

disk

časopis pro studium dramatického umění

14 prosinec 2005

Obsah

ÚVODEM | 3

EMOCE A SCÉNICKÝ CIT (PRŮNIKY PROBLEMATIKY CITŮ V PSYCHOLOGII A SCÉNOLOGII)
JIŘÍ ŠÍPEK A JAROSLAV VOSTRÝ | 6

CHAT JAKO DIVADLO JANA HORÁKOVÁ | 27

MEZI KALKULAČKOU A MAGIÍ JÚLIUS GAJDOŠ | 41

TEXT A SCÉNOVÁNÍ 1 (PLZEŇSKÉ STŘÍPKY) JAN CÍSAŘ | 49

DRAMATA LENKY LAGRONOVÉ TEREZA DLASKOVÁ | 60

MASKA V TRADIČNÍ AFRICKÉ KULTUŘE JANA JIROUŠKOVÁ | 78

DIVADLO V PAMĚTI, PAMĚŤ V DIVADLE: TEORETICKÉ ASPEKTY VZTAHU ZDEŇKA BRANDEJSKÁ | 103

O SMYSLU OPERNÍHO DIVADLA JOSEF HERMAN | 113

NA JEVIŠTI JAPONSKO: ZÁMĚRNÁ I BEZDĚČNÁ SCÉNIČNOST ZEMĚ VYCHÁZEJÍCÍHO SLUNCE
DENISA VOSTRÁ | 144

ČESKÁ TROJEDINÁ... MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 161

GLIWICE — PĚT SCÉNOLOGICKÝCH POSTŘEHŮ Z JEDNÉ CESTY RADOVAN LIPUS | 166

NOVÉ KNIHY – MALÁ ŘADA EDICE DISK ZS | 170

ČLOVĚK (ROZHLASOVÁ HRA) PŘEMYSL RUT | 172

PROFESOR A SLEPICE (PODOBNOSTVÍ PRO ROZHLAS) PŘEMYSL RUT | 177

SUMMARY | 185 — RÉSUMÉ | 186

Fotografie: Tomáš Vodňanský (s. 30, 31, 34, 35), Festival Divadlo, archiv Náprstkova muzea, Armin Bardel (s. 127–129), Ruth Walz (s. 130, 131, 134–141), archiv Wiener Festwochen, Denisa Vostrá, Dita Nymburská, Petr Holý (s. 145–147, 149, 151, 153, 155, 156, 159), archiv Radovana Lipuse (s. 167–169)

Časopis Disk připravuje Výzkumný ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU pro Centrum základního výzkumu AMU v Praze a MU Brno. Řídí Jaroslav Vostřý s redakční radou: Jan Císař, Tamara Čuříková, Július Gajdoš, Jan Hyvňar, Ivan Kurz, Zuzana Silová (zástupně šéfredaktora), Václav Syrový, Miroslav Vojtěchovský; tajemnice redakce Lucie Krůtová. Adresa redakce Karlova 26, 116 65 Praha 1, e-mail casopisdisk@amu.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; v roce 2006 vyjdou 4 čísla (15.–18.) a jejich cena se nemění. Objednávky na internetové adrese <http://casopisdisk.amu.cz> nebo www.amu.cz/namu, písemně na adrese Akademie múzických umění v Praze, Nakladatelství AMU, Malostranské nám. 12, 118 00 Praha 1, e-mail knihy@amu.cz, tel. 257 534 205, l. 318, 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

Evidenční číslo MK ČR E 16252

©Akademie múzických umění v Praze, 2005

Od začátku se v tomto časopise snažíme vidět problémy spjaté s dramatickým či scénickým uměním nejenom v kontextu celkové problematiky umění (a v poslední době zejména problému umělecké invence a techniky), ale zejména v kontextu kultury. Kulturu přitom chápeme takřikajíc zásadně jako opak lidské omezenosti. Tedy také a zejména jako opak citové a pociťové chudosti, v jejímž rámci jako by city a pocity souvisely ve světě ovlivňovaném zásadně svým vlastním obrazem v masových médiích pouze s nejzákladnějšími potřebami a impulsy, mezi nimiž ty nejvýznamnější jako by navíc byly ty nejnižší. Není tedy žádný div, že se i tváří v tvář citovému a pociťovému chudnutí současné umělecké či pseudoumělecké produkce (viz citát na 4. straně obálky) obracíme ve studii, uveřejněné hned na stránkách následujících po tomto úvodu, k problematice emocí. Čtenář stati „Emoce a scénický cit“ od Jiřího Šípka a Jaroslava Vostřého se ostatně přesvědčí, že od zmíněné stránky věci není ke speciální problematice ‘umění a techniky’ vůbec daleko, naopak.

Od emocí a jejich ‘scénologického’ uplatňování, viděných z hlediska úrovně kultury, která je s úrovní citů a pociťů do značné míry totožná, nemá samozřejmě daleko ani problematika ‘chatu’, zvlášť když ji lze sledovat jako námět divadelního zpracování. To činí ve svém článku Jana Horáková, která analyzuje dvě inscenace pražského Divadla Archa. Jedná se o tituly *Chat – Nebezpečně snadné známosti* (režie: Jana Svobodová) a *Nickname* mladého režisérského tandemu SKUTR (Lukáš Trpišovský, Martin Kukučka). Prostřednictvím analýzy a srovnání výrazových prostředků využitých v těchto autorských inscenacích a jejich zasazením do kontextu myšlení kyberkultury dochází autorka k odhalení tendence k sebe-scénování a k pseudo-komunikaci on-line chatu, která je v případě první inscenace pouze prezentována a scénována, zatímco v případě inscenace *Nickname* je dovedena až k uměleckému obrazu konfrontujícímu on-line chatování se scénickým jednáním a prožitkem herce v roli.

Nová či interaktivní média jsou také námětem studie Júlia Gajdoše, který se nad nimi zamýšlí z hlediska vztahů starého a nového. Právě v prostoru těchto médií se totiž znovu objevuje na scéně problematika preference obrazu, nebo (slovního) textu, resp. zápasu o dominanci jednoho či druhého. Autor konfrontuje argumenty dvou stran, totiž skupiny tzv. strukturalistů a skupiny počítačových grafiků, používané v rámci tohoto zápasu. Zápasu, který už po dvě desetiletí jako by kopíroval historii vztahu slova a obrazu v divadle. Gajdoš se také věnuje postavení čtenáře v oblasti nových médií a sleduje jeho proměnu v uživatele nebo přímo účastníka. Poukazuje na nebezpečný postoj ke všemu novému jako k něčemu, co tady už jednou bylo, protože jeho součástí může být paušální odmítání všeho nově vznikajícího. Zdůrazňuje ale

také falešnost přesvědčení o absolutní novosti současných vynálezů v oblasti interaktivních médií: ztráta vědomí kořenů vede vždycky k nabubřelosti a arogantnímu postoji, který nemá s kulturním využíváním technického pokroku nic společného.

Článek „Plzeňské střípky“ je první částí studie Jana Císaře, která se zabývá problematikou vztahu mezi textem a scénováním v jednom proudu českého – a nejen českého – divadla. Podle Císaře tkví inspirace těchto tendencí až někde v teorii chaosu a jejím hledání nových pohledů na uspořádání skutečnosti. Analýza inscenace Rostandova *Cyrana z Bergeraku* z bratislavského Národního divadla i připomínka některých dalších představení uvedených na plzeňském mezinárodním festivalu Divadlo 2005 se snaží ukázat, že setkání divadelní poetiky založené na podobném principu s ‘dobře udělanou hrou’ porušuje rozhodující princip textu, který stojí na organickém propojení slova a scénování a vytváří tak divadelní deixi poukazující dramatickým rozvrhem ke komplexnímu smyslu. Rozpojení textu a scénování vytváří ruptury, trhliny, které zamlžují, zatemňují smysl a směřují skutečně k chaosu.

Mimo Císařovu teoreticky motivovanou argumentaci si může divák citovaných představení samozřejmě klást otázku, nakolik jsou výsledkem schopnosti režisérů zacházet s citově a pocitově bohatou látkou a nakolik je tato schopnost či neschopnost ani ne tak věcí talentu, jako vcítění a jeho mezí, ať už je klade dobová atmosféra, nebo si je z různých důvodů klade režisér sám. Toto vcítění rozhodně nechybí Tereze Dlaskové, která studií věnovanou svým způsobem jistě výlučné autorce, jakou je Lenka Lagronová, dokazuje, že ani nejmladší generaci divadelníků není vůbec vzdálené takové chápání dramaturgie (jde totiž o text psaný právě z pozice dramaturga), které vidí v této činnosti, dnes ve svém pravém poslání nikoli náhodou dosti přehlížené, příležitost k hledání a objeovávání citové potence dramatických textů: právě ony totiž tvoří zásadně důležitý předpoklad jejich úspěšné scénické realizace; mluvíme-li o citové potenci, je v tomto případě také na místě připomenout, jak blízko má v češtině výraz ‘cit’ k výrazu ‘mysl’.

Vztahem inscenace a předlohy, tentokrát v oblasti opery, se zabývá ve své rozsáhlé stati „O smyslu operního divadla“ Josef Herman. Stať analyzuje dvanáct operních inscenací z Berlína, Drážďan a z Vídně (mj. kompletní hudební program Wiener Festwochen) z března až června 2005. Autor rozebírá zejména režijní koncepty a jevištní realizaci inscenací ve vazbě k operním partiturám, tedy sleduje interpretaci operního díla jevištními prostředky. Analýza vychází z premisy, že tendence hudební interpretace partitury a jevištní tvorby inscenace jsou protikladné – hudební interpretace usiluje o co nejvěrnější realizaci notového zápisu hudby jako projektu akustické podoby hudební skladby, jevištní (režijní) tvorba naopak usiluje o současnou tematickou výpověď, realizovanou současnými jevištními prostředky. Prakticky ve všech sledovaných případech došlo k žádoucímu vyrovnání protikladných zájmů, což je jedním z předpokladů soudobého operního divadla.

Z oblasti na pomezí specifické a nespecifické scénologie vycházejí stati Jany Jirouškové „Maska v tradiční africké kultuře“ a Denisy Vostré

„Na jevišti Japonsko: záměrná i bezděčná scéničnost Země vycházejícího slunce“, ale i poznámka Radovana Lipuse. Problematiky starého a nového a jejich vztahu, který je námětem citované Gajdošovy studie, se ze speciálního (a především teoretického) hlediska dotýká stať Zdeňky Brandejské „Divadlo v paměti, paměť v divadle“. O monumentální výstavě Česká fotografie 20. století včetně jejích scénologických aspektů píše Miroslav Vojtěchovský. Dvěma rozhlasovými bajkami „Člověk“ a „Profesor a slepice“ přispěl k obohacení obsahu tohoto čísla *Disku* Přemysl Rut.

red.

Emoce a scénický cit

Průniky problematiky emocí v psychologii a scénologii

Jiří Šípek a Jaroslav Vostrý

S emocemi jsou problémy. Dělají nám radost, pokud jsou příjemné, a starost, když nás trápí.¹ V každém případě se emocím těžko bráníme. Necháváme se jimi strhnout jak ve vlastním prožívání, tak také když je sledujeme ve svém okolí. Divadla, výstavní a hudební síně navštěvujeme proto, abychom prožili specifické emoce v kontaktu s uměleckým dílem. Zvláštní problém nastává ve chvíli, kdy máme emoce popisovat, rozebírat, třídit. V našem textu nastíníme hlavní proudy úvah vztahujících se k emocím v psychologii a upozorníme na některé propojenosti emocí a oblasti umění, zejména scénického. Nemůžeme samozřejmě ani zdaleka tematiku vyčerpat.

Emoce, jejich prožitek, projev a vnímání druhými lidmi je jistě jedno z nejstarších témat lidské kultury. Zájem o něj měli a vyslovovali se k němu odpradáвна filozofové, umělci a novodobě také psychologové, antropologové, etologové aj. Všichni se pokoušeli vysvětlit vznik emocí a jejich působení i možnost jejich zachycení v nejrůznějších oblastech našeho života. Někteří se snažili proniknout do tajemství emocí právě přes jejich zachycení (například Le Brun, ale ještě dříve Leonardo a další), jiní spekulovali o funkcích emocí a jejich formách (jedním z prvních byl Aristoteles a v nové době např. Wundt), ještě další pátrali, v čem pramení (Darwin a po něm celá plejáda etologů).

Pojmově je oblast emocí komplikovaná. Různé učebnice používají nepříliš koordinovaně množinu termínů, které jsou navíc součástí našeho denního jazyka se značným významovým rozkmitem a s ním spojenou nepřesností. To je ovšem neduh spjatý s celou společenskovědní oblastí. Zelenka a Pasková (2005) se pokusili termíny z oblasti emocí utřídit. Definují emoce prekognitivní, základní a složité. Obecně vycházejí z toho, že emoce jsou psychické funkce, které sestávají ze tří komponent: citového zážitku, neuroendokrinních a vegetativních (útrobních) procesů.

V literatuře se setkáme se směsí termínů emoce, emocionalita, cit, citovost, cítění, vcítění, afekt, afektivita, prožitek, zážitek, sentiment atp. Rozdíly jsou ně-

¹ Už takové tvrzení může vzbudit u čtenáře námitku: Nejsou emoce právě ta radost a to trápení? Americký neurofyziolog Antonio Damasio má ale dobré důvody k tomu, rozlišuje-li emoce, které jsou podle něho „akcemi nebo pohyby, mnohdy veřejnými“, a pocity, které jsou druhem mentálních obrazů a jako takové jsou „vždy skryté“, tj. spojuje emoce s tělem a citění s vědomím (viz Damasio 2004: 36–37). K tomuto rozlišení dochází i z instruktivních důvodů, protože v zásadě jedno od druhého, tj. tělo od vědomí neodděluje; od descartovského dualismu se polemicky distancoval už ve své knize *Descartův omyl. Emoce, rozum a lidský mozek*, vydané česky roku 2000 (jeho kniha *The Feeling of What Happens* zatím do češtiny přeložena nebyla). – Snad stojí za to připomenout, že Damasiova definice odpovídá i etymologii samotného slova ‘emoce’ z *emotio* od *emovere* pohnout, tj. slovesa složeného z *e-* (vy-, z[e]) a *movere*, hybat.

kde jasnější, jinde méně. Autoři se často přiklánějí tu k těm, tu k oněm termínům, navrhuji více či méně složité třídění. Pro běžnou potřebu vystačíme se základními kategoriemi emoce, afekt, nálada. Afekt je silný a krátký emoční výboj, nálada je naopak dlouhodobější (celkové) emoční ladění.² V této stati se pokusíme držet jednoduchých termínů, především emoce jako obecného zástupce celé řady dalších, a to samozřejmě s vědomím, že jde o emoce základní i komplexní (složené).³ Na vnitřní skladbě a síle jednotlivých emocí závisí celkový prožitek i exprese.

Současné, řekneme moderní studium a chápání emocí se děje ve stále těsnější vazbě na kognitivní procesy (myšlení, vnímání, fantazii) a na chování (pohybové vzorce apod.). Nejlépe se to demonstruje na příkladu prožitku smutku, anebo jeho opaku, radosti. Jaké myšlenky a představy můžeme sami na sobě registrovat, když jsme smutní, veselí? A jaké motorické, pohybové vzorce jsou pro nás v takových chvílích typické? Odpověď není těžká. Že však nejde o náhodné spojení, to poznáme, až když opravdu smutného (depresivního) člověka v rámci terapeutické intervence požádáme, aby mírně změnil např. svoji chůzi, aby se narovnal, díval se do očí, mluvil zněle a na světě kolem si všimal i pozitivních momentů. Půjde mu to velice těžko a patrně to odmítne. Proč? Protože prožívání, kognice i chování tvoří propojený systém se snahou udržovat se v daném, vytvořeném nebo naučeném stavu.

Smutek jistě nemáme zájem si ještě víc upevňovat. Ovšem jsou jiné prožitky, které záměrným propojováním s pohybovou a myšlenkovou aktivitou můžeme upevňovat, stabilizovat, snadněji vyvolávat a činit je srozumitelnějšími pro sebe i pro druhé osoby. Scénické umění se na tom zakládá. Herci si prožitky dramatické postavy propojují s jejími pohybovými vzorci a myšlenkovými postoji a dávají možnost nahlédnout tyto niterné procesy pomocí svého scénického projevu i divákům.

Pojetí F. Kratiny

Do doby Wilhelma Wundta (konec 19. století) se sice emoce dělily na jednoduché a složené, ale z jejich kvalit se poukazovalo především na dimenzi libosti a ne-libosti. Wundt doplnil další dvě polarity: vzrušení/uklidnění a napětí/uvolnění. Podobných dimenzí by bylo jistě možné navrhnout víc. Jejich hodnota je tedy sporná. Kratina ve své pozoruhodné, byť už letité učebnici z roku 1947 připomíná možnost vnímat u citů řadu dalších polarit: hloubku/mělkost, pravost/nepravost, vážnost/hravost aj.

Emoce jsou v těsnější souvislosti s tělesnými jevy, než je tomu u ostatních psychických funkcí, jako je myšlení či vnímání. Tím se také celá tato oblast logiky stává předmětem silného zájmu umění. Kratina píše, že výrazové pohyby nejsou ani příčinami, ani účinky citů, jsou jejich průvodními jevy. Kauzální vztah se mezi nimi nedá podle něho prokázat, ale také neprobíhají nahodile vedle sebe.

² Pokud jde o celkové emoční ladění, setkáváme se v literatuře zabývající se divadlem zhusta s termínem 'atmosféra': viz kapitola 4 „Atmosféra a individuální city“ z knihy *O herecké technice* (vydané česky 1996) od velkého ruského herce a pedagoga Michaila Čechova, jehož podnětům se v této stati bohužel nemůžeme věnovat.

³ Mezi ně patří např. nenávisť, závist, ale i láska atp. V. Tardy hovořil v tomto případě o sentimentech a definoval je právě jako spřažení mnohých jednodušších emočních tíhnutí.

Tím se vyhýbá komplikovaným úvahám, se kterými se v některých teoriích emocí setkáváme. Ještě dodejme, že se téměř důsledně drží termínu cit.

Kratina zmiňuje trochu přehlíženou představu Felixe Kruegra, který se emocemi zabýval z celostního hlediska. Škoda jen, že se zajímal pouze o psychickou oblast a pominul souvislosti s motorickou expresí. Krueger tvrdil, že duševní celky tvoří hierarchickou stavbu. Jsou to celky různého řádu, zapadající do celkové duševní struktury, jejíž jednotnou kvalitou je cit. Vjemové, fantazijní a myšlenkové členité struktury mají jen dílčí charakter, neboť jsou objímány citem jako dominující kvalitou, která je jakýmsi specifickým zabarvením prožitkové celosti. Prožitkové, zážitkové celky jsou tím citovější, emotivnější, čím jsou méně pročleněné. Podle Kruegra se v citech projevuje psychická celistvost nejbezprostředněji.

Pokud jde o možné třídění kvalit emocí, hovoří Kratina o intenzitě (síle) a jako příklad uvádí tichou radost proti bujnému veselí; dále zmiňuje šíři, do jaké je vědomí příslušnou emocí zaplňováno; třetím hlediskem je trvání. V souvislosti s už zmíněným dělením podle hloubky a pravosti píše o tom, že hluboké city prostupují většinu oblastí osobnosti (např. láska k jiné bytosti ve srovnání s prožitkem doušku dobrého vína); nepravé emoce (zde je snad opravdu vhodnější termín 'city') se zakládají zpravidla na nevědomých sebeklamech, sentimentalitě a podobně (Kratina jako příklad vtipně uvádí častý jev, kdy návštěvník galerie před ženským aktem prožívá sexuální prožitky, ale vydává je za estetické). Dále navrhuje hovořit o vážnosti emocí: vážné city prožíváme ve skutečném životě, nevážné potom ve hře a v umění (viz dále).

Podle vývojového stupně můžeme podle Kratiny rozeznávat city nižší a vyšší. My dnes raději hovoříme o vyšších citech v protikladu k nižším emočním hnutím a prožitkům. Kratina však setrvává i u označení nižší city a řadí mezi ně city hladu, žízně, únavy, svěžesti atp., k vyšším citům počítá city vázané na hodnocení estetické, etické, náboženské a na poznávací procesy.

Scénické umění může s prospěchem sledovat i Kratinovy podrobné výklady a deskripce samotných citů.⁴ Nejdříve uvádí city vitální. Právě souhra těchto vitálních citů tvoří základní ladění, náladu – radostnou, veselou, smutnou, mrzutou atp. Kratinovy deskripce jsou inspirativní; zde je krátká ukázka: „Radostná nálada se vyznačuje vědomím vnitřního jasu, který vyzáruje také navenek. V radostné náladě jsme plni vzletu a lehkosti, těšíme se z věcí, nejsme tísnění napětím ani neklidem. Veselá nálada prodlévá u porovnání s radostnou více na povrchu věcí, jimiž se baví. Radostná nálada je tichá a směřuje spíše k nitru, veselá je hlučná a směřuje spíše k vnějšku“ (Kratina 1947: 193).

Další kategorií jsou sebecity. Kladné sebecity jsou podloženy vědomím vlastní síly, moci a hodnoty, záporné naopak vědomím vlastní slabosti, bezmocnosti a nedostatku hodnoty. A Kratina pečlivě rozebírá pocity moci, vlastní hodnoty, hrdost, pýchu, pocity méněcennosti. Nesprávné oceňování sama sebe nacházíme v řadě projevů – narcismus, aristokratičnost, mentorství, patos, nekritičnost aj. U všech podává Kratina základní definice. Kde nalezneme tak podrobnou a návodnou charakteristiku toho, co je to například lítost? „Lítost je nelibost nad tím, že jsme se dopustili něčeho, čeho jsme se dopustit neměli. Nevztahuje se vlastně k chybnému činu, nýbrž k subjektu, že byl takového činu

⁴ Může být pro čtenáře zajímavé sledovat, kolik druhů citů z těch, které se rozlišují v následujících odstavcích, se v současných scénických projevech (ať v divadle, ve filmu nebo v televizi i jinde) málem ani nevyskytuje.

schopen. Vzniká z vědomí provinění na vlastní hodnotě a stává se zároveň něčím očištným“ (Kratina 1947: 195).

Velkou kapitolu tvoří předmětné city. Z nich city vztahování se k přítomnosti a budoucnosti nabývají podle Kratiny řady podob: probírá např. radost, zármutek, hněv, naději, rezignaci, zoufalství, strach. Pokud jde o city sociálního původu, nacházíme u Kratiny kromě soustrasti originální termín souslasti jako libosti z libosti druhého. Od opravdového soucitu odlišuje tzv. citovou nákazu, jako je pláč inspirovaný slzami druhého. Neprojevuje se tu ale zřetelný vztah k určité osobě, jako je to u soucitu. Nabízí se podobnost se situací diváka, který reaguje na slzící postavu na scéně. Co je důvodem divákova vnitřního rozechvění? Nápodobu, citová nákaza, empatický spoluprožitek, vnitřní situace dramatické postavy, příběhu a archetypální konstelace? Anebo je to nějaká specifická kombinace daná osobností diváka, jeho aktuálním stavem a event. zvláštnostmi dané situace?

Výraznými city mezilidské povahy jsou láska a nenávisť, vážnost a opovržení, úcta a výsměch. K neosobním hodnotám přiřazuje Kratina city náboženské, etické, estetické i tzv. city logické (provázející poznávání, tedy údiv, přesvědčení, pochybnost). Naším zájmům jsou nejbližší city estetické, a i když zkoumání této problematiky od Kratinových dob pokročilo, můžeme říct, že v zásadě je přiřazení příslušných emocí, resp. citů u Kratiny podivuhodně přesné.

Začíná citem jednoduchého krásna, jak ho zažíváme při vnímání prostých melodií a křivek. Kratina zde nezapře vyznavače tvarového přístupu – ošklivé je pro něho vše, co je zmatenou mnohostí, co odporuje vnitřní jednotě, sobě samému. Dalším citem je cit vznešenosti. Prožíváme ho v přírodě, při obdivu velehor, moře, ale také např. v gotickém chrámu, při vnímání uměleckých děl odkazujících k božské velikosti, velebnosti smrti apod. Kratina zajímavě poznamenává, že cit velebnosti je vlastně ambivalentní; libost sice převládá, ale mísí se s nelibostí; kromě obdivu a úcty jsou zde prvky až depresivní bázně a (prometheovského) vzdoru.⁵

Podobně ambivalentní jako cit vznešenosti je i cit tragičnosti, který na rozdíl od vznešenosti prožíváme jen v souvislosti s lidskými osudy. Podle Kratiny je problém tragična v citové rozeklanosti, která nás skličuje i povznáší. Základem je nelibý, hluboký duševní otřes, který je později vyrovnávaný libostí, kladnou citovou reakcí.⁶ Druhů prožívání tragiky je samozřejmě víc – tragika rezignace a podrobení se, tragika heroická, vzdorná, tragika viny atp.

5 Místo dělení na libé a nelibé rozlišuje dnes Křivohlavý (2004) pozitivní a negativní emoce. Jejich vliv na člověka je různý. U negativních emocí (např. strach, vztek, bolest, smutek) jsou fyziologické reakce výraznější, než je tomu u emocí pozitivních. Řada odborníků také tvrdí, že pro pohodu člověka (dnes je moderní výraz 'well-being') je podstatná vyrovnanost pozitivních a negativních emocí, nikoliv jednoduchá převaha těch pozitivních nad negativními. V této souvislosti by bylo jistě zajímavé sledovat práci vynikajících herců na rolích právě co do výsledné směsi negativních a pozitivních prožitků, impulsů, hodnocení atp. Zajímavá je teorie Fredericksonové, kterou Křivohlavý cituje a která sama vychází z Lazaruse. Základem této teorie je výzva „rozišř a buduj“: pozitivní emoce mají rozišřovat myšlení a aktivitu a posilovat další kreativní činnost vedoucí k prodloužení stavu spokojenosti (pozitivního stavu). Naopak negativní emoce (strach, zlost) zužují pozornost a zorné pole. Fredericksonová uvádí jako nástroj stimulace emocí film a sleduje kognitivní šíři, kterou zasahuje, už v souvislosti s náměty. Jde tu také o problém indukování (a uvolňování, resp. vybití) negativních emocí v rámci bezpečného prostředí.

6 Lev Semjonovič Vygotskij, inspirovaný Ovsjaniko-Kulikovským, stavěl v této souvislosti, jak se můžeme dočíst v knize dokončené 1925, ale otištěné z rukopisu nalezeného v Ejzenštejnově pozůstalosti až 1965, proti sobě zážitek narušení řádu v 'obsahové' rovině proti 'formálnímu' řádu díla a mluvil doslova o „zrušení obsahu formou“ (podrobněji viz Vygotskij 1981: 196–213). Vygotskij má v této souvislosti dodnes co říct jak ke vztahu emocionality a imaginace, tak emocionality a vydávání energie: obojí má přímý vztah k problematice umělecké tvorby a tvořivosti vůbec a (zejména druhá dvojice) k problematice hereckého tvoření zvlášť.

Cít komičnosti a jeho vznik je mimořádně složitý a vymyká se estetické oblasti. Teorii vtipu, žertu, komičnosti se zabývají mnozí autoři, na jejichž práci odkazujeme (za všechny tu jmenujme Vladimíra Boreckého). Kratina poukázal alespoň na některé důležité momenty. Například na to, že komiku nemůžeme ztotožňovat se smíchem. Ne vždy se smějeme něčemu komickému. Komika předpokládá nějaký rozpor, nepřiměřenost, nelogičnost, paralogičnost. Jádrem Kratinových úvah o komičnosti je připomenutí, že „city jsou v těsné souvislosti s vědomým chtěním a s nevědomými snahami, že se libosti dostavují při jejich úspěchu a nelibosti při jejich neúspěchu“ (Kratina 1947: 199). O jakou snahu (tendenci) jde při libosti z komiky? Kratina odpovídá, že je to patrně snaha o povznesení našeho já, o cit vlastní převahy nad tím, kdo se nám zdá komický.

Od Kratiny zpátky k Diderotovi a Stanislavskému

Připomněli jsme Kratinovo rozlišování vážných a nevážných emocí, z nichž nevážné vyhrazuje hře a umění. Emoce herce na scéně jsou podle něho nevážné, i když jsou pravé a hluboké. Nevážnost herci dovoluje ukončit citové vztahy k jevištním partnerům se skončením představení. K tomu připomíná Denise Diderota, který v *Paradoxu o herci* říká, že jakmile herec odloží kostým, nezůstává v něm ani smutek, ani bolest, ani melancholie, ani skleslost ducha, spojené se sehranou postavou. Všechny tyto dojmy si odnese divák. Herec je unavený a divák rozesmutnělý. Herec se namáhal, aniž co pociťoval, a divák pociťoval, aniž se namáhal, i když to – dodejme – neznamená, že by snad nebyl aktivní.

S Diderotovým tvrzením by některý herec souhlasil, a jiný ne. Například Jaroslava Adamová odpověděla na otázku „Přejdete ihned po odchodu z jeviště do svého obvyklého duševního stavu?“ stručně a jasně: „Ano, jdu si dát deci vína.“ Odpověď je součástí materiálu, který připravila pro 6. číslo *Disku* Zuzana Sílová.⁷ Inspirovala se přitom otázkami, které položili roku 1923 po konzultacích s řadou herců a režisérů vybraným hercům ruští teatrologové L. J. Gurevičová, A. P. Petrovskij a další. Některými z těchto otázek, na které odpovídal také Michail Čechov, se inspiroval ve své diplomové práci z roku 1964 i mladý František Němec, který se s nimi seznámil, když časopis *Divadlo* uveřejnil roku 1963 ve svém 8. čísle překlad Čechovových odpovědí. Němcova odpověď na otázku položenou i Jaroslavě Adamové je méně jednoznačná: I když po představení, „všechny vnějškové znaky [postavy] zmizely“, přece jen „část postavy, snad v podobě nejasného stínu, ve mně zůstávala“. Kdybychom hledali zcela opačnou odpověď, než jakou poskytla Adamová, našli bychom ji u Fjodora Šaljapina, který kdesi píše, jak dlouho mu vždycky trvá, než se vzpomene na operní roli Borise Godunova.⁸

Diderotovo tvrzení, ať už by s ním další herci souhlasili či nesouhlasili, vyplývá z jeho celkové koncepce hereckého projevu. Ta se dá nejstručněji vystihnout

7 „Studenti herectví a Jaroslava Adamová o herectví“, *Disk* 6 (prosinec 2003), s. 34.

8 Zvláštní kapitolu tvoří samozřejmě období zkoušek, kde bychom našli celou škálu přístupů od racionalistického rutinéra, který 'vystoupí' ze své (doufejme malé) role v okamžiku, kdy odchází z jeviště (pokud do ní vůbec kdy vstoupí), až k případům ilustrativně skutečně vyslovenou zoufalou otázkou manžela jedné herečky (a také divadelníka) adresovanou režisérovi, kdy už bude probíha premiéra, že má doma místo své ženy nepřítel (eufemisticky řečeno) příjemnou paní xy.

nout proslulým výrokem o hercových slzách, které „kanou z mozku“, tj. které herec údajně prolévá bez jakékoli citové účasti. Takový závěr, zpochybnitelný na základě prosté zkušenosti,⁹ má ovšem jisté racionální jádro: to tvoří základ tradice, kterou můžeme nazvat intelektualistickou a podle níž má herecký výraz nejspolehlivější oporu nikoli ve vlastním hercově citu (tj. v prožívání), ale ve využívání napodobovací schopnosti (my bychom řekli scénického či mimického citu); toto napodobení (či scénický, resp. mimický projev) má ale vždycky za následek i jistou míru odpovídající citové angažovanosti (viz dále). I vyznačací opačné, tj. emocionalistické tradice¹⁰ mluví ovšem o spojení citů a pocitů, inspirovaných předpokladatelnými prožitky ztvárňované postavy, s takovými (dalšími) city a pocity, které můžeme nazvat ‘tvůrčí’ a které dovolují herci hracímu Othella zažít vedle hlubokého otřesu, s nímž se marně snaží vyrovnat v roli, i tvůrčí radost z hereckého zvládnutí (tvarování) příslušné emoce.¹¹

Co se pak týká samotného Diderotova výroku o slzách kanoucích z mozku, mohli bychom ho také vzít nikoli tak, jak mu rozuměl samotný jeho autor, ale podle Damasiova pojetí citů a pocitů. Řeceno s tímto autorem knihy *Hledání Spinozy*, představují pocity „plodnou směs vzpomínek, představivosti a uvažování“ (Damasio 2004: 98), tj. to, čím se odrážejí emoce v našem vědomí. Právě z takového mentálního obrazu vytvořeného na základě „magického jakoby“ (nebo podle českých překladů Stanislavského „magického kdyby“), tj. ‘pouhé’ představy příslušné situace, se emoce a tím spíš herecké emoce přece mohou i rodit a rodí. Nedá se tedy dokonce říct, že Diderotovu tvrzení o hercových slzách kanoucích z mozku, vezmeme-li je prostě jako takové, dává dnešní věda za pravdu?

Emocionalistické teorie hereckého projevu vycházejí z toho, že herec na scéně prožívá (resp. by měl prožívat) „skutečné city“. Už zákonodárce klasicistní poetiky Nicolas Boileau-Despréaux ostatně radil: „Chcete-li mne rozplakat, sami plačte“ a jeho nepřilíš příznivé hodnocení herců a herecké hry vyplývalo z toho, že „Velká slova, jichž má herec plná ústa, / nejdou od srdce, jež sklíčeno je bédou“ (Boileau 1997: 201). Jistě ne bez vlivu emocionalistického zaměření dobových ideologických koncepcí herectví (a tendenčního výkladu Stanislavského teorie) tvrdil i oficiální sovětský psycholog S. L. Rubinštejn (1940: 493), že herec na scé-

9 Můžeme se odvolat například opět na Jaroslava Adamovou, která na otázku „Považujete za nutné jevištní prožívání při každé repríze (jako Salvini), nebo pouze v procesu studia (Cocquelin)?“ odpověděla: „Prožít si to musím při zkouškách, když hledám. Pak už je to ve mně jako – přirovnala bych to k fotografii. Není to úplně bez jakéhokoli prožitku daného okamžiku, vnitřní zapojení existuje vždycky. Ale emoce jsou samozřejmější, zažité – nedají tolik práce“ (Disk 6, s. 35).

10 O intelektualistickém i emocionalistickém přístupu k herecké tvorbě viz též Vostrý 1998, zejm. kapitoly „Prožívat, či představovat“ (s. 98–124) a „Od výrazu k jednání“ (s. 125–153). Speciální poučení o vývoji moderních škol hereckého výrazu najde čtenář v knize Jana Hyvnara *Herec v moderním divadle* z roku 2000, obsahující i vzácně střízlivou informaci o Artaudově vizi ovládnutí a vyjádření emocí obsažené v jeho „Citové atletice“ a „Serafinové divadle“ (viz Hyvnar 2000: 220–221).

11 Zde narážíme na důležitý problém vztahu emocí vyplývajících z role a tzv. uměleckého citu, souvisejícího u herců i režisérů se specifickým scénickým citem, který nemá co dělat (jen) s empatií, tj. s city a pocity odpovídajícími dané fiktivní situaci, resp. s city a pocity jednajících osob a emočním laděním jejich „vespolného jednání“, ale koresponduje ve výsledku takřka jako s ‘tématem’ jako realizací smyslu, tj. s tvůrčím (a individuálně tvůrčím) osvobozením ‘praobrazu’ a ‘praobrazů’, které v režisérovi a hercích vytanou v konfrontaci s námětem. Tyto praobrazy, na začátku tvůrčího procesu velmi mlhavé, ale jakoby tím znepokojivěji pociťované, pociťuje herec i režisér na základě své konkrétní emocionálně-intelektuální zkušenosti a výbavy. Jejich znepokojivost nevyplývá ale jen z této zkušenosti a výbavy, ale spočívá v praobrazech samotných: Právě díky přímému styku s nimi, umožněnému hercovým a režisérovým uměleckým nadáním, přesahuje pak příslušná kreace svým emocionálně-intelektuálním nábojem nejenom představitelný emocionálně-intelektuální obsah samotných osob a jejich „vespolného jednání“, ale i individuální emocionálně-intelektuální předpoklady svých tvůrců (a výsledek tedy rozhodně není totožný s nějakou seberealizací nebo sebevyjádřením).

ně prožívá „reálné city“, a toto přesvědčení připisoval (nikoli bez oprávnění) samotnému Stanislavskému. Ještě o čtyři roky dřív zdůrazňoval P. M. Jakobson, že hercovy scénické city se kardinálně liší od „životních“ citů svým vědomým a volným charakterem, i když mohou být neobyčejně silné: tyto (scénické) city proto také citovaný autor považoval za „skutečné“ city, které se od „životních“ svou intenzitou nijak neliší a mohou herce dovést až k „sebezapomenutí“, ačkoli nejsou tak hluboké; proto je podle něho možné je řadit k citům „fantazijním“.

V rámci zkoumání citů inspirovaného Stanislavským došel gruzínský psycholog P. G. Natadze v 70. letech minulého století – na základě experimentů ověřujících vliv představitosti na lidské chování – k přesvědčení, že „specifičnost citu, vyvolávaného představou situace při vědomí její nerealnosti, ať se to děje při dětském, nebo hercově scénickém hraní role, jako vůbec při interpretačním i tvůrčím procesu, a ostatně také při čtení uměleckého díla i při vnímání představení atd., vystihl adekvátněji [než jiní psychologové] W. Stern [1950: 750 an.] pomocí pojmu ‘neseriózních citů’, nehledě na jistou neadekvátnost samotného pojmu ‘neseriózní’. Přitom se nesmí zapomínat, že při své klasifikaci citů vyděluje tento autor [Stern 1950: 749] zvláštní kategorii ‘nepravých citů’ (unechte Gefühle) a tím zdůrazňuje, že také neseriózní city jsou ‘pravé’, reálné city.“¹²

Pokud jde o samotného Stanislavského, prošel při zkoumání hereckého vytváření postavy vývojem od vnější charakterizace k prožívání (ve smyslu „pravdy vlastních citů a pocitů“), směřujícímu v rámci tzv. „magického jakoby“ k vytvoření vnitřního, nahlas nepronášeného ‘textu’, motivujícího scénické jednání v roli, jejímž základním stavebním materiálem se pro něho v poslední fázi jeho výzkumů stává „fyzické jednání“.¹³

Není náhodou, že právě v této orientaci na „fyzická jednání“ se někdy spatřovala jistá spojnice Stanislavského s Mejerholdem a jeho biomechanikou, cháprou ovšem až příliš široce jako ‘to fyzické’ v hereckém projevu. Zatím, než se (také v souvislosti s Mejerholdem) obrátíme k tzv. Jamesově-Langeově teorii emocí, je důležité konstatovat, že právě ruští následovníci Stanislavského se od pouhého ‘citu’ obrátili nakonec k jednání v duchu přesvědčení jednoho z nich,

12 S charakteristikou ‘uměleckých’ citů jako neseriózních polemizoval v rámci gruzínské psychologické školy Vasadze (1978: 103 an.).

13 Stanislavskij mluví přitom nejčastěji o „prostých fyzických jednáních“, ale má na mysli celou oblast scénických tělesných projevů. V zápiscích z roku 1937 zdůrazňuje: „Mezi scénickým jednáním a příčinou, která ho zrodila, existuje neoddělitelné spojení. Nebo, jinými slovy, mezi ‘životem lidského těla’ a ‘životem lidského ducha’ existuje naprostá jednota.“ Stanislavskému jde o vytvoření linie fyzických jednání konstituující „partituru role“ (připomeňme tu Kratinovo upozornění na blízkost citů s vědomým chtěním i nevědomými snahami): „Když poznáme tuto linii, poznáme i vnitřní smysl fyzických jednání.“ Jde podle něho o „postup od vnějšího k vnitřnímu“: spolu s fixací fyzického jednání fixují herci i „vnitřní popudy k nim. Některé z nich se mohou stát časem vědomé. V tom případě s nimi budete nakládat podle své vůle [...]“. Ale mnohé z těchto vnitřních popudů a patrně ty nejcennější si neuvědomíme do konce. Nelitujte toho. Vědomí může ubít vnitřní popud podvědomí“ (Stanislavskij 1982: 411). Oprávněné fyzické jednání v roli se všemi jejími ‘danými okolnostmi’ nedoprovázejí podle Stanislavského jakési „cizí a proto mrtvé city nějaké vám neznámé osoby... Tato role a osoba ožívá, když do její duše vložíte své city“ (l. c. 414). Linie fyzických jednání je „linie objektu a pozornosti“ (mohli bychom mluvit o jednání jako realizaci vztahu k objektům, na prvním místě k ostatním osobám), souhlasná s linií „emocionálních vzpomínek a prožitků“ doprovázejících vzájemné jednání (viz 413). ‘Emocionální’ tu můžeme bez znásilňování Stanislavského chápat v Damasiově, ale vlastně také, a dokonce především ve Stanislavského duchu jako to, co souvisí s „divadlem tvořeným tělem“ (viz Damasio 2004: 37) přesně v soulasu s vývojem velkého ruského divadelního reformátora od budování „života lidského ducha“ herecké role k vytváření „života lidského těla“, ve kterém ho následoval i jeho žák Jerzy Grotowski: tj. vývojem k celistvému rozvíjení toho procesu, při kterém „s pomocí přirozenosti, jejího podvědomí, instinktu, intuice apod. vyvoláváme řadu navzájem sřetězených fyzických jednání“ (Stanislavskij 1982: 411), k procesu, který doprovázejí a leckdy přímo inspirují ty „mentální obrazy“ emocí, za něž Damasio označuje pocity (feeling).

že režisér nemá herci napovídat cit a formu jeho výrazu, ale „jednání, které vede k příslušnému citu a vyvolává příslušnou reakci“ (Zachava 1978: 281).

Za Diderotova dědice a pokračovatele se někdy pokládá Bertolt Brecht s jeho teorií „zcizení“. V dané souvislosti je na místě říct, že útočil-li Diderot na herecký emocionalismus v zájmu toho, aby příslušné emoce prožíval nikoli sám herec, ale jeho diváci, Brechtovi se protivilo i to druhé, a tak dával před ponořováním diváka do emocí přednost povzbuzování jeho kritického smyslu: byl přece i svědkem toho, jak využívala divácké emoce nacistická propaganda. Neměli bychom se ovšem dát mást jeho stavěním „epického“ divadla proti „dramatickému“. Brecht mluví o tom, že „Na rozdíl od dramatického herce, který má svou figuru od počátku hotovou a který ji pak jen vystavuje příkoří světa“ (a tím budí divákovy emoce), „dává epický [herec] své figuře před očima diváka vznikat tím, že ukazuje, jak se tato figura chová“ (Brecht 1963: 154): tak se obrací přes všechny zásadní odlišnosti od Stanislavského nakonec k témuž jako on, totiž k jednání.¹⁴ Na tomto jednání zdůrazňuje Brecht (jakoby dokonce proti epičnosti, kterou proklamuje zejména vzhledem k tzv. epickému odstupu, příznačnému v dramatickém umění pro komedii) právě dramatický moment rozhodování. Takové jednání vzbuzuje odpovídající city a pocity nejenom v divácích, ale i v těch, kteří je doslova (tj. emocionálně takřikajíc v primárním smyslu) ‘ztělesňují’ na scéně. (Vzpomeňme na Damasiovo „Emoce a příbuzné reakce mají vztah k tělu, pocity mají vztah k vědomí“ [2004: 16] i „Na začátku [rozumí se evoluce] byla emoce, ale na začátku emocí byla akce“ [98].)¹⁵

Jamesova-Langeova a příbuzné teorie

Dlouhodobou pozornost mezi divadelníky budila teorie Williama Jamese (1840–1910), kterou nezávisle formuloval také Wundtův žák Lange. Podle této teorie vyvolávají různé emočně vzrušivé vnější podněty specifické fyziologické reakce, které jsou potom přímou příčinou specifických emočních pocitů. Na základě nebezpečí se tak uvolňuje adrenalin a zvyšuje tepová frekvence, což člověk pociťuje jako emoci strachu. Postačitelnost fyziologické aktivace ke vzniku emoce (a vlastně jejich totožnost) se při výkladu Jamesovy-Langeovy teorie ilustruje např. větou „Ááá, jsem vyděšená, protože mně zběsile tluč srdce a utíkám pryč“ (Hill 2004: 115).

14 S tím souvisí i Brechtovo soustředění na fabuli: „Nebudujeme figury, které bychom vrhali do fabule, nýbrž budujeme fabuli,“ řekl (viz Rüllicke-Weiler 1968: 174–175). Je zajímavé, že Stanislavskij není Brechtovu přesvědčení zas až tak vzdálený, aspoň ke konci svého života (tj. přibližně v téže době, kdy se tímto problémem zabývá i Brecht): spojuje totiž budování linie fyzických jednání s postupem od epizody k epizodě, při němž chce podat „celou fabuli“ budoucího díla (Stanislavskij 1982: 414).

15 Pokud jde o dělení hereckého přístupu na emocionalistický a intelektualistický, odpovídá dělení typů uměleckého tvoření vůbec, které začíná už u Platóna. Takové dělení není samozřejmě jen věcí teorie a v případě herectví priorit různých režisérů, ale vychází z reálných vlastností určitých typů herců; je to ovšem dělení zjednodušené. Pokud jde o různé ‘podrobnější’ herecké typologie, můžeme poukázat třeba na tu, ze které vycházel dlouholetý spolupracovník K. S. Stanislavského N. V. Děmidov (1884–1953): podle jeho knihy, vydané poprvé teprve loni, můžeme herce dělit na imitátory, emocionalisty, afektivisty a racionalisty (afektivisty od emocionalistů odlišuje v podstatě mimořádná intenzita osobní angažovanosti), ale ve skutečnosti se častěji vyskytují typy kombinované, z nichž například Garrick byl tak veliký herec právě proto, že spojoval nejlepší vlastnosti všech čtyř (srov. Děmidov 2004: 289–402).

Na tomto příkladu vykládal také už citovaný B. Zachava rozdíl mezi Stanislavským a Mejercholdem, který z Jamesovy teorie vycházel. Citované tvrzení (tlumočené podle Zachavy slovy „Rozeběhl jsem se a dostal jsem strach“) se podle něho v rámci ‘mejercholdovského’ přístupu chápalo tak, že jsem se nerozeběhl, protože jsem dostal strach, ale dostal jsem strach, protože jsem se rozeběhl. „To znamená, že reflex (rozeběhl jsem se) [...] v rozporu s normální představou *předchází* citu a není tedy teprve jeho důsledkem. Z toho se dělal závěr, že herec musí rozpracovávat své pohyby, trénovat svůj nervově-pohybový aparát, a nikoli dolovat ze sebe prožitky, jak to podle Mejercholdova mínění vyžadoval Stanislavskij“ (Zachava 1978: 168–169). Vtip podle Zachavy ovšem spočíval v tom, že zatímco když to předváděl Mejerchold sám, bylo jasné, proč se rozeběhl, u jeho žáků šlo o pouhý *pohyb* (běh) místo fyzického *jednání* tlumočitelného slovním spojením „dal jsem se na útěk“.

Není divu, že při takovém zjednodušeném chápání se citovaná teorie často uváděla jako ukázka nesprávného až nesmyslného uvažování. Je sice pravda, že James nebral dostatečně v úvahu dnes tak často zmiňované kognitivní procesy, ovšem jinak obsahuje jeho teorie podnětné jádro, pro scénické umění velmi zajímavé. James tvrdil, že v mysli není nic takového, co by předcházelo tělesnou aktivitu. Podle něho lze tělo přirovnat k jakési ozvučné desce, resp. k reproduktoru rezonujícím podle dopadajících nervových impulsů. Výsledné oscilující změny jsou následně interpretovány mozkem jako kvality emočních prožitků. Množství odstínů emocí je tak rozsáhlé, jako je téměř neomezené množství tělesných vzorců vyvolávajících nervové vzorce. Logicky z toho prý také plyne, že kategorizování emocí je pouze věc akademické diskuse: i podle poznámky č. 3 mohou čtenáři této stati usoudit, proč je možné, ba nutné podle jejích autorů s podobným tvrzením polemizovat a mít při uvažování o emocích na paměti i jejich mentální obrazy související s kulturou.

Připomněli jsme už, že pro Damasia je emoce totožná s pohyby, „mnohdy veřejnými“,¹⁶ (1978: 168 an.), jimiž začíná proces, „vrcholící pocitem“ (Damasio 2004: 36). Damasio cituje studii Paula Ekmana a jeho kolegů, kteří požádali pokusné osoby, „aby pohybovaly jistými svaly ve své tváři jistým způsobem, aniž by jim bylo známo, že se [jim] ve tvářích objevoval výraz štěstí, smutku nebo strachu. Pokusní jedinci nevěděli, jaká emoce je na jejich obličejích portrétována. V jejich vědomí nebyly myšlenky, které by byly schopné způsobit portrétované emoce. Přesto začaly pokusné osoby prožívat pocit, jenž portrétované emoci odpovídal.“ A Damasio uzavírá: „Psychologicky nemotivovaná a ‘zahraná’ vyjádření emocí dokážou být příčinou pocitu. Tato vyjádření vykouzlí pocity a druhy myšlenek, které jsme se naučili mít v souladu s oněmi emočními vyjádřeními“ (Damasio 2004: 88).

Jamesovou-Langeovou teorií argumentoval také u nás na přelomu 40. a 50. let minulého století Jindřich Honzl. Poukázal na ni v souvislosti s citáty z Diderota a G. E. Lessinga, který „chtěl založit herecký systém na svalové paměti a na vlivu, který mají *motorické pohyby* na psýchu“. Poté co se ohradil proti možným kritikům, že nechce využívat citátů z Lessinga ani poukazu na Diderota a Jamese „pro

¹⁶ Slovní spojení „mnohdy veřejnými“ tu znamená, že „se projevují ve tváři, v hlase, v nějakém druhu chování“, ale nikoli vždy, protože „některé složky emočních procesů prostým okem viditelné nejsou, lze je však ‘ozřejmit’ soudobými vědeckými testy, například vyšetřením hormonálních hladin, nebo elektroencefalografickým záznamem“ (Damasio 2004: 36).

propagaci mechanisticko-racionalistického názoru 18. století“ – a ujistil čtenáře, že nechce popírat účast vizuálních a akustických představ na pohybové herecké inspiraci –, nakonec dodal (aniž znal poslední fázi Stanislavského výzkumů): „[...] Stanislavskij chápal nesprávně hereckou inspiraci, jestliže ji umístil jen do *představového* vědomí, které vybavuje představy *motorickými popudy*. Stanislavskij nepoznává, že předpokladem herecké inspirace jsou složité vztahy mezi souborem představ, k nimž náležejí i *motorické svalové představy* a které mají pro herce zvláštní důležitost. Nazýváme svalovými představami stopy uchovávané svalovou pamětí. Ony stopy se obvykle nejmenují představami, protože podržují při svém vybavování svůj zvláštní, podvědomý charakter“ (Honzl 1956: 425, příp. 1963b: 36).

Dnes sice nepochybuje, že vše je mnohem složitější, ale také Jamesova-Langeova teorie nám pomáhá nezapomínat na význam situací spojených s proměnlivými tělesnými vzorci a jejich jedinečný dopad na vnitřní stav člověka. V souvislosti s tím, co píše Honzl, a s Damasiovými výzkumy připomíná nám tato teorie také Otakara Zicha s jeho přiřazením herce k „tak řečenému *motorickému* čili *pohybovému* typu“ a jeho charakteristiku tohoto typu umělců vykazujících „především vynikající zájem pro pohybové, vůbec *vnitřně hmatové* vjemy, jimiž se o pohybech svého těla dovídají“, ale i „neobyčejnou *paměť* pro vnitřně hmatové vjemy a *zvláště pro jejich komplexy*“: to všechno spoluvytváří jejich schopnost motorické reakce, související – dodejme – vždycky tím či oním způsobem s emocí či s city a pocity, které činí z pouhého pohybu jednání. To také umožňuje herectví působit na nás podle Zicha mocněji než to dokáže básnictví či malířství, protože „nám jde nejvíc – doslova – na tělo“ (Zich 1986: 42).¹⁷

K samotné Jamesově-Langeově teorii a její recepci se sluší doplnit, že se ji pokusil téměř sto let po jejím vzniku částečně upravit a dopracovat Silvan Tomkins, který předpokládá, že pocity ve tváři, navozené výrazem emoce, jsou zdrojem dalších kvalitativně různých pocitů. Percepce změn v jiných oblastech těla navozují méně specifické emoční prožitky. Na rozdíl od Jamese tvrdí Tomkins, že existují specifické kategorie emocí, které se vyvinuly jako mechanismus adaptace na situace. Tomkins také tvrdí, že emoční systém je primárním motivačním systémem pro celou škálu lidského chování. Řekněme, že emoce jsou významným hybatelem chování člověka, který je prožívá a v souhlasu či v zápasu s nimi reaguje na podobně motivované jednání lidí ve svém okolí.

Řada badatelů se zabývala spojením emocí s jejich expresí (viz dále). Už Darwin v knize publikované česky v roce 1964 vytvořil bázi pro uvažování o obličejových výrazech ve smyslu chování, které se vyvinulo jako prostředek sdělování a sdílení. Etologové navazující na Konráda Lorenze propracovávali komunikační význam expresí obličejové části u lidí i u zvířat. I Eibl-Eibesfeld studoval úsměvy, pohyby obočí a další expresivní projevy v kontextu jejich adaptivní úlohy v komunikaci.

Stojí za to se v této souvislosti zmínit také o teorii Cannonově-Bardově. Ta říká, že vědomé pocity emocí a fyziologické změny se objevují jako oddělené, ale

¹⁷ Mimochodem, vychází-li Zich při vyšetřování podstaty dramatického působení z toho, že vlastní jednání sice zajisté „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“ (Zich 1986: 38–39), mohlo to odpůrcům senzomotorického systému jako (a to už cituji Damasia) „klíčové podstaty pocitů“ připadat neadekvátní. Náзор, že afektivní pocity nemají „smyslový základ srovnatelný se základem vidění nebo slyšení“, je na základě novějších výzkumů, o které se Damasio (2004: 125 an., příp. 131 an.) opírá, zcela neudržitelný.

souběžné reakce na vnější emočně vzrušivé podněty. Například vnější podněty spojené s možným nebezpečným objektem mají za následek, že talamus vyšle signál do hypotalamu, aby spustil obecnou fyziologickou reakci 'útok', nebo 'útěk', a do mozkové kůry, aby zaznamenal vědomou reakci strachu. Fyziologická aktivace není tedy pro vznik emoce (my bychom spíš podle Damasiovy terminologie řekli pocitu) ani nutná, ani postačující; tak reakce vyjádřitelná přibližně větou „Áááá, jsem vyděšená, protože vím, že strašidla nahánějí hrůzu,“ ani nepředchází, ani nenásleduje útok či útěk, ale je s ním souběžná.

Z řady dalších teoretických koncepcí zmiňme ještě teorii „kognitivního zhodnocování“ (označování, nálepkování), kterou Hill (2004) dává do souvislosti se jmény Schachter a Singer, ale Greenberg a Sargan (1987) stavějí do popředí Magdu Arnoldovou. V obou případech jde o názory spjaté s 60. léty minulého století. Označená teorie vychází z toho, že emočně vzrušivé vnější podněty vyvolávají obecně fyziologickou aktivaci (nabuzení). Tato aktivace je interpretována prostřednictvím kognitivního posouzení podnětu jako konkrétní emocionální pocit. Tak i podle této teorie vnější podněty související například s objektem nebezpečí způsobí obecnou fyziologickou reakci 'útok' či 'útěk' a současně dojde ke kognitivnímu vyhodnocení této aktivace na základě minulých zkušeností zahrnujících tento objekt a umožňujících závěr, že duchové budí hrůzu, což vede k odpovídající emoci strachu. Fyziologické nabuzení je tedy nutné pro emoční reakci, jejíž kognitivní posouzení může ovšem vést k jejímu možnému označení celou škálou emocí. Jinými slovy: podle toho, jak interpretujeme situaci, ve které se nacházíme, takové emoce budeme prožívat.

Vnější exprese emocí

Výraznou spojkou mezi emocemi a uměním, uměleckým a konkrétně scénickým ztvárněním je výraz, exprese vnitřního psychického stavu, vnitřního prožitku, tedy i emoce. Obecně můžeme říct, že vnějškově viditelná komponenta emocí je chování, které je provází a je s nimi ve vnímatelné vazbě. Jde o dvojí typ chování podloženého akcí příčně pruhozaného svalstva: pohyby vyvolané kosterním svalstvem a vlastní emoční exprese. Oba typy se prolínají, protože každé chování se dá interpretovat jako výraz emocí. Obličejové nebo i některé tělové aktivity, které označíme za emoční výraz, jsou indikátory emocí a nejsou realizátory nějaké akce, nějakého cíle. Tyto výrazy odlišují jednu emoci od druhé.

Méně zřetelnou komponentou emocí jsou tělesné změny vyvolané hladkým svalstvem a žlázami s vnitřní sekrecí. Nejméně pozorovatelnou komponentou emocí jsou pak myšlenky a představy, které při emoci vystupují. To jsou ty stále zdůrazňované kognitivní aktivity, 'mentální obrazy', které mohou emoce vyvolat a také jimi být ovlivněné. Některé situace vyvolávají podobné emoce, resp. jejich obdobné projevy lze sledovat napříč různými kulturami. Zde můžeme znovu připomenout Paula Ekmana, který prokázal, že obličejové výrazy se dají značně spolehlivě utřídit zhruba do sedmi kategorií. Samozřejmě že umělci a jiní odborníci mohou vycházet a vycházejí z jiných kategorizací.

Ekman při svém výzkumu konfrontoval před třiceti lety kmen Fore na Nové Guinei s Američany a došel k závěru, že hněv, štěstí, smutek, znechuče-

ní, strach, překvapení a pohrdání jsou univerzální, tzn. mezikulturně dobře čitelné. Tyto emoce se vyvinuly proto, aby nám pomohly rychle se vyrovnat s okolnostmi, o nichž se domníváme, že ovlivní naše blaho. Některé události spouštějící emoční reakce jsou také univerzální, například náhlý vpád do zorného pole vyvolá strach. Reakce na většinu ostatních událostí jsou však naučené. Setkáme se také s odborně podloženým tvrzením, že lidé spolehlivě rozeznávají emoce ve výrazu tváře, ale nespolehlivě je verbalizují (racionalizují). „Emoce je nejméně tvárná část mozku“, říká Ekman. Ale můžeme se naučit emoce ovládat. Čím kratší je doba mezi počátkem emoce a okamžikem, kdy si ji uvědomíme, s tím větší pravděpodobností dokážeme zkontrolovat, zda je emoce přiměřená okolnostem.

Slaměník (viz Vališová, Ryměš a Riegel 2004) na základě shrnutí značného množství odborné literatury uvádí, že mnozí autoři odmítají adekvátnost výrazu prožívaným pocitům a o univerzální srozumitelnosti výrazů napříč různými kulturami zásadně pochybují. Emocionální výraz, zvláště obličej, je spíše dobře konstruovaným sociálním signálem než skutečnou výpovědí o subjektivním prožívání.¹⁸ Složitější emoce (žárlivost, rozpaky, stud, vina aj.) se považují za mezikulturně mnohem rozrůzněnější a mohou se lišit i uvnitř jedné kultury; podílejí se na nich více kognitivní procesy. Vcelku existuje shoda, že sociální emoce představují důkaz procesu socializace a jsou i přes větší rozdílnost v příčinách i výrazu dobře rozpoznatelné.

Pokud jde o schopnost, ba samou možnost číst duševní hnutí například z výrazu obličej, o leccčems svědčí pokus, který ve zlaté době filmové montáže podnikli Pudovkin s Kulešovem. Vybrali si detailní záběr tváře známého herce Mozžuchina, upírajícího pohled na cosi, co v záběru nebylo. Mozžuchinův obličej nic zvláštního nevyjadřoval, a tak jeho záběr smontovali postupně se třemi jinými: první ukazoval polévku na stole, druhý mrtvou ženu v rakvi a třetí holčičku, která si hrála s medvídkem. Když tyto kombinace ukázali divákům, „výsledek byl ohromující. Diváci byli nadšení jemností hercovy hry. Zaznamenali jeho těžkou záměšnost nad zapomenutou polévkou. Byli rozechvěni hlubokým smutkem v očích, upřených na nebožku, a nadšení lehkým úsměvem, s nímž se těšil z hrající si holčičky. [...] Tak silně účinkuje montáž“ (Pudovkin 1974: 182).

Pudovkin zmínil pokus, poprvé zaznamenaný v článku z roku 1929, i při jiné příležitosti, kde už o jeho autorech mluví ve 3. osobě plurálu a k záběrům připomenutým dříve připojuje i záběr s knihou. Poslední změna není ovšem tak důležitá, jako nové hodnocení. Když prohlásí, že autoři experimentu „slavnostně ujišťovali, že nepřipravení diváci vidí na tváři [jejíž výraz se ve skutečnosti

¹⁸ Když Johann Jakob Engel (profesor filozofie a rétoriky i dramatik a ředitel berlínského Národního divadla), kterého připomíná i Honzl (1963a: 22), psal v knize *Ideen zur einer Mimik* z let 1785–1786 o univerzální (mezikulturní) srozumitelnosti výrazů, uváděl jako příklad projevy úcty nebo přátelství, tedy ty výrazy, které mohou fungovat právě jako sociální signály (podle Honzlovy koncepce, o níž bude teprve řeč, jde o *znaky* na rozdíl od *příznaků*). Společný základ, který se prosazuje přes všechny geografické i individuální odlišnosti (a který v případě projevů úcty tvoří snížení výšky těla a v případě přátelství bližší kontakt těl) tkví – dodejme – hlouběji ‘v těle’ (je příznakem čehosi zásadnějšího) a právě tato hloubka ho ovšem činí vhodným základem komunikace na základě konvence, tj. vyjadřování pomocí znaků. Sám Engel zdůrazňuje abstraktnost příslušných tendencí (např. ke snížení výšky při projevech úcty či k bližšímu kontaktu při projevech přátelství) a vyvozuje z toho, že příslušné projevy nemohou být v (herecké) praxi prezentovány v této své abstraktnosti, ale ve formách, které jsou vlastní individuálním osobám či skupinám osob. Odtud vede cesta až k Ejzenštejnovu využívání výrazových schémat vycházejících z realizovaných metafor jak v herecké tvorbě, tak v mizanscéně a při jejich interpretaci (viz Vostrý 2001: 149–154 a 181–188); Ejzenštejn se mohl s Engelovou koncepcí setkat v dobové ruské literatuře věnované expresi, která se na něho odvolávala.

nezměnil] složitou a jemnou hru citů: hluboký smutek, něžnou radost a lačnost hladového“, uvede současně i důvod takového ujišťování: tento důvod spočíval v přání dokázat nepotřebnost psychologické hry a hereckého prožívání, jejíž nezbytnost si teď (tj. v roce 1946) jasně uvědomuje (viz 1974: 251–252).

Jestliže i dnes můžeme popsany příklad považovat za důkaz moci montáže (a potažmo důležitosti kontextu vnímání příslušného výrazu) i z toho vyplývající úlohy režie, neznamená to, že jej můžeme bez dalšího použít i jako důkaz oprávněnosti pochyb o schopnosti výrazu něco tlumočit. Zamyslíme-li se nad údajnými ‘naivními’ diváckými charakteristikami Mozzuchinova výrazu v jednotlivých kombinacích, jak je Pudovkin popisuje v prvním případě, a přičteme-li pochopitelné přizpůsobení jejich skutečného dojmu účelu (tj. důkazu o jasné nadřazenosti montáže), nebudeme si už tak jisti, že Mozzuchinův výraz byl tak úplně irelevantní. Nemá „záměrnost nad zapomenutou polévku“ (teprve s časovým odstupem, rozhodně nepřiliš nápomocným paměti, nahrazená „lačností hladového“) přece jen něco společného se smutkem při domnělém pohledu na nebožku a nebylo by možné jeho „lehký úsměv“ (navíc v charakteristice podané s jasným záměrem) interpretovat třeba i jako výraz nostalgie? Příslušné jemné odlišnosti mohou vyplývat ze samotné povahy Mozzuchinova výrazu, který podle Honzlový rozlišovací terminologie (viz dále) nemůžeme považovat za *znak* spojený s konvencí, ale za *příznak*, tedy za výraz vzniklý víceméně spontánně, tj. na rozdíl od výrazu-znaku bez vlivu úsilí o žádoucí projev v situaci, případně tomuto úsilí dokonce navzdory.

Čtenáře obeznámeného s knihou Jonathana Craryho *Suspensions of Perception* z roku 1999 může napadnout souvislost tohoto Honzlova rozlišování – doplněného případně rovněž Honzlovou konfrontací *výrazu* a *sdělení* (rovněž viz dále) – s tím, co píše samotný Crary o zásadní proměně „režimu tváření“. Jeden stav, resp. režim obráží Le Brunův traktát o výrazu z roku 1698 a na druhý, zásadně změněný, reaguje Darwin ve své knize z roku 1872. Zatímco Le Brun vychází podle Craryho z pojetí výrazu v rétorice (tj. vlastně z ilustrace slovního výrazu), Darwinův spis *O výrazu emocí u lidí a u zvířat* poukazuje na rozštěpený status, který v jeho době získává tvář. Toto rozštěpení spočívá v tom, že na jedné straně je její výraz symptomem anatomického a fyziologického fungování organismu a *současně* na druhé straně relativně neproniknutelným znakem úspěšného či neúspěšného procesu sebeovládání a kontroly, související s konstrukcí normativního (normalizovaného) individua, tzn. projevem konfrontace somatického a sociálního elementu.¹⁹

Právě nejistota o významu příslušných svalových pohybů vede k nutnosti *interpretace*, jejímž vyjádřením se stala i Darwinova kniha a která začala být nezbytná i při vnímání hereckých projevů (a při níž divákům samozřejmě pomáhá kontext získávající v té souvislosti nový význam): Převrat ilustrovatelný rozdílným přístupem Le Bruna a Darwina se projevuje i v zásadním rozdílu mezi psychologickým herectvím Hany Kvapilové a konvencionalizovanými výrazy starého (deklamačního, ale také salonního, i více méně typologicky charakte-

¹⁹ Mohli bychom v Honzlově duchu mluvit dokonce o konfrontaci znaku a příznaku, resp. o tom, že výsledný výraz je svědectvím (příznakem) toho, nakolik byla daná osoba schopná nahradit spontánní výraz společensky přijatelnou maskou spojenou s výrazem, který místo příznaku spontánní reakce reprezentuje vyžadovaný (rozuměj: v dané sociální situaci podle přijaté normy vyžadovaný) konvencionální znak.

rizujícího realistického či naturalistického) herectví, k jejichž vyvolání opravdu stačila, ba dokonce byla nutná pouhá schopnost napodobit. O rozdíl mezi mimezí jako napodobením a realizací mimického citu bude ještě řeč, ale už teď budiž podotknuto, že pouhé napodobení souvisí vždy s divadlem, ve kterém jde o ilustraci předem daných významů textu místo skutečně tvořivého přístupu; právě tento tvořivý přístup se v moderní situaci narůstající nejistoty o významu všeho, co se do té doby zdálo jasné, ba nezpochybnitelné, stává nezbytný.

Se stále komplikovanějším vztahem individuálního a sociálního aspektu (a odtud i výrazu-znaku a výrazu-příznaku a potažmo spontaneity a konvencionality, resp. přízpůsobenosti a autentičnosti) souvisí v psychologické teorii emocí stále rozšířenější uvažování o jejich roli v mezilidských vztazích, které věnuje v citované stati pozornost i Slaměník. Ukazuje se totiž, že na každé úrovni těsnosti mezilidských vztahů mají emoce poněkud odlišnou roli, jsou rozdílně prožívány, odlišně vyjadřovány a plní různou regulační funkci ve vztahu k chování. Emoce se stále častěji objasňují z hlediska sociální funkce, kterou mají v interpersonálních vztazích, a jejich projevy se uvažují a vysvětlují v závislosti na tom, jak si lidé konstruují obraz sociální reality a jaký mu přiřítají význam. Vyhodnocení obrazu sociálního světa určuje, jak bude člověk danou situací prožívat. Osobnostní (temperamentová) složka určuje pro jedince příznačný průběh a trvání emočních stavů jako odezvy na sociální situace, ale zároveň se v expresi emocí podřizuje požadavkům a zvyklostem dané společnosti či sociální skupiny. V literatuře se v souvislosti s tím diskutuje o sociálně konstruovaných emocích a v kontextu takových diskusí se emoce považují za součást pomíjivé sociální role, resp. naučené role hrané v závislosti na interpretaci situace bez výraznějšího podílu vrozeného neurofyziologického základu emocí.

Slaměník také cituje zajímavý Griffithsův názor, že výraz emocí (ať už je či není vyjádřením toho, co daná osoba opravdu prožívá, tj. – vyjádřeno naší terminologií – ať už je pouze *scénovaný* nebo bytostně, byť nespecificky *scénický*) je motivem sociálního chování. Dodejme, že jde o chování jak člověka, který emoce projevuje, tak i toho, kdo takové projevy vnímá. Situace, ve které se osoba právě nachází, může vyvolat (vnějškově) naučenou odezvu i skutečný emocionální prožitek. Odtud není daleko k myšlence, že herec v dramatické situaci prochází složitou mozaikou momentů, v jejichž rámci konstruuje výrazy emocí i skutečně emoce prožívá. Podobně divák, který ho sleduje, může prožívat hluboké emoce jak díky tomu, že vnímá emoční exprese, tak také vzhledem k tomu, že chápe situaci, v níž se dramatická postava ocitá. Aby emocionální komunikace mohla efektivně probíhat, musí se na ní tedy podílet také kognitivní procesy související s chápáním situací, resp. jejich racionalizací. Čím jsou emoce složitější, tím je podíl poznávání, tedy 'kognice', výraznější.

Typ vztahu je rovněž charakterizovaný mírou projevené emocionality, upozorňuje také Slaměník (ibid.). V interakcích u vztahů povrchních či náhodných se uplatňují jednodušší emoce, které většinou lidé dobře kontrolují (potlačují, zastírají, hrají, scénují). Emoce zde mají takříkajíc a priori situační charakter a v zásadě vyjadřují sociálně konstruovaný význam dané situaci (obecně) připisovaný. V interakcích lidí, kteří jsou v těsných, důvěrných vztazích, působí jednoduché emoce na pozadí pevnějších a trvalejších citových vazeb.

Jsmeli-li přítomní emočním projevům jiných osob, ať je to v běžném životě, nebo např. v divadle, je velmi obtížné vnímané výrazy těchto emocí ignorovat.

Psychicky zralé osoby jako by dokonce pociťovaly zvláštní vnitřní tlak ke spoluprožití, resp. k vlastní emoční reakci. Je to fenomén empatie, souznění, spolucítění sociálního světa a osob v něm. Hermann Rorschach toto zjištění také zabudoval do své diagnostické techniky, v jejímž rámci se schopnost souznění, významná také pro herectví, zjišťuje na základě interpretace (nejčastěji) lidských bytostí v pohybu.

Intenzivnější prožívání a tendence k výraznější emoční expresi zvyšuje fyzická přítomnost, ale také těsnější vztah k jiným lidem. V těsnějších vztazích jsou lidé otevřenější a častěji prožívají intenzivnější emoce. Výrazná mezilidská vazba zvyšuje citlivost vůči projevovaným emocím, přesnost jejich interpretace a vlastní hlubší prožívání vztahu k druhému člověku. My to prožíváme jako nárůst intimity. Vnímaná interakce jednotlivých osob se zjemňuje a prorůstá, je prostupnější, koordinovanější. Vše, co se děje, je interpretováno v rámci celku, takže i silnější projevy chování a emocí jsou vnímané v souvislostech, a ne jako odtržené, nesrozumitelné. Velké množství a různé nuance sociálních situací mají také za následek, že pro vyjádření a popis příslušných emocionálních vztahů se používá mnohem více označení, než by odpovídalo tradičně uváděným výčtům emocí. I v těchto slovních reakcích se projevuje vzájemné ovlivňování, příp. zápas mezi adaptací k přijímaným konvencím a spontánností původních (tělesných či tělových) emocionálních reakcí.

Kulturní prostředí stanovuje jisté nepsané normy, pokud jde o poměr mezi projevováním emocí a odpovídajícím chováním. Obecně se předpokládá, že jižní národy jsou expresivnější v každodenním projevu i v umění,²⁰ a naopak např. severské ságy jsou co do projevu emocí zdrženlivější. Ságy se běžně vyznačují spíše strohou epikou vyhýbající se deskripci emocí. Řeč hrdinů, jejich gesta a chování jsou však popsány natolik přesvědčivě, že je možné mezi řádky vyčíst, co a jak osoby prožívají. Tíživý a emočně méně nuancovaný příběh náčelníka Egila a jeho moudré dcery Thorgerdy jsme po psychologické linii probrali jinde (Šípek 1997: 70–71). Dramatičnost příběhu však není snížena. Co není přímo popsáno, vykresleno, je poměrně dobře odvoditelné z ostatních aspektů projevů všech postav.

Psychologie emocí a scénologie chování

Už byla řeč o Diderotově koncepci, obsažené v jeho *Paradox sur le comédien* (poslední české vydání s názvem *Herecký paradox* je z roku 1997; překlad vydáný 1950 ve svazku *Diderot o divadle* měl název „Paradox o herci“). Kdybychom měli nejstručněji shrnout místo této koncepce ve vývoji herectví, museli bychom uvažovat o tom, čím chtěla přispět k proměně pouhého *hereckého výkonu* k uvědomělé výstavbě *herecké postavy*. Diderot mluví o Dumesnilové, jejíž výkon se podle něho proměňoval od představení k představení (téže hry), protože sledo-

20 E. H. Gombrich si všiml, že všeobecná tendence lidí ze severu pokládat výrazná gesta románských národů za příliš emfatická a teatrální vedla Goetha k tomu, aby v souvislosti s pojednáním o Leonardově *Poslední večeři* na to své čtenáře zvlášť upozornil; samotnému Gombrichovi nechtěli ostatně jeho angličtí studenti věřit, že u apoštolů na citovaném obraze šlo Leonardovi o realistické zachycení jejich výrazu v dramatickém okamžiku, kdy se od svého učitele dovědí, že jeden z nich ho zradí (viz Gombrich 2003: 129–130).

val jen momentální inspiraci vedoucí k akci spojené s příslušnou emocí; proti ní staví Claironovou, jejíž vystupování v roli má svou stavbu, takže na příslušných místech má vždy týž přízvuk a stejné pohyby. Zatímco Dumesnilová podléhá okamžitým citovým impulsům (pokud se dostaví), Claironová má už předem „všechno změřeno, zkombinováno, naučeno, uspořádáno“ z materiálu, který čerpá „z úvahy, studia lidské povahy, stálého napodobování nějakého vzoru, obraznosti i paměti“. Z tohoto materiálu vychází při vytváření příslušné *představy*, a byť se – podotkněme aspoň na okraj – od obraznosti nezbytně k vytvoření takové představy dají sotva odmyslet nějaké prožitky (sám Diderot mluví ostatně o tvůrčí trýzni), v okamžiku, „Když se této představě přiblíží, je všechno hotovo. Udržet se na této výši je už jen věcí cviku a paměti“ (Diderot 1950: 235).

