorkij některé Proletkultovce „kandidáty na inteligenci“, s nimiž máme i u nás mnoho zkušeností. Také jim tehdy stačilo naučit se několik pouček, sehrát podle módy nějakou tu proletářskou akci a prohlásit se za „proletářského umělce“. Ale Gorkij také nepopíral, že ty věty jsou odrazem dobové atmosféry.

voluce v různých slavnostech. I on zde operuje s idealizovanou romantickou kreativitou lidu, která měla pramenit v organické kultuře ještě bez členění na společenské role ve společnosti a na herce a diváka v divadle. Není proto divu, že se Keržencev inspiroval knihou R. Rollanda *Divadlo lidu* i mnoha dalšími manifesty evropského a ruského symbolismu, které věštily budoucnost nového umění a spojovaly ji právě s proměnou divadla a herce. Připomeňme námátkou vizi „živého umění“ Adolpha Appii nebo „sobornoje dějstvíje“ Vjačeslava Ivanova. Náš Honzl, který se nemohl v tradici českého divadla opřít o podobné vize, se proto obrátil k antice, k lidovým formám divadla nebo ke koncepci Richarda Wagnera. Přesně v duchu teorie o vzniku antické tragédie z dionýsií se proto ptá, proč by nové divadlo nemohlo vzniknout z výkřiků zástupů? V antice nacházel sbor jako kolektivní těleso, v němž se rozplyne individualistický herec, tento bezduchý virtuóz měšťáckého divadla. Stejně tak i středověká mystéria byla svátky tisíců lidí, a proto se mohla stát pro něj vzorem: *Divadlo mohlo by být skoro obřadem nového kultu, který míří za novou tisíciletou říší – za socialismem* (Honzl 1956: 90). A konečně i u Wagnera ho nyní ještě nezajímalo ani tak gesamtkunstwerk, ale anonymní zástupový herec sboru nebo družiny, protože je to *herec uměleckého díla budoucnosti, který vzešel přímo z lidu... čili jde o zánik hereckého stavu a proměnu v hereckou družinu* (Honzl 1956: 82).

Máme tu tedy jeden z mnoha 'návratů k pramenům', který by se rád chtěl zbavit zestárleho měšťáckého divadla i s jeho hereckými virtuózy nebo s jejich ochotnickými imitacemi, protože podle Honzla je herec na jevišti sluhou a v hledišti sedí pasivní a odcizení konzumenti bez spoluúčasti. Vyhlašovala se proto „všesvětová válka“ tradičnímu divadlu, které se mělo stát životem a život divadlem. Mělo to i svá pozitiva, protože na pozadí těchto hesel se pak začaly provádět i všechny experimenty, včetně biomechaniky V. Mejercholda, který byl zpočátku ještě v duchu této proletkultovské rétoriky „mistrem“ a se svými žáky jako „dělníky“ pracoval kolektivně v biomechanické „dílňe“.

V Rusku ale tento přechod k avantgardním experimentům nebyl tak snadný jako u nás, protože např. Keržencev sice souhlasil, aby se při vzniku nové proletářské kultury využívalo zkušeností profesionálních divadelníků, v tomto případě Mejercholda, ale současně to považoval za nebezpečné.³

Davová představení, slavnosti, recitace Dědrasboru nebo spartakiády většinou interpretujeme jako agitačně propagandistické akce, ale to bychom jejich smysl značně zjednodušili. Všechny totiž navazují na koncepce, které již dříve promýšleli symbolisté a jejich forma i funkce měly být náhražkou za akce náboženské. Např. ruský pojem *massovoje dějstvíje* měl původ v *sobornom dějstvíji* symbolisty Vjačeslava Ivanova, které mělo v budoucnu nahradit divadlo. Nebo naopak: divadlo se mělo transformovat na *sobornoje dějstvíje*. Přívlastek *sobornoje* přitom znamenal, že má jít o duchovně mystickou komunu, která si podle starých vzorů vytvoří vlastní mystéria. Náboženský původ, pro který i Honzl hledal inspiraci v antice, středověku nebo u Wagnera, byl tak reakcí na krizi ve společnosti a komuny se měly stát stejně jako v počátcích křesťanství 'nárazníky' mezi osamělým jedincem a vnějším odcizeným světem. Měly vyvolávat intenzivnější pocit příslušnosti k blízkému kolektivu, spojoval lidi, zušlechťovat je, probouzet životní energii apod. Ideologové Proletkultu se tedy inspirovali principem kolektivity, který je vlastní každému tvůrčímu divadelnímu kolektivu, ale chtěli by do něj zahrnout všechny proletáře světa. To pak už nebyla řeč o jeho původních a faktických aktérech, o jeho hercích a divácích, ale o bytostech zcela abstraktních a depersonalizovaných. A tak stejně jako se z původní sekty věřících, která rituálně opakovala akt poslední večeře Páně, stali křesťané celého světa, máme tu vlastně analogický pokus učinit z kreativity konkrétního herce i diváka celosvětového proletáře. Přitom mysteriální charakter těchto akcí nenaznačují jen některé

3 Názor Kerženceva má už v sobě temný stín, protože tento věčný kritik Mejercholda napsal v roce 1937 článek *Cizí divadlo*, který byl jednou z hlavních příčin uvěznění a obžaloby tohoto vynikajícího umělce.

názvy akcí, např. *Mysterium osvobozené práce*, ale šlo tu také, a zpočátku především, o dionýský prožitek aktérů. *Čím nás to dovedla upoutat jediná báseň*, ptá se Honzl po recitaci Dědrasboru, *že jsme ji věnovali tolik úsilí? Myslím, že to byla právě dělnická láska k divadelnímu projevu, k takovému, který dovede vzrušit dělnické duše, který je dovede sjednotit k jediné vůli a který dovede vlít slavnostní nadšení do dychtivých srdcí. Slovo naší básně mělo vztah k našemu životu, k naší touze a snu o budoucnosti. Zjevovale se nám něco, co život nedával, ale nač čekal* (Honzl 1956: 91). Ano, šlo v podstatě o rituály, které měly vzkrísit a evokovat mýty a mýtické postavy Krista nebo Spartaka, čili zvěstovat novou budoucnost. Cítil a prožíval to i Nikolaj Jevrejnov, známý svou teorií teatralizace života a organizací jedné z největších mysterijních akcí – *Dobyti Zimního paláce: Nic nemůže zemřít v hranicích mého přetvářejícího se ducha. Přesto, abychom mohli ztělesnit tuto mnemotechnickou představu živé skutečnosti, potřebujeme divadlo, čili inscenaci minulosti až k hranicím úplné iluze* (Istorija sovetskogo teatra 1933: 280). Rituály nebo slavnosti jsou vždy zaměřené do budoucnosti a s tímto účelem také evokují historii nebo paměť. Kdysi tančili indiáni před lovem bizonů a tancem si přivolávali na pomoc sílu a moc tradice svého kmene. Honzlův zástupový herec proletářských akcí měl vlastně provádět něco podobného, jenomže tentokrát již nemělo jít o lov indiánského kmene, ale o celosvětovou revoluci.

Vliv generace symbolistů a jejich transformování divadla na slavnosti, obřady a rituály při zrodu proletářské kultury a zástupového herce nelze opominout. Ostatně v Rusku Andrej Bělýj a Valerij Brjusov učili proletářské spisovatele a Vjačeslav Ivanov, který vedl sekci historie při divadelním oddělení lidového komisariátu osvěty (TEO), vyjádřil přesně, o co tu vlastně šlo, tj. o uvedení do politiky s pomocí symbolických obrazů, mýtů a legend. Jen tak mohl totiž zástupový herec s tvůrčím instinktem během davových představení nebo kolektivních recitací vyvolat onen dionýský prožitek, který měl probouzet energii pro budoucnost,

poskytovat radost, pohodu a optimismus. Měl tedy uskutečnit utopii s pomocí divadla, které můžeme nazvat 'ontologickým'.

Paradox noetický: herec je básníkem i znakem

Po první válce byla u nás situace jiná než v Rusku, a i když ideje Proletkultu rychle vyprchaly, přesto měly vliv i na další Honzlovu praktickou a teoretickou činnost. Avantgardní hnutí se postupně intelektualizovalo a Honzl, který začal spolupracovat s Devětsilem a experimentovat pod heslem konstruktivismu a biomechaniky v *Osvobozeném divadle*, si inspiraci bere nyní od Mejercholda, Tairova nebo Vachtangova. Opouští utopii zástupového herce i 'ontologického divadla' a začíná v manifestech propagovat „divadelní inženýrství“. Jeho experimenty s hercem v *Osvobozeném divadle* jsou přitom nejen pro naši tradici, ale i v celoevropském kontextu velmi originální. Byla to v praxi i v manifestech jakoby dělostřelecká příprava pro pozdější a umělecky vyzrálejší poetické divadlo E. F. Buriana a dalších.

Rétorika Honzlových manifestů se mění a je poznamenána opojením z pohybu a změn v moderní technické civilizaci. Musel se proto podle něj změnit i herec: na straně jedné se stane nástrojem tvarových emocí, základem jeho umění se stanou materiál a moderní metoda jeho zpracování a kritériem pro něj bude fyziologická zákonitost pohybu, čili stroj. *Všude, kdekoliv člověk vstupuje do objektivního vztahu k věcem, ke stroji, k lidem (tj. k obecenství) pln je lidský pohyb věcného a účelného patosu* (Honzl 1963: 18). V tomto smyslu se pak herectví stane projevem vnějšku, bude antipsychologické čili fyziologické. Na straně druhé tu ale musí být stále něco z kreativity proletáře, který se v moderní civilizaci změnil na pilota nebo sportovce. V divadle má tuto schopnost klaun, který metá kozelce nebo tvoří nové představy s pomocí rekvizit. Spolu s režisérem se tak herci stanou inženýry a básníky, kteří z *jevištního bohatství prostředků tvoří*

zázračná spojení a překvapivé asociace. [...] Po tak dlouhé době nutno uznat, že lze básnit také divadlem (viz Obst/Scherl 1962: 67). Patos zástupového herce s potřebou dionýského prožitku revolučního mystéria tu je nahrazen vědeckým konstruktivním myšlením, s jehož pomocí měl nyní nový herec jako subjekt i jako objekt tvořit a být částí scénické básně, kde mělo být všechno v pohybu dynamických proměn. Dokonce i slovo se tu mělo stát hercem, jenž se líčí, mění tvářnost a převléká se. Chce-li, clowni způsobí, že židle stane se nežidlí a hůl neholí. (viz Obst/Scherl 1962: 68). Z herce proletáře se tak měl nyní stát herec Proteus s nekonečnou schopností proměn v někoho či v něco jiného. Kritici z tábora dramatického divadla měli proto pocit, že ti mladí si chtějí jenom hrát a zapomínají, že divadlo není jenom cirkus, ale i drama.

Přínosem avantgard byly nepochybně četné novátorské experimenty, v nichž se kladl důraz na formální výzkumy, při kterých se vždy hodně teoretizuje, tvorba se racionalizuje a ke spolupráci se přizvou vědci. Je to případ i české avantgardy a Honzla, přičemž jeho podíl je originální v tom, že pro divadlo se mu stalo vzorem básnictví tehdejšího poetismu. Herec spolu se všemi ostatními jevištními prostředky – rekvizitou, dekorací, hudbou – měl tak vytvářet nové umělé světy, které Honzl pojímal jako scénické básně: *Novou hrou a novým dramatem se zaplňuje a bohatne jeviště, neboť už není nepohyblivým okolím pro hru herců, ale na něm, jako v místě zázraků, objevují se nečekané představy míst a dějů, jeviště chce být stejně proměnné jako výraz lidské tváře, chce mít své slzy i smích a stávat se divákovi stejně nepostradatelným k porozumění ději jako slovo. Poezie krátce proniká celé divadlo, jeho všechny stránky (viz Obst/Scherl 1962: 105–106). Připomeňme si při této příležitosti některé dnes již známé Honzlovy jevištní metafory: v Jarryho *Králi Ubu* představují polské šlechtiče velké karty, které se pak hážou do orchestry a doprovází je úpění a matka přitom sedí za pokladnou jako v obchodě a počítá oběti; v Gollově *Methusalemovi* se student roztříští ještě na tři další bytosti Já, Ty, On a všichni*

čtyři pak cvičí jako na spartakiádě; ve Vančurově hře *Učitel a žák* se objeví projekce postavy a k ní se přidává hlas stejně jako v *Peruánském katovi* Ribémonta-Dessaiguese; ve Vančurově *Nemocné dívce* se slovní spor mezi doktory změní na souboj na kordy atd. Mnohé metafory považovala tehdejší kritika za srozumitelné, jiné nikoliv, některé byly nápadité, jiné zase schematické a často se psalo o samoúčelném hraní si. Vítězslav Nezval napsal, že se sice z těchto metafor vytrácí personalita herce, ale bylo to přece v zájmu proměnlivosti poetického myšlení a nových nápadů.

Jenže právě o tuto personalitu v divadle také jde, neboť tvrdí-li Honzl, že divadlo je stejnou skutečností jako slovo a že nechce lyriku na scéně, ale lyričnost divadla, má nepochybně na mysli, že herec se musí osvobodit z područí literárnosti dramatu, tradičně na jevišti reprodukováného. Jenomže literárnost se do Honzlových režii dostává takto zadními vrátky. Básnit jevištními skutečnostmi totiž znamená, že je pojímá jako významové jednotky – znaky nebo slova, čímž se podstatně mění paradigma divadelní tvorby. Honzlovy režie už nejsou založeny na vědomí, že jde o proces geneze od dramatu k inscenaci, kde na počátku je dramatikovo slovo (logos) a na konci hercova či jevištní akce (praxis), ale rozhodující se stává vědomí struktury, a to znamená, že formovaná jevištní praxis, na níž se nyní významně podílí především režisér, je již v předpokladu založena na skryté struktuře apriorního systému, který má být analogický systému básnického jazyka. To přesně odpovídalo tomu, čím se v estetice právě zabýval český strukturalismus a budoucí sémiologická škola, k níž se hlásil i Honzl. Od 30. let velmi přátelsky korespondovaly s naší avantgardou a jejich východiska byla v jistém smyslu analogická, tj. lingvistika a fonologie. Pro herectví to byla ale situace od začátku dosti paradoxní, protože pokud předtím herec prožíval a ztělesňoval slovo básníka, nyní se měl sám stát součástí 'jazyka' čili druhem komunikaátu, který je nositelem informací podle nějakých sémantických pravidel. Přirozeně, tato pravidla určoval především režisér, protože to on nyní jako autor psal 'scénickou

báseň', a proto hledal v dramatickém textu nejprve 'jazyková pravidla' této 'básně', ať už je nalézal u současných dramatiků jemu blízkých, nebo je vkládal do úprav a dramatizací. Tento přístup najdeme již u Hilara, ale není zdaleka tak radikální. Jinak řečeno, vědomí strukturní, které bylo u Hilara dáno potřebou uvádět texty v duchu stylu expresionistického nebo civilistického, ještě nepřevládlo nad vědomím geneze v řadě: duch doby – nalezené drama – inscenace. Strukturní vědomí je tu vlastně vědomím stylu, který se ale geneticky rodí z onoho ducha doby jako ze skrytého jádra. Avantgardní režisér Honzl naopak odmítá tento 'reprodukční' postup, který ještě připouštěl, že celek inscenace je druhotným ve vztahu k jeho relativně izolovaným složkám, tj. k dramatu, herectví a scénografii. Pro něj je východiskem naopak jím konstruktivně vytvořená struktura celku, založená na nějakém systému, např. poetického jazyka, kde pak dochází ke vztahům nebo napětím mezi složkami a kde tato struktura inscenace je především funkčním celkem. Jazyk je tu vzorem, protože je nejdokonalejším nástrojem komunikace a v případě naší avantgardy může vyjádřit její životní optimismus při konstruování umělých metaforických světů.

Změnilo se tak i postavení herce, který se stal složkou zfunkcionalizovaného celku inscenace, a formalizace, která doprovází každé strukturní vědomí, tu byla okamžitě znát. Pokud totiž skutečně budeme živého herce považovat za složku neboli významovou jednotku, jako je slovo nebo znak, narazíme na velký problém: totiž na to, že v jazyce probíhá dvojitá artikulace, kdy se slova jako celky nejprve skládají ze slabik nebo fonémů, které nic neoznačují a teprve následně se stanou jednotkou významu vstupující do skladby věty nebo textu. Jak ale rozložit živé herce na hlásky nebo fonémy a poté je zase složit a jako významová slova vrhnout do 'nečekaných spojení' v událostech neboli textech? To není možné, a i když Honzl spolu s dalšími režiséry odkryli celou řadu nových technik v této snaze o jejich segmentaci na bepříznakové části, personalita herců tu nějakým způsobem o sobě stále dávala vědět.

Bylo možné např. živého herce 'umrtvit' a promítnout na plátno jeho obličej, ale bylo také možné si vzít tento umrtný stín postavy z vyobrazení na kartách. Na druhé straně bylo možné uchovat živou personalitu člověka, ale 'depersonalizovat' ji slovem Já nebo Ty, označit ji slovem 'šermíř' a přesunout do nemocnice, použít z jejího celku jen plesknutí bosou nohou ve tmě o podlahu, atd. Ve všech případech tu máme techniky, kdy se persona postavy nedá vymazat a s ní se ozývá – a klade jako problém – přirozeně i hercův podíl na způsobu její bezprostřední prezentace nebo reprezentace na reprodukcích. Není úkolem této studie tyto techniky, které jsou dnes známé a rovněž používané, klasifikovat a dále zkoumat. Cílem bylo jen poukázat na formalizaci osoby, která měla kořeny ve strukturním vědomí, jímž se řídil Honzl a další členové avantgardy při umělecké tvorbě.

V Honzově metaforickém divadle – a následně i ve strukturalistické teorii – je ještě další problém či spíše skrytý paradox: je herec skutečně básníkem (subjektem), nebo jen známkem (objektem) jako všechny ostatní jevištní prostředky? Režisér Honzl i strukturalisté se zpočátku přikláněli k herci jako objektu, protože se tu ukazovaly obrovské perspektivy pro práci režiséra i analýzy estetiků. Připomeňme si v této souvislosti definici divadla od Jana Mukařovského: *Měnlivé pásmo nehmotných vztahů stále se přeskupujících je tedy podstatou divadla. [...] Vše, co je na jevišti, je jen hmotný podklad jevištního dění, jehož vlastními hrdiny jsou stále se střídající a navzájem prostupující: akce a reakce. [...] Nositeli akcí a reakcí nejsou jen herci, ale scéna jako celek. Jako vše v divadle je ve stálém pohybu v hranici mezi hercem a neživou věcí [...]* (Mukařovský 1966: 167). Dále ovšem musí Mukařovský přiznat, že herec je přece jen v divadle středem jevištního dění, vše je zaměřeno a hodnoceno ve vztahu k němu a proto musí být *nejskutečnější ze skutečností na scéně nebo spíše: jedinou skutečností scény* (Mukařovský 1966: 169). Je v tom rozpor, neboť na jedné straně není rozdíl mezi hercem a věcí a na druhé straně je herec přece jen skutečnější

nežli věc. S hercem se tu totiž opět pracuje jako s mnohoznačným a zformalizovaným pojmem a nerozlišuje se ontologická stránka herectví, ono být přítomen zde a nyní jako osoba (i jako básník nebo klaun) a prožívat své jednání třebaš jen dupnutím bosé nohy, a stránka noetická, tj. představit jej pouze jako znak, jehož funkcí není být přítomen, ale pouze představovat, označovat, odkazovat nebo zastupovat něco jiného. V tomto druhém případě pak logicky dochází k 'vyprázdnění' hercovy osoby, i když představuje např. abstraktní pojem Já nebo Ty. Každé takové 'vyprázdnění' cítíme i ve známém axiomu všech sémiologií divadla, že vše na jevišti je znakem; uvedl jej také Honzl hned na začátku své známé studie „Pohyb divadelního znaku“: *Všechny skutečnosti jeviště, dramatické slovo, herecký projev, jevištní osvětlení – to všechno jsou skutečnosti, které zastupují jiné skutečnosti. Divadelní projev je soubor znaků* (Honzl 1956: 246). Dalo by se to říci také jinak: každý divadelní projev je projevem jazykovým, ale bez mluvčího. Možná proto, že tu jsou skrytí přinejmenším mluvčí dva – režisér a herec a všichni měli být básníky jako dříve proletáři.

Neznamená to, že by se Honzl nezabýval ontologickou stránkou herectví, když např. promýšlel vztah mezi mimickým znakem a příznakem, mezi projevem záměrným a spontánním, ale v tomto nadšení z objevu sémiologického horizontu ji prostě vytěsnil. Její stín tu však stále zůstával a nutil i strukturalisty se k němu vracet. Mukařovský např. po válce zdůraznil centrální postavení herce v budoucím divadle a Jiří Veltruský, autor další známé studie o mizení rozdílu mezi hercem a věcí, „Člověk a předmět na divadle“, později napsal: *V proudu tohoto jednání, jež do sebe všechno pojímá, se stírá dokonce i „existenciální“ rozdíl mezi člověkem a předmětem, protože v plánu nehmotných významů se jeden i druhý může kdykoli jevit jako jednající subjekt (nositel jednání), nebo jako pouhý doplněk* (Veltruský 1994: 21). Také mnozí současní sémiologové mají s hercem mnoho starostí a musí připustit, že je centrem nebo také „sluncem“, kolem něhož se otáčí celý proces semiózy. Např. polský teoretik

Jerzy Ziomek člení znaky na ty, které produkuje herec, které směřují k herci a které doprovázejí jeho akce (Ziomek 1980: 137).

Honzl, aby tak trochu zakryl ono 'vyprázdnění', proklamuje často u jevištních metafor, že jde o nové představové asociace, a rád je nazývá „skutečnostmi“: *Jde o skutečnost této myšlenky, bez ohledu na všechny užítkovosti i všechny systémy. Jde o její přirozenou, pudovou sílu* (Honzl 1979: 25). Ontologizuje tedy ony představové asociace, nečiní tu rozdíl mezi osobami a věcmi v životě a v básnických představách, a tím také paradoxně vytěšňuje z jeviště samotnou reálnou faktičnost hercova jednání a ostatních věcí a dělá z nich především nástroj těchto proměnlivých asociací. Jinak řečeno, je nadšený, čím vším se na jevišti tyto osoby a věci mohou stát, a méně jej zajímá, čím jsou stále samy o sobě a že v nich může být také symbolická skrytost (paměť nebo stabilita), která představové asociace nečiní pouze hravými, ale i dramatickými. Karty, které představovaly polské šlechty a házely se do orchestru, jsou v podstatě stále ozvláštněnou karetní hrou, kterou bylo možné vložit do Jarryho hry, neboť odpovídala i stylu poetismu. Cítíme, že za celou akci je herec jako hráč, herec jako básník nebo klaun, který nám tu předvádí především svou kreativní schopnost jevištních proměn. V té chvíli již není znakem, ale subjektem této hry, takže za nebo před hercem jako znakem stojí u Honzla vždy herec s touto jedinou a buď konkrétně určenou, či naopak neurčenou, a tedy 'prázdnou', intencí hráče.

V Honzlově odmítání iluzivního divadla je totiž ukryto i odmítání divadla dramatického. Jak již bylo řečeno, vycítili to ihned mnozí tehdejší kritici – a byl mezi nimi i K. H. Hilar –, kteří měli okamžitě dojem, že avantgarda si ráda hraje a že na jejich inscenaci se nedá použít přívlastek 'dramatická'. Začíná tím, že má na jevišti několik rekvizit, pár žebříků a praktikáblů, které jsou už touto instalací neurčité nebo 'vyprázdněné'. Připomínají tělocvičnu, cirkus, spartakiádu a chybí jim zakotvení v ontologické faktičnosti s jejím symbolicky skrytým a všem přece dobře známým smyslem. Jako doklad si srovnáme Honzlův hravý

experiment s kartami a pozdější, stejně známou, ale již dramatickou metaforu A. Radoka, který nechal v Osbornově *Komikovi* pohrůžkovat klavír místo hlavního hrdiny. Tady už nešlo jen o hru s věcí, ale naopak o 'naplňování' symbolickým smyslem, který byl silně zakotvený v ontologii dramatu, čili v jednání postav s věcí a s jejich pamětí.

Na začátku byla v Hilarově dramatickém divadle na jevišti dekorace Elsinoru a do ní vstoupil Hamlet, nikoliv Eduard Kohout; dekorace i postava od počátku 'naplňují' toto jeviště dramatickou prehistorií nebo pamětí, kterou tak zbavují její skrytosti. Kdybychom měli použít pojmů Husserlova fenomenologického zkoumání času, je toto dramatické divadlo stále otevřeno doznívající „retenci“. Na začátku Honzlova divadla byla naopak konstruktivistická scéna, která připomíná tělocvičnu nebo cirkus a může se tu odehrát mnoho nečekaných věcí, které v ní provede herec jako básník nebo klaun; tady jsou dekorace, věci i herec nejprve 'vyprázdněni', a vše je tu proto, aby se akcí všech zaplňovalo divadlo básnickými představami. Podle Husserla by toto hravé divadlo bylo jednoznačně zaměřené na „protenci“.

U dramatického herce platí, že difference mezi ním a dramatickou postavou je ukrytá; je to sice hra, ale není záměrně zveřejněná, protože v tomto ideálním případě dramatického divadla by byla zbytečná. Jde přece o dramatické osudy postav a ne divadla. V avantgardním divadle byla naopak neustále snaha ji zveřejnit, aktualizovat nebo označit, a mezi herce a postavu tak ještě nasunout hráče s intencí básníka nebo klauna stejně jako u zástupového herectví proletáře, čili bytost s onou schopností vytvářet metaforické skutečnosti nebo „nečekaná spojení“. Honzl toto herectví pojmenovává při sledování hry V+W jako „inspirované“ nebo u Vlasty Buriana jako „elementární“ a všude čteme stejné argumenty: je výrazem *svobody umění*, *svobody inspirace*, *svobody výrazu* a *svobody člověka* (Honzl 1959: 97), je spontánní, má své osobité vidění, herec je tu básníkem, inženýrem atd. Na rozdíl od dramatického herce, který je podle něj spoutaný vším – básníkem, jevištěm, textem,

kritikou i svými názory na umění – čili je při hraní Hamleta otrokem, v *Osvobozeném divadle* je hercem osvobozeným.

Kritiky avantgardního divadla měly ale v něm pravdu, protože i toto divadlo, a zvláště herectví, potřebovalo určitý druh „retence“, která by měla být stabilní a apriorně označená jako určitý a specifický kód. Ten by se ovšem musel předem zveřejnit, protože jde o hru a 'zdivadelnění divadla'. Měl mít proto kořeny v samém divadle, a to je i důvod, proč ideálními představiteli Honzlova osvobozeného herectví byli klauni V+W nebo „elementární“ Vlasta Burian; byli to totiž dědici prastaré tradice komedie dell'arte nebo cirkusu. Ale u některých Honzlových inscenací a jevištních metafor byla pro diváky i kritiky, jak se zdá, tato role jako kód mezi hercem a postavami příliš neurčitá, nejasná, mnohoznačná a tedy 'vyprázdněná', neboť co to znamená, čím-li jako gymnasta a představuji alegoricky něčí Já, nebo co je to u Vančury role a co postava – šermíř nebo doktor? 'Zdivadelněné divadlo' musí totiž dát touto rolí jako kódem divákům najevo, že její ontologická povaha pochází a pramení ve hře a v divadle, nikoli v životě jako u divadla a herectví dramatického.

Samozřejmě, také dramatické divadlo lze zdivadelňovat, jako tomu bylo u pohrůžkování klavíru, ale nesmí být přitom porušena rovnováha mezi dramatem a hrou, čili to, co Radok nazval „pocitovou konvencí“, tedy vírou, že je to pořád klavír a ne jiná skutečnost. U Honzlových metafor máme naopak dojem, že tu jde více méně o samoúčelné, a tedy 'vyprázdněné' hraní si. Mohli bychom tu uvést mnoho příkladů ze současných jevišť, které jsou dokladem podobného hraní si, a po pravdě řečeno, nedělá se tu nic jiného, než v dobách naivních počátků *Osvobozeného divadla*. My v hledišti jsme pak stejně jako kdysi kritici rané avantgardy uvedeni do situace, v níž nás režiséři a herci zbavují víry v reálnou existenci postav a věcí na jevišti. Přitom již před sto lety ji od herců vyžadoval Stanislavskij s pomocí onoho sloganu *já jsem* a před padesáti lety na ní stavěl i Radok při pohrůžkování magického klavíru, který tak mohl ukázat divákovi i jeho skry-

tý smysl. Kdyby jej tehdy hodili stavěči do orchestry a nic se neozvalo, asi bychom nevěřili, že to byl skutečný klavír.