Jindřich Honzl v citované předmluvě odvíjí své úvahy od Diderotovy formulace, podle které je Claironová – Claironová „na výši své představy“ – vlastně „duší velké loutky, která ji obklopuje a která se na ní při zkouškách upevnila“: tou duší je „malá Claironová“ a tou loutkou, o níž opravdu jde, „velká Agrippina“ (ibid.). Proto také srovnává Honzl Diderotův ideál s Craigovou nadloutkou a mluví o vývoji „k potlačení nebo i k odstranění herce-osoby“ a o tom, že podle Diderota či Craiga „Herectví se má stát neosobní částí básníkovy (dramaturgova [rozuměj: dramatikova] nebo režisérova) díla.“²¹ Neřekli bychom, že má Honzl úplnou pravdu, protože i když Diderot mluví o „malé“ herečce, která hraje „velkou“ postavu, cení si ne snad jejího lidského, ale přece jen aspoň hereckého přínosu. „Nic neodpovídá víc pravdě“, píše, „než Voltairův výrok, když slyšel Claironovou v jedné ze svých her: ‘Tohle jsem opravdu napsal já?’ Zdalipak Claironová o tom ví víc než Voltaire? V tom okamžiku aspoň, když přednášela, stál její ideální vzor výše, než ideální vzor, který si stvořil básník, když psal.“ Ale pozor, Diderot, který v mládí chtěl být sám hercem, jako by hned spěchal svou chválu herectví umenšit výrokem že „tím ideálním vzorem nebyla ona sama. Jaké tedy bylo její nadání? Bylo to nadání vytvořit velký přelud a geniálně jej napodobit. Imitovala pohyb, chování, gesta a celý výraz bytosti, stojící vysoko nad ní“ (Diderot 1950: 257). Ale ideální vzor, diderotovská „představa“, ze které vycházela, byl přece její!²² Přesto se na závěr odstavce dovídáme, že postava byla básníkovy a Claironovy mu (jenom?) dala svůj hlas.

Už v minulém (13.) čísle *Disku* (viz Vostrý 2005: 19) jsme citovali Richarda Sennetta, který (1976) psal o tom, že Diderotovy argumenty je možné pokládat za „intelektuální fundament veřejného života jeho epochy“; herci a herečky mu pouze dodávají vzor, a to – dodejme – nikoli vzor konkrétního chování (například podle způsobu klasických hrdinů s jejich vášněmi), ale vzor zacházení s emocemi související s nutností i potěšením *hrát*. Copak neklade Diderot rovnítko mezi hraní v životě a na scéně, když při přesvědčování svého partnera v dialogu argumentuje chováním nejenom na jevišti, ale právě ‘v životě’ větou „Nepůsobí na nás prudký, z míry přivedený člověk, ale ten, který se ovládá“ (Diderot 1950: 236)? Ano, je to tak: „Vášniví, prudcí a citliví lidé hrají na jevišti světa. Hrají, ale netěší se ze své hry. Podle nich pak tvoří genius“ (ibid.), který, rozumí se, jejich vášň, prudkost a citlivost jenom (na jevišti i v životě) hraje a má potěšení ze své

21 Vývojem Honzlových názorů na herectví ve spojení s jeho divadelní praxí se zabývá Hyvnar 2005.

22 Nesměřuje Diderot svým srovnáním „malé Claironové“ a „velké Agrippiny“ nakonec aspoň vzdáleně k problematice, již jsme se mohli jen dotknout v poznámce 11?

hry. Lidé podléhající citu („v životě“) jsou pošetilí, ty, kteří „zobrazují pošetilost, nazýváme moudrymi“ (237).

Mezi životem a jevištěm je pochopitelně rozdíl: „Myslíte, že by se mohly scény z Corneille, Racina, Voltaira, ba i Shakespeara přednášet konverzačním hlasem a obyčejným tónem? Nemohly, stejně jako by se nemohla vaše domácí historie vyprávět s divadelním důrazem a otvíráním úst“ (239). „Snad proto, že Racine a Corneille nenapsali nic skutečně cenného, jakkoli byli velcí mužové“, dodává Diderotův alter ego. I když mu „první“ odpovídá („Jak se rouháte!“), je to jako na mnoha jiných místech citovaného dialogu ironie: pochybnost byla vyslovena a Diderot sám ve své tvorbě patetické klasiky rozhodně nenapodoboval. Ano, jde ve svém „Paradoxu“ dokonce ještě dál: Když mluví o klasických hrdinech, říká, že jsou to fantomy, jaké by „v nějakém kroužku nebo jiném společenském shromáždění [...] vzbuzovaly výbuchy smíchu“ (239–240). A na otázku, jestli se podle třítisíciletého pravidla, které platí už od Aischyla a na jehož základě tyto fantomy vznikly, „budeme [...] ještě dlouho řídit“, odpovídá: „Nevím. Vím jen, že se od něho vzdalujeme tou měrou, jak se přibližujeme svému století a své zemi“ (240).

„Chceme, aby člověk uprostřed nejkrutějších muk zachoval charakter člověka, důstojnost svého rodu. Jaký je výsledek tohoto hrdinského úsilí? Že se člověk oprostí od bolesti a ztlumí ji.“ I žena, která trpí, má vypadat „vkusně“ (241): Diderotův ideál souvisí nikoli s chováním v intimním prostředí, ale na veřejnosti (na scéně světa či života), jímž je i chování herce představujícího postavu promlouvající doma v salonu. I pro toto prostředí platí pravidlo emocionální zdrženlivosti, resp. socializovaného chování, tj. chování, které je jaksi apriorně scénické: pouze scénovaným se stává ve chvíli, kdy je ‘hrané’ jen ve smyslu ‘předstírané’. Ani takové jednání nemusí být ale v dobovém společenském kontextu odsouzeníhodné: Sennett mluví o oddělenosti příslušného výrazu dané osoby a této osoby samé, pro chování Diderotovy doby příznačné. Jde o vlastnost chování, v němž hrají zásadní roli ‘společenské signály’, tzn. takového chování, ve kterém převládá znakovost jako průvodní rys společenské přizpůsobenosti (konvencionality i konvenčnosti, která s konvencionalitou nemusí být vždy totožná) nad spontánností a autentičností. (Nemůže se ale stát a nestává se autentickým dokonce i socializované chování?)

Víme, že opakem salonního herectví, které má své kořeny už u Diderota, bylo herectví Hany Kvapilové. Honzl je nepochybně blízký pravdě, píše-li, že „tvorba a inspirace“ se u Kvapilové i u Stanislavského (u něho aspoň v jistém období) „týká jen *procítění, prožití a protrpění*“: proto se také v jejich případě mluví o psychologickém herectví. To, co Honzlovi na tomto herectví a jeho tradici chybí, je „mimické *sdělení*, potřeba mimického dorozumění a nutnost dorozumění herce s obecnstvem“ (Honzl 1963b: 30).²³ Když chtěl Diderot vysvětlit, co je to skutečný (herecký) talent, napsal: „Je to schopnost znát dobře vnější symptomy vypůjčené duše, obracet se k pocitům posluchačů a klamat je napodobením těchto symptomů, napodobením, které v jejich mysli všechno zvětčuje a stává se měřítkem jejich úsudku; neboť jinak je nemožné odhadnout, co se

²³ Honzl definuje: „Je-li v mimickém výrazu obsaženo vše, co je spontánním projevem individuálního nitra, jsou mimickým sdělením míněny mimické zjevy formované vnějšími konvencemi a ukládané zvnějšku nitru individua pro potřeby sociálního kontaktu“ (Honzl 1963: 30).

v nás děje“ a „ten, který zná a nejdokonaleji podává tyto vnější známky [...], je největším hercem“ (Diderot 1950: 267). Když budeme pamětlivi toho, že Diderotovo „napodobení“ rozhodně nemá nic společného s přenesením ‘civilního’ chování na scénu, můžeme právem dojít k názoru, že Honzl od něho nemá zas tak daleko, vytýká-li Stanislavskému, že „vyloučil [...] z hereckého výrazu ty způsoby hereckého projevu, které neplynou přímo z individuálního niterného hnutí herce, ale které jsou podmíněny existencí diváka a divadla, tj. potřebou kontaktu herců se společenstvím diváků“ (Honzl 1953: 30).

Honzl, sám režisér, si kupodivu nevšiml, že žádoucí sdělitelnosti toho, „co se v nás děje“ (a to nejenom ve smyslu individuálních prožitků postav), se od Stanislavského reformy začíná stále víc dosahovat (ať úspěšně či neúspěšně) pomocí režijní výstavby příslušného kontextu. Stanislavskij není náhodou spojený s A. P. Čechovem, který si o režiséra říká zejména proto, že jeho proslulý podtext nespočívá v pomyslných prožitcích postav, ale ve složitém vedení motivů, které jednotlivé postavy přesahují: oddělují-li se za Diderota znaky v jistém smyslu od osoby, oddělují se u Čechova od osoby motivy a jejich vedení i celková atmosféra (atmosféra chápána nejenom v impresionistickém duchu, ale jako emoční ladění, tj. něco, co musí režisér nejdřív sám pocítit) od prožitků jednotlivých postav.

Samotný Honzl vidí zdroj sdělitelnosti výrazu v odmítnutí „přezírání těla, tělesného pohybu a hlasového výkonu“ (Honzl 1963b: 38); víme, že vytýká-li je Stanislavskému, nemá tak docela pravdu (viz pozn. 13; sám mu ostatně přiznává aspoň snahu o osvobození těla pomocí svalového uvolnění). Honzlovu formulaci, následující za ujištěním, že „právě herectví by mohlo být nejlepším případem a nejvhodnější aplikací *svalové* paměti, *svalové* fantazie a *svalové* inspirace“, totiž že herectví „je přece projev vnějšku“, bychom na základě všeho, co už bylo řečeno, mohli opravit, kdybychom místo (projevem) ‘vnějšku’ napsali, že je herectví projevem scénického či (úže) mimického citu, zasahujícího a naplňujícího nejenom tělo, ale i mozek.²⁴

Co tímto scénickým či mimickým citem myslíme, je možné si představit i podle takových slovních obrazů jako ‘táhne mě to k němu’, ‘je mi odporný’, ‘drží se při zdi’, ‘vytočil ho’, ‘vytahuje se’, ‘sužuje se’, ‘dotírá’, ‘dolézá’, ‘vykrucuje se’, ale také takových úsloví jako ‘zvedá hlavu’, ‘sklání se před ním’, ‘narazil’, ‘roztahuje se’, ‘nafukuje se’, ‘vyrazilo mu to dech’ atd., chápeme-li je nikoli doslova, ale metaforicky. I když v některých případech jde jen o víceméně postřehnutelné impulsy (včetně obrazně míněného ‘vrhnout se’ či ‘něčeho se chytit’ v příkladu ze Stanislavského),²⁵ které se nerealizují naplno, všechny uvedené příklady poukazují k nějakému pohybu v prostoru, lépe řečeno k potenciálnímu fyzickému jednání či scénickému gestu (od slova ‘gestus’), příp. mimickému výrazu (mimickému v širokém smyslu, zahrnujícímu nejenom mimiku obličeje, ale obecně mimezi v předplatonovském chápání uplatněném v označení mim

24 Racionální jádro Honzlova přesvědčení, že „právě herectví by mohlo být nejlepším případem a nejvhodnější aplikací *svalové* paměti, *svalové* fantazie a *svalové* inspirace“ tkví v tom, z čeho vlastně vycházel už Zich při vyšetřování podstaty dramatického umění (viz pozn. 17) a co souvisí s uznáním dvou druhů smyslových signálů směřujících do mozku: exteroceptivních, jejichž zdrojem je vnější svět, a interoceptivních, jejichž zdrojem je „vnitřní svět těla“. „Emoce jsou z největší části modifikacemi vnitřního světa. Smyslové signály vytvářející základ pro pociťování emocí jsou z valné části interoceptivní. Hlavním zdrojem těchto signálů jsou vnitřní orgány a vnitřní prostředí, podílí se však i signály plynoucí z činnosti svalové a kosterní soustavy, jakož i vestibulárního systému“ (Damasio 2004: 127).

25 Viz rozbor příslušného místa ze Stanislavského *Mé výchovy k herectví* u Vostrého 2005: 30, pozn. 24.

a mimování).²⁶ A všechny tyto výrazy a scénická či mimická gesta bezprostředně souvisejí s nějakou emocí, nejsou-li už sama emocí či spřažením emocí v původním významu.

Ne náhodou zde uvádíme zejména takové projevy, ze kterých jejich dovršení, realizované často i v souvislosti s jejich potenciálním slovním vyjádřením, činí znaky. Právě ta jejich vlastnost, která to dovoluje, umožňuje i za individuální podobou víceméně spontánních projevů označitelných nejspíš jako příznaky (třeba aspoň v příslušném kontextu) pocítit a posléze třeba i interpretovat nějaký smysl. Podmínkou je ve všech případech to, o čem mluví J. J. Engel (viz pozn. 17) a co se při interpretaci může jevit jako velmi abstraktní (tj. snížení výšky těla při nejružnějších projevech úcty a tíhnutí k bližšímu kontaktu při projevech přátelství, abychom zůstali u Engelových příkladů). Už in margine těchto Engelových příkladů byla ovšem řeč o tom, nakolik souvisí sama možnost podobné abstrakce s tím, že sám základ těchto tendencí spočívá hluboko v těle, ve kterém jako by byl skrytý v podobě jakéhosi archetypu či praobrazu. Na jedné straně mohou díky tomu příslušné tendence vykristalizovat do tvaru, ve kterém získávají status znaku a víceméně se odpoutávají od hlubšího prožívání emocí, které je zrodily. Na druhé straně mohou ale v konkrétním specifickém (hereckém) či nespecifickém (civilním) scénickém projevu pomoci tvarovat příslušnou emoci neuvědoměle, polouuvědoměle, uvědoměle či dokonce vypočítavě tak, že se koneckonců stává sdělením (v posledním případě scénovaným).

V případě hlubšího tvůrčího angažmá stává se ve specifickém scénickém projevu nakonec i ze 'znakového' jednání symbol nikoliv ve smyslu gesta srozumitelného na základě konvence, ale ve smyslu jednání odkazujícího k (Tolstého) „dalším představám, myšlenkám a vysvětlením“, tj. právě ke zmíněnému praobrazu či archetypickému základu. Neděje se ostatně něco podobného už v okamžiku, kdy velký herec na scéně třeba jen vstane? Ani v takovém případě nejde o pouhou změnu polohy těla, ale o „fyzické jednání“, ze kterého lze něco vyčíst. Co z něj čteme, je *vždycky* ve vztahu k tomu, co lze nazvat 'napřímením' nebo v jiném případě 'povstáním' a co ve svém základu představuje symbol lidského způsobu existence: té existence, která není odmyslitelná od vzpřímeného postavení člověka pohybujícího se v prostoru na rozdíl od jiných bytostí 'na dvou', a ne 'na čtyřech'.²⁷

A co se týká současného českého herectví a emocí? Už k výčtu citů u Kratiny jsme přičinili poznámku, že je zajímavé, kolik z nich se v současných specifických scénických projevech (ať v divadle, ve filmu nebo v televizi i jinde) málem ani nevyskytuje. Z tohoto hlediska by mohlo být zajímavé pojednání „City v současném herectví“, ale nedostalo by se asi příliš daleko za konstatování o chudosti či aspoň zchudnutí, kterou či kterým se i v tomto ohledu (a většinou nikoli jen svou vinou) naše současné herectví vyznačuje. To ukazuje, jak je důležité mít při uvažování o emocích stále na paměti existenci jejich mentálních obrazů: vytváření těchto obrazů není pochopitelně jen věcí jedince, ale souvisí nejúžeji se způsobem, jakým emoce zvládá příslušné společenství, tj. společenství s pří-

²⁶ Zatímco později označoval termín *mímeze* (μίμησις) reprodukci skutečnosti pomocí umění, zejména divadla, malířství a sochařství, na počátku řecké kultury se používal, jak zdůrazňuje např. i Tatarkiewicz (1985: 35) v souvislosti s tancem a znamenal vyjadřování citů a projevy vnitřních zážitků pomocí pohybů, zvuků a slov.

²⁷ Ke scénické symbolice vzpřímeného postoje viz i Vostrý a Vojtěchovský 2005: 21 a 26.

slušnou kulturou zahrnující i citovou kulturu. Podle reakce na některé scénické projevy vycházející z eliminace komplikovanějších či prostě jemnějších citů, a to často právě reakce tzv. odborné veřejnosti, bylo by málem možné soudit, že tato veřejnost přeje často spíš emoční redukovanosti, která jako by byla v souladu s 'reálnými trendy'. Nemělo by ale být i dnes a dokonce zvláště dnes věcí umění naopak něco, co by se dalo přímo nazvat 'ekologií citů'?

Citovaná literatura:

- BARBA, E., SAVARESE, N. *Slovník divadelní antropologie*, Praha 2000
- BOILEAU-DESPRÉAUX, N. „Umění básnické“, in: SGALLOVÁ, K. a KROUPA, J. K. (eds.) *O umění básnickém a dramatickém* (Antologie), Praha 1997
- BRECHT, B. „K otázce měřítek při posuzování hereckého umění (dopis berlínskému Börsen-kurieru“ z roku 1936), in: (týž) *Divadelní hry I*, Praha 1963
- CRARY, J. *Suspension of Perception (Attention, Spectacle and Modern Culture)*, Cambridge (Mass.) / London 1999
- ČECHOV, M. *O herecké technice*, Praha 1996
- DAMASIO, A. *Hledání Spinozy (radost, strast a citový mozek)*, Praha 2004
- DARWIN, CH. *Výraz emocí u člověka a u zvířat*, Praha 1964
- [DĚMIDOV, N. V.] ДЕМИДОВ, Н. В. *Творческое наследие (Искусство актера)*, том 1, Санкт-Петербург 2004
- [DIDEROT, D.] *Diderot o divadle*, Praha 1950
- DIDEROT, D. *Paradoxe sur le comédien*, Paris 1994
- DIDEROT, D. *Herecký paradox*, Olomouc 1997
- GOMBRICH, E. H. „Handlung und Ausdruck in der abendländischen Kunst“, in: *Das Gombrich Lesebuch*, Berlin 2003
- GRAHAM, G. *Filosofie umění*, Praha 2004
- GREENBERG, L. S., SAFRAN, J. D. *Emotion in psychotherapy*, New York / London 1987
- HILL, G. *Moderní psychologie*, Praha 2004
- HONZL, J. „Nad Diderotovým Paradoxem o herci“, in: *Diderot o divadle*, Praha 1950
- HONZL, J. „Herecká inspirace“, in: (týž) *K novému významu umění*, Praha 1956
- HONZL, J. „Definice mimiky“, in: (týž) *Základy a praxe moderního divadla*, Praha 1963a
- HONZL, J. „Mimický znak a příznak“, in: (týž) *Základy a praxe moderního divadla*, Praha 1963b
- HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle*, Praha 2000
- HYVNAR, J. „Jindřich Honzl: Od zástupového herce k herci osvobozenému“, *Disk 12* (červen 2005)
- [JAKOBSON, P. M.] ЯКОБСОН, П. М. *Психология сценических чувств актера*, Москва 1972
- KRATINA, F. *Psychologie*, Brno 1947
- KŘIVOHLAVÝ, J. *Pozitivní psychologie*, Praha 2004
- KULKA, J. *Psychologie umění*, Praha 1990
- [NATADZE, R. G.] НАТАДЗЕ, Р. Г. *Воображение как фактор поведения*, Тбилиси 1972
- NĚMEC, F. *Práce na roli – Vladislav Vančura: Učitel a žák – Doktor*, Praha 1964 (strojopis diplomové práce uložený v knihovně DAMU)
- [PUDOVKIN, V.] ПУДОВКИН, В. *Собрание сочинений в трех томах*, том 1, Москва 1974
- [RUBINŠTEJN, S. L.] РУБИНШТЕЙН, С. Л. *Основы общей психологии*, Москва 1940
- RÜLICHE-WEILER, K. *Die Dramaturgie Brechts*, Berlin 1968
- SHAPIRO, D. *Neurotic styles*, New York / London 1965
- SÍLOVÁ, Z. (ed.) „Studenti herectví a Jaroslava Adamová o herectví“, *Disk 6* (prosinec 2003)
- SLAMĚNÍK, I. „K sociální podstatě emocí se zřetelem k interpersonálním vztahům“, in: VALÍŠOVÁ, A., RYMEŠ, M., RIEGEL, K. (eds.) *Rozvoj české společnosti v evropské unii*, Praha (Katedra psychologie FF UK) 2004
- [STANISLAVSKIJ, K. S.] СТАНИСЛАВСКИЙ, К. С. *Об искусстве театра (Избранное)*, Москва 1982

- STERN, W. *Allgemeine Psychologie*, Haag 1950
- ŠÍPEK, J. „Principy kognitivně behaviorální terapie v ságách z úsvitu dějin“, *Psychiatrie*, 1. roč., 1997, 2
- TATARKIEWICZ, W. *Dejiny estetiky I (Staroveká estetika)*, Bratislava 1985
- [VASADZE, A. G.] ВАСАДЗЕ, А. Г. Проблема художественного чувства (Вопросы психологии художественного творчества), Тбилиси 1978
- VELTRUSKÁ, J. F. „Engelovy myšlenky o teorii herectví“, *Divadelní revue* 1992, 2
- VOSTRÝ, J. *O hercích a herectví*, Praha 1998
- VOSTRÝ, J. *Režie je umění*, Praha 2001
- VOSTRÝ, J. „Umění a scéničnost – nebo teatralita?“, *Disk* 13 (září 2005)
- VOSTRÝ, J. a VOJTĚCHOVSKÝ, M. „Scéna a fotografie (Čapa fotografuje smrt)“, *Disk* 12 (červen 2005)
- VYGOTSKIJ, L. S. *Psychologie umění*, Praha 1981
- [ZACHAVA, B. J.] ЗАХАВА, Б. Е. *Мастерство актера и режиссера*, Москва 1978
- ZELENKA, J., Pasková, M. *Výkladový slovník kognitivní vědy*, Praha 2005
- ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 1986 (pův. 1931)

Chat jako divadlo

Dvě představení Divadla Archa na téma internetové komunikace

Jana Horáková

V divadelní sezoně 2003–2004 uvedlo Divadlo Archa dvě inscenace na téma internetové komunikace: *Chat – Nebezpečně snadné známosti* (premiéra 15. 12. 2003) a *Nickname* (premiéra 15. 10. 2004).¹ Obě inscenace vznikly v rámci dlouhodobého projektu Divadla Archa, Archa.lab.² a jsou součástí tematického celku nazvaného CHAT.

Anglické slovo 'chat' (česky je překládáno jako 'pokec' nebo 'klábosení'), označující komunikaci na internetu, implikuje představu nezávazné komunikace, hravost či jakousi 'komunikaci pro

komunikaci'. Chat můžeme vnímat pozitivně – jako nový prostředek mezilidské komunikace, ale i negativně – jako náhražku skutečné komunikace (dialogu), či dokonce nástroj jejího vyprázdnění v nezávazných hrách měněných identit a fiktivních výpovědí, u kterých je oceňována spíše jejich hravost než autenticita či vztah ke skutečnosti. 'Chatování' můžeme tedy vnímat jako výraz tendence ke všeobecné scénovanosti.

'Hravé' používání nového komunikačního média můžeme rovněž dát do souvislosti s počáteční fází jeho uplatnění a s hledáním jeho místa a funkce v současném kulturním kontextu. Jak píše Vilém Flusser: „Z nových přístrojů vychází dvojnásobná fascinace: uchvacují, protože ještě nemůžeme předvídat, jak fungují – jsou 'nebezpečné' – a ještě je můžeme odpoutat od záměru, pro který byly vytvořené. Jsou 'revoluční' (asi tak jako je revoluční používat auto na pohlavní místo pouliční styk). Tuto druhou fascinaci novými nástroji můžeme považovat za negaci té první. Nové nástroje mohou obsahovat ještě skryté možnosti a objevení této nové možnosti může osvobodit od nebezpečnosti nástrojů“ (Flusser, 2001: 137).

Okouzlení novým komunikačním médiem, v našem případě technologií chatu, se projevuje vždy řadou meta-vyprávění, projektujících do nových technologií naděje a vlastní sny, ale i předem formující očekávání a následně i poci-

1 Premiéry inscenace *Nickname* předcházely ještě dvě veřejné zkoušky, které proběhly ve dnech 25. a 27. března 2004. Informace o datech premiér obou inscenací jsem čerpala z archivu měsíčních programů Divadla Archa, který je k dispozici na internetových stránkách divadla.

2 „Archa.lab. je volným sdružením umělců soustředěných kolem Divadla Archa. Název Archa.lab. je vyjádřením praktické divadelní činnosti, která je orientována na hledání, výzkum a experiment. Činnost Archa.lab. je založena na systému kroků, které na základě daného tématu paralelně rozvíjejí všechny složky divadelního vyjádření: Prostor, hudba, světlo, zvuk, text a herecká akce mají pro konečné sdělení stejný význam. Archa. lab. záměrně pracuje s prvky, které pocházejí z jiných uměleckých disciplín, než je divadlo. Akademické vzdělání není pro Archa. lab. žádným kritériem. Archa. lab. tvoří umělci, kteří absolvovali „umělecké“ školy stejně jako ti, kteří absolvovali 'školu života'“ (zdroj: program inscenace *Chat – Nebezpečně snadné známosti*). Uměleckou vedoucí Archa.lab. je Jana Svobodová. Tým Archa.lab. pro divadelní sezonu 2004–2005 tvořili: Lukáš Trpišovský, Martin Kukučka, Cossiga, Dowis, Jesus, Petr Kaláb, Petra Oswaldová, Rostislav Novák, Dora Kršková – Terrazas, Josef Rosen, Adéla Stodolová, Jiří Sulženko, Michaela Procházková, Lu Jing (zdroj: Co je Archa.lab.?, článek dostupný na internetových stránkách Divadla Archa www.archatheatre.cz).

ty, s užíváním nových technologií spojené. Zpřítomnění (nebo alespoň vědomí) těchto meta-vyprávění je pro pochopení funkce daného média ve společnosti stejně nezbytné jako znalost technických možností, které nabízí. Zvláště v souvislosti s počítačovou sítí jsme svědky velmi těsné koexistence technologie jako takové a vyprávění, která ji zahalují auru revoluční novosti.

Právě tuto 'auru' komunikace prostřednictvím nových médií zpřítomňuje iniciátoři projektu CHAT v souvislosti s uvedením první z obou inscenací (*Chat – Nebezpečně snadné známosti*): „*Chat – projekt Divadla Archa zabývající se nástrahami moderní komunikace. Internetová komunikace se zdá být snadnější, efektivnější a také zábavnější než bezprostřední lidský kontakt. Je tomu skutečně tak? Nejsou tzv. komunikační technologie pouze šikovně nastražené pastí?*“ (www.archa-theatre.cz 27. 1. 2004).³

S těmito představami o 'chatování' potom kontrastuje strohá definice technologie chatu, oprostěná od 'ideologie': „*On-line chat⁴ je obecně používaný termín pro to, co je nyní většinou známo jako počítačový program/aplikace umožňující okamžitou komunikaci (instant messaging) prostřednictvím obousměrného psaní, kterým se uživatelé chatu vzájemně spojují*“ (http://en.wikipedia.org, heslo „chat“).

Jak ukazují výše uvedené citáty, technologie chatu není až tolik inovativním prostředkem mezilidské komunikace, jeho popularita vychází spíše z představy nového prostoru, můžeme říci jakéhosi imaginárního (ireálného) místa, vzájemného setkávání se mimo pravidla

3 Z článku zveřejněného na internetových stránkách Divadla Archa www.archatheatre.cz pod názvem Radio Midnight Live/Chat Nebezpečně snadné známosti. On-line divadelní představení pro čtyři hráče, vloženo 27. 1. 2004 (bez uvedení autora). Citováno dne 1. 8. 2005.

4 „On-line chat“ bychom mohli přeložit jako počítačovou síť zprostředkovanou konverzací v reálném čase.

a běžná formální kritéria naší komunikace v 'reálu'.

Iniciátory tematického cyklu CHAT zaujala zřejmě 'novost' fenoménu chatu, jak o ní píše Flusser, a to i ze zcela pragmatického hlediska vycházejícího z možnosti 'svězt se na módní vlně' a přilákat mladé obecnstvo, kterého se téma chatu týká zejména. Inspirativní mohla být i již naznačená ambivalentní povaha technologie chatu, vybízející ke zneužití i svému znovuobjevení. Pro divadelníky je navíc jistě lákavé pokusit se vyrovnat s úkolem přenést na scénu medializovanou komunikaci, využívající výhradně psaný text, která se na první pohled jeví jen málo vhodná pro scénické zpracování: můžeme dokonce říci, že 'chatování' má spíše jisté příznačné rysy nespécifického sebe-scénování a scénovaného chování (či 'herectví v životě'), a je tedy specifické scénické/dramatické situaci (či herectví ve smyslu tvorby) přímo protikladné.

V současné době probíhá řada experimentů s přenesením divadla do prostorů 'chatovacích místností'. Jde většinou o projekty založené na principu pouličního divadla, včetně vtahování nic netušících 'chatařů' do hry a uplatnění kalkulovaného momentu nečekaného vývoje situací, spojeného s potencionálně stále možným zásahem některého z 'chatařů' do hry.⁵ V případě uvedených inscenací Divadla Archa jde o projev opačného trendu, kdy téma chatu je přeneseno na scénu divadla.

5 Viz The Hamnet Players, o kterých píše Daniel Franc v článku „Virtuální komunikace v globální vesnici“, *Svět a divadlo*, č. 5, 1995: 4–14. Nebo skupina Desktop Theater, která o své experimentální tvorbě referovala například v článku Adriane Jenik „Desktop Theater, Keyboard Catharsis and the Masking of Roundheads“, *The Drama Review*, 45, 3, podzim 2001: 95–112. Příznačné je, že v obou případech byly tyto projekty „divadla v prostředí chatu“ ve stylu představení Living Theater prezentovány publiku sedícímu před projekčním plátnem. Tedy v jakési mediálně zprostředkované tradiční situaci zahrnující divadelní publikum a inscenaci.

V rámci tzv. „Malé inventury“ (23.–27. 2. 2005)⁶ jsem měla možnost shlédnout obě vzniklé inscenace na téma chatu v jediný večer. Mohla jsem tedy konfrontovat dva inscenační přístupy k jedinému tématu (i když dostatečně širokému a komplikovanému). Společným rysem obou inscenací byl, kromě zvoleného tématu, zřejmě i předem určený počet herců, omezený na čtyři ‘chataře’. Vzniklé inscenace jsou však zcela odlišné, a to nejen způsobem zpracování tématu chatu, ale i svým pojetím scéničnosti a potažmo i pochopením funkce divadla a jeho místa v kulturně-spoločenském kontextu.

Chat – nebezpečně snadné známosti⁷

Inscenátoři *Chat – Nebezpečně snadné známosti* vsadili na jevištní prezentaci pestré mozaiky různých projevů kyberkultury, nějakým způsobem se vztahujících k charakteristickým vlastnostem mediálně zprostředkované komunikace: Na jevišti se objeví například ‘živé’ vstupy vysílání „Rádia Midnight“, jehož vlnové délky jsou k dispozici osobním zpodobám, názorům do diskuse i amatérským diskžokejům, ale na scéně vystoupí i mediální hvězda „Madonna“, která je v této ‘show’ prezentována transvestickým výstupem tanečníka. Svět technokultury se v inscenaci předvádí s náležitou dryádnickou křiklavostí jarmarečních

⁶ 3. ročník festivalu nového divadla „Malá inventura“ představil současné trendy v oblasti profesionálního autorského divadla. V období od 23. do 27. února bylo v divadle Alfred ve dvoře, v Univerzálním prostoru NoD a v Divadle Archa uvedeno 25 večerních představení celkem třinácti projektů současného fyzického, výtvarného, tanečního a interaktivního divadla. Více viz www.archatheatre.cz.

⁷ Scénář: Mazda – Martina Hrabová, Zdeněk Houška; režie: JAWA 450 – Jana Svobodová; asistent režie: Mohyla – (jméno neuvedeno); scéna: JAWA 450 – Jana Svobodová; námět: Kapusta 24 – Nina Rutová; hrají: Ritta – Petra Oswaldová; Zorro DX – Rostislav Novák; Freaky Jesus – Michal Nedvěd; Cossiga – Jaroslav Vanický; DAVIS – Aleš Jindra.

vyvolávačů a komediantů, snažících se přilákat publikum krvelačnými či srdceryvnými (zaručeně pravými) historkami, akrobatickými výkony a třeskutým humorem – humorem zsměšňujícím všechno, avšak postrádajícím očistnou funkci karnevalového smíchu. Přizvání amatéři (amatéři divadelní, přicházející z prostředí technokultury) navíc dodali celé produkci přepjatost a teatrálnost ve vulgárním smyslu slova, pro neherce na scéně příznačnou. Pokud jsme se v úvodu zmínili o fenoménu ‘chatování’ v souvislosti s obecnou tendencí ke scénování a sebe-scénování v současné společnosti, potom tato produkce je založena právě na scénování ‘tyátru’ medializované komunikace v současné společnosti.

Inscenačním klíčem představení *Chat – Nebezpečně snadné známosti* je rozvíjení asociací obecně spojovaných s fenoménem chatu, zejména potom konotací anglického významu slova ‘chat’ – tedy témata nezávaznosti a povrchnosti komunikace, za přezdívkami ukryté anonymity a hry s proměnou identit. V tomto rámci se potom prezentuje milostný příběh, odsouzený ve světě převleků, masek a komunikačních her chatu k ‘tragickému’ (či spíše prostě špatnému) konci: „V našem představení se manažer reklamní agentury a zdravotní sestra setkávají v průběhu čtyř nocí na chatu. Během krátké doby zjistí, že důvodem jejich virtuálního setkání je kromě osobní osamělosti také vášně pro hru. Oba dva vytvoří několik virtuálních postav, do kterých promítají své skryté touhy, sny a vášně. Dobrodružná a zraňující virtuální setkání způsobí palčivou touhu po jejich vzájemném poznání v reálném světě. Mohou hru ukončit? Může mít jejich hra šťastný konec?“ (z programu inscenace *Chat – Nebezpečně snadné známosti*).

Na položené otázky nabízejí původci inscenace v jejím závěru zcela jednoznačné odpovědi: Nemohou. Nemůže.



Tato jednoznačnost či významová plochost (v protikladu k uměleckému obrazu) zasahuje celou inscenaci, ve které se projevují jisté sklony k popisnosti a didaktičnosti. Sklon k popisu se projevil již v samotném začátku představení, kdy je komunikace na chatu (její zákonitosti a pravidla) skutečně pouze vypravována: Co je to 'nick'. Co je to 'chat'. Jaké jsou prostředky komunikace na chatu apod. Zorro v roli moderátora pokládá otázky publiku, vtahuje nás i zasvěcuje do 'tajemství' chatu, lépe řečeno prezentuje jakýsi 'manuál' pro chataře začátečníky. Jeho přednáška je ilustrována ukázkami promítanými na plátno umístěné v pozadí scény. V dalším průběhu představení se sklon k popisnosti projeví zejména v virtuálním řazení uzavřených scén: tvoří je taneční a hudební výstupy, předtočené dokumenty, 'živé' vstupy

„Radia Midnight“ a scény, v nichž se odehrává v průběhu několika nocí příběh dvou 'chatařů' o sblížení mezi *Zorrem* a *Mary-Lou*, který spojuje celé představení. Inscenátoři tak prezentují na scéně jakousi mozaiku charakteristických projevů současné populární technokultury a skrze ni vedou 'červenou nit' příběhu představujícího úskalí 'virtuálních vztahů', navázaných v prostředí chatovacích místností.

Inscenace ve formě 'divadelního komiksu', jak ji označili sami inscenátoři,⁸ je tvořena nejen spojením výstupů 'živých' herců a grafického znázornění jejich promluv, ale i řadou efektních technologických triků, využívajících videokameru a počítačovou animaci k vy-

8 Viz *Chat – Nebezpečné známosti*: archiv projektů Divadla Archa, www.archatheatre.cz.



◀ ▲ Chat – Nebezpečně snadné známosti. Divadlo Archa 2004. Námět Kapusta 24 – Nina Rutová, scénář Mazda – Martina Hrabová, Zdeněk Houška, režie a scéna JAWA 450. Na snímku Rostislav Novák

tváření obrazových koláží, které vznikají přímo v průběhu představení na projekční ploše v zadní části jeviště. Insce-naci výrazně dominuje hudební doprovod, který zajišťují hudebníci hiphopové scény (Freaky Jesus a Cossiga).

Inscenace tak připomíná jakousi 'školu hrou', ve které se různými způsoby a hlavně zábavnou formou prezentují základní projevy současné technokultury: od již zmiňovaných vstupů 'půlnočního rádia', transvestického výstupu až po 'divokou jízdu' Zorra a Mary-Lou po informační dálnici internetu. To vše jakoby poháněné hudebním doprovodem fungujícím jako 'stříh', který rytmitizuje sled výstupů, i motor či perpetuum mobile, který nedovoluje zastavit (a vystoupit). Jako na Titaniku... Výsledný dojem z této jízdy medializovaným světem je však spíše rozpačitý: o komunikaci na

internetu jsme se dověděli pouze známá klišé z populárněvědných časopisů: o anonymitě vztahů, o hravé a nezávazné povaze této komunikace, o problematickosti přenesení vztahů navázaných na internetu do 'reálu'. Převažuje popis, exhibice, revuální řazení scén, to vše propojené milostným příběhem, který má udržet pozornost diváka během představení. Režijní rukopis tak kopíruje metodu 'jakoby' objektivních zpravodajství pořadů typu „Na vlastní oči“: I zde se využívá metoda úvodní evokace pocitu, že chat je něco, o čem musíme všichni něco vědět; následně se navodí pocit ohrožení a senzace. Obdobně jako ve zmíněném typu pořadů i v této inscenaci jsou konfrontovány rozdílné úhly pohledu a osobní pocity zúčastněných, dokonce jsou v ní zakomponována i mínění odborníků (například roz-

hovor s policistou nebo lékařská zpráva). Konfrontace rozdílných názorů a úhlů pohledu má vzbudit iluzi objektivity ve smyslu 'širokospektrálního' záběru dané problematiky, který má potom divák vnímat jako objektivní 'obraz světa'. Scénovaný svět chatu, včetně různých podob medializované i mediální komunikace, je náležitě proložený směsí dojetí a zoufalství, aby se divák podařilo vtáhnout i emocionálně.

Jistou dávkou sentimentu po starých dobrých časech evokuje i divadelní program, který má charakter 'osobního dopisu' (čti: komunikace v kyberprostoru je neosobní, ve srovnání s komunikací tváří v tvář – v 'reálu' nebo prostřednictvím starých médií, která divadelní program v podobě dopisu reprezentuje). Avšak i přes prezentovaný staromilský sentiment po časech, kdy se lidé ještě seznamovali pomocí inzerátů tištěných na papíře (dopis zasílá www.seznamka.cz), mám z celého představení spíše dojem, že inscenátoři byli okouzlení a přímo oslnění vnějším pozlátkem technokultury, které nám pak v tak hojné míře prezentovali na scéně. Dodaný sentiment, i když vědomě přítomný, potom vnímám jako pouhou náhražku skutečně uměleckého uchopení daného tématu. Tato skutečnost by mohla být omluvitelná a pochopitelná v případě přizvaných mladých lidí, kteří se v prostředí kyberkultury pohybují a jsou její součástí,⁹ těžko tedy mohou mít potřebný nadhled, ale i divadelní zkušenost. Kritika padá zejména na hlavu režiséry, neboť ani jistá dávka senzace a 'nestoudného sentimentu' se nikdy nemůže stát ničím jiným než jen 'kypřícím

9 Jak jsem již naznačila, tvůrčí skupinu inscenace tvořili nejen divadelníci, ale také představitelé hip-hopové scény, případně odborníci v oblasti kybernetiky (viz seznam členů tvůrčího týmu a program inscenace). Toto otevření se divadla novým inspiračním impulsům, které má přinést spolupráce s lidmi z mimodivadelních prostředí, je v souladu s programem sdružení Archa.lab. a inscenátoři od něj očekávali zřejmě vnesení něčeho nového do divadelního tvaru.

práškem' v tomto dortu všech chutí, ve kterém chybí oživující dotek výpovědi, za niž se osobně ručí.

V dnešní době hojně prezentovaný názor o krizi společenské funkce divadla ohroženého zábavou nabízenou médii se v tomto představení spíše potvrzuje, a to ne proto, že by divadlo v konfrontaci s fenoménem chatu a dalšími lákadly technokultury prohrávalo, ale proto, že divadelníci jakoby kapitulovali před imperativem všepřehlušující zábavnosti a sami ji vpustili do divadla. Tým Archa.lab. se v ustavujícím textu tohoto projektu hlásí ke spolupráci s invenčními lidmi z nedivadelního prostředí, od které si zřejmě slibuje nové impulsy do divadelní tvorby. Ukazuje se však, že toto řešení je problematické, obroda musí přijít spíše zevnitř...

Nickname¹⁰

Druhá inscenace na téma chatu nazvaná *Nickname* je důkazem toho, že modus divadla lze využít i ke zcela odlišnému způsobu tematizace a prezentace fenoménů současné technokultury. Mladý režisérský tandem, který si říká SKUTR (Lukáš Trpišovský a Martin Kukučka), se nedal zlákat vnějšími atributy nového komunikačního média a pokusil se vyhmátnout podstatu obecně lidských prožitků, které 'chatování' zprostředkovává a oživuje/zpřítomňuje. Tento přístup umožňuje prezentovat téma komunikace v prostředí nových médií jako podobenství poukazující k mnohem obecnějším tématům, kterých je chat jakýmsi symptomem a metonymií.

10 Scénář a režie: SKUTR (Martin Kukučka, Lukáš Trpišovský); Scéna: Jakub Kopecký; Kostýmy: Daniela Klimešová; Hudba a zvukový plán: Petr Kaláb, animace: Aleš Baumgartner, produkce: Helena Rousová, Jiří Sulženko. Hrají: Dora Kršková Terrazas, Adéla Stodolová (v současné době alternovaná Zuzanou Onufrákovou), Rostislav Novák, Josef Rosen.

Jestliže inscenace *Chat – Nebezpečně snadné známosti* tematizuje nezávažnost a hravost komunikace v prostředí chatu v konfrontaci se skutečnými prožitky a pocity, odsouzenými v této 'hře masek' ke špatnému konci, potom tvůrci inscenace *Nickname* se soustředili spíše na rozvíjení jednoho z nejdiskutovanějších témat řešených v souvislosti s internetovou komunikací, a tím je hledání identity. Virtuální realita chatu se pro inscenátory stává nástrojem tematizace hledání identity vlastní i cizí, osobní i společenské, ale i vztahu sama k sobě i k druhým (ne předmětem obav a kritiky). „*Chat on-line: mám jméno!... mám nickname!... kdo jsem?... a kdo jsi ty?... proč jsi tu?... jsme tu v ten pravý okamžik?*“ (viz *Nickname* in www.archatheatre.cz, 1. 8. 2005). Stejně jako v případě předchozí inscenace, i motto představení *Nickname* končí otazníky. Na rozdíl od předchozího projektu však inscenátoři evokují spíše problematičnost jakéhokoliv jednoznačného postoje ke zpracovávanému fenoménu.

Se zvolenými tématy a přístupem k jejich zpracování souvisí i rozdílné pojetí vztahu 'reálu' a prostoru nových médií: Zatímco inscenace *Chat – Nebezpečně snadné známosti* vzájemně konfrontuje realitu a kybernetický prostor, jak o tom svědčí i forma inscenace, která má podobu montáže scénických obrazů a dokumentárních dotáček, potom *Nickname* rozvíjí spíše paralely mezi zážitkem virtuální reality a prozkoumáváním vlastní mysli a pocitů. Potlačení hranice mezi virtuálním prostorem chatu a naším prožíváním v 'reálu' koriguje i vnímání chatu jako nového komunikačního média a otevírá tak prostor pro tematizaci samotného prožitku chatování spíše než pro prezentaci jeho vnějších atributů.

Inscenace se před námi vynoří z nerosozumitelného 'chatu', paralelního tlachání a otázek pokládaných do prázdn

na i směrem k nám divákům, sedícím na druhé straně komunikačního kanálu divadla. Vždy, když herci přijdou na svých kolečkových židlích na přední rampu scény, šum zesílí. Nesrozumitelný šum jako v úle, kterým představení začíná a který se vrací v pravidelných intervalech, jako příliv a odliv moře, a rytmičuje tak celou inscenaci.

Z šumění paralelních promluv vystupují osamělé příběhy čtyř 'chatařů', které se vždy jen na okamžik střetnou, na základě jakési vnitřní logiky či přitažlivosti slabých a silných nebo stejně 'postižených': „[...] Každý z nich má důvod být v on-line komunikaci. První 'chatař' shání milenkku. Druhý si pohrává s odhalováním slabostí druhých. Třetí 'chatařka' vám vytvoří psychologický profil, i když o to vůbec nestojíte. Čtvrtá si chce jen hrát, nic osobního... nic osobního!!! Díky virtuální realitě v sobě každý z nich odhalí i kus svého skutečného já. I když chat a skutečnost?... Co je dnes vlastně skutečné...?“ (viz článek *Nickname* in www.archatheatre.cz, 1. 8. 2005).

Studentka psychologie (nick: Virginie) analyzuje, doslova rozkládá osobnosti ostatních. Mladý manager (nick: Buchbuch) odhaluje a využívá slabé stránky druhých a zdánlivě paradoxně se sbližuje s Ještěrkou (dívkou-teenagerkou skrývající pod maskou nicku do poslední chvíle své tajemství). Mladý manžel (nick: Orel) hledá na internetu únik ze stereotypu a shání 'virtuální milenkku'. Ani nick dravce však nezabrání tomu, aby byl psycholožkou odhalen jako vhodný 'pokusný králík', či znásilněn a vydírán 'super-ženou' (zahranou Buchbuchem).

Kostýmy 'chatařů' jsou civilní, nenápadné a v temných barvách. Poukazují k anonymitě a snaze nevybočovat z davu, či k potřebě přiřadit se k určité sociální skupině. (Mladý podnikatel v obleku, studentka psychologie v černém, trochu pomačkaně vyhlížející čerstvý



otec rodiny, teenager hledající sám sebe pod vrstvami plandavého oblečení). Temná, 'šedivá' barevnost kostýmů působí i v rámci celkového obrazu scény, která vždy zůstává tak trochu černo-bílá, stejně jako obrazovka počítače, na níž se objevují účastníci chatu pouze jako grafické značky.

Časová i prostorová omezenost okamžiku setkání na chatu je evokována i tím, že role herců (jejich nicky) nejsou uvedeny v programu inscenace ani jinde (to platí pro obě inscenace) a tedy jako by opravdu zůstávaly zakleté ve 'virtualitě' inscenace, odkud jsou po dobu představení, vždy znovu, zpřítomňovány (aktualizovány). Inscenátoři, ať již vědomě či nevědomě, sugerují či zpřítomňují virtualitu tak, jak ji chápe Gilles Deleuze: tedy virtuální jako tu část reality, která není právě aktuální (ve smyslu reálného i právě přítomného).¹¹ Virtualita v tomto smyslu je naznačena i scénograficky (Jakub Kopecký), když scéna – chatovací místnost v podobě bílého světelného čtverce, projektovaného na podlahu – se vždy jakoby vynořuje z ne-přítomnosti virtuality do své jevištní přítomnosti. Scénograf efektivně využil prostor Divadla Archa, kde sedadla v hledišti jsou uspořádána do řad vystupujících nad jeviště, a je tedy možné (a účinné) pracovat s 'ptačí perspektivou'. Nehmotnou či ireálnou povahu kybernetického prostoru, ve kterém se herci pohybují, podtrhuje také hudební plán inscenace (hudba a zvukový plán: Petr Kaláb), který navozuje jakousi snovou atmosféru pohybu v prostoru beztlíže, v prostoru, ve kterém neplatí fyzikální (a možná ani jiné) zákony pohybu v 'reálu'.

Jestliže ve filozofickém smyslu se 'virtuální' chápe jako pandán k 'aktuálnímu', přítomnému, v technickém slova

¹¹ Virtualita v tomto smyslu souvisí i s novým chápáním času a prostoru, které se rozšířilo spolu s novými médii a které Vilém Flusser označuje jako „technico-imaginární“.



◄ ▲ **Nickname.** Divadlo Archa 2004. Scénář a režie SKUTR (Martin Kukučka, Lukáš Trpišovský), scéna Jakub Kopecký, kostýmy Daniela Klimešová, hudba a zvukový plán Petr Kaláb, animace Aleš Baumgartner. Na snímcích Dora Kršková Terrazas, Adéla Stodolová, Rostislav Novák, Josef Rosen

smyslu odkazuje virtuální realita k fantastickým, ireálným světům, do kterých se můžeme nořit prostřednictvím nových technologií. Prožitek takto chápáné virtuální reality je spojený s určitými technologickými omezeními, která poměrně jednoznačně určují pravidla pohybu v simulovaných prostředích. Tento aspekt virtuální reality chatu je tematizovaný využitím kolečkových židlí k pohybu herců po scéně. Kolečkové židle herce přivázejí do prostoru chatu a za-

se je z něj odvázejí. Připoutání herců k jejich kolečkovým křeslům můžeme chápat jako metaforu vztahu člověka a technických pomůcek, určitého druhu protéz, umožňujících za cenu znehybnění těla přístup do virtuální reality. 'Chataři' se ocitají ve společném prostoru, avšak připoutaní ke svým křeslům – mohou spolu mluvit, ale tělo je znehybněné. Osobní kontakt je možný pouze v roli, spoluhrout v rámci komunikační hry, jejíž pravidla jsou poměrně strohá:

jen slova a grafické značky – žádný fyzický kontakt.

Přísná 'pravidla hry' technologicky simulovaného prostoru, která jako by kontrastovala s imaginární povahou virtuální reality, jsou tematizována ve scéně, kdy *Ještěrka* hraje hru připomínající známého 'Hada' (Snake). Na podlahu scény se promítá 'šachovnice' hry (počítačová animace: Aleš Baumgarten), kterou *Ještěrka* prochází jako 'začarovaným kruhem'. Hra tak symbolizuje i jakési 'zakousnutí sama do sebe', které platí pro postavu *Ještěrky* obecně („Nic osobního... Nic osobního!!!“). Jak se však ukáže, cesta ven je velmi snadná, stačí přestat hrát! Tak jak to udělá *Neznámý*, když poruší vyznačené cesty pohybu hrou (jako by pravidla hry byla pro ostatní, kromě *Ještěrky*, neviditelná) a obrazně tak celou hru končí/ruší. Projekce okamžitě mizí, neboť existence hry je podmíněna přítomností hráče, stejně jako její pravidla platí do té míry, dokud je hráč ochotný je respektovat.

S poměrně strohou technologickou determinací pohybu v prostoru simulovaném novými médii jako by kontrastoval pocit vnoření se či jakéhosi rozplynutí v beztělesné existenci, který se rovněž se zkušeností 'bytí' v prostoru nových médií spojuje (pocit tzv. 'immerze', nebo v psychologické terminologii prožitek 'flow'). Tento typ zážitku se evokuje ve scéně, kdy *Ještěrka*, v jakémisi stavu beztlíže, pluje či létá v obrovské rakvičce se šlehačkou. Ulétá do snu o ztrátě sebekontroly a potom zvrací... V inscenaci se tak prostřednictvím příběhu *Ještěrky* objevuje téma, na první pohled s tématem chatu a identity v prostředí internetu nesouvisející, téma poruch příjmu potravy (mentální anorexie, bulimie). Tento motiv se však ve skutečnosti stává naopak mostem přesahujícím úzké mantinely motivu komunikace ve virtuální realitě chatu směrem k mnohem obecnějšímu tématu těla a tělesnosti v kyberkultuře, které na sebe při-

běh *Ještěrky* nabaluje.¹² *Ještěrčina* 'hra' tematizuje touhu po naprostém podrobení a ovládnutí svého těla. Její 'sen o obří rakvičce' evokuje přání zbavit se svého těla a rozplynout se v beztělesné existenci. Na jedné straně představa těla spoutaného a ovládnutého, propojeného s technickými pomůckami, těla-objektu, se kterým je možné různými způsoby manipulovat a 'vylepšovat' je, spojená s metaforou kyborga (hra Snake). Na druhé straně touha osvobodit mysl nořící se do prostoru nových médií, a to i za cenu znehybnění – umrtvení těla – technologickými protézami, která vede až k odmítání těla a jakémusi tělesnému asketismu.

Ve chvíli, kdy ostatní *Ještěrčino* tajemství odhalí, 'její hra' končí a herečka jako by byla ještě nějak více přítomná. V pravém předním rohu scény náhle vidíme malé vyhublé dětské stvoření, u kterého není ani úplně jasné, jestli je to malý kluk nebo holka, a které nám o sobě pod maskou *Ještěrky* možná prozradilo víc, než jsme dosud tušili. Utíká z chatovací místnosti a po chvíli se vrací jako *Pohodář*. Představení končí v přílivu šumění chatovací místnosti...

Vrcholem inscenace je výstup, kdy si *Ještěrka* strhne masku nicku, kterou nechává při svém útěku ze hry v 'ringu' chatu – jako když si had stáhne kůži. Tento okamžik náhle zpřítomňuje generalizující motiv herecké role a míry sebe-odhalení pod její maskou, který zdaleka nesouvisí jen se scénickými produkcemi, a zpětně iluminuje i předchozí průběh

12 Dvě zdánlivě nesouvisející témata (téma identity a téma poruch příjmu potravy) se podle internetové anonce prolínají v několika rovinách: „1. oba fenomény souvisí se ztrátou klasických společenských hodnot a fungují na nově ustanovených pravidlech; 2. oba fenomény řeší problém identity i problém psychické závislosti. Rodinné či celospolečenské problémy dnešní doby se díky internetu řeší na zcela nové platformě, ve zcela novém prostoru, který si vytvořil svá pravidla, odlišující se od pravidel naší společnosti. Cílem projektu je zkoumat způsob otvírání a řešení problému a důsledky jednání ve virtuální realitě světa internetu.“ (www.divadlo.cz – Nickname – nový projekt Divadla Archa, 28. 6. 2005, autor neuvedený).

inscenace: Dovolila nám herečka v roli Ještěrky nahlédnout 'pod svou vlastní kůži', když si nasadila tu 'ještěrčí'? Umožňuje nebo dovoluje maska a zvláštní prostor hry (na chatu i v divadle) být pravdivější než ve skutečnosti? A co je tedy potom skutečné? A co skutečnější?

Inscenátoři *Nickname* prezentují virtuální prostor chatu jako místo/situaci chvilkového úniku pod maskou 'nicku', úniku do introspekce a sebe-odhalení. Prostřednictvím Ještěrčina tématu (poruchy příjmu potravy) se motiv chatu jako komunikačního média rozšiřuje také o problém chápání těla a tělesnosti v souvislosti se zkušeností 'bytí' v kybernetickém prostoru či skrze virtuální realitu.

Téma vztahu osobní identity a společenské role/masky či autenticity v rámci potenciálně scénického jednání, protikladného k pouhému sebe-scénování (ale vlastně i nemožnosti jedno od druhého oddělit), které se vynořilo v souvislosti s chatem, se náhle ukazuje platné i v souvislosti s divadlem (tj. se specificky scénickou rolí, s jednáním 'jako', které se při specifickém užití může stát nástrojem tvorby uměleckého obrazu, zatímco při nespecifickém scénování nástrojem předstírání).

Toto téma je zpracováno nejen v představení, ale je dokonce 'zakódováno' i ve způsobu, jakým inscenace vznikala: Zkouškám předcházelo asi roční společné studium materiálů týkajících se internetové komunikace, na které navazovaly poučené improvizace, završené dvěma otevřenými zkouškami. Herecké výkony v inscenaci jsou tedy do jisté míry performerskými výstupy, vycházejícími ze (stylizované) osobní výpovědi, vztahující se ke společně zpracovávanému tématu.

Můžeme říci, že metoda autorského herectví jistým způsobem koresponduje s osobní angažovaností 'hráčů' komunikačních her na chatu, kteří si sami volí svou roli (nick). Navíc mají tito hráči proti komunikaci 'tváří v tvář' v běžném životě mnohem větší možnost vědomě for-

movat a stylizovat své 'výstupy' (a navíc mohou hru kdykoliv ukončit, nebo hrát s několika rolemi najednou): tak se vlastně sami stávají nejen hráči, ale i autory svých masek/rolí, které na sebe berou, a to více méně bez ohledu na fyzické danosti či jiná omezení, jež musí být zohledněna (vstupují do hry) ve společenském životě v 'reálu' (ale – a leckdy tím spíš – i v divadle a ve filmu).

Zvýšená možnost sledovat a korigovat svou sebe-prezentaci (ale i neustále přítomná možnost úniku) může snižovat nejistotu (Co si o mě myslí druzí? Jak na ně působím?) a navozovat pocit moci nad svým vlastním společenským obrazem či lákat k vyzkoušení různých společenských rolí, ale i stimulovat odvalu k odhalení svých skrytých stránek a být tak jakoby více sám sebou. Jak trefně poznamenal Jaroslav Vostrý, 'chatování' je vlastně specifickým případem víceméně **důvěrné komunikace s někým cizím**, kterou lze přirovnat k situaci náhodného setkání u hospodského stolu či v čekárně u zubaře.¹³ Já bych možná ještě dodala příklad setkání na cestách, kdy vedeme rozhovor rovněž s vědomím, že toho člověka už zřejmě nikdy nepotkáme: někdy to právě proto může být i rozhovor dosti otevřený (jde o jistý druh důvěrnosti pod maskou anonymity).

Iluzornost tohoto typu prožitku, ke kterému se váže i tvrzení propagátorů společenských vztahů v prostředí nových médií, označujících kybernetický prostor jako „*prostředí bez zábran*“,¹⁴ od-

13 Zdroj: elektronická korespondence s editorem.

14 V knize Jakuba Šmahela se hned v jejím prvním odstavci dočteme o internetu následující: „Internet je charakteristický tím, že je '**prostředím bez zábran**'. Prostředí bez zábran (či chování bez zábran) je zde používáno jako volný překlad anglického 'disinhibited environment' ('disinhibited behavior'), v češtině se však lze setkat také s termínem 'disinhibované prostředí' nebo 'disinhibinace' (Vybíral 2002), což je jiné pojmenování stejného fenoménu. Fenomén prostředí bez zábran má jak pozitivní, tak i negativní důsledky pro prostředí reálného života, výuku, výzkum a komerci na internetu (Johnson 1998) a je pravděpodobně nejznámějším a nejčastěji popisovaným jevem ve virtuálním světě“ (Šmahel 2003: 13).

haluje v *Nickname* netrpělivá až křečovitá gestikulace herců-chatařů, kterou kreslí do vzduchu značky pro emocionální reakce, jež jakoby zdvojují jejich vlastní těla, když třeba úsměv 'smajlíka' zobrazují před vlastními ústy. (Jako by se skrze technologickou 'mřížku' snažili vztáhnout jeden k druhému.) Tento 'zdvojený' úsměv se tak stává současně i výsměšnou grimasou sloganům prezentujícím technologicky zprostředkovanou komunikaci na chatu jako osvobozující.

Jak se v inscenaci ukáže, zřejmá omezení komunikace na chatu jsou vlastně výhodná a 'osvobozující' jen v tom případě, kdy nejsme na 'skutečné' setkání s druhými připraveni nebo o ně ani nestojíme. V momentu, kdy se začneme 'opravdu' zajímat o druhého (scény Ještěrky a Neznámého, ale i příslušná místa v inscenaci *Chat – Nebezpečně snadné známosti* v příběhu Zorra a Mary-Lou) je medializovaná komunikace chatu naopak pocíťována jako omezující a nedostatečná.¹⁵

Vzájemné setkání 'chatařů', redukované na psaný text a grafické značky, naznačující emocionální rozpoložení, tzv. emotikony,¹⁶ zastupující tak (samozřejmě velmi omezeně) gestus a výraz doprovázející promluvu, souvisí s několika dalšími charakteristickými rysy tohoto způsobu komunikace: Zatímco 'já' prožívám 'chatování' vždy celou svou bytostí, ostatní účastníky této komunikace mohou vnímat pouze jako abstraktní entity objevující se na obrazovce mého monitoru, jako

¹⁵ Tyto techno-optimistické názory prezentující technologický vývoj jako směřování k uskutečnění 'ráje na zemi' jsou jen pokračováním oné modernistické víry v neustálý pokrok a osvobození člověka skrze vědecké a technické objevy.

¹⁶ Emotikon, také zvaný 'smajlík', je série tištěných znaků jako :), ^.^, nebo :-) nebo obrázek určený k reprezentaci výrazu lidské tváře a vyjádření emocí. Emotikony jsou formou para-jazyka běžně užívaného v e-mailových zprávách, na on-line nástěnkách, nebo v chatovacích místnostech. Slovo *emotikon* je složeno z *emoce* a *ikonu*. Viz <http://en.wikipedia.org>, heslo emotikon.

shluky grafických značek, a já se mohu jen dohadovat kdo a co se za nimi skrývá.

Právě v tom tkví zásadní rozdíl chatu (jako nespecifického scénického fenoménu) proti divadlu (a podobným specifickým scénickým fenoménům), kde jsme konfrontováni s projevem 'celého' člověka (v divadle navíc fyzicky přítomného), který valnou většinou hraje někoho jiného, o čemž jeho divák ví. Ostatně právě za to, jak přesvědčivé, případně dokonce zábavně ztělesní někoho či něco, čím sám není, respektive za to, do jaké míry a v jakém poměru (v rámci různých typů a 'žánrů') jím či tím je a není, sklízí úspěch.

Technicky zprostředkovaná komunikace v rámci chatu sice umožňuje pravidelné střídání promluv, které se objevují na obrazovce, avšak znemožňuje okamžité (třeba neverbální) reakce, jako je tomu v případě komunikace 'tváří v tvář'. Toto omezení dodává 'chatování' povahu mjejících se či protínajících se monologů a vede jednak k pocitu anonymity (který může uvolnit prostor otevřenější komunikaci), ale také, vzhledem ke zmíněné tendenci k monologizaci komunikace, k soustředění se více na své vlastní pocity spíše než na to, 'co si o mně myslí okolí'. **Herec naproti tomu musí mít vždy na paměti, jak působí vůči divákům.**

Potlačení konkrétně smyslových a fyzických vjemů v mezilidské komunikaci – fungujících často, ale nejenom jako zpětná vazba a ukotvení – směřuje k vnímání tohoto typu komunikace jako méně závazné, a tedy i vztahů či situací, v tomto prostředí rozvíjených, jako méně 'skutečných' (a tedy méně závazných či zraňujících). Můžeme mluvit o pružnosti či 'tekutosti' sociálních vztahů v kybernetickém prostoru navázaných a rozehrávaných, které jako by již předem vylučovaly jakékoliv bytostně ručené jednání, zde nahrazované tendencí k sebe-scénování. Ve scénické prezentaci tohoto typu zkušenosti se potom nutně

setkáme s posílením (a tematizací) referenčního aspektu herectví a potlačením jeho performanční roviny.

S uvedenou charakteristikou souvisí rozlišení Jaroslava Vostrého, který dává do protikladu **abstraktní existenci** 'chataře' a **fyzickou prezenci** charakteristickou pro scénickou situaci a scénické jednání. Abstraktní existenci rozumí „*existenci zbavenou sociálních i konkrétně smyslových (fyzických) vazeb (tj. fyzické prezence, typické pro divadlo), která v tomto smyslu představuje podstatu chatové komunikace a chatové realizace (či pseudorealizace?)*“.¹⁷

Právě paradoxním spojením tematizované komunikace v prostředí chatu, omezené na reprezentaci 'chataře' pomocí konvencionálních jazykových znaků a grafických značek pro emoce na jedné straně, a fyzického hereckého pohybu/jednání na druhé straně tematizovali inscenátoři *Nickname* distanci a z ní vycházející napětí mezi konkrétně fyzicky přítomným hercem a jeho jednáním na scéně a abstraktní povahou sebe-realizace prostřednictvím 'chatu', protikladnou modernímu pojetí herectví, směřujícímu od reprezentace postavy přes jednání v roli, které lze charakterizovat jako jednání za sebe v daných okolnostech, jež má své paralely v nespécifické sociální, event. sociálně politické komunikaci.¹⁸

Zkušenost chatu aktualizuje chápání účasti jedince ve společenském životě jako 'hraní role', v tomto případě pod maskou nicku, a s používáním masky spojenou představu redukce jedince, jednajícího v souhlasu s maskou, na typ

a samotného jeho jednání na příslušné konvence.¹⁹ V protikladu k této tendenci se prostřednictvím výrazových prostředků pohybového či fyzického divadla v inscenaci *Nickname* aktualizuje typicky modernistická touha umělců proniknout pod tuto masku, k oné autenticitě sdílení prožitků, kdy vše je příznakem, symptomem, výrazem (a ne konvencionalizovaným znakem).

V souladu s tímto tvrzením, se tělesné herectví v této inscenaci uplatňuje nejvíce v situacích, kdy jednotliví 'chataři' odhalují své příběhy a skrze ně i skryté či potlačené stránky svých osobností. Tyto situace 'psychologického striptýzu' jsou dávány do analogie se striptýzem těla, kdy herci odkládají své svrsky až do spodního prádla. (Zneužití *Jestřába Psycholožkou*; jeho znásilnění *Neznámým*; *Ještěřčina 'hra'* a 'sen o obří rakvičce'). Tělesný projev se stává jakoby vhodnějším nástrojem výrazu, než jsou slova, neboť pohyb je vždy spíše symptomem, bezprostředněji poukazujícím ke svému (skrytému) zdroji – impulsu, ze kterého vychází.

I tyto okamžiky však obsahují jistou dvojlomnost vyplývající z paradoxu fyzického striptýzu herce a v podstatě nutně pouze 'symbolicky' naznačeného (prostřednictvím jazykových znaků naznačeného) sebe-odhalení 'chataře': Striptýz, ve vlastním i přeneseném smyslu slova, může totiž poukazovat k odkládání společenských masek, k okamžiku, kdy se vydáváme napospas ostatním, ale

17 Citováno z e-mailu s editorskými připomínkami.

18 „Pokud jde o tuto vývojovou fázi, je přirozeně nutné mít na paměti i posuny, ke kterým dochází v průběhu posledních více než sta let v samotném herectví a které jsou nápadné už u **Stanislavského s jeho uvědomělým úsilím o zásadní obrat od vnější charakterizace k prožívání a posléze jednání 'za sebe'**“ (Vostrý 2005: 9), kde lze nalézt další podněty k uvažování na dané téma.

19 K tomu opět více v článku J. Vostrého v *Disku* č. 13. Mám konkrétně na mysli pasáž věnovanou Rousseauově *Dopisu d'Alambertovi*, který položil základy určitému způsobu moderního myšlení o divadle: „*Rousseau pokládá velké město za divadlo a plete si ve své kritice touhu – jak by se dnes řeklo – zviditelnit se s herectvím: zaměňuje tak nejenom cosi specifického (tj. herectví, které si ovšem teprve dosti dlouho po Rousseauovi vydobylo status plnohodnotného umění) za nespécifické, ale plete si i scéničnost, která se nezbytně uplatňuje v každé lidské komunikaci, se scénovaností. I tak si bez kritického vyrovnání s jeho argumenty nelze představit žádnou scénologii*“ (Vostrý 2005: 18).

může být i exhibicí a sebescénováním.²⁰ Ne vždy můžeme jednoznačně určit, čeho jsme právě svědky. Striptýž uzávorkovaný do 'role' či 'masky' chataře, se opět stává (pouze) jakýmsi scénovaným odhalením, pseudoodhalením, neboť nikdo se zde nedává (tak úplně) všanc ostatním (možná je dokonce 'využívá' jako diváky své exhibice). Právě tato ambivalence dodává sledovaným scénám dramatickost a posiluje jejich scéničnost.

Jediný moment inscenace, který můžeme jednoznačně označit jako scénu odhalení – doslova demaskování – je již zmiňované *Ještěřčino* 'svlečení z kůže', kdy herečka zůstane na okamžik na scéně mimo svou roli, pod kterou vystupuje v 'chatovací místnosti'. Uvědomit si tuto situaci jako 'klíčovou' pro ustavení obecnějšího smyslu celé scény a potažmo povýšení tématu inscenace do roviny uměleckého obrazu nám dovoluje specifický úhel pohledu (pro 'chataře' nepřístupný). Právě jako divák, a ne hráč či spoluhráč, si mohu uvědomit a prožít mezeru/distanci mezi zobrazovaným a zobrazujícím, hercem/člověkem a rolí, kterou hraje, i neustálé prolínání obou kategorií a jejich znejasnění, jež je hlavním zdrojem dramatického napětí inscenace *Nickname*. Je to právě distance diváka, která proměňuje sledovanou situaci a dovoluje, aby se z hřiště 'chatu' náhle stala scéna divadla, které znamená svět.

Můžeme říci, že v inscenaci *Nickname* se médium divadla využito vlastně k de-

20 Z obecně společenského či přímo politického hlediska se na tento fenomén obecného směřování k mediálně zprostředkovanému „striptýžu psychiky“ dívá Gilles Lipovetsky: „...produkovat pacifikovanou osobu. Vyslovit vše, ano, ale pokud možno bez křiku, říkejte si co chcete, ale nesmíte od slov přecházet k jednání; je dokonce možné, že toto osvození řeči, jakkoli je provázáno verbálním násilím, přispívá k tomu, že fyzické násilí není tak časté: přemrštěný důraz na intimní slovo a spolu s tím ústup fyzického násilí znamená, že striptýž psychiky se stává nástrojem společenské kontroly a pacifikace“ (Lipovetsky 1997 : 9).

maskování divadla chatu. Scénické uchopení 'divadla chatu' jako by se stávalo paradoxně katalyzátorem oddělujícím nespécifické 'jako' od 'plné' přítomnosti, pouhou scénovaností od uměleckého obrazu, sebe-scénování od skutečně scénického jednání, aniž by jedno od druhého tvrdě oddělovalo. Na scéně tak vzniká umělecký obraz, přesahující zvolené téma chatu, a situace scénické plné přítomnosti s celou její ambivalentností dovoluje alespoň na okamžik přetnout šumění paralelních promluv chatovacích místností.

Citovaná literatura:

- FLUSSER, V. *Komunikológia*, Bratislava 2002
 FRANC, D. „Virtuální komunikace v globální vesnici“, *Svět a divadlo* 5, 1995
 JENIK, A. „Desktop Theater, Keyboard Catharsis and the Masking of Roundheads“, *The Drama Review* 45/3, podzim 2001
 LIPOVETSKY, G. „Doba prázdnoty“, *Svět a divadlo* 2, 1997
 ŠMAHEL, J. *Psychologie a internet, děti dospělými, dospělí dětmi*, Praha 2003
 VOSTRÝ, J. „Scéničnost a scénovanost (Od Berniniho k dnešku)“, *Disk* 10 (prosinec 2004)
 VOSTRÝ, J. „Umění a scéničnost – nebo teatralita?“ *Disk* 13 (září 2005)
 Divadelní programy inscenací Divadla Archa *Chat – Nebezpečně snadné známosti a Nickname*

Elektronické zdroje:

- „Nickname – nový projekt Divadla Archa“ (tisková informace, vloženo 5. 11. 2004), in www.divadlo.cz
 „Chat – Nebezpečně snadné známosti, On-line představení pro čtyři hráče“, www.archatheatre.cz (projekty)
 „Radio Midnight Live/Chat Nebezpečně snadné známosti. On-line divadelní představení pro čtyři hráče“, vloženo 27. 1. 2004 (autor neuvedený), citováno 1. 8. 2005
Nickname, www.archatheatre.cz (projekty)
 Encyklopedie: www.wikipedia.org, heslo 'chat' a 'emoticon'

Mezi kalkulačkou a magií

1. část

Július Gajdoš

Pocit, že všechno už tu vlastně bylo, je nebezpečný a může vést k hérostratovským počínům podnikaným v úsilí zničit celou minulou kulturu, představovanou nejen pokud jde o její konkrétní podoby jako cosi, co už jako takové brání vzniku čehokoli nového.

Jaroslav Vostrý, *Disk 7* (březen 2004)

V souvislosti s úvodním citátem mohou například repliky Hama z Beckettova *Konce hry*, když velebí staré otázky a staré odpovědi a říká, že není nad ně, zaznívat jak souhlasně, tak doslova polemicky. Jsou to především staré odpovědi, které symbolizují lidskou nechuť k něčemu novému. Mohou být dokonce projevem averze vůči jakékoliv změně a vést případně až k takovým krajním postojům, jako je číst jenom knihy s dobrým koncem a odmítat filmy bez happyendu. Koneckonců, hledání nových odpovědí na staré otázky je také zavedená gymnaziální floskule, ale pokud ji student nepoužívá jen ve snaze vyjít vstříc tomu, co chce kantor slyšet, může skrývat i objevitelské touhy. Rozhodnutí hledat nové odpovědi na staré otázky učinila také dvojice autorů Jay David Bolter a Diane Gromalová v knize *Okna a zrcadla s podtitulem Interakční design, digitální umění a mýtus transparence* (v originále *Windows and Mirrors – Interaction Design, Digital Art, and the Myth of Transparency*) z roku 2003. Nejsem si však zcela jistý, nakolik si tito autoři historické kořeny položených otázek uvědomovali. Opakovaně zmiňují staré otázky a odpovědi, jsa si vědomý toho, jak mohou být tato slova nezvyklá v prostředí nových médií, ve kte-

rém se autoři knihy pohybují. Poněkud nepatřičně může dokonce znít zjištění, že nová média již druhé desetiletí hledají odpovědi na několik stěžejních starých otázek, stejně tak jako může nezasvěcenému čtenáři připadat přinejmenším podivné, že archeologie nových médií zkoumá starší období než třeba historie novodobých států. Vede mě to ale k víře, že nová média budou tak dlouho nová, dokud nenajdou odpovědi na staré otázky.

I když druhé desetiletí hledání není dlouhá doba, o propojení starého a nového se nová média již pokusila. Termín **re-media-ce**¹ má představovat symbolický most mezi starým a novým a znamenat způsob, jak si půjčovat starou realitu z předešlých mediálních forem tak, aby bylo možné vytvářet reality nebo aplikace nové. Současně to může vytvářet dojem, že u nových médií se staré a nové účinně prolíná, a nemusí to být způsobeno jenom tím, že staré v tomto rámci není zas až tak staré. Spíš lze v těchto propojeních předpokládat určitá omezení už třeba i vzhledem k tomu, že starý méně funkční počítač je na tom v našich očích s estetickým vzhledem určitě hůř než stará propiska. Tohle všechno se pokoušejí řešit dva zmiňovaní autoři ve své poněkud zvláštní knize. Zvláštní především proto, že

¹ Anglické sloveso *remedy* znamená úspěšný způsob léčby nemoci, nebo vyřešení nějakého problému, případně opravu, vylepšení či zdokonalení něčeho, co není v pořádku, často v souvislosti s ozdravením ovzduší, vody a půdy. Konotace související s propojováním starého a nového, tj. s inovací, jsou až v druhém plánu.

v ní kolísají mezi různými zjednodušeními a překvapujícími zjištěními. Tato oscilace mezi dvěma póly provází čtenáře od začátku až do konce, a to tak, že jednotlivé kapitoly se více nebo méně přikláníjí na jednu ze zmiňovaných stran. Napadlo mě sice, jestli to není náhodou pokus o to, co je v této oblasti zcela běžné, totiž o novou interaktivní hru v knižní podobě. Pak by šlo o snahu povzbudit čtenářova kritického ducha k revizi vlastního myšlení díky postupnému vzestupu adrenalinu, provázenému překvapením a jistým obdivem nad schopností pregnantních formulací, jakou autoři knihy disponují. To, oč mi jde, není ovšem hodnocení jejich díla: nepředkládám recenzi jejich knihy, ale výzvu k přemýšlení o staronových otázkách a novostarých odpovědích, a to nikoli s přesvědčením o nutnosti je okamžitě zodpovědět, ale s ohledem na pocity zmíněné v úvodním citátu.