Vraťme se ještě na závěr k Honzlovi, který jako všichni strukturalisté citoval tyto věty R. Jakobsona: *Proč je zapotřebí pointovati, že znak nesplývá s předmětem? – Proto, že vedle bezprostředního vědomí totožnosti mezi známkou a předmětem (A je A1) je nutné bezprostřední povědomí nedostatku totožnosti (A není A1): tato antinomie je nezbytná, neboť bez protimluvy není pohybu pojmu, není pohybu znaků, vztah mezi pojmem a známkou se automatizuje, zastavuje se dění, povědomí reality odumírá* (viz Honzl 1956: 216). Tady někde je také pramen Honzlova metaforického divadla a poté i studie „Pohyb divadelního znaku“ s definicí divadelnosti, jež se zakládá na pohybu složek a jejich neustálém hierarchizování. Pohyb byl prostě pro Honzla jakýmsi zaklínadlem, a to jako pohyb fyziologický i pohyb v předstávách. S nadšením proto psal o revuích V+W, že obsahují *překvapení, změnu, nenadálý skok z realismu do nadrealismu a fantazie* (Honzl 1956: 157). Ale všimněme si, že se tu jaksi zapomnělo na onu stabilitu, na skutečnost, že znak také splývá s předmětem, A je A1, herec je dramatickou postavou nebo klaunem, klavír klavírem atd. Vytratila se tak trochu i víra v jejich existenci, která je stavem rozpoznané skutečnosti a její faktičnosti, díky které mohou být kumulativní entitou stejně jako stabilní slovo, jež také vstupuje stále do nových dimenzí smyslu a má proto vedle své proteovské měnivosti i stabilizující symbolickou skrytost. Honzl v této stabilitě postav i věcí dramatického divadla viděl příčiny falše iluzivního divadla a herectví, ať už realistického či expresionistického. A měl do jisté míry pravdu, kterou mu ve vývoji českého divadla nikdo nemůže vzít. Ale provedl to příliš radikálně a absolutní stabi-

tu tradičního herectví, ideální pro tvorbu iluzí nebo virtuóznictví, nahradil absolutním hráčem v neustálém pohybu představ a asociací. Jeho další tvorba v Brně, s V+W a v Národním divadle i úvahy nad mimikou a ‘systémem’ Stanislavského ale naznačují, že mu již extrémní noetické hledisko o „měnlivém pásmu nehmotných vztahů“ na jakémsi neurčitě „hmotném podkladu jevištního dění“, kterým tak vehementně popíral i v herectví minulou tradici, již nestačilo. Bylo třeba hledat novou rovnováhu ontologické a noetické stránky, stability a proměny, dramatu a hry. Ale k tomu mohlo u nás dojít až v 60. letech, kdy se problém divadla a herectví musel řešit jinak a s pomocí dvou současných nebo paralelních aktů, které byly zaměřené právě na jejich ontologickou stránku: bylo nutné se kriticky vyrovnávat s falešnými iluzemi nebo ideologiemi a současně bylo zapotřebí se znovu a s citem prodírat k faktičnosti, věcnosti a osobitosti herce. Po éře osvobozeného herectví tak mohl přijít ke slovu herec osobnostní.

Literatura:

- HONZL, J. *K novému významu umění*, Praha 1956
HONZL, J. *Divadelní a literární podobizny*, Praha 1959
HONZL, J. *Základy a praxe moderního divadla*, Praha 1963
Jindřich Honzl *o režii a herectví*, Praha: Divadelní ústav 1979 (České divadlo 1)
Istorija sovětského teatru, t. 1, Leningrad 1933
OBST, M. / SCHERL, A. *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha 1962
MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie z estetiky*, Praha 1966
VELTRUSKÝ, J. *Príspevky k teorii divadla*, Praha 1994
ZIOMEK, J. *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980

Jaroslava Adamová a MDP

(1. část)¹

Zuzana Sílová

SOtou Ornestem se Jaroslava Adamová setkala při práci ještě předtím, než bylo k jeho 'impériu', mezi divadelníky nazývanému Ornestinum, připojeno Weri-chovo divadlo ABC.

K této 'fúzi' došlo od počátku sezony 1962–1963, ale už v květnu 1962 ředitel Městských divadel pražských na scéně ABC pohostinsky režíroval (se záměrem převzít novou inscenaci do svého repertoáru?) hru amerického divadelníka Jeroma Kiltyho, nazvanou *Drahý lhář*. Konverzačním tónem se v ní z dopisů G. B. Shawa a herečky Patricie Campbellové rekonstruuje vděčná situace celoživotního vztahu geniálního dramatika a první představitelky nejproslulejší postavy, kterou Shaw stvořil, Lízy Doolitlové.

Jaroslava Adamová alternovala s dvěma herečkami z Ornestova souboru, jejím partnerem byl Felix le Breux (ten se v roli Shawa střídal se slavným hostem z Národního Karlem Högresem): Oba – Adamová a le Breux – se stali „dvojicí mého srdce, u níž jsem jako okouzlený divák nevynechal jediné představení,“ svěřuje se ve své knížce vzpomínek režisér inscenace. „Jarka byla opravdu žena v množném čísle. Každý nerv se v jejím těle zachvíval, smích střídal pláč – naprosto se odevzdala roli, až k zalknutí. Při jejím závěrečném monologu, který byl vlastně dopisem Shawovi z New Yorku, kde vyprávěla o své samotě, o svém psíku a o tom, jak ji John Gielgud vyvedl na procházku, se v hledišti rozhostilo absolutní ticho.“

Hned při první příležitosti tedy herečka předvedla, koho v ní Městská divadla pražská získávají, a o koho se ředitel Ornest připravil, když mladou kolegyni dvanáct let předtím neubráníl před záští Světlý Amortové (ta Adamové neodpustila mládí, nadání a náklonnost Jiřího Frejky), takže po jedné schůzi, kde se v souvislosti s Jaroslavou Adamovou mluvilo „o nedostatku talentu a neschopnosti splýnout s kolektivem“ (jediný Radovan Lukavský se jí zastal), podepsal Ornest Adamové výpověď.

Městská divadla bez Adamové

Umělecký profil konglomerátu scén a souboru zvaného Městská divadla pražská, jak se v průběhu 50. let vyvíjel za ředitelování Oty Ornesta, se značně lišil

¹ Studie vznikla v souvislosti s výzkumem podnikaným v rámci projektu „České herectví a generace 1945“, podporovaného Grantovou agenturou České republiky.

od toho, co představovala krátce po válce Frejkova 'Městská divadla'.² S jedním souborem ve dvou budovách vytvářel Jiří Frejka v letech 1945–1950 (především za pomoci mladých sil, mezi něž patřila právě Jaroslava Adamová) moderní činohru založenou na ansámblové souhře a vzájemném respektu všech, kdo patří do „nedílného celku“ divadelního představení, *společně tvořeného dramatikem, režisérem s jeho spolupracovníky a hercem*, kteří jsou spojeni *svěbytným okruhem názorového myšlení*. Obsáhla široké repertoárové i inscenační spektrum, oslovila nejširší a nejrůznější vrstvy publika a splnila tak to, co si Frejka předsevzal ve svém poválečném programu Městských divadel (Frejka 1947).

Následkem politických změn však v červnu 1950 Frejku odvolávají, přesněji nepotvrzují ve funkci ředitele nově vzniklého Divadla československé armády, které si ponechalo jen reprezentativní budovu na Vinohradech. Část souboru, která nebyla pozvána budovat prominentní armádní instituci,³ nechali v Komorním divadle – a tu už mezitím pražský magistrát přidělil ambicióznímu divadelníkovi (exponovanému členovi tehdy významné a vlivné Divadelní a dramaturgické rady⁴) Otovi Ornestovi.

Sedmatřicetiletý herec, režisér a překladatel v jedné osobě právě odcházel od Jana Škody a Karla Palouše z Realistického divadla na Smíchově. K dvacítky lidí z Vinohrad tedy přibýlo dalších dvacet herců, které si Ornest přivedl z Realistického: Pro kolegy ze Smíchova už totiž měl slíbený sálek po zaniklém Novém veseloherním divadle (po souboru hvězdy předválečného a válečného filmu Oldřicha Nového) ve Stýblově pasáži na Václavském náměstí, který pojmenovali Divadlo komedie. Na několik let se stal druhou scénou nově vzniklých Městských divadel, než se ho v roce 1954 podařilo vyměnit za větší scénu v Jungmannově ulici (kde pro změnu kdysi měl své divadlo Vlasta Burian).

2 Podoba instituce se proměňovala po celé 20. století, podle toho, kolik pobočných scén či souborů k sobě původní Městské divadlo, které si na Vinohradech zřídili a vybudovali v roce 1907 vinohradští měšťané jako '2. Národní', přibíralo, a také podle toho, kam se později těžiště jejího působení přesouvalo... Ve třicátých letech otevřel tehdejší ředitel Městského divadla na Královských Vinohradech Dr. Bedřich Jahn v Komorním divadle v Hybernské ulici pobočnou scénu, zpočátku pro literární večery, později též pro zvýšení výnosů uváděním komorního, převážně konverzačního repertoáru doplňovaného moderními autory (Salacrou a Jesenskou vedle Pirandella či Dyka). Za 2. sv. války v době říšského protektorátu bylo k těmto dvěma 'městským' scénám připojeno Burianovo D (když sám Burian s choreografkou N. Jirsíkovou byli gestapem zatčeni): třetí scénou tedy po jistý čas bylo i 'Městské divadlo na Poříčí'. Vzápětí přišla MDP o svou hlavní scénu na Vinohradech, aby poté, co od roku 1943 mohla budovu aspoň částečně používat (společně s divadlem Uránie), byla v březnu 1944 na vinohradské jeviště přestěhována činohra Národního divadla, a na soubor MDP zbylo kromě Komorního jen jeviště karlínského varieté, kde zase předtím působila činohra ND. Těsně po válce zůstalo z 'Městských' zase jen Vinohradské, když Komorní divadlo bylo přiděleno Činohře 5. května, ale to od roku 1947 začalo opět fungovat jako pobočná scéna MDP (po jistý čas v něm působil i Míla Melanová se svým divadlem pro děti), nejdříve se samostatnou dramaturgií pod vedením B. Stejskala, později opět jako komorní scéna doplňující a rozvíjející zejména v práci mladého Jaromíra Plesketa a dramaturga Karla Krause program velké vinohradské scény, která byla doménou Frejkovou.

3 Patřil sem např. Radovan Lukavský, Marie Rosůlková, Svatopluk Beneš, Bedřich Vrbský, Miroslav Homola a právě Jaroslava Adamová, k nimž se ovšem „z přátelství a kolegiality,“ jak vždy připomíná Radovan Lukavský, přidali i herci, které nové Divadlo armády do svých řad horlivě zvato: Jaroslav Marvan a Rudolf Hrušínský. Po ročních zkušenostech s repertoárem armádního kolektivu se do „žumpičky“, jak mezi sebou „ti, co zbyli“, přezdívali Komornímu divadlu, vrátili i Dana Medřická a její manžel Václav Vydra ml.

4 Poradní, rozuměj hlídací a 'výchovný' orgán tehdejšího ministerstva školství a osvěty, resp. výchovy a umění, jehož členem O. Ornest v letech 1948–1951 byl a kde působil jako předseda dramaturgického odboru: zde se doporučovala konkrétní témata, kterými se mají zabývat původní hry, i jejich žánrové zaměření, a pod Ornestovým vedením byla vypracována i dramaturgická 'kuchařka' podávající recept včetně procentuálního klíče, v jakém poměru nasazovat do repertoáru např. hry se současnou či historickou tematikou, sovětské hry, klasická dramata národů západní a jižní Evropy či současné pokrokové hry západních autorů...

Repertoár Ornestových divadel se podřizoval především prostoru dvou poměrně malých scén⁵ se špatným technickým zázemím a převážně se orientoval na komedie všeho druhu: od klasiků po současné autory; od Shakespeara, Molièra, Wildea a Shawa po Karvaše, Stehlíka a dnes zapomenuté autory bývalého 'sovětského bloku'; od frašek, často doplňovaných o „zpěvy a tance“, ke konverzačkám v historicko-salonním i současném balení. Komedie se střídaly s 'obrazy ze života', mezi něž se vešly politické agitky z tehdejšího 'východního' i 'západního' bloku, komunální historky, satira i detektivka.⁶

Pro Frejku mělo umění a divadlo zvlášť vždy především *duchovní poslání* – neboť Frejka byl při vši divadelnické praktičnosti vizionář a dokázal všemu, co dělal, vtisknout ještě další rozměr a smysl. V mnoha směrech – podobně jako kdysi Hilar, a to zejména v inscenování klasické dramatické literatury světové i naší, tedy výrazně přestoupil hranice diktované charakterem *měšťanského* divadla, jakým instituce zvaná Městská divadla pochopitelně byla: Divadla pro 'střední vrstvy', vycházejícího z osvědčených témat, zabývajících se převážně rodinnými a generačními problémy, a z osvědčeného modelu a uspořádání světa.

„Zábava, zábava a zase zábava“ – „Dobrá zábava, vkus a kultivovanost“ – tak charakterizuje kritika inscenaci Wilderovy *Paní Dolly, dohazovačky*, v níž vystupovala už také Jaroslava Adamová, po premiéře v listopadu 1962, a přitom se ptá, jestli to není na současné divadlo trochu málo: „Divadlo je vyprodané, ale tak nějak cítíš, že už by se konečně mělo vyslovit naplno a říkat mnohem víc k životu než dosud“, povzdychl si autor recenze, podepsaný v Lidové demokracii jako šs.⁷

Víme, že na podobném principu budoval své divadlo např. i Jan Werich. Ovšem jeho ABC vycházelo z komediální odpoutanosti poetistické avantgardy a z tradice herců-klaunů, kterým repertoár poskytoval náležité příležitosti, včetně možnosti komentovat, aspoň v mezích povoleného, současné společenské dění formou dobové satiry. Ornestova Městská divadla navazovala na tradici *měšťanského* divadla, jak žila v předválečných Městských divadlech za ředitelů Fuxy a Jahna, režisérů Stejskala a Salzra a hereckých hvězd souboru, mezi něž patřili vedle filmového milovníka Otomara Korbeláře především vynikající Jiří Plachý a Miloš Nedbal, z dam (vedle hostující Anny Sedláčkové, Medy Valentové a Jiřiny Štěpničkové) zejména první dáma souboru Anna Iblová, z prvorepublikánských filmů populární komediantka Nataša Gollová a temperamentní Marie Glázrová, nestárnoucí Marie Rosůlková... Tradice hereckých hvězd, jak byla pěstovaná ve 30. letech především na pobočné scéně Vinohrad, v Komorním divadle, přešla do současných MDP. Nová instituce tak již od budovatelských 50. let průběžně těží z připomínky 'starých zlatých časů': vždyť mají v souboru magnet v podobě Jaroslava Marvana, partnera Vlasty Buriana, nemluvě o hvězdičkách předválečného, válečného i poválečného filmu Rudolfo Hrušínském či Svatopluku Benešovi. Mohou také, díky

5 Komorní divadlo mělo sice necelých 600 míst pro diváky, ale vzhledem k tomu, že vzniklo kdysi z bývalého kina, parametry a vybavení jeviště rozhodně neodpovídaly velikosti hlediště.

6 Po počátečních nepřilís šťastných 'zkušenostech' se sám Ornest vlastní vypracované kuchařky zas tak moc nedržel (pokud ji vůbec sám myslél vážně) a spoléhal víc na to, co do divadla přitáhne diváky: především (alespoň jednou za sezonu) klasika, v hlavních rolích obsazená tehdejšími 'hvězdami' souboru: A tak např. Václav Voska hraje s Danou Medřickou úspěšného Lope de Vegu (*Pes na seně*), s Irenou Kačírkovou Alexandra Fredra (*Panenské sliby*) či Oscara Wildea (*Jak je důležité mítí Filipa, Bezvýznamná žena*), alternuje s Rudolfem Hrušínským Molièrova *Tartuffa* (ale také, ojedinelého, Čechovova *Ivanova*)...

7 šs, Lidová demokracie 1. 12. 1962.

postupnému uvolňování politické situace, rozšiřovat repertoár, opřený o obratně napsané texty, víc a víc i o současné autory z jiných než lidově demokratických států, a méně zručné autory tak vystřídat profesionály, kteří poskytují příležitosti hercům, aby mohli osobním půvabem, brilantní charakterizační a především konverzační technikou přitahovat obecnost. Noblesním projevem, záměrně upomínajícím na to, *co bylo a už není, ale snad možná ještě jednou bude*, uchovává jí jistou tradici, jež v sobě vedle nostalgické vzpomínky současně vždy obsahuje i naději na to, že herectví – a divadlu s ním – přes všechny dobové politické, společenské, módní a další peripetie zůstane jeho *kultivující*, a proto i *kulturní poslání*.

Maximálně tohoto potenciálu využije ve svých inscenacích doyen českých režisérů Karel Dostal,⁸ kterého Ornest opakovaně zve od roku 1955, aby s Danou Medřickou (tehdy slavnou filmovou Slávkou Hlubínovou), Irenou Kačírkovou, Radovanem Lukavským, Václavem Voskou a dalšími nastudoval v Komorním divadle postupně několik klasických dramát a komedií. Dostal přitom volí méně otřelé tituly než obligátního Shakespeara: Lessingovu *Mínu z Barnhelmu*, mimořádně úspěšnou Wildeovu *Bezvýznamnou ženu*, ještě úspěšnější Goldoniho *Benátskou vdovičku*, překvapivě současně rezonujícího a apelativního Molièrova *Misanropa* či dokonce Goethova *Torquata Tassa*. Dostal ovšem nejenže ukáže, k čemu jsou špičky hereckého souboru disponované, ale také že obzor vymezený více či méně kvalitní a kultivovanou zábavou lze výrazně překročit směrem k tomu, čemu se říká *umělecký zážitek*.

Jeho práce tak upozornila na největší slabinu tehdejších Ornestových Městských divadel: nedostatek režisérských osobností, jejichž nepřítomnost bývá podle kritiků různých generací⁹ na zdejších jevištích „bolestně znát“. Výjimku tvořily příležitostné ‘herecké’ režie Rudolfa Hrušínského: Nashův *Obchodník s deštěm* s Danou Medřickou a Radovanem Lukavským v hlavních rolích se v roce 1957 stal mimořádnou událostí a repertoárovým hitem na dalších pět let. Zábavná ‘historika ze života’ se díky odhodlání a životodárné energii, s níž poháněl a nabíjel své kolegy Hrušínský, proměnila v „drama v plném smyslu slova, jakkoli komediálně odlehčené“.¹⁰ Podobně si počínal při svých režiiích nově (1956) angažovaný Miroslav Macháček: V roce 1957 režíroval úspěšnou italskou komedii Eduarda de Filippa *Neapol město milionů* s Rudolfem Hrušínským a Danou Medřickou v hlavních rolích a o rok později se stala událostí inscenace Bulgakovova *Útěku*: pak už ovšem (1959) odchází do Národního divadla – spolu s Danou Medřickou, kterou následuje i Rudolf Hrušínský, když už tam předtím zamířil Jaroslav Marvan a po něm Radovan Lukavský.

Odlivem takových hereckých a režisérských sil si Ornestova MDP nepomohla, ale jak už to u divadla bývá, na jejich místa nastoupili jiní. Z Werichova souboru

8 Zajímavé je, že v různých vzpomínkách (např. Radovana Lukavského, viz Sílová 1999: 102) figuruje Dostal jako režisér, se kterým si herci zpočátku nerozuměli, nechápali, co po nich chce, respektive byli nervózní z toho, že po nich vlastně nic nechce, že ‘jenom’ aranžuje, jinak jim ovšem k postavám a situacím nic zvláštního neříká, a jak je postupně donutil, aby začali pracovat ‘sami na sobě’, scházeli se s partnery a připravovali se na zkoušku... Dopisy Václava Vosky, které Dostalovi psal (Boková 1999: 63 aj.), svědčí o hlubokém přátelském vztahu plném vzájemné důvěry, který se ze spolupráce na jevišti vyvinul: „Vážím si tak hluboce spolupráce s Vámi, protože jste pro mne posledním režisérem, který přináší na české jeviště duch kultury světové. [...] Vaše osobnost ční tak osaměle nad řadami režisérských nevzdělanců, a proto je mou niternou touhou pracovat s Vámi v budoucnu, jak nejčastěji mi osud dopřeje.“

9 K tomuto závěru docházejí nezávisle na sobě Josef Träger i Pavel Grym.

10 ml [Milan Lukeš], „Zfilmovaný Obchodník s deštěm“, *Divadlo* 1957, 8.

PANÍ MOLLOYOVÁ
Thornton Wilder: *Paní Dolly, dohazovačka.*
Divadlo ABC 1962.
August: Vlastimil Hašek



ru přicházejí vedle Jaroslavy Adamové i vynikající komediální herečky Stella Zázvorková a Jiřina Bohdalová, ocitá se tu Felix le Breux, Lubomír Lipský, nějakou dobu už je tady i Rudolf Deyl ml. Ornest také angažuje mladé režiséry Ladislava Vymětala a Václava Hudečka.

Získáním velkého jeviště ABC si ovšem Ornest pomohl velmi! – To byl jistě hlavní důvod, proč se s Werichovým souborem spojil. Scéna takové velikosti a s takovou tradicí, v centru Prahy, umožňovala rozšířit repertoár, dosud omezený dvěma poměrně malými (a stále nedobře vybavenými) prostory Komorního a Komedie. ‘Profil’ těchto dvou dosavadních sídel MDP se však poněkud zkomplikoval. Jestliže Komorní divadlo v průběhu 50. let, ale spíš v jejich konci, potřebu zábavy provozované v Divadle komedie stále více vyvažovalo zmiňovanými inscenacemi Karla Dostala, Rudolfa Hrušínského či Miroslava Macháčka, repertoár nově přibraného Divadla ABC bude rozšiřovat současný program – kromě detektivek či pokusů o muzikál (*Expresso Bongo*) – o další frašky a ko-

medie typu již zmíněné *Dohazovačky* či veleúspěšné *Charleyovy tety*, kterými vlastně jen doplní či znásobí produkci Divadla komedie.

Jaká perspektiva v takové situaci Městských divadel může čekat Jaroslavu Adamovou? Je to přece herečka, o níž kdysi její učitelka Anna Iblová prohlásila, že v ní má (konečně) důstojnou nástupkyni v dramatickém oboru; herečka, která u Wericha prokázala, že umí stejně dobře zvládnout konverzační žánr i situační improvizaci, ale nejvíc překvapí ve vypjatých polohách oscilujících mezi groteskou a tragikomií, jak předvedla v *Návštěvě staré dámy*.

Kam s ní?

Jaroslava Adamová na začátku sezony 1962/63 nastoupila do více než šedesátičlenného(!) souboru, kde z devětatdvaceti dam byla málem polovina zhruba v jejím věku.¹¹ Ve zmiňované Wilderově veselohře podle Nestroyovy frašky *Paní Dolly, dohazovačka* (premiéra 21. 11. 1962 v Divadle ABC) v hemžení mnoha figurek vytváří paní Molloyovou, půvabnou modistku na vdávání. „Profesionálně odvedenou inscenaci“ – rovněž první v novém angažmá – režíruje osmadvacetiletý Ladislav Vymětal, se kterým v příštích desetiletích vytvoří herečka pozoruhodné inscenace ve zcela jiném žánru.

Následuje další komedie, tentokrát francouzské provenience a v režii Karla Svobody (v Divadle komedie, premiéra 31. 1. 1963): Adamová hraje Sardouovu *Příliš počestnou ženu*, jíž svérázná představa ctnosti velí rafinovaně a s rozkoší navádět milence k vraždě vlastního manžela. V osvědčeném žánru zdejšího divadla to ovšem herečka nemá hned snadné: Ať už to zavinila režisérova nejistá a těžkopádná představa, nebo přístup Adamové – potřeba odhalovat povrch brilantní konverzace a nacházet v cynicky fraškovitých situacích hlubší smysl, potřeba nazírat postavu nejen z komediálního či věcného odstupu, ale současně se ztotožnit s jejím osudem – kritika herečku kárá: „Byla spíš žízňivou lady Macbethovou“ (zn. 'b'); „J. Adamová v hlavní roli Marie Magdaleny nedokázala zatím najít pro svou postavu jednu polohu, jeden styl, jeden žánr. Tam, kde si uvědomí, že je karikaturou, že ji musí tudíž vytvářet s určitou nadsázkou, tam se začíná blížit tomu, co už se podařilo třem výše jmenovaným představitelům [M. Rosůlkové, L. Lipskému a N. Jiráňkové]“¹² (Helena Šimková). Nemířila svou hrou nakonec opravdu k postavě, kterou měla a nedostala příležitost hrát?

Třetí premiérou v novém angažmá je monodrama s bulvárně efektním námětem *Jean a já*, sepsané francouzským producentem a režisérem André Guelmou a režírované ředitelem Ornestem. Emocionalisticky vypjatá zpověď mladé ženy obžalované z vraždy milence poskytla příležitost hned třem herečkám, které se v roli nešťastné Izabelly Pellegrino střídaly.¹³ „Jaroslava Adamová má nejsilnější a velký výkon ve druhé polovině hry, která je už autorsky lépe zpracována [...]

11 Irena Kačírková, Nina Jiráňková, Hana Kreihanslová, Alexandra Myšková, Růžena Lysenková, Zdenka Procházková, Jana Koulová, Miluše Zoubková, Alena Kreuzmannová, Ludmila Píchová, Stella Zázvorková, Květa Fialová, Alena Vránová...

12 b., *Práce* 8. 2. 1963; Helena Šimková, *Večerní Praha* 1. 2. 1963.

13 S Jaroslavou Adamovou na jevišti Komorního divadla alternovaly Irena Kačírková a Libuše Švormová. Recenze jejich výkonů viz Helena Šimková, *Večerní Praha* 16. 4. 1963.

MARIE-MAGDALENA
Armand Salacrou: Příliš
počestná žena. Divadlo
komedie 1963. Jacques:
Eduard Dubský



Kladem jsou tu především scény tragicky zbarvené než pasáže radostných a živých vzpomínek,“ píše ve Večerní Praze po premiéře Helena Šimková.

Touto rolí se Jaroslava Adamová vrátila na jeviště Komorního divadla, se kterým se rozloučila v roce 1951 Zuzankou ve *Figarově svatbě* (Beaumarchaisova komedie byla poslední režii Jiřího Frejky pro MDP) a Natálií v Gorkého *Vasse Železnovové*. Má to štěstí, že od této chvíle až na jedinou výjimku (muzikál *Expresso Bongo* v ABC) zdejší jeviště neopustí až do uzavření divadla v roce 1976.

Mezi záplavou bulvárních komedií a satirických hříček se tyčí klasické tituly jako Gogolova *Ženitba* (vynikající inscenaci režíroval Alfréd Radok právě v roce 1963) či Wildeův *Ideální manžel* (1967, hrál se 115krát), nebo ‘taháky’ v podobě módních Dürrenmattových *Fyziků* (1963, 125krát) a Marceauova *Vajíčka* (1964, 180krát – v obou titulech exceloval Václav Voska): Dramaturgie MDP v průběhu 60. let obratně využívá stále většího uvolňování politického klimatu a narůstajícího boomu v divadelní Evropě, pokouší se o divadlo absurdní (Ionescovy *Židle*, 1966) i ‘kruté’ (Genetovy *Služky*, 1967); uměleckým vrcholem sezony se pak dokonce někdy stane uvedení dramatiků, jako byl již zmíněný Dürrenmatt, Jean-Paul Sartre (*Mouchy*, 1968) či Edward Albee (*Křehká rovnováha*, 1969). Současní autoři moderních parafrází na velké příběhy či osudy se rozměrem svého myšlení o člověku – ať ironickým či komorně psychologizujícím, případně melodramatizujícím – do *Komorního divadla* báječně hodí. A Jaroslava Adamová, podobně jako Václav Voska, přispívá k jejich oblibě u zdejšího obecnstva. Současně podává svědectví o tom, čeho je herectví schopné, když *oživuje* nejen umné kusy budované na módních tezí, ale i mnohem povrchnější či divadelně méně zručné kousky, nad nimiž dnes při pouhém čtení, ochuzení o herecký živel, kroutíme nechápavě hlavou.

První sezona jako by určila místo a zařazení herečky do souboru i repertoáru zábavného divadla pro střední vrstvy, instituce s kolosálním provozem, která vyprodukuje na třech scénách za rok vždy 13 až 17 premiér a každý měsíc odehraje ke stovce (!) představení... Jaroslava Adamová nebude obsazována příliš často (dvakrát třikrát za sezonu), ale nebude také hrát malé role. S postavami své-

tového klasického repertoáru se setká jen výjimečně. Její doménou se tedy stává moderní drama 20. století: předehrou byla u Wericha Dürrenmattova Klára Zachanasjanová z *Návštěvy staré dámy*. Pověst o jejím výkonu v této roli patrně způsobí obsazování do bytostí navenek chladných a sveřepých, vnitřně však zmítaných či šířaných vášněmi, ale herečka už takřka nedostane příležitost ke komediálním typům vitálních a neodolatelně ženských bytostí, jako byla kdysi ToINETTA či později Cosima v Bréalových *Husarech*. Příslovečnou ironii a sarkasmus uplatní v intrikánci Chevelyové (*Ideální manžel*) a vrcholem se stane role, v níž se všechny tyto polohy spojují: Alice v Dürrenmattově parafrázi Strindbergova Tance smrti (*Play Strindberg*, 1970). V každém případě si však svým herectvím (a ničím jiným!) vybuduje postavení osobnosti, pro kterou se vyhledávají příležitosti v tom nejlepším z repertoáru, který MDP nabízí.

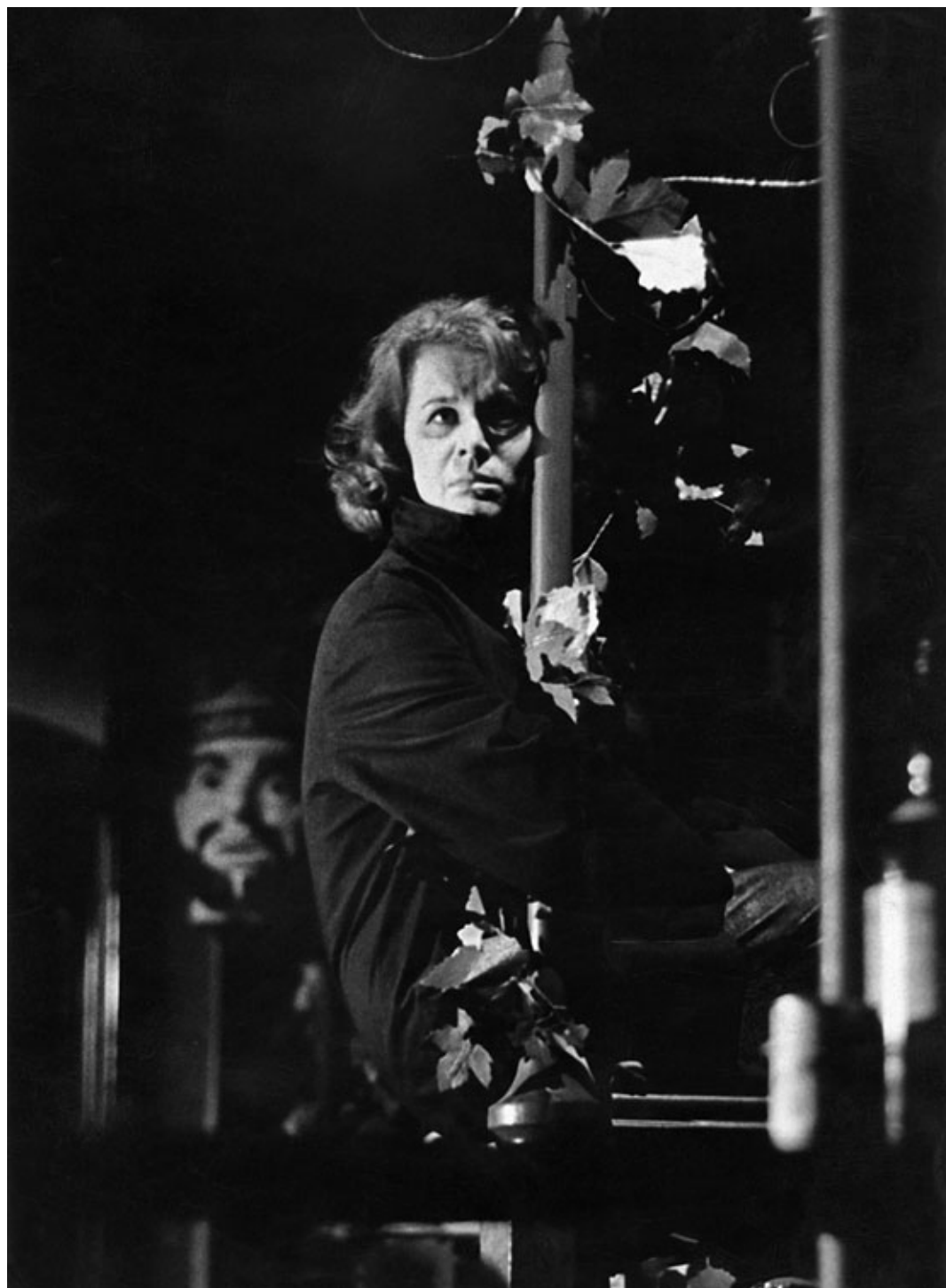
Nesnadná předehra

Takovou příležitostí se zdálo být obsazení v dramatu *Sestup Orfeův*, které v Komorním divadle chystá na podzim 1963 Alfréd Radok. Jaroslava Adamová je obsazena do hlavní ženské role Lady Torrencové.

Zážitky ze zkoušení s Alfrédem Radokem se někdy podobají zjitřeně vibrujícím, melodramatickým zápletkám her, ve kterých zdejší herci vystupují. Jaroslava Adamová přichází na první čtenou zkoušku. Před souborem shromážděným ve zkušebně vyzývá režisér inspicienta, aby četl repliky Lady Torrencové: Jaroslavy Adamové se zmocňuje panika. O přestávce ředitel Ornest s režisérem Radokem oznámí Jaroslavě Adamové, že převezme za kolegyni Aglaju Morávkovou (odchází na mateřskou dovolenou) menší roli Karoly Cutrerové. Postavu Lady Torrencové bude hrát Irena Kačírková.

Na úspěšné inscenaci (premiéru měla v prosinci 1963 a hrála se 60krát) hodnotí kritika především Radokovu schopnost zvěčnit – při zachování sugestivity jevištního obrazu – Williamsův příběh, soustředit se na dramatické jádro hry: vztah Lady k nemilovanému manželovi a lásku k milenci Valovi. Ovšem za cenu redukce příběhů vedlejších postav: „Omezuje na minimum všechny jiné motivy a tematické linie, žene představení v prudkém rytmu, nikde se dlouho nezdržuje, nedopřává nikomu příliš času na zevrubnou psychologickou kresbu. [...] Dvě postavy se mu však vymkly: Karola Cutrerová a Val Xavier. Karola především proto, že její tragédie tvoří druhý velký motiv hry a potřebuje stejně tolik pozornosti jako příběh Lady. To Radok ve svém režijním plánu prostě udělat nemohl. (Částečně ovšem také proto, že Jaroslava Adamová se pohybuje v příliš vypjatých polohách, které neladí s onou střízlivostí a potlačovanou vášnivostí, o níž se snaží další postavy.)“ Tolik Jan Císař v Divadelních novinách. I značka šs v Lidové demokracii přičítá herečce, že zjednodušila Karolu, „tuto rozmarnou, ale půvabnou, zklamanou, ale jiskřivou bytost v cáry ženského rozervance, už dokonale zdeptaného a naprosto bez síly, zájmu a vzrušení,“ zatímco Alena Urbanová píše o herecké studii, jíž se daří koncentrovat hrůzu z lidské bezcitnosti a egocentrismu v „jediném výkřiku zoufalství nad tím vším“...¹⁴

14 Divadelní noviny 15. 1. 1964, Lidová demokracie 17. 12. 1963, Kulturní tvorba 6. 2. 1964.



KAROLA CUTREROVÁ
Tennessee Williams: Sestup Orfeův. Komorní divadlo 1963



◀ ▶ HELENA COBBOVÁ

Frank G. Gilroy: Kdo zachrání kovboje? Komorní divadlo 1964. Larry Doyle: Josef Kemr, Albert Cobb: Václav Voska

Jestliže vztah k uznávané režisérské osobnosti zkomplikuje Jaroslavě Adamové nejprve necitlivý 'provozní' zásah v podobě přeobsazení respektive 'vyobsazení' z hlavní role, ještě složitější to bude při jejich příští společné práci na Ibsenově *Heddě Gablerové*.

Než se k ní dostane, objeví se Jaroslava Adamová v již zmiňovaném anglickém muzikálu *Expresso bongo*,¹⁵ žánru, po kterém v té době podle kritičky Slávky Šimkové touží snad všechna divadla (aniž na jeho provozování mají) a ve kterém se osvědčí vedle Josefa Zímy a Josefa Beka především Irena Kačírková. Jaroslava Adamová se v roli velké filmové hvězdy Dixie „několikrát pokusí najít tragické tóny – a v tom okamžiku se ukazují slabiny a hranice textu,“ poznamenává Jan Císař v *Divadelních novinách*.

Schematický pokus o intimní psychologii *Kdo zachrání kovboje*, který Američan Frank Gilroy napsal v duchu hellmanovsko-williamsovského melodramatu naplněného životní frustrací, nabídl ovšem herečce příležitost: Helena Cobbová stojí spolu s Karolou Cutrerovou na začátku dlouhé řady ztroskotanců, zklamáných životem, pro které však jejich interpretka nachází vždy znovu nové a nové podoby. „Pro variantu tohoto typu má Adamová, zdá se, neomezenou škálu prostředků,“ píše Helena Suchařípová v poznámce srovnávající hned tři takové postavy, které Jaroslava Adamová vytvoří v rozmezí málem jediného roku na jevišti Komorního, pokaždé s jiným režisérem, ale pokaždé se stejným partnerem: Václavem Voskou. V červnu 1964 má premiéru Gilroy, v prosinci Camusova dramatizace Faulknerova románu *Rekviem za jeptišku*, v dubnu 1965 Ibsenova *Hedda Gablerová* (mezitím Adamová

¹⁵ Autoři Wolf Mankowitz a Julian More, režie Antonín Moskaľuk j. h., premiéra 12. 3. 1964. Cit. recenze: šs, *Lidová demokracie* 17. 3. 1964, jac, *Divadelní noviny* 22. 4. 1964.



sekunduje Voskovi, který hraje titulní roli, v Dürrenmattově „nedoložené historické komedii“ *Romulus Veliký*).

Vždy se jedná o 'peklo' manželského či mileneckého vztahu nacházejícího se v hluboké krizi, zaviněné lidskou slabostí, přetvářkou, sobectvím či nedostatkem citu a porozumění pro druhého. V případě Heleny Cobbové vytváří herečka postavu člověka, který si o sobě nic nenalhává, neokázale a bez hysterie („v přísně logickém a střídmostném podání“) odkrývá prázdnotu zaháněnou v manželském vztahu i ve vlastní duši. Jako Temple Stevensonová, faulknerovská hrdinka pohybující se v ostrých protikladech živočišných vášní a sžíravého pohrdání, obnažuje nitro postavy ještě nemilosrdněji: Hraje s Voskou vztah přeskakující od lásky k nenávisti „jako vzrušující vnitřní drama“, – „třebaže se na scéně takřka nic neděje“. I tady strážlivé podání umocňuje dojem z hereckých výkonů.

Kritika svorně oceňuje schopnost herců jít v obou případech svými výkony vysoko nad možnosti textů, jejichž úskalí v případě inscenace *Kdo zachrání kovboje* mladý režisér Václav Hudeček překonává soustředěním na analyticky propracované dramatické situace, plasticky vystupující z jednoduchého, spoře osvětleného prostoru jeviště, zatímco při inscenování *Requiem za jeptišku* režisér Ota Ornest „vytváří baladičnost vnějšími prostředky“: teatrálním aranžmá a ryze technickými, světelnými a hudebními „finesami“.¹⁶

Poté, co jako císařovna Julie s obavami (podle mínění kritiky poněkud příliš tragicky zabarvenými) sleduje osudy posledního římského císaře při posledním dni římské říše v Dürrenmattově *Romulovi Velikém*,¹⁷ můžeme se těšit – z hlediska toho, čím prošly její minulé hrdinky – že Jaroslava Adamová v *Heddě Gablerové* bude mít příležitost k vrcholnému podání jistých témat, obsažených tentokrát ve hře příkladně napsané, přesahující zavedený rámec melodramatického obrazu ze života frustrovaných středních vrstev. V případě Ibsenovy hrdinky jde přece o nemilosrdný portrét ženy-smrti, ženy jako (sebe)ničícího a (sebe)ničivého živlu, bytosti vnášející do mužského světa jistého řádu (který je často pouhým pořádkem) chaos. Herečka tedy bude moci navázat na něco, co pro sebe a v sobě objevila, když hrála Kláru Zachanasjanovou.

Alfréd Radok má v té době za sebou mimořádný úspěch u diváků i u kritiky s vlastní adaptací Rollandovy *Hry o lásce a smrti* (hrála se 252krát, ještě víckrát než *Charleyova teta*!), kterou uvedl na jevišti Komorního divadla v říjnu 1964. Způsob režisérova zacházení s Rollandovým textem (z intimního rodinného dramatu udělal podle hereččina názoru operetu) i s některými hereckými představiteli (zakrývá jejich nedostatky režijními nápady) zesilují nedůvěru, kterou na vlastní kůži pocítila Jaroslava Adamová už při práci na *Sestupu Orfeově*: Jsem pro režiséra rovnoprávným partnerem při tvorbě inscenace (jsem-li tak snadno vyměnitelná či zaměnitelná za jinou kolegyni)? Mám vůbec šanci se jím stát?

Právě se vrátil z prvního zahraničního hostování – a na další se chystá (v letech 1965–1967 hostoval v zahraničí ještě třikrát): Alfréd Radok ve vídeňském Theater am Josefstadt inscenoval *Švédskou zápalku* (text podle Čechovovy povídky, který napsal spolu se svou paní Marií Tesařovou, režíroval předtím v MDP roku 1961). Premiéra se konala 18. února 1965 a už za dva měsíce, 22. dubna, uvádí v Komorním *Heddu Gablerovou*.

¹⁶ Pavel Grym v Lidové demokracii 12. 12. 1964.

¹⁷ Premiéra v režii Václava Hudečka se konala v Komorním divadle 25. února 1965.



JULIA

**Friedrich Dürrenmatt: Romulus Veliký.
Komorní divadlo 1965. Romulus Augustus:
Václav Voska**

Bezprostředně před zahájením zkoušek viděl režisér stockholmskou inscenaci Ingmara Bergmana („budu lepší,“ prohlásil prý při první čtené). Podobně jako u Williamse i tentokrát radikálně seškrtal předlohu ve snaze zbavit ji naturalistické drobnokresby. Víc než o detailní introspekci, postupně odhalující a zdůvodňující jednání hrdinky intimního psychologického dramatu, usilovala nová režijní stylizace v případě titulní postavy o expresivní zkratku ženoucí Heddu do podoby nesnesitelného monstra,¹⁸ ostře se odrážejícího od „zhuštěných civilních portrétů“ ostatních protihráčů.¹⁹ Jaroslava Adamová, která chce postavu obhájit,

¹⁸ „Radok staví Heddu,“ píše F. Černý, „nejprve do světla co nejnepříznivějšího. Chce od ní, aby demonstrativně dávala najevo svůj despekt k lidem, mezi něž se sňatkem dobrovolně dostala. Máme tu proto Heddu prezíravou, panovačnou a cynickou, egoistku k nevystání. [...] Lidé, kteří ji nyní obklopují, nejsou v této inscenaci tak malí a ubozí, jak se Hedda domnívá. Od setkání s Lövborgem začíná však Hedda najednou bojovat o sympatie diváků, takže k závěru, když si bere život, stojíme nad lidským vrakem, který už má, navzdory všemu, co se stalo, naše určité sympatie“ (Rudé právo 5. 5. 1965).

¹⁹ Radok experimentoval v některých případech i s obsazením, které ředitel Ornest ve svých vzpomínkách označil za „poněkud nesourodé a nevhodné“: paní Elvstedovou, soupeřící s Heddou o přízeň jejího manžela Jörgena Tesmana, hrála Jiřina Bohdalová, vystupující tehdy převážně v komediálním repertoáru: právě slaví úspěchy jako Achardova *Idiotka* a především jako na komediální hvězdu, která je přišla bavit, reaguje na ní publikum i v případě Ibsenova dramatu; podobně tomu bylo i s představitelem Tesmana Lubomírem Lipským, který v té době plnil Divadlo komedie *Charleyovou tetou*. Výsledný dojem však zapůsobil na kritika F. Černého tak, že všichni herci (s výjimkou J. Adamové) úspěšně tvoří věrohodné charaktery.

se podle vlastních slov takovému zjednodušování úporně bránila po celou dobu zkoušek, provázených režisérovou metodou „vyvádění ze stereotypů“, které však herci někdy brali spíš jako vyvádění z rovnováhy a záměrné znejistování.²⁰

„Na jedné straně je tímto zkrácením a zhuštěním posílena vnější intenzita představení, na druhé straně však uniká vnitřní sepjatost osudů a dějů (zejména vývoj titulní postavy je škrty v druhé části ochuzen),“ míní zkratka (b) v Zemědělských novinách, konstatující rovněž, že z hereckých výkonů zaujme „především J. Adamová v titulní úloze“.²¹ To Františku Černému v Rudém právu se zdá, že Adamová „hraje Heddu se souhlasem režiséra příliš koturnovým způsobem, který se ostře odráží od civilního projevu spoluhráčů. Teprve ve druhé polovině večera se její projev v několika místech sblíží s projevem ostatních.“

Inscenace se dočkala 41 repríz (komedie ze stejné sezony – Shawův *Dům u zlomených srdcí* či populární *Jak je důležité mítí Filipa* od O. Wildea – se hrály 49krát, respektive 50krát). Ředitel divadla o ní prohlásil, že přestože měla ideální obsazení v hlavních rolích (Lövborga hrál Václav Voska) a vyznačovala se vysokou profesionální úrovní, postrádala „onu výlučnost, onu všelidskou absurditu, onen dotyk boží ruky...“ Věnujeme-li jí v této studii tolik místa, není to jen kvůli poznámkám komentujícím zákulisí divadelní tvorby. Na konkrétním osudu herečky a postavy se vnucují již výše formulované otázky týkající se vztahu režiséra a herce. Z pozice od režijního pultu je dostatečně plasticky, s jmenovitými příklady popsal Radokův svého času asistent Václav Havel,²² aniž by se ovšem zabýval i postavením ‘druhé strany rampy’ (však byl také asistentem režie, nikoli herectví...).

Byli pro Radoka herci MDP rovnoprávnými partnery při tvorbě inscenace? Měli vůbec šanci se jimi stát? Václav Havel o práci Radoka s herci napsal v časopise *Divadlo*, že „je-li cílem Radokovy režie – pokud jde o herce – vytvořit na jevišti novou, svéprávnou a skutečně živou realitu, pak je logické, že osou inscenační práce je mu snaha umožnit a vyprovokovat v hercích takový tvůrčí proces, v němž by se *vymanili z pojetí statického herectví* a jímž by se *proměnili na scéne v živé postavy*“ [kurz. Z. S.] a že tento ‘oživující’ proces spočívá 1. ve „vysvobozování z krunýře [...] nejhlubších hereckých návyků, zbavování [...] jeho stabilizovaných hereckých prostředků a uvolňování jeho skutečné, původní a mimo všechny vyzkoušené rejstříky se uplatňující herecké potence; 2. v mobilizaci takto uvolněné síly do služeb dané postavy a dramatu.“

Konkrétně to probíhá tak, že v první fázi, kterou režisér věnuje odbourávání návyků, se aranžuje hra (podle předem přesně vypracovaného schématu) a režisér prostřednictvím výkladu o smyslu aranžmá seznamuje herce se smyslem a obsahem hry i inscenace. Cílem takových „technických“ zkoušek v prostoru, při nichž herec chodí po jevišti, zapisuje si text a snaží se „nehrát“, ale technicky

20 „Rudla Deyl, který zkoušel Bracka, byl v té době nesmírně populární v satirce *Občan Čančík*. – Čančík, Čančík! – pokřikoval na něho Radok před všemi z hlediště při nejvypjatějších scénách. Rudla byl zoufalý, až jednou zasáhl Voska, že by snad pan režisér nemusel kolegu tak ponižovat, a Radok se urazil,“ vzpomíná ještě po čtyřiceti letech na nervózní atmosféru zkoušek Jaroslava Adamová, na kterou k dovršení všeho při jedné generálce spadly těžké dveře tvořící součást dekorace. „Málem mě to zabilo.“

21 [b], Zemědělské noviny 22. 5. 1965.

22 Zajímavé srovnání nabízí dvě studie o Radokově práci s herci: článek uveřejněný v časopise *Divadlo* č. 5/ květen 1965 neobsahuje konkrétní poznámky a úsudky na adresu herců, které najdeme v materiálu vznikajícím ještě o rok dříve pod dojmem zkoušení *Švédské zápalky* a uveřejněném až po více než čtvrt století v samizdatovém vydání sborníku *O divadle V/1989*.

HEDDA

Henrik Ibsen: Hedda
Gablerová. Komorní
divadlo 1965. Lövborg:
Václav Voska



čistě, přesně a správně odříkávat text, přičemž mluvení „nesmí být herecky zpracovááno (veškeré pokusy o intonační prohýbání, zabarvování, zvýznamňování, stejně jako vůbec o jakoukoli hlasovou charakterizaci postav jsou vyloučeny)“, je, jak se v článku zdůrazňuje, „vnitřní transpozice“ herce do dané postavy, která se ovšem neděje „přímým formováním hereckého výrazu“, ale že „režisér musí působit na hercovu osobnost tak, aby ji vnitřně přesvědčil o své představě a aby tudíž hercova kreace z jeho *vlastní vůle* směřovala k *režisérově* představě [kurz. ZS]. [...] Herec prostě musí umět přijímat dané věci za své a toto vnitřní předsevzetí automaticky projevovat v divadelně sdělném, tj. perfektním tvaru.“

To jsou cíle jistě ideální a velmi ušlechtilé. Poněkud zarážející však je, že se přitom jaksi apriori počítá s hercem uvězněným v pasti „statických grifů“ a vlastních manýr, „které si během let u divadla osvojuje naprosto neuvědoměle a samovolně,“ a s tím, že samostatná herecká tvořivost snad ani neexistuje. Ta se probouzí až pod vedením osvětleného guru, který herce směřuje různými podněty (včetně vyprovokovaných šoků, atakujících jeho sebevědomí) k ‘dialogu’ (jak to nazývá Václav Havel) zaměřenému k domluvě a shodě o smyslu celé věci. „Celý tento ‘dialog’ je ovšem řízen režisérem ne samozřejmě v tom smyslu, že by v něm měl poslední slovo nebo dokonce právo veta (takový režijní diktát by herce vnitřně zablokoval a on by pak jen vnějšími prostředky plnil dispozice režiséra), ale tak, že v něm má vždy jistou převahu (bez pejorativního významu toho slova), která mu umožňuje v tomto dialogu herce vždy nakonec přesvědčit o svém pojetí – pokud ovšem sám neuzná, že hercův návrh určitého řešení je lepší než pojetí jeho. Radok je schopen vést celé hodiny tento druh dialogu jen a jen proto, aby herec celou věc pochopil sám, a on ho k ní pouze dovedl.“

Nabízí se tu srovnání se zkušeností, jakou prošel při práci s Alfrédem Radokem o nějakou dobu dříve Radovan Lukavský. Bylo to v Národním divadle při zkoušení hry Lillian Hellmanové *Podzimní zahrada*, ve které excelovali Karel Hö-

ger, Vlasta Fabianová, Leopolda Dostalová, Olga Scheinpflugová, Marie Vášová, Bohuš Záhorský (s ním Radovan Lukavský alternoval) a další. „Jednou během zkoušky na mne Radok zakýval, abych si přisedl, a pološeptem povídá: ‘Poslechni, to bude asi dobrá hra, vid’!’ Já mlčky přisvědčil. ‘A herci taky, vid’? Výborní?! Nojo, tak tím to asi bude! Mně je totiž pořád divný, že na to můžu jen tak s potěšením koukat a nemám vůbec žádný nutkání nějak se do toho vložit a předělat to, přebourat, přejinačit, něco vymyslet, čím by se to vylepšilo – to, k čemu mě dráždí každá slabotina – no dívej se na ně... člověče, oni jsou dobří!’“ (Sílová 1999: 116–117)

Jaroslava Adamová podle vlastních slov nejvíce trpěla režisérovými úkoly typu: „Teď se zastav tam nahoře na schodu a podívej se do světla“ – „Proč,“ ptá se zmatená herečka. – „Podívej se do toho světla, hlavu výš, ještě, a pootevři víc pusy...“ – „Ale Alfréde, proč mám koukat do reflektoru? Jaký k tomu má moje figura důvod?“ marně vzdoruje herečka, která se cítí režisérem nikoli směřovaná, ale krajně manipulovaná.

Mezi inscenací v Národním a zkoušením v MDP neuběhlo ani deset let. Jistě, Národní je Národní a MDP nemají v souboru tolik skutečných osobností, jimiž je tehdejší činohra ND nabitá. V MDP si režisér Radok prošel trápením se zavedeným zasloužilým umělcem, kterého neváhal atakovat doslova osobními urážkami, aby aktivizoval jeho „hereckou tvořivost“. Ale proč taková nedůvěra a despekt k hercům, v nichž mohl pro své inscenace hledat spíš spojence?²³ Jenomže... Hledá vůbec Radok v hercích spojence? Prosazuje-li tzv. technické hraní, jehož použitím chce odbourat staré a předejít novým hereckým manýrám a jež má být „pozvolna naplňováno obsahem“, nejde vlastně o nahrazování jednoho ‘vnějšího’ (řemeslného) postupu jiným, který může být z hlediska herce považovaný za stejně vnějškový? Radok sám ústy svého asistenta přiznává, že záměrně a vědomě

23 Podobnou zkušeností s Alfrédem Radokem jako J. Adamová procházel i Václav Voska, o němž v souvislosti se zkoušením *Švédské zápalky* píše V. Havel: „Vydra ani Voska se jistě za celý svůj dosavadní život u divadla nenamáhali, aby se zbavovali toho, co je u nich šablona, ale zřejmě naopak toho vždy plně využívali – v rozporu s vlastními teoretickými prohlášeními. [...] Lpějí na svých ‘grifech’; u jednoho starých padesát let, u druhého snad novějšího data, s tvrdošíjností hospodářů, kteří si nechťejí nechat vzít svůj majeteček, brání své ‘herecké prostředky’ a bojí se vstoupit na jeviště bez jejich pohodlného županu – nazi, obnažení, tak, jak je pánbůh stvořil a jak jsou nejspíš lidmi a nejmenší herci“ (Havel 1962: 380). Ještě tvrdší hodnocení vyslovuje o Svatopluku Benešovi („Benešova manýra je ovšem zato zlá a silná: konverzační hezoun s rádoby nonšalantním chováním. [...] Má permanentní křeč v krku a v zádech, jeho soubor gest je rovněž prolezlý manýrou skrz naskrz [...], nemá však asi mnoho dispozic k inspiraci své osobnosti postavou a k jejímu existenciálnímu rozvinutí a usměrnění.“). Svatopluk Beneš sám na zkoušení *Švédské zápalky* vzpomíná v knížce *Být hercem*: „Pracovat s tak vyhraněným režisérem znamenalo octnout se na šest týdnů v očistci. Co bylo v textu jen lehké naznačeno, bylo nutně tvůrčím způsobem dokreslit. Režisér se tím nijak netajil. Gejzír nápadů, které den za dnem obměňoval, tryskal znovu a znovu, což pro zúčastněné herce znamenalo cvičit se v sebeovládání. Nakonec už nikdo nevěděl, co vlastně platí. Nebyla to tedy žádná idylka, přestože mělo jít o úsměvnou hříčku a zkouškám by rozhodně prospěl poněkud uvolněnější průběh. Ale na rozmary nebylo u Radoka ani pomyšlení. Začínal přesně na minutu slovy: ‘Prosím, zkouška – teď!’“ Pro Benešovu postavu, jejímž nástupem chtěl režisér diváky šokovat, hledal prý něco neotřelého a zkoušku za zkouškou měnil požadavky. ‘Protože mne to znervózňovalo, nic se mi nedařilo. Přestože jsme byli přátelé, napětí mezi námi rostlo. Chtěl jsem mu vyhovět. Ale byl jsem stále křečovitější. Jenže role vyžadovala naprostý opak – nenucenost. Nerozuměl jsem mu. Zdálo se mi, že sám neví, co chce. Zapochyboval jsem o vhodnosti obsazení. [...] Na jedné zkoušce to konečně prasklo. Z hlediště se ozvalo ‘Dost!’ Nastalo ticho. Chvilí mlčky seděl a sledoval, jak stojím rozhořčený na scéně. Pak vstal, přišel až ke mně a zůstal stát s naježenými vousy. Nemluvil. Potom si přivolał asistenta Havla a povídá: ‘Václave, co s tím Benešem budeme dělat?’ Ten také mlčel a bylo mu trapně. Tak jsem to rozál. ‘Já vám poradím, Alfréde, najděte si někoho jiného.’ Podíval se na mne a řekl: ‘Tak toho pro dnešek necháme.’ A šli jsme domů. Druhý den povídá: ‘Dělejte si to, Sváto, jak chcete.’ Až do premiéry jsem od něho neslyšel jedinou připomínku. Pomalu jsem se zbavoval křeče, uvolňoval se a nabýval vnitřní rovnováhy.“ – „V posledním cyklu zkoušení už nešlo dělat nic jiného než ho vrátit do manýry (aby měl jistotu) a tuto manýru zakamuflovat,“ píše o tomtéž Václav Havel... – Svatopluk Beneš dodává: „Jak byl spokojen, vlastně nevím, protože mi nedal navoň ani souhlas, ani nevoli. Ale obecněsto při mém výstupu často zatleskalo, což se dalo přičíst na vrub mého pojetí. Možná že právě to ho mrzelo nejvíc. Už mne nikdy neobsadil. [...] Dodnes jsem se s tímto střetnutím nevyrovnal,“ píše sedmdesátiletý herec v roce 1988 (Beneš 1992: 148–150).

OLIVIE LEECHOVÁ

**Ray Lawler: Léto sedmnácté
panenky. Komorní divadlo
1965. Barney Ibbot: Rudolf
Deyl ml.**



bourá základy řemesla, jak si je léta pěstovali přední herci MDP, při práci často odkázaní jen sami na sebe a na své partnery (viz nářky recenzentů nad letitou úrovní režijní stránky většiny inscenací) – ale co přináší hercům namísto toho? Svou vlastní vizi, kterou mají do detailu vyplnit: nechce tím však po nich, aby se vlastně vzdali toho, co tvoří podstatu jejich hry? Průměrné texty v průměrných režiiích často zachraňuje jen jejich půvab a kouzlo, schopnost dát svou bytostnou přítomností na jevišti tomu, co se předvádí, hlubší obsah... Většina repertoáru MDP je psaná pro herce s touto schopností: zaujmout a pobavit obecenstvo v myšlenkově nenáročných komediích. Ostatně, ředitel divadla ve svých vzpomínkách zdůrazňuje, že „sami se z hlubokého přesvědčení nazývali divadlem hereckým,“ a jinde, že to, co režiséry MDP spojovalo, byl – soubor a dramaturgie (Ornest 1993: 245, 290).²⁴ Jak mohlo dopadnout střetnutí takového typu divadla s režisérem modernistou, vycházejícím z těch premis avantgardy, jež považují herce za *jednu ze složek*, a to nikoli složku hlavní, inscenace, která je *dílem režisérovým*?