Jedním z příkladů spojení starého a nového, které Bolter a Gromalová uvádějí, je digitální kniha, kterou vytvořili vědci a studenti Univerzity ve Washingtonu a Městské univerzity v Hirošimě. Tato *Magická kniha*, jak ji její tvůrci nazvali, je koncipovaná ve třech rovinách. V první z nich představuje hmotný artefakt, který lze číst, i když mnohem víc prostoru je tu věnováno obrázkům. V druhé rovině jde o digitální artefakt vycházející z tzv. zvětšené reality (*augmented reality*), kdy se počítačovou grafikou zvětšuje čtenářův pohled na hmotný svět; čtenář při tomto způsobu čtení používá speciální brýle, kterým se zcela staromódně říká lorňon, takže čte knihu jako video-obrázky počítačové grafiky. V třetí rovině máme co dělat s virtuální realitou: samotná kniha je nakonec nahrazena virtuálním prostředím, což vede k tomu, že čtenář přestává číst; virtuální realita mu totiž umožňuje dostat se dovnitř knihy a ponořit se do vlastních prožitků v třídimenzionálním animovaném prostoru s interaktivními virtuálními obrazy prostřednictvím ARMHD (*augmented reality head mounted display*). Knihu mohou

dokonce číst dva. Stačí, aby si nasadili lorňony, a zatímco jeden se dívá do třídimenzionálního obrázku, druhý v podobě *avata*ra, zmenšený na míru ostatních postav, se může stát součástí příběhu a prožívat vše v první osobě.²

Právě *Magická kniha* se považuje za experiment založený na re-mediaci, při kterém se nové a staré propojuje a v tomto procesu opět vytváří to, co lze dokonce nazvat 'novějším až nejnovějším'. Není nijak složité na tomto příkladu určit, co je staré a nové, protože kniha se ve své klasické formě stala nepochybně základní platformou, ze které tvůrci při její digitalizaci vyšli. Zajímavé je sledovat, jak se prostřednictvím nové technologie mění funkce a pozice čtenáře. Autoři sice běžně užívají slovo čtenář, ale slovo uživatel nebo účastník³ by bylo v tomto případě možná výstižnější. Je ovšem nutné dodat, že jen do jisté míry. Vzhledem k tomu, že *Magická kniha* nabízí několik možností a čtenář se spíš dívá než čte, stává se z něho častěji divák a potom uživatel až účastník. Text však nelze pominout, protože je prostředníkem toho, na co se tato 'kniha' soustřeďuje – na obrazy. Určovat pozici čtenáře a diváka je v takových případech o něco složitější. Tato pozice se totiž vždy proměňuje v závislosti na způsobu čtení a nahlížení – na rozdíl od pozice účastníka, která vzhledem k požadované aktivitě virtuálního prostoru je celkem snadno odlišitelná. Za daných okolností vyvstávají ale také pochybnosti, jestli lze v těchto souvislostech ještě vůbec mluvit o čtení – a to nás nutí položit si klasickou otázku, co to vlastně znamená číst. Autoři knihy odpovídají slovy digitálních grafiků, že číst je přenést svět do čtenářova vědomí. Jedním z jejich

2 *Magická kniha* byla prezentována v New Orleansu na konferenci ACM SIGGRAPH 2000, která se na různých místech koná již od roku 1974 a jejíž součástí je expozice Art Show, viz <http://www.siggraph.org/s2000/>.

3 Bolter a Gromalová s termínem čtenář nakládají poměrně volně. V anglickém originálu píše: „*She is no longer reading the book as physical artefact*“ ... a vzápětí „*two readers can share this physical and virtual reality*“ (2003: 79).

argumentů je pětileté dítě, které proto, že neumí číst, se daleko víc věnuje obrázkům, a tak zcela přirozeně čte hypertextuálním nebo hypervizuálním způsobem. Vrací se k obrázkům, odkazuje se k nim a používá celou knihu jako digitální rozhraní počítačové aplikace. Možná je to i částečné vysvětlení toho, čím nás udivuje pětileté dítě, které zcela bez zábrán pracuje s počítačovým programem. Nakládá s ním totiž jako s obrázky své knihy.

Vím o různých protiargumentech, které se mohou vyskytnout při reakci na tento příklad, i limitech při přenášení světa do čtenářova vědomí (o programování virtuálních světů a svobodě účastníka v nich jsem psal už v článku „Divadlo tam a tam-tam“, *Disk 4*, s. 6–12), a také toho, jak moje generace skepticky kroutí hlavou, včetně určité vlastní úzkosti z toho, že se mohou vytrácet věci, které nás formovaly, a být kompenzovány něčím, co je nemůže v plné míře nahradit. Tento stesk můj i mé generace je součástí probíhajících proměn, a i když mu nebudu věnovat zvláštní pozornost, ponechám si své přesvědčení, že kniha zůstane knihou nezávisle na jakékoli technologii, dokud budou čtenáři – a určité to platí i obráceně. V případě *Magické knihy* již ale nejde o knihu v její klasické podobě. Tvůrci tohoto kouzla sice vyšli ze základních atributů knižní kultury, technologickými postupy ji však proměnili v něco zcela jiného. Digitální technologie jim nabídla nové možnosti, ale v obsahové rovině byli nuceni zachovat zcela klasický postup.

Jednou ze základních věcí je problém tématu. *Magickou knihu* nebylo možné vytvořit bez promyšlené tematizace (resp. tematické konkretizace – nebo dokonce redukce?). To je proces, jaký známe z divadla i z kinematografie a u kterého si umíme představit jednotlivé kroky vedoucí k hotové inscenaci či filmu. Tuto tematizaci lze postavit proti klasickému způsobu čtení knihy vycházejícímu vlastně z velice svobodného dotváření (Ingarden by právě řekl ‘konkretizace’) impulsů obsažených v psaném

textu, o které ovšem nejde v případě dramatizace díla pro divadlo, film nebo televizi, která je schopná poskytnout digitálnímu zpracování velmi názornou paralelu. Čtenář při takové dramatizaci (či vlastně ‘scénizaci’ s jejím eminentním ohledem na vizuální stránku) také přichází o volný tok svých představ, když se mu nabízí jedno nebo několik málo předem vybraných (apriorně i vzhledem k příslušné ‘technice’ stanovených) témat z veliké řady možností, které nabízí samotná kniha.

Zmínil jsem, že text je v probíraném případě spíš pouhým prostředníkem, a to z toho důvodu, že oba akademické týmy věnovaly víc pozornosti vytváření obrazů. ‘Čtenář’ se proto také spíše dívá. Již název „digitální design a grafický počítačový program“ napovídá, že obraz je hlavním předmětem zájmu. Jeho šíření pomocí internetu a vytvoření kybernetického prostoru i virtuální reality může znamenat, že na začátku 21. století opravdu dochází k obratu: dominance slova a textu je nahrazována dominancí obrazu. Nelze samozřejmě vycházet jenom z Boltera a Gromalové, kteří považují obraz za přirozenější. Vzhledem k jejich profesnímu zaměření je zcela pochopitelné, že více straní vizuálnímu aspektu. Nemůžeme ale obejít skutečnost, že i u tak nového oboru, jakým jsou nová média, opět narážíme na staré otázky, které již důkladně známe z divadla: problém dominance obrazu či slova, tentokrát zastřený ‘magickou’ technologií, se opakovaně vrací, opět ve formě zdánlivě neodstranitelné duality, která jako by představovala transgresi středověkého sporu duše a těla.

U nových médií se tento spor naplno projevil v 90. letech, ale určité náznaky lze zaznamenat již v polovině 20. století. Možná to skutečně způsobil Alan Turing, jak tvrdí autoři knihy. Poté, co se mu v průběhu druhé světové války podařilo sestavit společně s Johnem von Neumanem počítač, kterým rozluštil německý kódovací systém Enigma, začal o počítači uvažovat jako o mysli. Počítač, podobně jako lidská mysl, měl podle ně-

ho nejenom zprostředkovat informace, ale také je vytvářet. Kromě dalších historických souvislostí lze právě tady hledat počátky aktuálního sporu nových médií, který v současnosti zaměstnává počítačové teoretiky starými otázkami a naléhavě se dožaduje (nových) odpovědí.

Turing je považovaný za praotce umělé inteligence a představuje předchůdce krajního směru tzv. strukturalistů, v současnosti reprezentovaných hlavně Marvinem Minským z Massachusetts Institute of Technology. Je to poněkud jiný typ strukturalismu, než jak ho známe z ruské, francouzské nebo pražské školy, i když určitou analogii v definici struktury tu je možné najít. Termín struktura použil v této souvislosti David Siegel,⁴ počítačový grafik, aby jeho pomocí odlišil dva přístupy k internetu, a to *strukturalistický*, tj. preferující jazyk a text, a *grafický*,⁵ který upřednostňuje obraz. Strukturalisté vytvořili jazyk 'html', který je jazykem písma určeným pro popisy strukturálního členění, jehož účelem je umožnit vhodné postupné řazení a propojení (vycházející z principu diskurzivního myšlení). Není ani tak podstatné, že počítačové grafici včetně Siegela považují jazyk *html* za poněkud primitivní, takže se nehodí pro výtvarné řešení. Vzhledem k jejich zaměření je to zcela pochopitelné. Pro medializaci dat, pro kterou byl vlastně vymyšlený, ovšem prozatím zcela vyhovuje. Spor také nepramení v otázce jeho vhodnosti, ale v zásadních názorových rozdílech obou skupin. Strukturalisté hájí své přesvědčení, že grafické řešení překáží toku informací. Počítačové grafici naopak prosazují spojení textu s obrazem a výtvarným (imaginativním?) řešením.

Při slovních potyčkách pomáhají často oběma skupinám různá přirovnání. V přípa-

dě strukturalistů představa internetu jako dýmky, kterou informace proudí k uživateli, nebo divadelního představení, ve kterém se divák zajímá především o obsah hry a méně o kostýmy. Počítačové grafici obhajují pozice atraktivnosti a přitažlivosti informace a stránek web ve spojení s výtvarným řešením. Slovní pře přerostla v zápas o definici internetového prostoru a samozřejmě o preferenci způsobu řešení webových stránek. V 90. letech minulého století tak nastal mezi těmito dvěma skupinami otevřený boj o místo v imaginárním prostoru a o charakter tohoto prostoru. Jedním z nejvýraznějších projevů této situace byla kniha Davida Siegela s charakteristickým názvem *Creating Killer Web Sites* (1997),⁶ již v názvu ironizující názory strukturalistů. O pár let později Jakob Nielsen shrnul v knize *Designing Web Usability*⁷ (2000) své protichůdné postoje a byl na základě toho dokonce označen za velmistra strukturalistické reformace, který „s puritánskou horlivostí“ hájí své pozice před tím, co sám vidí jako „bezuzdnost počítačových grafiků“ (Bolter a Gromala 2003: 4). Spor se tak symbolicky redukoval na dvě osobnosti představující obě skupiny. Zatímco Nielsen, zdůrazňující funkční stránku webu, je důsledně ikonoklastický, přesvědčený o nepotřebnosti obrazu, který považuje spíš za překážku při styku uživatele s informací, Siegel upřednostňuje vizualizaci a zvukovou stránku, protože je přesvědčený, že vycházejí z podstaty lidské komunikace.

K odůvodnění názorů a postojů obou skupin se používají pozoruhodné argumenty. Například strukturalisté považují internet zásadně za pracovní prostor. Zdůrazňují důležitost informace a obsahu, dožadují se toku ničím nerušených informací a lze u nich rozpoznat tendenci k tzv. čisté informaci.

4 Zdroj Bolter a Gromalová.

5 V anglické terminologii nových médií jsou označovány slovy 'computer designers' – počítačové návrháři. V tomto kontextu považují překlad 'počítačové grafici' za přiléhavější, i když nejde vždy jenom o grafiku.

6 Volně přeloženo *Jak vytvořit zabijáka web-stránek*. Název knihy vychází z názoru strukturalistů, že právě počítačové grafici jsou ti, kteří ničí čistotu stránek svými výtvarnými návrhy.

7 Snadno použitelný design na webu.

Pro počítačové grafiky je internet součástí hry a zábavy; přikládají důležitost graficky přitažlivým a atraktivně připraveným informacím a webovým stránkám, které lákají svým vzhledem jako dobře zabalené zboží, předkládané potenciálnímu uživateli. S preferencí textu či obrazu jsou tak spojené obecnější postoje ke světu. U Nielsena nelze přehlédnout určitou puristickou inklinaci k čisté informaci a odmítání toho, co tento průchod ruší. Touha po čisté informaci, příznačná pro tuto skupinu, není tak dalece vzdálená modernistické snaze po čisté přítomnosti, s tím rozdílem, že zatímco u modernistů byly emoce součástí prožívání přítomného okamžiku, tady je tendence oprostit se od afektivity.

V tomto kontextu je opodstatněné považovat směr zaměřený na vytvoření umělé inteligence za krajní, a to nejenom protože se vrací k původní funkci Turingova počítače jako složitější kalkulačky a lidskou mysl vidí jako stroj pracující dokonalým způsobem se symboly, ale protože uvažuje o sestrojení jakéhosi čistého intelektu, v jehož rámci není pro emoce místo. Je tady i podobnost se sestrojením mechanické hračky. Taková konstrukce vždy nějakým způsobem koresponduje s technologickými možnostmi své doby a od nich se odvíjí. Buď se pohybuje ve vymezeném prostoru, nebo hranice tohoto prostoru překračuje. S tím také souvisí otázka, co je lidské a co lze z člověka nahradit robotem nebo počítačem. Z dramatické i narativní literatury víme, že čistý intelekt-stroj svého lidského tvůrce nako- nec neuspokojuje a v další fázi se v něm probudí touha implantovat mu emotivitu.⁸ Právě na směr umělé inteligence si lze povšimnout proměn, ke kterým dochází v 90.

⁸ Steve Spielberg ve svém filmu *AI (Artificial Intelligence / Umělá inteligence)* v určitém smyslu navazuje na závěr hry Karla Čapka *RUR*. Rozvíjí – nikoliv katastroficky – tu fázi, kdy je robotovi implantována emotivita. Ukazuje však, že je to právě člověk, který nakonec svůj takto obdařený výtvar neunes. Ve filmu jde o představení robotů z jednotlivých období jejich nedokonalosti: jako důkazy lidských chyb jsou roboti veřejně ničeni v aréně.

letech a které se projevují především odklonem od konstrukce robota a zaměřením pozornosti na otázku přístroje a jeho proměny v médium.

Strukturalisté hájí své přesvědčení také z určitého pocitu vlastnictví. Byli to oni – matematici a informatici –, kteří vytvořili internet se záměrem snadné a rychlé výměny informací, v rámci vzájemné spolupráce na různých výzkumných záměrech. Do jisté míry jim lze vyčítat elitářství, protože o internetu uvažovali jenom jako o nástroji pro vybraný okruh spolupracovníků, tedy nikoliv o jeho běžném rozšíření a už vůbec ne o internetové zábavě. Nielsen zosobňuje novodobý konzervativismus. Konzervativní postoje strukturalistů však nijak neovlivnily skutečnost, že od vstupu počítačových grafiků se stav internetu soustavně proměňuje. Mluvit o jasně vyhraněných dvou skupinách může být ovšem i poněkud zjednodušující. Je to spíše tendence ostentativně vymezit a zobecnit převažující postoje. V případě, že jeden z nich získá v průběhu vývoje převahu a zakonzervuje se ve své dominanci, lze snadněji najít jeho kořeny. Obdobnou situaci známe již několik staletí z divadla v případě zastánců preference textu a zastánců preference inscenace. I mezi oběma skupinami s rozdílnými názory na rozvíjení informačních technologií existují ale různá propojení, která poněkud zamlžují jejich vyhraněnost. Tim Barnes-Lee, původce *World Wide Webu*, prvního globálního hypertextového prohlížeče, a Mark Anderssen, tvůrce *Mosaiku*, prvního grafického prohlížeče, se řadí ke strukturalistům, přitom právě *www* umožnilo propojení serverů a s *Mosaikem* začala internetová zábava. Oba se vlastně přičinili o to, co Nielsen odmítal, a přitom patřili do stejné skupiny. Bolter a Gromalová uvádějí, že to byl program *Flash MX* v roce 2002, který prudce zasáhl konzervativní postoje. Nedalo se již zabránit tomu, aby počítačové grafici neupevnili své pozice. Obraz a jeho výtvarné řešení se stal nedílnou součástí internetu. Hroty protikladů se tak v praktické rovině začaly otupovat, postoje

související s emotivitou však přetrvávají,⁹ diskuse proto pokračuje.

S tím také souvisí téma, které Bolter a Gromalová v úvodu své knihy považují za prioritní, a to zviditelnění a zneviditelnění počítače. Zmiňují knihu *Invisible Computer / Neviditelný počítač* (1998), ve které autor Donald Norman tvrdí, že počítač stejně tak jako všechny přístroje se časem zneviditelní, tzn. začne být méně zjevný, až zcela ustoupí do pozadí. Podle Normana tento ústup souvisí s absorbováním tzv. informačního zařízení (information appliances). Uvádí příklad elektromotoru, jehož zjevnost trvala do té doby, dokud mu nebyly přiřazeny konkrétní funkce. Touto změnou přestal být strojem s potenciálními možnostmi, u kterého stojí otázka, co všechno by mohl vykonávat, ale stal se například vysavačem, jehož je ovšem ve skutečnosti pouhým komponentem. Norman je přesvědčený, že stejným způsobem se vyvíjí i počítač. Uživatelé už nezajímají principy fungování, ale důležité pro ně je, nakolik vyhovuje jejich potřebám. Bolter a Gromalová jsou však přesvědčení o opaku, když uvádějí: „*Nechceme, aby se počítač stal neviditelným. Počítač nás pořád fascinuje, i když již nevěnujeme pozornost procesorům a všem ostatním částem. Jsme pořád nadšení nebo zaskočení, co*

9 V této souvislosti zmiňuji zkušenost s webovými stránkami. Po změně výtvarného řešení stránek ústavu (Ústav pro studium divadla a interaktivních médií FF MU v Brně) z *html* na *flash* se objevily rozporuplné reakce. Část studentů a veřejnosti je oceňovala, část, početně adekvátní té nadšené, je přímo odmítala s reakcemi často emotivně podbarvenými. Někteří se dokonce dožadovali nápravy u vedení fakulty. Výhrady měli především k aplikaci, nikoliv k výtvarnému řešení, a důvodem odmítavých reakcí nebyla nedostatečná kapacita počítače pro grafické programy stěžovatelů, i když i tyto zcela racionální argumenty se objevily. Největší provokaci však představovalo (a dodnes představuje) točící se segmentované kolo, které je třeba v určitém bodě zastavit, pokud se uživatel chce dostat do jiné segmentace. Část uživatelů toto odlehčení irituje; jejich odmítavý postoj vyplývá z pocitu, jako by jistá míra hravosti překážela seriózní práci. Nehodlám z toho vyvozovat žádné obecné závěry, jen chci upozornit na to, že za upřednostňováním textu nebo obrazu mohou vést i postoje propojené s osobní zkušeností a z toho plynoucí psychologické motivace, nikoliv jen logika a racionální argumenty.

digitální technologie dokáže, a s obavou se díváme na její možnosti do budoucna. Přístroje [...] nás nefascinují, smaží naše topinky“ (2003: 2). Kromě přání, které v citátu převažuje, je problematické také ztotožňování digitální technologie s počítačem a jeho vynětí z rámce přístrojů. Vypovídá to nejenom o určité nedůslednosti, ale především o neporozumění rozdílům mezi technikou a technologií. To je možná také důvod nespokojenosti citovaných autorů s označením počítače slovem ‘přístroj’ (appliance), demonstrováním přirovnáním přístroje k opékači topinek.

Proto je nezbytné vyjasnit, kdy ‘přístroj’ opravdu zůstává ‘přístrojem’ a kdy tato jeho ‘přístrojovost’ ustupuje do pozadí. Snad nejviditelnějším přístrojem se počítač stává v okamžiku, kdy se pokazí. Všechny jeho možnosti se redukují na jedinou, jejíž absence vyvolává přání vrátit ho do původního stavu. Původní stav v tomto případě znamená možnost využívání jeho aplikací. Ty jsou již součástí nikoliv techniky, ale technologie. Znamená to tedy, že určitá specializace vede ke ztotožnění přístroje právě s touto jeho speciální funkcí. Přístroj může být dokonce považovaný za identický s touto svou funkcí,¹⁰ proto je také jako takový viditelný (lednička, vysavač), zatímco více možností jeho ‘určení’ zmnožuje, a tím samotnou přístrojovost upozaduje.¹¹ Počítač však patří mezi poněkud odlišné přístroje. Jeho přístrojovost je jenom jakýmsi základem možnosti dalších funkcí, tj. aplikace programů. Technika v tomto případě vytváří prostor

10 Zajímavé je porovnat to s věcmi nebo přístroji na jedno použití, jako je například zapalovač nebo kelímek. Věc se redukuje na okamžik jediné funkce – služby. Tento okamžik hraje významnou a současně fatální roli. Po tomto okamžiku je věc již k nepoužití. Ztrácí svoji identifikaci s funkcí, a tím i hodnotu. Určitá minulá identifikace je jí ponechána, kelímek zůstává kelímek, ale bez obsahu, jenom jako svědek minulého určení.

11 Příklad s elektromotorem, který si Bolter a Gromalová půjčují od Normana, je poněkud nepřesný. Jde o stroj, který zatím nemá určení jako například benzinový motor. Je viditelný především tím, že je to stroj – objev, prozatím bez jasně určené funkce, s otázkou ‘co všechno by mohl dělat’.

pro technologii. Obě roviny jsou však natolik propojené, že jedna bez druhé nemůže být funkční. I když tu technika plynule přechází v technologii, neznamená to ovšem, že je lze ztotožňovat. V jistém smyslu jde o obdobu televizoru a rádia: rozlišujeme mezi televizorem a televizí či rádiem a rozhlasem stejně, jako mezi počítačem, softwary a další generací aplikací, kterou představuje například internet, kybernetický prostor nebo virtuální realita. Všechny přístroje takového typu se nejenom neredukují na svoji funkci, ale naopak nás odkazují k tomu, co je v podstatě mimo ně, k něčemu jinému, než co samy představují. To je podstata média a mediátora, tedy prostředníka, který nás spojuje s něčím jiným, dalším. Jeho zjev a tím i viditelnost proto ustupuje do pozadí ve prospěch další věci, roviny, informace a dalšího propojení. V okamžiku, kdy se tato zprostředkovací 'seriálnost' naruší, přístroj se stává zjevným, protože se opět redukuje sám na sebe. Přání Boltera a Gromalové tak míří proti jejich vlastním záměrům, protože každé takové soustředění na sebe nebo na věc se odehrává vždy za cenu ztráty možnosti poukazovat k něčemu jinému, být prostředníkem – médiem.

Úsilí Boltera a Gromalové o viditelnost počítače je částečně ovlivněno i teorií Marka Weisera, který od 90. let minulého století zavedl do digitálního slovníku několik nových termínů. Mezi ně patří také '*ubiquitous media*' (všudypřítomná média) a zvláště '*ubicomp*', který vznikl spojením dvou slov '*ubiquitous computer*' (všudypřítomný počítač), v české verzi snad *všudypřítač*. Pro Boltera a Gromalovou jsou tyto termíny dalším důvodem, proč nepřehlížet počítač a vidět v něm magickou hůlku, která navzdory všem kouzlům, která vytváří, zůstává nejviditelnější. Weiser ve svých teoriích však nestojí jednoznačně na straně citované dvojice. Ve svém článku *The Computer for the 21st Century* (1991) hledá vztah mezi výpočetní technikou a virtuální realitou. Dává přednost virtuální realitě, protože, jak tvrdí, přenáší uživatele do grafického světa. Eliminuje tím

sice zjevnost počítače, ale za tuto cenu spojuje uživatele s jeho vlastním světem. Jinými slovy, počítač za cenu iluze ustupuje ze své zjevnosti. Zdůrazňovaná přítomnost počítače naopak obírá uživatele o iluzi, protože je nucený zaměřit se spíše na jeho praktickou (funkční) rovinu. Výpočetní technika, v tomto případě *všudypřítač* (ubicomp) ho naopak spojuje s hmotným světem. Nepoužívat počítač tak znamená být odříznutý od fyzického světa.

Důsledkem přemnožení výpočetní techniky a invaze počítačů do našeho prostředí dochází k přesycenosti informacemi a k frustraci z nich. Podle Weisera získáváme v důsledku této přetíženosti při poklidné procházce lesem nejenom více informací než od '*všudypřítače*', ale tyto informace jsou pro nás dokonce oživením. Weiser sice preferuje počítačovou grafiku a virtuální realitu před výpočetní technikou, kterou označuje termínem 'ztělesněná realita' v důsledku jejího proniknutí do celého našeho světa, je však skeptický vůči tzv. novým romantikům,¹² kteří věří v únik do čistého kybernetického prostoru. 'Ztělesněná realita' je podle něho důkazem, že oba světy se protínají a nelze před '*všudypřítačem*' uniknout do jiné reality. Je však možné vymanit se z frustrace zaviněné přesyceností informacemi: součástí tohoto vymanění je i zneviditelnění počítače. Bolter a Gromalová však nesouhlasí. „*Média se nacházejí mezi velice důmyslnými technologiemi, ale nezneviditelnějí se. Namísto toho oscilují ve svých formách mezi 'být neviditelný' a 'být viditelný'*“ (2003: 107). Tuto oscilaci lze v podstatě považovat za určitý způsob zpřítomňování. Něco zcela identického se může dít s obrazem, na který se díváme. Obraz je přítomný ve své hmotnosti a odkazuje nás k tomu, co je na obraze viditelné a současně skryté. Zdůrazňování obrazu v jeho hmotnosti – plátna, rámu, mistra nebo ceny – může na jedné straně potla-

12 Název pocházející od *Neuromancer* Williama Gibsona, dnes kultovního románu nadšenců kyberprostoru.

čovat to, co nám obraz zprostředkuje, ale na druhé straně může být impulsem nebo motivem k jeho osvojení, a to až z důvodů osobních, společenských konvence nebo i snobství (nebytí ceny a s ní souvisejícího jména mistra, divák by danému obrazu třeba vůbec nevěnoval pozornost).

Tato oscilace souvisí také s uchováváním tajemství a našimi potenciálními možnostmi toto tajemství odhalit. Nemám na mysli jenom umělecký obraz, ale i tajemství technologie, např. nové počítačové aplikace, do kterých se snažíme proniknout. Souvisí s tím také vztah informace a prožitku. Touha po čisté informaci je adekvátní přeceňování čistého prožitku. Mít informaci ještě vůbec neznamená umět s ní nakládat. Získat informaci znamená také schopnost vnímat, vidět a vědět. Vyžaduje vnitřní aktivitu, jejíž součástí je porozumění informaci, a podmínkou tohoto porozumění je vždy určitá schopnost projekce, tedy vcítění. Bez takového 'osobního prožitku' jako by daná informace neměla dostatečnou sílu a přesvědčivost. Bez vůle se jí zmocnit zůstává 'pouhou' informací a její nárůst směřuje k přesycenosti a samozřejmě k tendenci se jí zbavit v zájmu psychické hygieny člověka. Procítění současně představuje

jistý prostředek k něčemu dalšímu, čeho se můžeme dopátrat, totiž smyslu. Pokud se zbavíme schopnosti vcítění, odmítneme prostředníky a zbavíme se schopnosti porozumět. Magičnost obrazu a slova je právě v jejich vzájemné propojenosti, a ta vzniká spojením informace a prožitku. Neustále se tak pohybujeme mezi naší schopností vidět a nevidět – kdy se (v druhém případě) z obrazu stává pouhé plátno, z filmu celuloidový pásek, z tištěného textu hra, z Flash MX digitální produkce –, tzn. od obrazu k hmotnosti a zase zpátky. Bez toho, že přijmeme tuto transgresi, nelze překonat v podstatě vlastně zdánlivou, ale na první pohled viditelnou dualitu obrazu a slova.

Literatura:

- BOLTER, D. J. and GROMALA, D. *Windows and Mirrors (Interaction, Design, Digital Art, and the Myth of Transparency)*, Cambridge (Mass.) / London 2003
- NORMAN, D. *Invisible Computer*, Cambridge (Mass.) 1998
- SIEGEL, D. *Creating Killer Web Sites*, Indianapolis 1977
- WEISER, M. „The Computer for 21st Century“, *Scientific American* 265/3, 1991

Text a scénování 1

Plzeňské střípky

Jan Císar

Ze mezi textem a scénováním jako činností, tvorbou pracující na jevišti s materiály, jež přísluší jenom jemu, existuje specifický vztah, je známé. Dá se nazírat a také pojmenovávat různě. Jako dichotomie podtrhující dvojdielnost divadelního jazyka, dělení na dvě autonomní části, i jako antinomie akcentující jejich protikladnost, rozpornost. A také lze tento vztah z aspektu systémové funkčního brát jako horizontální koordinaci sladující funkce a jejich působení a vertikální subordinaci, podřízení, což zároveň vymezuje pozici každého z jeho dvou subsystémů v konkrétním systému každé inscenace. Existence a přítomnost textu v jazyku, jenž se jako divadelní realizuje na scéně a ze scény komunikuje s diváky, dal díky tomuto svému dvojedinému působení dvou zcela odlišných materiálů evropskému divadlu ohromnou schopnost a jedinečnou sílu zobrazovací a vypovídací. Tímto způsobem se rodily inscenace a vznikaly divadelní styly, školy, směry i epochy. Neboť šlo vždycky o to, jaký vertikální i horizontální vztah text a scéna k sobě zaujmou, jaké normy a konvence stvoří. Nikdy se to neodehrávalo jako klidný, harmonický proces. Vždycky existovalo nějaké napětí, někdy menší a třeba skrytější, jindy velké a zcela zjevné, otevřené, kdy šlo o zápas o subordinaci, nadvládu a podřízení. Důvod tohoto napětí a případného vzájemného boje je přirozený: ten nebo onen subsystém více odpovídal tendencím a požadavkům doby – nejen divadelním – ať už byly zásadní a trvalé, nebo jen povrchní a přechodné, a proto se hlásil o rozhodující podíl na podobě divadelního jazyka své současnosti.

Za všech okolností se však v jisté podstatné části evropského divadla vždy předpokládala i požadovala existence a působnost obou těchto subsystémů. Šlo obvykle za prvé o text jako jazykový projev – *promluvu*, jež je komunikátem, nositelem jazykového přenosu informace, zprávy, a o jeho rozvíjení, které je jak rozvíjením do budoucnosti, tak (dokonce zejména) sdělením. Text v této podobě byl a je rovněž grafickým zápisem výsledného tvaru činnosti spisovatele (autora), umožňujícím předávat tento výsledek jako celistvé literární dílo. Od antiky vstupoval text do evropského divadla jako živý organismus i uzavřený, završený celek, komponovaný a fixovaný, a tím si vyžadoval – ne-li někdy vynucoval – i jistou podobu své existence na scéně. Čím více byly tyto vlastnosti tvarované uspořádanosti textu průkaznější a silnější, tím více se prosazovaly, přinášely výrazné inspirativní momenty, jež ovlivňovaly postupy scénování, aby ovšem také formovaly konvence, které po jisté době rozvoji scénické aktivity mohly bránit a vyvolávat její revolty. Ať už však byly vztahy mezi textem a scénou jakékoliv, jedno platilo vždycky: Vstupoval-li text (promluva) na jeviště, pak se to dělo vždy



▲ ► Sofokles: *Oidipus král*. Divadlo Oskarase Korsunovase, Litva. Režie Oskaras Korsunovas

v konkrétní *komunikační situaci*, kterou scénování realizovalo jako *ryzí specifickou divadelní deixi*.

Tento přímý odkaz scénování k nějaké skutečnosti nebo k samotnému textu, obnažující a zvýrazňující jeho systém a strukturu a maximálně akcentující jeho divadelnost, je v nějaké podobě jádrem každé komunikační situace divadla. Osol sobě definuje divadlo jako komunikaci komunikací o komunikaci. Ta definice může však znít i jinak: komunikace *situací* o situaci. I Osol sobě před delší dobou v naší korespondenci přiznal, že by se byl vyhnul některým problémům a potížím, kdyby byl pracoval s touto podobou své slavné definice. Neboť se v ní přesně označuje organické propojení textu (promluvy) a scény (scénování) jako specifičnost divadelního jazyka a zároveň se tím vyjevuje konkrétní podoba vztahu obou těchto jeho částí.

Od přelomu 19. a 20. století se prosazovaly snahy uskutečňovat divadlo jako *samostatné, svěbytné* umění: preferovala se sama schopnost scénování, která měla v poslední instanci rozhodovat o divadelní deixi jako komunikační situaci a učinit tuto schopnost dominantní a určující kvalitou divadelního díla. Tento vývoj posílil a maximálně zvětšil váhu a funkci režie, což dovolilo Thiesi Lehmanovi (1989) kategoricky prohlásit, že „režie je umělecká praxe, kterou je nemožné striktně nahlížet skrze perspektivu textu“. Pavis mluví v této souvislosti o „sceno-centristické“ vizi, již známe v našem divadle jako výrazný, vlivný a také velkou částí divadelní odborné veřejnosti přijímaný a uznávaný způsob scénování.



Mezinárodní festival Divadlo 2005, konaný v Plzni 14.–22. září, vůdčí postavení tohoto scénování potvrdil. Lze dokonce předpokládat, že zejména divadlo v post-komunistických společnostech vytváří v tomto směru jakýsi až „scéno-centristický“ folklór. Jeho prototypem bylo litevské představení Sofoklova *Oidipa krále*. Režisér je umístil na dětské hřiště s žebříky, houpačkou, skluzavkami, kolotočem a hlavně pískovištěm, jež bylo rodnou půdou titulní postavy. A k tomu se chór měnil v batolata nebo myši, jakési ‘mikymause’, a jeho náčelníkem byl velký plyšový medvěd. To je deixe Sofoklova textu provedená scénováním – samotnou scénou a kostýmy především. Poukazuje k dětskému hřišti, dětským hrám, dětskému světu, o což režiséru, jak se lze dočíst v programu, šlo. Jenže: tam, kde se tato deixe scénování spojí se slovem, promluvou, nevznikne celek komunikační situace, ale jedno druhému překáží. Objeví se jev, který by se asi nejlépe dal nazvat rupturou, trhlinou. Jako by nebyla důležitá celostnost komunikační situace vytvářená organickým spojením textu a scény, ale právě tyto ruptury, jež brání pochopit význam a smysl.

Asi před šesti lety vyšel v revue *Balagan* pokus o rozbor dvou textů Tadeu-sze Rózewicze, který jeho autorka označila za návrh interpretace rostoucí z modelu chaosu, který je vlastní sice našemu, ale přesto nám zcela cizímu světu. V tomto pokusu se hovořilo o dramaticko-divadelní formě, která odpovídá tomu, co Benoît Mandelbrot označil jménem fraktál a co vytváří novou dramaturgiu i dramaturgii chaotické současnosti, kde je už v pouhé fraktální formě prvořa-

dě vyznačený smysl slova 'nic'. První pokusy o přesazení teorie chaosu ze světa fyziky do světa literatury jsou mladé, z počátku 90. let (viz např. K. Hayles 1990 nebo I. Abrioux 1991, resp. 1994). V roce 2001 vychází u nás kniha *...na pokraji chaosu...*, která se opírá o teorii chaosu (vedle relativity a kvantové teorie) jako o třetí součást velké revoluce v přírodních vědách 20. století, ohlašující příchod nové doby. V souhlase s tím se v knize říká, že nejde o „chaos ve smyslu neřádu a beztvorosti [...]“, ale chaos spjatý s oblastí přechodu, s rozhraním, kde vznikají zvláštní druhy sebeztvárňujícího proudění – chaos na způsob onoho, který biologové nazývají citlivým a vnímavým chaosem /Neubauer 1990/. [...] Zdánlivě chaotické procesy, ke kterým v této přechodné oblasti dochází – plápolání, hemžení, vlnění, bublání, čeření, víření, větvení, vykazují rysy řádu v jiné rovině popisu, než na jaký jsme zvyklí, neboli chaos se ukazuje být záležitostí pohledu a interpretace“ (Hodrová 2001: 128–129). Chaosu se nelze stůj co stůj bránit; ostatně ve zmíněných už postkomunistických zemích, kde ani zdaleka nebyla ukončena společenská transformace a jejichž vývoj je provázený chaosem ve všech oblastech, je celkem přirozené, že divadlo má takovou náklonnost k tomu zobrazovat chaos jako způsob bytí, životní styl; pravděpodobně je to také nejúčinnější způsob, jak na celkový chaos reagovat. Navíc tu zřejmě funguje jakési 'opojení svobodou', do níž se promítá i reakce na dobu totalitní, jež si vynucovala a žádala jediný uznaný smysl. Ale ani za těchto podmínek a okolností není možné před chaosem totálně rezignovat a bezvýhradně jej uznat. Spíše je asi však nutné a potřebné zkoumat, jak a proč je chaos zřídlem nových tvarů, které z něho vykřesávají a vynášejí jiný *mysl*. Tato poetika chaosu jistě ruší smysl jako vrchol či střed díla, kde se všechny významy sevrou pevným a jasným společným jmenovatelem. Smysl není pro ni něco ukončujícího, uzavírajícího; trvale se v každém okamžiku *děje*, utváří, formuje, rozvíjený scénickou deixí. Toto dění smyslu vyrůstající na bázi chaosu přirozeně rozbíjí normy a konvence, které si divadlo i literatura pro divadlo – zejména drama – utvořily. „To ovšem zásadně jeho existenci [rozuměj: existenci smyslu] nepopírá, nýbrž pouze ji ukazuje jako komplikovanější, problematičtější, v krajnosti pak zcela neuchopitelnou [...] Právě díky této povaze smyslu může [...] dílo otevírat člověku skutečnost, ba samo bytí [...], může mu být příležitostí k vytržení z danosti a k vykročení k nové perspektivě skutečnosti /Hejdánek 1965/, být branou do nového, či lépe jiného světa, světa jinak nasvíceného, jinak pochopeného, ba dokonce, jak soudí Heidegger, 'ustavovat svět'“ (Hodrová 2001: 161–162).

Tohle všechno se ovšem zrodí a bude fungovat jen tehdy, když proběhne tvarování, které si bude vědomo, že jeho východiskem a principem je divadlo, které komunikuje – tedy také tvoří svou zprávu (svůj jazyk jako označení a sdělení) – *situací*. To znamená situaci celistvou, komplexní, která generuje *divadelní* funkci, jež má též význam jako poetická funkce v Jakobsonově vzorci slovní komunikace. Tu celistvost, komplexnost postihují oba pády slova situace v citované definici – šestý ('o situaci') a sedmý ('situací'), vyjadřující funkci, činnost, aktuální hodnotu. Tak orientuje citovaná definice divadelní funkci – podobně jako je tomu u poetické funkce – na sdělení. S jedním podstatným rozdílem: zatímco poetická funkce existuje v jakékoliv jazykové činnosti, aktuální hodnota instrumentálu 'situací' existuje jenom v jazyku divadla jako komunikační princip, jenž tento jazyk utváří. Nebo jinak: jako scéničnost, která s definitivní platností stvrzuje a realizuje divadelní deixi. Jednou z podob této komunikační situace je prá-

vě propojení literatury psané pro divadlo, v evropské tradici potom především dramatu, dramatického textu a jeho scénického provedení a předvedení.

Na plzeňském festivalu byla jedna inscenace, která měla-li být zdařilá, vyžadovala takové propojení ve školsky názorné podobě – šlo o *Cyrana z Bergeraku* Slovenského národního divadla. Můžeme si o Rostandově textu myslet, co chceme, ale jedno je mu třeba přiznat: jeho autor dokonale a totálně využil všechny konvence ‘dobře udělané hry’ tak, jak je vyzkoušelo a petrifikovalo především francouzské divadlo od Scriba po Sardoua i Feydeaua. Kromě jiného i deixe situací, jež vychází z textu – dalo by se možná lépe říci z diskursu představujícího bohatě strukturované divadelní použití verbální složky, promluv – ale přitom důsledně mířícího ke složce nonverbální, již tento diskurs předpokládá a přímo vyžaduje. Má k tomu velmi účinný prostředek: jednání postav, které vstoupilo do ‘dobře udělané hry’ z několika žánrů divadelních textů. V Rostandově *Cyranovi* se ovšem uplatnily především dva: romantické drama a melodrama. Oba tyto žánry produkovaly jednání v krajních polohách hrdinství a citovosti a rozvíjely vzhledem ke své bohaté rozvětvenosti často sice komplikovanou, ale díky přísnému kauzálnímu i časovému sledu pro diváka přehlednou napínavou zápletku, které nechyběly efektní divadelní zvraty: překvapivé akce a činy postav, jaké zcela obrátí průběh děje a přivedou postavy do naprosto nečekaných situací. V melodramatu to znamenalo stále více i přítomnost scénických efektů, podívané, která spolu tvořila význam a smysl jednání. Pozdně romantické drama – i díky vývoji jevištní techniky – začalo zase bohatě využívat hugovsko-dumasovské schopnosti dávat jednání smysl sugestivním koloritem doby, jenž se tak nebo onak včleňoval do průběhu zápletky.

Nic z toho v Rostandově textu nechybí: právě to je zárukou jeho úspěšnosti u publika i jeho rozpornosti, jež iritovala a znepokojovala v posledním roce 19. století tak silně i F. X. Šaldou. Ten nacházel v tomto textu na jedné straně široké barevné fresky, „hotový skoro kaleidoskop, divadelní průvody a panoramata“ a ovšem dílo „znamenité, virtuosní přímo divadelní techniky“, na druhé straně ale „pevné hodnotné jádro básnické, jádro skutečné poesie, a to poesie opravdu dramatické“: je to podle něho „*poesie charakterová*“ (Šalda 1987: 195). Nejvýraznějším charakterem je samozřejmě titulní postava, ale Šalda přesně postřehl, že obdobně je propracovaná téměř každá z množství postav textu. Jako příklad uvádí „docela bezvýznamnou figuru posledního episodního stupně, dámu z buffetu“, která je podle něho Rostandovi „záminkou k charakteristice – psychologickým okénkem a pohledem“ (Šalda 1987: 198). Což je výsledkem toho, jak na bázi diskursu formuje Rostand situace, které jsou nositelem deixe určující smysl jednání.

Vladimír Morávek, který *Cyrana z Bergeraku* v Bratislavě režíroval, tyto situace potlačuje, a je-li to možné, odstraňuje je vůbec. Není to nic nového; diskurs realizovaný jako komunikační situace a utvářející nebo spolu tvořící i scénickou deixi nebyl, není a nebude asi nikdy součástí jeho režii. Ale tentokrát se Morávek potkal s vrcholně ‘dobře udělanou hrou’, jejíž prvořadá divadelní kvalita (neboť *Cyrano z Bergeraku* byl prostě určený pro divadlo, na kterém si také dobyl svou slávu) stojí jedině na diskursu jako fundamentálním a rozhodujícím zdroji *divadelní* funkce. Řečeno se Šaldou: „bylo zapotřebí nejpečlivějšího studia doby, společenské i duchovní kultury až po jazyk a poetiku, bylo třeba vyvolat celé ovzduší a celý opar ovzduší a celý opar doby a jen v tomto autentickém médiu mohla pak dýchat a žít tak krevně figura básníka-dobrodruha“ (196). Morávek



některé tyto atributy v inscenaci zmenšil a jiné odstranil. Z Francie 17. století se přesunul hlavně kostýmy do druhého císařství 2. poloviny 19. století, kadeti jsou místo mladých barokních kavalírů, šlechticů, kteří nedělili pozemkový majetek a museli se věnovat vojenské dráze, mladičci chlapci v modrých uniformách, ještě neodrostlí škole. To, co Šalda nazval oparem a ovzduším doby a co na konci 19. století mohlo zcela autenticky ukázat jedině divadlo, je na počátku 21. století pryč, protože text, to jest diskurs (promluvu) jako klíčový a určující moment scénické deixe nahradilo maximální měrou scénování – zejména pak *vizuálnost* jako její klíčový zdroj.

Dnes tento postup uplatňuje jeden z proudů divadla zcela běžně, protože v něm spatřuje možnost, jak se přiblížit současnému vnímání. Šalda konstatoval, že „Rostandova komedie není snad v první řadě veliký čin básnický“, ani sondací „nových typů duševních [...] – ale jedno je jisto a mimo všecku diskusi: *je to veliké dílo umělecké kultury*“ (Šalda 1987: 198). V souvislostech vazeb divadla a textů pro ně se dá také mluvit o kultuře, která stojí na promluvě, diskursu a odtud čerpá i rozhodující podněty pro scénování, deixi; smysl vzniká jako výsledek této deixe, jež tak tvoří komunikační situaci. Jestliže jistá část dnešního divadla tento typ divadla odmítá a nadřazuje slovu, promluvám prvky nonverbální, hlavně vizuální, pak se vzdává kultury, konkrétně *dramatické* kultury, vycházející z propojení verbální i nonverbální složky jako realizace celistvé komunikační situace (komunikace situací), jejíž smyslu se dosahuje *jednáním postav*, které se sna-

◄ ► E. Rostand: *Cyrano z Bergeraku*.
Slovenské národné divadlo Bratislava
2005. Režie Vladimír Morávek. Diana
Mórová (Roxana), Martin Huba (Cyrano)



ží změnit nesnesitelnost své situace. Tato nesnesitelnost je nezbytnou součástí komunikační situace. V *Cyranovi* je pramenem této nesnesitelnosti trojúhelník Kristián, Roxana a titulní hrdina. Trojúhelník koneckonců byl v 'dobře udělané hře' (zejména v komedii) velice často – možná nejčastěji – základem, z něhož rostla nesnesitelnost situace. Rostand uměl základní schéma takového trojúhelníku využít nápaditě a originálně, aby z něho vytěžil jednání, které podle konvencí 'dobře udělané hry' rozvíjí kontinuálně a přehledně; dodržuje i Freytagova pravidla „propracované teorie o účinné stavbě dramatu“, jež „vychází [...] z tragédie (především antické)“ (Gajdoš 2004: 38). Text tak balancuje nad propastí pokleslosti, jež začíná trojúhelníkem a dělá z Rostandovy hry i jakousi parodii klasické tragédie: tak potvrzuje, že 'dobře udělaná hra' může být – a také často je – „prototypem banální dramatiky, techniky bez invence a symbolem abstraktního formalismu“ (Pavis 2003: 115). Rostand však do této propasti nespádl, vzdychky – byť někdy s největším vypětím – udrží rovnováhu a v jeho situacích překvapivé zvraty nejen povzbuzují a oživují divákovu pozornost i krok za krokem rozvíjejí jednání. Ale otevírají i průhledy do psychologie postav a formují tak to, o čem psal Šalda: zajímavé charaktery. Eduard Vojan mohl *Cyranem* vyslovit své generální osobnostní téma: velká individualita proti malosti a podprůměrnosti svého okolí. 'Dobře udělaná hra' tu svými konvencemi poskytla příležitost rozvinout skrze situace – jak říká Gajdoš – „takový model světa, který lze přijmout jako objektivně platný“, prostě nabídnout iluzi životní pravdy (viz Gajdoš 2004:

38). Tato iluze je také součástí úsilí upoutat zájem diváků. Dramatická vypjatost situací vytvářejících a sdělujících tuto iluzi je ovšem souběžně prostředkem ke vzniku jednání, jež nějakým způsobem vypovídá o snažení, cílech, činech a motivacích postav.

V této rovině se pohybuje *Cyrano z Bergeraku* jako text, jenž je 'dobře udělanou hrou' komunikující se svým divákem *dramatickou* situací, jež diskursem, promluvou objasňuje všechny okolnosti, v nichž se tato situace odehrává a za jejichž přítomnosti se musí realizovat. V okamžiku, kdy Cyrano nahradí Kristiána pod oknem při vyznání lásky Roxaně, nastává podle Freytagova technického schématu dramatu vrchol *krize*, postava podléhá tomu, s čím zápasí. Cyrano propůjčuje svá slova Kristiánovi, pomáhá mu získávat Roxanu a zároveň zcela ničí možnost získat ji pro sebe. Ale na druhé straně: poprvé, byť ve skrytu a nepoznán, může Roxaně přímo říci, jak ji miluje. Tuto příležitost si nedá ujít; najde vzletná, ozdobná slova plná citu. Už vzpomenuť neobvyklost a originalita trojúhelníku tohoto textu se tu demonstruje naprosto dokonale. Milenec – a manžel in spe – neumí oslovit svou milovanou; dokonce je jí odmítnut, protože neumí odít svou lásku do krásných slov. Jedná-li kde Roxana jako dokonalá preciózka, milující duchaplnou konverzaci a vytříbený vtíp, je to zde. A pak přijde přítel, jenž to umí fascinujícím způsobem, použije tohoto umění – a Roxana mu podléhá; je to ovšem Kristián, jenž šplhá k ní nahoru. Aby tato situace komunikovala o všech zvratech jednání jak v poloze klasického překvapivého efektu 'dobře udělané hry', tak v poloze dramatičnosti, jež jednáním předvádí charakter postavy, musí být všechny tyto postavy *součástí* této situace – jak svým hlasem, auditivně, tak svým zjevem (tělem), viditelně. Zich to vyjádřil ve své definici dramatické situace přesně: „Aby mohly dramatické osoby vespolek jednat, musí být v určitém čase pospolu na tomtéž místě, to je evidentní. Je tedy nutnou podmínkou dramatického děje *časově prostorová pospolitost* dramatických osob těch nebo oněch, námi jako obecenstvem vnímaná; z hlediska technického odpovídá tomu pospolitost těch nebo oněch herců na scéně.“ Zich dále konstatuje, že kvůli tomu člení dílo na „*výjevy*“ vycházející z toho, kdo je na scéně a kdo už nikoliv, a končí svůj výklad takto: „Každý dramatický výjev podává nám tedy názorně (tj. *viditelně a slyšitelně* [podtrhl J. C.]) dramatické relace mezi určitými osobami dramatu“ (Zich 1986: 145).

V Morávkově inscenaci Roxana na jevišti není. Jen její hlas bloudí celým prostorem divadla. Dramatický výjev vyžadující viditelnost a slyšitelnost, dramatická situace postavená na časoprostorové pospolitosti postav se nekoná. Přestává fungovat 'dobře udělaná hra', což by možná koneckonců nemuselo být tak velké neštěstí. Ale přestává fungovat i diskurzivní drama a tím i situace, jež komunikuje s divákem, nabízí mu smysl. 'Dobře udělaná hra' spočívající na dramatickém principu se proměňuje v něco jiného, protože je scénována jiným způsobem, než promluvy textu vyžadují. Inscenace se začíná stýkat s jinými divadelními oblastmi, rýsuje se kontakt odlišných divadelních druhů, zvětšují se sféry přechodů mezi nimi, vzniká nestabilita, objevuje se cosi jako 'fraktálové pánve', zlomy, trhliny. Do vrcholného, byť schematického, mechanického, zastaralého pořádku 'dobře udělané hry', postavené na řádu diskurzivního dramatického textu, vniká nežádoucí chaos.

Tento princip prostupuje celou inscenaci. Prakticky ve všech místech, kde text situací komunikuje o jednání postav, jež vytváří kontinuální děj, snaží se



**E. Rostand: Cyrano
z Bergeraku. Robert Róth
(Kristián), Martin Huba
(Cyrano)**

Morávek takovou situaci omezit na minimum, ne-li ji přímo likvidovat. Názorně to předvádí předposlední dějství. Podle Freytaga je peripetii, nečekaným obrátem, jenž zpomaluje běh událostí a situací před koncem. Rostand napsal tuto peripetii 'dobře udělané hry' v *Cyranovi* mistrovsky. Nejprve Kristián zjistí, že nejenom Cyrano miluje Roxanu, ale také ona že miluje jeho, protože se zamilovala do pisatele dopisů. Vzdává se Roxany, nutí Cyrana, aby jí řekl o své lásce a autorství dopisů, a když se to už už stane, přinesou Kristiána mrtvého. Cyrano mlčí, Roxaně zůstává poslední Kristiánův milostný dopis prosáklý jeho krví jako relikvie. Tohle všechno je v bratislavské inscenaci druhořadé. Hlavní jsou vizuální obrazy bojujících a umírajících kadetů-dětí v modrých uniformách. Kdysi se tomu říkalo „živé obrazy“ (Tyl předepisoval „přiměřené živé skupení“). Scénování tohoto typu nechce situací a její deixi vykládat a sdělovat text či předvádět jednání; nebuduje názorně nonverbálními materiály smysl diskursu. Inscenaci to také vydatně poznamenává. Kateřina Rathouská napsala, že „přes veškerou eleganci však inscenaci chybí nejen vnitřní tah, ale také tragické vyznění“ (*Dívaldělň noviny* 4. října 2005: 7). Kde však obojí vzít, když situace, které by to dovolily,

jsou oslabeny a někdy přestaly úplně existovat. Martin Huba je zajisté herec, jenž dokáže jeviště naplnit, vtisknout postavě určitou podobu, což také činí. Ale nebyla-li mu dána možnost předvádět příběh této postavy jednáním uspořádaným v plynulém sledu situací, nedostalo se mu ani 'vojanovské' příležitosti uskutečnit v Cyranovi témata, jež by činila jeho postoje současnými, dělala je ve smyslu estetickém aktuálním vztahem k naší přítomnosti.

Už bylo řečeno, že současný stav světa se může snadno jevit jako chaos a že takto vnímaný svět reflektuje i umění, divadlo. Existují jistě i další důvody, pro něž 'teorie a poetika chaosu' nacházejí v jistém proudu divadla takové pochoopení a jsou pro něj takovou inspirací. Je to například hluboká nevěra v existenci jakéhokoliv nadosobního řádu i přesvědčení, že stálá změna, objevování něčeho nového a jiného, originálního a provokativního, je zárukou zrodu estetických funkcí, které mohou zaujmout diváky a zaručit divadlu životnost. Ostatně názor, že i ty uznávané, řekněme klasické texty minulosti jsou zastaralé a je třeba je za všech okolností scénováním zesoučasňovat, je výrazem tohoto postoje.¹ Vladimír Morávek měl v Plzni ještě další inscenaci – tentokrát z královéhradeckého Klicperova divadla, kde režíroval text Davida Drábka *Akvabely*. Josef Herman popsal scénický princip této inscenace takto: „Inscenaci předurčuje velké scénografické gesto, které zdůrazňuje svobodný prostor, dokonale nasvícený a neméně dokonale uchopený hereckými pohyby a gesty v přesném, často zpomalovaném rytmu. [...] Akvabely jsou ukázkou velkorysé jevištní poetiky, která momentálně vládne světovému divadlu, jakkoli rozrůzněnému, a která nachází výraz přirozeně především v operním divadle“ (Divadelní noviny 4. října 2005: 6). Herman končí tuto recenzi plzeňského představení *Akvabel* tím, že tato poetika by mohla a měla být pro zdejší divadelní poměry dobrou inspirací. Ovšem – ta velkolepá vizualizace vytvářející na scéně 'malířské' obrazy má důsledky, jež vyplývají z obecných příčin, které názorně demonstrovala Morávkova inscenace Rostandova textu. Herman na ně narazil v recenzi jiného představení z Plzně: Pitínského uherskohradištské inscenace *Lišky Bystroušky*. Vytýká jí „významovou rozplizlost v mikrostruktuře i makrostruktuře, Pitínského obrazy (sic!) vystavěné často nad textovými detaily (lesní drbny pomlouvají Bystroušku), čím dále víc bobtnají, jsou rozvláchnými etudami spíše než prostředkem koncizního sdělení“ (Divadelní noviny 4. října 2005: 6). Je to logický a nutný důsledek principu scénování, jehož podobu markantně ukázalo setkání Morávkovy poetiky s 'dobře udělanou hrou' a komunikační situací, která spojuje diskurzivní drama se scénickou rovinou jednáním. Ivo Osolobě napsal před dvaceti lety, že divadlo, které mluví, tančí a zpívá, má dva plány: *revuální* a *dramatický*. „Revuální plán je souhrn materiálů, z nichž divadlo staví [...] vše se tu chápe a hodnotí z jediného hlediska, z hlediska rozmanitého celku, tedy jako *výstup*, jako *číslo* [...] z hlediska revuálního plánu je každé divadlo revue, kde hlavním zákonem je pestrost. [...] Je to plán ryze divadelní, v 'minimalistickém' smyslu slova divadlo. [Divák] Oceňuje kvalitu a 'svojskost' složek [...] ocení i pestrost a vykomponovanost celku [...] uniká mu však smysl toho všeho, význam celku, to, co celek představuje“ (Osol-

¹ Pavel Janoušek napsal v dopisu redakci Lidových novin: „Po pádu komunismu jsme dokonce tak daleko, že už se nám zpochybnil i ne-řád.“ Tak jen potvrzuje, že chaos je v jistém směru dnes čímisi přirozeným, že by byl skutečně div, kdyby se vyhýbal umění. Janoušek také konstatuje, že pokud východní umění objevilo „nějakou dokonalou formu [...], nebylo hanbou ji opakovat“, zatímco na Západě se chrámy i verše mění „podle zrovna panujícího směru“ (Janoušek 2005: 10).

sobě 1974: 148). Tato „revuálnost“ je podstatou, jádrem toho scénování, o němž je řeč a jež s takovou vehemencí poznamenalo plzeňský festival 2005. Zcela záměrně a vědomě pracuje s materiály jeviště tak, aby stvořily ruptury a trhliny mezi jednotlivými komponenty systému inscenace – zvláště a především mezi textem a scénováním –, systému, jenž by mohl nabýt v přesné a důsledně vystavěné komunikační situaci přece jen zřetelněji konturovaného smyslu jak jednotlivostí, tak celku. Už moderna svým hlavním stavebním principem – montáží – objevila tyto možnosti umělé scénické skladby, v níž svou roli hrají i švy. Jenže montážní skladba složená z „kousků“ vždycky jevila tendenci tyto trhliny nakonec překonat, zacelit a z částí položených samostatně vedle sebe vytvořit jejich spojením nový, jiný smysl. Existovalo tu stále povědomí o dramatickém plánu, jenž „nevidí revuální čísla, ale bezpečně čte jejich dramatické významy, nevidí výstupy, ale bezpečně rozeznává onen ucelený úsek mezilidské organizace a interakce, který hra modeluje“ (Osolsobě 1974: 148).

Pojmy mezilidská organizace a interakce referují o fundamentálním smyslu zprávy, kterou komunikační situace sděluje. Osolsobě mluví o tom, že dramatickému plánu můžeme také říkat sémantický. Lze tomu rozumět i tak, že smysl dosažený propojením promluvy, diskursu se scénickou deixí vytváří smysl referující o situaci lidí. Tento dramatický či sémantický plán nemusí zajistit tvořit, přinášet jenom text. Ale je už v tradici evropského divadla – a zvláště toho druhu, který také nebo jenom mluví – že slovo (a tím text) se na jeho vzniku a existenci podílí z velké, ne-li rozhodující míry. Jestliže je teorie chaosu tak silným proudem v literatuře, jak dotvrzuje kniha *...na okraji chaosu...*, a jestliže jedna podoba scénování dovede teorii chaosu uskutečňovat svými postupy jako divadelní poetiku, pak se nutně a samozřejmě nabízí otázka, na niž se souhrnněji pokusilo odpovědět Divadlo na Zábradlí svým cyklem čtyř současných textů, které vznikly na jeho objednávku: jak se do tohoto vstupu chaosu do našeho divadla zapojuje současná hra a její scénování. O odpověď na tuto otázku se pokusím v druhé části této úvahy.

Citovaná literatura:

- ABRIOUX, I. „Chaos and Order: Complex Dynamics in Literatur and Science“, *Théorie, Littérature, Enseignement* 1994, č. 12
- Divadelní noviny* 16, 2005 (4. října)
- GAJDOŠ, J. „Od dobře napsané hry k teorii dramatu“, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, Theatralia* č. 7, 2004, s. 38, pozn. 11
- HAYLES, K. *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, 1990
- HODROVÁ, D. a kol. *...na pokraji chaosu... (Poetika literárního díla 20. století)*, Praha 2001
- JANOUŠEK, P. „Přiblížit se přirozené absolutní dokonalosti“, in: *Lidové noviny* (rubrika Dopisy redakci) 27. října 2005
- LEHMANN, H.-T. „Die Inszenierung. Problem ihrer Analyse“, *Zeitschrift für Semiotik*, sv. 2, č. 1, 1989
- OSOLSOBĚ, I. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, Praha 1974
- PAVIS, P. *Divadelní slovník*, Praha 2003
- ŠALDA, F. X. „Edmond Rostand: Cyrano de Bergerac“, in: *O věcech divadelních*, Praha 1987
- ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 1986

Dramata Lenky Lagronové

Tereza Dlasková

„Oznamovat pravdivé rozvržení sil.“

Lenka Lagronová

Lenka Lagronová napsala první dramatický text *Nevím kudy kam* roku 1988. Od té doby uplynulo 17 let a seznam jejích prací má prozatím 20 položek – dramaturgických úprav, jednu rozhlasovou hru, televizní scénář, ale především 18 divadelních her. Velmi plodná tvůrčí dráha, proložená několikaletou odmlkou, má dynamický vývoj. Dělí se na dva pomyslné celky. Od počátku do dramatu *Tereška*, tedy přibližně do konce 90. let, a od *Terešky* po *Johanku*, napsanou roku 2004. Jakkoli jsou už v prvním textu naznačeny základní stylové vlastnosti, hledá autorka svůj osobitý rukopis průběžně a rozvíjí objevené formální i obsahové postupy. Je to cesta za divadelním zpodobněním světa a boje, který se v něm odehrává, skrze osobitý a nezaměnitelný divadelní styl.

V dramatickém světě Lenky Lagronové je vždy ústřední postavou žena. Hlavní hrdinka, v níž cítíme autobiografické rysy, zraje s autorkou. Za každým dramatem tušíme silný prožitek, niterný posun. Od nezralé a rozpolcené Marie přes Annu, Květu, Martu k Beátce a Věře, jejíž jméno má ne náhodou společný základ se slovem víra. V každé z nich je ozvěna předchozích i budoucích postav. Všechny nesou podobné rysy a pokládají si stejnou otázku. Jejich situace je v jádru totožná, pouze okolnosti se mění a prohlubují tak vhled do podstaty pro-

blému. Proto je možné na vybraných textech sledovat zřetelný a soustavný pohyb směrem k poznání sebe sama. Z pozice bezmocného strpění k odhodlání a aktivnímu řešení své situace.

Lenka Lagronová nepíše iluzivní výjevy ze skutečnosti, do které by divák nahlížel skrze 'čtvrtou stěnu'. Vytváří nový, jedinečný svět. Tvářnost dramatu se v průběhu času proměňuje, jsou v něm stopy expresionismu, symbolismu i absurdního dramatu. Autorčiny texty jsou velmi 'divadelní': nacházíme se ve svébytném, stylizovaném světě, který má svá jedinečná pravidla a zákony. Základní půdorys vztahů postav i časoprostorový rámec mají reálný a realistický základ, z něhož autorka rozvíjí metafory a symboly.

Rozprostírá před námi několik rovin hry jako prostoru pro vyjádření vztahů a pocitů, vyvěrajících z duše hlavní hrdinky. Například ve *Spinkej* se celé drama odehrává souběžně v realistické rovině péče o nemocnou matku, která nemůže usnout, a zároveň obrazně vyjadřuje celý 'nemocný' vztah matky s dcerou, který se potácí mezi dnem a nocí, který je nenechá spát a není z něj úniku.

Mladá žena chycená do pastí, často zpodobované místností, v níž se skoro nedá hnout a z níž se nedá odejít. Matka coby nepřítel, od něž se nedokážeme odpoutat. Vztah k mužům jako něco problematického, co vždycky selže. Láska, kterou jsme minuli a vidíme, jak kvetá jinde. V neposlední řadě hledání 'otce', láskyplné autority, která nás ochrání

a pohladí. Hledání toho, kdo to vše řídí, kdo ví, 'kde to jsme'. To jsou prvotní témata a motivy, předurčující linii první části tvorby Lenky Lagronové. Různě se transformují a hierarchizují. Z nich se rodí *Nevím kudy kam*, *Nouzov*, *Pelech* nebo *Antilopa* a další.

Jazyk textů v této první fázi je stále obrazivější. Autorka se v dialozích stále víc 'odpoutává od reality', aby dala prostor svobodě asociací, metaforičnosti vyjádření a prudké emocionalitě. V *Antilopě* se koncentrovaností a zkratkovitostí dotýká až expresionistických postupů. Drama zde nepramení z vnější zápletky nebo z činu, který by porušil řád. Rodí se z nitra postav. Tam trvá, dusí se, schovává a bolí. Jen 'pod slovy' tušíme zdroj nesnesitelnosti dramatické situace.

Nejsilnější zpráva, jakou čteme z první fáze tvorby Lenky Lagronové, je velmi drásavý pocit bezvýchodnosti. Pokud se ohlédneme za texty z let 1988 až 1993 (*Nevím kudy kam*, *Těžko sem někdo dohlédne*, *Spinkej*, *Antilopa*, *Srnečka*...), vidíme témata čerpající z niterného světa mladé ženy, která uvízla v neřešitelné situaci. Hrdinky nenalézají smysl svého bytí. Trpí nemocí, na niž neznají lék. Dramatická situace zůstává nesnesitelnou.

Autorka dospívá k nalezení nové dramatické metody v druhé etapě své tvorby, poprvé v dramatu *Terezka*. Téma her se vyjasňují a docelují. Na cestě od prvního dramatu osvojuje si autorka sice stále zřetelnější a osobitější rukopis, ale teprve postupně dochází ke srozumitelnosti sdělení, v němž se mísí obraznost s psychologickou hloubkou a znalostí duší postav, které jsou stále konkrétnější a pravdivější. Když později cítíme jistotu v zachycení konkrétního jednání postav, nabývá na síle i metaforický rozměr textů. V prvních krátkých dramatech cítíme ještě jistou míru nevyváženosti mezi světem obraznosti a zakotveným světem činů 'ted' a 'tady'. V ně-

kterých textech dominuje lyričnost nad dramatickou situací (např. *Spinkej*).

Terezka je zlomovým textem nejen po obsahové, ale i formální stránce. Je mnohem soustředěnější než například první delší hry jako *Nouzov* nebo *Nevím kudy kam*. Důsledně sleduje ústřední tematicko-motivickou linii, a to autorce umožňuje pronikat do větší hloubky, než tomu bylo na počátku tvorby, kde se významová struktura často tříštila o mnohost nespojitých motivů a akcí. Stále víc se také daří vtělit podstatu situace ze slov do jednání. Nemusí se tak slovy pojmenovávat skutečnosti, které lze vyjádřit jevištní akcí. Divadelní potenciál textů nabývá na síle.

Spolu s *Terezkou* je triáda dramát *Království*, *Miriam*, *Nikdyprozatímním vrcholem* tvorby Lenky Lagronové. Představují rozsáhlé skladby s přesnou strukturou a jasným nasměrováním zprávy, kterou chce autorka skrze ně předat. Celek se vždy vyznačuje gradací a tempem. To je určováno především žánrovými zlomy a jasnými pointami situací. Vzniká průsečík mrazivé tragiky a jemného humoru, plynoucího z laskavého pochopení lidských slabostí a naivit. Často je tato dvojlovnost pointována groteskním momentem.

Formální vytříbenost a zručnost přichází ruku v ruce s tematickou proměnou textů. Výchozí pozice hlavní hrdinky dramatu se příliš nemění, ale její zobrazení je plnější a plastičtější. Autorka ale především nalézá východisko z nesnesitelné situace. Do poselství textů mocně vstupuje víra a skrze ni nalezený smysl života. Východisko není vně, nelze ho 'zavřít do skříně' jako matku v *Antilopě*, ale čeká uvnitř. Dokud se Květa, Věrka nebo Marta nezmění, jsou konce her stále jako bolavé rány. K niterné proměně ale v bolestném procesu dochází a dosud spoutané ženské postavy dospívají ke svobodě. Poprvé v Beátce z *Království* a pak ve všech následujících textech.

Od Marie k Cíle

Nevím kudy kam (1988)

Táta: Marie, vy nemáte na sobě šaty. Jste nahá!

Marie chodí se Štefanem, se kterým si tak úplně nerozumí, ale asi si ho vezme. Předtím chodila se Štěpánem, ale ten má teď jinou a čeká s ní dítě. S oběma muži, matkou, otcem a bratrem jednoho z nich, a dokonce se Štěpánovou snoubenkou, je Marie zavřená v jedné místnosti. Postupně se tu všichni „posbírají“ díky systému stěhování, v němž platí, že „kdo co uloví, to má“. Rodiny žijí v rámci ad absurdum uskutečňované hry „škatulata hejbejte se“. Ozve se houkání a všichni se vydají na lov nového sídla, často marný. Pak se vracejí tam, kde chtěli zanechat snoubence Marii a Štefana samotné, a tak je to i s dalšími postavami.

Vztahy se na těchto pár čtverečních metrech zintenzivňují. Napětí, plynoucí z předstírané pohody, ze snahy „spolu vyjít“, neboli se „vejít“ do jediného pokoje se všemi vzájemnými problémy, se ale stává neúnosné a začíná vyvěrat napovrch. Dopomůže tomu hra „na slepou bábu“. Marie se zavázanýma očima v rámci ní zamění touhy se skutečností, nevědomky se vrhá do náruče ztraceného muže, aby podvedla svého téměř snoubence, to vše před očima jeho rodiny. Je to přece „jen“ hra, a tak s sebou strhává další, aby uvolnili potlačované touhy a emoce. Vrcholí tím situace vzájemně odcizených lidí, kteří sice touží po sdílení s druhými, ale nedovedou je naplňovat. Míjejí se se skutečnými city, aby padali do náručí těch nepravých a nalhávaných. Protože v rámci hry neplatí pravidla běžného spoluzití, může si každý dělat, co chce. Bortí se poslední pravidla jakési slušnosti, která by mohla zachránit dané společenství před rozpadem. Táta chtěl zasáhnout ve chvíli, kdy pada-

ly poslední bariéry, Syn i s Marií ho ale posílají „pod postel“, nenechají se zastavit. Vzápětí otec umírá, a s ním jako by odešla poslední možnost záchrany. Kromě smrti vstupuje „do hry“ její protipól, nový život: Ivanka, Štěpánova snoubenka, začíná rodit.

Celé drama působí, jako bychom nahlíželi do niterného panoráma Marie. Zmatek v něm se stupňuje, úzkost, obzorně vyjádřená už nedostatkem prostoru, je stále větší. Dokonce se jedná o jakési bezvýchodné bludiště, protože končíme tam, kde jsme začali – u pokusu (opět marného?) uniknout ze smyčky.

Nouzov (1989)

Kryštof: Tak půjdeme bez cesty. Přece ten barák stojí naproti, vidíme ho, tak k němu dojdeme.

Anna žije s matkou a bublajícím papiňákem v pokoji plném skříní. Chce jít „na výlet“, za což se jí dostává od Matky hory výčitek a vyděračských frází. „Proč musíš někam chodit? Já taky nikam nelítám. Až umřu, tak si budeš chodit kam chceš, ale teď bys nemusela zbytečně lítat.“ Zasypává Annu slovy nedůvěry a pěstuje v ní pocit, že nic nedokáže. „Proč jseš tak nemožná, proč jseš tak nemožná. Proč jen pořád sedíš a přemýšlíš a proč aspoň už jednou nevstaneš... A nikdy mi nic neřekneš. Nebo lžeš. Proč se vůbec bavíme? Lžeš.“ Z této klece neporozumění Annu zdánlivě vysvobodí až Kryštof. K jejímu překvapení přichází i Oldřich. Jak později pochopíme, je to její bývalý přítel. Matka se s nimi loučí slovy: „Já už stejně umřu, tak si nekaž život.“

Anna musí odejít, musí pryč, hledat vlastní cestu. S baťůžkem se vydává na cestu do dospělosti, pokouší se osamostatnit a vymanit z všeobjímající, ničivé péče. Cílem „výletu“ je nalézt otce. Otec

je neznámá, idealizovaná bytost. Bydlí v „pohádkové chaloupce“, která je na dohled z místa, kde se trojice usadila. Anna tu předtím naaranžovala malou hostinu pod stromem a rozehrála tak hru.

Chaloupka se světýlkem je sice na dohled, ale jak se k ní dostat, když člověk nemá jistotu, že půjde správnou cestou? Není koho se zeptat, a když už se někdo najde, chybí k tomu odvaha. A tak skupinka, ještě rozšířená o Oldřichovu novou dívku Sabinu, uvízne v čekání na kohokoli, kdo poradí. Když ale i to selhává, čeká se na „tátu“: „*Táta. Táta to určitě slyšel a přijde nás odsud vytáhnout... Určitě přijde. On mě nikdy nenechal samotnou.*“ Mnohokrát už chtěli vykročit na cestu za světýlkem, ale vždy se najde pochybnost, která je odradí. Tato věčná váhavost a strach z prvního kroku je chytí do paradoxní pasti čekání na jistotu, kterou nikdy nemohou mít. Zároveň mají celou dobu „tátovu chaloupku“ na dohled...

V té chvíli vstupuje do ustrnulé situace neznámý Muž, který jim začne nenápadně opět řídit život. „*Tady jsou cesty i všechno ostatní. Co jen chcete. Jen musíte být hodní. Ale to vy jste. Tak to bude bez problémů. Ale už tady máte tu návěstěvu.*“ Přivádí za nimi minulost – Matku, a zanedlouho i barikádu skříní – to, před čím se snažili utéct.

Vše se má vrátit do starých kolejí. Anna ale tlak v sobě nevydrží, nemůže už dusit pravdu o svém vztahu k Matce. „*Mami, jestli budeš křičet, tak se zabiju. Mami, já nechci, abys byla moje. Táta je můj. Ale ty mě nenávidíš. Nikdy tě nepozvu na svatbu, nikdy ti neukážu svoje dítě a nikdy nevstoupíš do mého domu.*“ Přátelé, kteří měli fungovat jako pomoc na nové cestě, přelezou skříně a jsou pryč. Chvilí na Annu čekají, ale když otáčí, zmizí.

Matka ji zdržela svým mlčením. Jejich vztah má šanci na katarzi. Tomu ale matka zabrání. Chce, aby se vše vrátilo do starého pořádku. Nechce se zajímat o to,

kde jsou, co se změnilo, co je čeká, prostě si chce opět zvyknout. I na „toho pána“, který je hlídá. Anna v sobě opět nachází sílu, poráží skříně a konečně odchází za světýlkem v chaloupce. Že i to je jenom fingované, že i chaloupka naproti je jen past, se dozvídáme od neznámého pána: jako by se tím škrtla naděje, kterou skýtal Annin odchod.

Spinkej (1992)

Květa: Ukrutně veselo mi je, mami.

Spinkej je komorní minidrama dvou žen – matky a dcery, v němž se ale převrací životní role. Fabule je prostá. Květa se snaží uspávat svou matku. Je to dcera, kdo musí neustále pečovat o svou matku, mateřsky ji konejšit jako dítě, zahřívat její zmrzlé nohy, vyprávět jí, hrát si s ní na její smyšlené světy, spát s ní v jedné posteli. V postavě matky se tak setkává nemohoucnost stárí a smrti s dětskou bezmocností. V zatemněném pokoji, kde netušíme, jestli je den nebo noc, kde přestávají platit pravidla 'normálních' vztahů, pochopíme, že vše je součástí jiného času, vymknutého z reality. Že sledujeme výjev posunutý optikou chorobného vztahu. Že jsme se ocitli v úmorném snu, i se snovými rekvizitami. Motiv zlého snu je ostatně i v dalších textech L. Lagronové velmi častý. Matku budí děsivé představy a má strach spát. Spánek, odpočinek, bezpečí, nic z toho ale ve vztahu s Květou nenastane, ačkoli ta se o to velmi snaží.