Režisér Ladislav Vymětal, který už na škole Radokovi asistoval a později byl jeho přítelem stejně, jako se stal přítelem Voskovým, svěřil Marii Bokové, jak ho nedorozumění mezi Radokem a herci mrzela: „Radok, který byl daleko plašší, než se zdálo, působil při prvním setkání s herci imperativně a ne všichni to snesli. Voska jako každý velký umělec byl neurotik, navíc měl *komplex prvního kroku*, jak jsem si to pro sebe pojmenoval. Ve chvíli, kdy se šlo od stolu a rozborových zkoušek do prostoru, na jeviště, byl nejistý, psychicky i motoricky, plný obav. Nesměl se vyplašit, zakřiknout – naopak potřeboval podržet. A Radok zkoušel od začátku precizně, se všemi minidetaily, to Voskovi nemohlo vyhovovat. Viděl jsem to, chodil jsem na zkoušky. Když jsme se později spřátelili, bylo možno s Voskou taky tak zkoušet, ale *musel získat důvěru* [kurz. ZS]“ (Boková 1999: 116).

Otázka *důvěry*... „Já jsem niterná herečka,“ říká o sobě dodnes Jaroslava Adamová a má tím na mysli onen stav, vnitřní rozpoložení, které ji nutí pro pře-

²⁴ Ornest se také zmiňuje o negativní reakci některých předních členů souboru na *Hru o lásce a smrti*: Jak ji mohli (Jaroslava Adamová nebyla se svými názory na tuto inscenaci sama) přijímat, když všechno to, co jindy na jeviště MDP přinášeli oni 'sami sebou', jim Radok vzal a nahradil režijním přepisem textu a velkolepě zaranžovanou hudebně-dramatickou šou?

tlak energie, senzitivity, pro přemíru různých, často protichůdných 'hnutí', která v sobě cítí, hledat a nacházet odpovídající podobu: Adamová vnímá a cítí postavu *psycho-fyzicky*:²⁵ Herečka takto cítící, musí usměrňovat mohutný tok energie a emocí (v doslovném překladu *pohnutek, hnutí*) a tak tvarovat výraz pro své postavy – postupně, jak se o nich víc a víc dozvídá, opracovává a zpracovává svůj 'materiál'. Neboť, jak říká Otakar Zich: oč intenzivněji cítí fyziologické vjemy provázející její představy o postavě, o to intenzivnější má i „představu jejího vnitřku, představu stupňující se po citové a snahové stránce až v skutečný citový vjem.“

Není divu, že jestli chce Radok po hercích, zjednodušeně řečeno, aby naplnili obsah či vyplnili konstrukci, kterou si sám předem vymyslel, muselo to Adamové činit muka, na něž vzpomíná dodnes. Manévrovaná předem danými režijními postupy, nesvá a znejistělá nedůvěrou, bez práva na vlastní cestu, působila nakonec nesvobodně – tak, jak popisují kritikové *Sestupu Orfeova* i *Heddy Gablerové*...

A přece: „Všem těm bytostem propůjčuje Adamová přitažlivou křehkost svého zevnějšku i dráždivou ženskost, která umí být pyšná a elegantní stejně jako zanedbaná a zvulgárnělá, chladná i odmítavá stejně jako rozpálená a nedočkavá. Jen jejich nitro, způsob myšlení a schopnost reagovat na vnější a vnitřní impulsy přizpůsobuje podmínkám a okolnostem, v nichž žijí,“ píše o jejím herectví v té době (už podruhé během jediného roku) v časopise *Divadlo* Helena Suchařípová.

(Pokračování)

Citovaná literatura:

BENEŠ, S. *Byt hercem*, Praha 1992

BOKOVÁ, M. *Václav Voska. Intelekt a srdce*, Praha 1999

FREJKA, J. „K dosavadní práci Městských divadel“, *Divadelní zázpisník* 1947, s. 464–472

HAVEL, V. „Radokova práce s herci“, *Divadlo* 1963, 5

HAVEL, V. „Několik poznámek ze Švédské zápalky“, in sb. *O divadle* 1, 1986–9, Praha 1990

ORNEST, O. *Hraje váš tatínek ještě na housle?*, Praha 1993

SÍLOVÁ, Z. *Radovan Lukavský*, Praha 1999

SUCHAŘÍPOVÁ, H. „Emancipace citu“, *Divadlo* 1965, 8

ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 1986

25 Měla jsem možnost poznat tuto vlastnost Jaroslavy Adamové sama na sobě jako žačka konzervatoře, když mě pronásledovala za to, že „necítím zevnitř, ze sebe“, nýbrž zvnějšku „vyrábím“ tupá, nic nevyjadřující gesta a intonace. Stejnou situaci jsem pak zažila na hodinách herectví na DAMU, tentokrát v roli asistenta a pozorovatele: Jaroslava Adamová nikdy nepředehrává, neříká studentovi, co má dělat, ale velmi výrazně (často aniž by o tom *mluvila*) dává najevo, co student podle ní dělat *nemá*. Při sledování studentů je ve střehu *celé její tělo*: vychází z něho chvění, pohyby, zvuky v podobě vzdechů a neartikulovaného mručení, tělo jako by se samo tvarovalo, vyjadřovalo jakési celostné hnutí (gestus), vyprovokované tím, co zaujatě sleduje. Počinání studentů vnímá tedy *doslova fyzicky*: *Fyzický* vztah ke světu, tedy i k tomu, co předvádějí adeпти herectví, jak se pohybují prostorem – jak tento prostor oni sami cítí a jak si v něm sami počinají, jak sami sebe *tvarují* ve vztahu k tomuto konkrétnímu prostoru – vzbuzuje v ní potřebu nemilosrdně upozorňovat na nedostatky, vzbuzovat citlivost a všímavost studentů v tomto směru, probouzet smysl pro tvar postavy. Tento 'fyzický' vztah ke světu, zakládající její umění, potvrzuje v praxi to, o čem v případě herecké postavy, kterou na jevišti vytváří herec, mluví ve své *Estetice dramatického umění* Otakar Zich: „Herec jako tvůrčí umělec vnímá své dílo, tj. postavu, [...] *primárně* jako *tělový* vjem,“ píše Zich, který také upozorňuje: „na *hře* je patrné, že [postava] je pro herce *souborem* čistě *tělových*, tj. *vnitřně hmatových* vjemů, jimiž si své pohyby uvědomuje [...] Tento soubor vjemů je jako všechny vjemy něco *psychického*, ale hledíc k tomu, že jím vnímá herec pohyby a stavy vlastního svého organismu, smíme tento soubor označit jako *fyzilogický*; naše živé tělo je vskutku jakoby na půl cesty mezi já čistě duševním a vnějším světem, čistě fyzickým“ (Zich 1986: 106–108).

Svoboda tvorby a patentované myšlenky

Ochrana výsledků duševní práce je živé téma, které se týká klasických oblastí lidské tvorby i oblastí novějších, spojených s rozvojem počítačů. Zatímco umělecké dílo je tradičně chráněno copyrightem, v oblastech více spjatých s technikou je situace méně přehledná a používá se řada dalších způsobů ochrany. Počítačová technika je z tohoto hlediska oblast experimentů, které zpětně ovlivňují ostatní oblasti. Poněkud obskurně působící detaily světa výpočetní techniky snadno odradí laika od bližšího kontaktu, tento svět na povrchu až příliš připomíná laciné kulisy sci-fi příběhu o vzpouře strojů proti člověku. Zároveň s tím ale uniká pozornosti dění, které hluboce souvisí se základními lidskými svobodami. Stroje samotné snad člověka příliš neohrožují, zato nově vznikající právní předpisy výrazně ovlivní podmínky duševní tvorby přinejmenším v příštích desetiletích.

Informační technologie stále více prostupují naším životem a přece zůstávají skryté. V této oblasti dokáže dnes tvořit více lidí než třeba ve sféře hudební, přesto je běžné mít přesnější představu o práci skladatele nežli o práci programátora. Naštěstí je zde na místě jisté zobečnění, duševní tvorba ve všech podobách sdílí stejné lidské pohnutky.

Konfrontace nových oblastí tvorby s existujícím právním rámcem se samozřejmě týká i věčného tématu svobody. Otázka filozofická, zdálo by se, v době moderních demokracií a moderních technologií dobrá snad do rozvláčných teoretických statí. Rychlý, ale klidný proud vývoje moderní techniky jako by nás unášel vpřed vcelku bezpečně a bez zbyteč-

ných omezení. Pod zdánlivou stabilitou se však skrývá prohlubující se střet svobodné tvorby s omezením svobody natolik bizarním a drastickým, že se to většině lidí může zdát neuvěřitelné. Střet omezený prozatím na skrytou práci počítačových odborníků, avšak střet zásadní, protože se týká svobody jednotlivce použít, či dokonce jen vyslovit vlastní myšlenku. Střet v širokém měřítku dnes nevyhnutelný, poněvadž vzniká na pomezí světa hmotných statků, po staletí řízeného zákony založenými na vlastnictví, a světa abstraktní tvorby vyžadující svobodu. V posledních dvaceti letech se tyto dva světy proluly způsobem dosud nevidaným a nastolily tak nové otázky morálky. Pokus o odpověď, postupně kodifikovaný do právního řádu, má název softwarové patenty a zasluhuje mnohem ostražitější pozornost, než mu prozatím věnujeme.

Velké orákulum

V době poměrně nedávné byl internet cosi zvláštního, bylo možné někoho překvapit samotnou existencí světové počítačové sítě a ti šťastnější 'dříve připojení' chlapi mohli ohromovat zvědavé dívky tím, že jim místo pověstné sbírky motýlů ukázali na obrazovce magické orákulum, které znalo odpověď na jakoukoli otázku ze světa techniky a zanedlouho už zkoušelo odpovědět na jakoukoli otázku vůbec. Dnes je snadný přístup k záplavě informací samozřejmý. Angličtina má nové sloveso 'to google' a najít v miliardách webových stránek tu správnou je často možné ve zlomku vteřiny. Možnost zveřejnit cokoli, co člověk ví a zveřejnit chce, vyhověla lidské povaze mimořádnou mě-

rou, a jen kratičkou epizodou tak bylo období, kdy na internetu ještě nebyly zastoupeny všechny myslitelné obory.

Mnoho se změnilo i pro programátory, kteří vytvářeli technický základ těchto změn. Dnes nepotřebují ke své práci mnoho, jen počítač, připojení k internetu a alespoň malý glóbus. Vzdálenosti pro ně totiž svůj význam zcela ztratily, stejně jako hranice států a kontinentů, spojení s každým místem na světě je okamžité – přesto však jednotlivým tvůrcům společného projektu svítí slunce v různou dobu a letmý pohled na poledníky může snadno vysvětlit, proč někdo otálel s odpovědí nekonečný půlden.

Mnoho softwaru vytvořili zaměstnanci počítačových firem, ale za velkou část dnešního pohádkově snadného přístupu k informacím vděčíme i tvorbě zcela nezávislé, svobodné a dobrovolné, tvorbě motivované především samotnou potřebou tvořit. Nová technika poskytla člověku další způsob vyjádření, který v sobě snoubí extrémní abstrakci s praktickou realitou, a tato výzva byla pro mnohé neodolatelná.

Práce z lásky a květiny

Profesor Donald Knuth je dnes legendárním příkladem programátora, který pracoval s láskou a s nebyvalou pečlivostí vytvořil vynikající typografický systém, dodnes široce používaný k sazbě odborných článků a knih. Výsledky své práce dal zdarma k dispozici všem a podrobně je popsal v několikadílné monografii, jíž je zároveň autorem, sazečem, grafikem i tvůrcem všech řezů použitých liter. Teprve po této – v původním plánu drobné – odbočce od své práce mohl profesor dle svých představ kvalitně vysázet postupně všechny díly své další monografie, nazvané *Umění programovat počítače*.

Do generace hippies patří věkem Richard Stallman. Nesdílel sice s hippies třeba názory na přístup k drogám, o to silněji ale sdílel a prosazoval jejich názo-

ry na lidskou svobodu a ze všech svých sil se je pokusil použít při tvorbě počítačových programů. Jeho licence nazývána 'copyleft' dává každému právo program volně používat pod podmínkou, že toto právo nebude upírat ostatním. Programy s touto licencí se od té doby rozšířily a zdokonalily natolik, že většina uživatelů počítačů by dnes při veškeré své práci snadno mohla vystačit s těmi, které jsou zcela legálně k dispozici zdarma. Této možnosti již dlouho využívají vědci a inženýři, postupně následovaní dalšími skupinami uživatelů – příkladem ze současnosti je třeba celá městská správa Mnichova.

Lidské chování v počítačové síti je poněkud překvapivé. V situaci, kdy vzdálenost nehraje roli a čas plyne zběsile vpřed, lze obsáhnout pohledem celé epochy vývoje a pozorovat dění jako v mraveništi se skleněnou stěnou. Záhadné zdroje pokroku pak přece jen dostávají jasnější obrysy. Například diskusní skupiny spojené elektronickou poštou jsou příkladem jakýchsi klubů s volným vstupem, avšak s pevnými, i když většinou nepsanými pravidly. Pravidla chování směřující ke společnému prospěchu zde vznikají s neuvěřitelnou rychlostí a lehkostí, různorodá společnost spojená určitým společným zájmem dokáže díky nim efektivně řešit velmi komplikované otázky. K zachování pravidel přitom stačí (zřídka použité) upozornění, vždy zdvořilé a málokdy příliš důrazné. Technicky vzato jsou k dispozici i silnější nástroje, téměř nikdy se však nepoužívají.

Katedrála a tržiště

Potřeba tvořit tedy přinesla programy dostupné zdarma, vývoj však šel ještě mnohem dál. Eric Raymond ve slavné esejí *Katedrála a tržiště* popsal další stupeň, na němž se objevují úplně nové postupy při tvorbě softwaru. Popsal dříve nemožný a nemyslitelný způsob spolupráce, který sice vznikl před očima všech

a jehož přítomnost mnozí tušili, ale nedokázali nahlas připustit. Stále ještě šokovaní samotným faktem vzniku a úspěchu volně šiřitelného softwaru tvůrci ani uživatelé hned nepostřehli další rozrůznění nových možností. Stavba velkého softwarového díla ve stylu katedrály s dobře připravenými plány, které umožní spojit všechny oblouky kamenné klenby do pevného, mistrovsky provedeného celku, odpovídala učebnicím i vžitému ideálu. Novum celosvětové spolupráce na volně šiřitelném softwaru spočívalo zatím jen v tom, že bylo možné katedrálu vystavět bez finančních prostředků, především z mimořádné schopnosti a potřeby tvořit. Pevný plán a nutnost kázně při stavbě zůstaly, ve srovnání s prací softwarových firem byly snad, ve stoickém prostředí oproštěným od běžného shonu, někdy i zdůrazněny.

Málokdo by tedy očekával, že dílo významem konkurující katedrále může vzniknout v nepřehledném zmatku orientálního bazaru, v nepřehledném a rychle se měnícím chaosu, v němž je vše pevnému řádu na hony vzdálené a v němž chvilkové pocity mají nemenší význam než rozum. S propojením celého světa počítačovou sítí se však nemožné stalo skutečností, nikoli samozřejmou, ale mnohokrát opakovanou a po jisté době i pochopenou a dobře popsanou. Místo rýsování v klidné pracovně byly teď plány načmárány a mnohokrát roztrhány a znovu načrtnuty přímo uprostřed vřavy tržiště, a přestože i tentokrát někdo stál v čele, byla nyní vedle technických schopností stejně důležitá i schopnost strhnout ostatní nezdolným optimismem.

Zrodil se nový styl, který s nečekanou lehkostí stvořil vedle dlouho budovaných katedrál nové stavby, získal zasloužené uznání – a z některých dříve plánovaných nedokončených staveb nakonec získal i s ochotou poskytnutý stavební materiál. Zrodil se styl *bazaar*, ve kterém vše leží před očima již v okamžiku vzni-

ku a všetečné pohledy a názory kolemjdoucích nerozptylují, nýbrž pomáhají při vlastní tvorbě. A zrodily se i nové požadavky na vedoucí osobnost. Linus Torvalds nemálo přispěl k technické kvalitě dnes nejznámějšího volně šiřitelného operačního systému pro osobní počítače, ale jistě věci pomohl i tehdy, když trval na tom, že znakem projektu bude roztomilý a na výsost spokojený tučňák, který se právě nacpal herinky a viditelně je mu na světě dobře.

Plavba k útesům

Měnicí se podmínky rychle přinutily softwarové firmy hledat si postavení v nové situaci, kdy uživatelé zvolna ztrácejí důvod jakýkoli software kupovat, neboť mají zcela legálně k dispozici alternativu, která je zdarma. Díky setrvačnosti si ce ještě nedošlo k masové změně, avšak její stále hmatatelnější možnost vyžadovala reakci.

Některým firmám se podařilo plout po větru a skloubit své komerční záměry s novou realitou, v níž je spontánní tvorba softwaru hnací silou. Firma Apple, jejíž operační systém byl vždy oblíbenou volbou hudebních tvůrců, udělala krok radikální a odvážný – základ svého systému nahradila volně šiřitelným systémem BSD, a získala tak značnou podporu svobodomyslných programátorů. Řada dalších firem udělala kroky podobným směrem. Nabízelo se ovšem i jiné řešení – již dlouhá léta kritizovaný způsob ochrany softwaru pomocí patentů dospěl mezi velkými společnostmi do stavu jakési stagnující zákopové války každého s každým, nicméně volně šiřitelný software mohla tato zvláštní právní zbraň zcela zničit.

Patent je spojený s představou převratných vynálezů, s představou technického génia a mimořádných výsledků jeho práce. Na mysl přicházejí jména jako Thomas Alva Edison či Leonardo da Vinci. K vynálezu samotnému pak v ně-

kterých dobách může patřit patent, listina jistě méně významná než vynález sám, přesto však se značnou honorifikou vahou. Aureola patentů je dost silná na to, abychom na kontrastu s ní mohli založit jazykové obraty jako „má patent na rozum“, v nichž hypotetické snížení významu patentů působí humorně, protože ten pravý nezpochybnitelný význam patentů je v obecném povědomí. Jak uvidíme dále, s patenty na rozum může být dnes vše úplně jinak, než bychom čekali a než bychom si přáli, ale zůstaňme ještě u historie.

Patenty se často považují za výborný způsob ochrany malého vynálezce před velkými firmami. Ve skutečnosti je ale spíše na místě pomyslet na spojitost s dávnými královskými patenty – těmi absolutní vládce poskytoval jistá privilegia vyvoleným, samozřejmě vždy s ohledem na vlastní prospěch. Nejde o náhodnou slovní shodu, existuje zde souvislost historická, je zde plynulý vývoj, jímž se jeden z nástrojů absolutismu kultivoval do součásti práva moderních demokracií. A stupeň této kultivace je jen tak velký, jak velký byl do očí bijící nepoměr mezi prospěchem absolutní moci a prospěchem společnosti jako celku. V nově uspořádané společnosti byly některé nedostatky systému patentů jasně viditelné a došlo k jejich odstranění. Zbytek absolutistického nástroje zůstal a vydává se za neměnnou podmínku technického pokroku.

Patent a copyright se velmi významně liší. Copyright, „právo kopírovat“, se porušuje tehdy, když je dílo neoprávněně kopírováno, provozováno či jinak použito – a samozřejmě tedy musí existovat ono určité konkrétní dílo, které je kopírováno, neboť jen ten, kdo má dílo v nějaké podobě k dispozici, může se prohřešit proti copyrightu. Patent však chrání ideu a její použití, v případě nehmotného duševního díla tedy jeho nehmotné elementy, jimiž jsou jednotli-

vé myšlenky. Na rozdíl od copyrightu zde není podstatné, zda byla idea zkopírována – z hlediska práva je podstatná jen shoda s patentem. Není důležité, zda shoda vznikla zkopírováním, anebo náhodným znovuoobjevením. Čím je myšlenka jednodušší, tím častěji vzniká zcela nezávisle mnohokrát opakovaně. Patent na jednoduché myšlenky je tedy často porušován zcela nevědomě.

Zdálo by se, že na věci jednoduché, zřejmé až triviální by se patent nikdy udělovat neměl. Patentové přihlášky jsou ale psány velmi zvláštním a složitým jazykem, který se mimo oblast patentů k ničemu nepoužívá a který je těžko srozumitelný i odborníkovi, jehož oboru se vynález týká. Trivialita samotného ‘vynálezu’ se tak snadno skryje v nepřehledné zmeti slov.

Evropská patentová úmluva stanovila v roce 1973 jasné pravidlo: software nelze patentovat. Pravidlem se řídil Evropský patentový úřad i úřady jednotlivých evropských zemí. Zdálo se, že věc je tak jasná jako rozdíl mezi černou a bílou a úřady dlouho softwarové patenty nepřijímaly. V osmdesátých letech však začal softwarové patenty přijímat úřad americký a pod zvolna sílícím tlakem se stejným směrem postupně vydal i úřad evropský. Evropská patentová úmluva sice nikdy změněna nebyla, ale zdánlivě nemožná záměna bílé a černé se v praxi podařila pomocí postupných zpřesňujících výkladů úmluvy, které si evropský úřad sám pro sebe vytvářel.

V současné době zřejmě existuje mnoho již přijatých evropských softwarových patentů. Přesné číslo neznáme, záměna černé a bílé totiž vyžaduje velmi nesrozumitelně napsanou patentovou přihlášku, ve které se kromě vlastní myšlenky chráněné patentem popisuje řada dalších technických věcí. Jednoduché myšlenky jsou označovány jako „vynálezy realizované počítačem“ a tím se jim zdánlivě dodává nezbytný technický charakter.

Donald Knuth přirovnává snahu uzákonit softwarové patenty ke snaze státu Indiana uzákonit, že poměr obvodu a průměru kruhu je přesně 3 a nikoli přibližně 3,14, anebo ke středověkému zákonu o tom, že Slunce obíhá okolo Země. „Lidské zákony mohou být významně prospěšné, ale ne tehdy, když odporují základním pravdám.“

Patent lze chápat jako smlouvu mezi vynálezcem a společností. Vynálezce prozradí společnosti své technické řešení a společnost mu za to na omezenou dobu poskytne monopolní právo patent využívat či za úplatu povolit využití jiným. Toto pojetí samozřejmě předpokládá existenci nějakého problému, který je vynálezem ku prospěchu společnosti vyřešen. Řada softwarových patentů ovšem popisuje myšlenky tak jednoduché, že je obtížné vůbec formulovat existenci problému, a pokud už se to podaří, snadno se dá problém okamžitě vyřešit i bez četby patentu. Společnost zde tedy za poskytnutí monopolu prakticky nic nezískala.

Je-li určitá myšlenka patentovaná, lze se pokusit se jejímu použití vyhnout, je možné dohodnout se s majitelem patentu na licenčních poplatcích, anebo lze soudně prokázat neplatnost patentu. Vyhnout se použití patentovaných myšlenek je velmi obtížné. Především nikdo neví, co vše již patentováno je. Amerických softwarových patentů jsou statisíce, v Evropě, kde se zatím alespoň teoreticky zakazují, se počet protiprávně přijatých softwarových patentů odhaduje na 30 tisíc. Řada oblastí je již pravděpodobně patenty zcela neproniknutelně pokryta, jediný patent EP0487110 například pokrývá prakticky jakýkoli způsob použití počítače k archivaci a zpracování lékařských vyšetření, ačkoliv sám o sobě neposkytuje žádnou užitečnou informaci.

Dohoda o licenci je přijatelná pro velké firmy, které ovšem spíše než dohody o využití jednotlivých patentů uzavírají

jakési blokové smlouvy o vzájemném neútočení, zahrnující celá patentová portfolia. Teoreticky je možná dohoda o licenci jednoho patentu, kdy poplatky tvoří jednotky procent ceny programu. Obvyklý program by ovšem vyžadoval tolik jednotlivých licencí, že to prakticky možné není. Pro volně šiřitelný program znamená jediný softwarový patent likvidační projekt.

Prokázat neplatnost patentu by jistě bylo nejsprávnější, vždyť softwarové patenty jsou v Evropě podle stále platné úmluvy z roku 1973 neplatné všechny. Navíc jsou takové patenty často triviální a týkají se věcí, o kterých se již vědělo dříve. Patent by se tedy dal zrušit hned ze tří dobrých důvodů, avšak enormní soudní náklady na jeho zrušení tuto cestu vylučují pro jednotlivce i pro malé a střední firmy.

Jakkoli absurdní mohou softwarové patenty být, současný systém v Evropě pro ně vytváří příznivé podmínky. Peněžní příjem Evropského patentového úřadu odpovídá počtu přijatých patentů a přijímání softwarových patentů umožňuje tento počet zvýšit. Je-li patentová přihláška psaná dostatečně složitým jazykem, poskytuje úřadu jisté alibi a může být přijata. Při současných počtech patentových přihlášek je navíc pečlivé posouzení jejich novosti a kvality zřejmě opravdu nemožné. Evropský patentový úřad se přitom nezodpovídá prakticky nikomu, ve sporných případech rozhodnou jeho vyšší představitelé a řadou takových rozhodnutí postupně modifikují právo, podle něhož se řídí při dalším rozhodování.

V posledním roce komunistického Československa vyšel tiskem velmi odvažný text o státní moci, v němž autor uvažoval, že naprosto vše by bylo ztracené, kdyby moc zákonodárná, výkonná i soudní byla v jedné rukou. Státní moc si na autora nedošlápla, byl jím totiž Charles-Louis Montesquieu, od jehož narození uplynulo tou dobou tři sta let.

Evropský patentový úřad však dnes kupodivu funguje právě oním obávaným způsobem, o kterém Montesquieu psal.

Více a ještě více

Jednotlivý patent je obvykle poměrně nevýznamný. Velké softwarové firmy v USA proto shromáždily celá patentová portfolia s tisíci patentů a dostaly se do kvalitativně nové pozice. Prakticky neexistuje program, který by neporušil alespoň jeden patent z takového portfolia. Firma tedy může žalovat každého tvůrce softwaru. V lepším případě pak používá své patenty jen jako zastrášující obrannou zbraň. Takovou firmu nebude konkurence žalovat, protože by následoval protiútok.

Udělení patent může také dlouhá léta bez povšimnutí ležet ve spisech a myšlenka v něm popsaná může být mezitím široce používána, aniž by kohokoli napadlo, že její svobodné použití není možné. Může se stát dokonce součástí standardu, který všichni považují za volně použitelný. Když pak majitel svůj 'ponorkový' patent náhle vyloví, má před sebou řadu nic netušících možných obětí právního útoku. Často se takto používají patenty, které patřily zkrachovalým firmám. Původní majitel třeba kdysi podal patentovou přihlášku s čestnými úmysly, nový majitel má však připravený jiný způsob využití.

Existují firmy specializované pouze na shromažďování patentů, pomocí nichž lze vydírat ostatní. Takové firmy si své vlastní softwarové patenty, ale jejich zaměstnanci jsou pouze právníci, neboť firma sama žádný software netvoří, pouze s pomocí soudních žalob vydírá ostatní. Taková firma má významnou výhodu – vzhledem k tomu, že nemá vlastní produkci, není zranitelná. I pokud má oběť vlastní patentové portfolio, nemůže ho proti vyděrači použít.

První vybrané oběti obvykle ani takové možnosti nemají, agresor totiž často začíná od nejslabších. Žaluje-li napří-

klad majitele pornografického serveru, má větší naději na úspěch díky tiché podpoře veřejnosti. Je vedlejší, že podstatou sporu je patent na přenos videa po internetu a nikoli vlastní lechtivý obsah filmů. Vyhraný spor pak znamená precedens pro další spory a peníze na soud s další, tentokrát větší obětí.

Dá-li se patentovat jednoduchý postup uskutečňovaný počítačem, lze si představit i patentování postupů uskutečňovaných člověkem – vždyť počítače stvořil člověk k obrazu svému, lidské jazyky a programovací jazyky mají mnoho společného a mnoho instrukcí může stejně dobře splnit člověk i stroj. V USA takové patentované postupy označují jako „obchodní metody“, nedejme se ovšem mýlit historicky vzniklým názvem, žádná souvislost s obchodem zde vyžadována není. Patentován je tam například způsob houpání na houpačce ze strany na stranu střídavým taháním za levý a pravý provaz, příklad sice úsměvný, ale z hlediska formálních náležitostí zcela bez vady. Příslušný úředník mohl navíc plně dostát i své povinnosti hledat 'prior art' – pokud se snad daným způsobem nějaké dítě houpalo již dříve, nikdy možná svůj způsob houpání nepublikovalo v časopise, takže prior art nebyl nalezen. Jakkoli se nyní v Evropě může zdát absurdní patentovat si určitý způsob pohybu po jevišti, určité gesto či způsob smíchu, bylo by to jen přímočarým pokračováním obdobných absurdit z oblasti softwaru.

Již několik let probíhají v Evropské unii jednání, která by měla jasně vymezit, co patentovat lze a co nikoli. Odpůrci softwarových patentů vytrvale protestují, za nevelkého zájmu médií i veřejnosti a s vynaložením obrovského osobního úsilí. Zastánci softwarových patentů spíše vítězí a Evropa se zvolna přibližuje k situaci v USA, kde se soudní spory o softwarové patenty staly běžnou realitou.