Matka leží bezmocná v posteli, nemůže se hnout. „*Brní, prořezávají se nějakým živým trámem a konce, konce se nedořežou. Upadnou mi, že?*“ Matčiny nohy, kvůli nimž je odkázaná na postel a kvůli nimž Květa musí být její „služkou“, se proměňují. Když bere dcera matku do náruče, zjistí, že má místo nich křídla. Motiv nemohoucnosti, odkázanosti na cizí pomoc, se tu spojuje s motivem ptá-

ka jako symbolem svobody. Matka se pomalu „od nohou“ prorůstá do „jiného světa“. Možná do světa šílenství, do světa smrti.

Když se refrénovitě opakuje Květino „Spinkej“, a za něj se přidává dokonce vykřičník, začíná se nám také do mysli vkrádat téma spánku věčného, vykoupení z nesnesitelné závislosti a odevzdání, jakou matka na dceři vyžaduje. Situace nemá východisko. Krátké, zhuštěné básnické drama mezi matkou a dcerou se stupňuje, nikdy ale nedojde ke skutečnému konfliktu. Sladké „spinkej“ se z přání, přes výhrůžku mění v toužebnou prosbu. Tato polosnová surrealistická noc nemá pro Květu konce.

Těžko sem někdo dohlédne (1992)

Otec: Ale my jsme pro ni nesmrtelný, ne?

V textu *Těžko sem někdo dohlédne* vystupují otec, matka a dědek. Dceru tušíme jen ze slov rodičů. Snad je v kočárku, snad leží pod peřinou, snad je to jen prelud matky a otce. Jako představa rodičů aktivně zasahuje do děje. Všechno, co dělají, je „pro ni“, vše se točí kolem ní a jejích narozenin. V pokoji se zazděným oknem, který jeho obyvatelé poněkud přerostli, je na stole narozeninový dort se spoustou svíček. Dialog otce a matky se odvíjí od problému, co dceři dát. Tematizuje se tím obecnější rovina úvahy, co vlastně vůbec mohou rodiče dát svým dětem, co jim mohou nabídnout.

Od počátku je silně přítomný motiv hry. Rodiče si mezi řečí o štěstí dcery hrají s vláčkem, matka houpe prázdným kočárkem. Dominantní je také motiv stárnutí a smrti. „*Dvacetiletá neoznánila úmrtí svých rodičů a žila s nimi dál*“ – zpráva, kterou chce otec dát dceři k narozeninám. Nebo jí věnuje příběh o „vlčím dítěti“? „*Jestli ho poznali, to se neví, jenom tam leželo spousty hraček. Jak je roztrhal, tak střeva povlácel mezi nábytkem a vy-*

běhl zase ven. Přímo mezi ty své vlky...“ Obě tyto linie se spojí v postavě dědka, který se najednou „narodí“ v posteli, kde oba rodiče leží. Vyleze zpod peřiny a křičí: „*Ráno! Ráno! Budeme si hrát!*“ Pak jim rozdává rodičovské role a chce jejich pozornost. Není s ní ale spokojený a zanedlouho zalézá zpět s připomínkou: „*Uklid'te si tu. Svítá.*“

Opět jsme ve světě, kde je vše naruby, role jsou zpřeházeny. Rodiče jsou dětmi a opačně, a tak se tvoří celý řetězec vztahů, na něž se nelze spolehnout, protože zároveň je všechno „jen hra“. Monstrum dědek-dcera zalezlo pod peřinu do nohou matky a otce. Odtamtud slyšíme mlaskot. Naplňuje se motiv pokousání (vtipně spojený i s kousavým pletným svetrem) a požírání. Mísí se mužský a ženský rod v oslovování toho, co je pod peřinou. „*Au... pst... něco ze mě utrh... Kdyby se aspoň... mezi těma... střevama... Kdyby se... nehrabala...*“ Zoufale prosí „*hají, hají*“, ale mlaskot neustává. Dědek zpod peřiny šeptá: „*Táto. Mámo. Hřej!*“

Srnečka (1992)

Marta: Rozšmelcuju si ho a sežeru, než bych koukala na to, že neprobíhala láska, a dělala, jako že nic.

Vztah rodičů a dětí není naplněný důvěrou a bezpečím, ale je to boj a strach z protivníka. Stejný obraz mezilidských vztahů najdeme i v *Srnečce* a *Pelechu*. Mezi mužem a ženou probíhá něco na způsob lovu. V *Srnečce* přijde Marta k Rudolfovi na smlouvenou návštěvu. Rudolf tu není, jen zanechal vzkaz „*Jsem na lovu. Vem si pušku a přijď za mnou.*“ Místo něj se ve vedlejší místnosti objevuje Sousedka. Nabízí „panu Hanušovi“ pečenou srnečku v mléce. Zahazuje jakousi hru na čekanou – obchází stokrát stůl, než vejde. Marta všechno slyší a schovává se. Nemůže pryč, protože sousedka místnost zamkla. Stupňuje se strach a zmatek. Důležitou roli hraje světlo a tma.

Vše se topí ve slabém svitu svíčky. Postavy jen tušíme, nic nerozeznáváme přesně, není možné ničemu věřit.

Tak je to i ve vztazích. Žena vstoupila do pokoje muže, jehož miluje. Představta krásného večera a noci se však rázem mění v hororovou scénu. Vstoupila do pasti člověka, jehož obraz se promění takové. „*Tady žádnéj Hanuš není a Rudolf není myslivec.*“ Zároveň ale vidí, že jeho stěna je pokryta loveckými trofejemi. Ocitla se v pasti světa, jemuž nerozumí.

Sousedka už zatím stokrát obešla stůl. Se 'sladkými' slovíčky vstupuje do místnosti jako soused s puškou v ruce. V malé tmavé místnosti se odehrává nerovný souboj o život, o dominanci. Je muž-sousedka-soused jakýsi 'nečlověk', nesrozumitelná bytost, nebo je to jen Rudolfova hra? Ke konci do ní vstupují i náznaky násilí. Po výstřelu z pušky vše korunuje „*mlaskání, někdo si tu pochutnává na mase*“.

S trochou nadsázky se dá říct, že Lenka Lagronová hororově parafrázuje rčení, že „láska prochází žaludkem“. Od lásky k nenávisti je krůček, stejně tak ke smrti. Vrací se tak obraz použitý v žertu v *Nevím kudy kam* při Mariině hře na svatbu. „*Štěpán: Vážení snoubenci, rodino! Přišli jste, abych vás oddal. Chcete se s největší chutí pustit do toho druhého. Ale pozor! Buďte opatrní, ať si nevylámete zuby. To v tom lepším případě. V horším, ať toho druhého nesežerete. Pozor! Buďte opatrní!*“ Láska není dávání, ale požírání. Ten druhý chce naše maso, náš život.

Pelech (1992)

Lída: *Mělo to být velké lůžko, a je to pelech.*

Lída je sama v posteli v pokoji, z nějž vidíme na protější okno, kde bydlí Muž. Žena sama v pokoji se zpovídá ze své touhy, ze své bezradnosti. Verbalizuje každický svůj pocit. Mluví na sebe jako na

třetí osobu. Snaží se povzbudit, pocho-pit, ptá se sama sebe, hledá.

Muž také promlouvá – ze svého okna. Vyzývá Lídu, aby k němu šla. Láká ji. Lída se ale zavře a schová pod peřinu. Okenní tabulku prorazí dlažební kostka z mužovy ruky. Jeho volání je paradoxně spíš výhrůžné. „*Mám kámen a nůž! Pojd'!*“ Lída, která ví o propasti mezi okny a slyšela výhrůžné mlaskání, „*vykročí, natahuje se, ale protější okno je daleko. Lída padá. Výkřik pádu a potom jenom mlaskot.*“

Mezi ženami a muži v dramatech Lenky Lagronové většinou neexistuje ani důvěra, ani láska. *Pelech* je situačně i jazykově nejbližší intimní, lyrické básni. Obsahuje i autobiografické motivy („*Dvacáté druhé září toho roku. Bolesti přivítaná nadechla ses stébel hledajících v tobě svou zelenou*“: L. L. se narodila 22. 9. 1963).

Antilopa (1993)

Cíla přikurtuje Sebastiána k posteli i s peřinou. Po-malinku si uřízne ruku a položí ji Sebastiánovi na peřinu.

Cíla: *Na. Pořád se mi chtělo na tebe sahat.*

Roku 1993 píše Lenka Lagronová drama *Antilopa*. Rozrůstá se z textu *Spinkej*, který vlastně tvoří její první část, obohacený ovšem o podstatné motivy a změnu prostředí. Cíla (bývalá Květa) se i s matkou nachází ve „vykachlíkované místnosti“, jejíž vybavení působí nemocničně. Mezi matkou a dcerou probíhá obdobná 'hra' na uspávání. Teď má ale důležitou motivační stranu Cíly. Ta totiž čeká na muže, na Sebastiána. Cíla nakonec spící matku schová do skříně a přijme návštěvu.

Vnitřní svět hlavní postavy v *Antilopě* je proti *Spinkej* bohatší o touhu po lásce, po spojení s mužem. Nešťastné setkání Cíly se Sebastiánem se děje v divém tempu prudké obrazivosti, jako celé drama. Opět není zachycováno realisticko-psychologické jednání postav, ale stav: jakási vnitřní trýzeň a její dramatický rozměr ve vztazích s druhými. Dokonce

se může celý text jevit jako básnické zachycení duševního boje jediné nemocné myslí, vytvářející si vlastní preludy a postavy. Tato varianta je ještě podepřena umístěním do místnosti připomínající chladné prostředí léčebny.

Mezi Cílou a Sebastiánem nemůže dojít ke sblížení, jednak kvůli stále přítomnému přízraku matky, ale i kvůli Sebastiánově slabosti a ustrašenosti. Každé slovo, každý sebemenší náznak souznění, i jenom touha políbit jeden druhého, vše je problematizováno a naráží na vnitřní bariéru v Čile i v jejím part-

nerovi. Postavy k sobě nemohou, protože jsou zalité do vlastních neprodyšných světů. V momentu naděje, že se přece jen 'milenci' sblíží, matka vychází ze skříně. Cíla se nedokáže osvobodit. Mučí ji výčitky svědomí a vina za uvěznění matky.

Přestože jejich vztah nedochází ke katarzi, k očistění a osvobození se, je v Antilopě toto téma vyjádřeno nejsyrověji a zároveň nejplněji. Z každého řádku je cítit prudká bolest, z níž není úniku. Jazyk je plný drásavé obrazivosti, ukazující do nitra duše spalované beznadějí.

Terezka a Johanka

Druhá tvůrčí etapa Lenky Lagronové se prozatím skládá z šesti dramat. Úvodním dílem je *Terezka* z roku 1997 a posledním *Johanka* z roku 2004. Biografická dramata zachycují život a činy světic Terezy z Lysieux a Johanky z Arku. Ústřední postavou tedy není žena přímo navazující na předchozí rostoucí řadu dramatických hrdinek s obdobným niterným hledáním. Texty vycházejí ze skutečných životních událostí historických postav, ale tematicky všech na budoucí dramata mocně inspirují, což platí především o *Terezce*. Ta jako by naučila další ženy v textech Lenky Lagronové žít.

Terezka (1997)

Terezka: Anežko, nesmíme plakat, to je štěstí, že máme utrpení.

Drama vychází ze života a duchovní nauky Terezie od dítěte Ježíše a od Svaté Tváře. Tato svatořečená členka řádu bosých karmelitek je nositelkou dramatické situace, která se odehrává v klášteře, kam se uchýlila mladinká Terezka Martinová i se svou starší sestrou Anežkou.

Podstata konfliktu *Terezy* spočívá v tom, že mladá novicka bojuje 'láskyplnými zbraněmi' proti duchovně vyprázdněnému a zkostnatělému řádu v klášteře, který bez prožívané lásky k Bohu může spíš připomínat drezúru. Pravidla drží pevně v rukou Matka představená, ale různé podoby spoutanosti, vnitřní a později i vnější, má v sobě každá z členek řádu. Terezka si své okolí postupně získává laskavostí a dětskou bezprostředností. Postupně zasvěcuje do své „Malé cesty“ ustrašenou Magdalénu, nepřístupnou Vincentu i pořádek chránící Matku představenou. Její sestra Anežka je jí po boku stále, i v těch nejhorších chvílích bolesti. Poté, co se jí podaří osvobodit k lásce všechny své blízké, Terezka umírá na tuberkulózu.

Působivost *Terezy* není ve složitosti fabule nebo překvapivosti zápletky, ale v půvabu a opravdovosti hlavní postavy. Jako by z *Terezy* vyvěralo dětské vidění světa, spojené s hlubokou vírou v jeho dobrotu. Jednání hrdinky je plné malých 'nepatřičností', které v klidném prostředí kláštera působí často humorový rozruch. Ale i přes laskavý tón má *Terezka* svou naléhavost a sílu.

V obraznosti prostupující všechny situace jsou nejsilnějšími motivy stále se vracející obraz moře, na jehož břehu stojí maják, a všudypřítomný motiv krve. Moře lásky, která Terezku unáší, se v závěru hry propojuje s mořem krve způsobeným její nemocí. Vše vyplouvá za světlem majáku, který pak zůstává v dramatice Lenky Lagronové už stále přítomný.

Johanka (2004)

Johanka: Nejraděj bych seděla doma. Jenomže moje hlasy říkají, že...

O sedm let později vzniká *Johanka*.¹ Na její příběh – v protikladu k ‘ženskému dramatu’ *Tereška* – nahlížíme optikou mužů, pobočníků krále Francie, jeho poradců, duchovních i vojevůdců. Zabarikádování v síni gotického hradu dívají se všichni ven jen skrz průzor po vypadlém sklíčku z vitráže. Především se tím brání tomu, aby je někdo spatřil v jejich pochybách, strachu a obyčejnosti. Absenci jakéhokoli majestátu podtrhuje autorka užitým jazykem, který je obecný, nespisovný a snižuje mluvčí do pozice ‘obyčejných’ lidí.

Království (2002)

Beátka: Mám zadek, šedivý vlasy a talent! Musím se hejbat! Mít figuru! Nesmím jíst! Žádný šminky! Musím být sama! Něco ze mě musí bejt! Slavná! Královna! Super! Žádný děcka! Jenom žádný děcka! Žádný pršení! Výheň! A medu až do konce života.

Až pět let po *Terezce*, roku 2002, vzniká *Království*,² drama v mnoha směrech jiné než všechny předchozí, ale i budoucí

¹ Spolu s další hrou *Miriam* byla *Johanka* otištěna v časopise *Disk 8* (červen 2004), s. 159, resp. 168–175.

² Hra byla otištěna v *Disku 4* (červen 2003), viz s. 137–149.

Důležitou roli i v charakteristice postav hraje motiv pojídání, přejídání. Všichni v místnosti se něčím doslova cpou. Potravina se symbolicky pojí k tomu, kdo ji jí. Vznikají tak zkratky na hranici karikatury. Vojevůdce pojídá maso, slabošský král sladkosti a Alancon, králův bratr a Johančin spojenec, jí jablka.

Johanka vstupuje do této společnosti třikrát a přirozeně tak dělí hru do tří obrazů. Poprvé muže přesvědčuje o své pravdě a nutnosti nevzdávat boj. Podruhé už ji vidíme jako slavnou vítězku, potřetí jen slyšíme za oknem její autodafé. Nepřímo, ale o to silněji zažíváme konec jejího života. Sledujeme Johančino upálení ‘v očích’ ostatních postav. Alancon bere do rukou odpadky a zbytky, nakupené v místnosti, otevírá okno a vše postupně vyhazuje. Nedá se ale mluvit o katarzi, která by zasáhla všechny postavy a proměnila slabého vládce ve skutečného krále.

Johanka sama téměř nic neříká a v momentech, kdy krále přesvědčuje o jeho síle, které se musí chopit, nám velmi připomíná dětskou Terezku. Do pokryteckého a ustrašeného společenství vnáší bezprostřednost a nezdolnou víru, pro kterou ale na světě ještě nenastal ten pravý čas.

Od Beátky po Věru

texty. Je to rozsáhlý, důmyslně prokomponovaný text s mnoha postavami i proměnami prostředí. Především se ale jedná o přerod v nitru postav, které jsou komplexnější a plastičtější a dovolují tedy vznik bohatších situací.

Hlavní postavou, pokračovatelkou dosavadních ženských hrdinek, je Beátka. Žije se svou sestrou Martou v domě na vesnici, kde je malý kostelík, vedle něj klášter, na dohled hřbitov a torzo starého hradu. Už několik let je sucho. Dokonce takové, že vyschla místní řeka. Beá-

tina situace začíná být neúnosná. Žije s Martou a dědictvím otce, který jim zanechal nekonečnou mísu medu, z níž mají jíst do smrti... Je sama, touží po naplnění, po dětech, muži, trápí se v životním stereotypu, nevěří v sebe, ve svou ženskost, ve svou tvorbu, v nic. Beátka vidí jediné možné východisko v tom, že 'sbalí' Davida, jediného pořádného muže široko daleko. Tento záměr se sice zdaří, ale Beátka vzápětí narazí na Davidovu frázovitost, sebelítost, povrchnost a vnitřní prázdnotu. Poslední naděje, že s Davidem, tímto 'králem' vesnice bude mít svatbu, děti a „záclonky“, ztroskotala. Nahlédla do něj a spatřila marnost a sebelásku.

Do společenství vesnice patří kromě sester a Davida ještě Šimona. Místní blázen, překážející všem svým refrénem „*Na rybu se musí čekat*“ a ohlašující příchod „*království*“. Dále je tu kněz, který není nijak konkretizován – je prostě dobrým pastýřem svých oveček.

Sestry jdou na začátku hry do kostela na slavnost „svatby s Kristem“ jedné z budoucích novicек. Paralelně s tímto dějovým motivem se rozvíjí Beátino uvažování nad vlastní svatbou. Sestry slyší z kláštera slavnostní zpěv a hádají se, jestli to je nebo není „opravdová“ svatba.

Díky setkání s Davidem Beátka poznává, že změnou musí projít ona sama. Dostala se na dno víry v sebe, aby našla víru jinou. Za přítomnosti všech členů vesnického společenství se odehrává polosnový výjev v kostele, kdy se zoufalá Beátka pokusí obrodit skrze zaslíbení se Kristu. Jsme svědky pokusu o zrod nové bytosti, za pomoci kněze a novicек. Beátka nejprve odevzdává obrazně i doslova na oltář víry všechny své sny a touhy v podobě různých nasbíraných obrázků, látek na svatební šaty a všeho dalšího. Strhává si vlasy a přistupuje ke slavnosti „odevzdání“. Zatím ale není připravena, zatím to nedokáže. Ačkoli

první pokus ještě nevyšel, už zná svůj nový směr a už ten sám jí dodává sílu, aby začala měnit svůj život. Netouží už marně, pracuje k naději.

Následující finální obraz očistý obímá celou vesnici se všemi obyvateli. Především ale obrozuje představu „království“ v nitru každého z nich, poodhalí nesmyslnost přizemního a omezeného chápání tohoto pojmu. Záleží pak na každém, jak se s tímto poznáním vyrovná. Konečně přišel déšť. Jako by ho spustila odvaha, která se najednou zrodila v nitru Beátky a pomohla i Martě. Ta na hřbitově skoncuje s „kralováním“ svého a Beátina otce, který i z hrobu řídil jejich životy. Šimona do Beátina závoje konečně chytí svou rybu v řece, která se vrátila. Nenadálý déšť narušil vysušenou konstrukci hradu nad vesnicí. Před Davidovými očima se tak pomalu bortí místo, kam si chodil léčit frustrace, kam chodil snít s korunkou na hlavě o vlastní velikosti. Po této obecné očistě teprve přichází Beátino „odevzdávám se ti“, k němuž se přidává i Marta.

Království je nové také v tom, kolik prostoru nechává vedlejším postavám. To se týká zejména Marty. Ta je starší než Beátka a zvykla si už o trochu víc na neutěšenost svého bytí. O to křečovitěji se zároveň samozřejmě drží vyjetých kolejí života. Komunikace sester se už děje v ustálených vzorcích. Jakmile je Beátka začne porušovat, Marta znervózní. Její život je silně spjatý se hřbitovem. Každodenně tam chodí a stará se o otcův hrob. K tomuto místu se také pojí Martin okamžik katarze. Její osvobození přichází právě zde. Do otcova prasklého hrobu vylévá jeho bezednou mísu medu. Začíná pršet, jako by někdo sňal ze světa kletbu. Na hřbitov přichází David. Završuje se zde příběh jeho životního sebeklamu. Zatímco Marta dělá konec s lepkavou minulostí, začne se bořit Davidův hrad. Jako by tu autorka chtěla skoncovat s kralová-

ním všech pozemských marností. Ne-
ní to okamžik nijak patetický. Naopak
nechtěným propojením promluv Mar-
ty a Davida, kteří komentují každý svou
činnost, dochází k vtipnému nedoro-
zumění. Groteskním vyvrcholením si-
tuace je Martina facka, přilepená me-
dem k Davidově tváři.

Všichni se scházejí v kostele. Šimona
tam přináší kapra, svůj první 'opravdic-
ký' úlovek. Živý tvor vložený do rukou
Beátky, Marty, Davida i kněze má moc
očistit je od dosavadního planého bytí.
Chovají ho jako dítě, které nikdy nebu-
dou mít. S úžasem sledují jeho „puk, puk,
puk“, jako projev nefalšovaného živo-
ta v přítomnosti, v jejich rukou. Ryba je
samozřejmě také symbolem Krista, kte-
rý se na celý výjev dívá „otevřenýma oči-
ma“ z křížifixu. Kapr na oltáři odevzdá-
vá svou duši do Božích rukou, tak, jak to
v jiné podobě zanedlouho dokáže udělat
Beátka s Martou.

Tato hra je v řadě autorčiných děl
zlomová, protože přináší novou kvalitu,
která se rozvíjí v dalších dílech. V *Krá-
lovství* prvně dochází k řešení neúnos-
né situace a přerodu hlavní hrdinky. Ten
je spojený s vírou a slibem daným Kris-
tu. Působnost této katarze se ale vztahu-
je na celé společenství a na celý svět skr-
ze déšť. Poselství naděje, která se zrodila
v této hře, se přenáší i do dalších drama-
tických textů Lenky Lagronové. S ní i no-
vé stylotvorné prvky.

Miriam (2003)

*Mirka: Za pár měsíců tady nic nebude. Jenom samá
mateřidouška. Ta je taková... roste všude... udrží
se na všem.*

V poněkud pozměněné podobě, ale se
stejnou silou a naléhavostí se téma ob-
rození, znovuzrození člověka objevu-
je i v dalším textu – v *Miriam*, napsané
o rok později. V *Království* hrál hřbitov
důležitou roli, *Miriam* se na něm ode-

hrává celá. Je to ovšem hřbitov židov-
ský, který má úplně jinou atmosféru
i významovou hodnotu než křesťanský.
Setkávají se na něm dvě ženy, možná
ještě dívky – Věrka a Mirka. Mirka žije
v bývalé márnici, stará se o hřbitov, se-
ká na něm trávu. Věrka se na hřbitov
uteče před světem, před lidmi, s nimiž
si nerozumí, protože je „mimo ně“. Pře-
počítává si tu prášky, čtyři sta tabletek
nashromážděných pro chystaný únik
ze života.

Hned první setkání Věrky a Mirky je
naplněno symbolikou smrti, ale v žád-
ném případě nepůsobí tragicky ani pate-
ticky, spíše je odlehčeno humorem. Mirka
s kosou v ruce budí Věrku ve strachu, že
spolykala prášky rozházené kolem. Věr-
ka procítá a v úleku a zmatené rozespá-
losti volá: „Ještě ne, ne, prosím, ještě ne!“,
jako by se setkala se smrtí. Bezděčná, ne-
uvědomělá prosba o zachování života,
adresovaná bezprostředně po probuze-
ní vlastně nepatřícně, bez uvědomění si
skutečnosti, té, která přichází na pomoc,
je velmi příznačná pro celý text. Pro-
zrazuje, že Věrka ještě nechce opravdu
zemřít, a jak pochopíme později, chce
vlastně velmi intenzivně žít, jen jí to ne-
jde, neumí to.

Díky setkání mohou obě ženy prvně
v životě zakusit krásu sblížení, sdílení
duševní bolesti, ale i radosti, která k nim
přichází ve chvíli, kdy se rozhodnou, že
ukončí svou neúnosnou situaci a začí-
nají si připravovat krásný rituál smrti.
Jejich komunikace je natolik intenziv-
ní, že místy působí jako promluva jedi-
né bytosti. Setkaly se náhodou, ale jako
by byly sestry. Prožívají svět velmi po-
dobně. Od hluboké samoty, přes neustá-
lý niterný strach až po trestání, kterým
'zhmotňují' svou duševní bolest, aby by-
la snesitelnější a uchopitelnější. (Tím-
to motivem se dívky nevědomě propo-
jují s tradicí mystiček, které se krutým
postem a fyzickou trýzní chtěly přiblížo-
vat Bohu. Tato touha u Věrky a Mirky ale

není reflektovaná a pojmenovaná. Kona-
jí tak z vnitřní potřeby.)

Přesto jsou mezi nimi rozdíly. V po-
stavě Mirky tušíme tajemství. Jako by by-
la z jiného světa. Žije v márnici, v mís-
tě mezi bytím a nebytím. Neví, co je to
walkman, který Věrka poslouchá, čte
hebrejský text na stěně svého obydlí, ale
tvrdí, že mu nerozumí. Zmíní se, že „jed-
nou nejedla i dva roky“. Anděl, který slétl
na pomoc Věrce, zbloudilá duše někoho
z pohřbených, sestřička smrt? Autorka
její tajemství nijak nevysvětluje, jen ji ne-
cháává konat. Vedle ní Věrka, jejíž minu-
lost tušíme z popisu vnitřních ran, které
vycházejí najevo a jsou symbolizovány
krvavým kolenem. Jisté je, že obě se jak-
si vyloučily, vyhodily ze společnosti lidí
a chystají se zahodit své životy úplně.

Tím se dostáváme k důležitému ‘za-
rámování’ *Miriam*. Jako předznamená-
ní všeho, co se bude dít, kdosi za hřbi-
tovní zídkou vyhodí sochu Panny Marie,
kterou na konci příběhu dívky najdou
a vysvobodí ze smetiště. Umístí ji nad
svůj hrob.

Celá situace má na mnoha místech
charakter náhody a nedopatření. Jedi-
né, co Věrce zabrání v útěku ze hřbitova,
od Mirky opět do samoty, je zakopnutí
o hrob a rozbité koleno, které pak ‘re-
žíruje’ další vývoj. Věrka musí zůstat
a nechat se ošetřit. Nedopatřením tedy
dojde k sblížení. Mirka s Věrkou se nej-
prve bezděčně dotýkají biblického textu,
modlitby Kadiš, a na konci sochy těhot-
né Panny Marie. Jaksi mimochodem se
tedy dotýkají posvátna, které k nim pro-
mlouvá, a ony slyší, ačkoli jeho působení
nedokážou pojmenovat. Zpívají o božím
beránkovi a modlitbu k Marii zvané Mi-
riam. To všechno jim pomáhá, aniž tuší
proč a jak. Jako by byly v ochraně „pří-
mluvkyně lidí“, která zvítězila nad smr-
tí. Té, která na konci, když Mirka s Věr-
kou leží v hrobě a nápoj s rozpuštěnými
prášky mají na dosah, stojí nad nimi
a „chvěje se“.

Nikdy (2004): jevištní adaptace rozhlasové hry Vstaň, prosím tě

*Věra: Já jsem jednou prohrabala celej ten sekretář.
Hledala jsem nějaký papír o tom, že jsem adoptova-
ná, že nejsem jejich.*

Triádu velkých dramatických textů do-
vršuje *Nikdy*. Fabule, jak to u L. L. bývá,
je prostá. Věra přijede za svými dvěma
sestrami (jsou trojčata) po mnoha letech
na návštěvu domů, odkud v mládí utek-
la. Sestry Bohumila a Jola, kterým už
táhne na čtyřicet, žijí v bytě po rodičích.
Ten je v přesně stejném stavu, v jakém
ho rodiče zanechali, a na jeho pořádek
sestry, zejména Bohumila, bedlivě dba-
jí. Vše je na svém místě, v pokoji se kupí
neužitečné a nepoužívané věci, včetně
zašlých výbav pro všechny sestry. Vše je
nedotknutelné, právě jako je nedotknu-
telný obraz otce pro Bohumilu a matky
pro Jolu. Sestry hrají každodenní kolo-
vrátek hry ‘na maminku a na tatínka’.
Každá z nich se zastává jednoho z nich
a skrze tehdejší konflikt mezi nimi spo-
lu soupeří. Jako by bojovaly o jejich lás-
ku, kterou, jak se zdá, nikdy cele neměly.
Dennodenně také chodí pečovat o hroby
rodičů. Kontrolují je dalekohledem z ok-
na vedoucího přímo na hřbitov. Ten si
nechaly prorůst do bytu, do života.

Do děje, jako impuls spouštějící dra-
matickou situaci, vstupuje Věra. Před
mnoha lety utekla z „rodinného vězení“.
Sestry k ní proto mají vztah plný očeká-
vání, ale i nedůvěry, která maskuje zá-
vist. Pochopíme, že Věra přijíždí, aby se
úplně a cele smířila se svou minulostí
a tím se od ní odpoutala. Sestry postup-
ně překonávají předsudky a masky, které
se v nich léty navrstvily. Uvolňují se a ze-
jména díky Věřině upřímnosti se vrace-
jí do svých dětských let. Hrají si a znovu
zakoušejí pocit něčeho společného. Kaž-
dá z nich si prochází osobním osvobo-
zujícím aktem. Jola se odhodlá přečíst
část svého textu, který píše už „sedm let“

a v nějž pomalu přestává věřit. Bohumila se také, i když později, otvírá: Vyklízí dosud pečlivě střežený pokoj, aby mohl zkusit, kdo doskočí nejdál do předsíně. Motiv „*skoku do dálky*“, který byl kdysi dávno příčinou vzájemného sporu, funguje i v symbolické rovině: nejdál doskočí Věra, pak Jola a teprve třetí Bohumila.

Sestry získávají ztracenou sebedůvěru. Pár hodin setkání s Věrou v den před Velikonocemi v nich vzkřísí naději. Narušil se jejich stereotyp, rozbořil posvátný pořádek pokoje po rodičích, který je udržoval v neživotném, konzervovaném stavu. Když Věra odjíždí, vypadá pokoj sester úplně jinak, a stejně tak i jeho obyvatelky, které v sobě objevily naději.

Možná že Věra vyrostla z Věrky v *Miriam*. Motiv sebevraždy pomocí prášků je silně propojuje. Věra se sestrám v *Nikdy* svěřuje: „*Schovávala jsem si prášky. Až to jednou přijde, že už to nepůjde unýst. ...A jednou jsem ty prášky vyhodila. Všechny.*“

ny. To byla úleva. Nemuset přemýšlet, jestli už náhodou není ta chvíle, kdy si je mám vzít. Že už můžu normálně žít. Pořád.“ Tento příklad vypovídá o celkové vnitřní propojenosti dramatu Lenky Lagronové a myšlenkovém vývoji, kterým prochází výpověď a poselství jejích textů.

Dopomáhá k tomu i vzájemná motivická propojenost všech her: Motivy moře, mořské nemoci, hladovění nebo přejídání, motiv sochy a mnoho dalších, které se opakují a rozvíjejí vždy trochu novým způsobem.

Podobné je to i s dramatickou situací, v níž se nacházejí postavy *Království*, *Miriam* i *Nikdy*. Vždy vidíme ženu nebo ženy zajaté v nesnesitelné životní pozici. Do této neúnosné vnitřní horizontály stereotypů začne s velkými bolestmi pronikat vertikála víry, skrze rituál nebo svátost. Díky tomu pak je dosavadní bolest nahlížena jinými očima. Otevírá se nová niterná perspektiva.

Jazyk

Matka: Lenošná k životu jseš, smrtavko!

(*Antilopa*)

Jazyk všech výše popsaných dramát je velmi specifický. Jeho ojedinělost spočívá jak ve volbě slov, tak ve stavbě vět a ve slovosledu. Postavy Lenky Lagronové mluví obecnou češtinou. Ta je zařazuje do skupiny obyčejných lidí, které můžeme potkat kdykoli a kdekoli v současném světě okolo nás. Čeština postav Lenky Lagronové má všechny nejčastější nespisovné nešvary. Koncovka „ej“ (Robert v *Johance*: „*Poraženej! Jakej poraženej!*“), protetické „v“ (Mirka v *Miriam*: „*Tady jsou hroby vostrý*“ nebo Věrka tamtéž: „*Jenom jsem se řízla vo hrob!*“), vyčpávková slova „jako“, „že“, atd.

Často tato jazyková rovina funguje situačně. Například když nespisovnost

a ‘vulgárnost’ jazyka jde proti důležitosti a určité vznešenosti chvíle. To se týká skoro celé hry *Johanka*, kde L. L. z omezenosti jazyka mocných staví charakter postav. To nám napovídá, že v autorčině světě jsou si všichni rovni – král i poslední poddaný. Často jazyk přímo působí jako ‘hromosvod’ daného okamžiku. Marta se na konci *Království* ptá Beátky, když se jí chce chytit za ruku: „*Nevadí ti to? Že budeš od medu?*“ Beátka odpoví: „*Prdlajs! Ať nám ten med vleze na záda!*“, čímž srazí sílu a vznešenost momentu jejich společného slibu Kristu na jakousi ‘běžnou’ úroveň obohacenou a popíranou skrytou emocionalitou.

Lenka Lagronová jako by nikde nechtěla popustit uzdu chvílím patetické vášně, která by jinak v tak vypjatých okamžicích přirozeně vznikala. V *Krá-*

lovství přímo nabádá ve scénických poznámkách, že Beátka při prvním pokusu o slib není „*nijak veľkolepá. Je trapná. Lidská.*“ Tato tendence se v autorčině dramatické posiluje. V posledních textech, které se dotýkají otázek víry, Ježíše nebo Panny Marie v *Miriam*, se o těchto tématech postavy vyjadřují stejně kstrbatě a neuměle jako o čemkoli jiném ve svých životech, možná dokonce ještě hovorověji, jako by se styděli používat velká slova. Vzniká tak napětí, plynoucí z daného rozporu. Díky tomuto zacházení s jazykem pak v situacích vidíme stát ‘malého človíčka’ tváří v tvář síle, která ho přesahuje.

Neznamená to ovšem, že by jazyk Lagronové v sobě neměl velký emocionální náboj. Expresivně zabarvené výrazy, vybočující z jazykové normy, podporují obraznost textů. S tím souvisí i autorčina práce se slovosledem. Ten se plně podřizuje emocionálnímu významu situace. V případě některých starších her (*Pelech, Těžko sem někdo dohlédne, Antilopa a Spinkej*) jsou repliky zapisované volným veršem a obrazivostí a zkratkovitostí připomínají básně. Například v *Srnečce* větný celek kopíruje volný verš. Ale i když tomu tak není, jako v *Těžko sem někdo dohlédne* nebo *Antilopě*, cítíme rytmický impuls promluvy. V tomto ohledu má autorka s postupem času stále větší tendenci k civilnější mluvě. Ale ačkoli jazyk stylizuje stále méně, přesto jsou v něm výrazné stopy básnických prostředků. Poslední trojice her, *Království, Miriam* a *Nikdy*, je napsaná podstatně realističtějším jazykem než dramata dřívější. Obraznost zůstala v situacích a prostoru i čase her.

Poezie, jako koncentrované metaforické vyjádření, se prolíná i do scénických poznámek, které dotvářejí jevištní představu. Například v *Miriam* tvoří konec hry nejen akce herecká, ale i obraz vyjádřený Lenkou Lagronovou takto: „*Stmívá se. Poslední světlo zůstává na*

soše a na skleničkách. Kosa opřená o zídku se pomalinku sesune na sochu. Socha se trochu rozechvěje. Socha Panny Marie se chvěje. Křik Věrky a Mirky. Tma.“ Divadelní svět této autorky jako by v něm připomínal jazyk poetických drammat Josefa Topola.

Ve způsobu řeči každé z postav se odráží její charakter i momentální situace. Když Marta v *Srnečce* vidí, že její vysněné setkání s Rudolfem zkrachovalo, říká: „*Kdybych aspoň věděla jestli jsem za blbce nebo něco. / No a kde je? / To tady mám jako čekat?*“ Kromě nespisovných výrazů do promluv silně proniká i momentální afekt. Jako bychom slyšeli záznam nekorigovaného vnitřního monologu. Jako bychom četli zápis autentického hovoru bez stylizace. Dopomáhá k tomu i časté využití ‘tří teček’, zastupujících absentující výraz, který právě není k nalezení – nebo je tu strach ho vyslovit. Snad nejčastěji se to týká *Miriam*: „*Mirka: Smrt nechce nikdo. – Věrka: Chce. Jsou lidi, co chtěj. Už nemůžou, chtěj konec. – Mirka: Něco chtěj... to jo... ale smrt... to se neví... – Věrka: Sebevrah... no, co? – Mirka: No... a odkud víte, že chtěl smrt? Odkud?*“ – Tato ukázka také dokládá, jak těžké je pro postavy mluvit. Jak těžké je zformulovat to, co ještě nikdy neřekly a často to ani nemají vnitřně pojmenované. Mluví jako děti, které ještě neznají fráze a ustálená spojení. Musí si je teprve vytvořit a tím si vlastně stvořit svůj svět. V tom jsou hrdinky autorčiných drammat velmi poctivé. V boji s jazykem, který musí přerývat a hníst, aby našly ta správná slova. Jen výjimečně se v celé dramatické Lenky Lagronové najde replika tvořená dlouhým souvětím. Většinou jsou věty velmi krátké, úsečné a jako by vyhrknuté: Ve hře *Nikdy* říká Věra „*Švihadlo! Švihadlo přeci! Nepamatujete? Pořád jsme ho chtěly, každéj rok... pod stromek, k narozkám, za vízo a nikdy... Nikdy jsme ho nedostaly. Že jsme byly nemocný.*“ Tento postoj k vyjadřování odlišuje dívčí či ženské hrdinky

od ostatních postav. Nejvýraznějším případem je David v *Království*, jehož slovník i celý jazykový projev čerpá z dutých vět bez známky osobního vkladu (například: „*Je toho v tobě haldy. Na papír to musí. Ven, ven, ať čuměj! Musíš být slavná! Rozumíš? Super! Miloval jsem tě*“).

Autorka často využívá mnohovýznamovosti slov, tak jako mnohovýznamovosti věcí, které fungují jako symboly. Postavy sice mluví stejným jazykem, dokonce používají stejná slova, ale jejich význam je pro každého z nich jiný. V *Johance* je postava biskupa charakterizována především jeho zacházením s vínem. Stále ho do sebe nalévá a stěžuje si na jeho nízkou kvalitu. Neumí totiž vůbec zahnat žízeň. „*Kdy nám dají něco pořádného k pití? Z tohohle je jenom žízeň a žízeň.*“ Motivicky se zde *Johanka* propojuje s *Nikdy*, kde se „žíznění“ používá ve smyslu prahnutí po duševním naplnění. Poté se biskup o *Johance* vyjadřuje s nedůvěrou. „*Málem nás strhla*“, říká, když došlo k porážce, která potvrzuje jeho slabošskou pozici. A poslední replika hry je právě

jeho. Stěžuje si: „*Žízeň. Málem nás strhla.*“ Všechny významové roviny jednoduchého slovního obratu se současně propojují a odkrývají.

Jazykově nejstylizovanější hrou je *Antilopa*. Repliky všech postav jsou působivé obrazností, která pracuje s velmi drastickými a naturalistickými motivy. Postavy mluví skutečně jedinečným jazykem, který má svá tajemství, své refrény i zacyklené motivy. ‘Verše’ replik jsou opět velmi krátké a dialog pak působí jako ‘přestřelka’ vypjatých výkřiků, které ale jsou vždy napojené na situaci postav. „*Sebastián: Já jdu. – Cíla: Zůstaň. Budu ti vařit teplý hrnce. – S.: Ne. – C.: Umím zázrak. – S.: Kolem mě už jenom vítr. Zasedl si kolem mě vítr. A hluboko. Moc hluboko.*“

Narušení syntaktických vazeb ukazuje k jakési vnitřní narušení mluvcích. Jejich jazyk je obrazem duše. Často duše jakoby dětské, která si nedělá starost s tím, aby mluvila ‘jak se má’. Mluví jak ‘musí’ mluvit, mluví, jak to cítí. „*Sebastián: Nemáš náruč, Cílo. – Cíla: Hele. Tohle? – Sebastián: Ne. Náruč je krásně.*“

Prostor a čas

Prostor

Na vařiči syčí velký tlakový hrnec, svými proporcemi se nehodící do tohoto bytu. (Nouzov)

Hned v několika názvech dramát L. L. najdeme prostorové určení. Názvy her *Nouzov*, *U stolu*, *Těžko sem někdo dohlédne*, ale i *Nevím kudy kam* a *Království* mají prostorový význam. To, kde se drama odehrává, má v jeho poselství důležitou roli a autorka se také přesnému určení prostoru vždy věnuje.

Z největší části se jedná o interiér, ačkoli v druhé fázi tvorby pronikají situace často i ven. Jako kdyby svázanost s vnitřkem, s pokojem a domovem přímo souvisela s ženstvím hrdinek. Ženy u ‘rodin-

ného krbu’, který se nikdy nerozhořel, nehřál.

Pokoj, často uzavřený, s nakupeným nábytkem nebo jinými věcmi, dovoluje stupňovat napětí mezi jeho stěnami. Velmi příznačná je scéna z *Nouzova*. Za Annou a jejími společníky, kteří se usídlili venku na kopci, dokonce doslova přijdou skříně z bytu, v němž se odehrávala první situace, a zavrou opět všechny postavy ve svých útrobách. Kromě tohoto pokoje existuje ještě přeplněný pokoj z *Nevím kudy kam*. Pokoj, v němž Květa ani Cíla nemohou uspat svou matku, místnost-past v *Srnečce*, Terežčina klášterní cela, byt-mauzoleum v *Nikdy* a konečně uzavřená síň, do níž proni-

ká Johanka. Všechny tyto prostory jsou obrazným vyjádřením prostředí duševního. Obrážejí nitro postav, lidí uvězněných nebo zabarikádovaných v beznadějném bludišti vlastní duše.

S prostorem se pojí i motiv oddělených světů: objevuje se v hrách L. L. často a hraje zásadní roli při pochopení předepsané scény. Kromě 'zazděného' vnitřního světa je v dramatické situaci podstatný svět, který existuje za, vedle, kolem daného místa. Pokoj nás nejen zavírá (chrání i vězňů), ale i odděluje od světa vytouženého (světa venku, jinde, ne tady). Svoboda je za oknem nebo za skříněmi a my ji tam silně cítíme. Ve hře *Království* je v kostelíku za oltářem část oddělená závěsem a mříží, která kostelík spojuje (a zároveň odděluje) s prostorem kláštera. Slyšíme odtamtud zpěv, jednou je dokonce závěs poodhrnutý a můžeme spatřit řádové sestry. V *Miriam* je hřbitovní zídka skutečnou hradbou, pomyslnou dělicí čarou mezi touhami a možnostmi, mezi světem a hrdinkou. Johanka je upalována pod okny krále, který se ze strachu dívá ven jen vypadlým sklíčkem vitráže a myslí si přitom, že ho to uchrání od problémů světa, který má spravovat. Oddělené světy v hrách Lenky Lagronové symbolizují pozemský prostor, který má za/nad sebou ještě jinou dimenzi – tajemnou sféru Boží přítomnosti.

Okno hraje často funkci zprostředkovatele ve styku se zakázanými světy nebo funguje jako připomínka, že existuje ještě jiná realita než ta uvnitř. Ve hře *Těžko sem někdo dohlédne* sice okno existuje, ale zazděné – izolace je naprostá a není úniku. V *Pelechu* je okno nebezpečným svodem, hrozí i přitahuje propastí dole pod sebou. Terezce instaluje sestra Vincenta do okna mříž, aby zase nevypadla při vyklánění se za růžemi. Při nečase se před něj dokonce musí postavit skříň. Z okna Marty a Beátky vidíme trosku hradu jako obraz jejich 'zka-

menělého' života. Mirka žijící v márnici si naopak okno probourává. Zacházení s oknem, jako ostatně s prostorem vždy, má symbolický rozměr a často vyjadřuje situaci, kterou postavy prožívají nebo s ní zápasí.

Platí to i o exteriérech. Venkovní prostředí má na situaci postav velký vliv. Dramatický svět textů Lenky Lagronové je cele propojený, a proto je v *Království* už pár let sucho a v *Nikdy* naopak stále „leje“. I příroda je napojena na vnitřní situaci postav, stejně jako ony potřebuje změnu. V obou případech přichází s vykročením hrdinky z bludného kruhu. Spustí se déšť, do vesnice se vrátí řeka, a naopak, jako v *Nikdy*, vyjde slunce a ukáže se duha. Znamení smíření.

Nejbohatšími proměnami prostředí prochází *Království*. „Druhým domovem“ sester totiž je hřbitov. Významové propojení domova s místem, kam se ukládají lidé k 'poslednímu spánku' není náhodné. Setkáme se s tím i v *Miriam* a *Nikdy*. V *Miriam* na židovském hřbitově Mirka skutečně bydlí a tento motiv je ještě prohloubený spojením motivu postele s motivem hrobu. Postel se v 'pokojích' Lenky Lagronové vyskytuje velmi často, ale její hodnota je jako by převrácená naruby. Je to místo, kde se nemůže usnout, kde nás pod peřinou někdo požívá atp. Mirka s Věrkou si „ustelou“ hrob „přímo v materiádoušce“. Hrob je pro ně útočištěm poté, co utekly z domova.

Na hřbitov ukládáme své mrtvé, svou minulost. Hrdinky posledních tří velkých dramat se od ní ale nedovedou odloučit, stále je k sobě poutá a vábí. Náplní jejich životů pak vlastně je starost o hroby. Otcové a matky tak stále svazují a určují činy svých potomků. Pomyslná vina je ale na obou stranách. Nejsou to jen rodiče, kteří nechtějí pustit své dcery. I ty se drží bezpečí přízemní každodennosti, na níž cokoli měnit, zejména uvnitř sebe, je velmi riskantní a bolavé.

Skrze motivy hřbitova a uvažování o sebevraždě se stále vrací téma smrti. Otázka, co bude po ní, je často nasnadě. Už v *Tereze* se smrt jeví jako brána do další roviny existence, a tak je tomu i nadále. V *Miriam* si dokonce musí dívky lehnout do hrobu a tam nastoupit cestu obrození. „*Přispěš, přispěš moje smrti, prahnu zemřít, abych žil.*“ Tuto píseň zpívají Věrka s Mirkou ve finále hry. Johanka ví o tom, co ji čeká, od samého začátku své cesty.

Silné téma očisty se také realizuje skrze zacházení s prostorem. Interiéry, domovy duší postav, bývají přeplněné, zanesené, těsné kvůli množství nábytku a věcí. Nashromážděné drahocenné věci jsou to první, co Beátka obětuje, když se vydá na cestu za slibem. Nutnost zbavit se zbytečných připomínek minulosti, udělat si prostor k životu, zbořit skříně, vylít přebytečný alkohol, který nikomu nechutná, vyházet nakupené odpadky a další varianty tohoto motivu, se vážou k rozhodnutí o změně situace. Jsou konkrétním, viditelným krokem k hlubší proměně. Ve druhé části své tvorby pracuje autorka s tímto motivem v každé hře. Nesnesitelně nakupená přizemnost hrála svou roli už v první etapě, postavy si s ní ovšem nevěděly rady.

Je znát, že všechny rekvizity, které se v hrách objeví, mají nejen faktickou, ale i symbolickou hodnotu. Zastupují v situaci i něco jiného než samy sebe. Protože Lenka Lagronová zachází s věcmi velmi střídme, platí to skutečně o všech skutečnostech na jevišti. Med v *Království* je sice potravina mazaná na chleba k snídani, ale také memento otce, který ho Beátce odkázal, lepivé každodenní zoufalství, minulost předurčující naše kroky atd. Tak jako v básni je v poetických hrách autorky prostor pro vnímavost a obrazivost každého čtenáře nebo diváka. Mateřídouška rostoucí u hro-

bu v *Miriam* odkazuje k Erbenově *Kytici*, pojí se s nenaplněným mateřstvím obou dívek. Ty se ukládají do „*matičky země*“ a nad nimi stojí Panna Marie, Matka Boží. Zejména v druhé tvůrčí fázi jsou dramata nenásilně provázána podobnými obrazivými oblouky, přelévají se do dalších her a posouvají své významy ke stále novým rovinám, jako je to například u motivu mořské nemoci, který se objevuje v *Tereze* a následně v *Království*.

Čas

Šimona: Na rybu se musí čekat! (Království)

Většina textů zachycuje situaci časově kompaktní, přehlednutelnou za reálný čas inscenace. Pouze v *Království*, které je rozprostřeno do více dnů, a v *Tereze*, kde vidíme i dětství světice, se skutečný čas prožívaný postavami nerovná přibližné délce představení.

Představu času ale také navozují postavy. Napojují diváka na svůj vnitřní čas, který často 'spěje ke svému konci'. Životní čas žen v textech je silně určovaný věkem. Stárnou a nemají muže ani děti. Tento citový a biologický čas tvoří tlak na situaci a její řešení mnohem silněji, než 'objektivní' časové pole, vymezené akcím.

Podobné je to s 'časem místa', kde se vše odehrává. V *Království* už strašně dlouho neprší. Naopak v *Nikdy* prší stále. V obou případech nesnesitelně dlouho trvá stav věcí, který už není únosný a musí se změnit.

Nejčastějšími časovými údaji je protkáno drama *Nikdy*. To vyplývá i z celkové tendence k přibývání realističnosti a konkrétnosti v tvorbě Lenky Lagronové. Sestry mají na stěně kukačky pravidelně hlásící čas. Jdou ale pozdě a symbolicky se tak vztahují k vnitřní situaci a problémům postav.

Postavy

Jola: Víš...já ani nevím, co na sebe... Jakou barvu... co mi sluší... Já nic nevím, Bohumilo...(Nikdy)

Žena, procházející celou autorčinou dramatickou tvorbou, především nevěří sama sobě. A to zejména vlastní ženskosti, kráse, 'plnohodnotnosti'. Marie v *Nevím kudy kam* touží po stejných věcech, jako tři sestry v *Nikdy*. Jola ve hře *Nikdy* říká: „*Budu bohatá, krásná, prsatá, odstěhuju se z tohotohle baráku, budu mít velkou rodinu, šest dětí, hranatej stůl, nádherného manžela a jednou ho vykopnu z domu.*“ Proti tomu stojí celá řada překážek, počínaje „velkým zadkem“ až po vnitřní bariéry strachu. Sebevědomí, ztracené kdesi v neporozumění s matkou, v rozchodech a neštěstí s muži, se řeší různými, ryze ženskými prostředky. Pro pocit, že skutečně žijí, se hrdinky krutě postí nebo naopak přejídají, schovávají se před světem, barikádují se ve zmrtvělých pokojích, zraňují se, štípagí a fackují, uvažují o sebevraždě. Často svůj boj za vlastní důstojnost vzdávají. Částečným východiskem je život v bezpečí stereotypu, který se bojí porušit.

V dramatech vidíme důležitost vztahů. Před našima očima vztahy hrdinek formují jejich citění a vnímání sebe sama. Nejpodstatnějším a nejkrutějším vztahem je pro autorku vzájemnost mezi matkou a dcerou. Pouto, které do značné míry nemůžeme ovlivnit, do něhož se narodíme. Matka v *Nouzově*, *Spinkej*, *Antilopě* a nepřímo i v *Nikdy* a dalších textech, je úplným protipólem představy mateřské lásky, která jediná v našem životě má být bezpodmínečná a dávající. Ale matky Lenky Lagronové své dcery ponižují, využívají, přivazují k sobě a podrývají jejich sebevědomí. Matka jako ztělesnění domova a jistoty je obrácena ve svůj opak. Z tohoto motivu a základního vztahu se pak odvíjejí další li-

nie vztahů, pocitů a situací, které jsou naruby, nepatřičné a nedá se v nich skutečně žít. Tato nesnesitelnost je uzamčena v duši hrdinky a přenáší se do všeho dalšího konání a komunikování, ať už s muži nebo se sebou samotnou.

Pokud sledujeme vývoj pohledu postav na vlastní matku, zdá se, že spěje ke smíru, tak jako celý svět hrdinek. *Nikdy* je hra naplněná vzpomínkami na rodiče a vypořádáváním se s jejich 'dědictvím'. Aby šlo na něj zapomenout, musí člověk nejprve pochopit a odpustit. Postavy se dozvídají věci z minulosti, o nichž neměly tušení a které ukazují činy a chování jejich rodičů v novém světle. To je okamžik, kdy teprve mohou dospět a opustit dětský svět ukřivděnosti a sebelibosti. Minulost přestane být náplní jejich 'ted' a 'tady'. To se skutečně stane, a tak probíhá očista skrze dětskou hru – skákání přes švihadlo.

Jiný důležitý model vztahu v autorčině dramatické tvorbě je sesterství. Má více podob. Jednak je to rodinný svazek, jako mezi Beátou a Martou, pak ho nalézáme jako určitou nově nalezenou kvalitu vztahu mezi dvěma vzájemně cizími ženami, jako v případě Mirky a Věrky. Často se také objevuje motiv řádových sester, Terezkou počínaje až k Beátce a Věře. Důvěra, jakou postavy v tomto svazku nalézají, je silou léčící rány a beznaděje z předchozí osamělosti. Postavy po smíření se sebou samými dokážou mít rády i někoho druhého – svého bližního a udělat z něj „svou sestru“. Však i vztah Beátky a Marty v *Království* se stává skutečně 'sesterským' až ve chvíli zaslíbení se Kristu.

Lenka Lagronová často nechává bytost ve svých dramatech hrát si. Hra je modelem skutečnosti, místem možnosti dokázat to, čeho v životě nelze dosáhnout. Hra nás učí chovat se v napjatých situa-

cích a dovoluje alespoň trochu se osvobodit od zábran. Správná hra nás má 'unést' a očistit. V *Nevím kudy kam* si Marie se Štefanem hrají na svatbu, aby pochopili, že jejich vztah je omyl. Pak ještě celá společnost hraje hru na slepou bábu a princip této hry metaforicky pojmenovává způsob fungování vztahů uvnitř pokoje. Marie se v ní se zavázanýma očima prozrazuje a její jednání mimo hru se ukazuje být nepravdivé. Matka s Otcem v *Těžko sem někdo dohlédne* si pouštějí vláčky a houpají prázdným kočárkem, hrají své životní role. David v *Království* nosí u sebe korunku, aby si ji u torza hradu nad vesnicí nasazoval a hrál si na krále. Trojčata v *Nikdy* skácou 'vajo' přes švihadlo, až rozboří pečlivě strážný sekretář a poté ho vyklidí, aby si mohly 'skočit do dálky'. Hra dovoluje postavám být skutečně samy sebou. Vždy je prostředkem ke splnění snu. V prostoru 'jako' se nemusí stydět a hry nenápadně uvolňují jejich psychické bloky.

Podobně jako má svá pevná pravidla, dovolující snáz uchopit skutečnost, hra, má je i obřad. Jeho moc je ale větší. Navrací ztracený nebo přináší dosud nenačtený řád. První etapa tvorby zanechává dramatickou situaci nevyřešenou, když se ukázala její neúnosnost. S *Terezkou* přichází zlom a životy postav mají řešení. Katalyzátorem procesu proměny je právě obřad. Objevuje se v různé podobě ve všech následujících hrách. Není cílem, ale prostředkem k 'vykoupení'.

Před jeho vykonáním jsou životy dramatických postav silně stereotypní. Každý den má schéma obsahující všechny skutky, aby nedošlo k ohrožení, aby se neukázalo, že život je prázdný. *Království*, jako svým způsobem přelomové drama, ukazuje tento princip v nejčistší

podobě. Sestry vidíme hned v první situaci zajaté stereotypem. Mazání chleba medem z nekonečné mísy, stejné řeči u snídaně, ustálená lamentace nad počasím a vlastním životem, každodenní péče o hrob. Právě porušování této naznačené pravidelnosti, k němuž dojde později, naznačuje chystající se zvrát a zejména neschopnost Beátky dál žít v tomto poklidném vězení. Způsobem, jak se z něj vymanit, je slib, který dává v kostele. Ten promění celý její život.

Tereзка přinesla světlo do zatemnělých duší v klášteře také tím, že jim umožnila konat obřad „obětování se Boží lásce“. Dívky v *Miriam* se 'rituálně' chystají ukončit svůj život, berou si krásné 'svatební' šaty a zpívají modlitby. *Nikdy* se přímo odehrává v posvátném čase – den před Vzkříšením. Věra ve vyprázdněné skříni nalézá fotku z jejich společného křtu, o němž neměly tušení a který teď nepřímou vstupuje do jejich života.

Kromě křesťanských svátostí se i v dřívější době v textech Lenky Lagronové objevovala tendence k chápání důležitosti 'běžných' životních rituálů, na které si ale postavy mohly jen hrát, jako Marie na svatbu. Místo věčně se opakujícího přežívání či vegetování objevily ale nyní něco, co je povznáší nad každodenní stereotyp, co dodává jejich životům nový, jiný, hlubší smysl. Obřad, který vnáší do nitra postav řád a víru, dovoluje ukončit nesnesitelnost dramatické situace hlavních hrdinek. Ať už přijímáme poselství křesťanské víry dramat Lenky Lagronové, nebo vnímáme jen jejich silnou divadelnost a obraznost, cítíme, že texty samy směřují ke konání divadelně-spoločenského obřadu za obrození naděje. V jejich dramatech se totiž dějí zázraky.

Maska v tradiční africké kultuře

Jana Jiroušková

Nejcharakterističtějším projevem tradičního afrického umění jsou masky. Vystoupení v maskách doprovází všechny důležité slavnosti v životě mnoha Afričanů. Masky jsou především neoddělitelnou částí iniciačních slavností, při kterých se stávají mladí Afričané dospělými. Masky používají většinou muži a v mnoha případech na ně nesmějí ženy ani pohlédnout. Výjimečně však vystupují v maskách i ženy (např. masky tajné společnosti Bundu z Libérie a Sierry Leone). Avšak ani každému muži není dovoleno účastnit se všech vystoupení masek. Části některých rituálů jsou určeny pouze hrstce zasvěcených a ostatní o nich nemají ani ponětí. Maska je v tradiční africké kultuře nadaná zcela zvláštní mocí. Dokáže změnit identitu nositele, který se tak stává dávno zemřelým předkem nebo mocným duchem člověka či zvířete.

Masky v černé Africe

Používání a zhotovování masek není rozšířeno po celé Africe, ale je omezeno pouze na tzv. černou Afriku, avšak i zde nalezneme etnika, která masky nevyrábějí. Masky neznají ani obyvatelé Etiopie a Somálska. Nejhojněji se masek používá v pobřežním pásu od Senegalu na severu až po Angolu na jihu. V oblasti východní Afriky (Tanzanie, Mosambik, Keňa) používají masky především příslušníci kmenů Barotse, Masupia, Makonde a Wayao. Obecně je však výroba a používání masek v této oblasti podstatně méně častá než v západní Africe.

Nejoblíbenějším materiálem pro výrobu masek je dřevo, které je vybíráno vždy jen z určitého stromu podle místní tradice. Získání dřeva na výrobu masky je doprovázeno mnoha rituály, které se však u jednotlivých kmenů liší. Základní materiál, z kterého se maska vyrábí, se často doplňuje ještě dalšími přírodními materiály: kůží, peřím, zvířecími zuby, mušlemi, korálky či raťovými vlákny. Nejen hotová maska, ale i její zhotovení je součástí náboženského rituálu. Váže se k němu řada tradičních předpisů, které musí řezbář dodržovat. Celé dílo se obvykle vytváří na odloučeném místě, ale není to pravidlem. Např. čokveští řezbáři z Angoly tvoří některá svá díla obklopeni a povzbuzováni přáteli. Tmavé barvy masky se dosahuje pálením nebo vtíráním olejů. Důležitou součástí masek je





◀ ▶ Ramenní maska kmene Bagů, Guinea

i polychromie, která je v některých případech dokonce hlavním nositelem jejich ikonografického významu.

Typologie masek

Masky je možné rozdělit podle několika hledisek do různých skupin. Podle způsobu nošení rozeznáváme následující typy: obličejové, přilbové, nástavcové, ramenní a štítové. Nejrozšířenějším typem jsou masky obličejové. Zcela zakrývají obličejovou část hlavy a mají pouze úzké průzory pro oči. Masky často zobrazují velmi stylizovaně obličej ducha předka či zvířete a jednotlivé proporce jsou značně deformované. Proto nejsou oční průzory vždy umístěny v oblasti očí masky. Na okraji obličejových masek je řada malých otvorů, kterými se provlékají vlákna upevňující masku k hlavě tanečníka. Otvory současně slouží i pro vlákna, jež upevňují pokrývku hlavy vyrobenou z různých přírodních materiálů, někdy i barvených. Častým doplňkem těchto masek bývají tzv. 'paruky' z vláken z rafiové palmy. Obličejová maska se také výjimečně nosí vodorovně na temeni hlavy. Pokud je příliš velká nebo těžká a pro jednoho člověka by bylo obtížné se v ní pohybovat, pomáhají tanečníkovi kolegové, kteří ho podpírají dlouhými dřevěnými tyčemi.

Druhým typem jsou masky přilbové, které zakrývají celou hlavu. Bývají vydlabané z jednoho kusu dřeva. Na dolním okraji masky jsou umístěny otvory pro připevnění oděvu. K přilbovým maskám patří např. masky kmene Mende v Libérii.

Nástavcové masky nezakrývají žádnou část obličeje, protože se umísťují na horní část hlavy. Někdy nepřipevňují přímo k hlavě, ale ke speciální čepičce. K nejznámějším nástavcovým maskám patří výrobky bambarských řezbářů z Mali.





◀ ▶ **Nwantantay:**
plochá maska Bobů,
Burkina Faso

Mnohem méně se používají masky ramenní, umístěné – jak jinak – na ramenou a znázorňující hlavu i část ramen ducha či předka. Vyskytují se u kmene Bagů žijících na území Guineje.

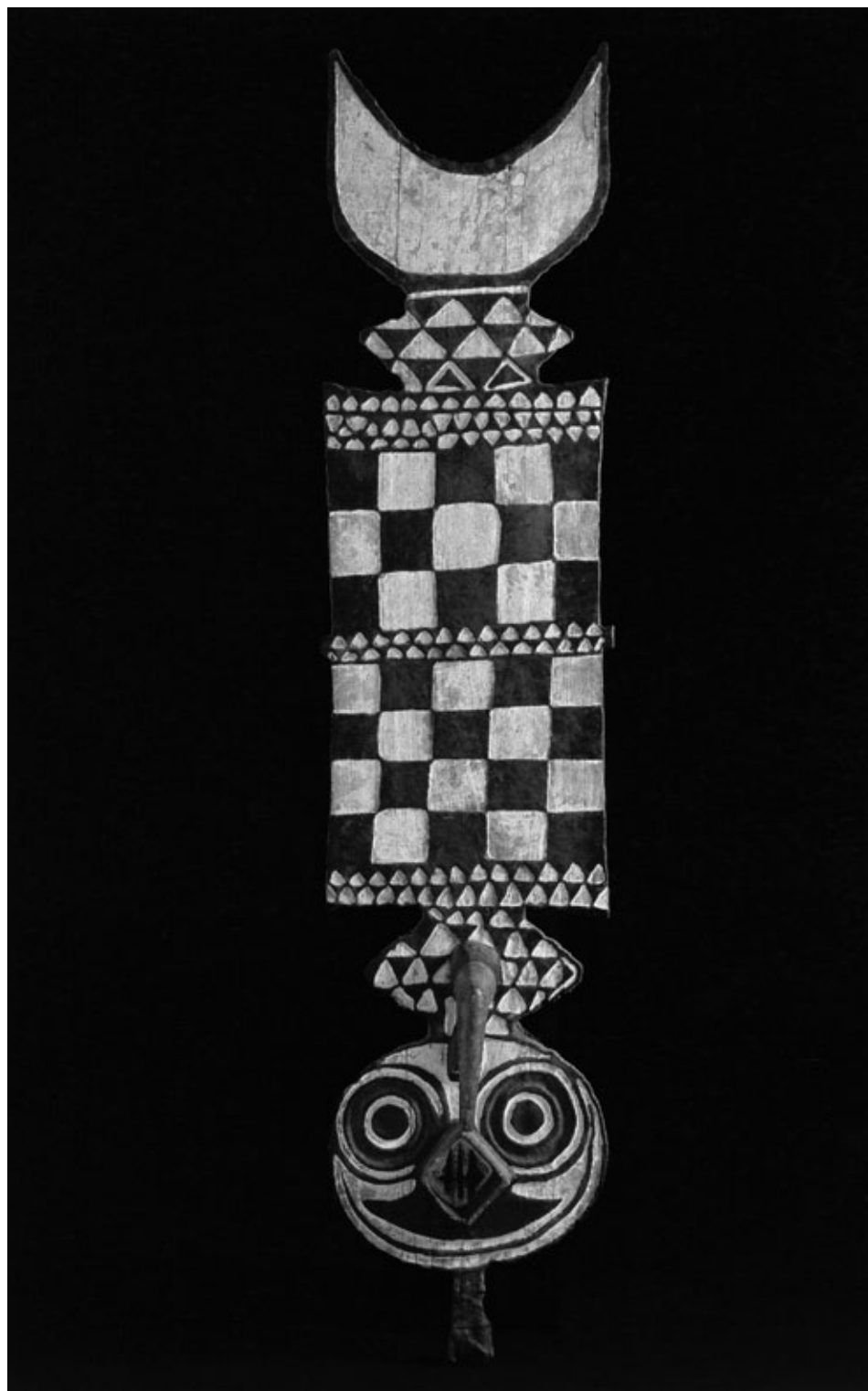
Na několika místech v Africe se používají i prsní štíty (Čokkové z Angoly a Makondové z Mosambiku), které pomáhají tanečníkovi ztvárnit ženskou postavu. Vzácné jsou případy, kdy tanečník drží masku v zubech pomocí příčky na vnitřní straně masky (masky kmene Guro z Pobřeží slonoviny nebo Ibibio z oblasti Nigérie).

Méně častým typem jsou i masky ruční, známé pouze od Legů z východního Konga. V literatuře se objevuje také termín čepelovité masky (u Dogonů, Mossiů, Kurumbů a Bobů z oblastí Mali a Burkiny Faso). Charakteristická pro čepelovité masky je plochá obličejová část. V některých případech se vyrábějí i masky kombinované a obvykle se jedná o spojení masky obličejové nebo přilbové s nástavcovou.

Dalším kritériem, podle kterého můžeme masky rozlišovat, je předmět zobrazení. Zde nalezneme tři skupiny masek: zoomorfní, antropomorfní a kombinované. Zoomorfní masky představují zvíře. Někdy jsou kombinací dokonce několika zvířat, neboť mají znázorňovat rozličné vlastnosti, kterými zobrazená zvířata vynikají. Např. buvolí masky jsou velmi rozšířené u Senufů a Baulů z Pobřeží slonoviny nebo u Idžů žijících v deltě Nigeru, kteří uctívají vodního ducha v podobě hrocha.

Dalším typem jsou masky antropomorfní, které zobrazují tvář člověka nebo celou jeho postavu. Takové nalezneme např. u Jaků z Demokratické republiky Kongo, Bambarů, Dogonů, Senufů z Pobřeží slonoviny a Jorubů z Nigérie. Někdy mohou být kombinovány zoomorfní motivy s antropomorfními.

Třetím kritériem k rozlišení masek je účel, ke kterému byly vyrobeny. Nejrozšířenějšími z hlediska funkčního jsou masky iniciační. Tanečníci vystupují v těchto maskách na závěr iniciačních slavností. Další významnou skupinou jsou masky tzv. tajných společností. V Libérii existuje tajná ženská společnost Bundu a protipól k ní tvoří mužská tajná společnost Poro. U východolibérijských Mendů existuje tajná mužská společnost Ekpa. Etnika hovořící jazykem joruba mají





tajné společnosti Gelede a Egun. Tyto společnosti mají politickou moc a střeží kmenové tradice před ženami a mládeží. Členové těchto společností vystupují v maskách při společných obřadech, jako jsou např. iniciace nových členů, pohřby, různé slavnosti či magické rituály.

U některých kmenů vznikly masky určené pro speciální hodnostáře. U Danů z Pobřeží slonoviny nosí masku muži střežící oheň ve vsi. Mezi rituální patří i miniaturní masky, které používají kouzelníci na Pobřeží slonoviny při aplikaci



◀ ▶ 'Královská maska' gie dagi.
Navzdory ženským rysům ztělesňuje
mužskou postavu. Danové, Pobřeží
slonoviny

tradičních léčitelských metod. Dospělí Pendeové z Konga nosí drobné repliky iniciačních masek jako důkaz toho, že podstoupili iniciaci. Zcela výjimečně se vyrábějí masky, které slouží pro zábavu diváků (Kubové z Konga a Čokkové z Angoly). Severonigerijští Nupové a Lokové nosí speciální lovecké masky.

Člověk v masce obvykle nevystupuje sám. Doprovází ho jeden nebo dva průvodci, kteří mu pomáhají v pohybu a současně mu poskytují ochranu, neboť maska je nedotknutelná. Tanečník v masce se pohybuje dopředu skoky nebo tanečními kroky. Tyto masky však nelze považovat za taneční. Cílem vystoupení masky totiž není nikdy pouze tanec. Maska také mění hlas, pokud rozmlouvá s diváky. K tomu slouží speciální zařízení umístěné uvnitř masky, které se nazývá mirliton. Je to rourka s membránou upevněná uvnitř masky. Toto 'mluvící' zařízení používají např. Čokkové.

Masky a iniciace

Nejčastěji používanými maskami jsou masky iniciační. Vstup do světa dospělých je pro Afričany nejdůležitějším okamžikem jejich života. Tato změna společenské kategorie je pro jednoho z partnerů spojena dokonce se změnou rodiny, klanu apod.

Ke sběratelsky oblíbeným maskám v západní Africe patří bambarské (oblast Mali) nástavcové masky v podobě antilop, jež se zhotovují ze dřeva. Nenosí



▲ ► Maska čivara, Bambarové, Mali

se přímo na hlavě, ale nejdříve se připevní na čapku z přírodních vláken, která je pak pomocí provázků upevněna na hlavu tanečníka tak, aby při tanečních kreacích nespadla. Tanec s těmito maskami není snadný, neboť některé nástavce dosahují výšky až jednoho metru. Při obřadech se musí tanečník s maskou pohybovat podle pevně stanovených pravidel.

U Bambarů máme co dělat s nástavcovými maskami tří stylů, podle nichž lze také určit, z které části jejich území pocházejí. Masky ve stylu gomba pocházejí z jihovýchodu. Zde se objevují masky antilopy v kombinaci s chameleonem. Používají je především mladí lidé mezi deseti a dvaceti lety. H. Himmelheber, německý etnolog, který podnikl několik expedic do západní a střední Afriky, uvádí, že viděl skupiny těchto lidí vystupovat s maskami na místech vzdálených až dvě stě kilometrů od Sikassa, které leží na jihu dnešní republiky Mali nedaleko od hranic s Burkina Faso.

Druhou a nejznámější skupinou jsou antilopí masky používané společností Čivara, podle které je také tento styl pojmenovaný. Vyřezaná figura antilopy je





Maska čivara, Bambarové, Mali

značně stylizovaná. Má zdůrazněné dlouhé rohy, poměrně krátké nohy a tělo naopak prodloužené. Antilopí tanec, při kterém se masky používají, je vyjádřením díky za bohatou úrodu. Při tomto tanci chlapci tančí v půlkruhu okolo dívky, která jejich tanec doprovází zpěvem.

Na severozápadě území obývaného Bambarů nesou masky vedle antilopích ještě znaky jiných zvířat. Obvykle to bývá chameleon, želva, krokodýl nebo had. Tento styl se označuje jako seguni. Užité slovo znamená sice v jazyce Bambarů antilopí hlavu, ale rozpoznat ji v samotné stylizované masce lze jen velmi obtížně. Původ seguni vysvětluje jeden z bambarských mýtů: za dávných časů žil na zemi Čivara, polobůh a poločlověk, který naučil lidi obdělávat půdu. Lidé však byli nevděční, a jakmile sklidili první větší úrodu, přestali poloboha uctívat. Čivara se velmi rozhněval a vykopal si hrob vlastní hlavou, která se podle bambarských představ podobala ostří motyky, a sám se v něm pohřbil. Na paměť Čivary lidé pak začali zhotovovat masky a slavit tancem každoroční svátek setí. Legenda svědčí o tom, že dnešní Bambarové vidí v maskách seguni stylizované vyobrazení motyky, kdežto název masek a forma jasně dokazují, že jejich základem je druh antilopy. Ztráta původního obsahu vedla k tomu, že maska představující antilopu čivara se změnila v stylizovanou masku seguni, zbavenou určitého významu.

Masky seguni jsou řešeny jako siluety řezané v jedné rovině. Mají dvě varianty: mužskou a ženskou. Antilopí samci mají hřívu s plasticky provedeným prolamováním, jehož rytmus tvoří kontrast křivek a lomených čar. Vlnitá linie na hřbetech antilop je symbolem dráhy, kterou vykonává slunce každý den po obloze. U antilopích samic se tyto uzavřené arabesky nevyskytují. Ženská varianta masky je menší, bez bohaté hřívky a s figurou mláděte na hřbetě. Rohy antilopích samic jsou vysoké, protáhlé a téměř nezaoblené na rozdíl od mužské varianty, kde jsou rohy výrazně zahnuté. Tato díla jsou koncipována výhradně pro pohled z profilu.

Masky se někdy ještě dozdobují nejrůznějšími barevnými šňůrkami nebo perleťovými kroužky. K tanečním maskám patří samozřejmě i oděv, často posítý mušlemi kauri, které mají u Bambarů ještě jinou funkci než estetickou. Pokud se vyhodí do vzduchu, je možné po jejich dopadu podle jejich rozložení věštít budoucnost.

Bambarští řezbáři nevytvářejí pouze nástavcové antilopí masky, ale také obličejové masky hyení, opičí či krokodýlí. Obličejové masky mívají silně vyklenuté čelo, v nose i v uších mají kulaté otvory a vzadu jsou připevněna rostlinná vlákna.

Většina řezbářů vytváří díla pouze jednoho stylu. Řezbář, který vyřezává masky gomba, se nesnaží vyrábět masky ve stylu seguni či čivara, neboť je přesvědčený, že předpokladem výroby kvalitní masky je dokonalé zvládnutí jednoho stylu.

Každá maska má svoji specifickou úlohu. Jejím úkolem není jen zabezpečit dobrou úrodu, nebo za ni vyjádřit poděkování, ale poskytuje také ochranu před černou magií a travičstvem či posedlostí.

Zoomorfní masky vytvářejí také Senufové z Pobřeží slonoviny: Evropanům jsou povědomé, protože se na nich objevuje stejný tvar očí jako u portrétů malíře Amedea Modiglianiho. Většina zoomorfních masek vytvořených tímto etnikem je určena pro mužskou společnost Lo, jež se stará o kult předků. Noví členové společnosti Lo se vedle mnoha jiných dovedností, které souvisejí s uctíváním kultem, musí také naučit ovládat tajnou řeč. Rozdělení senufské společnosti do

jednotlivých kast se také odrazilo v používání masek. Rolnická kasta používá nejčastěji zoomorfní masky představující jako u Bambarů stylizovanou hlavu antilopy s dlouhými rohy a velkou tlamou. Na čele antilopy bývá umístěna drobná figura ptáka, který svírá v zobáku ocas chameleona. Na jihu Pobřeží slonoviny dává tato kasta přednost masce hrocha. Masky korubla mají ochraňovat před zlými čarodějnicemi. Tyto masky mají dvě velké tlamy a několik malých rohů.