Václav Hanžl

Blízká setkání třetího divadla – ISTA 2005

14. symposium Mezinárodní školy divadelní antropologie

Překračování rozličných hranic při hledání divadelních cest je věcí žádoucí a překročení hranice do Polska není věcí nikterak obtížnou, byť vlak do Wrocławu jezdí jen jednou denně a není příliš spolehlivý.

Mezinárodní školu divadelní antropologie (ISTA: International School of Theatre Anthropology) založil v roce 1979 Eugenio Barba, tvůrce Odin Teatret. Podstatu této 'putovní univerzity', se základnou v dánském Holstebro, tvoří multikulturní síť performerů a vědců, kteří se zajímají o divadelní antropologii, neboli pochopení základních principů scénického života performerů.¹ Od roku 1980 uspořádala ISTA v různých částech světa celkem třináct otevřených zasedání (naposledy v říjnu loňského roku ve Španělsku) a ve dnech 1. až 15. dubna poprvé vstoupila i do prostoru středovýchodní Evropy, do místa Čechům blízkému, do Wrocławu, kde se na spoluorganizaci podílelo Centrum Jerzyho Grotowského. To už letos stihlo zorganizovat návštěvu Petera Brooka s jeho nejnovějším představením *Tierno Bokar* a k tomu ještě na začátek června chystá prezentaci 'konkurenčního' spolku *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Podpora těchto aktivit wrocławskou radnicí a státní kasou je nepochybně inspirativní.

Každé setkání ISTA má své ústřední téma z oblasti divadelní antropologie, např. předexpresivita, postavení ženy, bios, dialog mezi kulturami... V názvu toho letošního stálo „*Improvizace: paměť, opakování a diskontinuita*“ (*Improvisation: memory, repetition, discontinuity*). I když samostatné heslo *improvizace* v Barbově *Slovníku divadelní antropo-*

logie nenajdeme, tvoří spolu s pojmem *předexpresivita* (pre-expressivity) jeden ze základních pojmů jeho výzkumů, pojetí divadla a způsobů práce, a už druhé zasedání ISTA v italské Pontedere v roce 1981 pojednávalo toto téma (*Předexpresivita / Improvizace*). Hlavní linii sympozia doplnila ještě druhá část – spojená nerozlučně s místem konání a věnovaná snad nejdůležitější postavě této oblasti divadla – „*Grotowski: paměť a diskontinuita*“ (*Grotowski: memory and discontinuity*).

Setkání ISTA jsou založena zejména na empirickém výzkumu – na praktických cvičeních, pracovních ukázkách hereckých technik a komparativní analýze v rámci zvoleného tématu. Vzhledem k praktickému charakteru, který je realizovatelný jen v omezené skupině zájemců, se akce dělí na dvě samostatné části. Uzavřené soustředění, kterého se zúčastnilo jen 70 vybraných herců, režisérů, vědců a kritiků, proběhlo na začátku dubna v Krzyżowé pod vedením mistrů hereckých technik, členů Odin Teatret a Eugenia Barby. Otevřenou část sympozia, tři sta (také vybraných) účastníků, tvoří už volnější, nicméně velmi intenzivní program: ve třech dnech se odehrály čtyři několikahodinové komentované demonstrace, pět regulérních představení a dvě série přednášek na téma Grotowski. Grotowského centrum přidalo ještě dvoudenní festival „*Eastern line*“ šesti souborů z východní Evropy a blok sloužící zejména k navázání pracovních kontaktů skupin, které se prezentovaly formou ukázek tvorby, videí a rozhovorů.

Samotné téma *improvizace* otevřel E. Barba ve svém vstupním textu,² kde nastínil možnosti různých pojetí improvizace, různých funkcí, úrovní a inten-

¹ Více viz Barba, E. – Savarèse, N. *Slovník divadelní antropologie*. Divadelní ústav a Lidové noviny, Praha 2000, s. 125.

² Barba, E. „*Improvisation*“ (materiál ISTA 2005).

zit existence tohoto fenoménu v procesu herecké tvorby. Divadelní antropologie mu umožňuje uvést improvizaci do spojitosti s pojmy paměť, opakování a diskontinuita na transkulturním materiálu. V rozkročení mezi západní a východní divadelností zobecňuje pojetí improvizace jako *animačního principu* herecké tvorby, která jinak zdánlivě tenduje k obrácené straně – tj. fixaci, paměti a opakování. Odtud pak vychází hlavní zkoumaný dialektický protiklad – vztah mezi kontinuální premeditací (připravenou akcí a formou) a diskontinuální improvizací. Takto nastavené východisko narušuje otázkou, zda je možné tento *nesouvislý dech improvizace* analyzovat samostatně, jako popud obrácení naší pozornosti ke stavu zrodu.

Analýza základního vztahu (premeditace – improvizace) je pak názorně provedena zhruba v následujícím sledu: Mistr určité divadelní techniky (nó, tanec odissi, biomechanika, topeng, tanec orixá, Decrouxova pantomima...) demonstruje a společně s E. Barbou okomentuje některé její podstatné rysy, s tím, že se zaměří zejména na způsob paměťové fixace, předávání tradice a detailní popis provedení konkrétního gesta či soustavy

znaků. Následují variované pokusy o individuální (sólovou) improvizaci uvnitř vlastní herecké techniky na vnější podnět (hudba, neznámý předmět, proměny temporytmu...). Vrcholem je několik společných, kontaktních improvizací dvou až tří herců z odlišných divadelních kultur (např. nó, orixá a Evropanka (!), biomechanika a mime corporel).

Mistrovské ovládání těla ve formě zvolené herecké techniky umožňuje hercům improvizovat v jejím rámci. Na kontrastu jednotlivých technik se ozřejmují různé druhy a intenzity improvizace a způsoby myšlení. Ve většině případů společné improvizace se etuda dokonce stává divadelně atraktivní. (Pracovní charakter setkání byl až nepříjemně zdůrazněn Barbovým zákazem potlesku po jednotlivých etudách s vysvětlením: je to výzkum, nikoliv plnohodnotná umělecká performance). Podnětné momenty se ukazují i v prostém 'juxta-pozičním' řazení jednotlivých vystoupení v cyklu demonstrací *Bunch of flowers*, který tvořil hlavní program; celkově tedy – korespondence i kontrast.

Podstatné je, že se většinou pohybujeme v oblasti přesně fixovaných hereckých technik s velmi zřetelnými rozdíly

►► Velký ohlas měla na setkání ISTA 2005 ve Wroclawi scénická kompozice *Sclavi* (Emigrantova píseň) divadelního studia Farma v jeskyni vedeného Viliamem Dočolomanským, kterou je v Praze možné vidět ve Švandově divadle na Smíchově a která vychází z expedic do vesnic na východním Slovensku, ze starých rusínských písní, z dopisů emigrantů a příběhu Čapkova Hordubala. V Dočolomanského režii účinkují Robert Nižník, Matej Matejka, Hana Varadzinová, Maja Jawor, Eliška Vavříková, Roman Horák a David Janský, hudební režii měla Marjana Sadowska, scénu a kostýmy navrhla Barbora Emiholdová. Dramaturgicky se souborem spolupracovala Jana Pilátová, která v komentáři k jeho wroclawskému vystoupení píše, že „emigrace je pro lidi, kteří kvůli podmínkám pro svou práci žijí jinde, než se narodili (což je pro účastníky ISTA dost časté a je to i případ Odin Teatret), silné téma“. *Sclavi*, vyznačující se v obdivuhodném syntetickém muzikálně scénickém projevu svých herců a hereček nakažlivou energií vyznačující skutečné umění, evokují podle Pilátové „to pádění, neschopnost spočinutí, hon za štěstím, který je stejně marný“ (a přesto – dodali bychom – jaksí bezohledně krásný). *Sclavi* „se svou paradoxní skladbou, kde loučení začíná vlastně teprve přivítáním, až po návratu, a končí až smrtí, která je konečně návratem domů,“ byli zkrátka podle Jany Pilátové „v tomto silném kontextu podivuhodně zřetelní.“ (K nové muzikálně scénické kompozici Farmy v jeskyni se vrátíme v příštím čísle Disku studií Jana Císaře.) – Pozn. red.



mezi premeditací a improvizací. Náзор-
ným případem byla improvizace mistra
divadla nó, kde se improvizace ve smys-
lu maximálně zkrácené 'premeditace'
nevyskytuje. Vnější podněty k improvi-
zaci si převáděl do vizuálních obrazů,
které vznikaly na principu emotivní aso-
ciace – improvizoval na hudbu. Tyto ob-
razy potom realizoval pomocí již nacvi-
čených a zafixovaných gest (kata), jak je
známe z nó. Výsledek je tudíž pro nepo-
učeného diváka, který by nebyl znalcem
nó nebo neznal kontext situace na jeviš-
ti, v tomto případě nerozpoznatelný od
ukázky z představení divadla nó, neboť
výsledná improvizace je velmi přesná,
plynulá a bez nejmenšího zaváhání. Si-
tuace se zkomplikovala u společné im-
provizace, kdy se ukázala relativně větší
pružnost západní divadelní tradice (za-
stoupená herečkou z Odin Teatret), kte-
rá byla v tomto okamžiku nucena více
přijímat podněty ze strany tradiční (pev-
né) techniky.

Otázkou je, co si z těchto krátkých,
byť intenzivních prezentací jsme schop-
ni odnést. Je obtížné – často s minimální
znalostí kontextu – chápat nové kultur-
ní a divadelní vzorce a podněty. Na tuto
otázku snad částečně odpovídá uzavře-
ná praktická část setkání, nevím. Šíře to
lze vztáhnout i na samotný interkultur-
ní dialog – co a jak si můžeme vzít (vy-
půjčit?) z cizí techniky, kultury? Jak pra-
covat s odlišným znakovým systémem
a jiným způsobem myšlení? Barba na
to tuším odpovídá spojením *učit se učit*,
kdy není ani tak důležité samotné učení,
jako spíše *schopnost učit se* a poznávat.
Ale podstatnější než Barbovy komentáře,
které příliš nepřekročily premisy úvod-
ního textu, jsou živá setkání s technika-
mi, které jsou u nás obtížné ke spatření,
a už vůbec ne k porovnání.

Ve druhé linii sympozia – *Grotowski:
memory and discontinuity* – vystoupili
s referáty Zbigniew Osiński, který sou-

hrnně hovořil o trojí paměti při vnímá-
ní díla, osobnosti a reflexe Grotowské-
ho; Mirella Schino upozornila na funkci
Grotowského jako katalyzátoru divadel-
ního dění v Itálii při jeho raném poby-
tu v Pontadeře; Franco Ruffini nastínil
hledání vztahu Grotowski – Stanislav-
skij. Leszek Kolankiewicz ve své rétoric-
ké show strhujícím způsobem pojednal
téma improvizace a diskontinuity na cel-
ku tvorby Grotowského se zaměřením
na způsob práce při vzniku inscenací
Samuela Zborowského, *Evangelii* a *Apoca-
lypsis cum figuris* až k pojetí improvizace
v závěrečné fázi Grotowského práce a je-
ho textu *Performer*. Grzegorz Ziółkowski
zaníceně pohovořil o vztahu Grotowské-
ho k Polsku a o jeho přednáškách na Col-
lège de France. Některé referáty byly při-
tom názornou ukázkou dvojího pojetí
fenoménu Grotowski: na jedné straně až
nezdravého zaujetí a 'zažranosti' do Gro-
towského díla a osoby, která, zdá se, ne-
má daleko k uzurpování si mistra pro se-
be a pro svou pravdu o něm, a na druhé
straně sympatické rozrývání a rozkrývá-
ní jeho inspirujícího odkazu.

Největší přínos celého sympozia IS-
TA ale spatřuji v setkání většiny profesí
souvisejících s divadlem – světů herců,
tanečníků, režisérů, choreografů, věd-
ců a divadelních kritiků ve smyslu ná-
zorného a fungujícího propojení teorie
a praxe výzkumu, ať už na jevišti, v au-
ditoriu nebo v hospodě. Ostatně humor-
ně a výstižně zakončili symposium herci
z Bali, když se v improvizaci dvou ko-
mických postav rozhodli zobecnit závě-
ry sympozia a připít si na jeho finále:
*„Musíš opakovat a opakovat a opakovat,
až se nakonec staneš Barbou!“* a *„Musíme
najít nějaký organický způsob, jak si při-
pít na zdraví!“*

A otázka pod čarou a na závěr – dove-
deme si představit setkání ISTA v Čes-
ké republice?

Honza Petružela

Loupežníci / Die Räuber

(Rentgenový obraz a sociální vivisekce)

12. března 2005 jsem měla možnost shlédnout premiéru inscenace Schillerových *Loupežníků* na činoherní scéně německého Kolína nad Rýnem (Schauspiel Köln) v režii ředitele a jednoho z kmenových režisérů pražského Divadla Komédie, Dušana D. Pařízka.¹

Tento režisér, zdá se, žije dvojím divadelním životem. Zatímco my ho známe jako inscenátora nonkonformních dramatických textů (*Kvartet* Heinerja Müllera) a dramatizací (*Starí mistři* Thomase Bernharda) a možná především jako režiséra provokativních, komplikovaných a často obtížně stravitelných textů rakouského dramatika a básníka Wernera Schwaba,² na velké kolínské činoherní scéně přijímá 'protiúkony' v podobě Shakespearova *Hamleta* inscenovaného v minulém roce a nyní titulu, který rovněž patří k divadelní klasice – Schillerových *Loupežníků*.³

Schillerova dramatická prvotina (napsaná v roce 1771 a poprvé inscenovaná v roce 1872) má všechno kouzlo a nectnosti raných textů. Drama je přebujelé myšlenkami i dějem. Jedna situace ubíjí druhou. Je to dílo, které se odlišuje od další Schillerovy tvorby a trochu opožděně a o to komplikovaněji v sobě obráží 'bouři a vzdor' romantických hrdinů toužících uskutečnit své sny, ovládnout sebe sama, vnutit světu vlastní vůli.

Kolínská inscenace Schillerovy pěti-

aktové 'shakespeariany' trvá hodinu a čtyřicet pět minut bez přestávky. Časové úspornosti dosáhli inscenátoři důsledným odstraněním epických popisů scenerií a lyrických monologických pasáží v textu. Tímto způsobem vytvořil režisér inscenaci podobnou něčemu, co bychom snad nejvýstižněji přirovnali k *rentgenovému snímku* Schillerova textu. Stejně tak, jako nám rentgen umožňuje vidět leccos z toho, co je původně neviditelné, protože eliminuje z obrazu vše, co je pro určení diagnózy nadbytečné, tak i tato inscenace je zbavena všeho iluzivního, aby vynikl *diagram* či *graf* zaznamenávající pouze vzájemné rozestavení postav a naznačující směřování jejich akcí. Z ornamentálního těla Schillerova dramatu tak režisér vyjmul holou kostru dramatických situací, aniž by však potlačil romantický námět dramatické předlohy. Pařízek odhalil v Schillerově dramatu romantické revolty dnes aktuální *téma transgrese*. V inscenaci jsme svědky toho, jak postavy dramatu prozkoumávají hranice svých sociálních i psychologických *teritorií*, odkrývají vnitřní a vnější principy, které je definují, a vlastní možnosti a morální oprávněnost překročit je a tím vlastně překročit i své osobní limity.

Směřování k abstrakci a ke zdůraznění konstrukce dramatických situací umocňuje v rovině hmotného jazyka scénograf Olaf Altmann. Scéna není světem lesů a paláců, ani jejich jakoukoliv aktualizovanou podobou. Rentgenový obraz to vše odstranil, vymazal. Jevištní výtvarník rezignoval na hloubku prostoru scény a na přední části jeviště vytvořil *masivní geometrický reliéf*, tvořený třemi na sebe naskládanými rovinami a zaplňující přední linii rozložitého jeviště až po strop. Vzniklá frontální hradba půso-

1 Návštěvu představení podpořil Goethe Institut v Praze.

2 Pařízek už v roce 1997 velmi úspěšně inscenoval Schwabovu prvotinu *Prezidentky*. V současné době má Divadlo Komédie na repertoáru dokonce dva tituly tohoto dramatika v Pařízkově režii: *Lidumor aneb Má játra beze smyslu* a *Antiklimax*.

3 Radikálně zmodernizovanou adaptaci Schillerova textu (*Loupežníci / The Bandits*) uvedl Pařízek s Pražským komorním divadlem v prosinci 2001 v komorním prostoru Divadla Ponec. V následující sezoně přenesl inscenaci PKD do Divadla Komédie.

bí svou monumentalitou až agresivním dojmem. Toto vertikální, téměř dvoudimenzionální řešení prostoru scény umožnilo převést původně epizující drama do jediného prostoru paralelně přítomných kontextů, vzájemně k sobě odkazujících nebo se protínajících rovin, které mohou nabývat stále další a jiné významy. Z jedné situace nebo jednoho místa na druhé nás přenášejí ostré stříhy prudkého světla reflektorů (light design Johan Delaere) nebo akustická gesta (hudba Roman Zach). K tomu, abychom se ocitli v sídle rodiny Moorů nebo mezi bandou zločinců, stačí jediný krok a někdy jen natažení ruky.

Ostré světlo reflektorů přenášelo *stísněné siluety* herců na dřevěné plochy tvořící reliéf scény, která tak fungovala současně jako projekční plátno. Každé gesto a hnutí herců bylo zaznamenáno v podobě groteskně se kroutících a do sebe se vlamujících siluet postav, narůstajících do obřích rozměrů. Tato 'stínohra' neustále narušovala a rozbíjela až klasicky ukázněnou inscenaci, vstupovala do ní principem groteskní hyperboly či redukce. Přesnou hereckou akci tak provázela kontrastní rovina výrazu, tvořená vlastně jejím odpadovým produktem. Zákon nevypočitatelnosti a náhodnosti – *efekt 'motýlích křídel'* – se tak stal rovnocenným prvkem inscenace.

Představení začíná dlouhou statickou scénou, ve které jsou postavy na jevišti rozestavěny do jakéhosi 'živého obrazu': Otec Max Moor (trochu staromódně vyhlížející původně operetní herec Matthias Scheuring) a Amálie (v uniformě typu mladé Němky – v černých šatech s bílým límečkem těsně obepínajícím krk a s blond vlasy přísně staženými do spletených uzlů na temeni hlavy – ji hraje Vanessa Stern) sedí čelem k divákům na opačných koncích středního pásu scény. Moritz Spiegelberg (Lukas Holzhausen) a Karel Moor (Sven Walser), oba s vyholenými hlavami a v modrých košilích, stojí v levém spodním plánu scény spolu se

dvěma dalšími členy jejich 'loupežnické' skupiny (ti jsou oblečení v neutrálních pletených vestách a košilích připomínajících módu mladých intelektuálů). Stojí v zákopu? Nebo za řečnickým pultem? Franz Moor (Sébastien Jacobi) v šedém obleku, velmi podobném obleku svého otce, jen módnějšího/mladšího stříhu, je jako jediný otočený k divákům bokem a hledí do zdi v horní rovině prostoru scény.

Nehybnost prvního obrazu je prodlžována až k nesnesení. Jako by nás chtěl režisér přinutit, ještě dříve než se začne odvíjet děj, k analýze tohoto obrazu. Zastřejuje a fixuje náš pohled v *distanci 'chladného oka'*, které je donuceno číst a následovat neviditelné trajektorie spojující místa vyhrazená postavám v prostoru inscenace. Stoupající napětí v hledišti náhle přetne fanatická řečnická tiráda Moritze Spiegelberga, kterou se obrací nikoliv k zavrženému Karlovi Moorovi (jako u Schillera), ale přímo do hlediště. Scéna se v ostrém stříhu stává pódiem manipulátorského rétora, který svým výstupem nás diváky *vtahuje* do náhle jediného prostoru hry.

Boční strany středního plánu scény jsou po celou dobu inscenace vyhrazené Otci a Amálii. V mnoha ohledech téměř nehybní – zahledění do minulosti nepouštějí sídlo Moorů – a přece vlastně hybatelé, nevědomí iniciátoři i oběti všeho, co se odehraje. Neboť vše se ve skutečnosti točí kolem nich, kolem jejich přízně a nepříně, odmítnutí nebo přijetí. Rozdílné postoje Franze, spojeného se systémem, a Karla, zkoušejícího model revolty, negace stávajících principů fungování společnosti a vzpoury proti nim, se konfrontují právě ve vztahu k otci a k Amálii.

Motiv romantického hrdiny, obsažený u Schillera v postavě Karla Moora, rozložil režisér do tří vzájemně se doplňujících postav: Fanatika Spiegelberga, který nepotřebuje pro své potěšení z násilí žádné morální nebo ideologic-



Friedrich Schiller: Die Räuber. Schauspiel Köln 2005

ké zázemí; Karla, idealisty, hledajícího vnitřní morální odůvodnění svých činů; a Franze, kterého zničí jeho tragicky marný boj o lásku otce a Amálie. Spiegelberg, ztělesňující amorální fanatismus a destrukci, je zřejmě někým, kým se chtěl odvržený syn Karel stát. Pro otce, Amálii a vlastně i Franze představuje Karel ideál hrdiny. V momentu, kdy se vrací na sídlo Moorů a ocitá se opět pod vlivem rodinných pout, je však najednou téměř k nerozeznání od svého bratra. Zejména po sobě následující scény Franze a potom Karla s Amálií odhalí překvapující podobnost obou bratrů.

Amálie připomíná a zpřítomňuje v domě Moorů Karlovu legendu. Skutečný Karel by se rád vrátil, nemá však u ní šanci, neboť svou přítomností ruší obraz ideálního Karla. Navíc svým návratem ohrožuje Amáliinu pozici v domě, kte-

rou ona brání za každou cenu. Amáliina postava tak prochází vývojem od oddané ženy, jejíž čekání se postupně mění v křečovitou pózu, až ji na konci hry vidíme s rozmazaným nalíčením, jak ve strnulém postoji, obrácená čelem do hlediště, s kordem v pravé a láhví vína v levé ruce, hledí někam na horizont a připomíná tak pomník legendy o hrdinovi. Karel se chytil do pastí těsných vazeb panujících ve skupinách 'loupežníků' a současně jej porazila jeho vlastní legenda, která mu odnímá lásku Amálie (i otce). Ve spodním plánu scény, vyhrazeném po většinu doby inscenace 'loupežníkům', je v poslední scéně pouze on sám, odvrácený od diváků v odpuzujícím ochablém postoji, zaposlouchaný do melodie linoucí se z jeho radiomagnetofonu.

Franz Moor není v této inscenaci žádný intrikující a po moci bažící Richard III.

Tento pohledný a úspěšný mladý muž se zřejmě chystá převzít rodinný podnik Moorů. Svou zdařilou (ač marnou) intrikou proti bratrovi jen potvrzuje, že je schopný prosadit své plány i uvnitř daného systému, že v tom zkrátka umí chodit. Ovšem jen do chvíle, kdy jej oslabí a zraní láska k Amálii. Právě vědomí toho, že je mu souzeno být pouze náhradníkem, ale na Karlovo místo nikdy nenaštoupí, zlomí Franzovi srdce. Amálie by byla možná i ochotná podlehnout Franzovu svádění, neboť jí může na chvíli nahradit Karla. Avšak právě toto Amáliino podmíněčné přijetí i odmítnutí je pro něj smrtelné a on od tohoto momentu putuje prostorem hry jako žalostná postava v košili zbarvené vlastní krví. V posledním výstupu stojí ve vikýři nejvyššího stupně světa scény, odhalujícího jen spodní torzo, tj. kalhoty, které se tyčí nad závěrečným obrazem jako smuteční prapor 'mužského dole' směřujícího k fanatickému prosazování svých snů a ideálů bez ohledu na cokoli a kohokoli.

Směřování k zobecnění za cenu redukce, zmíněné v souvislosti s inscenační úpravou textu a scénou, je patrné i na kostýmech, které se často opakují a poukazují k určitému typu (oblek, lakované boty, pracovní boty, modrá košile, vyholená hlava, černá čepice, Amáliiny černé šaty s bílým límečkem), i na využití několika symbolických rekvizit (svíčka, revolver, kord, jablko, víno a starý radiomagnetofon, ze kterého si v závěrečné scéně pouští Karel Moor titulkovou píseň kultovního filmu *Klub rváčů* „Where is my mind“).

Režisér vede herce k umírněnému výrazu, oscilujícímu mezi civilním *projevem performerem* a odosobněným, řekněme, *willsonovským herectvím*. Lze jej asi nejlépe popsat jako 'myšlení nahlas' nebo *zvnějšněné uvažování*. V protikladu k vtělené akci hrdinských postav se v prostoru scény zpřítomňují komplikovaně se prostupující a překrývající kognitivní struktury, mapující vztahy a touhy, kte-

ré tvoří dramatický prostor hry. Úsporná akce a stylizovanost projevu poukazuje k ireálnému a k abstrakci. V některých momentech jsou takto vzniklé obrazy záměrně rozbity, a my se noříme spolu s inscenátory do analýzy vztahů rozpitvávaných někdy až s nekompromisní brutalitou zvětšovacího skla mikroskopu.

Mizanscéna úvodního statického obrazu, která vlastně uvozuje další průběh inscenace, je ve skutečnosti grafickým záznamem modelové interpretace Schillerova dramatu. Předpoklady a rezultáty, ke kterým tento obraz poukazuje, se následně v průběhu inscenace destruuji či dekonstruuji. Závěrečná scéna poukazuje k prvnímu obrazu jako jeho rozostřený a rozvrácený protipól, ve kterém se postuláty výchozího obrazu ironicky zacyklují a obracejí samy proti sobě. Model ('řád') prezentovaný v úvodní scéně, ve kterém má každá postava své jasně vymezené místo, se v průběhu inscenace rozpadá do rozklíženého obrazu zklamání očekávání a osobních krizí identity. Závěrečná scéna je vítězstvím destrukce.

Jako *nejkonkrétnější* (či nejrealističtější) prvek Pařízkových inscenací můžeme označit *hudební a auditivní vstupy*, jejichž autorem je Roman Zach, člen Divadla Komedie, který již po několikáté prokázal kromě talentu hereckého i talent hudebně-dramatický. Auditivní vstupy proměňují úhel pohledu či oddělují nebo uvozují jednotlivé situace. V inscenaci se jich využívá jako leitmotivů parafrázujících postupy populární hudby s jejími zapamatovatelnými refrény („Just one step“ zní ve chvíli, kdy se Karel rozhoduje mezi loupežníky a Amálií) a citáty („Where is my mind“ z filmu *Klub rváčů*), které komentují a ironizují napětí vyhrocených scén.

Režisérův inscenační rukopis se v konfrontaci s předlohou, jakou představují *Loupežníci*, stává čitelnější, neboť jej (na rozdíl od dramaturgie Divadla Komedie, zabývající se více současnými auto-

ry a dramatizacemi) můžeme konfrontovat s tradičním dramatickým textem. Pařízkův způsob je možné chápat jako alternativu k jiné linii současné divadelní tvorby, zaměřené spíše na vizuálně bohaté interpretační klíče a aktualizace. Proti nim stojí jeho schopnost analýzy inscenovaného textu a nalézání interpretačního klíče v textu samotném. Na této základní *analytické vrstvě* scénické interpretace textu potom v jasně vymezených momentech vyrůstají jakési *metatexty*, často asociativní, emocionálně intenzivní a myšlenkově působivé obrazy zářámované akustickým a vizuálním gestem nebo přímo jej využívající jako dominantní výrazový prostředek. Jde snad o jednu z podob *metadramat*, tak jak je definoval Dick Higgins, tedy o jakési krátké intermediální útvary, které konceptuálně leží na pomezí hudby, divadla a vizuálního umění. Higgins charakterizuje metadrama jako nový název pro *event* (událost), tedy pro velmi sevřený útvar, přičemž předpona 'meta' znamená, že je 'vedle' toho nebo 'o' tom, k čemu se vztahuje.⁴ Pařízek tímto způsobem využívá specifických možností scénického prostoru jako syntézy lokalizovatelného místa jeviště a imaginárního či konceptuálního prostoru představení, který umožňuje zpřítomnit nejen

4 „Takže některá jsou dramata, zatímco jiná jednoduše předstírají, že jsou dramata nebo naznačují tento směr“ (Higgins, D. *Statement about my "metadramas"*, Barrytown, New York 18. September, 1985).

to, co je reálné pro oko, ale to, co 'vidí' – může vnímat – naše mysl.

Toto *vrstvení rovin* performační, divadelní a metadramatické souvisí s dalším výrazným rysem Pařízkova rukopisu, za který považují *neostré chápání* divadelní produkce vyjádřené anglickým termínem 'performance': Pařízek jako by nerozlišoval mezi tradičním divadelním útvarem a tzv. performačním uměním. Tento přístup úzce souvisí s tematizací divadelní komunikační situace – vztahu hlediště a jeviště, diváků a herců – se kterým se setkáme snad v každé inscenaci tohoto režiséra.

Zatímco na spíše komorní scéně Divadla Komedie známe Dušana D. Pařízka z inscenací současné dramatiky, v Kolíně nad Rýnem může ověřovat své schopnosti na velké scéně a na klasických titulech. Důkazem úspěchu jeho *Loupežníků* byl dlouhý potlesk premiérového publika. Jejich uvedení je úvodní součástí volného triptychu: má následovat divadelní zpracování kultovního undergroundového románu 90. let *Fight Club* (1996) Chucka Palahnuika (zfilmovaného Davidem Finchem v roce 1999) a po něm dramati- zace skutečné kauzy kontroverzního neonacisticky smýšlejícího německého intelektuála 70. a 80. let a homosexuála nakaženého později AIDS Michaela Kühnena. Obě navazující inscenace se ovšem mají hrát na komorní scéně kolínské činohry.

Jana Horáková

Slavný den v divadle kabuki

Píše se 3. března 2005 a před budovou divadla Kabukiza na tokijské Ginze se tlačí davy svátečně oblečených nedočkavců. Ženy ve svých nejlepších kimonech s pečlivě upravenými vlasy vyčesanými podle

japonského způsobu dodávají sváteční atmosféře na lesku a náhodnému chodci umožňují tušit, na jakou slavnost se vypravily. Na divadelní budově, která se svým tradicionalistickým stavebním slo-

hem vymyká jinak vesměs moderní architektuře rušné Ginzy počátku 21. století (dnešní Kabukiza byla poté, co během bombardování Tokia v květnu 1945 zcela vyhořela, znovu otevřena v lednu roku 1951 s počtem 2600 míst v hledišti), jsou spuštěny žluté vlajky nesoucí nápis *Džú-hačidaime Nakamura Kanzaburó šúmei hiró kóggó* (Představení ohlašující převzetí jména Nakamura Kanzaburó XVIII.), provedený v kaligrafickém stylu *kante-irjú*. Napravo od hlavního vchodu do divadla je navíc umístěn nápadný plakát 'nového' Kanzaburóa v nadlidské velikosti, který pózuje před zlatým paravánem, na snímku od neméně slavného fotografa Kišina Šinojamy (nar. 1930). Vyzdobený je i vnitřek divadla – všude visí lampióny nesoucí Kanzaburóův rodový znak, v prvním patře jsou vystaveny květinové dary od příznivců, víno nesoucí jméno Nakamura Kanzaburó XVIII., pamětní fotografie a předměty. Téměř všechna představení (hraje se dvakrát denně od 10:30 a 16:30 po dobu tří měsíců) jsou beznadějně vyprodaná a nezbyvá než vystát frontu na tzv. *tódzicuken* neboli přístavková místa, nebo sledovat vstupenky na internetových aukcích. Na programu jsou slavné kusy, v nichž Kanzaburó XVIII. (nar. 1955) vystupuje spolu se svými slavnými kolegy – uveďme alespoň jména jako Džakuemon IV. (nar. 1920), Šikan VII. (nar. 1929), Nizaemon XV. (nar. 1944), Sadandži IV. (nar. 1940), Tomidžúró V. (nar. 1929), Kóširó IX. (nar. 1942), věhlasný představitel ženských rolí (*onnagata*) Tamasaburó V. (nar. 1950), Fikusuke IX. (nar. 1960) a mnozí další. Nezbytnou součástí představení je tzv. *kódžó* – slavnostní vystoupení, kdy všichni herci spříznění s hlavním hercem, který přebírá nové umělecké jméno, nastoupí v jedné řadě na jevišti před zlatým paravánem a oblečení do slavnostního oděvu *kamišimo*, pronášejí oslavné proslovy, aby na závěr promluvil oslavenec. Potlesk v takové chvíli neustává.

Co v kabuki znamená 'převzetí jména'? Slavnostní vystoupení *šúmei hiró kódžó*, při němž herec z jeviště publiku oznamuje převzetí uměleckého jména – většinou po svém zesnulém otci (tradice herectví se v kabuki dědí z otce na syna), nebo po některém ze slavných herců minulosti (v případě, že herecká rodina nemá mužského potomka, dochází k adopci) – nevidíme tak často. Tradiční jména (tzv. *mjóseki*) se upevnila v historické době Edo (1603–1868) a nejprve je používaly obchodnické rodiny. Tato tradice se postupně upevnila také v oblastech zábavy. Převzetí nového jména v případě herce kabuki s sebou nese nejen samotnou změnu dosavadního uměleckého jména, ale rovněž odpovědnost za zdárný chod celého hereckého rodu, pokračování ve filozofii kabuki, kterou po generace vytvářeli jeho předchůdci. Již ve známém kánonu herectví *Fúšikaden* (Učení o Stylu a Květu), který napsal na zač. 15. stol. herec a teoretik divadla nó Zeami, se dočteme, že „rodina není rodinou, pokud nemá svého dědice“. Jméno je někdy více než krevní pouto – jak bylo řečeno, v případě, že rodina nemá mužského potomka, dochází k adopci vhodného adepta nebo k obnovení tradice uměleckého jména po více letech.

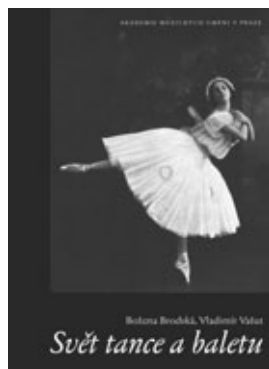
Podobně tak je dnes Kanzaburó XVIII. ztělesněním rodové tradice, která se v hereckém rodě vedeném jménem Kanzaburó Nakamura uchovává po téměř 400 let. Jeho zakladatel, Kanzaburó Saruwaka, známý pod jménem Kanzaburó I. (1598–1658), založil v 1. pol. 17. stol. první divadlo kabuki v Edu (dnešní Tokio). Aby je mohl provozovat, potřeboval povolení od vládních úřadů (tzv. *kóggóken*). Dále dostal pravomoc sdružovat herce do jednoho divadelního ansámblu (byl tzv. *tajúmoto*). Byl tedy majitelem a impresářiem v jedné osobě, což dodává jménu Kanzaburó na váze. Na konci 19. století došlo z finančních důvodů k přerušení rodové linie – převzetím uměleckého jména

ji v r. 1950 obnovil až Kanzaburó XVII., otec současného Kanzaburóa XVIII. K tomu, aby herec kabuki mohl získat nárok na tradiční umělecké jméno, musí splňovat mnoho požadavků – kromě přiměřeného věku také dostatečnou hereckou praxi a vytříbenost hereckého stylu, poté i souhlas okolí – v případě kabuki je to kromě kolegů herců i prezident akciové společnosti Šóčiku, která kabuki spravuje. Samotnému obřadu převzetí nového uměleckého jména předchází řada společenských povinností – jednou z nich je např. obcházení zúčastněných osob (např. tanečních mistrů a choreografů, sponzorů apod.) a rozdávání různých pamětních darů zabalených do šátku ne-soucího rodový znak. Neodmyslitelný je slavnostní novoroční průvod do chrámu v tokijské Asakuse, kdy herce následuje mnohatisícový dav dychtivých fanoušků. Ve vedoucích rodech kabuki existuje několik dědičných jmen, kterými musí herci projít, než stanou na nejvyšší metě – Kanzaburóa XVIII. znalo celé Japonsko až do tohoto roku pod jménem Kankuró V. Kankuróův otec Kanzaburó XVII. zemřel v r. 1988, a tak Kankuró mohl jeho jméno získat na čtená doporučení už dříve, ale vybral si až letošní rok, kdy shodou okolností slaví své 50. narozeniny. Přesto ve slavnostním projevu na jevišti – poté, co se otevřela slavnostní opona, ušitá speciálně pro tuto příležitost a ne-soucí rodový znak rodiny Nakamura – mimo jiné řekl: *„Jsem ve světě kabuki, ještě mladíkem. Počínaje dnešním dnem se budu kabuki učit od začátku, abych krok za krokem zlepšoval své umění... Je to zejména díky vám všem, že tu dnes mohu být...“* Je to však právě Kanzaburó XVIII., kdo je dnes symbolem kabuki – především pro svou neobyčejnou aktivitu, přesahující nejen hranice divadla Kabukiza, ale i celého Japonska. Jeho projekty, v nichž úzce spolupracuje s předním činoherním



režisérem Kazujošim Kušidou (což je ve světě kabuki ojedinělý počín) – **Cocoon kabuki** v divadle Cocoon v tokijské Šibuji (od r. 1994) a mobilní divadelní bouda vytvořená ve stylu divadla kabuki 17. století **Heisei Nakamura** (od r. 2000), kterou Kanzaburó XVIII. ještě pod jménem Kankuró V. v r. 2004 s velkým úspěchem představil v New Yorku (Lincoln Center Festival 2004) – můžeme označit za nové styly kabuki vhánějící svěží vítr do jeho čtyřsetleté historie a dokládající obrovský potenciál herce Kanzaburóa XVIII. Nezbyvá než přát si, aby na některém ze svých turné Evropou navštívil i Českou republiku a připravil divákům navýsost nevšední zážitek.

Petr Holý



Novinky z Nakladatelství AMU

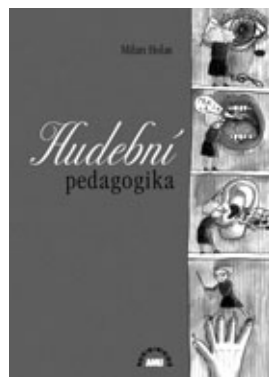
Božena Brodská, Vladimír Vašut: Svět tance a baletu

Autoři uspořádali – abecedně podle hudebních skladatelů – na sto třicet pět hesel, sestávajících z krátkého pojednání o autorovi hudby, výčtu jeho baletů, přes obsahy (libreta) těch nejvýznačnějších či nejhranějších až ke genezi jejich uvádění včetně dat a jmen inscenátorů premiér a dalších uvedení v ČR. Kniha je opatřena podrobným rejstříkem, který umožní snadnou orientaci v poměrně strukturovaném textu. Ohlasy na Svět tance a baletu jsou důkazem toho, že tento druh literatury tady dlouho chyběl a je přesně tím, po čem sáhnou studenti i dramaturgové a další taneční profesionálové – ale nejen ti; bude se hodit do každé dobře vedené veřejné či soukromé knihovny.



Helena Kazárová: Barokní taneční formy

Kniha představuje zajímavé téma z pohledu teorie i praxe provozování hudby a tance 17. a 18. století. V prvním díle autorka osvětluje současný stav vědomostí o tzv. *la belle danse* (též *la danse noble*), tj. tanečním stylu, který byl vyvinut tanečními mistry francouzského krále Ludvíka XIV. v Královské akademii tance, založené v Paříži roku 1661. Druhý díl zkoumá postupně patnáct nejvýraznějších tanečních forem, z nichž každá je popsána v samostatné kapitole co do stručné historie vývoje, hudebních charakteristik, tempa a příslušných afektů. U každého tanečního typu je analýza vybrané konkrétní choreografie dochované v grafickém zápisu Beauchamp-Feuilletovou notací podle metody popsané v prvním díle. Kromě obvyklých příloh knihu uzavírá přehled všech zatím objevených tanců jednoho typu s příslušným označením podle katalogů F. Lancelotové a M. E. Littleové a C. Marshové, což je metoda užívaná u hudebních skladeb, kterou jmenované badatelky úspěšně aplikovaly na choreografické prameny v Beauchamp-Feuilletově notaci. Podrobný popis a následující konkrétní ukázky jednotlivých tanců včetně jejich zápisu činí z této studie i praktickou učebnici výuky tance období baroka (a to i v souvislosti s uváděním barokních oper).



Milan Holas: Hudební pedagogika

Práce přináší ucelený soubor poznatků z oblasti hudební pedagogiky; sleduje vývoj hudebně pedagogického myšlení a dílo významných osobností tohoto oboru. Pojednává o základních kategoriích hudební pedagogiky, rozebírá psychologické, pedagogické a sociologické aspekty hudební činnosti (zvl. v oblasti diagnostiky, prognózy a rozvoje hudebních schopností a dovedností), zaměřuje se na hudební komunikaci a v neposlední řadě se věnuje i praktickým otázkám organizace a řízení výchovně vzdělávacího procesu (včetně námětů na seminární práce a výběru literatury pro další studium).



Václav Syrový: Kapitoly o varhanách

Publikace je určena varhaníkům, posluchačům Hudební fakulty AMU, užitečné informace v ní určitě naleznou také varhanáři, akustici, zvukoví a hudební režiséři a další zájemci. Pozornost obrací především k základním příčinám kvality zvukového projevu varhan – na mechanismus vzniku tónu v píšťálách a na rejstříkovou dispozici varhan.

Jiří Kratochvíl: Čtyři studie

Anonymní skladby pro dechové nástroje z českých archivů, Originalita mladých skladeb Antonína Dvořáka, Vojtěch Nudera, Čeští klarinetisté ve Vídni – to jsou názvy jednotlivých studií pedagoga HAMU, teoretika a hudebníka, který se celý život zabývá objevováním, rekonstrukcemi, spartací a uváděním málo známých nebo neznámých skladeb z českých archivů.

Edgar Dutka: Minimum z dějin světové animace

Stručná, leč hutně a názorně připravená učebnice základních historických etap filmové animace, opírající se o nejvýznamnější filmové animátorské školy a jednotlivé osobnosti, které vytvořily specifické filmové odvětví, jež dnes znou, s rozvojem počítačové animace, prožívá ve světě boom. Osobitým jazykem scenáristy Edgara Dutky pojednané kompendium animace, včetně kapitoly věnované stručnému představení jednotlivých animačních technik.

Jiří Kubíček: Úvod do estetiky animace

Z mnoha tváří a projevů současné animace se autor zaměřuje na ty umělecké tvary, které zobrazují děj prostřednictvím postav a odehrávají se v konkrétním prostoru a čase; podává výměr animace a všímá si jejich vztahů s hraným filmem, televizní tvorbou, loutkovým divadlem i výtvarným uměním. Charakterizovány jsou všechny významné technologie a postupy 2D i 3D animace, které jsou v barevné příloze ilustrovány fotografiemi z příslušných animovaných filmů.

Guy Gauthier: Dokumentární film, jiná kinematografie

Na Mezinárodním festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě (a v koprodukcii s ním) byl představen překlad základní studie o dokumentárním filmu, jejímž autorem je francouzský historik filmu a dlouholetý univerzitní pedagog Guy Gauthier, kromě jiného též člen mezinárodní poroty zmiňovaného festivalu. V překladu Ladislava Šerého je čtenář zaveden do historie dokumentárního filmu a na základě rozboru filmů osobností, které tento žánr utvářely, prochází jednotlivými etapami, jež jsou analyticky zkoumány a vykládány v prolínání s konkrétním materiálem.

Ivo Bláha: Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla

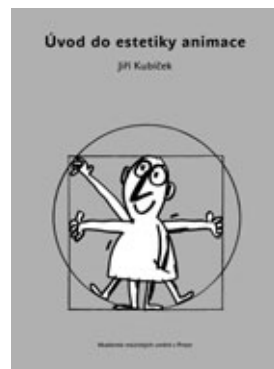
Publikace nabízí celistvý pohled na problematiku zvukové složky při tvorbě audiovizuálního díla. Autorovým cílem je látku systematicky utřídit, vymezit základní pojmy, osvětlit některé nejasnosti, upozornit na časté nedostatky, eventuálně naznačit možnosti i úskalí zvukové dramaturgie, a tak inspirovat k tvořivému zvukovému vyjadřování. Tematicky se dělí do dvou okruhů: koncepce, výběr a skladba zvuku – tedy otázky zvukové dramaturgie v úzkém smyslu, a přímá realizace – technologické postupy, způsoby zpracování zvuku, jejich uplatnění apod.

Štěpán Grygar: Konceptuální umění a fotografie

Autor se zabývá krizí modernismu, jež koncem padesátých a začátkem šedesátých let ovlivnila vznik konceptuálního umění. Pojem konceptualismus v sobě zahrnuje řadu často protichůdných koncepcí (pop art, minimalismus, monochromní malba, akční malba a akční umění vůbec, objektová tvorba). Nepracuje s tradičními estetickými vizuálními kvalitami, jedná se o umění, které mělo být zbaveno vizualizace, „odmaterializováno“ a mělo tautologicky odkazovat samo k sobě. Přehodnocení vztahu umění a fotografie vidí autor jako nejvýznamnější přínos konceptuálního umění vůbec. Poukazuje na jeho význam a původní cíle, které jsou často v rozporu s dnešními interpretacemi.

Jan Císař: Přehled dějin českého divadla II. Od roku 1862 do roku 1945

Druhý díl skript teoretika a pedagoga dramaturgie, ve kterých přehledovou formou na základě podstatných faktů, událostí a jmen vyznačuje vývojové tendence, utvářející českou divadelní kulturu. Autor nás provází od vzniku a diferenciace tzv. měšťanského divadla přes rozvoj moderního divadla inscenace až k proměnám české divadelní poetiky mezi dvěma světovými válkami. Spolu s prvním dílem, který vyšel v loňském roce a obsáhl období od vzniku až do r. 1862, tvoří základní literaturu ke studiu dějin českého divadla.



Eva Machková: Jak se učí dramatická výchova. Didaktika dramatické výchovy

Učení nemusí být vždy mučením. Tato publikace je toho jasným důkazem. Předkládá pedagogům různé možnosti a způsoby vedení výuky dramatické tvorby. Neboť „školu musí změnit učitelé“. Krok za krokem je tato kniha vede a poukazuje na nejčastější chyby, kterých je možné se vyvarovat.

Eva Machková: Volba literární látky pro dramatickou výchovu aneb hledání dramatickosti

Publikace zakladatelské osobnosti tohoto oboru v českém prostředí, věnovaná problémům autorské a dramaturgické iniciativy při rozvíjení tvořivé osobnosti pomocí stále více se prosazující výchovné metody. Určeno studentům, pedagogům a odborníkům činným v oblasti dramatické výchovy.

Milada Mašatová: Cesty k metafoře

Náměty a úvahy o možnostech rozvíjení metaforického myšlení a sdělování v tvořivé dramatice.

Nabídku knižní produkce AMU najdete na webových stránkách nakladatelství www.amu.cz/namu, kde je možné knihy též elektronicky objednat. Najdete zde i elektronický objednávkový lístek předplatného časopisu Disk.

Písemné objednávky přijímá: Nakladatelství AMU, Malostranské nám. 12, 118 000 Praha 1, tel. **257534205**, linka **318, 303, 257530529**, fax: **257530405**, e-mail: **knihy@amu.cz**

Kde můžete dále nakupovat?

Studenti ve fakultních knihovnách AMU, ostatní v prodejně PROSPERO v Celetné ulici 17, VIA MUSICA na rohu Malostranského nám. a Nerudovy ulice, Fišer na Palachově náměstí v budově filosofické fakulty, Neoluxor – Palác knih, Václavské nám. 41, Academia – Václavské nám. 34, Karolinum, Celetná 18, v Brně v knihovně JAMU – Astorka, Novobranská 3 a knihkupectví Hana Smílková (v areálu knihovny Masarykovy univerzity, A. Nováka 1), též v knihkupectví Skleněná louka, v Olomouci v knihkupectví Univerzity Palackého, Křížkovského ul. a v Ostravě v knihkupectví U sovy, Mariánské nám. 46.

Distribuci zajišťuje KOSMAS www.kosmas.cz.

Studenti AMU mohou při koupi ve fakultní knihovně či ve VIA MUSICA uplatňovat na všechny uvedené ceny publikací studentskou slevu.

Marie Kratochvílová

Edice Disk zahajuje

Alexandr Tairov: Odpoutané divadlo

Novou edici, kterou připravuje redakční kruh časopisu Disk, zahajujeme vydáním jednoho ze základních děl evropské divadelní literatury 20. století. Brzy po prvním ruském vydání byly *Režisérovny zápisky* přeloženy do všech světových jazyků. Pod názvem *Odpoutané divadlo* vycházejí roku 1927 i u nás péčí Jindřicha Honzla, když ještě před vydáním bezprostředně ovlivní vznik avantgardního Osvobozeného divadla.

Čeští divadelníci patřili mezi ty, kdo Tairovův přínos evropskému divadlu rozpoznali už ve 20. letech. I proto kromě *Režisérových zápisků* a výběru dalších statí, přednášek a režijních výkladů, které vycházejí v českém překladu poprvé, zařazujeme do tohoto výboru také přílohu, obsahující dobové ohlasy na tvorbu velkého ruského divadelníka, z pera K. H. Hilara a Jindřicha Honzla.

Alexandr Tairov (1885–1950) patřil spolu s Mejercholdem a Vachtangovem k vůdčím osobnostem ruské avantgardy,

které ovlivnily dějiny nejen ruského, ale i evropského divadla.

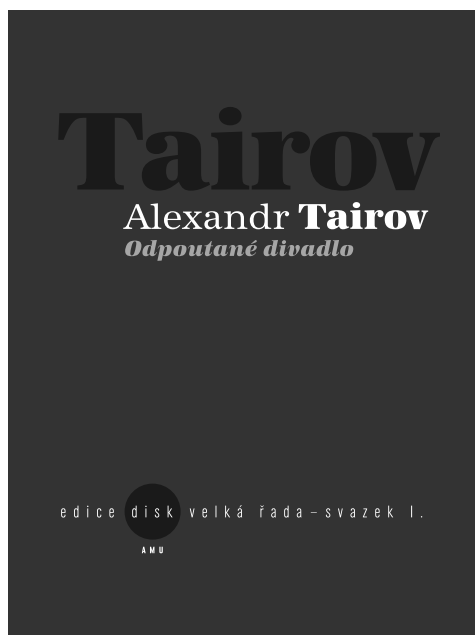
Vzorem pro něho není Stanislavskij, jehož divadlo považuje za „naturalistické“, kritizuje i Mejercholdovy principy stylizovaného divadla, jak potvrzují *Režisérovy zápisky*. Hledá vlastní cestu prostřednictvím herce a jeho umění (neboť herec je podle Tairova základní tvůrčí silou v divadle), architektonicky budovaného jevištního prostoru, hudebně a rytmicky komponovaného celku představení. V roce 1914 zakládá v Moskvě Komorní divadlo, v jehož inscenacích uskutečňuje vlastní představu o novém umění, které přináší divákům prožitky a probouzí v nich radost ze života. Své názory a zkušenosti shrnuje roku 1921 v knize *Režisérovy zápisky* a při praktické tvorbě se dále věnuje metodám syntetického divadla, které rozvíjel před revolucí. Často hostuje se svým souborem v zahraničí. Stalinský systém bolestně postihl i Tairova a jeho Komorní divadlo, když po krátkém válečném a poválečném uvolnění se znovu utužuje cenzura. Na základě ždanovovské kulturní politiky je v roce 1949 odvolán z vedení Komorního divadla, v následujícím roce penzionován a jeho divadlo přejmenováno... Udržení Komorního divadla při životě, o což usiloval Tairov i za cenu kompromisů po celou dobu stalinické diktatury, se nepodařilo. Brzy po likvidaci Komorního divadla, na jaře roku 1950 Alexandr Tairov umírá.

Dilettantismus a mistrovství

Kdyby se mne někdy někdo zeptal, které umění pokládám za nejtežší, řekl bych, že je to umění herecké.

A kdyby se mne někdo otázel, které umění pokládám za nejsnazší, odpověděl bych rovněž – umění herecké.

Snad právě v tom se skrývá tajemství, proč herecké umění patří dodnes k těm nejméně probádaným, nejméně dokonalým a nejspornějším. Sporným do té míry, že se dokonce rodí pochyby, zda jde o skutečné umění. Nedokonalým natolik, že Eleonora Duseová



si přeje, aby všichni herci pomřeli na mor. Neprobádaným natolik, že Gordon Craig vytrvale opakuje: „Divadlo bude dále růst a herci budou ještě po mnoho let divadlu bránit ve vývoji.“

Bude to zřejmě trvat tak dlouho, dokud kategoricky nevymýtíme ten lehkovážný a zločinný vztah k hereckému umění, který se z nejrozličnějších příčin zakořenil v současném divadle. Jen si uvědomte, kdo všechno si dneska troufá vylézt na scénu, a sotva na ni vkročí, „zaválí Shakespeara“. Když někdo chce obstojně hrát na klavír, musí desítky let dennodenně cvičit, a přitom nepředpokládá, že by koncertoval. Stačí, že si chce ve volné chvíli zahrát – pro sebe, pro manželku či manžela, nanejvýš pro pár „domácích“ posluchačů. K tomu, aby někdo hrál na jevišti, aby veřejně vystupoval před tisíci diváky, stačí „mít vlohly“. Co na tom záleží, že polykáte půl slova, že vám hlas vrže jako špatně namazané dveře, že máte gesta svázaná jako kůň nohy na noční pastvě, že nemáte nejmenší ponětí o principech a poslání hereckého mistrovství. „On se otrká,“ říká se v podobných případech – jako bychom mluvili o koni, který „se zajede“. Stáváme se svědky cynického procesu, kdy se sebevědomě před tváří veřejnosti získává herecká zkušenost, amatérsky nahrazující mistrovství, jehož se herci nedostává. Proč by nás tedy mělo překvapovat, že Duseová v zoufalství přivolává na herce mor a Craig malomyslně touží po „nadloutce“?

Alexandr Tairov

Panenka z porcelánu

Magdalena Frydrychová

Osoby

Panenka 13 let – oblékaná do dětských šatiček

Matka příliš často vaří

Ohryzek 7 let – poslouchá hlasitou hudbu – neposlouchá matku

Strýc Rudolf holubář alkoholik – nosí u sebe brokovnici

Vojáček 16 let – kamarád z děcáku

Máry sousedka

Krysa ředitel dětského domova – vždy dobře oholen

1. Prolog. Před Květinovým domovem.

Panenka jak ti říkájí –

Vojáček vojáček

Panenka proč vojáček –

Vojáček mám jenom jednu nohu – ta druhá je umělá – znáš tu pohádku o cínovém vojáčkovi

Panenka trochu – bolí to –

Vojáček umělá noha nebolí

Přichází Ohryzek.

Ohryzek kde jsi ségra – pojď na večeri – dělej – matka řve

Panenka už jdu

Ohryzek hejbní kostrou – kdo to je?

Panenka vojáček

Ohryzek to řeknu – že se bavíš s těma z děcáku

Vojáček odprejskni –

Ohryzek ses posral ne –

Panenka řekni mamce – že hned přijdu – tak běž

Ohryzek vy spolu jako spíte – jo

Vojáček odprejskni prcku – nebo uvidíš

Ohryzek ty nulo –

Dostane pěstí. Brečí.

Ohryzek nemáš cigo –

Vojáček tumáš –

Panenka nebřeč

Ohryzek až se mi bude chtít – tak vás stejně prásknu

2. V Květinovém domově.

Krysa vojáčku

Vojáček ano

Krysa ano prosím – se říká

Vojáček ano prosím

Krysa vojáčku ty ses mi nikdy nelíbil

Vojáček hm

Krysa co –

Vojáček ano prosím

Krysa co jsi říkal –

Vojáček nic

Krysa ty se budeš chovat slušně – to ti říkám já – stůj rovně – a teď mi pověz – co se to tady děje – co o tom víš

Vojáček já o ničem nevím

Krysa stůj rovně – vojáčku – kdo ubližuje mladším chlapcům – co o tom víš

Vojáček nic

Krysa kdo jim to dělá –

Vojáček nevím – nikdo

Krysa v noci pláčou ve sprše – neřeknou nic – bojí se – ale čeho – tak mluv

Vojáček čůrají si do postele – pak pláčou

Krysa kdo je mlátí –

Vojáček kdo by je mlátil

Krysa proč mají modřiny – vojáčku – mluv

Vojáček z tělocviku – otloukají se – jsou malí a nešikovní

Krysa nezatloukej – a dobře poslouchej – v mém květinovém domově nikdo problémy dělat nebude – tady se všichni budou mít rádi – jasné – na tebe si posvítím

Vojáček ano

Krysa ano prosím –

Vojáček ano prosím

Krysa jediný – kdo tady vždycky dělá problémy – jsi ty – máš to v krvi – jako tvůj otec – chceš taky skončit v base – ty kluky necháš na pokoji

Vojáček já jim nic nedělám

Krysa a co ten požár – před rokem – to taky nebyla tvoje vina co –

Vojáček nebyla

Krysa nelži – ty máš spoustu nápadů

Vojáček já nic neudělal

Krysa ty si myslíš – že když mě budeš oklamávat – že se odtud dostaneš – že tě bude někdo chtít – než se stačíš postavit na vlastní nohy – skončíš ve vězení – a teď zmizni

Vojáček já jsem nikomu nic neudělal

Krysa zmizni – vojáčku – zmizni

3. V domě u Panenky.

Ohryzek to jídlo je hnusné

Matka jez –

Ohryzek já už nebudu jíst

Matka jez –

Ohryzek ta polívka smrdí – plavou v ní vlasy a chlupy –
a odstříhnuté nehty

Matka jak ses dnes měla panenka –

Paněnka koupíš mi brusle –

Matka nemáme peníze – tady máte knedlíky
a omáčku –

Ohryzek já to jíst nebudu –

Matka ty mě přiveď do hrobu – a sebe taky

Paněnka tak aspoň kolečkové

Matka nemáme peníze

Ohryzek nebudu jíst knedlíky – jsou tvrdé a vypad-
nou mi všechny mléčné zuby

Matka jíst se musí – v africe hladovějí děti a ty ne-
chceš jíst – říkáš že jídlo je hnusné – to se nesmí –
je to hřích

Ohryzek posli si ty knedlíky dětem do afriky – já to
jíst nebudu

Běhá a rozhazuje knedlíky.

Matka tak si sněž aspoň tu omáčku

Ohryzek v omáčce jsou lejna – fuj

Přichází Rudolf.

Rudolf jdu kolem – tak si říkám – zastavím se – pose-
dím – vypiju kafe – že vás taky potěším

Matka vaří kávu.