Jiná maska, kterou Senufové nazývají glegle, má pouze jednu tlamu a dva rohy, ale má mnohem větší moc než maska korubla. Tanečník v této masce má v rukou zvonce a bubínek. Maska glegle je velmi obávaná a mnozí členové společnosti ji nikdy v životě nespatří. Pokud by ji však přes veškeré zákazy a opatření spatřil někdo nepovolaný, mohl by za tento troufalý čin zaplatit i životem. Sama maska má moc rozesávat smrt. Pokud by se tanečník v masce postavil proti vanoucímu větru a začal intenzivně bubnovat, způsobil by smrt toho, kdo by v tomto směru stál. Maska však může přinést i značnou moc svému nositeli. Každý rok jeden večer v září se muž s maskou vydává na hřbitov. Tam si svlékne oděv, vykopá jámu, hodí do ní kosti čarodějnice a zapálí je. Prameny nevyprávějí o tom, jak tyto kosti získal, ovšem rituálem čarodějnice navždy zbaví moci, takže ta již nemůže nikomu škodit.

Jiné masky s názvem mundiali mají rovněž podobu stylizované antilopí hlavy s dlouhými, na konci zahnutými rohy. Úkolem těchto masek je uvádět zasvěcené do posvátného háje předků.

Kromě masek společnosti Lo vyrábějí Senufové ještě masky s lidskou tváří, které jsou lemované drobnými výčnělky a nazývají se gbonbonja. Oblíbené jsou rovněž ptačí masky, představující mytického ptáka salao. Typ senufské masky gbonbonja napodobují sousední Guruové. Masky lze odlišit pouze podle toho, že Guruové občas umísťují na čelo masky dvě figury předků: ženy a muže. I zde je oblíbeným motivem antilopa. Antilopí masky Guruové nazývají zemle. Mají protáhlý tvar a na jejich horní části jsou umístěny krátké zahnuté rohy. Antilopí masky si nasazují mladíci v iniciačních táborech. Nejvýznamnějšími maskami Guruů jsou masky djé. Tyto masky mohou nosit pouze dospělí muži starší třiceti let a jen v noci. Všem ženám je na tyto masky zakázáno být jen pohlédnout, neboť by se jim mohla přihodit nejhorší věc, která může ženu v tradiční africké společnosti postihnout, žena by se stala neplodnou.

Další maskou, v níž se prolínají elementy několika zvířat, je helmovitá maska wabele. Na této masce nalezneme antilopí rohy, krokodýlí tlamu a kly divokého prasete. Maska představuje mocnou sílu, která může zakročit proti čarodějnictví a zlým duchům. Společnost Poro používá tyto masky při iniciaci nových členů a při pohřebních rituálech.

Některá etnika vyrábějí masky, které v sobě spojují rysy antropomorfní i zoomorfní. Afričané věří, že tanečníci vystupující v těchto maskách mají vlastnosti zobrazených tvorů. Příkladem mohou být Banyangové, kteří žijí v Kamerunu na hranicích s Nigérií. Při vystoupeních s maskami se zde objevuje maska tvora, který je napůl člověk a napůl zvíře. Nazývá se basinjom a jeho hlavní funkcí je zprostředkovat účastníkům vystoupení hlasů z jiného světa. Oči masky tvoří zrcátka, ve kterých se odráží jiný svět. Maska také smí kritizovat beztrestně některé společenské nešvary, jako např. hamižnost, egoismus apod. Tato maska je ze dřeva a má čelenku z perí. Oděv tvoří bavlněná textilie, částečně zdobená mušlemi kauri. Okolí krku, konce rukávů a dolní okraj kostýmu lemují rafiová vlákna.



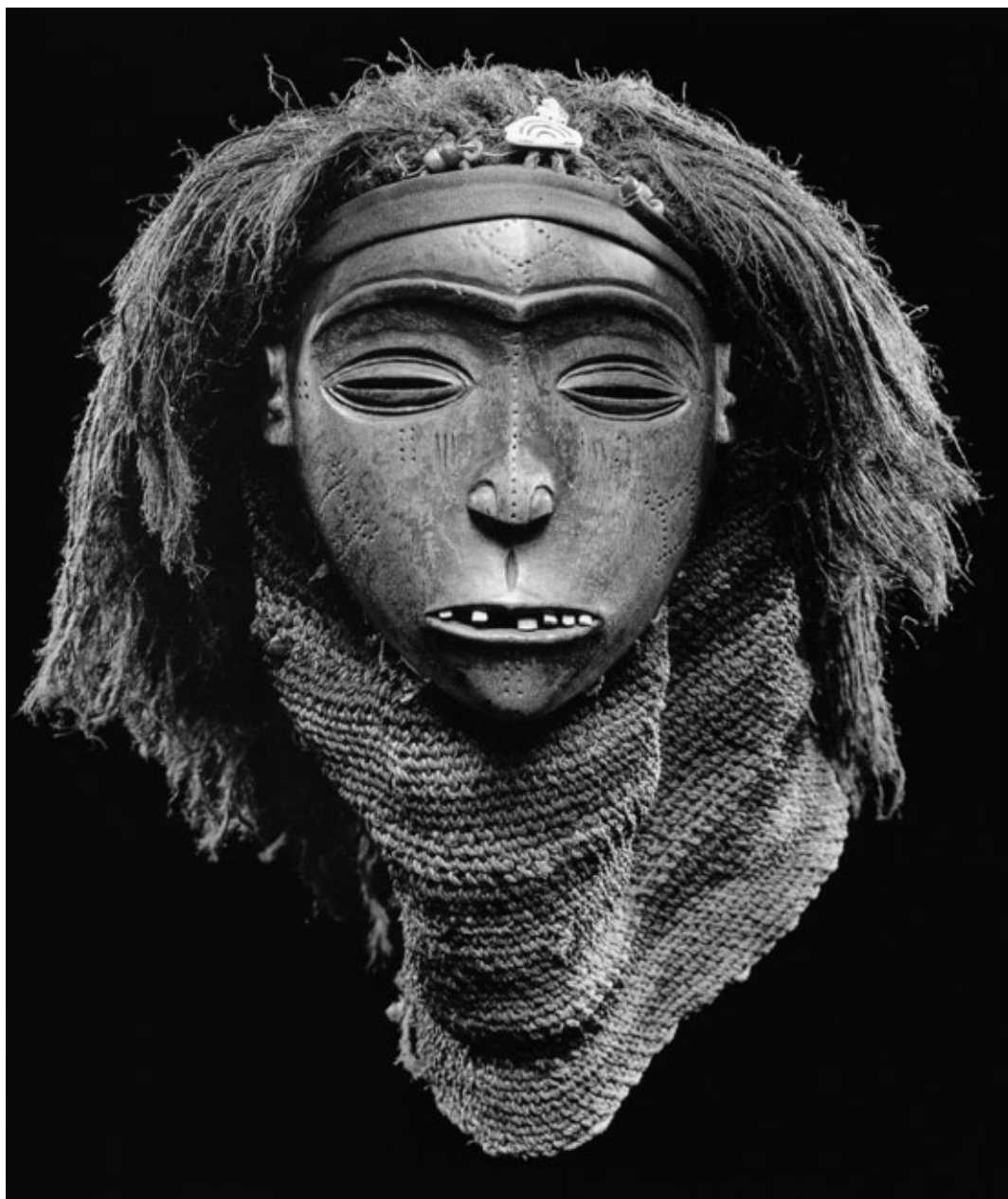
Obličejová maska kpelie, Senufové, Pobřeží slonoviny



◀ ▶ Dívčí maska Mwana pwo, Čokvové, Angola/Dem. rep. Kongo

U Čokvů, kteří žijí na území Angoly, si vytvářejí vlastní masky dokonce samotní inicianti v iniciačních táborech. Patronem čokveského obřízkového rituálu na území Angoly je duch jménem mukiši wa cikunza. Jeho maska je zdobená velkými kruhy, které jsou symbolem moci a plodnosti. Těhotným ženám a lovcům má zaručit úspěch maska hamba wa cikuma. Slovem hamba (pl. mahamba) označují Čokvové duchy mrtvých předků. Rozzlobený duch hamba může způsobit nemoc, ženám gynekologické problémy a mužům neúspěch při lovu. Dalším důležitým duchem je makulwana, který představuje jak matrilineární, tak i patrilineární předky. Symbolem tohoto ducha jsou dvě termiště. Makulwana není příliš nebezpečný, neboť způsobuje jen méně závažná onemocnění, a v některých případech může dokonce dopomoci lovcům k dobrému úlovku. Mukiši je duchem zemřelých předků. Stejně označení má i člověk, který se vrátil z říše mrtvých a nyní se prochází v buši. V době konání přípravy k iniciačním slavnostem je mukiši přítomný v iniciačním táboře, který Čokvové nazývají mukanda. Duch mukiši wa cikunza je patronem iniciace. Slovo cikunza znamená v jazyce Čokvů travní kobylku, která symbolizuje plodnost. Obličejová část této masky bývá pomalovaná půlkruhy v červené nebo v modré barvě na znamení moci a mužné síly.

V iniciačním táboře nalezneme také masku bláznů, která se nazývá čizalu-ke a slouží k určitému uvolnění při jinak velmi vážných obřadech. Jinou důleži-



tou maskou v táboře mukanda je kalelwa představující významné předky. Bývá ověncená velkou korunou s malými kroužky.

K nejkrásnějším patří další skupina dřevěných masek, mezi nimi maska náčelníka čiongo a dívčí maska mwana pwo nebo pouze pwo. Obě tyto masky nemají nic společného s iniciací. Masky pwo byly dříve symbolem matky kmene, dnes však představují pouze krásné dívky.



◀ ▶ Kholuka,
iniciační maska Jaků,
Demokratická republika
Kongo

Nejdůležitějšími a nejznámějšími maskami Čokvů jsou čikungu, které představují předky náčelníka – jen on a jeho nejbližší příbuzní je smělí nosit. Používají se vždy, když se obětuje předkům, kteří jsou žádáni o pomoc v nějaké důležité věci.

Umělecky velmi zajímavým etnikem jsou Kranové z Pobřeží slonoviny. Na jejich maskách objevíme cylindrické tvary, malé pyramidy a polokoule. Obličejové masky jsou tvořené prolamováním jednotlivých ploch. Název masky v sobě zahrnuje označení pro hlavu – kila. Např. výraz či-kila se používá k označení masky levharta. Název masky může obrážet i činnost, kterou tanečník v masce vykonává (ble-kila znamená zpívající maska). Kranská maska bie označuje slona, který je symbolem osoby, jež si zaslouží respekt svého okolí. Podobu šimpanzí hlavy mají masky yo a uekila. Obličejové šimpanzí masky se skládají ze dvou částí. Jedna zahrnuje celý obličej a horní čelist, zatímco druhá, menší část tvoří pouze spodní čelist. Obě čelisti jsou k sobě připevněné provázky.

Mezi evropskými sběrateli afrického umění jsou velmi oblíbené iniciační masky Jaků, kteří obývají území Demokratické republiky Kongo mezi řekami Kwango a Kwili. Masky na iniciační představení se objednávají u speciálních řezbářů kalaueni. Počet objednaných masek se pohybuje od tří do jedenácti kusů. Vždy se však objednává pouze lichý počet, neboť masky jsou párové a ta, která není do páru, přísluší náčelníkovi.



Masky se skládají ze tří částí: obličejové, vyřezané ze dřeva, dále z části nahrazující účes a ze speciálního nástavce umístěného na temeni, ke kterému se mohou připevnit drobné stylizované lidské či zvířecí figury. Nástavce masek se vyskytují ve dvou různých variantách: jednoduché, které většinou slouží jako podstavec pro další výzdobu masky, anebo složené z nejrůznějších tvarů, na které se již další výzdoba neumísťuje. Ani zde však neexistují závazná pravidla, a tak můžeme nalézt na jedné masce i několikastupňový nástavec ozdobený figurami lidí a zvířat, jejichž těla jsou pokrytá geometrickým dekorem.

Pro výrobu masek neexistují žádné závazné normy. Obvykle se však obměňuje několik základních variant. Na různých místech bývá stejný typ masky doplněn stejným typem účesu. Masky většinou zobrazují lidské obličej. Zvířecí varianta se vyskytuje jen zřídka. Lidské obličej mají dlouhý, nahoru ohnutý nos, který může vzdáleně připomínat ptačí zobák. Tento typ nosu však nemají všechny masky. Nos může být stylizovaný i do podoby trojúhelníku. Podle vyprávění řezbářů měl 'ptačí' nos připomínat zobák mytického ptáka Mrondo. Tato hypotéza se zdá být velmi pravděpodobná, neboť existuje jiný typ masky, která se jmenuje mwelo, kde opravdu uvidíme nos, o jehož podobě s ptačím zobákem nemůže být pochyb.

Masky jsou kolorované červeně, černě a bíle. Pod očima mívají několik svislých pruhů. Tyto pruhy jsou buď bíle kolorované, nebo vypalované. Vypalováním se vytvářejí také otvory na okraji dřevěné obličejové části masky, ke kterým se připevňuje účes tvořený z rařiových vláken. Součástí všech iniciačních masek Jaků jsou různé varianty těchto účesů, které se nazývají muhanda. Mezi jednotlivá rařiová vlákna se vlétají i drobné kovové předměty a amulety.

Iniciační masky Jaků je možné rozdělit do několika typů. K nejoblíbenějším patří maska, která se dříve nazývala kholuka a nyní se pro ni ujal název mba-la. Obličejová část této masky je vyřezaná ze dřeva. Na temeni bývají umístěné nejrůznější figury, z nichž každá má svůj symbolický význam a může ukazovat, jaké hodnosti dosáhl její nositel v iniciačním táboře. Maska bývá celá vyřezaná ze dřeva, ale v některých případech ji tvoří pouze nohy, ruce a hlava s krkem, které jsou k sobě připojené rařiovými vlákny. Figury jsou zachyceny při nejrůznějších činnostech a scénách z každodenního života. Všechny znázorněné scény mají svůj význam, kterému vesničané velmi dobře rozumějí. Např. figura smutného sedícího muže s hlavou poněkud předkloněnou bývá vysvětlována tak, že žena může učinit muže nešťastným, i když se za něho neprovdá. Některé masky kholuka znázorňují porod nebo pijáky palmového vína. Nejraději však Jakové na tomto druhu masek znázorňují erotické scény. Nalezneme zde i růžově nabarvené figury Evropanů v uniformách.

Vyřezané figury mají výrazné nosy, stylizované tělo a obličej pokrytý bílou barvou. Oblíbeným předmětem na iniciačních maskách je i chýše, kterou tvoří dřevěná konstrukce pokrytá textilem a zdobená geometrickým dekorem. I tato chýše má symbolický význam, neboť mladík se po iniciačním obřadu stává dospělým, tím získává právo založit si vlastní rodinu, a k tomu, aby tento krok mohl učinit, je třeba mít také vlastní obydlí. Na nástavcích jsou znázorňovány v menší míře i zvířecí figury. Iniciační slavnosti vrcholí netrpělivě očekávanými tanci masek, ale než se objeví samotné masky, přednášejí se verše. Zpěvy fungují jako sociální kritika. Při obřadu je dovoleno žertovně napadnout některé zlozvyky spoluobyvatel nebo i chování samotného náčelníka a také zesměšnit významné hodnostáře.

V evropských sbírkách nejčastěji nalezneme masky typu ndemba, které vyrábějí sami chlapci v iniciačních táborech. Masky mají určenou přesnou hierarchii, ale fantazii tvůrců nic neomezuje, a proto lze najít i mnoho individuálních stylů. Ndemba se vyrábějí z měkkého dřeva a mají relativně malou obličejovou část, která je ohraničená vystouplým lemem, a nos ohnutý nahoru.

Další maskou, kterou lze v iniciačním táboře nalézt, je mwelo. Tato maska se vyrábí z prutů navzájem spojených rafiovým vláknem. Konstrukce z prutů je potažená sítí, na které se připevní oči a ústa, vyřezané z tykve kalebaše, a stylizovaný ptačí zobák místo nosu. Masky mwelo si nasazují chlapci, pokud musejí z nějakého důvodu opustit iniciační tábor v průběhu své přípravy. Z větší části představují tyto masky lidské tváře, ale objevují se i stylizované zvířecí hlavy.

Jako ochrana před zlými duchy, kteří by mohli iniciovaným uškodit, slouží další dva typy masek – kakungu, která je mužskou variantou, a kazemba, která představuje variantou ženskou. Kakungu se považuje za mocnější a bývá také mnohem větší než maska kazemba. Obě masky mají dřevěnou obličejovou část lemovanou rafiovými vlákny, do nichž jsou vsazené nejrůznější amulety.

Ve východní Africe se mnoho etnik výrobě masek nevěnuje. Výjimku tvoří Makondové, kteří vyrábějí přilbové a obličejové masky. Makondové jsou matriálně společenství, která žijí na obou březích řeky Ruvuna na hranicích mezi Tanzánií a Mosambikem. Uvnitř této skupiny nalezneme několik podskupin a existují také rozdíly mezi Makondy z Tanzanie a jižními Makondy z Mosambiku. I ve výrobě masek se tyto skupiny liší. Makondové v Tanzanii obvykle používají masky obličejové, zatímco u Makondů v Mosambiku převládají masky přilbové.

Vystoupení masek je obdobně jako u jiných etnik spojené s chlapeckou iniciací, jež se v jazyce Makondů nazývá likumbi. Obvykle se tyto slavnosti konají v období sucha. Chlapci se vracejí z iniciačních táborů 'znovuzrození' právě v době, kdy přichází období dešťů. Iniciace chlapců je spojená s tetováním, obřízkou, broušením zubů a se získáním nových znalostí o životě společnosti v iniciačních 'školách'.

Přilbové masky Makondů jsou vyřezané velmi realisticky a představují lidské obličej. Mají na sobě tetování i ngoma, malé válečky, které se umisťují do horního rtu. Masky používané při iniciacích se nazývají muti wa lipiko.

Príslušníci etnika Bobo a Bobo Oule, kteří jsou známí také pod jménem Bwa, žijí na horním toku řeky Volty v dnešní Burkině Faso. Bobové považují přírodu za zdroj blahobytu. Věří, že přirozenou rovnováhu vytvořenou bohem stvořitelem Wuro, narušují lidské hříchy. Hlavním cílem rituálů je uchovat harmonii mezi bohem, člověkem a zemí. Masky Bobů se zhotovují ze dřeva a rostlinných vláken a pomalovávají se přírodními barvivy, nástavce zdobí geometrické vzory. Nejčastěji představují ducha zvaného Do, který je prostředníkem mezi člověkem a bohem. Tajemství masek, které vyrábějí kováři, se chrání před ženami a dětmi. Identitu maskovaných tanečníků znají pouze příslušníci tajné společnosti Do, kteří organizují všechny rituály spojené s vystoupením tanečníků v maskách.

Při východu slunce vstupuje do vesnice průvod masek. První kráčí maska hada, pak následuje buvolí maska a dvě masky sov. Pod maskami se skrývají členové tajné společnosti Do. Mají na sobě objemný oděv z rafiových vláken, který je rovněž dílem kovářů.

Buvolí maska nazývaná n'sinh se objevuje první den každoroční slavnosti masek. Jejím úkolem je odehnat zlo, které způsobil člověk v důsledku narušení

přírodní rovnováhy. Maska chameleona zvaná n'nan gui je spojována s přechodem člověka do říše duchů, a proto vystupuje při pohřebních obřadech. Antilopí maska se nazývá kaan. Tanečníci v těchto maskách odpoledne a večer tančí mezi lidmi, aby vymýtili negativní energii, která se ve společnosti nahromadila od poslední slavnosti. Teprve po ukončení této očištné slavnosti může být zahájeno setí. Postup při tanci je přesně předepsaný a dodržování těchto pravidel zaručí celé vesnici dobrou úrodu, zdraví a všeobecnou prosperitu. Jakékoliv odchylky od předepsaného způsobu pohybu mohou být příčinou katastrofy.

Každý rok se u Bobů koná slavnost, při které maskovaní tanečníci doprovázejí duši mrtvého do říše předků. Při těchto tancích se pohybují v procesích a tančí na různých místech vesnice. Když dokončí svůj tanec, je vesnice očištěna a duše může spokojeně přebývat v říši mrtvých. Tance jsou fyzicky náročné a často obsahují akrobatické prvky. Tanečníky doprovází hlasitý zvuk rohů a bubnů. Hlasitá hudba má probudit duši mrtvého a vést ji do říše předků.

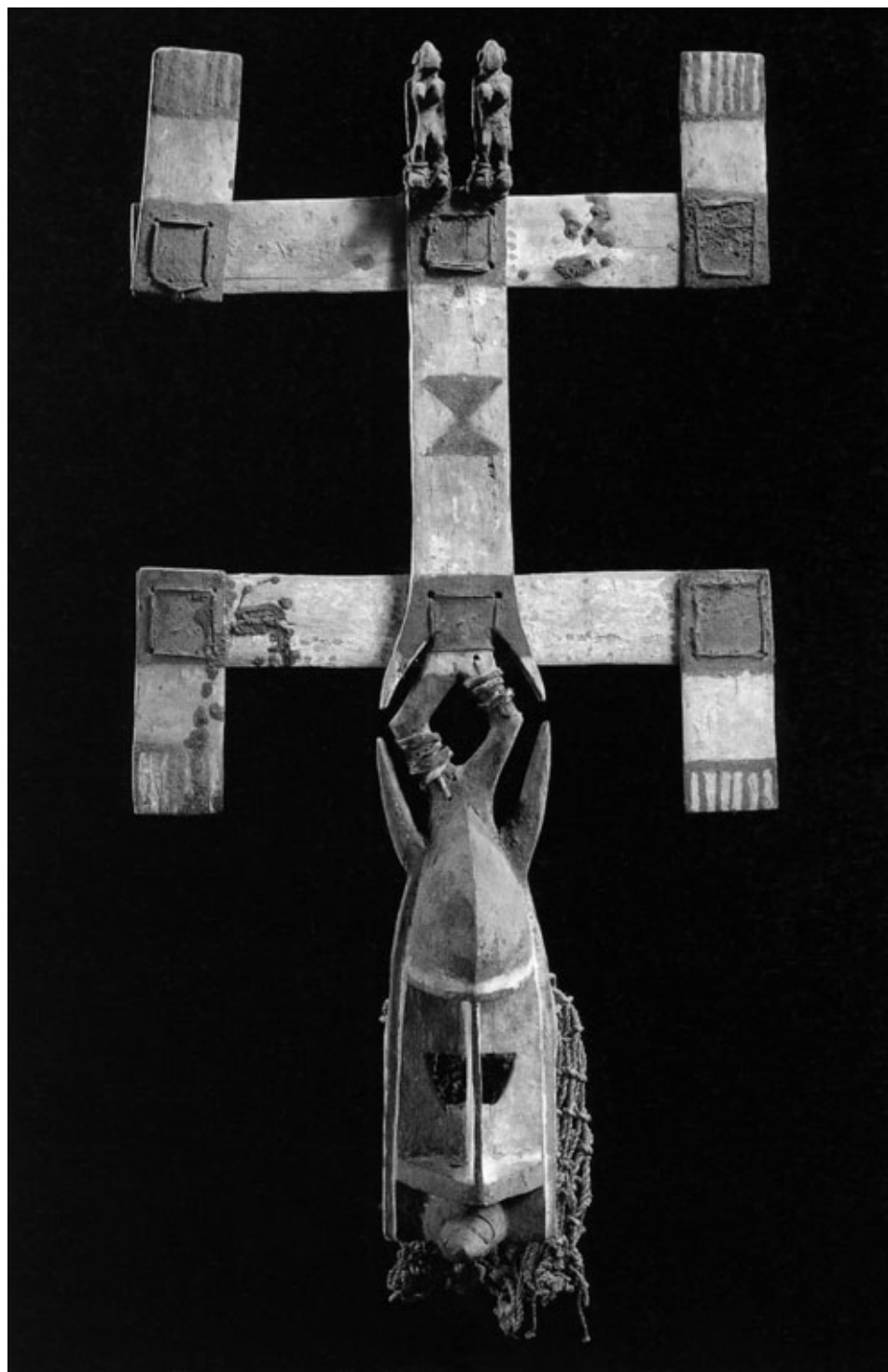
Maska a smrt

Lidský život se končí smrtí. Přechod duše ze světa živých do říše předků je doprovázený pohřebními rituály, které se odlišují podle věku, pohlaví a společenského postavení zemřelého.

Mrtví zcela nezmizí ze života živých Afričanů. Věří se, že jejich duch čas od času zasahuje do záležitostí členů rodiny, kteří je přežili. S duchy mrtvých předků je třeba udržovat dobré vztahy, neboť rozhněvaný duch může být velmi nebezpečný a způsobit živým mnoho problémů.

Zcela neobvyklý vztah ke svým mrtvým mají obyvatelé Madagaskaru. Po smrti zabalí tělo nebožtíka do látek a postaví do rohu místnosti, kde ho jeho příbuzní obveselují vyprávěním veselých historek a hlasitým smíchem. Smrt se tu nechápe jako neštěstí, ale jako přechod do stavu relativního blahobytu. Smrtí se člověk oprošťuje od pozemských starostí, které někdy bývají velmi nepříjemné. Uložením do hrobu zde však tento 'vřelý vztah' k nebožtíkům nekončí. Po určité době mrtvolu vytáhnou z hrobu a znovu zabalí do nových látek. Tehdy nebožtíkovi ukazují rýžová pole a je možné si s ním i zatančit. Nebožtíci také mohou cestovat, a to když se s nimi chce potěšit nějaký příbuzný, který bydlí na opačné straně ostrova. Nebožtíkovi je třeba i několik let po smrti vykazovat úctu, neboť hrozí nebezpečí, že by mohl žijící příbuzné pomluvit u mrtvých, a takové potíže si žádný žijící Malgaš nemůže dovolit. Samozřejmě i jeho žijící spoluobčané by jej považovali za lakotného a přinejmenším zcela pošetilého.

Madagaskar patří k oblastem, kde se masky nepoužívají, zato v západní Africe není tanec masek při pohřebních rituálech ničím neobvyklým. Např. Dogoni (na území Mali) při pohřebních rituálech používají masky kanaga. Smrt je pro Dogony okamžikem, kdy se od sebe oddělí tři části: duše, tělo a životní síla. Po smrti zůstává na zemi pouze tělo, zatímco duše a životní síla odcházejí do říše předků. Pohřební rituály se odehrávají ve třech fázích v průběhu relativně dlouhého období. Po pohřbení nebožtíka zůstává duše ještě ve vesnici. Přibližně po šesti měsících se odehrává obřad dama, v jehož průběhu vystupují masky



Maska kanaga, Dogoni, Mali

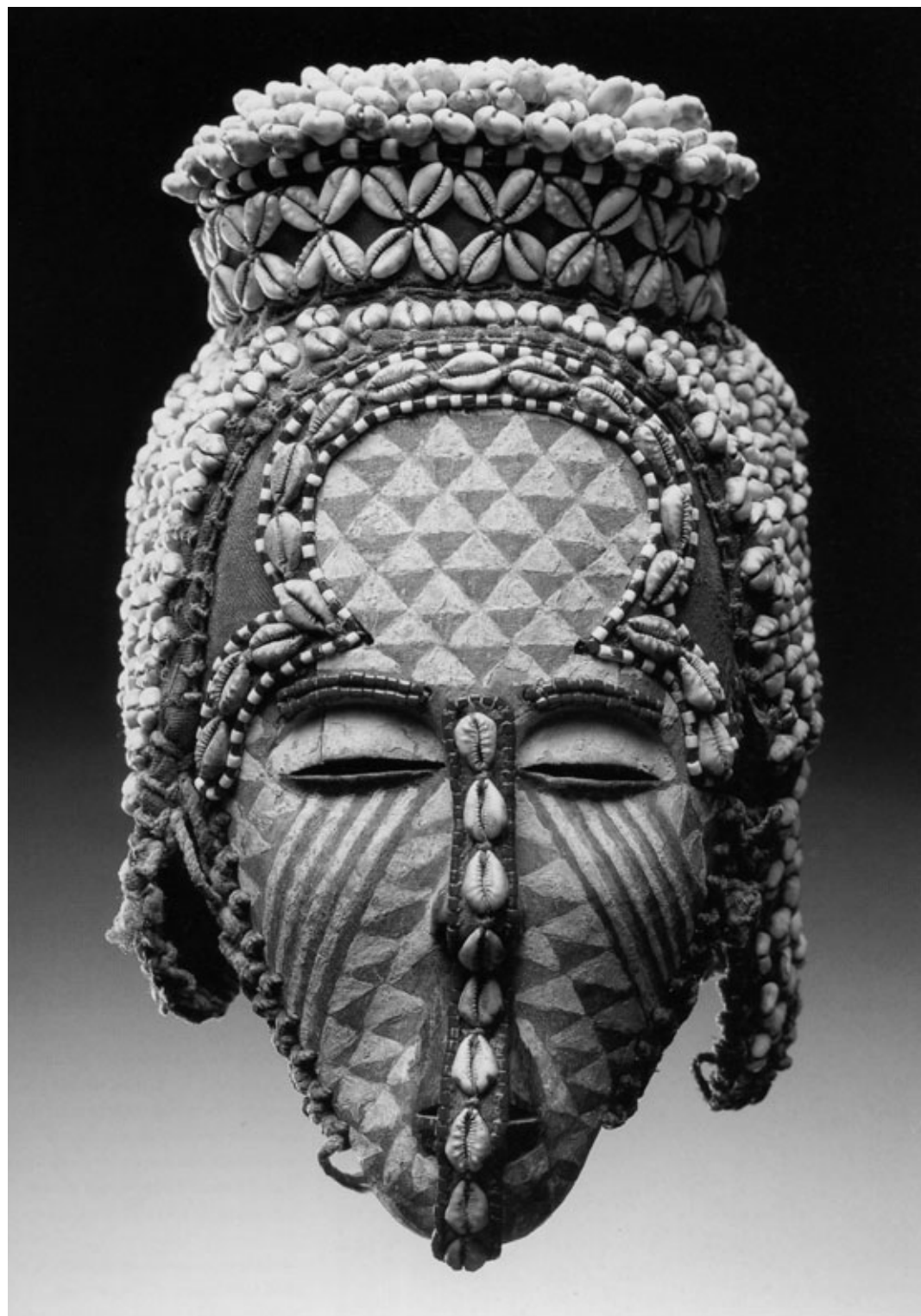


▲ ► Kubská maska ngaady amwaash, Demokratická republika Kongo

kanaga. Horní část těchto masek (bývají v ní ještě umístěné figury předků) ústí do kříže, který má symbolizovat ptáka.

U některých afrických etnik se používají při pohřebních obřadech masky, které mají několik tváří. Od konce 19. století jsou doloženy zprávy, že Fangové z oblasti Gabunu vyrábějí přilbovou masku ngontang, která má čtyři tváře. Masku se používá při kultu předků byeri a má moc zahánět čaroděje. Je natřená bílou barvou, kterou Fangové považují za barvu smrti. Masku má obočí naznačené dvěma liniemi, relativně úzký nos, malé oči a ústa. Pod očima, ústy a na čele je naznačená skarifikace či tetování. Podle etnologa Güntera Tessmanna, který pobýval mezi Fangy na počátku 20. století, se jedná o masku zpodobňující mladou dívku.

Prostřednictvím tance v maskách ožívají před očima diváků nejen mrtví předci, ale odehrávají se i příběhy z dávné minulosti. Např. u Kubů, kteří žijí na území Demokratické republiky Kongo, vystupují vždy dvě masky, jež jsou neoddělitelně spojené s počátky kmene. Kubská maska typu mwaash-amboy je zdobená mušlemi kauri, korálky a leopardí kůží. Materiál, ze kterého je tato maska zhotovená, naznačuje, že jejím jediným nositelem může být panovník. Masku mwaash-amboy představuje prvního člověka Wootu, který je rovněž zakladatelem vládnoucí bushoongské dynastie v kubské říši. Panovník vystupuje v této masce pouze při obřadech, při nichž mu lid vzdává poctu, a při chlapec-ké obřizce. K masce Wootu ještě patří kostým, který je bohatě zdobený bílými



a modrými korálky. Modrá je zde symbolem vznešenosti a bílá představuje čistotu. Součástí oděvu jsou rovněž mušle kauri, leopardí kůže a péra papoušků. Panovníkův tanec je pomalý, neboť má vyjadřovat jeho důstojnost a moudrost. Když král zemře, jeho maska je pohřbena s ním.

Současně s maskou mwaash-amboy vystupuje maska ngaady amwaash. Tato maska představuje Wootovu sestru a manželku (v některých pramenech se uvádí, že se jedná o masku Wootovy matky). Slzy naznačené souběžnými liniemi pod očima mají symbolizovat těžký úděl ženy, utrpení a bolesti života a snad i určité obavy ze smrti. I tato maska je zdobená mušlemi kauri a korálky.

Maska a současní Afričané

Maska má význam i pro současné Afričany, z nichž mnozí žijí mimo území Afriky, jak ukazuje divadelní hra Kayy Makheleho *Maska Siki*. Autor této hry žije v Paříži, své konžské kořeny však nezapře. V uvedené hře vystupuje maska. Tato maska však nehraje konkrétní roli, ale symbolizuje minulost a svědomí lidí. Hlavní hrdinové hry jsou donuceni přijetím masky prostřednictvím poštovního posílky rozjímát o své minulosti. Před jejich očima ožívají děje, které již dávno zapomněli, nebo chtěli zapomenout. Maska však má moc jim tyto děje připomenout. Ponechala si zde stejnou moc jako má v tradiční společnosti: připomínat historii.

Literatura:

BLAUER, E. *African Elegance*, London 1999

HAHNER-HERZOG, I., KECSKÉSI, M., VAJDA, L. *African Masks*, New York 1998

MEYER, L. *Black Africa*, Paris 2001

PHILLIPS, T. (ed.) *Africa. The Art of a Continent*, New York 2003

ROBERTS, A. F. *Animals in African Art*, New York 1995

Divadlo v paměti, paměť v divadle: teoretické aspekty vztahu

Zdeňka Brandejská

Cílem tohoto příspěvku je podat možný náhled na komplikované vztahy mezi pamětí a divadlem, potažmo pamětí a dramatem. Jedním z důvodů, který může částečně osvětlit tato možná překvapivá (i když pouze zdánlivě překvapivá) spojení, je přesvědčení, že právě hledání a pochopení styčných bodů a průniků paměti a divadla (paměti a dramatu) a nejrůznějších forem jejich vzájemného působení může obohatit či prohloubit současné myšlení o (současném) divadle, nebo alespoň poukázat na určité aspekty divadelní tvorby, které se sice mohou jevit jako okrajové nebo opomíjené, zejména co se týče jejich vědomého a systematického studia, které jsou však vždy v jistém smyslu přítomné a relevantní.¹

Jenom se pokusit přiblížit těmto otázkám, začít je ohledávat, popisovat je a formulovat však není vůbec jednoduché. Je to dáno jednak obrovskou rozmanitostí pojetí paměti i přístupů k ní, bohatstvím a složitostí výzkumu paměti, který je dnes do velké míry interdisciplinární a multidisciplinární, takže se realizuje jak ve vědních disciplínách

přírodních (neurovědy) a přírodně-sociálních (zejména kognitivní psychologie), tak v rámci humanitních oborů, jednak zvláštní povahou tohoto zkoumání, která souvisí s charakterem samotného zkoumaného předmětu (tedy paměti), jenž toto zkoumání z velké části sám i prostřednictvím dalších kognitivních (poznávacích) procesů² umožňuje a jenž tak rozrušuje hranici mezi subjektem a objektem. V neposlední řadě je to způsobeno nesmírnou, jakoby neomezenou kapacitou paměti, která je schopna zpracovat nesčetné vjemů, obrazů, zážitků, událostí a aspektů lidské zkušenosti, jako by do sebe pojímala, v sobě utvářela, uchovávala a nepřetržitě přetvářela³ celé ničím neohrazené světy. Psycholog Milan Nakonečný konstatuje, že „vzhledem k různým druhům paměti a její fenomenální komplexnosti je uspokojivé vymezení pojmu paměti velmi obtížné“ (Nakonečný 1998: 364).

O to obtížnější se zdá být postižení specifických funkcí paměti v souvztáhnosti s konkrétním oborem lidské čin-

¹ Článek tvoří součást připravované disertace, která si za konkrétní materiál zkoumání bere současné irské drama.

² Mezi poznávací procesy se mimo paměť řadí např. čítí, vnímání, pozornost, představivost, myšlení, učení a řeč (Barták 1993: 524).

³ Zde není možné nepodotknout: podobně jako divadlo.

nosti – divadelní a dramatickou tvorbou. I přes některé zjevné paralely poskytuje divadelněvědná referenční literatura v tomto ohledu namísto ucelených definic a encyklopedických hesel spíše ojedinělé, fragmentární, více či méně nahodilé informace; jenom zřídka bývá téma paměti povšimnuto a jako heslo zařazeno do věcných rejstříků odborných publikací. Následující slovníkové heslo, převzaté ze slovníku dramatu vydaného koncem osmdesátých let ve Spojených státech, je pak vzácnou výjimkou, proto si je dovoluujeme citovat v úplnosti:

„**Paměť.** Lidská schopnost, která uchovává pocit osobní a společenské kontinuity.

Pokud je paměť tam, kde se nějakým způsobem ukládají obrazy minulosti, pak je drama,⁴ jako ostatní umělecká odvětví, druhem kulturní paměti, která uchovává myšlenky, způsoby myšlení a citění a obrazy vytvořené určitým časem, místem a kulturou, jež jsou pro ně zároveň určitým způsobem charakteristické. Minulost je důležitá pro jakoukoli kulturu nebo skupinu, která si přeje zachovat svou identitu a tradice. Bez sdílené paměti nemůže publikum porozumět dramatické reprezentaci. Stejně tak herec potřebuje ke své roli to, co Stanislavskij nazýval emocionální paměť, a autor zase nutně tvoří z paměti, aby dal vzniknout skutečným postavám.

Paměť tak pomáhá uchovávat společenskou a individuální kontinuitu. Didi v Beckettově *Čekání na Godota* (1953) zažívá zoufalou situaci, když Gogo buď nedokáže, nebo nechce rozpoznat, že na tomto místě už předtím byl a že tyto boty už nosil. Didi nutně potřebuje propojit včerejšek s dneškem. Ztráta paměti ve stáří takové spojení ohrožuje“ (Hodgson 1988: 214).

Právě citovaný text ve zkratce podává nástin celé škály spojitostí mezi pamětí a dramatem (divadlem) a vpravdě ukázkově tak svědčí o složitosti problému. Proto se s ním také v žádném případě nelze spokojit: již při zběžném nahlédnutí do něj vyjde najevo, že by si krátká definice vyžádala důkladnou revizi a do-

⁴ Z kontextu vyplývá, že drama (termín anglického originálu) se tu chápe nikoli úzce jako dramatická literatura, ale spíše jako divadlo, ve smyslu divadelní činnosti, jak je to v kontextu anglicky mluvících kultur poměrně časté.

plnění. Zatímco úvodní věta hesla odpovídá nejběžnějšímu, z našeho pohledu řekněme primárnímu pojetí paměti – psychologickému,⁵ odstavec, který následuje, se již zakládá na spojení mezi pamětí a dramatem jakožto určitou kulturní praxí: drama je druhem kulturní paměti. Tento závěr se přitom implicitně opírá o metaforu paměti jako místa, které má jistou kapacitu uchovávat určité kulturně specifické druhy informací. Následuje zmínka o souvislosti paměti a identity, pro kterou je podstatné vědomí minulosti, a vzápětí je problém nastíněn v kontextu recepce divadelního zobrazení. Příkladem speciálního užití paměti v oblasti herectví je pak připomínka Stanislavského „emocionální paměti“. Je až příznačné, že poslední odstavec je věnován Beckettově *Čekání na Godota*, tedy hře irského autora, jejíž zvláštnosti z velké části spočívají v zachycení různých aspektů převážně narušených paměťových procesů, jejichž pozadí a výkladový potenciál je ovšem složitější, než jak je naznačeno v závěrečné psychologické interpretaci (jakožto známka vysokého věku).

Vedle výčtu vybraných znaků a pojetí paměti v divadle, zahrnutých do citovaného slovníkového hesla, je však třeba věnovat pozornost i těm, které se v něm neobjevily. Automaticky se nabízejí příklady jako např. obecnější a komplexní zapojení paměti herce, když se učí a když reprodukuje roli, nebo práce divadelního kritika, který svou kritickou analýzu divadelního představení tvoří na základě paměti a samotné představení vlastně již vnímá jako současně a usilovně zapamatovávané. Tato úvaha nás však záhy přivádí i k důležité základní charakteristice paměti, a tou je její procesualnost. Paměť je totiž, jak připomíná Nakonečný, zároveň dispozice a proces: „dispozi-

⁵ Po mnoho staletí bylo ovšem zkoumání paměti doménou filozofie.

ce související nějak s nervovými procesy a biochemickými ději v organismu individua a proces, který souvisí se vštěpováním a vybavováním určitých zkušeností“ (Nakonečný 1998: 363).

Tato významová podvojnost (zde už ovšem v námi preferovaném pořadí) se ostatně odráží ve výrazu ‘paměť’ i z hlediska jazykového: jako dva nejčastější významy slova ‘paměť’ se uvádí zaprvé „způsobilost uchovávat dřívější vjemy a zkušenosti a vybavovat je“ a na druhém místě „zásoba vjemů a zkušeností uchovávaných a podle potřeby vybavovaných“⁶ (Havránek 1989: 20). Podobné odstínění významů je možné sledovat i u ‘divadla’, které se jako výraz (či dokonce termín) bez specifikování kontextu rovněž jeví jako příliš obecný a mnohoznačný. Jistou paralelu lze vidět v tom, že na jedné straně může označovat budovu či určitý divadelní prostor (místo) a v jiném použití zase odkazovat k divadelní činnosti (proces, systém). Navíc nelze úplně pominout ani četné případy, kdy se označení ‘divadlo’ týká instituce nebo úžeji divadelního souboru, kdy tedy poukazuje i k původcům a činitelům provozování divadla. O možné pojmové příbuznosti jde však hovořit jen do určité míry. U ‘paměti’ pozorujeme úzkou funkční provázanost a vzájemnou závislost obou vlastností, kdy jedna bez druhé není myslitelná, neboť správná funkce paměti předpokládá to, že bude zároveň i ‘pasivním’ skladem informací kódovaných v podobě pamětních stop v lidském mozku. V případě ‘divadla’ se o takový ucelený, vzájemně podmíněný systém nejedná: divadlo-budova je jen jednou z variant divadelního prostoru; divadelní aktivita na něm není výlučně závislá, a to ani dnes, ani tomu tak ne-

bylo v historii. To platí i obráceně: divadlo-budova si může podržet své funkční označení i poté, když už vlastně jako divadlo neslouží. Zatímco v případě divadla jsou tyto významové difference, kdy jeden výraz, jedno označující, pojmenovává různé samostatné jevy na stupnici obecný-konkrétní a ty jsou si příbuzné na základě vnitřní souvislosti, jasné a nezaměnitelné, u ‘paměti’ nás zajímá daleko jemnější významové odstínění, které jednak nemusí být na první pohled patrné, jednak zachycuje spíše dva aspekty, dvojí užívání založené na dvojitým chápání ‘téže věci’. O tom, v čem však spočívá její podstata i podstata toho, jak funguje, i zda je vůbec možné ji zvat ‘věcí’, bylo pod hlavičkami mnoha oborů napsáno – a stále se píše – mnoho; dnes navíc zřejmě ještě horečnatěji než dříve. Přestože otázky spojené s pamětí jakožto biologickou a psychickou funkcí fascinovaly lidstvo snad ‘odnepaměti’, mnoho z nich dosud nebylo plně zodpovězeno⁷ – často se pak v této souvislosti užívají výrazy jako ‘nejasné’, ‘neobjasněné’, nebo dokonce ‘tajemství’.

Zjištění, že vztah paměti a divadla nebude založený na jednoduché podobnosti obou fenoménů, se dále potvrzuje skrze skutečnost, že předpoklady divadla k uchovávání, tedy naplnění prvního z vytyčených dvou zásadních aspektů paměti, jsou přece jenom omezené. Jakmile tedy ono dvojí pojetí paměti poměříme s kontextem divadelním (zejména s vědomím časové povahy divadla), jeví se procesualnost jako příhodnější a přímější pojítka mezi divadlem a pamětí, než je tomu v případě představy paměti jako skladu. Proto je nutné vyvázat chápání relace paměť-divadlo z úzkého vymezení místem nebo prostorem, který umožnu-

6 Tyto v zásadě dva základní výklady významu výrazu paměť lze v češtině (ale i v jiných jazycích) doložit celou řadou ustálených frazeologických spojení: za všechny – „mít dobrou/špatnou paměť“ (jakožto schopnost) oproti „něco utkvělo v paměti“ (jakožto skladu) (Havránek 1989: 20).

7 Neurovědcům i psychologům se díky zdokonaleným zobrazovacím metodám jako funkční magnetická rezonance a pozitronová emisní tomografie v posledních letech otevírají nové možnosti náhledu do činnosti lidského mozku (Schachter 2003: 35–36).

je uchovávání, jak jej nacházíme ve výše uvedeném zpracování hesla, a zahrnout do něho a zdůraznit i paměťové procesy, jež jsou aktivovány, sjednávány, které neustále probíhají na jevišti i mimo něj, v komunikaci mezi jevištěm a hledištěm a které je navíc možné scénicky zobrazit.

Spíše než jako o jakémsi skladu tak lze o divadle hovořit jako o médiu kulturní paměti, které má ovšem svá specifika, takže vlastně současně je i není „jako ostatní umělecká odvětví“ (Hodgson 1988: 214). Je jím v tom smyslu, že podobně jako třeba malířství nebo literatura je bezpochyby schopné reflektovat určitý historický a kulturní moment a zachycovat a uchovávat tak (jakkoli dočasně nebo trvale) určité jeho kontury. Není jím pak v tom smyslu, že prostředky, které se mu k tomu vzhledem k časoprostorové vázanosti této umělecké formy, jež navíc integruje a využívá elementy ostatních umění, naskýtají, nedokážou divadelní dílo vázané na událost předvedení před diváky uchovat v úplnosti. Na rozdíl od literatury či výtvarného umění divadlo sebe sama jaksi samozřejmě a simultánně nezaznamenává. Namísto toho dochází po skončení divadelního představení či v širším smyslu po skončení uvádění inscenace k fragmentarizaci divadelního díla do určitých stop, zpravidla hmotného a písemného charakteru, včetně jakýchkoli sekundárních recepčních reakcí a ozvuků, a k jejich rozptýlení⁸ a s tím, zejména z hlediska retrospektivního pohledu, k nutnému rozvolnění a relativizaci jejich platnosti, funkce a místa v původní struktuře i ve vztahu k ní. Jinými slovy se jedná o známou skutečnost, že divadlo – zejména pak to, jež má své hlavní těžiště v hereckém projevu, tedy v performanční složce závislé na akci lidského těla – můžeme považovat za jed-

no z nejpomíjivějších umění, obor, jež z umění nejvíce podléhá paměťové erozi. Pregnantně a bez jakýchkoli skrupulí to ve svém *Divadelním slovníku* vyjádřil Patrice Pavis pod heslem „Divadelní muzea“:

„Ale co vůbec můžeme z divadla ukázat? V podstatě vůbec nic, až na pár ubohých reliquií (textů, kostýmů či rekvizit, fragmentů scénografie, nahrávek hlasů [...]), zkrátka jakási zátíší, která jak včerejší umělce, tak současné divadelní vědce spíš skličují. Jak tedy uspořádat toto ‘nic’? Na někdejší událost, kterou už nelze postihnout, se během let němě ukládají nové a nové vrstvy památek a dokladů zaslé slávy, svědectví o genezi díla a jeho recepci, a inscenace se tak systematicky vytrhuje z kontextu, v němž se uskutečnila: je to rakev, v níž odpočívá mrtvola, jejíž život si už ani nedokážeme představit“ (Pavis 2003: 77).

Nejedná se však jen o to, jak a zda tyto jednotlivé reliquie či celé ‘pozůstalosti’ po ‘mrtvolách’ konkrétních divadelních projektů ukazovat, ale také – a přednostně – o jejich archivaci. Pokud divadlo jako budova a instituce (případně i odděleně: divadlo jenom jako budova nebo divadlo jenom jako instituce) slouží provozování divadla a zároveň se v něm tato činnost sedimentuje a nějakým způsobem uchovává, nebo dokonce programově zaznamenává, jde zřejmě o jediný možný model propojení představ divadla-skladu a divadla-procesu. Děje se tak v případě, že si divadlo cíleně buduje vlastní archiv (často přímo v budově divadla), ale i jestliže některé reliquie inscenací (např. části dekorace) uchovává, třeba dočasně, z praktických důvodů nebo je opakovaně využívá. Činí tak ovšem z pozice instituce či jiného divadelního uskupení tvůrců (výrazem ‘divadlo’ v předchozí větě se tak míní původci divadelních aktivit),⁹ kteří mají

⁸ O fenoménu rozptýlení jako o „ohromné výzvě pro všechny správce sbírek z oblasti scénických umění“ píše Richard Stone (Stone 2003: 7).

⁹ Lze předpokládat, že archivační činnost je nejvlastnější divadlům-institucím repertoárového typu se stálým souborem i působišťem. Nejzavedenější pak mnohdy bývají u divadel, na která jsou danou kulturou (nejčastěji v rámci Evropy) tradičně kladeny nejvyšší nároky, tedy u tzv. národních divadel.

určité představy o své činnosti – o vlastním programovém zaměření, zájmech, cílech, směřování do budoucna, o profilaci směrem k divákům i ostatní divadelní a jiné kultuře a širší společnosti dané lokace a časového určení. K formování umělecké identity divadel tak nedochází jen na základě přítomného momentu, ale zásadně též díky povědomí o vlastní minulosti, jež je potenciálně kondenzováno právě v podobě archivu.

Co se týče systematického mapování divadla a uchovávání jeho pozůstatků v celosvětovém měřítku, poslední dobou se hovoří o celé rozsáhlé kategorii tzv. nemateriálního (nehmotného) dědictví. V říjnu 2003 přijalo UNESCO v Paříži na své 32. Generální konferenci *Úmluvu o zachování nemateriálního kulturního dědictví*, ve které bylo mimo jiné nehmotné kulturní dědictví v pracovní verzi definováno. Jedná se tak o

„zkušenosti, znázornění, vyjádření, znalosti, dovednosti, jakož i nástroje, předměty, artefakty a kulturní prostory s nimi související, které společnosti, skupiny a v některých případech též jednotlivci považují za součást svého kulturního dědictví. Toto nemateriální kulturní dědictví, předávané z pokolení na pokolení, je společnostmi a skupinami lidí neustále přetvářeno v závislosti na jejich prostředí, na jejich interakci s přírodou a na jejich historii, dává jim pocit identity a kontinuity, podporuje takto úctu ke kulturní rozmanitosti a lidské tvořivosti“ (Úmluva 2003).

V praxi pod tuto definici spadá celá škála kulturních projevů, jejichž tvorivý aspekt není ztělesněný v žádném konkrétním objektu, nýbrž v „dovednostech a znalostech“ zpravidla předávaných ústní formou a/nebo úzce vázaných na své tvůrce a praktiky (ICOM NEWS 2003: 5). Konkrétně se jedná o následující oblasti:

„jazyky, ústní literatura (mýty, písně, hry, rodokmeny), scénická umění / performing arts a tělesné techniky (včetně rituálů, sportů a pantomimy), znalosti a dovednosti (týkající se přírody a vesmíru,

učebních, léčebných a kulinárních postupů, tradičních řemesel, výrobních technik) a nejrůznější narativní formy“ (ICOM NEWS 2003: 5).

I v rámci této debaty zaujímá divadlo jisté výsadní postavení, neboť je považováno přímo za „ztělesnění nemateriálního dědictví“ (Balk 2003, 6). Je zřejmé, že jedním z hlavních úkolů, který vyplývá z přijetí Úmluvy, je vytvoření a kultivace adekvátních nástrojů a opatření, která zachování nemateriálního kulturního dědictví budou umožňovat a zajišťovat.

Kromě Pavisových mrtvolných reliktů totiž existuje ještě jedna odpověď na otázku, co zůstává z divadelního představení, a tou je právě divadelní paměť, nebo lépe divadelní vzpomínky, které jsou vytvářeny a uchovávány přímými svědky události. Na paměť lidí, kteří byli součástí divadelních událostí ať už jako jejich tvůrci, nebo jako diváci, kterým byla divadelní představení určena a které oslovovala, se divadlo spoléhalo vždy a o paměť se opíralo i v tom, o čem pojednávalo a jak. Divadlu, sféře lidské tvořivosti, která se realizuje na konkrétním místě v reálném čase, vzniká z úsilí skutečných lidí pro skutečné lidi, kteří jsou dané události přítomni, sloužila paměť vždy jako přirozený, samozřejmý prostředek umělecké i čistě existenční sebezáchovy: divadelní tradice si povětšinou divadelníci předávali z generace na generaci, a nejenom je předávali, ale také pozměňovali, rozvíjeli či navždy opouštěli.

Proto se také současní historikové divadla provádějící výzkum časově vzdálených divadelních aktivit často musejí spokojit s omezenými zdroji relevantních informací, které jsou zpravidla výsledkem interakce divadla s materiálněji a materialističtěji okolnostmi a podmínkami představení (části jevištních výprav a dekorací, kostýmů; záznamy o financování a nákladnosti divadelní aktivity apod.) a/nebo se zachovaly formou písemných pramenů (osobní zá-

znamy, divadelní cedule a plakáty, inspičientské a režijní knihy, texty divadelních her atd.). Ovšem dokonce i když jsou takové historické prameny k dispozici, jejich důležitost a průkazná hodnota může být stále nahodilá nebo podružná. Výskyt takového historického materiálu svědčí v mnoha případech spíše o náhodných, ojedinělých jevech a událostech, zatímco běžné, samozřejmé praktiky zůstávají neobjasněné, neboť si 'nezaslouhaly' pozornost svých současníků.

Postupem času se divadlo začalo vážně zabývat problémem záznamu a zachování sebe sama, tedy budování archivu vlastní paměti, také z jiných než z ryze praktických důvodů. Tím, že dnes o sobě divadlo realizované na nejrůznějších platformách většinou uvažuje jako o umělecké aktivitě, jež je hodna záznamu a pokud možno nejvyšší dostupné míry konzervace, si zajišťuje kontinuitu i budoucnost, a situaci tak navíc značně usnadňuje generacím budoucích divadelních historiků. Umožnila to zejména éra mechanické reprodukce, obzvláště pak prudký rozvoj v oblasti nových médií v posledních letech, jejichž rozličné možnosti divadlo, i když mnohdy možná ne dostatečně pohotově, využívá. Přestože způsobilost dostupných médií k zachycení složitého zkušenostního, osobního i kolektivního charakteru divadelního diváctví s jeho konkrétními projevy a reakcemi se zdá být limitovaná,¹⁰ jejich rozšířenost i snadná dostupnost přispívá k další cirkulaci divadelních obrazů již za hranicemi divadelních budov a prostorů a zčásti

10 Zde však nastupují některé 'dramaturgické' kontroverze. V případě tvorby videozáznamu divadelního představení je na místě např. otázka, zda má z nějaké vnější, nezávislé perspektivy monitorovat reakce publika a vypovídat o nich, či zda se má pokusit simulovat recepční situaci v divadle a představení zachycovat jakoby z pohledu imaginárního, vykonstruovaného diváka, a poté je reprodukovatě nabízet divákovi dalšímu. Že ani v jednom případě takový záznam původní zážitek nenahradí a že záznam je tedy do té či oné míry vždycky neadekvátní zaznamenanému, je mimo pochybnost.

i obrazně za hranicemi dřívější závislosti divadla na daném čase a prostoru a na nutnosti živého opakování jednotlivých představení. Takový stav pak nejlépe napomáhá a vyhovuje současnému tržnímu využití divadla a produktů z něho vzniklých. Divadlo tak v důsledku už možná není tak pomíjivé, za jaké jsme si je zvykli považovat. Současně však – a zřejmě poněkud paradoxně – samotná existence takových stop (či produktů), které představují jakýsi posmrtný život divadelní inscenace, vytvářejí určitý typ kulturního prostředí, v němž jako by se publiku nenápadně připomínala ona pomíjivost, a tudíž i jedinečnost toho, čeho budou/jsou/byli v divadle svědky, a dokonce jako by se tak zároveň od diváků skoro podprahově žádalo, aby nad představením (případně inscenací), které nevyhnutelně směřuje k momentu, kdy se stane minulostí, truchlili. Je to jeden ze způsobů, jak se z relativního znevýhodnění divadla činí vlastně jeho přednost. K vnímání divadla jakožto aktualizace času, který se soustavně stává minulým, tak přibývá ještě tento relativně nový fenomén, jehož důležitost jakožto aspektu současné divadelní kultury tkví v tom, že zřejmě zásadním a dosud nepřiliš zmapovaným způsobem formuje recepci.¹¹

11 Jedním z výrazů této tendence jsou jistě i speciální inscenační projekty či cykly, které spojuje společná dramaturgie, osoba režiséra, nebo i inscenační a herecký soubor a jejich uvádění nezřídka vrcholí formou jedinečných časově koncentrovaných divadelních událostí, kdy je např. během jednoho nebo dvou dnů v pozoruhodném celku předvedeno několik takových příbuzných inscenací. Jelikož jsou podobné projekty často organizovány u příležitosti významných výročí (zejména dramatických autorů), lze je chápat jako specifické akty paměti. Skutečný kulturní status těchto akcí (jejich funkci a hodnotu v dané kultuře), tedy zda tak akcentují výlučnost (neopakovatelnost) divadelní události, či zda pouze divadlo dokáží rafinovaněji prodat (nebo obojí), je nutné posoudit případ od případu. V Česku je z poslední doby známé především dvojí uvedení čechovovského cyklu Klicperova divadla v Hradci Králové v režii Vladimíra Morávky; z Irska nedávno vzešel unikátní projekt DruidSynge, v jehož rámci byly uvedeny všechny hry Johna Millingtona Synge (režirovala je Garry Hynesová s divadlem Druid).

Z vyjádření osob činných v divadelním muzejnictví je patrné, že divadelní muzea nechtějí být pouhými skladišti divadelní minulosti, že se nechtějí orientovat a spoléhat pouze na nové a stále se rozšiřující možnosti záznamových médií, ale že jejich záměrem je, aby se stala místy, kde se divadelní minulost připomíná a kde znovu ožívá, jinými slovy aby fungovala jako „places of commemoration“ (Balk 2003: 6). Důraz na akt připomínání je přiznáním procesualnosti divadla i paměti, jakož i výrazem aktivního a aktivizujícího přístupu k dostupným fragmentům skutečnosti, jež po skončení divadelního představení přetrvávají. Toto pojetí divadelního muzea má rovněž podstatně blíže k projektu divadelní archeologie Mika Pearsona, která by měla umožnit rekonstrukci minulé divadelní události skrze nové představení (performance), neboli představení druhého řádu, jež může prostřednictvím tvůrčího procesu pozůstatky minulé představení do sebe začlenit (Pearson 2001: 66).¹²

Douwe Draaisma ve svém působivém zmapování vývoje představ o paměti poukazuje na skutečnost, že nejčastějšími metaforami paměti byly nejrůznější variace představy úložiště.¹³ Za jisté překonání nejrozšířenější a nejobecnější metafory paměti pak lze považovat pojem 'site' ve smyslu *dějště*, který je oproti 'místu' konceptem „stejně časovým jako prostorovým“ a který u nás známe zejména ze spojení 'site-specific performance' (Pearson 2001: 55). Užívá ho také Marvin Carlson ve své monografii pod názvem *The Haunted Theatre: The Theat-*

re as Memory-Machine (jedné z několika málo prací na téma divadla a paměti), když hovoří o divadle jako o „dějšti paměti“ (*site of memory*), a to jak osobní, tak kulturní (Carlson 2001: 4). Carlsonova kniha užitečně poukazuje na fakt, že opakování a recyklace byly v různých historických etapách vždy nedílnou součástí divadla.¹⁴ Důležitost přikládá především fenoménu jisté přízračnosti divadla, tedy příznačnému pocitu diváků, že to, čeho jsou při divadelním představení svědky, už dříve viděli, slyšeli, cítili či zakoušeli. Divadlo je tak v různých formách neustále pronásledováno duchy minulosti, což je také jednou z příčin onoho zvláštního postavení divadla mezi ostatními uměleckými odvětvími. Přesnou podobu tohoto jevu, který nazývá „ghosting“, Carlson hledá a pojmenovává v jednotlivých divadelních složkách. Přestože jeho pojetí vztahu paměti a divadla poskytuje nesmírně cenný a neopominutelný teoretický rámec, pro konkrétní materiál a záměry, které se pokusíme sledovat v dalším výzkumu, který se zaměří především na drama jakožto specifické paměťové médium divadla, se zdá být přece jenom příliš široký. Možným způsobem, jak tento záběr účinně zúžit, je soustředit se na případy, kdy se v divadle vyskytují a kdy v něm zjevně působí určité způsoby užití paměti a *současně* jsou alespoň do určité míry jako takové pro diváky rozpoznatelné.

Pojem rozpoznání je konstitutivním prvkem v teorii žánrů. Slovy Michaela Goldmana: „Žánry mají být rozpoznány“ (Goldman 2000: 8). Existuje tedy nějaká

12 Jistou příbuznost s Pearsonovým inovativním metodologicko-praktickým přístupem lze spatřovat i v ještě poměrně nedávném projektu Klicperova divadla Hradec Králové s názvem *Velká tavba*, o němž jsem psala jinde.

13 Samostatnou kapitolou propojení divadla a paměti je renesanční představa paměti jako divadla Giulia Camilla či Roberta Fludda, kterou obsáhle zpracovala Frances A. Yatesová v díle *The Art of Memory*.

14 *Poznámka redakce:* V té souvislosti je důležité připomenout změnu, která nastala už roku 386 př. Kr. a která zásadně ovlivnila a ovlivňuje divadelní činnost až do současnosti. V tomto roce byla totiž zavedena praxe znovuvvádění her, které byly do té doby opakovány jen výjimečně, protože jejich uvedení v rámci Velkých Dionýsií se pokládalo za jakousi (neopakovatelnou) duchovní oběť bohu; tak se udržování v paměti stalo přímo součástí divadelního provozu: ten se tímto způsobem sekularizoval, přesněji řečeno, stal se ze součásti kultu součástí kultury.

specifická žánrová kategorie pro paměť v dramatu/divadle? V kontextu anglicky mluvících kultur existuje termín 'memory play'; zajímavé je, že se s ním poměrně často operuje jak v odborném, tak v populárním¹⁵ diskursu o divadle.¹⁶ Přes relativní hojnost výskytu pojmu je však jeho přesné vymezení, zdá se, spíše nejasné a je otázka, zda se vůbec jedná o termín. Podobně jako tomu bylo s pamětí, avšak o mnoho překvapivěji, výraz prakticky není možné nalézt ve slovnících dramatu a divadla a není zahrnutý ani ve zpracovávání termínů z literární teorie. Jeho použití se tak zřejmě řídí spíše intuicí na základě rozeznání určité problematiky paměti v daném dramatu. Tím se také ocitá v neustálém nebezpečí, že se stane stejně těžko postižitelným pojmem, stejně unikavým, jakým se jeví sama paměť. Zatímco Carlson považuje v duchu své koncepce každý dramatický text za svého druhu hru o paměti ('memory play'), její nejspokojivější definici jako určitého žánru podala zřejmě Jeanette R. Malkinová v knize *Memory-Theater and Postmodern Drama*. 'Memory play' spojuje přednostně s texty moderního amerického divadla, jako např. Williamsovým *Skleněným zvěřincem* a Millerovou *Smrtí obchodního cestujícího*, ve kterých má subjektivní oživení nebo přehrávání minulých zkušeností (za užití různých narativních postupů) pomoci nejčastěji ústřední postavě vyrovnat se s přítomným momentem.

Jak již bylo naznačeno, naším záměrem je orientovat se převážně na dramatické texty (samozřejmě s ohledem na jejich potenciál k inscenování) a na způ-

soby, jakými zacházejí s pamětí a procesy s ní spojenými. Malkinová rozlišuje dvě linie, jimiž se drama zabývá: zatímco první z nich se tematicky zaměřuje na minulost, ať už se na ni vzpomíná nebo zapomíná, linie druhá, jež se shoduje s oblastí jejího vlastního badatelského zájmu, jímž je postmoderní drama a divadlo, se vyznačuje prvkem, který nazývá 'memoried structures', tedy zhruba 'strukturami paměti'; té odpovídají kupř. hry Samuela Becketta, Heinerja Müllera, Sama Sheparda nebo Thomase Bernharda. Jedná se o užitečné odlišení, i když ne vždy je bezpodmínečně potřebné jej aplikovat: paměť lze v dramatu jistě uchopit námětově i tematicky, uvážíme-li však k tomu důležitost, jakou v případě paměti sehrávají procesy, lze si dobře představit i drama, u něhož se paměťové procesy navíc současně zásadně projeví v samotné jeho struktuře a jazyce.

Paměť je primárně individuální, vázaná na psychiku a kognitivní procesy určitého člověka. Může se však týkat i věcí, které přesahují soukromí individua a vztahovat se i k celým početným skupinám a společenstvím lidí. Paměť zobrazená na divadle je nejčastěji spojená s psychikou určitého jedince-postavy, který ji aktivuje, zkoumá, poměřuje se s ní, zápasí, vyrovnává se s ní. Dramatická situace, kdy můžeme osobní paměť ztotožnit s konkrétní postavou na scéně, je sice pravděpodobně nejběžnějším modelem paměti v dramatu a na divadle, není však nezbytná a rozhodně není jediným řešením tohoto vztahu. Paměť se v dramatu nemusí nutně realizovat pouze skrze téma a postavu, ale dokáže přestoupit meze postavy a znatelně formovat celou strukturu hry. Navíc je třeba brát v úvahu, že divadlo není samotářské umění. Pokud je intimní, je vždy zároveň a z podstaty jevem společenským, který se uskutečňuje ve veřejném prostoru. Co v reálném životě může

15 Za povšimnutí stojí např. použití tohoto slovního spojení, jež skrze označení play (hra) jasně odkazuje k dramatu, v případě filmu; v jedné internetové recenzi tak byl označen film *Věčný svět neposkvrněné mysli*, který v rámci svého žánru představuje jedno z nejoriginálnějších zpracování tematiky paměti posledních let, a to i po formální stránce.

16 Nalézt jeho vhodné ekvivalenty v češtině je obtížné a je to předmětem dalšího výzkumu.

vypadat jako součást striktně soukromé paměti (jako např. intimní zpověď, svědectví, deníky a záznamy vzpomínek), osciluje po vstupu do sféry divadla nevyhnutelně mezi osobním a komunitním. Zdá se, že paměť v divadle operuje právě na takovýchto škálách mezi osobním a společenským, mezi přítomným a minulým, mezi fyzicky přítomným a nepřítomným, mezi materiálním a nemateriálním.

Jedním z důvodů, proč nám paměť může připadat neuchopitelná a vše zahrnující, je její bytostné propojení s potenciálně bezmeznými minulými světy. K těmto sférám je však nejprve třeba získat přístup: vybavit si je, vzpomenout si na ně, vyvolat je z paměti nebo se na ně upamatovat. Děje se tak prostřednictvím aktů paměti / aktů vzpomínání, které se vždy odehrávají v přítomnosti. Andreas Huyssen¹⁷ poznamenává, že v současnosti „pokládáme paměť za způsob re-representace¹⁸ a za něco, co stále více náleží k přítomnosti“ (Huyssen 2003: 3). Huyssen si rovněž všímá skutečnosti, že „cokoli, na co se vzpomíná, ať živou nebo smyšlenou pamětí, je samo o sobě virtuální“ (Huyssen 2003: 28). Skrze proces, který můžeme nazvat zpřítomňováním, se paměť vlastně nejvíce podobá divadlu. Divadlo však jde ještě o něco dál a překračuje posléze tuto virtualitu, takže činit věci přítomnými v divadle nabývá dvojího významu: znamená umístit je do přítomného času a současně také umístit je na scénu. Zpřítomňovat v divadle paměť a vzpomínky znamená zhmotnit je na jevišti (inscenovat je) nebo k nim prostřednictvím jeho materiálnosti odkazovat (nejčastěji skrze hru a řeč herců). Výsledné napětí mezi

hmotným aspektem divadla (fyzičností a hmatatelností scény, která je takřka v dosahu diváků) a zpřítomňováním či rekonstrukcí minulých, nepřítomných světů na jevišti je jedním z nejdůležitějších charakteristických znaků divadla a dramatu paměti. Jiným důsledkem virtuální povahy minulosti, která je obsahem paměti a jako taková je převedena na divadlo a předváděna na něm, je skutečnost, že vybízí k relativní volnosti při volbě stylového ztvárnění. Obrazy, události a děje, které paměť zpracovala, si zpravidla nenárokují pravdivost, nemusejí kopírovat realitu, a tudíž nevyžadují realistické zobrazení, nýbrž jsou naopak otevřené experimentu.

Vraťme se nyní k problému rozpoznání a položme si následující otázku: pokud není možné spoléhat na žánrové označení ‘memory play’ a bezpečně je užívat, jaké konkrétní rysy divadelního či dramatického díla lze považovat za příznačné pro dramatiky paměti? Kdy nabývá činnost paměti na důležitosti? Domnívám se, že k tomu dochází, jakmile můžeme konstatovat, že jevištní dění (případně dramatický děj) je významným způsobem a významnou měrou závislé na určitém čase, který je stanovený jakožto předešlý vůči tomu, který je přibližně souběžný a v každém daném momentě aktuální a současný s časem diváků a představení, nebo jestliže je jevištní dění jiným rozhodujícím způsobem determinované nějakou minulostí. Jde o specifické případy vzájemné konstelace času fabule, předváděného času a času předvádění i času diváků, kdy určité záležitosti náleží k minulosti, ale zároveň se z popudu paměti zvláštním způsobem stávají přítomnými (v obou významech tohoto slova); proces jejich zpřítomnění však nelze dokončit, protože už jednou provždy nese jistou známku absence. Zjednodušeně řečeno – cílem bude zaměřit se na situace, kdy se zpočybňuje příslovečné *tady a ted'* divadla.

¹⁷ Za povšimnutí stojí vývoj Huyssenovy odborné orientace. Začínal jako historik a teoretik převážně německého dramatu; dnes je jedním z předních kulturních teoretiků paměti.

¹⁸ Tedy nejen za způsob reprezentace (zobrazení), ale zároveň za jakousi opětovnou prezentaci. Na spojitost předpony re- s pamětí poukazuje i Marvin Carlson.

V posledních desetiletích zvýšený zájem o otázky spojené s pamětí – a v souvislosti s ním i toto pojednání – je výrazem čehosi, co Andreas Huyssen označuje ‘kulturou paměti’, jež je dle jeho názoru společná společností severoatlantického regionu od konce 70. let a vyznačuje se narůstající posedlostí pamětí, což vede k zeslabení hranice mezi minulostí a přítomností a obecně ‘hypertrofii paměti’ (Huyssen 2003: 15). Současně Huyssen neopomíná zdůraznit, že paměťové diskursy přitom „zůstávají vázané na dějiny konkrétních národů a států“ (Huyssen 2003: 16).

Domnívám se, že rozvíjení témat a problémů nastíněných v předchozím textu umožní postupně hledat odpovědi na celý okruh otázek, které vyvstávají v souvislosti se současným i minulým divadlem. Za všechny jich uvádím několik: Jaké estetické, kulturní či politické významy vzbázejí z konkrétních případů užití paměti v divadle a dramatu a jakou konkrétní povahu tato užití mají? Lze rozpoznat nějaké programy těchto dramaturgií paměti a o čem případně vypovídají? Jakým specifickým způsobem formují recepci a jaký na ni mají dopad? Pokud naše vnímání časovosti vskutku prochází zásadní proměnou, jak naznačuje Huyssen, jak se to projeví v divadle a co od něho tím pádem očekáváme? Uspokojuje divadlo pouze naši chvilkovou potřebu vyprávění o minulosti či touhu po jejím zpřítomnění, nebo je schopné vyjednávat mezi silami globalizace na straně jedné a lokálními

zvyklostmi, kulturami a identitami na straně druhé?

Citovaná literatura:

- BALK, C. „Theatre – An Incarnation of Intangible Heritage“, ICOM NEWS 4 (2003); dostupné na World Wide Web: http://icom.museum/pdf/E_news2003/extra/p6_2003-4.pdf
- BARTÁK, J. / BRADNOVÁ, H. *Encyklopedický slovník*, Praha 1993
- CARLSON, M. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor 2001
- DRAAISMA, D. *Metaforý paměti*, Praha 2003
- GOLDMAN, M. *On Drama: Boundaries of Genre, Borders of Self*, Ann Arbor 2000
- HAVRÁNEK, B. (ed.) *Slovník spisovného jazyka českého IV P-Q*, Praha 1989
- HODGSON, T. *The Drama Dictionary*, New York 1988
- HUYSEN, A. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford 2003
- MALKIN, J. R. *Memory-Theater and Postmodern Drama*, Ann Arbor 1999
- NAKONEČNÝ, M. *Základy psychologie*, Praha 1998
- PAVIS, P. *Divadelní slovník*, Praha 2003
- PEARSON, M. / SHANKS, M. *Theatre/Archaeology*, London 2001
- SCHACHTER, D. L. *Sedm hříchů paměti*, Praha 2003
- STONE, R. „Performing Arts Museums in: Australia“, ICOM NEWS 4 (2003); dostupné na World Wide Web: http://icom.museum/pdf/E_news2003/extra/p7_2003-4.pdf
- „UNESCO: Safeguarding the Intangible Heritage“, ICOM NEWS 4 (2003); dostupné na World Wide Web: http://icom.museum/pdf/E_news2003/p4_2003-4.pdf
- „Úmluva o zachování nemateriálního kulturního dědictví“, Praha 2003; dostupné na World Wide Web: <http://www.mkr.cz/article.php?id=1113>

O smyslu operního divadla

Josef Herman

Těžko v poslední době hledat v našich divadlech inspiraci k úvahám o vskutku současném inscenování opery, či přesněji řečeno dramatické či dokonce dramatizované (tedy pro jeviště adaptované) hudby. Svým způsobem v Ostravě, jiným způsobem v pražském Národním divadle, jakkoli s konkrétními inscenacemi polemizují, ale pak už aby člověk paběrkoval. Přitom za samými humny republiky je situace diametrálně odlišná, jenže málo se o tom u nás ví, či spíše chce vědět, neboť když už se o těchto inscenacích referuje, pak nejčastěji formou poplašné zprávy (s pravidelnou výjimkou referátů Věry Drápelové). V následujících řádcích se pokouším uspořádat podněty, které jsem na jaře načerpal z dvanácti představení ve Vídni, v Berlíně a v Drážďanech. Páteř úvah tvoří kompletní hudební část letošního Wiener Festwochen s berlínskými a vídeňskými inscenacemi především českých oper Leoše Janáčka a Bedřicha Smetany. Není to vzorek vyčerpávající, dokonce statisticky v některých ohledech ani ne zcela průkazný, neboť opomímí obsáhlé části repertoáru světových i německých oper, jakkoli se domnívám, že podstatná zjištění to nijak zvlášť neovlivnilo. A jak jinak, budu trochu porovnávat s našimi poměry a na příslušné narážky budu jen tak mimochodem konat výkladové odbočky.