Matka pozdravte strejdu

Oba ahoj

Rudolf přijďte taky někdy – podívat se na holubník –
je opravený – jako nový – já jsem furt sám – jen ty
holubi – holoubátka moje věrné – ještě že je mám –
vrkají si celý den – aspoň že vrkají – hned je člově-
ku líp – když mu někdo vrká pod oknem – no

Ohryzek holubi přenášej nemoci – že jo mami

Matka jenom někteří

Rudolf zima je – studený vítr – marie – neměla bys
něco – na zahřátí

Matka nalévá pálenku.

Matka rudo – nechod' k nám – s tou zbraní

Rudolf to není zbraň – to je brokovnice – puška

Matka proč u sebe nosíš pušku –

Rudolf marie – to je na srnce

Paněnka strejdo – ty střílíš srnce

Rudolf to ne –

Matka tak proč

Rudolf dělám si kurz – na myslivce

Paněnka pak budeš střílet –

Rudolf až potkám nějakého srnce – tak ho pro vás
ulovím – žádná pytláčina

Ohryzek ty budeš myslivec –

Rudolf to se ví – vezmu tě do lesa – na hon – nějaké-
ho pěkného srnce si ulovíme – my dva – pro ma-
minku – že ji máme rádi

Ohryzek na hon – na hon – budeme střílet – střílet

Matka co mu to slibuješ – já ho do lesa nepustím –
moje dítě nebude na nikoho střílet

Ohryzek mami – já chci střílet – já chci na hon

Rudolf tak se přijď podívat na holuby

Ohryzek pláče.

Ohryzek já nechci holuby – já chci střílet na srnce

Matka rudolfe – tu zbraň už k nám nenos

Rudolf to je puška – marie

Matka to je jedno – co to je – já to tady vidět ne-
chci – abych se pořádně něčeho bála

Rudolf já vás ochráním – marie – nalez mi ještě

Paněnka maminko – já jdu ven

Ohryzek já chci taky ven

Matka nikam – až dojíš oběd

Rudolf já bych ještě poseděl –

Matka a nebřeč

4. V Květinovém domově.

Krysa vojáčku – teď mě dobře poslouchej – dám ti
radu – člověk někdy musí umět schovat bradu –
sklopit uši – nebo by se mohlo přihodit – že mu ty
uši někdo přistříhne – člověk je sám sobě pánem –
ale když má štěstí – tak je zároveň pánem jiných li-
dí – má funkce – peníze – a začne rozumět politi-
ce – ale tohle štěstí tě nepotkalo – ty budeš pánem
vždycky jenom sám sobě – tak si poruč a schovej
bradu – sklop uši – a když ne mě – tak poslechni
aspoň sám sebe

Vojáček chce odejít.

Krysa pojď zpátky – no tak – vždyť vidíš – že to s te-
bou myslím dobře – jenom jedna věc mi leží v žalud-
ku – to když tě vidím – jak tu stojíš a ta tvoje malá
bradička se celá třese – jak jsi vztekalej z toho – že
nemůžeš nic – vůbec nic – jenom mnou opovrhovat
a natřásat bradou – to pak – i když nechci – mě ta-
ky bere vztek – protože jedinou věc prostě nesnesu –
usmrkaného kluka – kterej zapaluje domy a když
kolem sebe kope nožičkami – skopne několik nevin-
ných lidí – kteří jdou zrovna kolem po ulici

Vojáček já nic neudělal

Krysa já se tě neptal – na nic

Vojáček dej mi pokoj – už konečně – ty kryso

Vojáček uteče.

Krysa padej ty spratku – nebo tě přerazím – padej

5. U Panenky doma.

Matka do cibulačky nejmíň pět cibulí – jak ty to dě-
láš – mě se to nějak sype

Máry jsem sama – ty se staráš o rodinu

Matka těžko mi je – na poště budou vyhazovat – jak
ty děti uživím – nějak stárnu – máry

Máry pět cibulí jo – ty máš rodinu – já jsem sama

Matka ohryzek zlobí – jíst nechce – hubenej je ja-
ko kostliveček – bledej – chudák malá – bez táty –
učitelka říkala – že při obědě žužlá jídlo a plive ho
pod stůl – kamarády nemá

Máry líba je hodná – není –

Matka chce na plavání a na karate a hrát na klavír –
kdo by to platil

Máry chybí vám otec – chlap v domě – a co rudolf

Matka už by sem neměl chodit –

Máry on by se postaral

Matka chlastá

Máry a kdo si nevypije –

Matka nosí u sebe zbraň

Máry je to strejda – má děti rád

Matka dnes v noci ťukal na okýnko – prej pusť mě
dovnitř – venku je zima

Máry člověk se naučí milovat

Matka říkám mu – běž domů – je noc – a on že není
taková noc – jako v jeho srdci – když ho takhle od-
mítám – blážen

Přichází Ohryzek.

Matka už jsi jedl –

Ohryzek jo

Matka nelži

Ohryzek jedl jsem

Matka pozdrav tetu

Ohryzek ahoj

Matka co jsi jedl –

Ohryzek třešně

Matka jaké třešně –

Ohryzek cestou ze školy – natrhal jsem si

Matka a co ještě – co ještě

Ohryzek jenom třešně

Matka myslíš si – že stačí jíst třešně

Ohryzek jo – jako robinson

Matka robinson jedl ryby a maso – pojď sem – máš
tady cibulačku

Ohryzek já už jsem jedl

Matka slyšíš to –

Máry maminka se stará

Ohryzek ať se o mě nikdo nestará – nebo ho poz-
vácím

Ohryzek schytá. Brečí.

Matka sem si sedneš a sníš tu polívku – dělej

Ohryzek ne

Matka tobě to nestačilo –

Ohryzek já zavolám na linku bezpečí

Matka zavolej si kam chceš – za maminku – za sest-
řičku – za tetu máry – za strejdu rudu

Ohryzek za toho jíst nebudu

Hrozně řve. Přijde Panenka.

Matka neřvi – nebo se zadávíš

Máry to se nedá poslouchat – takovej cirkus

Matka za paní učitelku

Ohryzek fuj

Matka chceš onemocnět – za pána co nosí poštu –
za pána co odváží odpadky

Ohryzek já chci za tatínka – za tátu – za tátu – za
tatínka

Uteče pryč s brekem.

Panenka mami – já jdu ven

Matka kdy se vrátíš –

Panenka nevím

Matka vrať se brzy

Matka pláče.

6. Někde v přírodě.

Panenka jak se ti stalo – že nemáš jednu nohu

Vojáček stala se nehoda

Panenka já bych si přála – abych byla krasobrus-
lačka

Vojáček půjdeme v zimě na led

Panenka nemám brusle

Vojáček já zas nohu – půjdeme jinam – máš nějaké-
ho milence

Panenka jo – a ty máš milenku –

Vojáček ne

Panenka ťuká mi v noci na okýnko a říká – že mě
bude milovat – že jeho srdce je temné jako noc –
když se mnou není – hlasitě vzdychá

Vojáček to se ti líbí –

Panenka vlastně ne

Vojáček a co ještě děláš –

Panenka to – co milenci dělají

Vojáček aha

Panenka nechce se mi teď o něm mluvit – s tebou –
můj táta chodil rybařit

Vojáček už nechodí –

Panenka umřel

Vojáček můj táta je v base

Panenka zabil někoho –

Vojáček to ne – napsal mi dopis – že není žádnéj zlo-
činec – abych si nemyslel – že ho to všechno mrzí –
s tou nehodou

Panenka můj táta mi žádnéj dopis nenapsal – ale
bral mě na ryby – dělal pstruha na másle a o vá-
nocích smažil kapra

Vojáček vidíš tamhle ten kopec –

Panenka co je za tím kopcem –

Vojáček les

Panenka můj strejda bude myslivec – bojím se – že
bude střílet po srnkách

Vojáček chodíš se svým milencem do lesa –

Panenka to vůbec – já do lesa nesmím – a můj mile-
nec to dobře ví – tak jenom chodí v noci pod okýn-
ko a nenechá mě spát – šeptá – abych ho pustila
k sobě – hlasitě vzdychá – ale už se mě na takové
věci neptej – to je moje věc – už bude pozdě – mu-
sím domů

Vojáček počkej – můžu taky někdy v noci přijít – uká-
žeš mi svoje okýnko

Panenka to ne – mohli byste se tam potkat – co by
tomu řekl – ale můžeme jít spolu do kina

Vojáček přijdeš zítra –

Panenka přijdu

7. U Panenky doma.

Matka vaří.

Matka ohryzku

Neslyší. Hraje hlasitá hudba. Nějaký metal.

Matka ohryzku – ztlum to

Ohryzek co je

Matka ztlum to –

Ohryzek za chvíli

Matka teď – co to posloucháš – co je to za kravál –
pusť si radši televizi

Ohryzek já nechci koukat na televizi – to mě nebaví

Matka pojď sem

Ohryzek co je

Matka vypni to

Ohryzek já to ztlumím

Matka ne – vypni to – tohle poslouchat nebudeš –
u takové hudby se vražděj lidi

Ohryzek nevražďej – já to chci poslouchat

Matka svět je plnej maniaků – protože se poslouchá
taková hudba – je to asi nějaká sekta – nějakí
satanisti

Ohryzek co je to satanisti –

Matka ti – kteří poslouchají takovou hudbu – a manipulují lidma

Ohryzek já to chci poslouchat –

Matka vypni to nebo bude k večeri čocka –
Váhá. Pak to vypne.

Ohryzek co mám teď dělat –

Matka koukej se na televizi – na nějakou pohádku

Ohryzek to je nuda –

Matka tak na nějaké seriál – něco určitě dávaj

Ohryzek to je otrava – televize mě nebaví – na co
mám koukat – z okna – mamí – to je otrava

Matka pusť si televizi – podívám se – co dávaj –
vída – kočkoslona

Ohryzek co to je – nějaká blbost – na to koukat
nebudu

Matka to je kreslená pohádka pro děti – to si pusť

Ohryzek nechci na to koukat – to je nějaký mutant

Matka nemotej se tady – nevidíš že vařím – mám
hodně práce – pak musím žehlit – sedni si a koukej
na televizi

Ohryzek já nechci –

Matka pusť si tu televizi – ať tady není takové ticho –
slyšíš

Ohryzek ne

Matka zapni tu televizi

Ohryzek brečí.

Ohryzek nebudu koukat na mutanty – chci si pouštět
hudbu

Matka tak nějakou jinou – ne ten kravál

Ohryzek jiná mě nebaví – co budu dělat – co budu
dělat

Přijde Panenka.

Matka kde jsi byla –

Panenka venku

Matka cos dělala –

Panenka nic – můžu jít zítra do kina

Matka to moc stojí – můžeš koukat na televizi – nebo
si hrát s bratrem

Ohryzek já si nebudu hrát – mamí – strejda jde –
teď upadnul

Matka ještě tohle –

Za okamžik vejde Rudolf. Je namol.

Rudolf holubi – všichni uletěli – k čertu – uletěli –
opustili mě – holubičky – sám jsem – opuštěnej
chlap – majko – dej si říct – já bych tě miloval –
dříví bych nasekal – děcka do školy vodil – holubi
zasraný – rád bych tě měl – v bídě – ve štěstí – vrátí
se až na jaře – holubičky moje

Matka rudo – táhne z tebe slivovice

Rudolf majko – podívej se – já jsem chlap v nejlepších
letech – k holičce půjdu – vyspravím se – boty
umeju – představ si – uletěly ty mrchy

Matka děti – běžte k máry a vyřídte – aby si
odpoledne přišla pro vajíčka

Ohryzek holubi zasraný – zasraný mrchy

Matka nebuď sprostěj a padej

Rudolf ty kluku malej blbej – rád bych tě měl jako
svýho

Rudolf objímá Ohryzka.

Rudolf prdel bych ti zmaloval – že by sis neses – tak
bych tě miloval

Ohryzek mamiii –

Rudolf nic se nemá dělat polovičatě – když milovat –
tak k smrti – když láska – tak až za hrob – do krve
se maj dělat věci – ty blbečku malej

Panenka strejdo – pusť ho

Matka rudo – posad' se – a vy dva padejte

Rudolf já bych chtěl bejt dobřej – k tobě – začít to žít
znova – k děckám – bejt dobřej strýc – ale ty mě
nechceš – jak mám bejt dobřej – až ty holubi přiletí –
rozstřílím je – za zradu se platí

Matka nechej tu zbraň – proboha – měl bys jít domů
a vyspat se

Rudolf nalez mi panáka – zapíjím žal – na cucky je
rozstřílím – potvory jedny

Matka mu nalévá.

Matka nepij

Rudolf vypije panáka.

Rudolf nebudu – uvidíš – já se na všechno vyseru –
polepším se – budu zase počestnej chlap – chlastat
nebudu – aby sis mě vážila – jako mýho bratra –
sirotky tady nechal – nebohý děti – taky mě
budeš milovat – slivovice – slivovice – z těch švestek
je mi úzko na srdci

Rudolf usne. Objímá svou pušku.

8. Někde v přírodě.

Vojáček proč nosíš takové oblečení –

Panenka to maminka – obléká mi šatičky – myslí si –
že jsem malá holka – ty se za mě stydíš
Vojáček proč bych měl – i tak se mi líbíš – já mám
zas protězu
Panenka už v tom chodit nebudu – když ti to vadí –
mně taky
Vojáček si zapaluje cigaretu.
Vojáček už to tam nevydržím – krysa je vůl – dám ti
nějaké svoje oblečení – jestli chceš
Panenka tak jo
Dává jí košili.
Vojáček kouříš –
Panenka ne – já už to doma taky nevydržím – strej-
dovi uletěli holubi – jestli se vrátí – tak je postřílí –
maminka pláče a vaří – ohryzek strká jídlo pod po-
stel – už tam chodí švábi
Vojáček jsi moc pěkná – jak se vlastně jmenuješ
Panenka po chvíli.
Panenka líba
Vojáček budu ti říkat panenka – vypadáš – že jsi
z porcelánu
Panenka kdo to je krysa –
Vojáček prostě krysa – nesnáší mě – nutí mě cho-
dit k řezníkovi – pro maso – všem klukům vyhrožu-
je – že když budou čůrat do postele – pošle je v no-
ci k řezníkovi
Panenka a proč –
Vojáček kdo chodí v noci k řezníkovi – už se nemu-
sí vrátit
Panenka to je nějaká blbost
Vojáček všichni tomu věří – že je řezník v noci rozse-
ká – mají strach – a proto se počůrávají
Panenka to je hrozný –
Vojáček za kouření jsi bez večere
Panenka to by se bráčkovi líbilo
Vojáček krysa mi říká – že taky skončím v base
Panenka za kouření –
Vojáček že budu jako táta – krysa je odpornej člo-
věk – není to člověk – je to zvíře – sám by měl jít
k řezníkovi – je to zvíře – na zabití
Panenka neříkej takové věci – dej mi cigaretu
Vojáček na –
Panenka já trochu kecala s tím milencem
Vojáček žádného nemáš –
Panenka tak trochu žádného nemám
Vojáček neťuká na okýnko –
Panenka už se neptej – dej mi pusu
Vojáček panenka – mám jenom tebe – ty bys mě
chtěla
Panenka já nevím – tak jo – a co ty
Vojáček já bych tě chtěl – abys byla moje milenka
Panenka počkej – vysnil sis mě takovou –
Vojáček přesně takovou
Panenka budeš v noci chodit vzdychat –
Vojáček no – asi

Panenka tak mi dej pusu
Líbají se.
Panenka tak ahoj
Vojáček ahoj – panenka

9. U Panenky doma.

Matka máry – co já si počnu – včera přišla líba
v chlapeckých šatech – vypadá jako kluk
Máry to je jasné – holce chybí otec –
Matka myslíš že proto –
Máry já o tom četla – převléká se za kluka – aby se
vyrovnala se ztrátou otce – v rodinách bez táty se
taky děvčata dřív vdávají – jsou z toho jen maléry
Matka to se mi nezdá – myslím – že mi to dělá na-
schvál – že jí nechci koupit brusle
Máry nedáš mu šanci – rudolfovi – ten má peněz –
že neví co s nima – strkal je do holubů – teď nemá
kam – všechno by se vyřešilo
Matka myslíš – že by to rudolf změnil – já na to radši
ani nemyslím – teď je teď
Máry teď si žiješ a nemyslíš na to – co bylo – říkáš
si – to je dávno – to už není pravda – ale jednoho
dne otevřeš skříň a vypadne na tebe deset kostliv-
ců – chceš je dostat zpátky dovnitř – ale některý
kostlivci mají na sobě šaty – rozumíš –
Matka ne
Máry jeden kostlivec má na sobě šaty tvýho táty –
jinej šaty tvýho prvního kluka – šaty tvýho mu-
že – a když se pokoušíš zastrčit je tam – odkud vy-
padli – tak se ti jejich kosti začnou rozpadat pod
rukama – všude je plno kostí – padaj jako sirky –
váleje se na tvým koberci – a neuděláš nic – každej
máme doma skříň plnou kostlivců – jenom proto –
že si je tam sami schováváme – ale ty to můžeš
změnit – vezmeš si k sobě rudolfa a ty kostlivce po-
strašíš – začneš znova
Matka když já se bojím –
Máry a v tom to vězí – nesmíš se jich bát
Přijde Panenka ve Vojáčkově košili.
Panenka maminko – kolik let trvá – než vyhasne
hvězda
Matka asi tisíc let
Panenka a kolik let trvá – než vyroste strom
Matka asi sto let – proč
Panenka a kolik let je jeden psí rok
Matka asi sedm let
Panenka maminko – a kolik let trvá – než se z holky
stane nevěsta
Matka libuš –
Panenka ve škole zas nuda
Matka počkej – kde máš svoje šaty
Panenka ty už nechci – nejsem malá
Matka hned teď půjdeš – a sundáš si tu ušmudla-
nou košili
Panenka maminko –

Matka proč mě trápíte – ty a tvůj bratr – děti mají poslouchat a jíst – co já řeknu
Panenka já nebudu nosit ty pitomé šaty
Matka vypadáš jako strašák – jako nějaký bezdomovec
Panenka jsi zlá – zlá macecha
Matka až umřu – budete plakat
Panenka až umřeš – budu si nosit – co budu chtít – táta umřel – ale my ho neutrápili – to tys mu dala do jídla jedovatou houbu
Matka mlč
Máry no tak –
Přijde Ohryzek.
Ohryzek co tady řvete – neslyším hudbu – co jí děláš – vždyť je malá
Matka pláče.
Matka ohryzku – zlatíčko – že zase budeš papat – jak když jsi byl miminko – rohlíky v mlíčku jsi papal – chutnalo ti – a když jsi ležel v posteli – držela jsem tě za ruku
Ohryzek nemačkej mě – nemůžu dýchat
Vchází Rudolf s kyticí v ruce. Je upravený.
Rudolf já – chtěl jsem se omluvit – pušku jsem dnes nechal doma – dobrý den máry – přišel jsem s omluvou a kytkou – jak vidíte – všechno se to takhle semlelo – najednou – dnes jsem se stal myslivcem – dodělal jsem kurz – tady mám osvědčení – je ze mě jinej člověk – stalo se něco
Máry pojďte dál –
Rudolf ukazuje osvědčení.
Rudolf taky jsem přinesl víno – ale já pít nebudu – řek jsem si – že s tím seknu – tady jsou nějaké dárek pro děti – a víno já stejně nerad
Rudolf dává Ohryzkovi plastovou pistoli a plyšové zvíře, Panence velkou mrkací pannu, která má nápadně podobný obleček, jaký nosila dříve Panenka.
Matka poděkujte strejdovi
Oba díky
Rudolf jestli jsem přišel nevhod –
Matka ne – posad' se
Rudolf to je sob –
Ohryzek hm
Rudolf jmenuje se Rudolf – má červený nos
Ohryzek je divný – můžu někdy se strejdou do lesa
Matka když nebudete střílet –
Ohryzek do lesa – do lesa – na soba
Panenka můžu jít ven –
Matka nikam
Panenka vrátím se brzy
Matka nikam – když něco řeknu – tak to platí
Panenka já si tady nebudu hrát s pitomou panenkou a nosit pitomý šatičky – protože ty to chceš – na všechno jsi zapomněla – na tátu jsi zapomněla – že ses na jeho pohřbu usmívala – pořád ses usmívala – nic ti nebylo líto

Matka usmívala jsem se – aby vám dvěma nebylo smutno
Ohryzek mlátí plastovou pistolí do soba.
Ohryzek do lesa – do lesa – lovit soba
Matka mazej do pokoje – líbo – nechci tě už vidět – mazejte pryč
Rudolf tak já přijdu jindy –
Všichni kromě Matky a Máry odejdou.
Matka jsem tak sama – sama – máry – mám pět rukou – ale potřebuju deset – mít jich pět je špatně – je to málo – myslet na to – myslet na to – když je jídlo levnější – koupíš ho víc – aby bylo – zamrazíš ho v mrazáku – ono tam bude – a když potřebuješ – ohřeješ ho – pořád je co jíst

10. V Květinovém domově.

Krysa sedí. Popíjí kávu. Přichází Máry.
Máry dobrý den –
Krysa posadte se –
Máry venku je sychravo – pravda – víte – proč jsem přišla –
Krysa nebudu vám nic nalhávat – ten kluk má prudkou povahu – víte sama – provádí různé kousky – proč nechcete mladšího – hodnějšího – říkáme mu vojáček – skončí špatně
Máry to právě nechci – mám velkou domácnost – bude pomáhat – na kousky mu nezbyde čas – bude mít všeho dost – dovolte to – já se nemám o koho starat – a on taky ne
Krysa ulevilo by se mi – kdyby byl už pryč – zase bych klidně spal – ale –
Máry ale –
Krysa ale je to nezvladatelný případ – kdybych udělal výjimku – měl bych vás na svědomí
Máry chodím za váma už dva roky – dva roky čekám – že nebudu na všechno sama –
Krysa kdybych mu dokázal ten oheň – dávno by byl v pastáku
Máry dejte mi ho – bude to dohoda – mezi náma – komu na něm sejde – nikoho nemá – jeho otec o něj nestojí – připravil ho o nohu – je to statečnej kluk – ten oheň – to byla nehoda – kluci dováděli – vždyť jsou to jen děti
Krysa nehoda byla – že ho poslali sem ke mně – do květinového domova
Máry vám i mně se bude líp žít – když tady nezůstane – tady máte
Krysa já nechci vaše peníze – takovou cenu nemá – vemte si to zpátky – no tak –
Máry dejte mi toho kluka – já znala jeho matku – byla to dobrá ženská – on bude taky
Krysa ten mizera malej za tolik nestojí – dobře – jenomže vás bude stát ještě mnohem víc – abyste to věděla – že jsem vám to říkal – neplačte – plakat budete pak – vojáčku – zrovna ty si tohle nezaslou-

žíš – ale budiž – k některým dětem je život prostě nespravedlivej

11. Poblíž květinového domova.

Vojáček panenka – já ti říkám – krysa něco chystá – pošle mě do pastáku – už se neuvidíme

Panenka nemám moc času – mamka mě hlídá – kam chodím – a s kým – vojáčku – rychle

Vojáček už musíš –

Panenka šla jsem na nákup –

Vojáček ale jsme přece milenci –

Panenka vždyť víš že jo – ale to jí přece neřeknu – už by mě nepustila ani do obchodu

Vojáček v noci uteču – přijdu k tobě – pustíš mě oknem – co to máš –

Panenka prstýnek –

Vojáček od tam toho –

Panenka ne – z hračkárny – za deset korun

Vojáček chodí ještě k tobě –

Panenka kdo –

Vojáček tamten – co ti vzdychal pod oknem

Panenka toho jsem si jenom vymyslela

Vojáček v noci uteču – už se tam nevrátím – krysa mě pošle do pastáku – dycky mi vyhrožoval – klidně to udělá

Panenka chodíš ještě k řezníkovi – pro maso –

Vojáček furt – a kluci říkali – že budu muset pryč – už docela

Panenka u nás zase bydlí strejda – už měsíc – hraje si na tátu – nemám ho za to ráda – přijď v noci – budeme se trápit spolu – ale potichu – tady máš – nechej si ho – dopříc – máry jde – mamka ji poslala – aby mě špehovala – musím pryč – snad mě s tebou neviděla

Panenka odbíhá. Máry přichází.

Máry říkají ti vojáček –

Vojáček co je vám do toho –

Máry chceš na zákusek – do cukrárny –

Vojáček nechte mě –

Máry chtěla bych ti něco koupit – co bys chtěl

Vojáček nesahejte na mě –

Máry ty se bojíš –

Vojáček já se vás nebojím –

Máry nebo do kina –

Vojáček co po mně chcete –

Máry ty tady asi na někoho čekáš – že

Vojáček co je vám do toho –

Máry není ti něco –

Vojáček nic mi není

Máry jestli nemáš chuť na zákusek – doprovodím tě zpátky do domova – můžeme si povídat –

Vojáček já s váma nikam nejdu – co se do nás strkáte – proč nás špehujete – já jsem vám nic neudělal

Máry tak si vezmi aspoň ovoce –

Vojáček nic od vás nechci – chápete to – starejte se o sebe

Máry ovoce si vzít můžeš – mandarinky a banány

Vojáček to svoje ovoce si můžeš strčit někam – už za mnou nelez – co o mně víš – všichni ste stejný – všichni – a příště si hled' svýho – ty bábo učmuchaná

Vojáček rychle odchází. Máry kouká na rozmačkané ovoce.

12. V domě u Panenky.

Vchází Rudolf. Je opilý.

Matka rudo – co se stalo –

Rudolf neptej se mě – marie

Matka já se ptám – co se stalo

Rudolf jdu si takhle z hospody – byli jsme posedět s myslivcem – víš – ale nepil jsem – marie – nepil jsem moc

Matka to vidím –

Rudolf krácím si – chlapi křičí – rudo – ty vole – dej si s náma ještě panáka – ale já povídám – ne – já spěchám domů – za majkou – za tebou – víš –

Matka a –

Rudolf a najednou koukám – zaostřím – a nevěřím vlastním očím – stál tam srnec – takovej macek – toho dostanu – pro majku – srnečka vypasenýho – tak беру brokovnici – že ho skolím na místě – a za mířím – prásk

Matka nelekej mě

Rudolf skácel se a já tomu ani nemoh uvěřit – že jsem se trefil – v tomhle stavu – a šťastím jsem se rozplakal

Matka prokrista – rudolfe – co se stalo

Rudolf ani se neptej – a najednou někdo řve – ty debile jeden – z dálky se ozývá – ty zjebe – cos to proved – a já celej šťastnej – v očích slzy – taky křičím – srnce – dostal jsem srnce

Matka rudo –

Rudolf a teď – to si neumíš představit – to ti bylo jako kdybys tu kulku schytl sám – slyším – ty debile – to není žádný srnec

Matka rudo – tys někoho zabil –

Rudolf brečí.

Rudolf já vodbách sousedovi berana – marie – to je můj konec – myslivci mě odepsali – celej svaz najednou – taková ostuda – berana v zahradě jsem skolil – chápeš – marie – já se musím zabít – tuhle ostudu splatím vlastní krví

Matka z toho se musíš vyspat

Rudolf já se zastřelím – to je otázka mužské cti

Matka nechej tu zbraň – proboha

Rudolf odpusť – marie

Rudolf usne. Na to vchází Máry.