Půjdeme přitom od inscenací jednodušších a tradičnějších k těm složitějším netradičním.

1 Leoš Janáček: *Aus einem Totenhaus* (*Z mrtvého domu*), Deutsche Oper Berlin. Režie Volker Schlöndorff, dirigent Adam Fischer, scéna Jennifer Bartlett, kostýmy Ulrich Paetzholdt a Jennifer Bartlett. Premiéra 19. 2. 2005, psáno z reprízy 22. 2.

2 Leoš Janáček: *Die Sache Makropulos* (*Věc Makropulos*), Deutsche Oper Berlin. Režie Nikolaus Lehnhoff, dirigent Marc Albrecht, scéna a kostýmy Tobias Hoheisel. Premiéra 24. 6. 2004, psáno ze 7. představení 16. 6. 2005.

Tradiční interpretace

(*Z mrtvého domu*,¹ *Věc Makropulos*²)

Mimochodem, je třeba vyjasnit, co míním označením „tradiční interpretace“ – vychází ze zákonitostí hudební interpretační normy při provedení hudební skladby, tedy při převodu notového zápisu skladatele do akustické podoby. Pokud při provedení dojde k větším odchylkám od notového zápisu, nežli vyplývá z nezbytné míry nepřesnosti,³ je takové provedení považováno buď za chybné, nebo za záměrnou variaci. V zásadě stejnou logiku lze vztáhnout na jevištní provedení partitury hudebnědramatického díla, přestože nepřesnosti fixace autorovy vize jevištního provedení jsou nezbytně podstatně větší nežli nepřesnosti ryze hudebního zápisu, případně je tato vize zachycena jen nepřímou⁴. Přesto v dějinách operního divadla tendence vyčíst podobu inscenace jen z těchto informací, tedy v logice hudebního provedení realizovat i jevištní podobu díla, značně převažuje. Estetika moderního i postmoderního divadla naopak přinejmenším sto let usiluje o vlastní scénickou tvorbu, v níž „text“ je pouze jednou ze vstupních „surovin“ inscenace. Obě estetické tendence se v inscenování konkrétního hudebnědramatického díla projevují různě, za tradiční inscenování tedy můžeme považovat takové, které tenduje spíše k logice hudebního provedení nežli k logice divadelní inscenační tvorby.

3 Žádný notový zápis nemůže být absolutně přesným zápisem zvukové představy skladatele. Prostor pro nepřesnosti vyplývá zejména z případného jen slovního vyznačení tempa, z provedení nevypsáných ozdob ve starší hudbě apod.

4 Dají se odvodit např. ze známých dobových pravidel o herecké technice, scénografii apod.

Do skupiny takto vymezené „tradiční“ inscenace operního díla spadá v českých podmínkách většina inscenací, ve sledovaném vzorku dvanácti zahraničních inscenací sem můžeme zařadit bezpečně jednu, s jistými výhradami dvě inscenace, obě janáčkovské a obě z berlínské Německé opery. Tedy nápadně menší procento nežli u nás. A kdybychom z tohoto hlediska provedli statistickou analýzu repertoáru řekněme berlínských operních domů za delší období, podíl těchto inscenací by byl zase mizivý.

Inscenace opery *Z mrtvého domu* je dilem doyena německé, původem ne-operní režie Volkera Schlöndorffa (1939), který proslul jako filmový režisér zejména snímkem Plechový bubínek. Operu režíruje sice sporadicky (pouhých šest inscenací, tři z nich však janáčkovské⁵), ovšem už od poloviny 70. let a jeho poslední režie také odpovídá tehdejší poetice operních inscenací.

Mimochodem, připomeňme, že to byla poetika vytvořená už v 60. letech za výrazného přispění českých režisérů, zejména Václava Kašlíka, Miloše Wasserbauera, Ladislava Štrose a dalších, kteří se tehdy uplatnili na významných operních scénách – problémem je, že od té doby se operní režie výrazně posunula, kdežto u nás tehdejší poetika stále ještě platí za základní způsob operní režie. Ba dokonce lze říci, že Schlöndorff patřil zřejmě už při svém debutu spíše ke konzervativním inscenátorům.

Základem jeho inscenace je stylizace popisně realistického prostředí a jednání. Uplynutí času v sibiřské věznici demonstroval malovanými prospekty (!) jediné sibiřské krajiny v různé roční době, prostor věznice pak skelety vězeňských baráků. Takový prostor stačí nasvítit se stejnou logikou stylizované reality, tedy bez technických triků, projekcí, barev, které zásadně spoluurčují design drtivé většiny současných inscenací. Také zpívající herce vedl režisér ke stylizovaně věrohodnému jednání, plynoucí-

mu nejen z reality příběhu a prostředí, ale také, a ještě důsledněji, z tvarosloví tradičního operního herectví. Tedy z několika obecných gest tvořených v souladu s hudbou a podporujících pěveckou techniku, z postojů a posezů, z vcelku jednotvárného operně rozvázného temporytmu jednání. Jednotlivá vyprávění vězňů, která tvoří značnou část opery, nechal pěvce monologicky přednášet jen s těmito základními gesty, bez výraznějších pohybových akcí coby specifická hudební čísla. Vězně nechal spoutat po dvou k sobě řetězy, čímž Janáčkovu hudbu obohatil o věrohodné řinčení, a samozřejmě jimi výrazně předurčil herecké jednání a právě v tomto ohledu se Schlöndorffovi zpívající herci nejdůsledněji vzalovali jen pěveckému gestickému základu, ovšem pouze v logice stylizované popisných akcí.

Symbolického poraněného orla tu představoval tanečník s jedním kašírovaným křídlem, který kulhal po jevišti a trhaně šplhal po konstrukci baráků. Divadlo, které si vězni hrají pro svou kratochvilu, Schlöndorff umístil na malé centrální pódium, obklopené komentujícími vězni, aktéry pak oblékl do kostýmů, jaké by asi skuteční vězni poskládali ze své chudé garderoby (ve skutečnosti by vězni v sibiřském lágru sotva měli něco volného na převlečení). K tomu přidal představitelům žen obří umělá prsa a představitelům mužů obří penisy, čímž názorně zveřejnil, na co asi vězňové především myslí. Silnější či slabší momenty takové inscenace jsou závislé na osobitosti pěvců a na kvalitě hudebního nastudování, obé odpovídalo vysokému německému standardu, ovšem nijak ho nepřekračovalo.

Inscenace *Věci Makropulos* Nikolausa Lehnhoffa⁶ byla do Deutsche Oper přenesena v červnu 2004 z Glyndebourne Festival opera, kde měla premiéru v roce 1995 a už delší dobu je běžně dostupná na DVD nosiči. Důvod, proč ji přesto v Deutsche Oper zařadili do repertoáru, je zřejmý – Anja Silja v titulní roli. Dáma v úctyhodném věku, která byla jevištní partnerkou

5 V berlínské Německé opeře *Káťa Kabanovou*, v Paříži a nyní tedy opět v Německé opeře *Z mrtvého domu*. Mezi třemi zbylými je Šostakovičova opera *Lady Macbeth Mcenského újezdu*, tedy dílo dramaticky souznějící s Janáčkovými operami, svým způsobem příbuzná je i Pucciniho *Bohéma*. Ještě režíroval Henzeho operu *Wir erreichen denn Fluss*.

6 Studoval na přelomu 50. a 60. let hudební vědu a připravoval se na divadelní dráhu ve vídeňských a mnichovských divadlech, posléze asistoval Wielandu Wagnerovi.

ještě Ivo Židka a poznala tuzemskou, ještě dobrou interpretaci českých oper, zejména Janáčka. Ve světě platí za uznávanou interpretku jeho postav, kromě Emilie Marty také Kostelníčky z Její pastorkyně,⁷ s podivem tedy je, že její jevištní čeština není nijak dobrá, což zřejmě daleko víc vadí nám nežli cizincům. Vynahrzuje to silou své osobnosti a detailní interpretací role v rovině emocionálního prožitku i racionální stavby dramatických situací.

Mimochodem. Vůbec poprvé tu narážíme na jednu z nejpodstatnějších kvalit současného německého operního divadla, kterým je právě pěvecké herectví. Herectví ve službách režijního záměru, vycházející z perfektní, do detailu vystavěné interpretace pěveckého partu nikoli jen po hudebně technické stránce, ta je samozřejmým předpokladem, ale především jako hlavního prostředku výstavby dramatické postavy, souhry postav, situací, formální i významové struktury inscenace. Taková kreace vzniká nezbytnou spoluprací režiséra, dirigenta a pěvce už ve fázi korepetic, tedy u klavíru, s jasnou vizí výsledné postavy v celku inscenace. Právě to našemu současnému opernímu divadlu zřejmě chybí, jakkoli v oněch dobrých dobách bylo takové studium partů stejnou samozřejmostí, jak potvrdí všichni dirigenti starší generace. Není divu, že opomíjení této praxe vede k jen krásným tónům (v lepším případě), ke stylovému nesouladu mezi interprety, k mechanickému naplňování režisérových požadavků, uplatňovaných až na zkušebně nad jen technicky nastudovaným partem⁸. A hlavně

7 Zpívala ji po roce 1989 opakovaně také u nás, jednak ve Státní opeře (1996), jednak vloni na janáčkovském festivalu v Brně.

8 Nekomplikujme výklad tím, že v našich poměrech občas ještě na generálce pěvci part z paměti neovládají, že tuzemské 'hvězdy', zaměstnané v jednom období ve dvou i více projektech, vstupují do inscenace na poslední chvíli jen po nejnutnějším obeznámení s aranžmá apod. Na druhé straně nekomplikujme výklad ani tím, že i zahraniční praxe je velmi různá, mnoho dobrých inscenací vzniká také bez dlouhodobého studia, což je dobře možné zejména u často hraných titulů, k jejichž realizaci se zvou interpreti, kteří se již v rolích osvědčili jinde, tedy detailní studium takových rolí mají za sebou. Dobré produkce ovšem i v tomto případě dbají na stylové sjednocení pěveckých kreací i herectví, ostatně schopnost pěvců přijmout a dobře naplnit jakékoli požadavky režiséra je samozřejmostí.

pak interpretům chybí schopnost detailní významové výstavby partu, prožitku, emocionálního sdělení o rozpoložení postavy, tedy toho, co se v činoherním divadle zpravidla označuje za herectví „vnitřní“. V prakticky všech inscenacích, o nichž tu bude řeč, je právě to základem významové struktury jevištního jednání, ovšem samozřejmostí je i schopnost herců při technicky perfektním zpěvu plnit různé herecké i taneční úkoly. Samozřejmostí je tedy fyzická zdatnost a schopnost komplexního jevištního projevu, uplatněná v různých stylech, nikoli pouze v podobě stylizovaného pravděpodobnostního jednání, které, jak už bylo řečeno, u nás drtivě převažuje. Souvisí to nesporně s nedobrym stavem zdejšího pěveckého školství, v němž se systematická a hlavně na současné úrovni vedená herecká příprava takřka nevyskytuje⁹ – sotva se náš student operního zpěvu dostane na jeviště více než jednou ročně, což je myslím výmluvná indicie zdejšího podceňování operního herectví.

Vysoká štíhlá Anja Silja hraje Emilii Marty jako silnou sebestřednou osobnost, zahleděnou do sebe sama a do omrzení opakujícího se koloběhu životních událostí. Za těch třista let života už ji nedojímají „malíčkosti“ jako je miliónové dědictví, velká romantická láska, umělecký úspěch, oslnivá kariéra. Na rozdíl od Čapkovy filozofické úvahy, co by se stalo s člověkem, s jeho osobností, cítěním, myšlením, kdyby mohl žít tři sta let, Anja Silja nabízí v době převratných přírodovědeckých objevů dějin i budoucnosti života na Zeměkouli a úlohy člověka v něm jaksi přímočarý nekomplikovaný pohled na čapkovské dilema. Existence třístaleté „ledovaté“, jak postavu nazýval Janáček, je v jejím podání až přízemní, je to takřka pravěký tvor, který jen nějakým nedopatřením nevyhynul. Fascinující je už to, že herečka zpočátku vskutku evokuje sotva čtyřicetiletou pěstěnou dámu mladistvými pohyby a jiskrnými pohledy, aby posléze před očima diváků ze-

9 Dobrou výjimkou je působení Reginy Szymikové na Pražské konzervatoři, lepší se situace také na JAMU a snad se díky působení Martina Otavy začala měnit také na pražské HAMU.

stárla až ke smrti. Setkání s neopakovatelnou hereckou kreací je úběžníkem této inscenace, a nemůže ji plnohodnotně nahradit technický videozáznam, proto se na relativně 'starou' inscenaci hrnou diváci a její přenos se renomovanému opernímu domu zřejmě vyplatil.

Fakticky o deset let mladší Schlöndorffovu režii opery *Z mrtvého domu* předstihuje Lehnhoffova inscenace *Věci Makropulos* mentálně o nejméně generaci. Žádné stylizované a tedy lyrizované naznačování pravděpodobnosti, ale věcný jevištní svět, který v sobě zobrazovanou realitu koncentruje. Hraje se bez opony, neměnným architektonicky funkcionalistickým strohým prostorem je dozadu ubíhající zatočená chodba a přilehlé dvě místnosti, do nichž lze z hlediště jen trochu nahlédnout, prostor sice na rozlehlém jevišti Německé opery nutně monumentální, ale připomínající funkcionalistické byty z prvorepublikových filmů pro pamětníky. Dějiště se mění pouze mobiliářem a rekvizitami v kontextu hry. Přes tento „reálný“ prostor milimetr po milimetru putuje nejen potřebný mobiliář, ale také symbolické předměty z různých dob života zpěvačky Makropulos (barokní socha anděla se zlatou koulí, kufry, stolec), což odměřuje pomalé nezastavitelné plynutí času jako jeden ze základních atributů Čapkova příběhu. Postavy oblečené zase do módy první republiky jednají s reálnými předměty zcela věcně v duchu operní konverzačky, akcenty Janáčkovy hudby pak vyjadřují adekvátními expresivními akcemi, jimiž vystupují z věcné pravděpodobnostního základu jednání.

Snad mohu předeslat, že interpretační princip této inscenace ve vzorku sledovaných inscenací drtivě převažuje – inscenátoři netouží nad operou vystavět vlastní formální a významovou kreaci, netouží dílo prvoplánově aktualizovat, ale hledají a zdůrazňují v něm sdělení pro dnešní dobu podstatná, vzrušující, zneklidňující. A činí to současným jevištním slovníkem, současnými scénickými možnostmi, ovšem v širším stylovém spektru, jak bude zřejmé z dalšího výkladu. Což není způsob vůbec nový, nopak lze tento přístup k interpretaci považovat za možná vůbec nejstarší a také nejživotně-

ší, neboť dobou stále varírovaný, obnovovaný, umožňující hledat v poznaném stále něco nového. Je to zároveň přirozené vyrovnávání estetických norem a zájmů hudby a divadla v operní inscenaci, což je možná z hlediska životnosti tohoto přístupu k inscenování opery argument vůbec nejdůležitější.

Pokus inscenovat jinak, a přece stejně

(Lady Macbeth Mcenského újezdu¹⁰)

Helena Spurná v hodnocení současné české operní režie¹¹ nastolila hledisko „jinakosti“. Dalo by se s ním souhlasit po formální stránce, protože v našem prostředí je podstatná i sama nová inscenační technika, používání v opeře zatím nevyužívaných nových materiálů a postupů, a nakonec i trocha vědomí, že jakoukoli operu nemusíme inscenovat jen popisně v duchu hypotetického autorského úmyslu skladatele a libretisty. V tomto smyslu Spurné vychází na vrcholu současné operní režie Jiří Nekvasil a mne napadla tato paralela při sledování inscenace *Lady Macbeth Mcenského újezdu* v berlínské Komické opeře. Dramaturgyně inscenace totiž v rozhovoru s diváky po představení¹² přímo deklarovala úmysl insce-

10 Dmitrij Šostakovič: *Lady Macbeth von Mcensk*, Komische Oper Berlin. Režie Hans Neuenfels, dirigent Vassily Sinaisky, scéna Gisbert Jäkel, světla Franck Evin, kostýmy Elina Schnitzler, choreografie Robert Heimann. Premiéra 21. 11. 2004, psáno z 8. představení 17. 6. 2005.

11 Spurná, H. „Nástin vývoje inscenační praxe v operním divadle“, in: Spurná, H. (ed.) *Hudební divadlo jako výzva, Interdisciplinární texty*, Národní divadlo Praha 2004, ISBN: 80-7258-161-9, s. 351n. Prakticky stejný text viz: hs: „Označení opera bylo vztaženo...“, in: Pavlovský, P. a kol. *Základní pojmy divadla, Teatrologický slovník*, heslo „Opera“, Libri, Národní divadlo Praha 2004, ISBN 80-7277-194-9, 80-7258-171-6, s. 196–201.

12 Tyto pravidelně opakované besedy s diváky, nikoli tedy pouze novináři, dokládají, že divadelníci jsou si dobře vědomi potřeby dialogu se svými diváky. Znamená jednak další možnou zpětnou vazbu, ale především je výrazem vědomého usilování o diváka, který snadno může podlehnout jinému způsobu zábavy a kulturního vyžití. Což ostře kontrastuje se způsobem, jakým naše divadla (ne)komunikují se svými diváky. Nedobrá situace marketingu operních divadel ještě přetrvává z předlistopadových poměrů.



Dmitrij Šostakovič: *Lady Macbeth Mcenského újezdu*, Komische Oper Berlin 2004

novat operu, která se podle ní hraje výhradně realisticky, záměrně nerealistickou inscenační metodou.

Mimochodem, už tvrzení o jen realistických inscenacích této opery je krajně nespolehlivé, zjevně také neznali poslední pražskou inscenaci Davida Radoka. Jenže enfant terrible německé operní režie Hans Neuenfels¹³ (1941) už jednak zestárl na to, aby jen provokoval, resp. aby provokoval bez skrupulí, a pak tahle nádherná opera patří k těm přímo nabitým vlastním smyslem a těžko ho nerespektovat či opovnovat mu adekvátní vlastní vizí. Šostakovičova hudba je sice velmi dramatická ve vyostřených situacích, vyjadřuje emoce i psychologii postav a hlavně vzorově vypráví vlastně komplikovaný příběh, ale zároveň tu jsou místa až jaksí brechtovsky zcizená, například kuplet Popa, který do morbidní situace po smrti Borise, jehož Katěri-

na otrávil, začne opilecky prozpěvovat odrhovačku o Gogolovi a ruské literatuře! Otevřeně groteskní jsou výstupy policie a Neuenfels by se v pražském provedení divil, jak se dají herecky naplnit – jeho policisté stojící v řadách si jen mechanicky přihýbají ze šálků kávy (což mi nepřišlo úplně případné vzhledem k prostředí) a tasí revoly. Velitel je přitom komanduje z jakési prvomájové tribuny.

Jiný příklad svědčící o tom, že nemusí být výhodné záměrně nerespektovat hudební výrazivo, přestože režiséra příliš svazuje, lze uvést hned zkraje opery, když si dělník Sergej spolu s mužiky pohrávají s děvečkou Aksiňou. Je to zároveň příklad gestické hudby, která nese zcela jednoznačný význam ostrým temporytmem vášnivě a vyzývavě orchestrální dohry – Sergej děvečku divoce znásilňuje. Ostatně dalo by se mluvit o jakémsi leitmotivu soulože v této opeře, protože podobná hudba doprovází také tělesné sblížení Sergeje s Katěrinou. Oba vrcholy erotických scén (neznám z operní literatury jim rovně!) však vyhlášený provokatér Neuen-

¹³ Režisér, filmař spisovatel, intendant, který se k operní režii dostal až v roce 1974, tedy nepatří mezi operně školené režiséry.

fels nechal orchestr dohrát při zatažené oponě, aniž by se pokusil o jakýkoli jevištní výraz, jakoukoli akci. Překvapivě přitakal těm, kteří v onom neustálém „sporu“ hudby s divadlem straní pouze hudbě, zpravidla argumentem, že v ní všechno je už obsažené a její vizualizace nemůže vést k ničemu jinému nežli k opakování řečeného, k nadbytečné umělecké informaci v lepším, a k deformované informaci v horším případě. A protože ruský dirigent Vassily Sinaisky Šostakovičův temperament kultivoval ve zvuku i volnějších tempech, tuhle výjimečnou příležitost inscenace dokonale propásla. Neobjevil jsem rozumný důvod, proč tomu tak bylo. Jistě ne z prudérnosti, z té nelze německé divadlo podezírat ani náhodou, a také tady se postavě opilce, když později objevuje ve sklepe mrtvolu Zinovije, na kalhotách vcelku zbytečně houpe obří penis. Spíš je to opět důsledek vnější snahy po „jinakosti“, po nepřipadném formalizování jevištního dění, které raději ustoupilo tak jednoznačné hudebně sémantické situaci, aby ji nemuselo pouze ilustrovat.

Jinak řečeno, Neuenfels jako by trochu nevěděl, co si s nikoli realistickou, ale významově velmi konkrétní a zároveň emocionální hudbou počít, chtěná jinakost tu narážela na skladatelovu přirozenost v hudebním jednání a často nebyla řádně zdůvodněna. Ostatně vyprávění příběhu plného smilnění a vražd neprosperovala ani vyprázdněná sterilní scéna, obklopená ze všech tří stran dveřmi, jaké bývaly v montovaných domcích ubikací někde na stavbě paneláků, uprostřed pak nejčastěji jen postel, jak jinak, ale také třeba ona tribuna policajtů. Nebo do kříže uspořádané ohrady, otočné, kterými v posledním dějství Neuenfels vymezil paralelní dějiště pro Katěrinu a její mladou sokyni Sonětku, mezi nimiž pendluje nevěrný Sergej. Je to princip v důsledku popisný, který Neuenfels nedokázal či nechťel „zjinačit“, přestože v průběhu opery volně prolínal konkrétní dějiště v jednom prostoru. Otáčející se půdorys kříže také evokuje neúprosné kolo šěstěny, zvláště když jím otáčejí tři Čarodějnice, připsané bezpohlavní postavy (hrají je mladí muži), které jako by z oka vypadly Zlodobrákům a dalším takovým z dílny Jozefa Bednárika, bohužel bez

precizní Vaculíkovy choreografie a hlavně bez přesně definované funkce těchto postav v inscenaci na rozdíl od Bednárikovy pražské inscenaci Gounodovy opery *Romeo a Julie*. Akce těchto postav nepřinášely vlastní významy, spíše jen organizovaly i bez nich přehledné akce, byly tedy zase především stylistickým prostředkem „jinakosti“.

Mimochodem: Přestože nepovažují tento konkrétní scénický prostor za dobré východisko této konkrétní inscenace, je to scénografie typická pro dnešní německé a vůbec evropské operní divadlo současnými, velmi účelně a účelově použitými materiály, což je jeden z nejčastějších způsobů aktualizace historických námětů. Přitom jen výjimečně jde o jednoznačný přesun v čase a prostoru, zato jsou zcela běžné a tudíž hojné konkrétní vstupy současnosti, která prolíná s původní historií příběhu a upozorňuje na vzájemné analogie a kontexty. Tak třeba Neuenfels chtěl Katěrinu, když už začala žít se Sergejem, charakterizovat jako čerstvě vdanou spokojenou paničku, oblékl jí tedy růžový kostýmek a nechal ji přijít z nákupu zřejmě v supermarketu, sotva pohodila nákupní tašku, už se vinula k povalujícímu se Sergejovi, ten však nebyl při chuti – a tím se režisér vrátil novým demonstrováním vývoje vztahu postav do původního příběhu, v němž Sergej také rychle v citech ochladl. Katěrina jako na chvíli uspokojená panička, co našla svého „starého“, s nímž se může nejen smyslně milovat, ale také ho obskakovat a chodit nakupovat, je prostě rázné a logické demonstrování situace, které by v původní „historické“ rovině příběhu nebylo zdaleka tak názorné.

Stejný postup přece známe už z barokních operních inscenací, a také nejčastěji prostřednictvím kostýmů – vzpomeňme na barokní podobu antických vojáků a jejich ležení či bojišť, a na „současně barokní“ způsob jejich jednání. Možná, že za výrazného přispění postmoderní estetiky přece jen trochu ubíráme z lpění na historické věrnosti a pravděpodobnosti, kterou jinak už nějakých stopadesát dvěstě let uctíváme, na rozdíl od barokních inscenátorů, často na úkor podstatnějších jevištních aspektů.

Také v Neuenfelsově inscenaci kostýmy různými atributy volně odkazují k různým významům, evokují minulost stejně jako současnost, definují postavy sociálně, povahově, obtahují jejich základní funkce a pozice v příběhu a dramatických situacích. Nesou vizuálně názorné hlavní informace, zveličené podobně jako v komiksu či kresleném vtipu, což je opět dávny divadelní princip, jenž dobře znali třeba expresionisté. Ostatně prvky expresionistického divadla inscenace občas připomíná.

Katěrina do příběhu vstupuje v bledémodrých elegantních šatech, jimiž se vyděluje z buranské šedivé společnosti, ovázaná svůdnými stuhami ze stejného materiálu, které ze sebe líně živočišnými pohyby stahuje, aby se osvobodila, když v počátku opery umírá nudou a zjevnou touhou po sexu. Mužici, policajti, vězni a vlastně všichni „lidé“ je takto svázán, jenže režnými provazy přes pracovní hadry. Katěrinina slabošského manžela Zinovije oblékli do historického kupeckého kabátu a na krk mu pověsili prázdný rámeček – pro Katěrinu je asi jen vybledlým obrázkem na zdi, možná také postava není pro režiséra tak úplně životná oproti všem ostatním, u nichž k tak provokující vizuální zkratce nesáhl.

Mimochodem, řečené se dá zobecnit pro všechny jevištní znaky typu „rámeček na krku“, věčně konkrétní, které však nenesou adekvátně konkrétní informaci. Pokud se je snažíme zpravidla ex post nějak pochopit, zůstáváme v pozici luštitelů křížovky, který hledá příslušné slovo na příslušný počet písmen. Coby prostředek „jinakosti“ ovšem fungují báječně a mohou být dobrým trenažérem fantazie těch, kteří na jinakosti bazírují víc nežli na sdělném významu.

Neuenfels ovšem podobným způsobem šel i na jiné postavy, byť s menší mírou nečekaného. Z Borise učinil směšného starce jak z Molièrových komedií, v kabátci připomínajícím noční župan a s dlouhým nočním bílým čepcem na hlavě. Snachu Katěrinu by Boris nejraději sklátil do manželské postele sám, jako všichni vilní starci od antiky přes renesanci po dnešek. Z jiného pohledu je to zase „zdravý nemocný“, šourá se, opírá o hůlčičku a občas se chytí za srdce a poroučí k zemi – poprvé teh-

dy, když ho Katěrina vědomě zlomyslně rajcuje. Jenže Šostakovičův Boris je také silák, jde z něho strach a ne legrace, Sergeje poté, co ho přistihne s Katěrinou, umlátí takřka k smrti – a zase tu síla Šostakovičova hudebního vykreslení postavy usvědčuje Neuenfelsovy kontextově vytvořené „jiné“ atributy postavy ze spíše jen racionální konstrukce, přestože případněji nežli u Zinovije. Když však zbičovaného Sergeje odvádějí, má na košili krvavé stopy – stará, a v tomto případě a souvislostech nikoli dobrá popisná metoda, před níž se Neuenfels neuchránil přes veškeré snahy po „jinakosti“. Možná proto, že Šostakovičova hudba je významově velmi návodná, a možná i proto, že krev prostě na dnešní německá jeviště patří při sebemenší příležitosti!

Mimochodem, scéna bičování Sergeje je v hudbě i libretu vskutku tak názorná, že patří k těm, které je těžko formalizovat. A zase se z ní Neuenfels tak trochu vyhal, jako z erotických scén – trestaného Sergeje skryl za přihlížející mužiky a Borise nechal nazdařbůh švihat bičem okolo, v závěru tak zběsile, jako by zešílel, zcela v duchu stupňujícího se průběhu vášnivé hudby. Když už nešlo zatáhnout oponu jako v předchozím případě, přistoupil Neuenfels na obvyklou ilustraci tak výrazně gestické hudby, tedy rezignoval na snahu po „jinakosti“. Není ovšem divu, tato scéna na operním jevišti vyznívá zpravidla falešně, ani Davidu Radokovi v jinak famózní pražské inscenaci příliš nevyšla, a to právě pro samotný významový gestus hudby, který paradoxně nedává mnoho prostoru nové „jiné“ interpretaci. Je příznačné, že takovou hudbu je takřka nemožné převést adekvátně i na filmové plátno, neboť filmové prostředky, které jsou nezbytně popisnější v realitách nežli prostředky divadelní, problém ještě vyostří.

Větším problémem v takové inscenaci jsou však pravděpodobnostně motivované a popisně provedené akce, které Neuenfels sám připsal. Tak třeba Katěrina v pantomimické scéně při jedné z četných orchestrálních mezihér svede popa (oblečený ve žlutém!), který ví, že ona zabila Borise – koupila si tedy jeho mlčenlivost vlastním tělem. Penězi zase uplatila Ča-

rodějnice, které přistihla ve chvíli, kdy mrtvolu Borise táhly před zavřenou oponou přes jeviště, zřejmě aby ji ukryly, a záhy se vrátily s krvavými ústy a rukama, což si těžko vysvětlit jinak nežli že se dopustily kanibalismu – jenže proč? Spíš jen trochu neobratně připomínají Katěrině její krvavé ruce a hlavně zřejmě opět kontextově odkazují k Shakespearově ladi Macbeth, zvláště když se Katěrina po jejím vzoru hystericky rozesměje a šílená utíká pryč, ačkoli podobný afekt jí Šostakovič věru nepřisoudil. Ostatně už samy Čarodějnice jsou asociací Shakespearova *Macbetha*.

Nejhůře bylo, když se Neuenfels jednou jedinkrát pokusil privátní mordýřskou historií dovést do obecnější výpovědi, navíc nikterak objevené, a sice o mrtvolami posetém komunistickém režimu v Rusku. Po Borisově smrti se do mezihry z odhaleného horizontu valí obří rotor jakéhosi vraždícího kombajnu, kolem něho poházené mrtvolky mužů. Živý nikoli obraz, ale komunistický plakát, kontextově přesný, ovšem situaci neodpovídající a hlavně v inscenaci tvarově zcela osamocený. Ostatně komunistické Rusko připomínají trochu policajti a také Sergej si v jednu chvíli otevře noviny, asi Pravdu, s velkým portrétem Stalina. To vše dobře zapadá do logiky oněch průniků současnosti a minulosti, oněch připomínek, kontextů a analogií, jenže popsaná scéna je natolik dlouhá a výrazná, že prakticky slibuje už nosnější ideové téma, a slib ovšem nesplní, neboť to další průběh opery neumožňuje.

Mimochodem, pro vlastní připsané akce Neuenfels využil především množství kratších i delších meziher, které jsou vhodným prostředkem pro připomínání souvislostí a dodatečných informací. Po pražské premiéře Radokovy inscenace poznamenal emeritní dirigent Jan Hus Tichý, že dříve tyto mezihry škrtili, neboť se v nich nic konkrétního neděje. Ano, při metodě „tradičního“ provedení autorského zápisu taková místa jenom zdržují, při volné interpretaci partitury jsou naopak neocenitelným prostorem.

Závěr opery jako by z oka vypadl inscenací z 60. let. Předně se Neuenfels v posledních scénách neobešel bez stylizované popi-

ského vyhrávání situace, sice zkratkovitého, ale založeného na pravděpodobnostním jednání i na prožitku, byť cudném a o to emocionálně silnějším. V pustém prostoru leží vězni (sbor) na zemi, za nimi se již bez formálních výstřelků odehrávají poslední výjevy, aby se vězni po smrti Katěрины a Sonětky zvedli a dávali se strnule do publika nasazenými šedivými maskami s ostře rudými rty roztaženými do širokého šklebu. Jistě výtvarně působivé, jenže opět nekonkrétní a proto významově ani ne tak otevřené jako nedokončené.

Těžko bychom už v této inscenaci, natož v dalších, hledali u nás zjednodušeně adoranou zásadu, že operní režie musí bezpodmínečně vycházet z hudby, přičemž se tím rozumí její ilustrace. Tentokrát ovšem ke škodě věci nikoli proto, že by ta zásada byla až tak platná, ale proto, že režisér nenabídl ani adekvátní, natož vylepšenou, významově obohacenou interpretaci opery. Reakce publika také byla přinejmenším rozporná, co nejhoršího, inscenace zřejmě trochu nudila jako každá, která hledá atraktivnost spíše formální nežli obsahovou, snaží se bez přesného zdůvodnění vyměnit až fyzicky prožitou hudbu za racionální pseudokonstrukci. Donedávna by to ještě stačilo, u nás prozatím stačí.

Hudební groteska

(Moskau, Moskau¹⁴)

Vídeňská Komorní opera tvoří mezistupeň mezi dvěma velkými vídeňskými operními domy (Státní opera a Lidová opera) a zvláštním experimentálním seskupením Nová opera (Die Neue Oper). Vůbec je pozoruhodné, jak mají tyto čtyři soubory vcelku jasně vymezená teritoria a tudíž smysl své existence v jednom městě – nepřekáží si, ale doplňují se. Zase nelze nesrovnávat – v polistopadové Praze existují

14 Dmitrij Šostakovič: *Moskau, Moskau*, Wiener Kammeroper. Režie Nicola Raab, dirigent Daniel Hoyem-Cavazza, světla Harry Michlits, kostýmy Duncan Hayler, choreografie Michael Schmieder. Premiéra 7. 5. 2005, psáno z reprízy 19. 5. 2005.

víceméně dvě „státní“ opery (obě placené pouze ministerstvem kultury, bez příspěvků města Prahy!), jakkoli se Státní operu především její zakladatel Karel Drgáč a poté výrazně Daniel Dvořák s Jiřím Nekvasilem snažili vymezit odlišně od Národního divadla. Ostatně ministr Pavel Dostál dvěma posledně jmenovanými obsadil Národní divadlo výslovně také proto, že chtěl mít v Praze dvě opery shodného „avantgardního“ zaměření. Opera Furore stejné agilní dvojice poměrně záhy vyměnila experimenty za turistickou atrakci a nástupnická Opera Mozart a všechny její odnože už jsou jen svého typu umělecko-turistickou komercí. Nové pokusy mladých tvůrců (in spe, Prague Pocket Opera a další) pak sotva přežívají za nevýhodného a hlavně nejistého financování jednoletými granty města Prahy a ministerstva kultury. Ale ani v Berlíně není operní dění tak přehledné jako ve Vídni, tamější tři velké domy, nedávno sjednocené do jakéhosi holdingu, se repertoárově a stylově víceméně překrývají, ovšem protože tvoří vskutku špičkové inscenace širokého dramaturgického i inscenačního spektra, je to výjimečně k dobrému. Ale nemylně se, ani ve Vídni, natož v Berlíně, a v poslední době vůbec v Německu, není financování a tedy existence operních domů bezproblémová a samozřejmě se otcové města Berlína neustále ptají, zda tu mají financovat tři velké operní domy.

Ve vídeňské Komorní opeře hrají také operety (je to vcelku běžná praxe světových operních domů) a objevili pozapomenutou hudební komedii Dmitrije Šostakoviče Moskva Čerjomuški, kterou hrají pod názvem *Moskau, Moskau*. Dílo z let 1958–1959 je typickým dítkem přechodného uvolnění režimu po XX. sjezdu KSSS a lze ho v tomto smyslu přirovnat k moralistickým satirám Vratislava Blažka z téže doby. Je pozoruhodné, že jak Šostakovič s libretistou Michailem Červinským, tak Blažek vymysleli stejný trik pro beztržnou kritiku poměrů – moralistickou pohádku: u Blažka je jejím hybatelem kouzelný dědeček a zvoneček, u Šostakoviče kouzelné sedátko, na kterém všichni mluví pravdu. Šostakovič pak ještě poněkud parodoval dobový princip kolektivismu, když síla kolektivní vůle dobrých lidí v závěru díla stvoří jakousi socia-

listickou rajskou zahradu a funkcionáři, kteří čachrovali s novými byty na sídlišti Čerjomuški, se prostě sami polepší.

Je to hudebně pozoruhodné dílo vrcholného Šostakoviče, který přitom na rozdíl od složitých forem svých symfonií či klavírních preludií a fug vycházel z dobových socrealistických pochodů, častušek, filmových komedií, budovatelských operet, ale i amerických muzikálů a hudby k hollywoodským filmům. Parodoval také konkrétní operetní klasiky či Dunajevského. Lahůdka pro poučeného posluchače, zvláště když dirigent Daniel Hoyem-Cavazza dílo nastudoval stylově dokonale, včetně vylehčeného zpívání podle vzoru tehdejší taneční a estrádní hudby, ale také v duchu dobových amerických muzikálů, k nimž má dílo poměrně blízko.

Hraje se v úpravě Gerarda McBurneye (hudba) a Davida Pountneyho (dialogy),¹⁵ samozřejmě německy. Režisérka Nicola Raab zjevně převzala základní rozvrh Pountneyho inscenačního řešení v rovině lehce parodované dobové estrády či budovatelského filmu. Kostýmy, základní konstrukce scény a nakonec i hlavní rysy gestického a pohybového slovníku postav však nejvíc připomínají dobové budovatelské plakáty – jestliže u Neuenfelse šlo o málo ústrojnou jednotlivost, tady je oživlý plakát základním formálním gestem inscenace, scénografie a jednoduchými tahy charakterizovaných postav. Za jevištními geometrickými obrazy, za ramenem jeřábu, které lze zahlédnout v otvoru pro budoucí panelákové okno na stavbě, lze vyčíst přísné normy Bauhausu a jejich důsledky v panelákové kultuře socialistického bydlení, a vůbec ideologii avantgard meziválečné doby, což inscenaci významově rozšiřuje opět v do-

15 Operní svět se o Šostakovičovu operetu začal zajímat právě na popud znalce a propagátora Šostakovičova díla, skladatele Gerarda McBurneyeho v polovině 80. let, kdy spolu s Davidem Pountneyem dílo upravili pod názvem *Paradise Moscow* pro Pimlico Opera (1985, 1994), poté ji Pountney inscenoval v Opera North (2001), hrála se též v Opéra de Lyon (2004) a nyní ve Vídni. Viz např. Rebecca Brite's *Letters from Paris* 2004, in: <http://www.operajapponica.org/archives/paris/parisletterpast04.htm>; *Reviews of Opera North productions*, 2001, in: <http://www.personal.leeds.ac.uk/~lib6arc/on01.html>; Stanford, *Patric: Paradise Moscow*, in: <http://www.mvdaily.com/articles/2001/05/moscow1.htm> aj.

mýšlených kontextech. Začíná se projekčním plátnem na místě opony, po němž pluje tluměný světelný nápis Moskau jako na spořiči PC obrazovky, což je prakticky jediný aktualizací průnik současné doby do inscenace. Naopak už sám podlouhlý neútluný divadelní sál Komorní opery evokuje socialistické 'kulturáky'.

Perzifláž soc. realistických atributů tehdejší doby je víceméně apolitická, neideologická, je to hra na historický příklad neuvěřitelně obludné hovadnosti, žánrově nejspíše zvláštní groteska s přídechem kabaretu, což přesně odpovídá charakteru Šostakovičovy podobně perziflující hudby. Proto se nijak nezduřazňují ideologické a politické znaky, rudé hvězdy, srpy a kladiva, a když, pak jako vtipná pointa herecké a taneční akce – znak srpů a kladiv vznikne jakoby náhodným seskupením úklidového nářadí při tanečně pantomimické scéně úklidu nového bytu. Dalo by se říci, že se symboly ocitly doslova na smetišti dějin.

Vůbec je tu klíčovou hereckou dovedností fyzický pohyb v technicky obtížných choreografiích s mnoha pohybovými gagy, které vyžadují technicky dokonalé provedení. Tak se v jedné scéně mění před očima diváků upjatá ředitelka muzea Lidočka v sexuální tygřici, aby divoce zatančila smyslné tango se svým svědcem – pro ten jediný moment famózní Daniela Fally opustila uměřené decentní pohyby, narovнала shrbenou postavu s většinou skloněnou hlavou, rozpustila drdol a odhodila blůzičku, aby se poté, jako by se nic nestalo, vrátila do původní podoby pečlivé úřednice, kterou precizně dodržovala do konce představení.

Jednou z vrcholných scén tohoto typu je také jízda autem, „čajkou“, kterou i s vlaječkami ukradli mladíci papalášům (jak nevzpomenout na Šakalí léta!) a stíhá je policie (trochu ve stylu němých grotesek). Pantomimický výstup s rozkládací maketou vozu se rozvíjel od demonstrace klidné jízdy až po hazardní honičku, při níž pasažéři padají jeden přes druhého, dokud se auto doslova nerozpadne. A když už to balábile nelze dál stupňovat jen herecky, převzmou ho dvě autíčka na horizontu, tedy specifická podoba loutkového divadla, aby stupňující se frenetičnost scény dovedly k vrcholu.

Opět doklad herecké všestrannosti, ale také záměrného odhalování umělé jevištní techniky, která je tu zase jedním z opakovaných principů – když má sněžit, přinesou sami herci větrák a sypou na něj papírové konfety, když je třeba telefonovat, je připraven přístroj na portálové zdi. Dvojice herců také v jakési forbině sestoupila do hlediště a vtipkovala s vybranou dámou a posléze i s dirigentem.

Mimochodem, inscenaci *Moskau, Moskau* vzhledem k vazbě na Davida Pountneyho nelze považovat za ryzí ukázkou vídeňské produkce. Jenže jaksi úzce „domácí“ inscenaci ve Vídni, Berlíně a dalších operních metropolích vůbec těžko hledat, neboť ze všech sledovaných produkcí je zřejmé, že operní divadlo je dnes v nejlepším slova smyslu globální záležitostí. Mezinárodní obsazení je běžným standardem, a nikoli jako u nás národnostně úzké (drtivě převažují Slováci, Rusové, Ukrajinci, Bulhaři), ale najdeme tu pěvce z celého světa, včetně mnoha Asiatů, což je dáno odlišnou logikou, s jakou mezinárodní týmy vznikají: u nás zahraniční zpěváci suplují nedostatek zpěváků tuzemských, jsou svým způsobem náhradníci, tam je přitahuje prostředí špičkové operní kultury stejně jako hokejové hráče z celého světa přitahuje NHL, ovšem musí se nejprve prosadit na volném a tvrdém trhu práce. Jinak řečeno, bez zahraničních pěvců by německé operní divadlo nijak zvlášť nestrádalo, jen by bylo chudší a prostě jiné, naše operní divadlo by se bez pěveckých posil provozně zhroutilo.

Ještě mimochodem, podobně jiné je to tam a tady s koprodukcemi. Festivaly, včetně Wiener Festwochen, vyhledávají zajímavé produkce po celém „operním“ světě (co to stojí peněz, netřeba připomínat), případně je koprodukují, případně vytvářejí vlastní produkce. U nás jednotlivá divadla vyrábějí několik inscenací ročně většinou jen pro své místní diváky, výjimečně si mezi sebou prodají scénu či kostýmy, úplně výjimečně pak celou inscenaci, ale koprodukce se zahraničními partnery prakticky neexistují, což je jeden z důvodů, proč zůstáváme na periferii velkého operního dění. Jediné pražské Národní divadlo se za minulého a ještě více za tohoto vedení pokouší na evropský koproduk-

ní trh proniknout¹⁶, jenže i ono finančně a umělecky jen coby chudý příbuzný. Tedy analogicky předchozímu odstavci jsou i koprodukce u nás především řešením finančních a provozních problémů, koprodukce u nich sice samozřejmě také mají ekonomický a provozní základ, ale jejich cíle jsou umělecké, umožňují spojit se s konkrétními partnery na společném uměleckém programu, umožňují výměnu hodnot, nápadů, kreací a v tomto smyslu výrazně iniciují globální charakter dnešního operního divadla. Jediná globalita, která se mi v dnešním světě zamlouvá.

Lidový žánrový obrázek

(Prodaná nevěsta¹⁷)

Naše nejoblíbenější národní opera bývala v provedení německých režisérů v poslední době příležitostí Němců zasmát se nemožnému jednání a chování těch podivných Slovanů z východu – a zpravidla tím mysleli nejen Čechy a Moraváky, ale také Poláky, Bulhary, Rusy, Ukrajince.¹⁸ Nemusí se nám to právě líbit,

16 Je ovšem třeba podotknout, že cílem současných koprodukcí Národního divadla v pojetí Daniela Dvořáka není větší bezprostředně uměleckou, ale především ekonomickou. Koprodukce Národního divadla v Brně s vídeňskou Státní operou na Pountneyho inscenaci Janáčkovy *Její pastorkyně* v roce 2004 byla zcela výjimečná, jistou spoluprací s italskými a kanadskými divadly v posledních letech díky aktivitám Ludka Golata navazuje NDM Ostrava, režisér Josef Novák navazoval kontakty do Finska. O ničem jiném podstatném nevím, pokud nepočítám víceméně komerční zájezdy operních souborů po střední Evropě a zvláště do Japonska, případně ojedinelá hostování pěvců či výjimečně i inscenátorů v zahraničí.

17 Bedřich Smetana: *Die verkaufte Braut* (*Prodaná nevěsta*), Volksoper Wien. Režie Uwe Eric Laufenberg, dirigent Marc Piollet, scéna a kostýmy Jessica Karge, choreografie Matyas Jurkovic, překlad Kurt Honolka, sbormistr Michael Tomaschek. Premiéra 30. 4. 2005, psáno z 6. představení 21. 5. 2005.

18 Docílují se toho vcelku jednoduchými vizuálními prostředky – například kostýmy tanečnicků a choreografie tanců čerpají z různých folklórních oblastí. Poslední skandální inscenaci této opery v Komische Oper v Berlíně nastudovala režisérka Karolina Gruberová, ovšem spory tentokrát plynou z prý nelogických časových posunů příběhu, tedy z porušení 'integrity díla', jak často píše zástupce skalních zastánců pietního přístupu ke Smetanovu dílu Jaroslav Jiránek. Inscenaci jsem neviděl, nemohu posoudit.

nicméně nemůžeme takovým inscenacím upřít dobře definované a posuny v žánrových obrazech přehledně realizované téma – ostatně co chceme, když naše nejpopulárnější (a geniální!) opera je o podvodu vydávaném za pouhou jenom lest.

Nastudování Smetanovy partitury ve vídeňské Lidové opeře jde stejnou inscenační cestou, ale její cíl je jiný. Hraje se v realisticky zařízené školní tělocvičně (nechybí ribstole), při přehledu má paní učitelka s dětmi hodinu tělocviku, přijdou sem cvičit i místní ženy, a poté se tu začne chystat lidová (a patrně předvolební) veselice způsobem připomínajícím film *Hoří, má panenko*: přinášejí se dary do tomboly, vyvěšuje se jednoduchá výzdoba, vyvalují se sudy piva a přinášejí přepravky s láhvemi, na stěny se vyvěšují plakáty s pivem Radegast, trikolóry. Na levé stěně je výstavka zřejmě volených kandidátů, připomínající tabule cti v reálnosocialistických podnicích, zase opatřeny trikolórami a českými vlaječkami. Režisér Uwe Eric Laufenberg (1960)¹⁹ také lehce, ale důsledně zdůrazňoval trapnost, rozpačitost, společenskou neohrabanost, podoba s československou novou filmovou vlnou nebo s adaptací *Prodané nevěsty* Vladimíra Morávky v Hradci Králové (2004) je nápadná. Ostatně jevištní tělocvična je na konci vídeňské inscenace zdevastovaná víc než sál na konci Formanova hasičského plesu.

Doba příběhu zase není určena zcela přesně, mohlo by to být poslední desetiletí české normalizace s přídechem 50. a 60. let, ale není ani jisté, zda je příběh lokalizovaný do Čech, přes ony zmíněné české znaky. Mohlo by docela dobře jít o rakouskou vesnici, ostatně Vašek přijde na námluvy v zelených vyšíváných kalhotách nespíš z Tyrol.²⁰ Nad tělocvičnou je

19 Původním školením a zaměřením činoherní herec a režisér, od září 2004 intendant Hans-Otto-Theater Potsdam. Režiroval řadu operních inscenací po celé Evropě, převážně v Německu, Francii, Švýcarsku, Rakousku, paralelně pracuje v opeře i v činohře.

20 Rakušané, a zejména Vídeňáci považují *Prodanou nevěstu* svým způsobem za rakouskou operu, a to od velkého úspěchu této opery v provedení pražského Národního divadla v roce 1892.

typický ochoz, jímž se vchází do bytu Krušino- vých – otec v pracovním je tu zřejmě správcem, matka v modré puntikaté zástěře hospodyně a Mařenka v šatové zástěře nejspíš vypomáhá. Jeník je asi údržbář, mohutné tělo navlečené do vesty od Vietnamců, v batohu nosí nářadí. Oba už zřejmě mají leccos za sebou a jejich vztah věru není romantický, což je prvek i některých českých inscenací z poslední doby, pro který ostatně najdeme oporu přímo v partituru. Poprvé se milenci sejdou na cvičební lavičce a věcně se dohadují, jak vyřešit problém s novým nápadníkem. Kecal je podomním advokátem, za oknem onoho vyvýšeného bytu bylo vidět, jak při prvním jednání vytáhl z tašky plácačku na mouchy a pleskal kolem sebe. Vaška, „mladík slušného“, představuje rodičům na videokazetě. Jeníkovi nabízí náhradní nevěstu („Znám jednu dívku“) ze stránek lechtivých časopisů a prodává i erotické pomůcky, včetně nafukovací panny, která pak poletuje místností a chasníci s ní chvíli hrají košíkovou. Když Jeník podepíše smlouvu, rozzlobení mladíci mu pannu výsměšně vtisknou do ruky jako náhradu prodané nevěsty. U zadního stolu dlouho klímá opilec, ale jen v tělocvičně na okamžik zůstane sám, zcela střizlivý vyskočí od stolu, popadne pannu a rychle si ji odnese. A tak dále, a tak dále, jen výčet podobných zcela konkrétních výjevů, vlastně gagů, by byl hodně dlouhý.

Jeviští dění je obdivuhodně dovednou drobnokresbou událostí, často realizovanou v několika pásmech jeviště najednou, ovšem s nadhledem a vtipem a s jistou ironickou groteskností. Přes uvedené posuny se až úzkostlivě hraje původní příběh, pouze v jiných realitách, v jiné době, ale až na anachronickou smlouvu otců o budoucím sňatku svých dětí tu ne- najdeme nic, čím by se realitami doslova nabitá partitura Laufenbergovu pojetí vzpěchovala. Posun dění v prostoru a čase také nemá jiný význam nežli příběh ozřejmit dnešnímu publiku, učinit ho srozumitelnější a jaksí nám bližší. Na lehkou váhu nelze brát ani skutečnost, že je to svým způsobem příjemné retro, útvar dnes velmi oblíbený – a celá inscenace je v nejlepším smyslu slova lidovou zábavou, vždyť musí

u svého publika konkurovat mexickým telenovelám, rakouským seriálům a bůhvíčemu ještě. Na reprízu, kterou jsem navštívil, také přišli prostí Vídeňáci, kteří v inscenaci nehledali filozofická moudra, zasmáli se, poslechli si krásné melodie a o přestávce si koupili pívko nebo tvrdé bonbony, kterých tu měli pěkný výběr. Nešlo nevzpomenout staletých tradic vídeňského lidového divadla.

Tím nechci produkci vůbec snižovat, naopak, inscenace je nastudovaná a obsazená parádně – kéž bychom takovou měli na našich jevištích. Ostatně jde zřejmě z hlediska Lidové opery o profilovou inscenaci, provázenou různými paralelními aktivitami.²¹ Snad jen k orchestru bych měl výhrady, překrýval zpěváky a dirigent Marc Piolett ho vedl v poněkud estrádním breskném zvuku možná proto, že dílo v jeho očích tak trochu zůstalo operetou. Také sbor se dopouštěl lehkých nepřesností. Báječná byla Mařenka Kristiane Kaiser, Jeník Michael König, Kecal Bjarni Thor Kristinsson, Vašek Karl-Michael Ebner – tedy mezinárodní společnost, proto pěvce připomínám, zpívalo se samozřejmě německy v překladu Kurta Honolky. Principála hrála zdejší kabaretní a operetní hvězda Heinz Zednik, což je srovnatelné s někdejší Vlastou Burianem, který Principála zpíval v Národním divadle.

Sama proti všem

(*Káťa Kabanová*²²)

Janáčkova *Káťa Kabanová* je vůbec první a zatím jedinou operní režii uznávaného činoher-

21 Srovnej Reittererová, V. „Tak velmi mne dojíímá českého lidu píseň...“ aneb Prodaná nevěsta ve Vídni, *Hudební rozhledy* 58, 2005, č. 7, s.33–34. Součástí programového sešitu je i výsledek školního projektu, při němž děti malovaly výjevy nebo psaly krátké texty na motivy z Prodané nevěsty. Mimochodem – pro vztahy se školami v německých divadlech zaměstnávají odborníky.

22 Leoš Janáček: *Káťa Kabanová*, Staatsoper Berlin. Režie Michael Thalheimer, dirigent Julien Salemkour, scéna Olaf Altmann, světla Peter Franz David, kostýmy Michaela Barth, choreografie András Siebold, sbormistr Eberhard Friedrich. Premiéra 22. 1. 2005, psáno ze 7. představení 11. 2. 2005.

ního režiséra Michaela Thalheimera (1965).²³ Vypracoval osobitý způsob režie charakteristický velmi úspornými jevištními prostředky, jehož základem jsou významové silokřivky mezi jednajícími postavami. Thalheimer důsledně oprostuje prostor hry od zbytečnosti ve scénografii, kostýmech nebo rekvizitách, vztahy postav často demonstruje až geometricky organizovaným pohybem. Upřednostňuje emoce sdělované prostřednictvím rozumu před těmi evokovanými jaksi přímočaře jevištními kouzly.

Používá tedy postupy zatím v operním divadle vlastně neznámé a jaksi k opeře nepřipadné už pro vizuální chudobu takového divadla, a operní divadlo vředycky, i dnes tomu tak je, tíhlo k velké podívané asi proto, že byla přirozeným pandánem akustické „poslyšené“. Janáček napsal do *Káti Kabanové* mnohé náladové pasáže, související s vizí krásné přírody, s jemnou charakteristikou psychologie postav, kromě toho jsou tu partie konverzační, dokonce je tu debata o hromosvodech! Nezdálo by se na první pohled vzhledem k dosavadní inscenační tradici této opery, že právě pro ni by mohla být Thalheimerova metoda vhodná.

Thalheimer na jeviště postavil pohyblivou stěnu, potaženou nevkusnými měšťáckými tapetami s květinovým vzorem. Ta v průběhu opery (hraje se bez pauzy, bez předělů mezi dějstvími, v jednom časovém proudu!) po milimetrech plynule uzavírá jeviště. Na předscénu vpravo Thalheimer postavil kuchyňskou židli tak z 50. let minulého století, na níž Káťa jako na pranýři stráví celou operu, vyčleněná od ostatních také ostrým vislým kuželem světla. Takřka všechny výjevy se odehrávají v povzdálí Káti, i když v nich sama vystupuje, postavy na sebe prakticky nereagují, jako by existovaly jen v Kátiných horečných snech a představách. Jedinou životnější postavou je učitel Kudrjáš, tak trochu glosátor událos-

tí, všechny ostatní postavy jsou spíše jen mátožnými stíny. Kátu oblečenou do obyčejných šatů také zřejmě z poloviny minulého století (připomínka reálného socialismu, který je utkvělým tématem berlínských činoherních divadel?) otáčející se stěna stále více vytěsňuje z jeviště, uzavírá její životní prostor. Po scéně loučení se z něho na poslední chvíli zbylou škvírou protáhne Boris, aby pro Kátu zůstala jediná cesta pryč od lidí na jevišti, směrem k otvoru orchestru, který už v mnoha inscenacích představoval Volhu, v níž se Káťa utopí. Leč u Thalheimera se celý hrající orchestr pomalu zvedal do úrovně jeviště, tím sílil též jeho zvuk, Káťa usedla mezi hudebníky a spolu s ní se orchestr opět volně „ponořil“ do orchestřiště. Závěr opery, při němž lidé vyloví mrtvolu Káti z Volhy a položí před Kabanichu, se na jevišti už nehraje, pouze její pěvci zpívají z bočních lóží, odkud postavy přihlížely Kátinu konci. Pouze Kabanicha vstoupila na forbinu dosud neznatelnými a neotevíranými dveřmi ve stěně, uklidila židli a obřadně poděkovala za pomoc.

Víceméně tradičními jevištními prostředky, a v zásadě nerealistickým vedením postav Thalheimer famózně postihl to nejpodstatnější v Janáčkově opeře – nemožnost Káti žít v reálném světě. A nešlo o jen racionální významovou konstrukci, právě oproštění poslední pasáže od popisných detailů dalo vynít monumentální očistné tragice závěru opery. Však ohromnému publiku chvíli trvalo, nežli se probralo k frenetickému aplausu.

Mimochodem, jak nevzpomenout pohřbívání klavíru v Radokově legendární inscenaci *Komika* v Národním divadle. Jak nevzpomenout Kunderových *Majitelů klíčů*, kde major Krůta vítězil nad mladým zetěm tím, že mu v závěru hry zabavil klíče od bytu, věc stejně banální a přitom symbolickou, jakou byla židle, kterou si Kabanicha mohla zase hezky uklidit, aby všude měla svůj pořádek, nenarušovaný podivným jednáním Káti. Uvedená řešení spolu prakticky jistě nijak nesouvisejí, nicméně i Thalheimer šel stejnou cestou významového ozvláštnění předmětu, rekvizity, jímž názorně realizoval ústřední téma inscenace.

23 Původem činoherní herec ve švýcarských a hlavně německých městských divadlech, poprvé režíroval až v roce 1997 v Městském divadle Chemnitz, dnes jeden z klíčových německých režisérů.

Neautenticky autentické

(Lucio Silla²⁴ a Hercules²⁵)

Je s podivem, že nejpoličtější a nejideologičtější jsou z uvedeného vzorku inscenace předromantických oper, obě s antickým námětem. Přitom vzhledem k zásadám tzv. autentické (historicky poučené) interpretace by na první pohled nebylo divu, kdyby se právě v těchto titulech prosadily spíše estetické zájmy hudby nežli divadla, tedy spíše posluchačů nežli diváků. Jenže právě ony náměty, pojednávající vlastně ve dvou případech o mechanismu mocenského boje, byť v případě *Hercula* ne v ryze politické rovině, si o současnou interpretaci přímo koledují tím spíš, že obě díla ještě nejsou v partituru tak konkrétními projekty možných inscenací, jakými jsou opery řekněme počínaje romantismem. Předromantické opery přece jenom neobsahují hudbou a libretem tak pevně fixované konkrétní reálie a významy, s nimiž se často nový výklad tématu dostává do konfliktu a které s ohledem na estetický požadavek co nejpresnější hudební interpretace notového zápisu zpravidla nelze řešit jako v činohře škrty či úpravou.

Ortodoxní vyznavači autentické interpretace, která vychází z předpokladu, že ideálně zazní dílo pouze v podobě, jakou autor předpokládal, tedy hrané na původní nástroje odlišné v technice i ve zvuku od dnešních, v původních prostorách a tedy v původní akustice, by jistě namítli, že i vlastní jevištní provedení má být dobové, tedy v dobové scéně a kostýmech a zahrané a zazpívané hereckou a pěveckou technikou své doby. Po mém soudu tzv. autentická interpretace obohatila ryze hudební interpretaci zvláště předromantických partitur,

24 Wolfgang Amadeus Mozart: *Lucio Silla*, Theater an der Wien, Wiener Festwochen. Režie Claus Guth, dirigent Nikolaus Harnoncourt, scéna a kostýmy Christian Schmidt, světla Manfred Voss. Premiéra 12. 5. 2005, psáno z 3. představení 18. 5. 2005.

25 Georg Friedrich Händel: *Hercules*, Theater an der Wien, Festival d'Aix-en-Provence, Wiener Festwochen, Opéra National de Paris. Režie Luc Bondy, dirigent William Christie, scéna Richard Peduzzi, světla Dominique Bruguère, kostýmy Rudy Sabounghi, choreografie Michel Kelemenis, pěvecký sbor a orchestr Les Arts Florissants. Premiéra 6. 7. 2004 Aix-en-Provence, videňská premiéra 13. 6. 2005, psáno z videňské premiéry.

s požadavkem autenticity jevištní bych však zásadně polemizoval stejně, jak to činí obě inscenace. Nový jevištní tvar a výklad opery opravňuje jiná historická zkušenost – po globálních válkách přece nemůžeme nahlížet mocenské hrátky očima 17. a 18. století, ale můžeme si prostřednictvím tehdejšího pohledu snáze uvědomit jejich stále stejné mechanismy. Spojení s autentickým způsobem hudební interpretace tento princip ještě posiluje.

Lucio Silla je neuvěřitelně zralé a rozsáhlé dílo šestnáctiletého (!) W. A. Mozarta a jakkoli stojíme v němém úžasu nad jeho hudebním géniem, těžko připustit, že by byl stejně geniálním filozofem či politologem. Jeho zásluhou se jednájícím postavám dostalo náležitých výpovědí, melodicky, harmonicky a instrumentálně vyjádřených povah a stavů myslí, leč troufám si tvrdit, že strhující se stal příběh pro současného člověka až kreativní režii Clause Gutha (1964).²⁶ Výmluvným příkladem řečeného, jedním z mnoha významových detailů inscenace, může být skutečnost, že tyra Silla režisér charakterizuje jako opilce, což jistě nenajdeme v partituru, na druhé straně partitura tuto charakteristiku postavy nevylučuje, a historicky vzdálenou postavu antického tyra režisér přiblížil našim zkušenostem s moderními zhýralými diktátory. Přitom motiv alkoholismu neslouží jen charakteristice postavy, v této funkci je dokonce spíše podružný, hlavní je, že režisér získal prostor pro domýšlení tohoto motivu, pro organizování konkrétního jevištního dění kolem něho, pro konkrétní hereckou charakteristiku postavy, pro způsob, jak s postavou komunikují postavy jiné atd. atd. Považuji tento postup dokonce za jeden z hlavních, jimiž režisér koncipuje konkrétní jevištní dění od scény až po herecké detaily.

Hlavní výrazové prostředky takto nově koncipovaného celku jsou vizuální, především scénografické. Proslulý scénograf Richard Peduzzi uzavřel postavy příběhu do nelidského bludiš-

26 Německý operní režisér vystudoval režii na mnichovské Hochschule für Musik, má za sebou řadu inscenací velmi různorodého repertoáru především v německých divadlech. Často vyvolává ostré diskuse volným nakládáním s příběhy a postavami oper, dokonce v Bayreuthu v roce 2003 vyvolal polemiku pojetím Wagnerova *Bludného Holanďana*.



Wolfgang Amadeus Mozart: Lucio Silla. Theater an der Wien, Wiener Festwochen 2005

tě betonových stěn a průlezů uvnitř mohutné otáčející se jevištní stavby, která podle natočení k divákům evokuje různé moderní, vždycky však surové neosobní a jakoby 'vybydlené' prostory, případně umožňuje nastavit před oči diváků dvě ostře kontrastující části stavby tak, že

vzniknou paralelní dějiště. Ústředním prostorem diktátora je bíle vykachlíkovaný výklenek, zneklidňující už nejistotou, zda jde o exteriér nebo interiér, připomínající příjezdovou rampu někde na jatkách krátkými schody vedoucími k vyvýšenému vchodu uprostřed zdi, popravčí komo-



ru, v níž ostatně v průběhu opery po bílých dlaždičkách působivě teče krev (obvyklá „rekvizita“ současných německých jevišť), možná sterilní prostředí veterinární ošetrovny a můžeme dále a dále promýšlet možné konotace prostoru.

Opera začíná tmavým průchodem mezi vysokými betonovými stěnami, v rohu zřejmě smetišť, na němž přežívají vyhnanci, a postupně příběh prochází různými dějišti, které složitá stavba nabízí. Zvláště působivé jsou scény v jakémsi obřím tunelu či kanálu, který evokuje filmové thrillery a v němž se světlem dosahuje úžasných vizuálních efektů, zejména využitím stínohry a barevného tónování obrazu.

Opět nejde jen o přímočaré přenesení děje do současnosti, ale spíše o nahlížení tehdejšího příběhu z dnešní zkušenosti, což se často operním režisérům zamlouvá, leč činí to podvědomě každý čtenář historického románu, neboť se nemůže vyvléci ze svého prostoru a času. Stav-

ba sice evokuje současné prostory a stavební technologie, ale není jen prvoplánově aktualizovaná. Ještě více se přímočaré aktualizaci brání kostýmy, sice také bez jakékoli antické stylizace, ale sestavené z různých historizujících i současných prvků. Do minulosti příběhu i opery tu poukazuje také herectví, zčásti opět věcné až předmětné vůči prostoru i rekvizitám, ale také využívající pohyby a gesta obecně symbolická a v tomto smyslu vědomě připomíná tradiční operní jednání. Je to prostředek, jímž se upřesňuje a jaksi ukotvuje nejednoznačná stylová poloha inscenace, která je sama o sobě zase významotvorným prostředkem, neboť posiluje základní zneklidňující dojem, jímž inscenace působí. V celkové konstrukci inscenace proto nevádí, když pěvci zpívají árie jen v základním postoji, nebo jen přecházejí z místa na místo, nebo jen gestikulují. Konkrétní věcné akce se odehrávají spíše mimo vlastní zpívání, v me-



◀ ▲ Wolfgang Amadeus Mozart: Lucio Silla. Theater an der Wien, Wiener Festwochen 2005

zihrách. Mimo jiné je zřejmé, že pěvci tím získali možnost soustředit se na interpretaci obtížných partů, konstrukce inscenace tedy ani v tomto ohledu nejde proti zájmům hudební interpretace, která je špičková. Na druhé straně to neznamena, že by pěvci jenom chodili na rampu odzpívat svůj part, v paměti mi dlouho zůstane árie Silly zpívaná na malém výčnělku architektury vysoko nad jevištěm – také přispěla k oné znepokojující výpovědi inscenace, založené z menší části na racionálním výkladu tématu, z větší pak na emocionálním působení.

Mimochodem, u nás se tradiční jednoduché úkony operního herectví používají v bláho-vé snaze vyjádřit v zásadě popisné zobrazení postav a dějů. Ona významová volnost, která je vlastní tomuto k obecnosti tendujícímu hereckému tvarosloví, se u nás považuje za nezbytnou a žádoucí míru stylizace a její dodržování za důležitou součást uctívané inscenační

tradice. Proto Rusalka ladně vlní pažemi, proto operní hrdinové tasí v pětáctyřicetistupňovém úhlu kordy, proto Dalibor stojí rozkročený, proto se milenci drží nyní za ruce, proto muži poklekají, pokud nosí sako, drží se za klopy apod. Ve skutečnosti je to jedna z hlavních překážek konkrétního jevištního vyjadřování a konkrétní významové stavby inscenace.

Inscenace Händelova *Hercula*, kterou režíroval Luc Bondy²⁷ (1948), je té předchozí vlastně analogická. Předurčená opět monumentalizující scénou opět Richarda Peduzziho, výtvarně však odlišná: Místo hmotou zavaleného jeviště, která drtila postavy Mozartovy opery, je tu volná plocha naplněná skoro oranžovým pískem, uzavřená ze všech tří stran opět vysoký-

27 Švýcarský režisér, vlivný intendant, od roku 1985 ředitel a poté i umělecký šéf Wiener Festwochen. K opeře přišel z činoherního divadla, dnes významný činoherní i operní režisér.



mi, tentokrát hladkými tmavými stěnami. Na rozdíl od mozartovské scénografie, která nijak neevokovala antický prostor, tato ho připomíná zcela jednoznačně, také dlouhými nízkými schody po levé straně, které by mohly vést do chrámu, a poházenými částmi torza obří antické sochy. Zřejmě sochy Herkula, sražené z piedestalu, její části v průběhu opery postupně mizí tak, jak v příběhu klesají ambice samotného Herkula. Ostře nasvícená plocha vyvolává pocit rozpáleného řeckého prostoru, v němž se odehrává vášnivá tragédie žárlivosti přesahující ovšem v rodině vládce zase do mocenských sfér: Dejanira otráví svého manžela Herkula, neboť žárlí na zajatou lole, kterou si nakonec vezme Herkulův syn Hyllus. Sbor ve funkci chóru reprezentuje současné prosté lidi, masu bezejmenných v dnešním civilním oblečení, která přihlíží tragédii těch slavných, skoro se chce říci celebrit, charakterizovaných kostýmy zase kombinujícími různé prvky současnosti a minulosti. Nechybějí ani občasná aktualizací drobnosti, třeba lole relaxuje jako na dovolené u moře,

po ruce skleničku s ostře oranžovým nápojem a brčkem. Dialogy jsou herecky vedeny ve škále od nezúčastněné konverzace až po patetické gestikulování a válení se po písku, což expresivně ještě vyhrcoje bodové nasvícení obličejů či jiných částí těla. S vývojem událostí se už tak prázdný prostor dále vyprazdňuje, až zbývá jen písek a šikmé paprsky barevného světla a stínů, v nichž se utápějí zoufalé postavy. Výtvárně je zvláště závěr inscenace fascinující.²⁸

Hercules ovšem není v pravém slova smyslu operou, ale spíše dramatickým oratoriem, a svým způsobem je jeho inscenace vlastně jevištní adaptací. Což je postup v oblasti hudebního, zvláště operního divadla krajně neobvyklý a je výjimečné, že v této stati budou ještě dvě příležitosti se takovými případy zabývat. Režisér Luc Bondy také v programu k inscenaci zveřejnil rozpaky nad možnou inscenací *Her*

²⁸ Připomeňme, že vcelku běžný záznam pařížského provedení inscenace letos získal studentskou cenu na festivalu Zlatá Praha. Považuji to především za ocenění vizuálních kvalit inscenace.



◀ ▲ Georg Friedrich Händel: *Hercules*. Theater an der Wien, Festival d'Aix-en-Provence, Wiener Festwochen, Opéra National de Paris 2004–2005. Na snímku vlevo Ingela Bohlin

cula, k níž se rozhodl až po studiu dalších antických textů, zejména Sofokla. Tím trochu ozřejmuje i podobu inscenace, která koresponduje s poměrně širokou sférou moderních adaptací antických námětů, jak je známe zejména z 20. století. Dá se říct, že Bondyho přístup ke struktuře inscenace je výrazně modernistický na rozdíl od přístupu Guthova, který lze dát do velmi volných souvislostí s postmoderní estetikou.

Postmoderní moderna

(Eugen Oněgin²⁹)

Mimochodem, mnoho papíru se popsaló úvahami o krizi moderního umění ústící do nezbytnosti postmoderního chápání světa a umění.

29 Petr Iljič Čajkovskij: *Jewgeni Onegin* (*Eugen Oněgin*), Komische Oper Berlin. Režie Andreas Homoki, dirigent Kiril Petrenko, scéna Hartmut Meyer, světla Franck Evin, kostýmy Mechthild Seipel, choreografie Matthias Böhm, Premiéra 22. 5. 2005, psáno ze 4. představení 15. 6. 2005.

Moderní umění, zjednodušeně řečeno, vytváří formálně a významově (často politicky a ideologicky) zacílené modely světa ve snaze ho prozkoumat, pochopit, vyjádřit se k němu, interpretovat ho, postmoderní umění pak vyjadřovalo skepsi k takovému úsilí. Vždyť všechno už tu bylo, všechno je poznáno a náš život proto není lepší a snazší, lze tedy jen nově kombinovat dříve poznané, kreativně si hrát – a hlavně nic neinterpretovat, tj. nevnučovat svůj konkrétní pohled na svět, své vyhrčené stanovisko k němu.

Já vím, je to daleko složitější, leč vůči opernímu inscenování s tímto rozlišením myslím dobře vystačíme. Postmoderní estetika totiž v operním divadle razantně napomohla ne zcela úspěšnému modernistickému úsilí rozbití uzavřené partitury formálně i významově, roztetnula gordický uzel nekonečných debat, co ještě je a co už není v interpretaci operního díla možné. Kromě jiného přinesla jistou sumu nových výrazových prostředků a postupů, které paradoxně mohly vyhovovat i operním tradicionalistům, pokud v důsledně post-



▲ ► Petr Iljič Čajkovskij: *Eugen Oněgin*. Komische Oper Berlin 2005

moderním přístupu nezatěžovaly interpretaci partitury novými významy a výklady, ale jen je jiným způsobem dekorovaly, což je odvěký, logický a obecně přijímaný způsob, jak inscenovat hudbu. Za jednu z nejpodstatnějších informací našeho vzorku inscenací, a lze ho v tomto směru považovat za naprosto reprezentativní, je zjevné sblížování donedávna zdánlivě nesmiřitelných stanovisek, které se projevuje postmoderně uvolněnou jevištní kreativitou, která však modernisticky hledá svůj smysl, obsahuje cílenou informaci a tedy interpretaci skutečnosti, vyjadřuje často i stanovisko inscenátorů k ní.

Řečené je jistě zřejmé už z předchozích inscenací, modelově ho však dokládají zejména následující dvě.

Čajkovského 'lyrické scény' *Eugen Oněgin* pojal Andreas Homoki³⁰ (1960) v berlínské Komické opeře opět velmi věcně, předmětně, jak

je v současných německých inscenacích běžné. Posunul příběh do nejsoučasnější současnosti, do zřejmě berlínské společnosti mladých úspěšných i neúspěšných lidí, do společnosti, aniž by se to přímo deklarovalo, zřejmě post-socialistické. Podle příběhu jde o Rusko, po smyslu inscenace spíše o Německo. Postavy jsou oblečeny podle poslední módy, jakou lze vidět v berlínských, ale pravda i vídeňských a nakonec i v pražských či brněnských a možná i moskevských výlohách, převládají světlé barvy, bílá, zelená, modrá, lehce zdobená trička, svetříky, bundy, volné kalhoty. Tatána patří k těm kultivovaným, co na sebe hned tak něco přehnaného neoblečou, s knížkou v ruce a se sluchátky walkmana na uších připomíná studentku. Ale možná také patří k těm chudším, nežli si vezme knížku Gremina, což signalizuje decentnější a méně barevné oblečení, nežli mají její vrstevníci. Ještě prostší oblečení však nosí Lenský, vážný mladík, výzorem také nejspíš student, chodí v kostkované košili s krátkým rukávem a v pohodlných kalhotách, a ani na ples k Lariným se příliš nevystrojí. To Oně-

³⁰ Německý režisér maďarského původu, v Berlíně vystudoval hudební výchovu a germanistiku, od roku 1987 se specializuje na operní režii. Od roku 2002 šéfrežisér, o rok později též intendant Komické opery v Berlíně. Jedna z určitých osobností současné německé operní režie.



gin se v nápadném a zřejmě luxusním drahém oblečení vyžívá, pro každou příležitost se oblékne jinak, něco mezi mladým úspěšným podnikatelem a zlatou mládeží, rád se předvádí a může mít všechno, co chce.

Rozehrané poněkud prvoplánově, říkáte si možná, stejně jako jsem si říkal já, zvláště když na mírně šikmě (opět se hraje bez opony) stály pouze řady umělohmotných sedadel podobných těm v tramvajích, leč otočných, na nichž se dá sedět jako ve škole nebo jako v nějakém kulturním a školicím středisku, které tento prostor připomínal a zase napovídal, že jsme nejspíš v postsocialistickém Německu. Nic jiného úsporně funkcionalistický Homoki na scéně nepotřeboval, jen na zadní stěně ruský světelný nápis LÉTO a po přestávce ZIMA. A pak barevné tónování prostoru světlý.

Mimochodem – jeden současný mladý a myslím docela schopný režisér mi nedávno vysvětloval, že přece jinak musí vypadat scéna na venkovském plese u Lariných a jinak na aristokratickém plese knížete Gremina! Uvádím to jako názorný příklad mentálního

rozdílu mezi zdejšími a tamějšími uvažováními o smyslu a funkci operní scénografie.

Ještě před příchodem dirigenta se scházejí aktéři, usedají do sedaček jako do školních lavic před vyučováním (stejným obrazem opera skončí), hlavní postavy prozatím skryty mezi sboristy. Ti budou většině událostí více či méně zúčastněně přihlížet a už tím z privátního příběhu učiní věc veřejnou (jak nevzpomenout Radokovy *Hry o lásce a smrti*!). Už když Oněgin odmítá milostné vyznání Taťany, neváhá přítomné kamarády pobavit jejím dopisem. Zdánlivě přímočaré rozvrstvení postav však záhy umožnilo lépe motivovat roztržku mezi Lenským a Oněginem na plese, v partituře výslovný důvod, proč Oněgin flirtoval s Olgou, nenajdeme. U Homokiho nešťastnou situaci vyvolalo Oněginovo přesvědčení, že mu všechno vychází a všechno patří, a také to, že podobné jednání slečnám typu Olgy imponuje, ba dokonce imponuje i dalším, vždyť Oněgin je vzor úspěšnosti, kdežto podivný intelektuál Lenský jen vyvolává problémy. Jak si nevybavit různé aktivisty bojující za své ideály proti sebejistým uhlaženým politikům, podnikatelům,

úředníkům? Režisér tedy původně málo motivovaný jen soukromý konflikt pootevřel redefinováním hlavních postav do veřejného prostoru!

Ostatně i dořešení milostného vztahu bylo veřejné, Oněgin s Tatánou sice začali závěrečný rozhovor o samotě, ale opět se do prostoru, kde se nebylo kde skrýt, troušili lidé a pokukovali, co se děje. A zase odmítnutý Oněgin především nemohl pochopit, že existuje něco, co si nedokáže opatřit. Zvláště když je pro Tatánu stále přitažlivý, což mu ona dá najevo polibkem, ale pak se před ním, a ještě spíše sama před sebou, skryje v davu stejně, jako v něm byla skryta na začátku. Gremin v tomto výkladu vztahů nehraje žádnou roli, u nás spíše převažují inscenace, které se ho snaží do závěru nějak zakomponovat, které kalkulují s manželskou věrností, či s morálními zásadami. Homoki v těchto kategoriích zřejmě vůbec neuvažuje, ale opět staví na vlastně věcném logickém rozhodnutí Tatány – Oněgin je pro ni prostě nespolehlivý partner. A dalo by se doříci – na rozdíl od starého spolehlivého, usedlého Gremina, kdyby u Homokiho Gremin nebyl zjevně Oněginův vrstevník! Příběh se stal jednogenerační, řekneme odrostlých teenagerů, tedy lidí, kteří chodili do základní školy za totality (a seďačky školní učebnu trochu připomínají) a do dospělosti vstupovali v ostrých postsocialistických poměrech.

Zpravidla se takovým globálním aktualizacím oper vzepřou konkrétní realie, které, jak stále opakujeme, je v opěře obtížné eliminovat. Homokiho razantní výklad *Eugena Oněgina* však takové střety překvapivě takřka neobsaahuje – trochu to drhne jen v úvodní žánrové scéně Filipěvny a Lariny, také Tatána by Oněginovi spíše poslala SMS než psala rukou dopis a posílala s ním Chůvu. Co však v současném světě se starosvětsky rozehraným střeleckým duelem?, ptal jsem se v duchu.

Odpověď Homokiho je prostá a hlavně zase významotvorná, jinak řečeno, nejen vyřešil technický problém, jak v takových případech bývá zvykem, ale doslovil své pojetí příběhu. Soubor se odehraje formou ruské rulety – do bubínkového revolveru se vloží jeden náboj, bubínek se roztočí, pistole přiloží ke spánku

a rána buď vyjde, nebo nevyjde. Mimocho-dem, typicky postsocialistická zábava určitých kruhů, související s přílivem Rusů a Ukrajinců do našich končin, a také evokující ruskou duši a ruské poměry, které se do těch postsocialistických promítly možná víc nežli za reálného socialismu, samozřejmě už bez obvyklého romantického oparu. To všechno samozřejmě jevištní dění zase bezprostředně nezobrazuje, Homokim důmyslně sestavené věcné informace v konfrontaci s romantickou Čajkovského hudbou a v souvislostech současného světa však opět, a ze vzorku inscenací nejdůmyslněji, vyvolávají konotace, které podstatně rozšiřují v rovině racionální i emocionální vnímání a prožitek operní inscenace.

Pojetí konfliktu mezi Lenským a Oněginem, dokončené ruskou ruletou, zase doslovalo i motivace jednání, které jen naznačené najdeme v partituru. Hádku vyvolala Lenského žárlivost, ovšem ne pouze na Olgu, ale také na Oněginovo postavení, upřímně rozhořčený a ublížený Lenský by to nejraději vyřídil pěstmi na místě, ale Oněgin ani v těchto vypjatých chvílích nepřestává myslet na své renomé, svou popularitu, ale ani na to, že by si pomačkal oblek! Chce za každou cenu zůstat hezký, v plném i přeneseném smyslu slova. I losování o právo prvního výstřelu při souboji vyhraje ve všem první Oněgin, jenže Lenský mu vytrhne pistoli z ruky – a rána vyjde. Zase oněginovské štěstí, ale zároveň snížená prestiž – vždyť svědkové viděli, že Lenský měl víc kuráže a to nemůže Oněgin dopustit, znovu a znovu tedy točí bubínkem a mačká spoušť, znovu a znovu jen naprázdno cvaká kohoutek. Rána však vyjde vždy, když Oněgin pistolí zastrahuje muže, co mu chtějí zbraň vzít. Divoká expresivní scéna probíhá už za polonézy, již začíná další obraz – Homoki vůbec propojuje jednotlivé obrazy do strhujícího temporytmu, škoda, že představení dělí přestávkou. Oněginova rozervanost, která se v 'běžném' provádění opery na začátku předposledního obrazu jen konstatuje, se tentokrát velmi názorně deklaruje hereckou akcí.

To vše by nebylo proveditelné bez dokonale věcného hereckého jednání Matthiase Klinka coby Lenského a hlavně Gabriela Suovanena

v titulní roli – dokonalý zpívající herec, ovládající bezpečně fyzické i psychické jednání, schopný významově nejjemnějších sdělení, nahlížení postavy z různých stran a tedy různými způsoby. To umožňuje realizaci složitého výkladu opery způsobem zcela přirozeným, emocionálním, nejde o žádnou jen racionální konstrukci. Jevištní dění je poskládané ze záplavy přesně vykonaných drobností, provedených obyčejně, civilně, bez obvyklého operáckého patosu, nechybí komika, ale také místa drastická. Triquet je tu směšnou figurkou, přijde Taťáně gratulovat opilý a darem kromě písně přinese obložnou bagetu, která výsměšně připomíná falický symbol. A jako ve škole Triqueta Oněgin přede všemi zesměšňuje a otlouká, vlastně šikanuje, což je další kamínek do mozaiky Oněginova povahopisu sestaveného Homokim. Nejen jmenování, všichni, včetně sboru, věčně hrají situace, konkrétní pohyby a gesta obecně vycházejí z kostýmů a chování současné mládeže. Pro obsazení rolí byli pěvci zřejmě pečlivě vybráni též typologicky, po vzoru muzikálů, a to i pro epizodní postavy – sekundanty při souboji jsou drsní chlápci v bundách, s kulichy na hlavách, při chůzi házejí rameny.

S posledním akordem první poloviny představení se rázem rozsvítí v sále, s posledním tónem opery se naopak rázem zhasne nad Oněginem stojícím osamoceně a nechápavě stranou. A skoro by člověk očekával, že do té tmy Oněginova pistole konečně vystřelí. Nestane se tak, Homoki zůstal k postavě Oněgina nelítostný, ale nezaprodal se nabízené efektní přímočarosti, příběh nechal otevřený.

Moderní postmoderna

(Vojcek³¹)

Na premiéře inscenace Bergovy opery v drážďanské Semperově opeře se podle kritik buče-

lo i volalo bravo. Nedívím se. Mladý průbojný režisér Sebastian Baumgarten³² (1970) operu přesadil do současného předměstí velkoměsta, v pozadí scény jsou prosklené výlohy supermarketu Hornbach, za nimi blikají neonové reklamy a proudí davy lidí. Scéně dominují plasty (do plastového obalu zabalené pi-anino!), hlavně plastové pytle na odpadky. Po jevišti se potácejí skupiny mladíků, vylepují na skleněné výlohy biblické nápisy vedle oznámení o slevách, vypálí maketu kostela, shlukují se kolem svého Vůdce.

Baumgartenův jevištní svět ztratil vědomí hodnot stejně jako původní svět Bergovy opery, ale u Baumgartena je snad alespoň trochu normální právě Vojcek. Připomíná už kostýmem zahradníka, takového německého Přemka Podlahu, který s neutrálním úsměvem radí, co jak udělat. Tambourmajora zřejmě neholí, jak by podle textu měl, ale řezákem pro kutily, zakoupeným jistě v obchodním centru Hornbach, mu na holé lebce vyřezává tetování. Že přitom krev teče proudem, je samozřejmé. Také nevěrnou Marii v závěru Vojcek podřízne oním řezákem, učiní tak ve výloze Hornbachu a krev stéká po skle za neúčastného přihlížení zástupů lidí – sebedrastičtější, sebeotřesnější podnět už nemůže člověka spotřební doby přimět k přirozené lidské reakci, natož k soucitu s bližním.

Je tu pouze jedna citlivá postava, proto samozřejmě sotva přežívající na okraji společnosti. Postava sice obsažená v původní textu, leč u Baumgartena zásadně proměněná – dítě Marie. Původně malý hošík, tady teenager s vyhaslými očima, který se hrabe v odpadcích a tahá igelitové tašky s harampádím za matkou. Ta je tu neskrývanou šlapkou a hoch ustrašeně trpělivě čeká, až ona skončí s klientem. Možná vůbec nejsilnější momenty inscenace.

Jak to souvisí s *Vojckem*, ptali se mnozí kritikové? Budeme-li odpověď hledat v soula-

31 Alban Berg: *Wozzeck (Vojcek)*, Sächsische Staatsoper Dresden, Semperoper. Režie Sebastian Baumgarten, dirigent Marc Albrecht, scéna Frank Philipp Schlössmann, kostýmy Michael Graessner, Premiéra 21. 2. 2005, psáno z 11. představení 24. 4. 2005.

32 Režisér narozený ve východním Berlíně, tamtéž vystudoval operní režii na vysoké hudební škole Hannse Eislera, pracuje však paralelně na operních i činoherních německých scénách. Kritikové ho přirovnávají k Hansi Neuenfelsovi nebo Franku Castorfovi, jeho inscenace vyvolávají ostré polemiky. V roce 2003 uvedl v Drážďanech Wagnerův *Ring*.

du Baumgartenovy inscenace s projektem inscenace obsaženým v partituru, pak skoro nikak. Budeme-li však Bergova *Vojčka* považovat za expresionistický výkřik zoufalství nad úděsným světem, je Baumgartenova inscenace dokonalá. Právě taková snad zatřeše dnešním divákem a přinutí ho přemýšlet o sobě a o světě, který obývá.

Operní adaptace

(Zápisník zmizelého³³ a Bach-Kantaten³⁴)

Vojckem jsme v řadě významových posunů operních partitur vlastně měli končit, dál v napínání původního díla na skřípec inscenačního výkladu z uvedeného vzorku inscenací nedošla žádná. Nicméně za ještě výraznější nakládání se vstupním 'textem' (skladbou, partiturou) do inscenace musíme považovat adaptace původně nedramatických děl. V oblasti operního divadla je to postup výjimečný, u nás pak takřka neznámý³⁵. Je to do jisté míry analogie principu dramaturgie témat, pro jejichž realizaci se volí a upravují nejrozličnější textové i jiné předlohy, definované především meziválečnou avantgardou.

Adaptace Janáčkova *Zápisníku zmizelého* ovšem zdaleka není čistým případem řečené-

33 Leoš Janáček: *Tagenbuch eines Verschollenen* (*Zápisník zmizelého*), Wiener Festwochen, MuseumsQuartier Wien. Režie Klaus Michael Grüber, režijní spolupráce Eilen Hammer, scéna Gilles Aillaud, spolupráce na scéně Arthur a Camille Aillaud a Claudia Jenatsch, světla Werner Chalubinski, kostýmy Eva Dessecker, překlad Max Brod, klavírní doprovod Markus Hinterhäuser. Premiéra 19. 6. 2005, psáno z 3. představení 21. 6. 2005.

34 Johann Sebastian Bach: *Bach-Kantaten*, Wiener Festwochen, Ronacher. Režie Peter Sellars, dirigent Craig Smith, světla James F. Ingalls, kostýmy Dunya Ramicova, Orchestra of Emmanuel Music Boston. Premiéra v New Yorku 6. 3. 2001, v divadle Ronacher 10. 6. 2005, psáno z druhého představení 12. 6. 2005.

35 Významnou výjimkou je projekt Jiřího Heřmana *Severní noci* v Disku v roce 2000, který pro jeviště adaptoval tři písňové cykly (R. Schumann: *Láska a život ženy*, P. Eben: *Pisně nelaskavé*, J. Křička: *Severní noci*). Životopisné pásmo Martina Otavy s využitím cyklu písní L. Janáčka *Zápisník zmizelého* v Divadle Inspirace HAMU v roce 2004 považuji jen za příležitostnou studijní práci.

ho. Cyklus písní je vlastně řadou monologických scén postav Janička, které nesou jasný příběh selského chlapce, jenž se zamiloval do cikánky a odešel s ní a jejich dítětem od rodičů, aby jim nezpůsobil hanbu. Sám Janáček cyklus zřejmě považoval za potencionálně divadelní útvar, dokonce předepsal jakési scénické poznámky včetně požadavku, aby se cyklus hrál za tlumeného osvětlení. Poprvé byl *Zápisník* v jevištní podobě uveden ještě za skladatelova života (1926) a posléze i zinstrumentován, aby bylo možné provést ho jako komorní operu. Jevištních provedení *Zápisníku zmizelého* bychom tedy našli u nás i ve světě řadu, ostatně programové materiály Wiener Festwochen skladbu rovnou označovaly za „malou jednoaktovou operu“.

Inscenaci dominovala vizuálně atraktivní scéna – mírná šikma realisticky vyplněná hlíněnými brázdami v různých směrech, se zbytky strniště a bělavými zbytky námrazy, horizont uzavřený světlou plochou s náznaky stromů v dáli krajiny, případně projekcí kruhů (měsíce?, planet?) na temně modře tónovaném pozadí pro noční scény. Jistou poezii scény, ovšem poněkud kýčovitou, umocňoval do hlíny zapuštěný klavír, což nemohlo nepřipomenout např. scénu k *Julietě* B. Martinů v inscenaci londýnské Opery North. Režisér Klaus Michael Grüber³⁶ (1941) však zdůraznil nikoli výtvarně poetické, ale popisně realistické kvality scény zřejmě ve snaze dodat příběhu rustikální zemitost. Janíček (Peter Straka) i připsaná postava Ženy (Eine Frau, proslulá Angela Winklerová!), vlastně vypravěčky příběhu, po poli chodili v naturalisticky provedených pracovních šatech, v pracovních holínkách, ona sbírala kameny do zástěry a podobně. Zefka (Lorena Espina) na svůj výstup přišla jako na svatbu vystrojená Cikánka někdy před sto lety. Zpívalo se v českém originálu a každý výstup Angela Winklerová nejprve vídeňským divákům důkladně převyprávěla. Vrcholem me-

36 Němec, původním školením činoherní herec a režisér, v 60. letech asistoval v Piccolo Teatro u Giorgia Strehlera, posléze uvedl dlouhou řadu činoherních titulů v německých divadlech, ale také ve Francii a jinde. Operní režii se věnuje sporadicky.



Leoš Janáček: Zápiskník zmizelého. Wiener Festwochen 2005. Angela Winklerová (Žena)



Leoš Janáček: Zápiskník zmizelého. Wiener Festwochen 2005. Lorena Espina (Zefka) a Peter Straka (Janíček)

chanické popisnosti byla pasáž popisující, „jak spia cigánky“: Lorena Espina názorně sbírala kamínky a lámala větvičku podle návodu zpívaného Strakou! K těm, kteří nerozuměli každému slovu českého textu, byla inscenace milosrdnější.

Mluvené vstupy, a také dlouhé pauzy pro přecházení po 'poli', dramatickou strukturu cyklu podstatně narušily, a dílo zkázy dokončilo vnějškové dramatizování částí skladby, považovaných víc za monology nežli písně. Markus Hinterhäuser (mj. klavírista marthalevských produkcí) také hodně tlačil na pedál klavíru a přispěl k sentimentálnímu charakteru provedení. Když ještě Peter Straka, jinak dobrý interpret Janáčkovy cyklu, neměl svůj

den, nebylo divu, že v průběhu představení odcházela řada diváků.

Důslednější naplnění adaptačního principu přinesla inscenace Bachových kantát, pro Wiener Festwochen obnovený americký projekt Petera Sellarse³⁷ z roku 2001. Dvě Bachovy kantáty (BWV 189 „Mein Herze schwimmt im Blut“ z roku 1714, BWV 82 „Ich habe genug“ z roku 1727) Sellars pochopil jako znázornění cesty člověka útrapami života ke smrti, která je zároveň vyrovnáním se životem, vyrovnáním se sebou samým. Náboženský, barokně vypja-

³⁷ Jeden z klíčových amerických divadelních a televizních režisérů, vlivný autor a ředitel. Absolvent Harvardské univerzity, který uskutečnil řadu projektů po celém světě. Operní režii se zabývá soustavně, ovšem nikoli specializovaně.



Johann Sebastian Bach: Bach-Kantaten. New York 2001 – Wiener Festwochen 2005
Lorraine Hunt Liebersonová a Michael Schumacher



Philippe Boesmans: Julie, Wiener Festwochen – Festival d'Aix-en-Provence 2005

▲ **Malena Ernman (Julie) a Garry Magee (Jean)**

► **Malena Ernman (Julie), Garry Magee (Jean) a Kerstin Avemo (Krista)**

tý obrazný text pochopil spíše v existenciální filozofické rovině, což vyvolalo už při prvním uvedení řadu polemik.³⁸ Na malém lesklém pódiu nechal zpívat a symbolicky jednat zpěvačku v první části v modrých volných šatech (připomínka Panny Marie?), doplněných oranžovým hedvábným šálem, který slouží jako hlavní rekvizita gestických akcí. V druhé části je žena oblečena do jemně kvítkované prosté noční košile, ověšena hadičkami kapaček jako na nemocničním a záhy úmrtním lůžku a nasvěcována prostou lampou (bez dalšího přisvícení, v absolutní tmě) v rukou neutrálně kostýmovaného Tanečníka (Muže, Osudu, Lékaře – Michael Schumacher).

Potíž je v tom, že alespoň pro mne nebyla sdělná úsporná choreografie pohybů a gest, zvláště v první části, ve druhé pak jen v nejobecnější rovině nemoci a smrti. A pak je použi-

tá jevištní technologie sdělná jen z bezprostřední blízkosti, je třeba vidět ženě do tváře a do očí, což rozhodně nebylo možné v dlouhém neútluném sále vídeňského divadla Ronacher. Pozoruhodný projekt, ovšem zajímavější v představách, v projektu nežli v jeho realizaci. Hudebně perfektní, stylově přesné, ovšem trochu dramatizované v souladu s jevištní kreací, pozoruhodná Lorraine Hunt Liebersonová, citlivá decentní dáma s jímavým hlasem. Leč co to bylo platné.

Nová opera

(Julie³⁹)

Ideálním případem je ovšem pro konkrétní inscenaci vytvořená partitura, zvláště když reži-

³⁸ Srovnej např. <http://www.bach-cantatas.com/Articles/Sellers%5BGolomb%5D.htm>.

³⁹ Philippe Boesmans: *Julie*, Wiener Festwochen, Ronacher, Festival d'Aix-en-Provence. Režie Luc Bondy, dirigent Kazu-shi Ono, scéna Richard Peduzzi, kostýmy Rudy Sabounghi. Premiéra 23. 5. 2005 v divadle Ronacher, psáno z premiéry.



sér Luc Bondy byl zároveň libretistou, s nímž uznávaný belgický skladatel Philippe Boesmans spolupracuje opakovaně. Tentokrát ve „světové premiéře“, jak je u nás zvykem říkat prvnímu uvedení, pro Wiener Festwochen připravili operu *Julie* podle proslulé hry Augusta Strindberga *Slečna Julie*. Dílo je to pozoruhodné, skladatel je zkušený i invenční, a svoji hudbu důsledně podřídil textu a tématu. Jenže je tu zásadní problém kompozice a potažmo inscenace, a sice kontraproduktivní snaha pečlivě vše popsat, charakterizovat, vyložit, ukázat. Prostě vše doslovit tak, aby nic nebylo ponecháno náhodě, nějakému možnému jinému výkladu. Skladatel vlastně postupuje stejně jako ti největší v tomto oboru před ním, staví konkrétní akustickou a jevištní podobu inscenace, jenže právě jen popisnou.

Ještě jinak řečeno, Strindbergovu hru operní hudba nijak neobohatila, neozvláštnila, jen fixovala jednu možnou, a dnes už problémovou podobu interpretace Strindbergova textu. Včetně jedné možné podoby dialogů, neboť promluvy Boesmans zhudebňuje metodou melodického a rytmického domýšlení kadence mluvené řeči. Boesmansova hudba se dobře poslouchá, zvláště zádušné lyrické pasáže *Julie*, ale to není dostačující důvod pro zhudebnění jakékoli hry.

Mimochodem, uvedené považuji za obecný problém jedné, a časté metody zhudebnění literárních nebo dramatických předloh (dnes se pro ně v muzikologii zavádí myslím problémové označení „literární opera“). Je nápadné, že se natrvalo prosadily jen opery, které svoji předlohu povýšily právě hudebními pro-

středky, jež umožňují zároveň jinou logiku organizace příběhu, situací i promluv. Kabinetním dokladem řečeného může být Janáčkova *Její pastorkyňa*, geniální nejen vlastním zhudebněním, ale domyšlením struktury hry, ona úžasná zkratka, která by nebyla udržitelná bez integrující síly hudby. Je možné poukázat na analogii s filmem, kde onou integrující silou je filmový obraz, jímž je třeba specificky realizovat příběh, tedy zase jinak, nežli je tomu v próze nebo v opeře. Operní díla odpovídající Boesmansově *Julii* jsou poměrně častá a vycházejí myslím právě z převažující tradice modernistické operní kompozice – abych navázal na předchozí tvrzení, postmoderní impulsy se do hudební kompozice v pojetí střední a starší 'modernistické' generace skladatelů neprosadily. To ovšem neznamená, že neexistují, což naštěstí dokládá i u nás řada nejmladších komponistů, kteří se v poslední době věnují opeře čím dál intenzivněji, byť na prokazatelné dílo zatím čekáme.

Pro inscenaci *Julie* vystavěl do třetice Richard Peduzzi velkoryse koncipovanou kuchyni, jíž dominují dvě velká okna a chlad jí dodává keramické obložení stěn a podlahy. Je to prostor až hyperrealistický, zcela v logice kompozice i Bondyho režie, hraje se s reálnými předměty, otevírá se pivo, nalévá víno, uklízejí talíře. Opera začíná krmením živého psa. Trojice Gary Magee (Jean), Kerstin Avemo (Krista) a Malena Ernman (Julie) je přesně typově vybraná a dokonalá ve schopnosti herecké realistické drobnokresby, s neustálým příděchem expresivity v potlačovaných vášních, party nastudovali technicky i významově naprosto precizně, každý vydaný tón má svůj význam a dramatickou funkci – jenže nemohou nic víc nežli jen vrchovatě naplnit úzké meze popisné interpretace Boesmanse a Bondyho. Ten jako režisér samozřejmě organizuje popisné obrazy zase precizně, nechybí ani vizuální akcenty, k nejpůsobivějším patří vzhledná postava až živočišně krásné Julie oblečené v červených vyzývacích šatech – rudý erotický vykřičník uprostřed všední šedivé reality, zvláště když se líně posadí do okna. Ovšem hyperrealistická metoda se nakonec inscenátorům vymstila jaksi systémo-

vě – neodvážili se jít v logice věci do odvážných milostných scén, ty jsou až trapně 'náznakové', což pracně budovanou konstrukci inscenace prakticky likviduje.

Jestliže jsem psal o prostoru možného domýšlení konotací u nejlepších inscenací, partitura *Julie* i její první inscenace takřka žádný prostor nenabídly. Publikum také nebylo po premiéře nijak nadšené, někteří si v závěru především na Bondyho zabučeli, což je tady ovšem vcelku běžné. Je to však v mých očích další v řadě důkazů, že tato tradiční a dlouho osvědčená metoda operní adaptace je prostě minulostí.

A mimochodem nakonec

Co tedy z uvedeného průzkumu plyne?

Především jsou inscenace podřízeny tématu, koncizní významové a z toho plynoucí formální (tvarové) interpretaci partitury, ať už jde o díla jakékoli provenience, stylového období, jakýchkoli autorů. Ona interpretace ctí původní dílo, ale není jím nijak svázaná, v nejlepších případech ho domýšlí či dokonce obměňuje až naprosto destruuje v zájmu koncizní inscenační výpovědi. Prostředky, jimiž tak činí, jsou především vizuální v široké škále tradičních i nejnovějších technik a postupů. Operní divadlo v tomto smyslu otevřeně soupeří s muzikálovými produkcemi, a pokud bych onen vzorek porovnal s pražskými muzikály, ty nesaahají v prosté atraktivitě těmto operním inscenacím po kotníky. Divák se chce bavit, a to i operní a vůbec 'vážnou' hudbou, a nelze se mu divit.

Důraz na významový smysl inscenace ovšem předpokládá zcela nový přístup k operní dramaturgii. Není to jen vyvážený výběr titulů z různých slohových období, skladatelů, stylů apod., i když i v tomto smyslu je obecně repertoár německých a rakouských operních domů podstatně širší nežli repertoár našich divadel. Hrají se vcelku běžně autoři 20. století, včetně Janáčka, díla současných skladatelů, ale také díla předmozartovská. Prioritní je však dramaturgická otázka postavená nikoli

hudebně, ale divadelně: co a jakým způsobem sdělit právě teď a právě tady. Ono 'sdělení' přitom nemusí mít podobu jenom filozofické úvahy či politického apelu, i když ani takové inscenace nechybí, ale třeba estetického ná-zoru, nového výkladu známého příběhu z pozic dnešního životního pocitu a zkušeností.

Obecně dochází v operním divadle ke sblí-žování a prolínání dříve (u nás stále) pro-tikladných (skutečně i jen zdánlivě) tenden-cí. Nejpatrnější je sblížování zásad a postupů modernistických a postmodernistických, což opernímu divadlu dodalo prostředky a impul-sy k dříve netušeným sondám do partitur, k in-scenacím s významovými přesahy, analogiemi, kontexty, konotacemi. Nic lepšího si nelze přát. Jestliže u nás opernímu divadlu vládou speci-álně školení odborníci, a všichni ostatní, kteří přijdou s odlišnou vizí operního divadla, býva-jí šmahem odsouzeni jako odborně nezpůso-bilí, ve světovém operním divadle pracuje ši-roká škála osobností odborným původem či stylovým zaměřením velmi různých. A také se ani speciálně školení režiséři neuzavírají jen do realizace spekulativně poznaného autorského záměru skladatele, naopak jsou poučeni v sou-časné ne-operním divadle a bývá běžné, že také oni často překračují hranice operního di-vadla a působí třeba v činohře (to pro naše operní specialisty nepřipadá v úvahu).

Na rozdíl od obecné operní stylizace pre-zentuje většina zkoumaných inscenací velmi konkrétní a věcné vytváření jevištní reality, a to i metodami v různé míře popisnými (řekněme realistickými), ovšem cíleně použitými v kaž-

dém konkrétním případě. Jinak řečeno, nezbyt-ná stylizace operní inscenace se tvoří smys-lově velmi konkrétním způsobem. Zvláště to platí o operním herectví, pěvci musí být schop-ni vnějšími i vnitřními prostředky stavět posta-vu do přesně definovaných situací, a neobe-jdou se proto bez dokonalého zvládnutí svých psychofyzických možností. Operní pěvci, kte-ří jen ladnými gesty obecně naznačují své po-stavy, se vyskytují už jen na našich a podobně zaostalých jevištích. A pak v reprezentativních operních domech typu vídeňské Státní opery nebo Metropolitní opery v New Yorku, které v tradičních inscenacích pěstují kult mediálně známých pěveckých hvězd. Není náhodou, že ve sledovaných inscenacích najdeme sice reno-mované pěvce, ale žádnou top star. Ty se svým obdivovatelům prostě ukazují jinde. V našem operním divadle nenajdeme ani hvězdy, ani skutečné herce (až na výjimky), ani na dnešní úrovni jevištní hudbou vyprávěné příběhy.

V textu až na naprosté výjimky nezbylo mís-to na podrobné zkoumání hudební stránky in-scenací, což by vydalo na další obsáhlou stu-dii. Úplně na závěr alespoň konstatujeme, že samozřejmým předpokladem všech inscena-cí je technicky perfektní hudební a pěvecká úroveň, která často dosahuje špičkových kre-ací (při festivalových představeních Wiener Festwochen takřka pravidelně). Jakkoli byla jevištní kreace nezvyklá, nikdy nepoškodila hudební provedení opery, což je prvním před-pokladem a imperativem zjevného smíru zá-jmů estetiky hudební a divadelní v současném operním divadle.

Na jevišti Japonsko: záměrná i bezděčná scéničnost Země vycházejícího slunce

Denisa Vostrá

Důmyslné efekty současného divadla *kabuki* v divadle Kabukiza na tokijské Ginze, tokušimský čtyřdenní festival tance *Awa odori* či loutkové divadlo *Awa džóruri*, které předvádějí výhradně ženy, přehlídka profesionálních i amatérských souborů bubnů *taiko* v tradičním divadle Učikoza v malebném městečku Učiko v prefektuře Ehime na Šikoku, efektní robotická show v pavilonu Tojoty na Expu 2005 v Aiči, očišťovací obřad ve svatyni Tenmangú v Dazaifu, velkolepé letní ohňostroje s policejní organizací přesunu po jejich skončení, důmyslná kompozice zahrad císařských vil v Kjótu, dívky ve fantaskních kostýmech, které se o nedělích předvádějí v tokijské čtvrti Haradžuku, tradiční svátek světél s tisíci zapálených svíček na posvátné hoře Kója, ale i bezdomovec nacvičující tanec s tyčí pod wakajamským hradem, středoškolačky na kole, které se v družném hovoru proplétají mezi chodci na chodníku a ještě přitom stihnou psát esemesky, lázeňské městečko Kurokawa onsen na Kjúšú s lázeňskými hosty, kteří oblečení v jukatách labužnický obcházejí zdejší četné horké prameny, pohoří Asosan, svým tvarem zdálky připomínající ležící bohyni Kannon, vláček-couráček, který se zvolna sune po horské jednokolejce a jen nejtěsněji míjí skalní útesy i drobné domky, zaběhnutý řád tokijského centrálního rybího trhu v Cukidži, zahrada rododendronů velmi zámožného starého pana Taširóa, jenž vlastní horu nedaleko Dazaifu na Kjúšú a kohokoli rád uvítá a pohostí sklenkou domácího calpisu, či bláznivá dáma v širokém slamáku, která točíc popsanou kabelkou tlačí do vlaku kočárek plný zavazadel, svačí hamburger, dává na odív svou naditou peněženku a vše výše uvedené mimoděk přesně charakterizuje rádooby anglickým, hrdým zvoláním: „*Dzis iz e Džappán, airurando kantrí!*“¹ Není snad tohle všechno scéničnost, případně i scénovanost?²

¹ Tohle je Japonsko, ostrovní země!

² Viz článek J. Vostrého „Scéničnost a scénovanost“, *Disk 10*, s. 7.



Zahrada císařské vily Kacura v Kjótu



Scéna č. 1: Bubeníci taiko v tradičním divadle kabuki Učikoza

V neděli 7. srpna se v městečku Učiko na ostrově Šikoku slaví svátek Sasa macuri. Ulice jsou vyzdobeny dekoracemi připomínajícími barevné vánoční řetězy, které visí dolů ve tvaru vistárií (*fudži*). Čtvrtí Jókaiči zní zvuk bubnů lákající návštěvníky do důstojné dřevěné budovy tradičního divadla kabuki Učikoza³ na odpolední představení amatérských i profesionálních souborů bubnů *taiko*. Lístky prodávají účinkující přímo před divadlem a spolu se vstupenkou obdrží příchozí i igelitovou tašku, do níž si mohou uložit boty – v těch se na dřevěné ochozy divadla ani na rohože *tatami* v hledišti nesmí. Návštěvníci si hledají volná místa v parteru i v lóžích a usazují se na modré polštářky umístěné v jednotlivých 'kójích'.

Vystoupení zahajují dva dětské soubory – přesné pohyby školáků a výkřiky, které doprovázejí důrazné údery, nahánějí i v letním vedru husí kůži. Výraz v dětských tvářích vyjadřuje pocit sounáležitosti a podtrhuje slavnostní atmosféru, kterou si v publiku vychutnávají nejen pyšní rodiče. Hudba bubnů zní každou chvíli jinak, připomíná něžné zurčení horské říčky i valící se kameny. Uklánějící se děti střídá ženský soubor, který na jeviště vnáší prvek elegance, a po něm přicházejí muži s holými zády, na nichž přísně nacvičené údery do obřích

³ Divadlo Učikoza bylo postaveno v roce 1916, od 50. let 20. století sloužilo nějakou dobu jako kino, ale v roce 1985 bylo znovu rekonstruováno do podoby tradičního divadla kabuki.



▲ Učiko – výzdoba města

◀ Bubny taiko

bubnů rozehrávají každyčický sval. V propracované choreografii vznikají na jevišti měnící se obrazy, živoucí kaleidoskop doprovázený nezaměnitelnou rytmickou rezonancí. Celkový obraz dokreslují kostýmy dokonale ladící s barvou bubnů i s barvou tradiční pínie zdobící zadní stěnu jeviště. Pastva pro uši i pro oči.

Vystupujících souborů je celkem osm a kromě bubnů taiko se objevují i další tradiční nástroje a sugestivní zpěv. Mezi jednotlivými čísly je třeba přestavět bubny na jevišti – to je čas na rozdávání lístků na profesionální soubor bubeníků, který do Učiko zavítá začátkem září. První dvojici lístků získává nejstarší žena v hledišti – šestaosmdesátiletá babička se raduje, že půjde s vnučkou. Vtom někdo upozorňuje, že jiné přítomné dámě je už osmdesát devět – vstupenky do stává i ta. O další lístky se hraje tradiční hra *džan-ken-pon* (kámen-nůžky-papír). Konferenciér, jemuž zřejmě v této hře může konkurovat jen málokdo, nakonec podlehně mladíčkovi vítězně se usmívajícimu z balkónu.

Bubnování trvajících bezmála tři hodiny doznívá ještě cestou z divadla a mísí se s nadcházející bouřkou. Papírové ozdoby ve tvaru vistárii jsou obaleny igelitem, jehož šustění ve větru zní jako vzdálené dunění bubnů.

Scéna č. 2:

Tokušimské džóruri v samurajském domě Džúróbeie z Awy

Je horké srpnové dopoledne. V zahradě domu někdejšího tokušimského samuraje Džúróbeie (Awa no Džúróbei jašiki), kde je dnes vedle předmětů, jež mu patřily, vystaveno i množství loutek a dalších rekvizit používaných v loutkovém divadle, začíná představení Awa ningjó džóruri, které tu předvádějí výhradně ženy. Mladá dívka v těsném kostýmku vítá diváky, ti si utírají pot, rozkládají vějíře a usazují se na široké dřevěné lavice. V prostoru před dřevěným jevištěm se v dopadajícím slunci lesknou drobné kamínky, po stranách visí lampiony. Do reprodukováné hudby zahajující představení jednotvárně hučí větrák po straně hlediště, o něco jasněji jsou slyšet cikády schované v přilehlém stromoví. Opona se otevírá a nápadně loutky v honosných kostýmech, bezchybně vedené loutkoherečkami v černých oblecích s kápěmi, magicky přitahují oči diváků.

Hru *Keisei Awa no Naruto*, příběh Džúróbeie, samuraje bez pána z Awy, který pátrá po ukradeném meči a je společně se svou ženou Ojumi donucen k životu psance pod smyšleným jménem Gindžúró, napsal v 18. století slavný dramatik Čikamacu Monzaemon, premiéru měla v roce 1769 v ósackém divadle Takemotoza. Na programu je klasická scéna, v níž Ojumi nesmí prozradit vlastní deři svou pravou totožnost. Loutky věrně napodobují lidská gesta – promyšlený mechanismus umožňuje i změny výrazu –, dokonalá souhra hudby, deklamace i pohybu podtrhuje pocity hlavní postavy.

Loutkové divadlo *ningjó džóruri* se stejně jako divadlo *kabuki* poprvé objevuje na začátku 17. století, v období Tokugawa.⁴ Jde o lidovou zábavu, která v sobě spojuje hudbu představovanou hrou na šamisen s vypravěčským uměním

⁴ 1603–1868; období rozvoje tzv. měšťanské kultury, které je podle tehdejšího sídla šógunátní vlády někdy označováno také jako Edo (dnešní Tokio). Více o tomto období viz poznámku D. Vostré „Prchavý svět japonské měšťanské společnosti“, *Disk 11*, s. 155.



◀ Loutky Džúróbeiovy
ženy Ojumi a její dcery

▼ Loutka Džúróbeiovy
ženy Ojumi při
představení



ilustrovaným typizovanými loutkami. Z oblasti Kjóta a Ósaky, která je pokládána za kolébku tohoto divadla, se ningjó džóruri dostává až do Tokušimy na Šikoku, kde během 17. a 18. století vznikají pod patronátem místních zámožných zemědělských rodů desítky divadel tohoto žánru. Awa ningjó džóruri se objevuje původně jako forma zábavy určené zemědělské společnosti, a tak se poněkud liší od známější formy měšťanského loutkového divadla džóruri, dnes častěji označované jako *bunraku*. Awa ningjó džóruri je okázalejší, využívá jednoduché a hlasité recitace a používá se při něm vysoce dekorativních loutek. Tato místní forma divadla džóruri rozhodně neoplývá rafinovaností, zachovává si však prostou venkovskou atmosféru prosycenou srdečností.

Většina tokušimských divadelních souborů pořádala odjakživa představení venku. Z tohoto důvodu mají loutky větší hlavy, než je běžné v divadle *bunraku*, a ostře řezané rysy, které mají pomoci vtáhnout diváka do děje i v relativně všedním prostředí. Proto jsou také loutky během celého představení nakloněny směrem k publiku.

Tricetiminutové představení Awa ningjó džóruri s nádechem dob minulých i vzrůstající počet amatérských souborů tohoto žánru při tokušimských středních školách jasně naznačují jistý návrat k tradicím a snahu o přijetí tradičních kulturních hodnot za součást moderního života, jíž si nepochybně zaslouží být.

Scéna č. 3: Festival tance Awa odori v Tokušimě⁵

Každoročně od 12. do 15. srpna se v Tokušimě v rámci japonských dušiček⁶ koná velkolepý lidový festival tanců Awa odori, který nenechá v klidu nikoho z místních obyvatel ani z turistů, kteří sem v té době zavítají.

Na páteční večer je plánovaná slavnostní přehlídka všech souborů, ty však už od rána zpívají a za doprovodu bubnů a šamisenů tančí městem, aby ukázkami své produkce nalákaly návštěvníky na beztak již vyprodané večerní představení. Pestře odění muži, ženy i děti s rukama nad hlavou plní ulice, náměstí i nákupní pasáže a činí poslední přípravy na zahajovací ceremoniál. Ze všech stran zní *Jošinoko*, populární píseň z období Tokugawa, jejíž refrén svádí k tomu, aby se člověk k tanečnickům neprodleně přidal.⁷

Odoru aho ni miru aho!

Onadži aho nara, odoranja son son!⁸

Áá-ra! E-rai jačča! E-rai jačča!

Joi joi joi joi!

⁵ Vystoupení jednoho z tokušimských souborů bylo možno shlédnout i v Praze v rámci Týdne česko-japonské kultury v květnu 1991. Asi dvacetiminutová představení se uskutečnila na Staroměstském náměstí a na Pražském hradě.

⁶ Svátek dušiček se v Japonsku slaví kolem 15. srpna (v oblasti Tokia kolem 15. července), tedy v době, kdy se tu lidé v horkém létě odjakživa 'ochlazovali' vyprávěním duchařských a strašidelných příběhů. Tanec má sloužit k obveselení duší zemřelých předků.

⁷ Přidat se mohou i ti, kteří tanec Awa odori neznají, dokonce i cizinci; na několika místech ve městě se za tímto účelem koná nácvik pod vedením mistrů-tanečníků.

⁸ „Tanečníci jsou blázni, diváci jsou blázni! Když jsou obojí blázni, proč si bláznivě nezatančit?“



◀ Dopolodní upoutávka
na večerní ceremoniál

▼ Představení v divadle



Stejně jako v případě Awa ningjó džóruri, i u zrodu festivalu Awa odori stáli přibližně před čtyřmi sty lety místní bohaté zemědělské rody, které pěstovaly indigo. Společný tanec měl rozptýlit a pobavit jejich zákazníky z celé země.

Odpolední představení v tokušimském divadelním sále začíná v 16 hodin. Představují se tu profesionální taneční soubory (označované jako *ren*), tanec žen je elegantní a ladný, mužské pohyby jsou živé a agresivní. Kromě tradičního tance se tu předvádí i styl *aho* (tanec bláznů), na němž je asi nelépe vidět, že Awa odori ochotně vstřebává i některé nové vlivy. Diváci žijí nadcházejícím svátkem – když si o přestávce kupují v automatech ve foyeru zmrzlinu či ledovou kávu, živě probírají, kdo ze známých bude dnes večer tančit. Kromě občerstvení si tu lze ovšem koupit i videokazety a DVD s jednotlivými tanečními soubory či poštovní známky s vyobrazením tanečníků.

Představení vrcholí, vedle propracovaného střídání souborů, při němž je na širokém jevišti několik desítek účinkujících najednou, budí obdiv i světelné efekty, k nimž nemalou měrou přispívají fosforeskující pásy na tradičních kloboučcích, na jukatách, na pásech *obi* i na ponožkách.

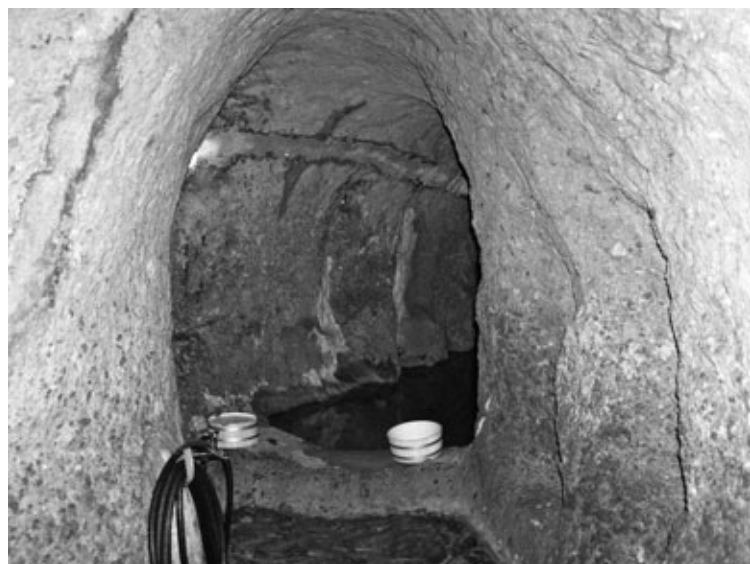
Od sedmi hodin večer je centrum města uzavřeno automobilové dopravě. Taneční soubory i skupinky přihlížejících se shromažďují na náměstích, aby společně doslova protančily městem. Profesionální mistři vysvětlují princip jednotlivých pohybů a v rytmu bubnů tančí nakonec úplně všichni. Průvod trvá asi půl hodiny a po něm je třeba se posilnit u některého ze stánků, které vyrostly na břehu řeky Jošinogawy. Rozjaření tanečníci si kupují pečené ryby, párky na špejli, smažený sýrový sýr *táfu*, bramborovou zmrzlinu či strouhaný led politý sladkými fazolemi.

V půl deváté začíná slavnostní ceremoniál. Vstup na tribuny je jen na vstupenky a je přísně organizovaný. Zájem je veliký, úzká místa na improvizovaných dřevěných lavicích jsou označena čísly. Všedně i svátečně oděni diváci všech generací, někteří v tradičních jukatách (letních bavlněných kimonech), dychtivě sledují přehlídku jednotlivých souborů a hledají v nich své příbuzné a známé. Profesionální i amatérské soubory představují jednotlivé styly Awa odori, jeden z mužských souborů předvádí dokonce *break dance*. Publikum obdivuje rozmanité kostýmy i atypické kreace, největší potlesk však patří dětským souborům, v nichž tančí nezřídka i tříleté děti. Po dvou hodinách zahajovací ceremoniál končí, večer však ještě pokračuje. Někteří diváci odcházejí, ale jiní se přidávají k účinkujícím a ve společném tanci opět plní přilehlé ulice, které jim budou patřit ještě celé tři dny, než se zdejší život opět vrátí do běžných, o mnoho klidnějších kolejí.

Scéna č. 4: Lázeňské městečko Kurokawa onsen

Srpnový podvečer. Kurokawa onsen,⁹ poklidné lázeňské městečko v pohoří Aso-san na ostrově Kjúšú, je plné mužů, žen i dětí, kteří v jukatách přecházejí mezi lázeňskými domy, restauracemi a *rjokany* (japonskými hotely) umístěnými podél řeky. Malebné domečky jsou lemovány vysokými horami i strmými srázy.

⁹ Onsen znamená 'horké prameny'.



◀ Vstup do jeskynní
lázně Šinmeikan

▼ Před vchodem do lázní
Šinmeikan



V lázních Šinmeikan je na výběr jeskynní koupel vyhrazená ženám či mužům a smíšené *rotenburo* (otevřená lázeň) s výhledem na řeku. V rohu jeskyně leží na lavici košíky k odložení jukat a dřevěné džbery, pomocí nichž je třeba se před vstupem do lázně pečlivě omýt. Ztichlá jeskyně se stáčí a je jen spoře osvětlená, zvuk vody se dutě odráží od kamenných stěn. Horká voda vypadá temně a je z ní cítit síra. Z rotenbura je skrz bambusový plůtek vidět na druhý břeh řeky. Lázeňští hosté v družném hovoru na terase protějšího rjokanu ničím nepřipomínají život všedních dnů. Útržky jejich hovoru přinesené větrem se v opuštěné lázni mísí s jemným šploucháním vody o kameny. Relaxující starší muž se po příchodu žen do lázně chvatně zakrývá ručníkem na otírání potu, sklápí oči a odchází. Venku se šíří a ve světle luceren jasné září sytě oranžové kukuřičné klasy zavěšené nad vchodem do většiny lázeňských domů.

Scéna č. 5: Pavilon společnosti Toyota na Expu 2005

Zájem o Expo 2005 je v srpnu obrovský. Je to poznat už na nádraží v Nagoji, kde není jediná volná skříňka na zavazadla. Během jediného víkendového dne zavítá do areálu v Aiči až dvě stě tisíc návštěvníků a masovosti této akce odpovídají i přísná bezpečnostní opatření.¹⁰

Kromě pavilonů reprezentujících jednotlivé země tu lze navštívit i japonské pavilony představující nejnovější technické výstřelky pro děti i dospělé, je však třeba se obrnit velkou trpělivostí – na všechny se určitě nedostane. Lze si užít v zábavním parku, vystát frontu na shlédnutí trojrozměrné pohádky či si prohlédnout nejnovější typ rychlovlaku *šinkansen*, který má jezdit po speciálních tratích a pohybovat se nad kolejemi v magnetickém poli rychlostí až 581 kilometrů v hodině (při troše štěstí se jím tu ve 3D kině lze i projet).

Největší zájem je ovšem o robotickou performanci, kterou nabízí pavilon společnosti Toyota. Na lístky bez záruky se tu čeká několik hodin, v několikrát zatočené frontě vymezené provazy tu na skládacích židličkách i na zemi se slunečníky i s vějíři v ruce poposedávají v prudkém odpoledním slunci mladí, staří i děti. Se získaným lístkem trvá další půlhodinu uvedení diváků na místa nad kruhovým jevištěm – mladé uvaděčky v zelených kostýmech mají plné ruce práce, naštěstí se už čeká na ochozu pavilonu, kam prudké slunce nemůže.

V úvodní části představení vystupuje roboti kapela s živým tanečníkem, diváci obdivně tleskají pohybům robotů, které se sice v pravidelných cyklech opakují, avšak věrně napodobují pohyby lidské. Energický tanečník dodává výstupu na živosti, během jeho střetů s neživými členy kapely střídají údiv na tvářích diváků záchvěvy smíchu. Následuje show nazvaná *Pohyb je život, život je pohyb*, jejíž hlavní poselství, které zní „v pohybu je svoboda i život“, vyjadřuje představu nových vztahů mezi lidmi a dopravními prostředky.

Zatímco diváci sledují projekci zeměkoule a pohybové kreace postavy sná-

¹⁰ Návštěvníkům důkladně prohlízejí veškerá zavazadla, dovnitř si nesmějí vzít žádné své jídlo ani pití – kontejnery na prázdné PET lahve jsou před oběma vchody (že by způsob, jak vydělat na jídle a pití, které je na výstavišti o poznání dražší než jinde v Japonsku?).



Pavilon Tojoty na Expu v Aiči

šející se za zvuků tajuplné hudby ze stropu, představuje se na kruhovém jevišti první systém nové generace vozidel, *I-unit*. Zeměkoule se otáčí, na stěnách mávají křídly obří motýli, jeviště se proměňuje a objevují se barevné svítící samohyby na kolečkách, které svým tvarem připomínají tučňáky. Nová vozítka, která jsou založená na moderních technologiích, umožňují volnost pohybu a zároveň chrání životní prostředí, vozí sem a tam kosmicky oděné tanečníky, kteří právě vylezli z děr. Po několika dalších světelných efektech, při nichž se na jevišti objevují i ohně, se ve středu dění ocitá druhý hybný systém, *I-foot*, robota připomínající křeslo se dvěma nohama, které se může pohybovat v jakémkoli terénu – naděje pro tělesně postižené. Na závěr se všichni tanečníci i vozítka spojí ve společném tanci, zavěšená postava opět stoupá vzhůru a představení končí sérií světelných i hudebních efektů.

Scéna č. 6: Haradžuku – výkladní skříň tokijské extravagance

Srpnová neděle na Haradžuku, které je dnes pokládáno za jedno z center tokijské mladé módy, umění a designu. Na široký chodník mostu Meidži džingú baši nedaleko stejnojmenné svatyně přicházejí ve skupinkách mladé dívky s kufry



◀ ▼ Srpnová neděle
na Haradžuku



na kolečkách, aby se tu usadily na zemi u zábradlí a z řadových úřednic v usedlých kostýmcích či ze studentek středních škol v nezbytných uniformách se alespoň na pár hodin proměnily ve své zamilované mladé zpěváky, ve výstřední postavy oblíbených *anime* či v jiné vysoce stylizované i nadpozemské bytosti, jejichž podoba jim může propůjčit chvilkový pocit nezávislosti a falešnou sebejistotu. Na scéně se ve vlastnoručně vyrobených kostýmech představují futuristické postavy se zlatými tvářemi a modrými vlasy, 'holčičky' v krátkých šatíčkách a krajkových podkolenkách, jejichž barvy jsou pečlivě sladěné s pentlemi ve vlasech a lakovými střevíčky, i 'drsňačky' v pánských oblecích a tmavých brýlích s dlouhými, černě nalakovanými nehty a přimalovanými kníry. Některé se vesele baví a po očku přitom kontrolují, jsou-li sledovány, jiné ochotně pózují před dychtivými fotoaparáty a videokamerami, další s patřičnou dávkou afektu jedí či telefonují.

Křiklavě pruhované punčochy, kostýmy pestrých i pastelových barev vyrobené většinou z prvotřídních materiálů, účesy všech tvarů i odstínů, okované boty s vysokými podrážkami, široké úsměvy pro kolemjdoucí – to je dnešní obraz místa, kde dívky označované jako *cosplay zoku*¹¹ předvádějí své extravagantní modely už více než čtyřicet let. Během té doby se tu ovšem vystřídalo několik generací, a Haradžuku tak vidělo napomádované elegány, punkáče, předměstské chudinky, princezny z pohádek i nezbytné mimozemšťany.

Přehlídka roztodivných bytostí tu každou neděli trvá až do soumraku – potom kostýmy putují opět do zavazadel a dívky se vracejí zpátky do šedi každodenního života.

Scéna č. 7:

Kabukiza – tradiční divadlo kabuki na tokijské Ginze

V srpnu je na programu nové provedení hry o třech dějstvích *Hókaibó* (oficiální název zní *Sumidagawa goniči no omokage*, Následky incidentu na řece Sumidě) v režii Kazujoši Kušidy,¹² se slavným Nakamurou Kanzaburóem¹³ v hlavní roli. Fronta na poslední volné vstupenky, které umožní shlédnout z nejvyšších pater hlediště alespoň jeden z výstupů, se tvoří už před devátou hodinou ranní. Krásná tradicionalistická budova divadla, která uvítala diváky poprvé v roce 1889, je dosud zavřená a působí v dopoledním slunci takřka neproniknutelným dojmem, v dění kolem už ovšem lze tušit velkolepost večerního představení. Stálá obliba tradičního divadla kabuki a jeho schopnost oslovit diváky 21. století je zřejmá a jistě k ní nemálo přispívá i rafinovaná kombinace úzkostlivě chráněných tradic a rodových pout s jejich zdánlivým porušováním.

Před 18. hodinou, kdy začíná večerní představení, už do divadla proudí davy lidí, vesměs svátečně oblečených – někteří na sobě mají jukaty –, jsou mezi

¹¹ *Cosplay* je zkratka z 'costume role play', *zoku* je slangové označení skupiny lidí, které spojuje společný zájem.

¹² Kazujoši Kušida je jedním z představitelů moderní divadelní režie a herectví, v současné době působí jako umělecký šéf Centra jevištního umění v Macumotu v prefektuře Nagano.

¹³ O slavnostním vystoupení tohoto herce při příležitosti převzetí uměleckého jména píše P. Holý v poznámce „Slavný den v divadle kabuki“, *Disk 13*, s. 171.

ními pravidelní návštěvníci Kabukizy i ti, kteří sem na základě skvělých kritik zavítali ze zvědavosti poprvé. V automatu před vchodem si vyzvedávají vstupenky, které si předtím rezervovali přes internet, kupují si program se scénářem či *obentó* (tradiční studené jídlo v krabičce obsahující obvykle rýži, rybu a nakládanou zeleninu), otvírají lahve se zeleným čajem i plechovky s ledovou kávou a probírají, co jim o uváděné hře řekli přátelé a co si přečetli v tisku.

Všichni se usazují do pohodlných křesel (současná stavba divadla vznikla v 50. letech 20. století jako replika stavby z 20. let) a ožívají se klapačky zahajující představení. Obecenstvo ztichne, opona s černými, červenými a zelenými pruhy se zvedá, opozdilci však nadále přicházejí a uctivě se zdraví se svými známými, zákaz vstupu do hlediště po začátku představení tu neplatí. Během představení se sice nesmí fotografovat a filmovat, je tu ale stále dost světla na to, aby člověk mohl studovat scénář, dělat si poznámky či posvačit – při představení, které může trvat i několik hodin, na tom ovšem není nic divného.¹⁴ Naprostá tma nastane v hledišti jen v nejpypjatějších okamžicích, ty se však častěji objevují až ve druhé polovině hry.

Hra *Sumidagawa goniči no omokage* patří k tradičnímu repertoáru divadla kabuki, napsal ji Šimesuke Nagawa a premiéru měla v Ósace roku 1784. Příběh se odehrává ve čtvrti Asakusa u řeky Sumidy a hlavní postavou v něm je darebák Hókaibó, který klame svou podobou buddhistického mnicha. Stupeň stylizace je vysoký, jsou zde dodržena pravidla pro performanci jednotlivých typů a ovšem i příslušné kostýmy, hra však působí zcela moderním dojmem, sem tam se (zejména v prvním dějství) objevují i moderní výrazy (např. 'sorry').

O přestávce se vedle jeviště rozsvítí údaj, za kolik minut končí přestávka. Lidé jedí přímo v sále, anebo odcházejí do foyeru – kabelky a jiná příruční zavazadla s veškerým obsahem si přitom s klidem nechávají na sedadlech. Během přestávky se přestavují kulisy – ty jsou velmi jednoduché; posuvné dveře a stromy z prvního dějství střídá svatyně s branou *torii*.¹⁵

Druhé dějství je nejeфекtnější. Herci přicházejí po mostě *hanamiči*,¹⁶ v kouři se zjevuje duch tančící se sakurami. Useknutá noha sama skáče po jevišti, uťatý obličej obnaží rudý ovál, ruka letí přímo do publika. Během rychlopřevleku *hikinuki* se postava Okuni mění v ducha a pomocník, který jí asistoval, mizí v propadlišti. Během bouřky poblikává světlo v sále, jeviště je zahaleno dýmem, Hókaibó se vznáší na důmyslné konstrukci nad diváky a málem se dotýká těch, co sedí na balkóně – sugestivní hudba se mísí s jejich pištěním. Na širokém jevišti jsou po stranách makety lóží a v nich nehybné postavy představující diváky – když se sem tam některá z 'figurín' pohne, hlediště vydechne. Není nijak nesnadné si představit, jak se asi někdejší měšťané bavili, ani pochopit, proč se tato divadelní forma tak zřídka kdy předvádí mimo Japonsko.

Třetí dějství je nejstylizovanější. Kulisy tvoří obrázek řeky Sumidy s třístupňovou pagodou v pozadí. Pro větší efekt jsou použity dvě opony a hudební složka *džóururi* se objevuje přímo na jevišti – vlevo tři hráči na šamisen a čtyři zpěváci,

14 Divadlo kabuki vzniklo v 17. století jako populární zábava určená širokým vrstvám, lidé tehdy přicházeli do divadla nejen za uměním, ale i za společenským životem.

15 Vstupní brána do okrsku svatyně.

16 Doslova 'květinová cesta'. Po mostě, který vede mezi diváky z hereckých šaten až na jeviště, přicházejí a odcházejí významné postavy.



Budova divadla ráno, když přicházejí do fronty na lístky první zájemci

vpravo dva hráči na šamisen a dva deklamátoři. Scéna je barevně dokonalá, choreografie propracovaná, občas dojde i na nějaký ten artistický prvek. Hra vrcholí a vše směřuje k závěrečnému *mie* – ještě však ani nedozní důstojný hlas bubnů a diváci se spěšně zvedají a odcházejí. Do hudby se ozývá hlášení, aby si vážení zákazníci nic nezapomněli¹⁷ a aby byli opatrní při nastupování do metra, které bude bezpochyby velmi plné.¹⁸ Opona padá, děkovačka se nekoná, do sálu vbíhá úklidová četa, aby sesbírala krabičky od večere a prázdné lahve a plechovky. Po půl desáté už je divadlo prázdné, na další zájemce o některé z představení si potměnělá budova počká do desáté hodiny dopolední, kdy se pokladna znovu otevře.¹⁹

Na tom, že je Japonsko jevištěm a jeho obyvatelé jsou scéničtí, není jistě nic zvláštního – scéničnost, tedy soubor vlastností, který vybízí ke sledování, nalez-

¹⁷ S podobnými hlášeními se lze v Japonsku setkat snad všude – třeba když prší, hlásí v některých vlcích na každé zastávce, aby si cestující nezapomněli deštníky.

¹⁸ V hledišti Kabukizy je 2600 míst, která jsou při představení *Hókaiba* vždy zcela zaplněná.

¹⁹ Celý srpen se během dne hrála tři představení – dopolední od 11 hodin, odpolední od 14.40 a večerní od 18 hodin.

ne turista jistě i v kterékoli jiné zemi, koneckonců proto přece cestuje. Přesto je japonská scéničnost něčím odlišná – často je totiž i v jejích nespécifických (ne-uměleckých) projevech cítit něco z tradičního scénického umění. Nejspíš je to vlivem jedinečného estetického smyslu Japonců i díky jejich tradici obřadného chování, která také souvisí z jejich přirozenou potřebou chovat se za každých okolností uctivě. Obojí lze nalézt nejen v tradičních buddhistických bohoslužbách, v rituálech kultu *šintó* nebo třeba v důmyslné architektuře zahrad, ale i v každodenním životě – v úpravě jídel, kdy je vedle použitých surovin často důležitý i výběr vhodného nádobí, v chování prodáváčů, kteří při placení uchopí předávanou bankovku oběma rukama a nezapomenou se při tom uklonit, a dokonce i v tom, jak se oblékají mladí lidé, kteří se kombinací zcela nesourodých západních stylů nevědomky snaží porušit veškerá pravidla – kdyby ale nebyli osudově poznamenáni tradicemi, potřebovali by je (alespoň občas) negovat?

Japonská scéničnost tak v první řadě spočívá v zasazení často velice prostých věcí do jistých (zvláštních) souvislostí, ve kterých přestávají být automatické, takže je (a to nejenom divákům) umožněno je opravdu prožít jako (vždy) nové – a není snad právě tato deautomatizace životních procesů jeden ze základních principů umění?

Nelze si ovšem myslet, že dnes Japonsko vypadá tak, jak je zobrazovali nadšení cestovatelé ve 20. letech 20. století; některé z tehdejších zvyklostí zde můžeme nicméně ještě dnes aspoň vytušit i v takových činnostech, které se jinde na světě konají zcela mechanicky, bez obřadnosti spojené aspoň in potentia s jistým zážitkem (ne že by se i obřad nemohl zmechanizovat). Ten zážitek dokonce nemusí být vždy (zvlášť pro neznalého) příjemný; v každém případě to však vede k tomu, aby člověk přemýšlel, co se to děje a kde se to děje a také třeba i proč. Spontánně konaná činnost se tak pro diváka-cizince stává sdělením, zesíleným nečekanou kombinací důvěrně známého a neznámého. (Není nakonec i cestování výrazem touhy podívat se na věci v podmínkách, které mi umožňují nečekané srovnání díky tomu, že je prožívám jen jako divák, tj. odhaluji sám jejich třeba jen bezděčnou scéničnost?)

Japonsko je zemí, o níž dodnes existují určité mýty – velká část z nich přitom plyne z mylných výkladů v zásadě prostých skutečností. Jsou takové výklady opravdu nezbytné? Třeba stačí jen vnímat a cítit – není snad duchovní prožitek někdy víc než jednoznačná odpověď? A byl by takový duchovní prožitek možný bez scéničnosti, která ho činí dostupným – a v případě scénického (ne scénovaného, ale právě scénického, tedy třeba velice obřadného, ale opravdově prožívajícího) konání dostupným nejenom divákům?

Česká trojjediná...

Dvě spojené pořádající instituce, tři z nejvýznamnějších pražských výstavních prostor, dvě kurátorské osobnosti a více než dvanáct set exponátů, to byl výstavní projekt „Česká fotografie 20. století“, zamýšlený jako hlavní výstavní událost pražského kulturního léta 2005. A jistě by se tak gigantická expozice stala středobodem výstavních aktivit v hlavním městě, kdyby nebylo rozkohoutění někdejších pořadatelů pražského bienále vedoucího k absurditě dvou megalomanských mezinárodních bienále v jednom malém státě a v jeho nepříliš velké metropoli, což byla nepochybně mediálně využitelnější a pro senzacechtivé obyvatelstvo českých a moravských plání, zhýčkané bulvárem, tabloidy a soukromými televizemi, produkcujícími denodenně stále více gypsových trpaslíků globálního zesvětlení masových sdělovacích prostředků, zcela jistě interesantnější událost, byť její význam ve výsledku stěží překročil hranice Holešovic, respektive Karlína.

Bez ohledu na neplánovanou 'bienální' roztržku by zcela určitě výstava „Česká fotografie 20. století“ byla ještě o něco významnější, kdyby se – podle původních záměrů kurátorů – přidala k pořádajícím institucím ještě galerie Rudolfinum. Jenomže tato, svým trvale zviditelňovaným důsledným zájmem o médium fotografie snad 'fotograficky' nejdůležitější pražská výstavní instituce, z nějakého důvodu nechtěla na společném projektu participovat a navíc pořadatele letní pražské trojexpozice předběhla o více než rok svou výstavou „Česká fotografie 1840–1950 / Příběh mo-

derního média“, kurátorsky zaštitěnou Jaroslavem Andělem, který se ovšem musel ve svém výběru vypořádat s tím faktem, že celá řada nejdůležitějších fotografií je ve sbírkovém fondu Uměleckoprůmyslového muzea.

„Česká fotografie 20. století“ tak byla vlastně ještě před svým otevřením poměřována předešlou výstavou a byla jistě i částečně oslabena ve svém dopadu, protože se velmi výraznou a z hlediska tvůrčího prakticky nejvýznamnější částí překrývala s výstavním projektem Rudolfinu. Je ale třeba říci, že kurátoři letošní expozice se postavili k tomuto handicapu čelem a že na rozdíl od Jaroslava Anděla neuhnuli ani před nedávnou současností. Rozdílné zdroje, touha odlišit se a nepochybně i zcela jiný přístup k problému – na jedné straně ambice vřadit expozici do poněkud módních světových kurátorských trendů a na druhé straně nutkání pořídit svébytnou českou expozici – vedly kurátory obou přehlídek k naprosto odlišným koncepcím. Letošní expozice tedy na rozdíl od té minulé sledovala fotografii jako produkt touhy po autorském sebevýrazu, ať už se tak dělo v oblasti, kterou jsme si zvykli nazývat výtvarnou, nebo té, kterou označujeme jako reportážní či dokumentární, a naopak pominula rozsáhlé pole vědecké a informativní fotografie. Místo toho ale představila veliké množství málo nebo vůbec nevystavovaných českých fotografií a celou řadu neznámých a nepublikovaných fotografií.

Spojení dvou kurátorských osobností, omnipotentního a bůhví odkud neustá-

le novou energii čerpajícího profesora Vladimíra Birguse s důsledným, pečlivým, tichým a neobyčejně pracovitým šéfem fotografické sbírky Uměleckoprůmyslového muzea Janem Mlčochem se ukázalo být mimořádně šťastným, jakoliv bylo logické a zřejmé, že šéfem tohoto tandemu je neúnavný a nezníčitelný sestavovatel mezinárodně úspěšných výstav Vladimír Birgus. Česká fotografie dozajista nemá nikoho druhého, kdo by dokázal v současné době postavit tak obrovskou přehlídku a kdo by byl schopný nejenom obsahově, ale především organizačně dotáhnout projekt takového rozsahu do konce. Vladimír Birgus je ovšem především pedagog systematických dějin fotografie a ve své kurátorské práci nezapře, že jím byl dávno před tím, než se ve světě proslavil jako sestavovatel výstav. Sedmatřicet kapitol letní expozice¹ se tak téměř na chlup kryje se třemi regulárními, běžnými semestry čtyřsemestrálního kurzu vysokoškolské

1 Dvacet tři kapitol z oněch 37 bylo věnováno vývoji české imaginativní fotografie: Impresionistickému a secesnímu piktorialismu; puristickému piktorialismu; cestě od piktorialismu k moderní fotografii; Devětsílu, poetismu a obrazovým básním; počátkům abstraktní fotografie – v UPM; nové fotografii, tj. konstruktivismu, funkcionalismu a Nové věcnosti; amatérské fotografii 20. a 30. let; Imaginativní a surrealistické fotografii a koláži 30. let, mimopražské avantgardě; německé fotografii v českých zemích, Surrealismu a civilismu 40. let, výtvarné fotografii 1939–1948 – v domě U Zvonu; výtvarné fotografii v letech 1948–1957 a v letech 1958–1969; abstrakci, Informelu, Op-artu a fotografie; inscenované fotografie 60. let; výtvarné fotografie 70. a 80. let; inscenované fotografie 70. let; Happeningu, land artu, konceptuálnímu umění a body artu; inscenované fotografie a intermediální tvorbě 80. let; portréty 80. a 90. let; inscenované fotografie 90. let a v posledu vztahům výtvarného umění a fotografie v Městské knihovně.

Osm kapitol bylo poté věnováno vývoji české dokumentární a reportážní fotografie: Především to byl malý oddíl dokumentární a reportážní fotografie do roku 1918 v UPM; dále sociální fotografii; dokumentární a reportážní fotografii 1918–1938 a dokumentární a reportážní fotografii mezi roky 1939 a 1948 v domě U Zvonu; a socialistickému realismu, dokumentární a reportážní fotografii v letech 1948–1957, 1958–1967 a 1968–1979; v osmdesátých a nakonec v devadesátých letech – v Městské knihovně.

Čtyři kapitoly – po dvou v domě U Zvonu a v Městské knihovně – byly věnovány vývoji reklamní a módní fotografie a portrétním ateliérům.

výuky dějin české fotografie, zabývajícího se v prvním semestru problematikou fotografie 19. století na území Čech, Moravy a Slovenska... Organizace výstavy, shodující se s řádem seriózně organizované výuky (málokde ve světě se učí dějiny oboru tak poctivě jako právě u nás), má jistě svůj velký smysl a je rozhodně nesmírně vhodnou ilustrační pomůckou pro každého studenta. Zůstává však otázkou, jestli stejná organizace je ta nejvhodnější pro účely výstavy a jestli věci spíše nekomplikuje – ale o tom až později.

Výstava vznikla jako odborný projekt zastřešený Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze a za spolupráce Galerie hlavního města Prahy a požehnání těchto dvou seriózních institucí zajišťovalo, že v návaznosti na slavné přehledové výstavy minulosti² vznikne historicky největší, ale především nestranný, nezaujatý, vybalancovaný výběr, stojící nad všemi klany a zájmovými skupinami, jakkoliv se takový 'spravedlivý' výběr prakticky jeví jako neproveditelný – každý máme své přátele a žáky, ale také ty, kteří nám méně přirostli k srdci, a máme nepochybně i své nepřátele, které 'novozákonně' milovat není třeba vždy úplně snadné...

Kurátorský tandem, ve kterém muž za řidítky je především pedagog a druhý na tandemu je také vysokoškolský učitel, dával navíc tušit, že výstava bude uspořádána nejenom jako názorná studijní pomůcka, ale také jako 'tahák' turistického významu, přivádějící do Prahy během léta množství zájemců o fotogra-

2 Mám na mysli výstavy uspořádané Rudolfem Skopcem a zejména Danielou Mrázkovou, která pod záštitou Ericha Einhorna vytvořila v roce 1950. výročí vyhlášení objevu fotografie obrovskou výstavu české a slovenské fotografie v rámci gigantického výstavního projektu, představujícího jak vývoj fotografie obecně, tak vztahy mezi vývojovými cestami fotografie na západní polokouli i v teritoriu někdejšího 'východního bloku'. Bez povšimnutí v tomto smyslu ovšem nelze nechat ani malý seriál výstav uspořádaných Antonínem Dufkem v Moravské galerii v Brně.

fii ze zahraničí. Jenomže, umíme u nás v Čechách takhle chodit na výstavy, abychom v jedné expozici strávili i třeba několik dnů pečlivého a systematického studia? Pořadatelé v tomto směru vyšli vstříc minimálně studentům fotografie, když pro ně nastavili v podstatě symbolické vstupné a navíc zařídili, jak už je i u nás zcela běžné, komentované prohlídky, vedené nejenom kurátory výstavy samotnými, ale také celou řadou dalších významných teoretiků a historiků. Poněkud jiné už to asi bylo s propagací výstavy v zahraničí a tím pádem nebylo na výstavě během léta téměř znát, že by se zde objevovalo nezvládnutelné množství diváků ze zahraničí. Tohle se asi obecně ještě musíme hodně učit, i když nechci říci, že pořádající instituce v tomto směru nic neudělaly. Ustavit běžně fungující, jakoby vlastní vahou se pohybující praxi není v tomto směru asi jednoduché a vyžaduje to především dlouhý čas a vytrvalou a poctivou práci. Můžeme také předpokládat, že výstava se vydá na zahraniční turné, ale to už je něco trochu jiného, než jsem měl na mysli v předchozích řádcích. Rozhodně by bylo lépe, kdyby se o pražském výstavním létu 2005 hovořilo v souvislosti s unikátní přehlídkou české fotografie 20. století, která ve světě vizuálních médií představuje nepopíratelné hodnoty, než ve spojení s konfúzní situací okolo dvou vzájemně se potírajících bienále.

Zmínil jsem už oněch dvanáct set exponátů v sedmatřiceti kapitolách, nejsem ale schopný říci, kolik autorů bylo zařazeno k veřejné prezentaci víceméně poprvé, či kolik bylo těch zařazených, kteří nepředstavují slavné a notoricky známé osobnosti. Jedno je však jisté: nikdo podstatný snad nebyl pominut, i když jistě byla, zejména ve třetí, současné, části výstavy celá řada těch, kteří odcházeli s pocitem, že jejich prezentace byla, fotograficky řečeno, podexpo- nována, zatímco jiní byli – rozhodně ne-

zaslouženě – přexponováni... Takový přístup k výběrové výstavě, vedený podle modelu: „Řekni mi, jestli jsem ve výběru a já ti řeknu, jaká výstava je...“ je ale dozajista internacionální a nepochybně není jenom naší domácí specialitou. Nevím, jestli někdo z autorů na výstavě zastoupených odcházel, podobně jako pisatel těchto řádků, s pocitem, že třeba na výstavě nemusel být zastoupený vůbec, aby se výstava stala méně rozdrobenou a o to přehlednější. Není sporu o tom, že kurátoři chtěli co nejširší a ‘nejspravedlivější’ výběr autorů zejména kvůli katalogu a kvůli reprezentační publikaci, která má vyjít během příštího roku. Jde o to, aby se pro účely dalších studií a pro budoucnost udržel co nejširší okruh jmen a aby se v tištěných materiálech, prodlužujících existenci výstavy do budoucnosti, objevila i ta jména, která se možná v soudobém pohledu nejeví důležitá, ale která se mohou s odstupem let vyjevit jako podstatná. I tak se ale nelze zbavit pocitu, že například kapitola věnovaná německým fotografům v českých zemích v té podobě, jak jsme ji mohli na výstavě shlédnout, byla až příliš viditelně zařazena právě z obchodně-turistických hledisek. Otto Schlosser mohl být jako nedělitelná součást významného ateliéru Schlosser a Wenisch patrně zařazený ve zvláštní kapitole Zakázkové portrétní ateliéry v rámci odděleného vývojového proudu zakázkové, portrétní, reklamní a módní fotografie, zatímco John Heartfield stejně jako Raoul Hausmann by si nepochybně zasloužili rozsáhlejší prezentaci, která ovšem nemusela být oddělena od české avantgardy, protože k ní neodělitelně patřili. Jak jsme mohli vidět na nedávné profilové autorské výstavě v Brně, Greta Popper si zasloužila být na výstavě prezentována, ale není mi jasné, co by ji mělo oddělovat, jako Němku žijící a tvořící vedle stovek či lépe tisíců jiných osob její národnosti žijících v Čechách, od české fotografie.