Máry poslyš – prej se střelelo

Matka já takhle dál nemůžu

Máry život je dobrodružnej – nikdy nevíš – jestli se dožiješ zítřka
Matka já takhle nemůžu –
Máry člověk složí uhlí – chce zatopit – a vyhodí do
 luftu polovinu baráku – dneska nemáš nic jistýho –
 jdeš po ulici a nějaký blázen tě zastřelí – ani ne-
 mrkneš – a to je bílej den
Matka to se stává – ale láska už není – umřela
Máry láska neumřela – je všude – ale dobře schova-
 ná – potvora jedna
Matka co budeme dělat –
Máry to co doted' – čekat

13. V lese.

Vojáček jak ti je –
Panenka bolí mě nohy –
Vojáček chceš – abych tě nesl –
Panenka nechci – kde to jsme –
Vojáček v lese – daleko
Panenka myslím – že jsme se ztratili
Vojáček neztratili – nevíme sice přesně – kde jsme –
 ale jedno je jistý – jsme tady v lese – protože chce-
 me – a to neznamena – že jsme se ztratili
Panenka já myslím – že jo
Vojáček utekli jsme – protože to jinak nešlo – já už
 nemám cigarety
Panenka já jestli máš hlad – vzala jsem sušenky a dva
 chlebičky – který ohryzek nesněd
Vojáček až projdeme lesem – najdeme máho tátu
 a on nám dá peníze a postará se – řekne nám –
 kde máme bydlet
Panenka ale co když nás budou hledat –
Vojáček všem se ulevilo – že jsme pryč – stejně by
 nás nenašli – dal bych si sušenku
Panenka tu máš –
Vojáček fakt tě bolí nohy –
Panenka jo
Vojáček bojíš se –
Panenka moc ne
Vojáček koukej – kočka
Panenka asi divoká – vyškrábe mi oči
Vojáček nevyškrábe – sníme ji
Panenka já nebudu jíst kočku
Vojáček ani divokou –
Panenka to už vůbec ne –
Vojáček stejně ji chytinu –
Vojáček běží za kočkou.
Panenka počkej – já se tady bojím – nechej tu koč-
 ku – vojáčku –
Vrací se.
Vojáček zdrhla – mrcha – já bych ti chtěl něco dát –
 něco víc – ale nemám co – nikdy ti nezapomenu –
 že jsi se mnou – že jsi moje – já už bych se vrátit
 nemoh – nikdy – už mám jenom tebe
Panenka jenom mě –

Vojáček krysa mě proklíná – zuří tak – že mu naros-
 te opravdickej krysí chvost – a když mu ten chvost
 někdo zapálí – shoří celá krysa – jako svíčka – bu-
 de plápolat – zbyde trocha vosku – jenom hromád-
 ka prachu
Panenka napsala jsem mamce dopis – že za to tak
 docela nemůže – že jsem utekla – že jsem si na-
 šla milence a musela jsem odejít – trápit se spolu
 s ním – taky jsem napsala – že už jsem rudu a brá-
 chu a šváby nemohla ani cítit – ohryzek si je pės-
 tuje pod postelí – dává jim jména – hnusný švábí
 jména – cucák – boubelák – všežravka – kapavka –
 a nevím jaký – to prostě nešlo
Vojáček já jsem se taky rozloučil
Panenka ty ses rozloučil s krysou –
Vojáček jo – takovej oheň ještě nikdo neviděl
Panenka udělal si oheň –
Vojáček počkal jsem – až budou všichni na procház-
 ce – i krysa – daleko – všecko jsem zapálil – šlo to
 pomalu – ale teď už hoří celej – celej květinovej
 domov je v plamenech – nádhernej oheň tam ho-
 ří – větší než tenkrát – když mě krysa nasral – když
 mě poprvý poslal k řezníkovi – a ten měl blbý vtipy
 na máho tátu – dělal si srandu z mý protězy – prej
 jestli znám ten vtip – o tom beznohým a jednoo-
 kým – vrátil jsem se a zapálil kůlnu – ze vzteku
Panenka až shoří domov pro děti – kam půjdou –
Vojáček do lesa – jako my – všichni utečou do lesa –
 a bude jim dobře – nikdo už je nebude strašit – na-
 jdou si svoje ztracený rodiče – rozumíš –
Panenka já se bojím – divokých koček – a lesa –
 a ohně – a nevidět svou mámu – už ji nenajít –
 a bouřky v lese – vojáčku
Vojáček oheň už hoří – ale my jsme konečně v bez-
 pečí – koukej – zase ta kočka – teď ji chytinu – uvi-
 díš – panenka
Panenka já nechci – já bych chtěla spát
*Vojáček utíká za kočkou. Objeví se Rudolf, má bro-
 kovnici.*
Rudolf tiše –
Panenka strejdo – nechej mě – běž pryč – zapomeň-
 te na mě – všichni
Rudolf buď tiše – čmouchám srnce – včera jsem ho
 zahlíd – takovýho pořádnýho – to byl kus – jsem
 mu na stopě – mihnul se kolem a zmizel – ale až
 ho dostanu – přestanou se mi posmívat – co tady
 děláš –
Panenka šla jsem na houby –
Rudolf aha –
Panenka ty jsi od včera v lese –
Rudolf jo – stopuju
Panenka tak já půjdu – ahoj
Rudolf počkej – kam – vždyť vlastně nerostou
Panenka aha
Rudolf tak aby ses neztratila – já už jsem ztrac-

nej – ztracenej chlap – ale co člověk nadělá – musím stopovat – hlavně je neztratit stopu – vždyť to říkám furt – kdo jednou ztratí stopu – provždy dostopoval

Panenka tak já jdu –

Rudolf dávej na sebe pozor –

Panenka tak můžu jít –

Rudolf co by ne –

Panenka vážně můžu odejít –

Rudolf ale potichu – neplaš

Panenka zůstává stát.

Panenka tak ahoj – strejdo – nebylo to s tebou tak špatný – víš – jenom někdy – když jsi vyváděl – to by člověk ani nevěřil – že máš rád zvířata

Rudolf ale já mám rád zvířata – ty jsi tu ještě –

Panenka no –

Rudolf tak utíkej –

Panenka ty mě nezadržiš – neřekneš – abych si to ještě rozmyslela –

Rudolf není co rozmyšlet – jak se do lesa volá – tak se z lesa ozývá – ale tiše – v lese je potřeba jedit – ne volat – na to už je pozdě – volat se musí dřív – než tam člověk vejde

Panenka tak já vážně jdu –

Rudolf běž – ale vyhybej se kočkám – řáděj tady divoký kočky

Panenka co dělej –

Rudolf vrčej – škrábou – mohly by ti vyškrábat oči – tak bacha

Panenka myslíš – že mám odejít –

Rudolf utíkej – ale vrať se brzy – aby neměla maminka starost

Panenka já už se nikdy nevrátím –

Rudolf počkej – cos to říkala – nevrátím – vrať se brzy – proboha – marie – vraťte se brzy – kde je ohryzek – neviděla jsi ohryzka –

Panenka co by tu dělal –

Rudolf šel se mnou do lesa –

Panenka včera –

Rudolf asi včera – chlast je svinstvo

Panenka tys ho ztratil –

Rudolf už to tak bude – co budeme dělat – jsem já to kus pořádnýho vola – ztratit dítě – a v lese – já na tebe zapomněl – ohryzku – ohryzku –

Panenka v lese nemůžeme volat – na to je už pozdě

Rudolf v noci ho rozsápaly lišky – schytáme to všichni – tohle si neodpustím – ohryzku – vrať se – vrať se

Utíkají spolu.

14. Jinde v lese.

Přiběhne Vojákček, hned za ním Ohryzek.

Vojákček nelez za mnou –

Ohryzek můžu jít s tebou –

Vojákček ne

Ohryzek prosím

Vojákček najednou prosíš – najednou nejsem nula – co

Ohryzek vem mě sebou – neutíkej mi

Vojákček to tak – nelez za mnou –

Ohryzek taky ses ztratil – že jo

Vojákček neztratil jsem se

Ohryzek ale ztratil

Vojákček sklapni –

Ohryzek ztratil se – v lese – ztratil se – v lese – nebij mě

Vojákček proč vypadáš jako čuně –

Ohryzek spal jsem pod smrkem – celou noc – strejda mě nechal v lese – přikázala mu to moje máma – protože jsem nechtěl jíst

Ohryzek brečí.

Vojákček máš to těžký – a teď padej – ztrať se

Ohryzek já už jsem – ztracenej

Vojákček nebreč tady – v lese nikdo nebrečí – musíš se o sebe postarat sám – se mnou jít nemůžeš – já tady někoho hledám – rozumíš –

Ohryzek nenechávej mě tady samotnýho – pomůžu ti hledat

Vojákček to právě nejde –

Ohryzek nemáš aspoň něco k jídlu –

Vojákček ne

Ohryzek já mám hroznej hlad –

Vojákček buď klidnej – teď už si budeš moct jíst – co budeš chtít – co si sám najdeš – nikdo tě nebude nutit

Ohryzek jo –

Vojákček co budeš chtít –

Ohryzek budu si jíst – co budu chtít – budu lovit zvířata – tancovat u ohně – budu si jíst – co budu chtít – borůvky – lesní maliny – v zimě vyjít krmelce – budu lovit zvířata – budu si žít jako robinson – tatínek mi četl robinsona – víš – a na ryby budu chodit – a nebudu muset koukat na televizi – a chodit do školy – já budu jako robinson – já jsem robinson

Vojákček tak se tady měj – já musím jít – robinsone

Ohryzek ahoj – vojákku

15. Na tomto místě v lese.

Přichází Rudolf a Panenka.

Rudolf ohryzku – ty žiješ – nerozsápaly tě lišky – díky bohu – že žiješ –

Ohryzek já jsem si to rozmyslel – já tady zůstanu

Rudolf to je štěstí – já snad vážně přestanu chlastat – půjdeme domů – děti – maminka čeká

Panenka já nikam nejdu

Ohryzek já taky nikam nejdu

Panenka já tady někoho hledám –

Ohryzek já budu vyjít krmelce – jako robinson

Rudolf robinson že vyjít krmelce – co to melete –

Ohryzek budu si jíst – co budu chtít – budu tancovat u ohně – sbírat lesní maliny a jahody

Panenka já už jsem to slíbila –
Rudolf bůh mě trestá – já už budu hodnej – já už se
 pít ani nedotknu – to vám říkám – věříte mi – li-
 buško – ohryzku
Panenka já ti nevěřím
Ohryzek já ti taky nevěřím – já už nejsem žádnej
 ohryzek – já jsem robinson
Rudolf zahodím pušku – vidíte – nemusíte se bát –
 všechno bych pro vás udělal
Panenka to už nejde – já už nemůžu nosit dětský ša-
 tičky – já už totiž nejsem malá – já už jsem byla
 v lese – sama – jenom se svým milencem – oheň
 hoří – všechno je v plamenech
Ohryzek a já budu chodit na ryby a lovit zvířata –
 sbírat lesní maliny a borůvky a tancovat si
Panenka vojáčku –
Rudolf co já můžu udělat – chlap mizernej – slivovici
 chlástat – bůh mě trestá – mizeru – do očí se mi škle-
 bí – brusle vám koupím – na fotbal vás vezmu – na
 karate taky – co budete chtít – po starým mizerovi
Panenka na karate –
Ohryzek koupíš mi diskmena –
Panenka i brusle –
Rudolf brusle taky – všechno
Ohryzek a živýho koně –
Rudolf živýho koně ne – jinak všechno
Ohryzek tak jo –
Najde je Vojáček.
Rudolf to by člověk nevěřil – kolik lidí chodí do lesa
Panenka my jsme tady spolu
Vojáček pojď –
Panenka vojáčku – já jsem nechtěla žádnou kočku –
 máš v oku vodu
Ohryzek strejdo – koukej – veverka
Rudolf tiše – to není veverka – nehýbejte se – potvo-
 ro jedna – už mě nepřevezeš
Rudolf utíká za srncem. Zapomněl na pušku.
Ohryzek jsme na honu – na srnce – za ním
Ohryzek utíká za Rudolfem.
Vojáček nemám vodu v oku – ale v žaludku – vždyc-
 ky – když se bojím – mám vodu v žaludku – a zapa-
 luj oheň – pojď
Panenka můžeme prozatím bydlet – u nás – doma
Vojáček nemůžeme – mám v žaludku vodu – půjdeme
 pryč – projdeme lesem a bude nás tam čekat můj
 táta – my nemůžeme zpátky – všechno už shořelo
Vojáček zvedne pušku.
Panenka trápit se můžeme všude – i doma – když
 budeme spolu

Vojáček já nevím – proč to tak bylo – někdy jsem
 mlátil kluky – neuměli se bránit – vůbec nechápa-
 li – že je krysa nenávidí – že je posílá k řezníkovi –
 nic proti tomu nedělali – mlčeli a jenom čuměli –
 bál jsem se – a tak jsem je několikrát zmlátil – aby
 to pochopili – aby se ho přestali bát
Panenka já už budu muset jít –
Vojáček ty už jsi zapomněla – že jsi moje milenka –
Panenka je mi z toho smutno
Vojáček jsi moje –
Panenka jo – jenom tvoje
Vojáček tak zůstaň se mnou –
Panenka máš můj prstýnek –
Vojáček jo – ještě ho mám – hrozně mě bolí žaludek
Panenka to je z hladu
Vojáček není –
Panenka musím najít strejdu – on se zase určitě
 ztratil – a bráchu – ten se ztratí vždycky
Vojáček ty musíš zůstat tady – se mnou
Panenka milenci se někdy opouštějí – nikdy mi neby-
 lo tak smutno
Vojáček umíš si představit – jak je mému tátovi – víš
 co mi napsal v tom dopise – že ve vězení lezou kry-
 sy – že jsou pod postelí – v každém koutě – všude
 jsou krysy – panenka moje
Tma. Výstřel.

16. Doslov. V Květinovém domově.

Krysa člověk některý věci prostě předvídá – doká-
 že se na někoho podívat a hned pozná – co se bu-
 de dít – ví dopředu – jak to všechno dopadne – a už
 je to tady
Máry co s ním bude –
Krysa děvčátku už nikdo život nevrátí – a vysvětlete
 to jeho matce – která teď pláče – ale já to předví-
 dal – já pořád říkal – že tenhle kluk skončí v base –
 ale mě nikdo neposlouchá – vždyť je to jenom dí-
 tě – děti si hrajou s ohněm – to se přece stává – že
 u toho občas zapálí nějaký barák – ale jsou to je-
 nom děti – už dávno měl hnit v pastáku – kdyby se
 nepovedlo uhasit oheň včas – celej květinovej do-
 mov by shořel – i tak je škoda obrovská – ale já to
 říkal – já pořád dokolečka opakoval – jak to všec-
 ko skončí – proč mě nikdo neposlouchal – jenomže
 teď už je pozdě – aby mi někdo dával zapravdu –
 některý věci se holt vrátit nedají

Konec

Summary

The relationship between invention and technology has always been one of the major themes of this revue. The present issue brings a study by Jaroslav Vostrý and Miroslav Vojtěchovský called *The Scene and the Photography* which concentrates on the work of the photographer Robert Capa. The authors analyze the famous shot of the death of a Spanish soldier which shows Capa's inclination toward direct photography, but which was – unjustly – regarded as “staged photography”. Through analyses of other pictures by Capa the article shows different levels on which the relationship invention-technology works, on which the action joins the composition, the narrative the representation etc. The article also shows that the photographer's invention is connected to the latter's sense of the stage, and his “objectivity” to his sense of values.

Jan Císar's article called *Theatre Interpretation in the Postmodern Era* deals with four spectacles of classical plays presented in “great” theatres. *King Lear*, presented at the J.K. Tyl Theatre in Plzeň, and *Macbeth*, presented at the Vinohrady Theatre in Prague, are both results of an interpretation process based on an analytical appropriation of a literary structure. The other two spectacles, both presented at the National Theatre in Prague, play with intertextuality using specific scenic means in order to deliberately deform and even parody the dramatic text. The aim of the article is not only to compare these two attitudes within the contemporary Czech creation, but also to mention some tools that can be used for the analysis of the theatrical language. The author finally shows that certain theories are ready to justify anything without real judgment, and he reminds us of the existence of certain cultural consciousness, which is always linked to the recognition of some values; taking Jiří Pokorný's *Drahomíra* as example, he denounces the loss of the

sense for the stratification of functions of different cultural institutions.

Jana Horáková studies Dušan Pařízek's mise-en-scène of *The Robbers* by Schiller that took place in Cologne (Germany). Her article called *The Robbers – Die Räuber: an X-ray Picture or the Social Vivisection* shows the difference between Pařízek's analytical (and yet definitely not traditional) attitude and the general attitude of the contemporary Czech theatre usually aiming at “rich visual actualization”.

The article by Július Gajdoš called *The Harmonious Coexistence of Apparently Inconsistent Kinds of Behaviour or the Scenological Dimension of Hapgood* starts with the author's astonishment at the fact that this play by Tom Stoppard has never been played in the Czech republic. He underlines the fact that foreign articles highly praise the fact that (supposedly) Stoppard's play serves the idea of quantum mechanics, while for him the play's main point of interest consists in its scenic dimension. Some directors who like to deform dramatic texts consider Stoppard's play particularly “resistant” because it demands close reading and in-depth comprehension.

The fifth (and the last) part of a study by Radovan Lipus about the town of Ostrava deals with the fragmentary character of different parts of this city (including Přívoz and Vítkovice) and about their very loose interconnection, and also about the urban principles of Camillo Sitte. These principles are regarded by Lipus as specific examples of stage arrangement. While Sitte tried to carry them out when planning the town of Přívoz, Paul Kupelwieser's ambition – or more precisely utopian vision – was to create, with Vítkovice, an ideal industrial town. It is highly interesting to compare these two projects with Jules Verne's “Steel City” on one hand, and with the pompous socialist architecture of the town of Poruba on the other hand.

Dita Nymburská, a researcher at the Institut for the Oriental Studies of the Czech Academy of Science, concentrates on the problem of the literary metaphor, more particularly in the works of Yukio Mishima. Jiří Heřman, a young theatre director who has recently gained considerable attention and interest with his *Lamenti*, was inspired by an exhibition in Paris called “Sons & Lumières” which gave birth to an article *Sons & Lumières de Paris or A Reflection upon the Human Perception and the Creativity*. While analyzing the relationship between technology and art, he concentrates especially on the moment when the artistic discourse tends towards the unspeakable. Jana Horáková is concerned with the same problem, but she deals with the way technical media can be used in art, and with what they offer to outreach traditional artistic genres. She takes the example of Canadian robotic performers Demers and Vorn, and in an article called *Robotic Performances: the Theatre of Desirous Machines* she shows that innovative forms of scenic art often use procedures belonging to traditional forms they were themselves trying to reject.

Technological evolution reaches scenic arts wherever the spectacle plays the predominant role. As for the musical, four towns share the main bulk of the world production: New York, London, Paris and Vienna. London is the European capital of this genre, with at least twenty shows every night. In her article called *The West End and the Musical Today*, Monika Bártošová analyzes this production which comprises great family shows (*The Lion King*, *Chitty Chitty Bang Bang*, *Mary Poppins*) as well as shows for adults (*The Producers*). These are often adaptations inspired by well-known films, and they use remarkable stage effects in order to show the technological possibilities. There are yet other groups of spectacles: those based on

literary models (*Les Misérables*, *The Phantom of the Opera*, *The Woman in White*), concert shows (*We Will Rock You*, *Mamma Mia!*) and original shows (*Chicago*, *Blood Brothers*).

Jan Hynvar's article called *Jindřich Honzl: From the Crowd Actor Towards the Liberated Actor* is an important contribution to the reflection on the relationship between art and technology. The first part deals with the "crowd actor of the proletkult", Honzl's idea developed after the war in his manifestos and in the recitations by Dédrašbor; Hynvar shows the importance of the Russian proletkult and of symbolist artists. This "return to the origins", to the chorus, signifies at the same time certain depersonalization of the actor who has to be substituted by a creative proletarian. The second part of the

article deals with Honzl's theory of the "liberated actor" and its putting in practice in the Liberated Theatre in Prague. It is interesting to note, though, the strange paradox of this conception: on one hand, Honzl wanted the actor to represent – just as the proletarian before – the creativity, but, on the other hand, he depersonalized him and made him serve as a sign and as a theatrical property. The article underlines the link between the theatre avant-garde and the Czech structuralism, and also the fact that the actor found again his status and his function within the theatrical performance only in the 1960s.

Acting and its evolution within the Czech theatre is again the theme of Zuzana Sílová's article, devoted this time to Jaroslava Adamová and her carrier at the Municipal Theatre in Prague

at the beginning of the 1960s. The actress worked there with the stage director Ornest who wanted to create a theatre for the entertainment of the middle classes, but at the same time aimed at having some more ambitious projects featuring outstanding actors. The article also deals with Adamová's unsuccessful cooperation with Alfréd Radok; she – and some of her colleagues – entered into a conflict with him, a conflict which opposed a modernist stage director and an actor/actress who had always looked for an original and a very personal way towards the scenic character.

Beside several shorter articles, the present issue finally brings a play by Magdalena Frydrychová, a student of dramaturgy at the Theatre Faculty; the play is called *A Porcelain Baby-doll*.

Résumé

La relation entre l'invention et la technique a toujours été l'un des thèmes majeurs de la revue Disk. Ce numéro apporte une étude de Jaroslav Vostrý et Miroslav Vojtěchovský intitulée *La scène et la photographie* et qui se concentre sur l'œuvre du photographe Robert Capa. Les auteurs étudient, entre autre, la fameuse photographie de la mort du soldat espagnol qui témoigne de l'inclinaison de Capa vers la photographie directe, mais qui a été – probablement injustement – considérée comme « mise en scène ». En analysant d'autres photographies de Capa, l'article montre différents niveaux sur lesquels opère la relation invention-technique et sur lesquels l'action rejoint la composition, le récit la représentation, etc. L'analyse montre que l'invention d'un photographe est liée chez lui à une sensibilité scénique, de même que son « objectivité » recoupe son sens des valeurs.

Jan Císař propose un article intitulé *L'interprétation théâtrale à l'époque postmoderne* dans lequel il étudie quatre mises en scène des pièces relevant du « répertoire classique » et présentées dans des « grands » théâtres. *Le roi Lear*, présenté au théâtre J.K. Tyl à Plzeň, et *Macbeth*, présenté au théâtre de Vinohrady à Prague, relèvent de la tradition du théâtre de l'interprétation, fondée sur l'appropriation analytique d'une structure littéraire. Deux autres spectacles, présentés tous les deux au Théâtre National de Prague, relèvent du champ de l'intertextualité en utilisant des moyens scéniques qui replacent, de façon arbitraire, le texte dans un contexte au sein duquel ce même texte devient parodié. L'article vise non seulement à comparer deux attitudes créatrices du théâtre tchèque contemporain, mais aussi à nommer quelques outils d'analyse du langage théâtral. L'auteur démontre que cer-

taines théories sont prêtes à justifier tout et n'importe quoi et rappelle une certaine conscience culturelle, liée toujours à la reconnaissance de certaines valeurs ; c'est plus particulièrement en utilisant l'exemple de *Drahomíra* mise en scène par Jiří Pokorný que Císař dénonce la perte du sens pour la stratification des fonctions de différentes institutions culturelles.

Jana Horáková analyse la mise en scène par Dušan Pařízek des *Brigands* de Schiller qui a eu lieu à Cologne. Son article, intitulé *Les Brigands – Die Räuber: image radio et vivisection sociale* montre la différence entre l'attitude analytique de Pařízek (et pourtant pas traditionnelle) avec l'attitude (apparemment) préférée par le théâtre tchèque visant une « riche actualisation visuelle ».

Pour commencer son article *Coexistence harmonieuse des comportements apparemment incompatibles ou Dimen-*

sion scénologie de Hapgood, Július Gajdoš s'étonne de n'avoir jamais vu cette pièce de Tom Stoppard sur les scènes théâtrales tchèques. Il souligne le fait que les études étrangères louent l'intention – supposée – de l'auteur de mettre sa pièce au service de la mécanique quantique, en mettant en évidence sa dimension scénologique. Pour certains metteurs en scène qui déforment les textes dramatiques choisis dans le but de s'auto-représenter et de s'imposer eux-mêmes, la pièce de Stoppard présente une résistance de taille car elle exige une compréhension beaucoup plus profonde.

La cinquième (et dernière) partie de l'étude de Radovan Lipus dédiée à la ville d'Ostrava se concentre sur le caractère fragmentaire et sur les liens relâchés entre différentes parties d'Ostrava (y compris Přívoz et Vítkovice), de même que sur les principes urbanistiques de Camillo Sitte. Il voit dans ces principes une parallèle bien particulière des dispositifs scéniques. Alors que Sitte a su réaliser ces principes dans des projets d'une nouvelle ville, Přívoz, la vision utopique d'une ville industrielle idéale a été le point de départ des plans de Paul Kupelweiser pour Vítkovice. Il est intéressant de comparer les deux projets non seulement avec « la cité de l'acier » de Jules Verne, mais avec l'architecture socialiste et pompeuse de la ville de Poruba.

Dita Nymburská, chercheuse au sein de l'Institut oriental de l'Académie des sciences tchèque, se concentre sur le problème de la métaphore littéraire, notamment dans l'œuvre de Jukio Mishima. Jiří Heřman, jeune metteur en scène qui s'est fait récemment remarquer par les *Lamenti*, s'est fait inspirer par l'exposition parisienne « Sons & Lumières » pour son article intitulé *Sons & Lumières de Paris ou Les réflexions de la perception humaine et la créativité*. En analysant la relation entre la technique et l'art, il ne s'agit pas pour lui tellement de la technique elle-même, mais surtout du dépassement du discours artistique vers l'indicible. Jana Horáková s'inté-

resse à la même question, mais cette fois-ci du point de vue de l'utilisation des médias techniques et de ce qu'ils proposent pour dépasser les frontières des genres et espèces traditionnels. L'exemple des performers robotiques canadiens, Demers et Vorn qu'elle étudie dans son article *Performances robotiques : le théâtre des machines en désir*. Elle montre comment les formes novatrices – et pour l'instant plutôt marginales – se servent des procédés des formes traditionnelles dont elles avaient l'intention radicalement de se séparer.

L'évolution de la technologie atteint les arts de la scène là où le spectacle joue un rôle important. Quatre villes mondiales se partagent la recette de la comédie musicale : New York, Londres, Paris et Vienne. La capitale européenne de la comédie musicale est sans doute le West End de Londres, comparable à Broadway, avec une vingtaine de spectacles musicaux joués tous les jours. L'article de Monika Bártošová *Le West End et la comédie musicale aujourd'hui* analyse cette production, qui comprend de grands spectacles familiaux (*Le roi lion*, *Chitty Chitty Bang Bang*, *Mary Poppins*) de même que des spectacles pour adultes (*Producteurs*). Il s'agit souvent d'adaptations de films avec des effets impressionnants qui montrent les capacités de la technologie. Parallèlement avec cette tendance, il existe une ligne prenant comme point de départ des adaptations d'œuvres littéraires (*Les Misérables*, *Le Fantôme de l'Opéra*, *La femme en blanc*), des spectacles de concert (*We Will Rock You*, *Mamma Mia!*), et aussi des œuvres originales (*Chicago*, *Les Frères de Sang*).

Une contribution importante à la réflexion sur la relation entre l'art et la technique représente l'article de Jan Hyvňar *Jindřich Honzl: de l'acteur grégaire vers l'acteur libéré* rendant compte de la théorie et de la pratique de l'avant-garde tchèque des années 20 du XX^{ème} siècle. La première partie parle de « l'acteur grégaire de prolektult », une vision de l'acteur préconisée par Honzl après la guerre dans

ses manifestes de même que dans la récitation de Dědrasbor. L'auteur démontre l'influence du Prolektult russe de même que celle des symbolistes. Ce « retour aux sources », et donc au chœur, entraîne une dépersonnalisation de l'acteur qui devait être remplacé par la vision abstraite d'un prolétaire créatif. La deuxième partie est consacrée à la théorie de Honzl de « l'acteur libéré » et sa mise en œuvre au Théâtre Libéré de Prague. Un paradoxe étrange de cette conception consiste dans le fait que d'un côté, l'acteur de Honzl devait, comme avant lui le prolétaire, représenter la créativité (devenir poète ou ingénieur), mais en même temps il a été dépersonnalisé en devenant un signe et ayant la même fonction qu'un accessoire. L'article souligne le lien entre l'avant-garde et le structuralisme tchèque, de même que le fait que l'acteur n'a retrouvé son statut et sa fonction d'origine qu'au cours des années soixante.

L'art d'acteur et son évolution dans la tradition théâtrale tchèque est au centre de l'article de Zuzana Síllová consacré à l'actrice Jaroslava Adamová et le Théâtre Municipal de Prague. L'auteur décrit la carrière de l'actrice au début des années soixante, au moment de son travail avec le metteur en scène Ornest dont le but était de proposer un théâtre de divertissement pour les classes moyennes, avec l'ambition toutefois de s'élever au dessus de cette tendance à l'aide aussi de l'art de certains acteurs remarquables. La collaboration avortée entre Adamová (et d'autres acteurs du TMP) avec Alfréd Radok témoigne aussi de la relation problématique metteur en scène – acteur car elle dévoile le conflit entre un metteur en scène moderniste et une actrice qui a toujours cherché une voie originale et personnelle vers le personnage scénique.

En dehors de quelques remarques, le numéro présent apporte aussi une pièce de Magdalena Frydrychová, étudiante en dramaturgie à la Faculté du Théâtre, intitulée *Une poupée en porcelaine*.

Časopis Disk 1–11 o umění mezi invencí a technikou (výběr)

Jaroslav Vostrý, Od podívané k obrazu (Italský vynález scénografie a směry evropského divadla) 1 a 2: Disk 2 / prosinec 2002 a 3 / březen 2003

Karel Makonj, Zázrak neoživení mrtvé hmoty (Několik poznámek k předmětnému divadlu):
Disk 3 / březen 2003

Viliam Dočolomanský, Španělská inspirace: Disk 3 / březen 2003

Július Gajdoš, Divadlo 'tam' a 'tam tam': Disk 4 / červen 2003

Peter Toperczer, Jak vydat tón (Úvaha o klavírním tónu): Disk 4 / červen 2003

Václav Syrový, O původu zvuků (nejenom těch elektronických): Disk 4 / červen 2003

Miroslav Vojtěchovský, Inscenovaná fotografie: Disk 4 / červen 2003

Jana Horáková, Stát se Třetím: Dvě podoby virtuální reality: Disk 4 / červen 2003

Zeami Motokijo, Cvičení vzhledem k věku; Devět stupňů: Disk 5 / září 2003

Studenti herectví a Jaroslava Adamová o herectví: Disk 6 / prosinec 2003)

Július Gajdoš, Poltiho třicet šest dramatických situací (K vývoji teorie dramatu od metafyziky k technice): Disk 7 / březen 2004

Viliam Dočolomanský, Zraněný léčitel (Osobní revoluce Idy Kelarové): Disk 7 / březen 2004

Miroslav Vojtěchovský, Vizuální studia: Nový multidisciplinární obor, nebo pavěda?
Disk 8 / červen 2004

Jana Horáková, Rossums Universal Robots: Továrna utopie: Disk 8 / červen 2004

Jan Hyvnar, Milánské lekce Tadeusze Kantora: Disk 8 / červen 2004

Zdenka Švarcová, Kultivovanost, tradice, hodnoty (O působivosti tvaru, provedení a textu hry nó): Disk 11 / březen 2005

Jaroslav Vostrý, Scéničnost a múzičnost (Od E. F. Burianova gesamtkunstwerku k dnešku):
Disk 8 / červen 2004)