Jestliže časopis *Disk* není určitě místem pro uvažování o důležitosti a nedůležitosti určitých osobností ve vývoji proudů české fotografie 20. století, je ale tím více místem, kde se hodí uvažovat o inscenačních otázkách takového rozsáhlého projektu, tím spíše, že je v tomto směru možné navázat na studii věnovanou před časem na stránkách *Disku* Ladislavu Sutnarovi,³ jehož koncepce a strategické plánování výstavní architektury určují už od 30. let minulého století výrazně úroveň této disciplíny v naší zemi. Architektonické podoby výstavy „Česká fotografie 20. století“ se ujal Emil Zavadil, prověřený mnohými úspěšnými realizacemi fotografických výstav, a svého úkolu se zhostil jako už tradičně velmi dobře vzhledem k zadání, jaké patrně dostal: nebylo to jistě jednoduché, když zejména v prostorách Městské knihovny musel téměř zdvojnásobit běžnou plochu výstavních stěn, aby vměstnal do prostoru v nejvyšším patře Městské knihovny vše, co kurátoři do tohoto prostoru zamýšleli umístit. Výstava ale přesto vypadala poněkud chaoticky a méně orientovaný návštěvník nemohl neodejít frustrovaný, neboť zmatený... Domnívám se, že chyba, pokud se vůbec dá výstavě něco vytknout, povstala jednak z touhy vystavit co možná největší počet autorů a exponátů, jednak z onoho dělení výstavy do kapitol podle výukového plánu. Jenomže cyklus přednášek nebo rozvržení publikace je zcela něco jiného než výstava s tak ohromným množstvím exponátů. Ta už by měla být vytvořena podle vizuálního scénáře a z takového scénáře by jasně vyplynula jak nutnost specifického architektonického řešení, tak vytvoření přehledného grafického přístupu ve smyslu promyšleného vizuálního orientačního systému. Jedno z možných řešení lze hledat v určité symbióze Sutnarových metodo-

logických poznatků a tvůrčích konceptních přístupů, objevujících se v některých velmi zdařilých expozicích Josepha Kosutha.⁴

Výstava tohoto typu musí být podřízena pevnému, promyšlenému a strategicky konsekventně postavenému vizuálnímu scénáři. Zní to jistě podivně, ale je to podmínka, bez které nelze vytvořit účinnou, efektivní a emocionálně fungující expozici. Umím si ale představit, jak bylo produkčně obtížné a organizačně náročné navštívit obrovské množství autorů, dědiců autorských práv, kurátorů, muzeí, galerií, různých sbírek atd. k provedení výběru vystavené kolekce, kolik se muselo uskutečnit setkání, schůzek a dílčích jednání znovu a znovu probírajících výběr exponátů do posledního detailu, takže umím i pochopit, i z vlastní zkušenosti vím, jak do poslední chvíle nebývá úplně jasné, co všechno se na výstavní panely vejde a jak se konečná podoba výstavy rodí ve zlomcích okamžiků před otevřením jednotlivých částí. Těžko potom zbýval čas na nějaké superkonceptní řešení expozice, ale výstavě a jejímu dopadu na diváka by zcela jistě pomohlo.

Co zejména divákovi vadilo a co ho činilo zmateným? Především fakt, že dělení po dekadách nebo po historických obdobích společensko-politických změn se nemusí jasně a viditelně promítat do tvorby autorů, jejichž tvorba přesahuje několik (a někdy i celou řadu) systemizujících výstavních kapitol. Josef Sudek se, například, logicky vyskytoval postupně v šesti kapitolách, do nichž bezpochyby patřil, ale ne zcela zasvěcenému divákovi nemohlo být jasné, jak se liší Sudkova fotografie mezi 48. a 57. rokem od té z konce 30. a prvních tří čtvrtin 40. let a jak se tato dvě obdo-

3 *Disk* 7 (březen 2004), s. 140.

4 Pozoruhodnou se jeví v tomto smyslu třeba část 'Hra nevyslovitelného' z expozice „Ludwig Wittgenstein a umění 20. století“, uspořádané v Bruselu roku 1989.

bí odlišují od jeho tvorby v závěru života, tj. v 70. letech. Vystavené fotografie tady divákovi těžko mohly pomoci k nalezení nějakého klíče, když Sudek sám se v těchto obdobích vůbec neměnil, zatímco v předchozích obdobích se měnil jenom velmi málo, respektive neznatelně. Stejně to ovšem bylo třeba s Drtikolem, Rösslerem či Funkem a stejné je to potom třeba s Koudelkou, Kolářem, či Štreitem – všichni procházeli několika kapitolami zkoumané výstavy, ale přitom periodizace jejich vlastní tvorby má poněkud odlišný průběh než periodizace podle národních dějin, a tak divák zůstává v expozici osamocený a ponechaný na pospas živlu přívalových vln dalších a dalších obrazů bez možnosti najít kotvící bod řádu prezentace.

Další problém překvapivě vyplývá opět z logického uspořádání materie výstavy, to jest z touhy vystavit fotografie v přesném časovém pořádku, tak jak vznikaly. Za Happeningem, land artem, konceptuálním uměním a body artem se nalézá dokumentární a reportážní fotografie 80. let, poté následuje inscenovaná fotografie a intermediální tvorba 80. let. Tato organizace je pochopitelná a reálná. Nikoho tedy nemůže překvapit, že v rytmu A, B, A, B se dále za inscenovanou fotografii a intermediální tvorbou 80. let objevuje dokumentární a reportážní fotografie 90. let atd., nicméně toto střídání vytváří ve výsledku pocit roztržitosti zejména tam, kde se podobně 'na přeskáčku' objevují stejná jména.

Způsobů, jakými by se dalo vyjít z této roztržitosti, je jistě celá řada. Jedním z nich by například mohlo být v první řadě prostorové rozčlenění celé výstavy do tří základních oddílů, postihujících především vývoj imaginativní fotografie, za druhé vývoj dokumentární a reportážní fotografie a za třetí vývoj zakázkové portrétní a módní fotografie. Architektonické dispozice všech tří použitých prostor

k tomu dávaly dostatek možností a například doplnění prostorového oddělení tří paralelně se rozvíjejících 'disciplín' vhodně zvoleným barevným rozlišením by i méně pozornému divákovi napovědělo, jak se v obrovském množství obrazů orientovat.

Další možnost představuje rytmizování expozice prostorovým zvýrazněním nosných osobností, opakujících se ve více kapitolách tím, že by tyto výrazné postavy měly svoje ucelené medailony přesahující několik kapitol s účelem jednak tyto kapitoly propojovat, jednak vyznačovat. Celkovému čtení výstavy by takové sjednocení s důrazem na kontinuitu osobního vývoje každé z vůdcích osobností vývoje české fotografie ve 20. století hodně pomohlo, neboť by ukázalo, že fotografie je především myšlení obrazem a nikoliv náhodná tříšť pohledů. V jakési protipoloze k uceleným medailonům by mohly postupovat fotografie těch, jejichž tvorba z jakéhokoliv důvodu nepřesahuje jedno dvě následující období. Napadá mě celá řada možných řešení, ale mým úkolem jistě není taková řešení v této stati vypočítávat. Rozhodně však nemohu neříci a nezdůraznit svoje přesvědčení o nutnosti připravovat tak rozsáhlé expozice se stejným důrazem jak na výběr obrazů a textové zajištění, tak na scénologické řešení. Že by taková práce byla ještě mnohem náročnější než běžně praktikovaný systém 'věšení' výstav do architektonicky uceleného a vyladěného prostoru? Rozhodně ano. Že by taková mravenčí práce s určitostí protáhla přípravu výstavy třeba o rok? Nejspíš ano, ale naskytá se ještě jedna otázka: „Pomohla by taková scénická úprava ještě většímu a výraznému dopadu tohoto unikátního projektu?“ Odpověď je nashod: „Pomohla.“ Nemůže být pochyb o tom, že taková investice se vyplatí...

Miroslav Vojtěchovský

Gliwice – pět scénologických postřehů z jedné cesty

Muzeum v polských Gliwicích patří podle některých názorů v současné době ve středoevropském kontextu k těm nejambicióznějším a neaktivnějším. Kromě širokého záběru vlastní muzejní a sbírkové práce iniciuje také nezvyklé spektrum tvořivých aktivit. Pro svůj otevřený **scénický charakter** jsou – stejně jako město samotné – hodné pozornosti tohoto časopisu.

Jednou z nich je cyklus besed s podtitulem „Poeticky o Slezsku“. Podílí se na nich výrazně také básnířka, překladatelka, bývalá dramaturgyně Polské scény Těšínského divadla a nyníjší pedagožka Masarykovy univerzity v Brně Renata Putzlacher. Slovo **poezie** v názvu série setkání je zde však chápáno daleko širěji než evokují běžné literární mantinely. Totiž v prapůvodním a širokém smyslu řeckého slova **poiésis** – tedy **tvorba**.

Tak se zde již během sedmi nedělních polední objevili například profesor Szymon Szymborski z univerzity v Katovicích, režisér a scenárista Jan Rózewicz či ostravský básník, brněnský literární vědec a vysokoškolský pedagog Petr Hruška. Měl jsem tu čest být v neděli 9. října 2005 osmým pozvaným hostem, který předstoupil před vstřícné posluchače v salonku neorenesanční vily Caro, jedné ze čtyř expozic, jež má v péči gliwické muzeum. Ve více než hodinové debatě zde došlo nejen na projekci dokumentu České televize s názvem „Šumný Těšín“, ale především také na překvapivě zajímavou debatu o scénologickém výzkumu probíhající na pražské DAMU, jakož i o scénologických kvalitách samotného města Gliwic.

Debatu spustila záměrně jednoduše formulovaná otázka Renaty Putzlacher, která se zeptala zúčastněného pu-

blika: **Co se v Gliwicích prostě musí vidět?** Otázka, která vědomě evokuje **divácký přístup** či přesněji řečeno očekávání **diváckého zážitku**, přinesla řadu zajímavých doporučení a odpovědí spadajících – k mému velkému potěšení – právě do sféry průníků a filiací světa divadla, architektury a urbanismu, o které se zajímám.

První poznámka patřila hned samotné hostitelské **Ville Caro** – reprezentační neorenesanční rezidenci továrníka Oscara Caro zbudované v letech 1882–1885. Zajímavé je, že architekt této výrazné stavby je dnes neznámý. Také tímto způsobem platí Gliwice/Gleiwitz – stejně jako města v českých Sudetech – neúprosnou daň za poválečný odsun původního většinového německého obyvatelstva, likvidaci archívů a ztrátu kontextuální paměti. Před druhou světovou válkou prodal původní majitel svou rezidenci městu k muzejnímu využití. Tak se v honosné stavbě nejprve střídaly nejrůznější dobové a politicky podmíněné muzejní expozice. Teprve nedávná důkladná, uměleckořemeslně náročná rekonstrukce vrátila továrnickému sídlu zašlý lesk a bylo rozhodnuto otevřít je jako **instaloanou památku**. Tak je zde opět k vidění stylová hala, velký a malý salon, či místnost s návodným názvem „pokoj pána domu“ atd. Ze scénologického hlediska se vlastně nejedná o nic jiného než o **znovuvytváření pravděpodobných interiérových scénérií dané doby**, tedy činnost, kterou se v jiných prostorových, časových a finančních podmínkách divadla či filmu zabývá scénický výtvarník či filmový architekt.

Druhý divácký odkaz směřuje k **urbanistické struktuře** historického vnitřního města, které takřka čítankově napl-

ňuje v tomto časopise již publikovanou klasifikaci typů **tradičních náměstí** podle Camilla Sitteho.¹ V onom bývalém německém, či přesněji řečeno pruském městě skutečně nalezneme v těsném sousedství hned všechny tři nejčastější typy těchto veřejných shromaždišť a nejdůležitějších městských scén – radniční náměstí (Signoria), kostelní náměstí (Domplatz) a staré tržiště (Mercato). Radnice na jednom a kostel na druhém náměstí stojí po vzoru severoitalských a německých měst uprostřed prostranství.

Třetí postřeh se týká markantního vpádu významné moderní architektury do kontextu historizující zástavby bývalé reprezentační městské třídy Wilhelmstrasse (dnes ulice Zwyciestwa) spojující gliwické nádraží s centrem historického města. Jde o nárožní stavbu, kterou nelze při cestě z nádraží na náměstí přehlédnout, stejně jako nelze nevidět skutečně výraznou dramatickou postavu vstupující na již zalidněnou scénu. Jedná se o obchodní dům Erwina Weichmanna, uváděný jako **Seidenhaus Weichmann** postavený v letech 1921–1922 mimořádným německým expresionistickým architektem Erichem Mendelsohnem. Tato neprávem opomíjená moderní stavba byla teprve nedávno důkladně zpracována v samostatné monografii² z pera současného ředitele gliwického muzea, která přináší řadu zajímavých informací nejen o tehdejšímu kulturním klimatu města, ale také o místě, které zaujímá tato Mendelsohnova realizace v kontextu jeho pozoruhodné tvorby. Ostatně právě obchodní domy, jež byly jednou z architekto- vých výsostných domén, by se svými velkými prosklenými plochami otevřenými do rušné městské ulice v budouc-

1 Disk 12, s. 57–63.

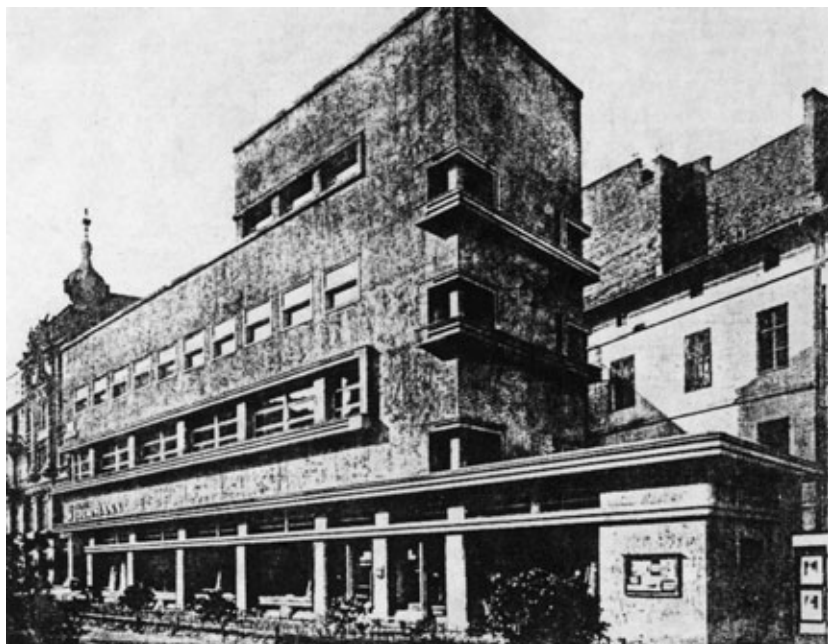
2 Jodliński, Leszek: *Dom tekstylny Weichmanna w Gliwiczach – Nieznane dzieło Ericha Mendelsohna*, Gliwice 1994.



Villa Caro



Městské divadlo v Gliwicích



Seidenhaus
Weichmann

◀ v roce 1929

▶ v roce 1989

▶▶ dnešní stav

nu možná stály za samostatný scénologický rozbor.

Čtvrtá scénická poznámka týkala se stavby nacházející se nedaleko Weichmannova textilního obchodního domu na ulici Przyjazni – jde o klasickou budovu původně německého **městského divadla** z roku 1890. Tato tradiční městská instituce se však v gliwickém prostředí vyznačovala a vyznačuje některými zcela jedinečnými kvalitami. Především se na rozdíl od většinově rozšířené a veskrze ustálené dispoziční struktury jednalo už na sklonku 19. století o pozoruhodné polyfunkční centrum, které kromě velkého klasického divadelního sálu s kapacitou 900 míst skrývalo pod svou rozložitou střechou navíc konzervatoř, kavárnu, nadstandardní byty a v suterénu pak bazén a městské lázně. Další historická výjimečnost již tak velkorysá a povznášející bohužel není. Na jaře 1945 bylo divadlo – jak se dnes ukazuje – nejspíše zcela nesmyslně a zbytečně vypáleno drancujícími „asiatskými hordami“ ofi-

ciálně patřícími k Rudé armádě. Sugestivní ruiny vypáleného divadla chátraly až do nedávné doby, kdy se z podnětu místních nadšenců začaly nepravidelně stávat **dějištěm a scénou** nejrůznějších významných divadelních, hudebních a výtvarných akcí. V roce 1997 byly zapsány na polský seznam nemovitých památek a o rok později bylo toto místo – přirovnávané také někdy k Brookovu pařížskému divadlu Bouffes du Nord – v anketě prestižního deníku Gazeta Wyborcza označeno za „nejmagičtější místo v Horním Slezsku“. V současnosti zde pracuje nadace, jejímž cílem je záchrana působivých divadelních ruin i s jejich neopakovatelnou atmosférou a zároveň vytvoření technických a prostorových podmínek pro pravidelný – byť stagionový – scénický provoz. Vizualizace tohoto ambiciózního projektového záměru je pochopitelně pro zájemce k nahlédnutí i na patřičných webových stránkách.³

3 www.ruiny.art.pl.



Pátá a poslední gliwická didaskalie se rovněž váže k druhé světové válce. Jestliže zdejšímu městskému divadlu se staly osudnými její poslední dny, pak její samotný počátek, či přesněji prolog všeobecně známý z historie jako **gliwický incident** či **gliwická provokace** splňuje dokonale – zde bohužel ve velmi chmurném až tragickém smyslu slova – parametry scénické podívané, určené přinejmenším celému evropskému, neřku-li světovému publiku. Právě zde se odehrála 31. srpna 1939 v osm hodin večer **scéna** mající za cíl legitimizovat a legalizovat Hitlerův vojenský útok na Polsko, dlouhodobě plánovaný na následující den. Toho posledního srpnového večera vtrhlo do tehdy v Říši ležícího německého vysíláče dvanáct německých vojáků **kostýmovaných částečně do civilu a do uniforem polské armády**. Přísně utajované operaci velel SS-Sturmbannführer Alfred Naujocks, pečlivě vybraný, tedy vlastně **obsazený do role** samotným Reinhardem Heydri-

chem. Existoval pochopitelně předem připravený **scénář** obsahující i konkrétní **texty** – kromě morbidně groteskního hesla „Grossmutter gestorben“, které bylo signálem k zahájení akce, také pečlivě připravený text fingovaného polského svolání o vítězném „vlasteneckém“ obsazení vysíláče. Pravda o skutečném pozadí gliwické provokace vyšla jasně najevo až po skončení války během norimberského procesu, který byl ostatně – jak známo – ve své kategorii rovněž vědomou a pečlivě budovanou scénou, sloužící ovšem naštěstí diametrálně odlišným cílům. **Obraz scény** srpnového večera na gliwickém vysíláči se objevil později v mnoha literárních i filmových zpracováních. Připomeňme za všechny alespoň prózu *Poslední Polka* gliwického rodáka, pozdějšího významného německého spisovatele Horsta Bienka.

Pozoruhodný rozhlasový komplex z roku 1935 s technicky unikátním, 110 metrů vysokým vysílacem z modřínového dřeva se tak pro nás stává spíše

než symbolem technického pokroku ve službách člověka – bezděky a nechtěně – vykřičníkem připomínajícím ničivou sílu ideologické manipulace a propagandy. Zcela v řádu věci zde proto Muzeum Gliwice, které vysílá spravuje, chystá na rok 2008 otevření zcela nově koncipované expozice dějin radiofonie a umění médií, jež by měla reflektovat zároveň historii i současné trendy až po multimedia, design, reklamu a způsoby jejich vlivu na člověka.

Jak je snad vidět i z těchto několika letmých gliwických postřehů, vazby mezi světem divadla či šířeji scénické vizuality a světem architektury jsou skutečně nezvykle těsné, jak mimo jiné dokládá svými texty Anna Franta, významná současná polská scénografka. Dejme jí na závěr slovo.

Mé poznatky vycházejí z teoretického vědění i praktických zkušeností z oblas-

ti architektury i divadla. Výhodou pohybu na hraně dvou příbuzných disciplín je možnost pohlédnout na každou z nich 'trochu s odstupem', současně však 'zevnitř', a zároveň – a to je možná nejdůležitější – možnost pohlédnout na každou z nich se sumou zkušeností té druhé. Je to trochu jako pohraniční oblast blízkých kultur: pronikání, vzájemná inspirace, vzájemné oceňování – při plném vědomí rozdílů, specifik a výjimečností. Antagonismy se rodí daleko od hranic, protože tam pracují stereotypy nahrazující skutečnost a ty pak zpětně působí na pohraničí negativní ozvěnou. Na samotném pohraničí však musíme spolupracovat – tvořice tak společně jedinečnou hraniční identitu.⁴

Radovan Lipus

4 Franta, Anna: *Reżyseria przestrzeni*, Politechnika Krakowska, Krakow 2004, s. 31.

Nové knihy – malá řada edice Disk

Július Gajdoš: Od techniky dramatu ke scénologii

„[...] dramatický prostor [se tedy jeví] současně jako imaginární scénický prostor, kterému je vlastní dynamičnost jako jeho základní vlastnost. Imaginárnost tohoto prostoru souvisí s jeho neustálou proměnlivostí a pulzací, se schopností tohoto prostoru nejenom přesahovat své vlastní hranice, ale navádět i nás diváky k přesahu vlastního já za jeho obvyklé vnitřní i vnější meze. Takový vhled a nazírání není možné bez zážitku dramatické situace. Vědomí vlastního místa a postavení totiž souvisí s rozpoznáním místa a postavení 'těch druhých' a v tom rámci i se schopností prociťtít a prožít scény z takových situací vyplývajících, které nám nabízí divadlo. K takovému rozpoznání vlastního místa lze jak v divadle, tak mimo ně stěžejně dospět bez schopnosti scénic-

kého vidění, jehož podstatou je umění rozpoznávat ve viditelném skryté.“

Malou řadu edice Disk, kterou připravuje redakční rada našeho časopisu, zahajujeme souborem studií Júlia Gajdoše *Od techniky dramatu ke scénologii*.

Uvažujeme-li o vývoji západní teorie dramatu od Aristotela k moderním autorům, mohli bychom ji nejstručněji charakterizovat heslem 'Od metafyziky k technice'. Vrcholu dosahuje tento vývoj v 19. století ve Freytagově *Technice dramatu* a v proslulých Poltiho *Třiceti šesti dramatických situacích*. Právě posledně jmenovaný spis se stává pro Júlia Gajdoše východiskem ke sledování další-

ho (moderního i postmoderního) vývoje a možných perspektiv vyjádřených otázkou 'Má ještě vůbec smysl pěstovat teorii dramatu?'

Při sledování dvou linií teorie dramatu, z nichž jednu by bylo možné nazvat scientistickou, příp. noetickou, a druhou antropologickou, příp. ontologickou, je pro něho totiž klíčovým pojmem právě 'situace' a vztahy různých teorií k ní. Je to přece právě situace, která spojuje jak drama v divadle s dramatem ve světě a v životě, tak také teorii dramatu s teorií divadla, ba samo drama s divadlem, které nechce a nemůže být pouhou ilustrací psaného textu.

Autor, jak sám píše v závěru své studie, tedy „z hlediska jednoho –[...] ovšem klíčového – pojmu *dramatické situace* poukázal na některé poznatky i omyly v teorii dramatu, ke kterým se dospívalo v průběhu posledních dvou století, a rovněž na současná východiska české teorie, a to také té její linie, která je na rozdíl od strukturalistů za hranicemi poměrně neznámá, přestože by se pro evropské teoretické myšlení o dramatu a divadle mohla stát důležitým podnětem“, zejména díky komplexnosti svého pohledu.

Prof. PhDr. Július Gajdoš, Ph. D. (1951) vystudoval 1970–1975 na Pedagogické fakultě Univerzity Komenského v Bratislavě obor léčebné pedagogiky a 1980–1985 na Divadelní fakultě AMU v Praze obor divadelní a rozhlasové dramaturgie. 1993–1994 absolvoval European Diploma in Cultural Management Brussels. Doktorské studium ukončil na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně 1996, tam také 2000 habilitoval. Po profesorském řízení na AMU v Praze byl 2005 jmenován profesorem. Vedl několik divadelních souborů, které měly ohlas i v zahraničí, do roku 1993 pracoval jako rozhlasový dramaturg v Bratislavě, je autorem divadelních a rozhlasových her (např. *Z patológie ľudskej vitality* a *Lah-ki ako prach*, publikovaných také v časo-



pise *Disk* č. 2 a 6). Své teoretické studie tiskl a tiskne mj. v odborných časopisech a sbornících *Otázky divadla a filmu* (vydává FF MU Brno), *Divadelní revue* (DÚ Praha) a *Disk* (AMU Praha), v jehož redakční radě pracuje od založení a kde je možné jeho články a studie najít téměř v každém čísle. Knižně vydal *Postmoderné podoby divadla* 2001 v nakl. Větrné mlýny v Brně. V zahraničí (anglicky) byla uveřejněna jeho studie *Kompresivita dramatického textu*. Přednášel na 23 univerzitách a učilištích v Evropě i na americkém kontinentě, v České republice přednáší na Divadelní fakultě JAMU a na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně, kde vede Ústav pro studium divadla a interaktivních médií. Je spoluřešitelem výzkumného projektu Umění a technika realizovaného Centrem základního výzkumu Akademie múzických umění v Praze a Masarykovy univerzity v Brně.

ZS

Človík

S použitím pohádky bratří Grimmů *O Červené Karkulce* v překladu Jitky Fučíkové a podle stejnojmenného apokryfu z vlastní knihy *V mámově postýlce* pro rozhlas napsal

Přemysl Rut

2002 / 2005

Osoby

Vlk

Babička

Maminka

Karkulka

Autor (Myslivec)

Poznámka pro režii:

Vlk má dva hlasy – zvířecí a lidský. Měly by mít zhruba stejnou barvu, aby posluchač mohl uvěřit, že vycházejí z jednoho hrdla. Lze toho dosáhnout dvojím způsobem: buď si představitel vlka osvojí repertoár vlčích zvuků, nebo bude nutné použít jejich autentické nahrávky a technicky k nim doladit vhodně vybraný hlas herce. Pro autora je lákavější první možnost: ta, která klade větší nároky na hereckou než na rozhlasovou techniku.

Poněvadž se vlk učil mluvit od bezzubé babičky, může mít jeho výslovnost stejné vady jako babiččina. (Případně mohou mluvit stejným nářečím.)

1

Nejdřív je slyšet, jak zvíře žere: chtivě mlaská, drtí kosti v zubech, chroptí hladem po dalším soustu, odfrkuje, mručí. Zvuky jsou snímány ve velkém detailu; teprve po chvíli mohou ustoupit do pozadí, abychom rozuměli babičce.

Babička (idylicky) To nám chutná! Taký jsem měla hlad. Na vzduchu vytráví! A když se člověk může venku i najíst – už jsem se letos nemohla dočkat. Dáš si ještě kousek ovečky?

Vlk Ubylo by tě, kdybys řekla kousek skopovýho? Chceš mi zkazit chuť?

Babička (se musí smát) Pardon, pardon, myslela jsem, že mluvím s vlkem. Jenže ty už jsi jak náš děda. Tomu se taky nesmělo říct, že to hovézí, co má v polívce, je z krávy, kterou vodil na pastvu. I štědrovečerního kapra jsem musela zabíjet sama. (Bě-

hem repliky poodešla, přidávajíc na hlase, teď už je zpátky s pekáčem masa) Jen se nedělej. Však ty to spořádáš. Děda se nakonec taky jen oblizoval. (Opět zvuky divoké žranice) Tak jsme přežili další zimu! Pamatuješ, jak jsi přišel prvně? Tenkrát si já-ro přispalo ještě víc. Sníh ležel do května! A co ho bylo! Mně nad kolena a tys v něm, chudáčku, skoro nebyl vidět. Kdybych zrovna toho dne neodhrabala cestičku, bůhví, kde bys mi umrznul. Našel by tě až v létě myslivec. Vůbec bych tě nelitovala. Kdepak bych tušila, co v tobě je! Když ses tu objevil, byl jsi kost a kůže, díval ses tak smutně, skoro jako pes, a stejně jsem se bála. Ujala jsem se tě ze strachu. Říkala jsem si: když mu nedám nažrat, sežere mě. (Pousměje se) Dneska už bych řekla, že mě sníš. (Pauza) Ani nevím, co jsme to tenkrát měli.

Vlk (s plnou hubou) Klobásu.

Babička (uznale) Ty máš paměť! Já už jenom zapomínám.

Vlk Nikdy jsem předtím nic tak dobrého neochutnal.

Babička To věřím. Tu ještě udil děda. V komíně. Na co lidi nepřijdou! No řekni, napadlo by tě umlít maso s paprikou, nacpat to do ovčího střeva a pověsit do komína? Nic proti tobě, ale na to jsi zatím krátkej.

Vlk Který bylo moje první slovo?

Babička Hlad.

Vlk Proč zrovna hlad?

Babička Slýchals to ode mě každý den. „Máš hlad?“ Než ses to naučil vyslovovat, myslela jsem, že na mě štekáš. Dlouho jsi uměl jenom jednoslabičný slova. „Mám hlad.“ „Vlk má hlad.“ „Vlk má hlad jak vlk.“ „Vlk má hlad jak vlk, dej mu žrát.“ Ale časem ses rozmluvil. Stejně je div, žeš to zvládnul.

Vlk Všecko jsi mi stokrát opakovala. Byl bych vůl, kdybych se to nenaučil.

Babička Tak vidíš. Mladý už mě nemůžou poslouchat, že mluvím pořád dokola, a tobě to bylo užitečný. Pámbu zaplať. (Pauza. Kdákají slepice, bzucí mou-

cha, vlk chlemtá vodu) Ale jak nemá starej člověk mluvit pořád dokola, když pořád dokola žije! Denně z chalupy na dvoreček, ze dvorečka na hřbitov, ze hřbitova do chalupy, jaro, léto, podzim, zima, vánoce, velikonoce, svátek – abych nezapomněla: zejtra nechod'. Mám svátek, přijde snacha s vnučkou. Přinesou mi koláč a víno. Nechci, aby tě tu viděly.

Vlk Ty se za mě stydíš?

Babička Ještě začni žárlit jako chlap. Proč bych se styděla? Spíš bych se s tebou mohla chlubit. Jenomže mladá si nevšímne, jaká je s tebou řeč. Všimne si, že jsi vlk, a dá tě zastřelit. Neznáš lidi. Mají předsudky.

Praskot kostí drčených v zubech se prolne v klepání na dveře.

2

Maminka *(za dveřmi)* Karkulko!

Karkulka *(zívně).*

Maminka *(otevře dveře)* Ty ještě spíš? Je devět hodin.

Karkulka Přetřhlas mi sen. Zdálo se mi –

Maminka Teď ne. Karolinko, prosím tě. Vstaň, v kuchyni máš v košíku koláč a láhev vína, dones to babičce. Má svátek. Málem bych zapomněla.

Karkulka *(rozespale)* To mám jít sama?

Maminka Vždyť už jsi velká. Já nemůžu. Mám dole hromadu prádla, musím ti prodloužit sukni, zalátat punčochy a oběd se taky neudělá sám. Pospěš si, Karolko.

Karkulka *(vstává)* Jak je venku?

Maminka Jaro! Kabát nech doma. Ale určitě si vem tu červenou čepičku. Je od babičky; bude mít radost, že ji ještě nosíš.

Karkulka Mami, před chvílí jsi říkala, že už jsem velká.

Maminka Pro babičku budeš vždycky malá holka. Poslechni mě.

Karkulka Víš, jak v tom vypadám?

Maminka V lese tě nikdo neuvidí. Karkulko, nezdržuj. Vem si čepec, košíček a jdi, než začne sluníčko pálit. Jdi pěkně cestíčkou, nikam neodbíhej, neposkakuj, ať nerozbiješ láhev. V poledne ať jsi doma.

Karkulka Nestarej se.

Hudba: nejlépe nářev U potoka roste kvítí hraný na dětský xylofon.

3

Vlk Dobrý den, Karkulko.

Karkulka *(žasne)* Dobrý den, vlčku. Kde ses naučil tak krásně mluvit?

Vlk Kvůli tobě, Karkulko. To abys mi lépe rozuměla.

Karkulka Nelži. Odkud mě znáš?

Vlk Z vyprávění.

Karkulka A kdo ti o mně –

Vlk Slýchávám o tobě jen samou chválu.

Karkulka *(polichocena)* Vážně?

Vlk Kam tak časně zrána, Karkulko?

Karkulka K babičce.

Vlk A co to neseš v košíčku?

Karkulka Koláč a víno, včera jsme pekli.

Vlk Máš pěknou čepičku.

Karkulka Ale jdi. Vypadám v ní jak strakapoud.

Vlk Tobě se nelíbí? A proč ji nosíš?

Karkulka Dostala jsem ji od babičky. Proto mi ji maminka vždycky vnutí, když jdu k babičce na návštěvu. Naštěstí v lese není živá duše.

Vlk A co já?

Karkulka Ty se asi v čepičkách moc nevyznáš, když se ti taková hučka může líbit.

Vlk Náhodou ti sluší. Tobě by, pravda, slušela každá čepička –

Karkulka Jenomže já už žádné čepičky nechci! Já už nejsem žádná malá holka! Já chci klobouček, abys věděl.

Vlk Klobouček?

Karkulka Fialový klobouček s bílým závojkem.

Vlk Jako má pavučinec?

Karkulka Kdo?

Vlk Taková houba. *(Jako operetní svůdník)* Pojď se mnou, vím, kde roste.

Karkulka Klobouky nerostou, klobouky se objednávají. Bože, vlku, ty vůbec nerozumíš ženám.

Vlk Babičce rozumím každé slovo.

Karkulka Ty znáš babičku?

Vlk Líp než ty. Víím například, že by měla větší radost z prvních petrklíčů než z láhve vína. Neměla bys jí natrhat kytičku?

Dětský xylofon: U potoka roste kvítí.

4

Babička To jsi ty? Říkala jsem ti, aby ses tu dneska neukazoval. Čekám snachu s Karkulkou. Už tady měly být. Nepotkals je?

Vlk Jde sama.

Babička Kdo?

Vlk Ona. Je úžasná. A kdybys viděla ten čepec! Jak jí sluší!

Babička Ten jsem jí háčkovala já. Jak ji mohla pustit samotnou? Vždyť je to ještě dítě!

Vlk Je větší než ty. A nemá hrb! Má záda jako myslivec. Jen klobouk jí chybí. Kde se tu objednávají klobouky?

Babička Co to žvaníš?

Vlk Nemůžu bez ní žít.

Babička To jako bez Karkulky?

Vlk Myslíš, když jsi mě naučila mluvit, že si budu dál namlouvat ty zvířecí samice, které dovedou na člověka jenom štěkat?

Babička Slyším dobře? Říkáš na člověka?

Vlk To nesmím? Co mi ještě do člověka chybí? Jenom žena, v které bych se viděl, jejíž nároky by mě zdonalovaly, kterou bych korunoval červenými čepičkami, fialovými klobouky a bílými závoji!

Babička Bože, to je nadělení.

Vlk Nejraději bych si ji hned odvedl do svého neútného doupěte, kde tolik chybí ženská ruka – a pod jejími proměňujícími dotyky zapomněl, jaké zvíře jsem kdysi býval!

Babička V tom tvým pelechu by byla určitě celá šťastná.

Vlk To mi nemusíš připomínat. Už ani mě to tam nevoní. Jako člověk musím bydlet aspoň v chaloupce!

Babička Jenomže postavit chaloupku, to je, milej zlatej, ještě mnohem těžší než vyudit klobásu. Než by ses naučil, jak se dělá sklo, sádra, mucholapka a tisíc dalších věcí, Karkulka by se ti vdala.

Vlk A kdybysme –

Babička Kdybychom.

Vlk – kdybychom bydleli tady?

Babička (polkne) Tady?

Vlk Co se tváříš? Jsi tu sama, nechali bychom ti komoru, špatně by ti s námi nebylo. Světnici bys postoupila mladým. To je přece lidské, nebo ne?

Babička Lidské nelidské, to nedovolím.

Vlk Důvod?

Babička Protože bych před snachou vypadala, jako že jsem vám dala požehnaní.

Vlk (výhružně) A proč ne? Máš něco proti mně?

Babička Víš, nerada bych se tě dotkla, ale... na Karkulku bys myslet neměl. (Diplomaticky) Jsi přece jenom ještě trochu vlk.

Vlk V srdci už dávno ne!

Babička Ale navenek bohužel – a lidi dají hodně na první dojem.

Vlk Je to tvoje poslední slovo?

Babička (vtipkuje, aby nepropadla panice) Tváříš se jak nebožtík Kubát. Když vyprávěl, co ulovil, vždycky se mu takhle zúžily oči. Zmiz, nebo zavolám myslivce.

Vlk Nikoho nezavoláš, babo!

Babička Ty bestie! (Vykopne ho a zastrčí petlici)

Vlk (zavýje bolestí, ale připomíná to lidské Auuu)

Babička (přibouchla dveře) Tak chalupu bys chtěl!

Zimních večerů s Karkulkou se ti zachtělo! Už se vi-

díš v houpacím křesle po dědovi, s nohama na vlčí kůži, kterou jako člověk nebudeš potřebovat! Kdepak, myslivce na tebe! Aby tě odstřelil jako divokou šelmu!

5

Karkulka (zpívá) U potoka roste kvítí,
říkají mu petrklíč,
na koho to slovo padne,
ten musí jít z kola pryč.

Vlk Kdo musí z kola pryč? Já ne! Neučil jsem se mluvit proto, abych se dal vykopnout zpátky mezi němé tváře! Mě ještě uslyšíte zpívat! (Zkouší to) U potoka roste kvítí, říkají mu petrklíč – Takhle můžu hulákat až potom. Předtím musím jemně jako Karkulka, jinak mi baba neotevře. Neměl jsem se u ní včera tak nacpat; jak jí mám teď zakousnout, když vůbec necítím hlad! Cítím dokonce nechut. (Přijemně překvapen) Ale cítím taky nenávisť – a když k ní připočtu uraženou ješitnost, skočím na stárenu, jako bych nežral tejden. Vida, takové pocity jsem donedávna neměl; a pak že nejsem člověk. Však ona to babka ráda odvolá, jenomže už bude pozdě.

Karkulka (zpívá) U potoka roste kvítí,
říkají mu petrklíč –

Vlk Nezpívá zrovna krásně, ale aspoň ji dokážu líp napodobit. – Bude mě po tom činu ještě chtít? Musí si uvědomit, že jsem to spáchal pro ni. Však za to stojí, je kouzelná. Až překročí práh našeho domova, maličko se skloní v nízkých dveřích a já – budu na ni čekat v postýlce – poprvé zahlédnu její... teď nevím: ovečky nebo kozičky? Jenom aby se jí, holčičce sladký, neudělalo špatně. Neměl bych babě prokusovat hrdlo, aby krev nestříkala po stropě. Radši ji spolknou najednou. Jen jestli to dokážu. Proč bych nedokázal? Člověk je schopen všeho. A z lásky teprve!

Opět se ozve Karkulčin zpěv, tentokrát z menší vzdálenosti.

Vlk Už se blíží, je třeba jednat. Teď, nebo nikdy! (Vlk se nadechne a začne zpívat – skoro jako Karkulka)
U potoka roste kvítí, říkají mu petrklíč –

Babička (za dveřmi) Kdo tam?

Vlk (jako Karkulka) Karkulka, nesu ti od maminky kobláč a víno – (pauza) – otevři mi, babičko.

Babička (otevře dveře)

Vlk (skočí na dveře a zlověstně zavrčí)

Babička (vykřikne, ale jen jednou je to pořádně slyšet. Pak už její křik zanikne ve vlčích útrobach)

6

Vlk Tak. A teď do postýlky. Kdepak má noční košili?

Babička (zevnitř) Co tam děláš, vlku?

Vlk Chovám se jako člověk, babičko. Místo abych jako hárající bestie vyběhl naproti Karkulce, zame-tám stopy svého zločinu. Čistá košile by nebyla?

Babička (zevnitř) Na co ji potřebuješ?

Vlk Jak se můžeš tak nekulturně ptát? To jsi lidská bytost? (Kramáří ve skříni a v truhle) Tady je. Voni heřmánkem! A co je tohle? Podívejme, čepec! Trochu velký, ale asi se to tak nosí. Karkulka říkála, že se v čepečkách nevyznám.

Babička (zevnitř) Vtku! Sundej to!

Vlk Ani mě nenapadne. Ještě zatáhnout záclonky. (Vyhlédne přitom okýnkem) Tamhle už vychází Karkulka z lesa. Honem pod peřinu.

Babička (zevnitř) Jestli z ty postele okamžitě nevy-lezeš, budu křičet!

Vlk Jestli cekneš, babo, (pauza) máš na svědomí Karkulku. Slyšelas? (Ticho) Zdá se, že přišla k rozumu. Nejvyšší čas.

7

Vrznou dveře.

Karkulka Dobré ráno, babičko.

Vlk (hlasem ochraptělé babičky) Dobré ráno, Karkulko. To jsi hodná, že sis vzpomněla na starýho člověka. (Pro sebe – hlasem vlka) Začal jsem špatně. Když se budu vydávat za babičku, nemůžu se už přiznat, že jsem babičku pohltil. A když se nepřiznám, že jsem babičku pohltil, nemůžu tvrdit, že jsem to udělal kvůli Karkulce. A když nemůžu tvrdit, že jsem to udělal kvůli Karkulce, nemám vůbec právo doufat v její odpuštění, natož v její něžnou náklonnost. (Hlasem babičky) Nechoď ke mně moc blízko, mám kašel a rýmu, ještě bys to ode mě dostala.

Karkulka Jé, babičko, ty máš veliké uši!

Vlk (hlasem babičky) To abych tě lépe slyšela. (Pro sebe – hlasem vlka) Proč jsem se jenom učil mluvit? Abych blekotal tyhle nesmysly?

Karkulka Nenamáhej se, budu mluvit nahlas. (Jako by babička nedoslýchala) Přinesla jsem ti koláče a víno.

Vlk (pro sebe – hlasem vlka) Jestli okamžitě nepře-stanu hrát tuhle komedii, nikdy už ve mně neuvidí chlapa. Kde se ve mně probudil ten strašpytel? Kolik nevinných tvorů jsem roztrhal! Proč si najednou připadám tak trapně? Že by to bylo to jejich svědomí? (Hlasem babičky) Kde jsme to přestali: copak mi neseš, Karkulko?

Karkulka (nahlas) Koláče a víno! A kytičku petrklíčů!

(Vzpomene si) Představ si, co se mi stalo. Potkala jsem na cestičce vlka.

Vlk (hlasem babičky) Pámbu s námi a zlý pryč! Jak tě mohla maminka pustit samotnou!

Karkulka Neboj se. Byl moc hodný. Poradil mi –

Vlk (hlasem babičky) Vlk přece nemluví. To musel být člověk. (Pauza) Líbil se ti?

Karkulka Byl to vlk. Poznám přece vlka. Jé, babičko, co to máš za oči?

Vlk (hlasem babičky) To abych tě lépe viděla. (Pro sebe – hlasem vlka) Vyptává se, jako by měla podezření.

Karkulka Jé, babičko, ty máš strašně veliké ruce!

Vlk (hlasem babičky) To abych tě jimi lépe objala. (Pro sebe – hlasem vlka) Budu blábolit tak dlouho, až pochopí? Co potom? Jak začne křičet, nic už jí nevysvětlím! Jako člověk jsem u ní skončil.

Karkulka Ale babičko, proč máš tak strašně velká ústa?

Vlk (se rozhodne) Abych tě lépe sežrala! (Světnička se otřeše strašlivým štěkotem)

Karkulka (vykřikne, ale i její křik se brzy zadusí ve vlkové břiše)

8

Vlk Bože! Já jsem ji spolkl! (Pláče, vyje) Karkulko!

Proč jsem tě neobjal hned ve dveřích, proč jsem se nespolehl na svou mužnou živočišnost, proč jsem si navlíkal tuhle maskaru? Bylo mi najednou tak divně v tom pelichajícím kožichu! Nepočítal jsem, že se začnu stydět! Teď už je pozdě. Tenhle pocit jsem taky neznal: pocit, že jsem v rozhodující chvíli selhal, že jsem všechno nenapravitelně pokazil a že už vždycky budu o to horší. (Vzlyká velice lidsky. Dlouho, až usne a začne chrápat)

9

Autor Tak. A teď rychle. Kamizolu, pušku – a jdeme. (O vlkovi, jehož chrápání je slyšet z chaloupky) Ten chrápe, co? Člověk by řekl, že by mu svědomí nemělo dopřát spánku, ale zřejmě si nedělá starosti. (Dveře pomalu a dlouze vržou, jak je autor opatrně otvírá) Podívejme se! Jak se tu vyvaluje s nafouklým břichem! Střílet nebudeme, abychom nezastřelili i babičku. Nůžky jsou na stole, jako by nám babička ještě v posledním okamžiku napověděla, co máme dělat. Tak, vlku, pozor. (Střihne do kožichu) Krev! Snad aspoň vlkova, a ne babičina. A kdepak krev, to je červená čepička! Karolinko, jsi to ty? Počkej, pomůžu ti.

Babička Já jsem tu taky.

Autor Nemějte strach, babičko, já vás v tom nenechám. Jen potichoučku, ať ho nezbudíme.

Karkulka Potřebovala bych se trochu opláchnout. Aspoň obličej.

Babička V síni je umyvadlo. Půjdu s tebou. Než se vrátíme, bude mít pan nadlesní čas to divoké zvíře zastřelit.

Autor Divoké zvíře? Babičko, kdo ho učil mluvit?

Babička Copak jsem mohla vědět –

Autor Jste dost stará, abyste znala lidi. Nemůžeme ho teď prohlásit za dravou šelmu jen proto, že by se nám to hodilo.

Karkulka A co s ním chcete dělat? Jestli se probudí, zadává nás všechny.

Autor Nesmí poznat, že má prázdné břicho. Přinesu kameny. Babičko, máte jehlu a nit?

Babička Mám. Ale šít musí Karkulka, mně už se třesou ruce.

Autor (*vysype kameny na podlahu*) Bude to stačit?

Karkulka Mohl byste k němu stáhnout lampu?

Babička Měli jsme ho nejdřív vynést ven. S tím kamením ho neuneseme.

Karkulka Párát už ho nebudu.

Autor Nechte ho tady. Ať se odnese sám. Kdyby měl v sobě vás, taky by to musel unést.

Babička Kde se tu vzal ten koš?

Karkulka Ten jsem ti přinesla, babičko, od maminky ke svátku.

Babička Vidíš, dítě, dočista bych na to zapomněla. Však máme lepší důvod k oslavě. Pane nadlesní, neodcházejte, dáte si s námi. Karkulko, podej skleničky.

Připítek.

Karkulka To až budu vyprávět doma...

Autor Nebudou vám věřit.

Babička Jak jste nás našel? Přišel jste v poslední chvíli.

Autor Omlouvám se, ale dobrý vypravěč musí počkat na ten nejdramatičtější okamžik, kdy už se zdá, že je všechno ztraceno –

Babička Vy jste čekal na nějaký okamžik? Co kdyby nás zatím ta bestie strávila?

Autor To bych jako autor nedopustil.

Babička Vy nejste myslivec?

Autor Vlastně ano. Jsem ten, kdo si to vymyslel. Ale když se mi to vymklo z rukou, navlékl jsem si uni-

formu a šel jsem zasáhnout. Myslivecká uniforma je můj oblíbený převlek: zvířata ji přehlédnou, protože je zelená, lidé proto, že je to uniforma. S tou se dostanete všude.

Karkulka Prosím vás, když jste autor, to my jsme jenom vaše představy...

Autor To zase ne, tolik představivosti nemám –

Babička Co já vím, myslivecká uniforma je převlek pro čerta. Kdo vlastně jste? Ale pravdu.

Autor Čert nejsem. Leda –

Babička Leda?

Autor Vzpomínáte si, jak Bůh stvořil svět a ďábel mu nechtěl pomáhat? Chtěl taky trochu tvořit, jenomže na to neměl tu inspiraci, mohutnost... Tak jenom kazil Boží stvoření, zpřeházel, co už tu bylo – v tom bylo celé jeho autorství. Promiňte, to sem nepatří. To je jiný příběh. Ať žijeme!

Připítek, k němuž se přidávají další, zvonkohra mnoha sklenic.

10

V zábavě u stolu přibývá hlasů, takže nakonec uslyšíme zvuky z jakési velké hospody lidstva: smích, dětský pláč, šepot, rozčilený křik, zpěv sólový i masový, to vše tmeleno širokým proudem řečí, z nichž ovšem není rozumět ani slovo. Trvá to dlouho, než ty hospodské zvuky ustoupí do pozadí. Pak teprve promluví vlk.

Vlk (*pro sebe, tiše a těžce*) Lidé! Kde se tu berou?

A jak jich přibývá! Tamhle je Karkulka i s babičkou! Jak to? Vždyť jsem je sežral! Že by se mi to zdálo? Že bych měl ještě vlčí mlhu? Nebo už první lidský sen? Ale co mě potom tak hrozně tlačí v břiše? Nejsou to ty hříchy? Nebo ten úděl, co si na něj babička tak naříkala? Co všechno lidem žere útroby? Nechtěl bych být v jejich kůži. (*Pauza*) Jen jestli v ní už nejsem! Kdyby tu aspoň měli zrcadlo! Budu se muset podívat venku do studánky. (*Vleče se po břiše a heká*) Uf, to je tíha. Tak, studánko, ukaž nám, jak jsme na tom. Cože? To má být moje práce? Chlupů mi na ní nezbyvá víc, než na mužské ruce. A ta tvář! Oči vedle sebe! Co je to za člověka? To jsem já?

Pauza, pak velké žbluňknutí.

Konec

Profesor a slepice

Podobenství pro rozhlas

Přemysl Rut

1998 / 2005

Osoby

Pan profesor (padesát let)

Jakub

Maminka (přes sedmdesát)

Sousedka (v profesorově věku)

Učitel

Listonoš

Slepice

Pocestný

Policie

Komentátor

Autor (který může případně zahrát i Jakuba, Učitele, Listonoše, Pocestného, Policii a Komentátora)

1

Autor Jen pojd'te, posad'te se. A jestli máte chvíli času (třičtvrtě hodinky, víc vás nezdržím), představte si pana profesora Jůzu. Může mu být kolem padesáti, vlasy má napůl prošedivělé a napůl prořídlé, pleť popelavou a skoro papírovou, na krku a na zápěstích plynule pokračující šedivým balonovým kabátem, pod nímž jsou na schýlených zádech patrné vysedlé lopatky. Tenhle snadno představitelný pan profesor se na sklonku školního roku (tedy právě teď, na začátku příběhu) vrací do rodné vsi, kde hodlá jako každoročně trávit prázdniny u maminky.

Nádražní rozhlas: „Pozor u druhé koleje! Na druhou kolej přijede osobní vlak ze směru..“

Autor (pokračuje) Pan profesor však není tak průměrný, jak podle popisu vypadá. Naopak, pan profesor je tak výjimečný, že je až nepravděpodobný, ba že jsme si ho museli vymyslet. Pan profesor má totiž jak se říká v malíčku veškeré lidské vědění. Ne, žádný doktor Faust, žádná kouzla a čáry, za encyklopedickými znalostmi pana profesora Jůzy je jen píle a trpělivost. Během dlouhých let úmorného studia píle vydala plody a trpělivost přinesla růže, takže pan profesor je už řadu let vážený nejen ve vědec-

kém světě, ale od letoška je také jediným, generálním poradcem službukonajícího pana presidenta.

Pan profesor Proč jede vlakem a ještě k tomu osobním? Taková persona musí mít k dispozici auto s řidičem!

Autor To taky má, ale domů jezdí zásadně vláčkem, jako když se před lety vracíval ze studií. Nemůže se dočkat, až vláček zahouká u polní pěšiny skryté v obilí a z moře klasů se vynoří špička kostelní věže. Pak sáhne po kufří, připraví se na chodbičce u dveří, dychtivě sleduje, jak se travnatý násep mění v nástupiště, nedá se porazit posledními záškuby vagónu, otevře dveře a –

Špatná dechovka hraje Vesničko má pod šumavou nebo jinou chválu rodného hnízda.

– protože jeho proslulost právě letos dosáhla až sem, je pan profesor na nádraží očekáván hrdými rodáky v čele se starostou obce a s místní dechovou hudbou.

Nejprve mluví pan starosta, ale jeho řeč můžeme přeskočit, je dlouhá a všichni jsme ji už mnohokrát slyšeli. Poslechneme si hned odpověď pana profesora, přesněji odstavec, který lze chápat jako jeho krédo.

Pan profesor (do primitivního mikrofonu) Děkuji vám, přátelé, za to slavné přivítání, i když mi vlastně nenáleží. Poznatky, díky nimž se těším vaší úctě, nejsou přece mým vlastnictvím, natož součástí mne samotného. Jsou pro všechny, kdo pahnou po poznání. Až od vás budu po prázdninách odjíždět, mohou poznatky, které teď nedovedete oddělit od mé osoby, patřit ke krásám tohoto kraje jako pomněnky u jeho potoků. Záleží jen na vás.

Zafrká kůň.

Autor To byl kůň čeledína Jakuba. Přeslapuje už netrpělivě za nádražím, zapřažen do žebříňáku, jímž se pan profesor poveze do rodné chalupy. Však už koníčka zaslechl, rychle se loučí –

Pan profesor (ještě do mikrofonu) Teď však mne

prosím omluvte, maminka mě čeká s obědem, měla by starost, kde jsem se zdržel.

Autor – a s Jakubovou pomocí vystupuje na vůz. *Prásknutí biče, hyjé, vůz se dá do pohybu a dechovka s jásosem postupně vystřídají cvrčci u cesty a skrívánek na nebi.*

2

Na Jakubovo „Prrr“ se kůň zastaví a ve chvílce ticha je slyšet mírumilovné kvokání slepic.

Autor A už jsme doma. Vrzne branka a na zápraží vycupitá bělovlasá stařenka v modrých šatech s drobnými běloučkými kvítky. Rozpřáhne kostnaté ruce.

Maminka *(se slzami v hlase)* Josífku!

Pan profesor Tak mě tu zase máš, maminko. *(Pusinkou a vzlyky)*

Jakub Tady je kufr, pane profesor; já jedu –

Autor – řekne Jakub nevyrazně, jak se snaží o diskretnost.

Pan profesor Děkuju vám, Jakube; doufám, že se u nás zastavíte dřív, než mě zase povežete na nádraží.

Jakub Já mám dubovou hlavu, tam byste toho moc nenacpal.

Pan profesor Však nemusím pořád jenom poučovat.

Jakub Musíte. To byste nebyl vy. Ale se mnou neztrácejte čas. Radši si u nás odpočiňte –

Autor – popřeje Jakub a práskne do koně. *Žebříňák odjíždí.*

Pan profesor Vážně si tu o mně lidé myslí, že umím mluvit jenom jako kniha?

Maminka Za to se přece nemusíš stydět! – Hezky tě přivítali?

Pan profesor Dojemně. Jen tys tam chyběla.

Maminka Bez tatínka už nikam nechodím. Aspoň máš uvařený oběd.

Pan profesor Třešňové knedlíky! Od jara se mi na ně sbíhají sliny! I panu prezidentovi jsem o nich vyprávěl!

Maminka *(polichocena)* Nemluv a jez, ať je nemusím ohřívát. *(Pauza)* Josífku, opravdu radíš i panu prezidentovi?

Pan profesor Naštěstí mě moc neposlouchá.

Maminka Jen nebuď zbytečně skromný. Je to pravda, že víš úplně všechno?

Pan profesor *(s plnou pusou)* Řekněme strážlivěji, že se zatím nevyskytla otázka, na kterou bych neznal odpověď.

Maminka Pan farář říká, že čím víc člověk ví, tím víc zjišťuje, co všechno neví.

Pan profesor *(stále s plnou pusou)* Bohužel to neříká jen pan farář; to je častá výmluva nedouků, aby nemuseli pokračovat ve studiu. Uznej sama, že to nemá logiku! Čím víc člověk ví, tím přece musí být blíž všemu, co lze vědět, nemyslíš?

Maminka Na to já nemám hlavu, Josífku. Ale když to říkáš ty, bude to pravda.

Pan profesor Nic nemůže být pravda jen proto, že to říkám já! Pokud to, co říkám, je pravda, pak to bude pravda, i kdyby to říkal kdokoli jiný, ba zůsta-ne to pravdou, i kdybych já začal říkat něco jiného, kdybych třeba zhloupl nebo lhal s ohledem na okamžité prospěch. Ten odvěký lidský sklon ztotožňovat pravdu s člověkem, který ji náhodou poznal a vyslovil, už způsobil mnoho zla. Vzpomeň si jen –

3

Klepání na dveře.

Autor Pan profesor je přerušen, ale tolik to nevadí, protože právě objasňoval svou utkvělou myšlenku, kterou jistě nezapomene a brzy najde vhodný okamžik, aby ji dokončil. Teď ovšem vstoupila do světnice paní Jarmila, sousedka. Nebude mladší než pan profesor, ale nikdo by jí ten věk nehádal. Položí na stůl zvláštní černající závojnátou houbu a vyhrkne: Pane profesore, tohle jsem našla u myslivny.

Pan profesor To je šiškovec. Strobilomices strobilaceus. Roste vzácně v jehličnatých i listnatých lesích, zejména pod smrky a buky, od července do října.

Sousedka Můžu to dát do polívky?

Pan profesor Klobouky mladých plodnic jsou poživatelé.

Sousedka Vy jste hlava! Šiškovec? Já tady žiju padesát let a v životě jsem to neslyšela. A vy si přijedete na prázdniny –

Pan profesor Právě proto. Kdybych tu žil padesát let, taky bych o tom jakživ neslyšel.

Autor Sousedka si není jista, jak to pan profesor myslel.

Pan profesor Tady je šiškovec poměrně vzácný, tudíž snadno uniká pozornosti. Tím častěji se však vyskytuje v odborné literatuře. Poznatky, paní Jarmilo, je mnohdy třeba hledat daleko od jevů, na něž vrhají světlo. A je to tak dobře, poněvadž jen díky tomu jsou nám dosud k dispozici i poznatky o jevech dávno zaniklých. Poznatky jsou zkrátka nezávislé, a to dokonce i na těch, kdo je objevili, formulovali či kdo je rozšiřují, jako teď například já.

Sousedka Jak jste říkal, že se to jmenuje?

Pan profesor Šiškovec. Mám vám to napsat?

Sousedka Leda byste mi to i podepsal.

Pan profesor Ale právě jsem vám vysvětlil –

Sousedka (*zaškemrá*) Prosím!

Autor Pan profesor spolkne námitku a podepíše.

Sousedka (*se pyří*) Děkuju! A můžete připsat „Jarmile“?

Pan profesor Proč „Jarmile“? Máte snad tu houbu ode mě?

Sousedka Od vás mám všechno, co o ní vím.

Pan profesor Vyložil jsem vám přece, že na poznatcích je podstatná jejich správnost, nikoli zdroj, od něhož, situace, v níž, či účel, k němuž byly získány. Vy jste nedávala pozor!

Sousedka Vám to sluší, když se zlobíte! Úplně jste omládl, pane profesore! Máte najednou v očích stejnou jiskru, jako když jsme spolu pásli husy. Pamatujete? (*Pauza*) Promiňte –

Autor – vzpomínáte se sousedka a za trapného ti-cha odejde.

Zaklapnou dveře.

4

Maminka Nezdá se ti, že si dovoluje příliš?

Pan profesor Vždyť se nic nestalo. Přišla se zeptat a já znám odpověď.

Maminka Sebrala to někde, aby měla záminku ta-
dy zaklepat.

Pan profesor Měla snad být moje odpověď proto jiná?

Maminka Ty nevíš, že se kvůli tobě nevdala?

Pan profesor Víím, maminko. Kdyby se přišla zeptat, proč se nevdala, byl bych jí to řekl. Ale ona se pta-
la, jak se jmenuje ta houba. Co mi zbývalo než dr-
žet se věci?

5

Klepání na dveře.

Autor To je pan učitel. Co je syn doma, u staré pa-
ní Jůzové klika na dveřích nevychladne. Pan učitel
spustí hned na prahu, jako by se svou řeč dlouho
učil zpaměti.

Učitel Máte prázdniny, pane profesore, a já vás ne-
budu obtěžovat otázkami. Přicházím vás požádat
jménem akademického sochaře Kokrdu, u něhož
naše obec objednala vaši bustu do výklenku nade
dveřmi školní budovy, zda byste byl ochoten sedět
mistrovi modelem. Jednalo by se o tři odpoledne,
která by vám však neuplynula nadarmo, mohl bys-
te přemýšlet, jak jste zvyklý, pan Kokrda by se vy-
nasnažil, aby vás nerušil.

Pan profesor Pane kolego, je chvalitebné, že hodlá-

te zaplnit onen výklenek nade dveřmi školy, sám
jsem si jako kluk často kladl otázku, co v něm asi
původně bylo. Dnes to vím: stála v něm socha so-
vy jakožto alegorie Moudrosti. Vzala za své v prv-
ních dnech naší svobody, kdy ji naši nadšení otcov-
é roztloukli na prach v mylném domnění, že je to
rakouská orlice.

Učitel Opravdu? To jsem nevěděl.

Pan profesor Nuže, už to víte. Zpravte o tom prosím
i mistra Kokrdu. Bylo by lépe obnovit ten dávný
symbol Moudrosti, než stavět na jeho místo mne,
který nemám o místní školu žádné zásluhy. Vždyť
jsem ji opustil hned po první třídě.

Učitel Protože jste za jeden školní rok zvládl učivo
pěti postupných ročníků! Už tehdy jste byl génius,
zázračné dítě –

Pan profesor O nic zázračnější než ostatní. Prostě
jsem dával pozor.

Učitel V každém případě jste pro dnešní žáky symbo-
lem Moudrosti. Nebýt vás, už by školu vůbec nena-
vštěvovali.

Pan profesor Přeháníte, pane učiteli.

Učitel Ani dost málo, pane profesore. Vám jistě ne-
musím vysvětlovat, jak hluboká je v současném
světě krize autority. Příznaky skepse, anarchie a ni-
hilismu se už objevily i u nás. Když dětem vyklá-
dám pravdy zcela nesporné, například datum let-
ního slunovratu, cítím, že mi nedůvěřují. Jsem pro
ně malý pán, venkovský učitel. Nemám jim to za
zlé: v televizi vidí přední myslitele naší doby, dalaj-
lámu, vás, co potom já se svými vědomostmi! Jedi-
ný způsob, jak udržet jejich pozornost, je spojovat
zvláště důležité poučky s vaším jménem. Říkám
například: Pan profesor Jůza píše ve slově baby-
ka zásadně tvrdé y. Pythagorova věta s úspěchem
užívaná profesorem Jůzou zní takto. A víte, že to
účinkuje? Na vás dají. (*Stále radostnější tón páně
učitelovy promluvy najednou ustrne v křeči*) Není
vám dobře?

Pan profesor (*mrazivě*) Mám, pane kolego, zkuše-
nost přesně opačnou: autorita poznatků, které
jsem měl tu čest sdělovat, učinila důvěryhodným
mne samotného. Pokud tomu ve vašem případě
tak není, ověřte si laskavě, zda údaje, jímž vyučujete,
jsou opravdu nesporné. Poklona.

Pauza. Pak za učitelem klapnou dveře.

6

Autor Pan profesor se ještě nestačil zbavit fialového
odstínu, jež mu do tváří vehnalo rozhořčení, když
se na cestě ozve zvonek listonošova kola.

Zvonek bicyklu.

Listonoš (zvenku) Pošta!

Maminka Sed, Josífkú, já to vyřídím.

Autor Maminka vyjde na zápraží. Vzápětí se vrátí s plnou náručí dopisů z celého světa.

7

Maminka Josífkú, to by nešlo. Máš jen jeden život –

Pan profesor A ten jsem zasvětil poznání, maminko.
(*Rozřízne obálku a čte*)

Maminka Nerouhej se. Podívej, jak se hrbíš. Zkaziš si oči.

Pan profesor Myslel jsem, že jsi na mou práci pyšná.

Maminka Kdybys raději našťípál dříví, bylo by to zdravější.

Pan profesor Zítra, maminko, dneska už bude tma.

Maminka Tak pojď aspoň brzo spát, abys načerpal síly.

Pan profesor Rád bych, maminko. Proto mě nech, abych se soustředil a nemusel nad tím sedět do rána.

Maminka (*vzdychne*) Naleju ti podmáslí. (*Glogloglo*)

Pan profesor Děkuju, maminko, jdi si lehnout. Neboj se, zvládnou to rychle. Některé otázky se budou určitě opakovat, zatímco jiné, závažnější, vůbec nepadnou.

Maminka Na co se tě vlastně ptají?

Pan profesor Tak různě. Jak léčit rakovinu, kdy jede vlak do Chomutova, kolik má nepřítel ponorek –

Maminka Že ti nepraskne hlava.

Pan profesor Hlava vůbec ne. Občas mně trochu cuká malíček. Dobrou noc.

8

Autor A pak už se stavením rozléhají noční zvuky: maminčino pochrupávání, tikot kuchyňských hodin, který se teď v tichu lépe prosazuje, a klapot páně profesorova dávného psacího stroje značky Underwood s poněkud vyskakujícím „ř“. Celý rok se pan profesor těšil, až zase ucítí pod prsty ta obstarožně zdobená písmena. Pracuje dlouho, ale to ho nezneklidňuje: s každou další otázkou cítí se víc a víc ve své kůži, dokonce i známá pálivá bolest v očích, strnulost zad a cukání v malíčku levé ruky mu jen potvrzují, že je to on, bytost z otázek a odpovědí. Při každé příležitosti sice prohlašuje, že není jen součtem všeho, co ví, ale nikdy se ještě nepokusil spočítat, co by z něho zbylo, kdyby všechno, co ví, od sebe odečetl. Ani teď, když konečně zalepuje poslední obálku, nedopřává té myšlence čas, aby

ho ovládla. Zhasíná lampu a ulehnuv do krátké postele, usíná schoulený jako před narozením. Ráno ho probouzejí slepice. (*Tiché pokvokávání*) Pan profesor vstane, vzpomene na včerejší slib, oblékne se a vyjde na dvorek.

Pan profesor Neboj se, slepičko, neublížím ti. Naštípu mamince dříví, můžeš se dívat, jak se to dělá. Nejdřív uvolníme sekýru ze špalku – uf. Je těžká. Pak si postavíme na špalek poleno, drž potvoro – to nebylo na tebe, slepičko. A teď to rozštípneme, pozor, aby tě to neuhodilo, až to odskočí – (*Sekýra dopadne, pan profesor tluměně, ale strašlivě vykřikne a udělá několik vrávoravých kroků*) Maminko!

Maminka Bože můj! Dítě! (*Pláče*)

9

Pan profesor (*ještě v mrákotách*) Kde to jsem?

Maminka Doma, Josífkú. Jsem u tebe.

Pan profesor Bolí mě malíček, maminko.

Maminka To se ti zdá. (*Opatrně, jako by mluvila s dítětem*) Malíček tě nemůže bolet, protože sis ho usekl.

Pan profesor To jsem nemehlo. A pak jsem omdlel? Nic si nepamatuju.

Maminka Potom přišel pan doktor a chtěl ti malíček přišít, ale já hloupá ženská jsem byla tak vystrašená o tvůj život, že jsem se hned po malíčku nesháněla, a když jsme ho pak hledali, u špalku nebyl. Přitom neměl kam zapadnout, stalo se ti to při prvním polínku. Zlobíš se?

Pan profesor Ale prosím tě! Bez malíčku se dá žít. Jen když jsem si neusekl hlavu. Kde se tu vzala ta hromada dopisů?

Maminka Spal jsi dva dny, Josífkú. Dvakrát už tu byl listonoš.

Pan profesor Aspoň teď přijdu na jiné myšlenky. Podej mi, prosím tě, nůž na papír.

Maminka Nůž ti do ruky nedám. Lež, přečtu ti to.
(*Čte*) Vážený pane profesore –

Pan profesor Tituly přeskoč, jak zní otázka?

Maminka (*čte*) Je Bůh?

Pan profesor (*po pauze*) Hrome, to jsem věděl. Kdyby mě o půlnoci vzbudili... (*V rozpacích*) Čti další, snad si vzpomenu.

Maminka (*čte*) Měli jsme v osmatřicátém bojovat?

Pan profesor Měli, neměli, měli neměli... Já nevím! Jak to, že nevím?

Buší se na dveře.

Maminka To bude ten policajt. Byl tu ráno, jestli bys nevěděl, kdo má na svědomí mladou Prokšovou. Našli ji ve Višňovce s prostřelenou lebkou.

Pan profesor Prokšovou? Neznám.

Maminka Josífků! Každý rok máš od nich králíka!

Pan profesor (*otřesen*) Tak vidíš, jak jsem na tom.

Maminka Řeknu, že ještě spíš.

Pan profesor Dělán ti ostudu?

Maminka Tak nesmíš mluvit, Josífků. Dělán mi starosti. (*Odejde*)

10

Pan profesor Tak znova, od začátku. Skákal pes – nevím. Jedna a jedna jsou – nevím. (*Křičí*) Nevím, nevím, nevím! (*Bezmocně úpí*)

11

Maminka Zase to bolí? Musíš to vydržet.

Pan profesor Nic nevím! Já, kterému stačilo prolisovat knihu a měl jsem ji v malíčku –

Maminka (*tragicky*) Josífků!

Pan profesor Co?

Maminka Neměls to nakonec všechno v tom malíčku?

Pan profesor To se přece jen tak říká!

Maminka Asi na tom něco bude. Není šprochu –

Pan profesor Nesmysl!

Maminka Máš pro to lepší vysvětlení?

Pan profesor (*po pauze, váhavě*) Jestli je to tak, pak je to jediná věc, kterou jsem nevěděl!

Maminka Aspoň něco, Josífků! Jinak bys už ani nebyl člověk.

Pan profesor Teď už zase nejsem, co jsem býval.

Maminka Teď jsi člověk jako každý jiný.

Pan profesor Připadám si tak hloupě –

Maminka Na to si zvykneš, Josífků. Když jsi byl malý, říkala jsem ti, než se oženíš, tak se ti to zahojí.

Pan profesor Na to si vzpomínám. Asi proto, že to není pravda. Na hlouposti mě užije. Maminko, co ze mě zůstalo? Malíček pryč – a zbyla troska!

Maminka Josífků, ještě nedávno jsi tvrdil, že ten odvěký lidský sklon ztotožňovat pravdu s člověkem, který ji náhodou poznal a vyslovil, způsobil už mnoho zla. Přišel jsi jen o to, co beztak nebylo tvoje! Ty jsi to, co zůstalo! K životu to bohatě stačí.

Pan profesor Dejme tomu. Ale co ostatní? Budou se ptát –

Maminka Na to se tě nikdo ptát nebude. To nikoho ani nenapadne. Když o tom nezačneš sám –

Pan profesor Maminko! To se přece pozná!

Maminka A jak, prosím tě? Bez malíčku žije spousta lidí.

Pan profesor Ti v něm ale neměli co já!

Maminka Právě! Synáčku, věděls toho tolik, že to nikdo nemohl kontrolovat. Teď můžeš plácát, co chceš, jsou rádi, že k nim vůbec mluvíš.

Pan profesor Maminko, nevidí mě všichni tvýma očima!

Maminka Tak zůstaň doma! Nejezdí do Prahy, stejně mám vždycky strach, že tam přijdeš k úrazu.

Pan profesor A čím bych se tu živil? Kdybych měl aspoň dvě zdravé ruce –

Maminka S tím si nelam hlavu. Najedla jsem se sama, najíme se oba. Žemlovku máš přece rád!

Pan profesor To ano, ale –

Maminka Neodmouvej. Nebude ti tu špatně. Když nebudeš všechno vědět líp, lidi se tě přestanou bát, najdeš tu přátele a třeba se i oženíš.

Pan profesor Maminko!

Maminka I mlč, já tu věčně nebudu, a kdo se pak o tebe postará?

Pan profesor Puť to z hlavy! Když po prázdninách nepřijedu, pošlou pro mě a budu se ptát, proč nejsem, kde mám být! Malíček není důvod, budu se muset přiznat –

Maminka Do konce prázdnin je daleko! Do té doby něco vymyslíme.

Pan profesor Já už toho moc nevymyslím.

Maminka Ty hlavně spi, nikam nechoď, když budu pro trávu nebo v obchodě, neotvírej ani listonošovi. Upekla jsem bublaninu, papej.

Pan profesor Neměl bych aspoň vyčistit okap?

Maminka Ani nápad! Bůhví, jak by to dopadlo! Víš, že nejsi jako ostatní! Do smrti bych si to vyčítala. (*Odchází na dvorek*)

12

Maminka Puť, puť, zobejte, slepičky, ať máme vajíčka, Josífek je rád ke snídani, bude tu teď s námi, škoda, že se toho tatínek nedožil –

Slepice Kokokokodák, kokoko, kokokokopyto, klopýtat, třpytit se, pýr, pyšný, pytel, pysk, ze žáků lisenových došel většího ohlasu v Čechách německý naturalista Gerhart Hauptmann, ač zprvu před ním dávána přednost společenským hrám Sudermannovým. Filón ovšem tímto směrem postoupil ještě za myšlení Platónovo.

Maminka Slyším dobře?

Slepice Nauka o rozkoši z vraždy a vraždě z rozkoše jako posledních věcech duše není naprosto přeháněním, nýbrž psychologicky oprávněným důsledkem nihilistického smýšlení našeho věku. (*Slepice nevyslovuje zcela lidsky, posluchač by měl vynaložit jistou námahu, aby jí porozuměl*)

Maminka Kdes k tomu přišla? To neví ani náš pan učitel! *(V náhlém osvětlení)* Že ty jsi sezobla Josífkův malíček! A s ním všechny jeho rozumy! – Ukaž! Otevři zobák!

Slepice *(vydává hrdelní zvuky)*

13

Autor Už to vypadá, že maminka slepici roztrhne. Naštěstí se právě v tom ošklivém okamžiku za plotem ozve hlas pocestného.

Pocestný Prosím vás, nevíte, kolik je hodin?

Slepice Za pět minut devět.

Maminka *(Slepici)* Zavři zobák! *(Pocestnému)* Hned se vám podívám. *(Běží do kuchyně držíc slepici hlavu v hrsti. Tikot kuchyňských hodin)* Na mou duši, za pět minut devět! *(Slepici)* Tady budeš. *(Otočí klíčem a vyběhne na dvorek. Pocestnému jakoby nic)* Za pět minut devět.

Autor Pocestný poděkuje a přidá do kroku. Asi jde na nádraží a zaspal v lese pod stromem. Jindy by to maminku zajímalo, snad by mu nabídla i kus chleba a mléko. Tentokrát jen netrpělivě čeká, až ten chlap zmizí z doslechu. Proč se ohlédl? Nemá podezření? Kdepak, jen si chce v rychlosti vtisknout do paměti kus cesty s bílou chaloupkou, kde se život klene obloukem duhy od narození až do smrti, daleko od informací a neuróz. Už! Teď je třeba jednat! Dokud Josífek spí.

14

Maminka *(odemkne a vstoupí do kuchyně; lživě)* Slepíčko, jestli je ti život milý, tak mě dobře poslouchej. Ode dneška budeš bydlet na půdě, o zrní neměj strach, hladem tě trpět nenechám. Občas za tebou přijdu, na něco se tě zeptám a zapíšu si tvoji odpověď. Když jsi spolkla všechnu Josífkovu moudrost, musíš mu teď pomáhat. Rozumělas?

Slepice Polorovina obsahuje všechny body své hraniční přímky –

Maminka Ještě ne. Až dostaneš otázku.

15

Autor Po strmých dřevěných schodech, které by ostatně mohly vést do kurníku, vynese maminka slepici na půdu. Pak se vrátí do světnice a cestou kolem postele mateřsky zaklepe panu profesorovi na čelo.

Maminka Dobré ráno, Josítku. Budeš ještě potřebovat psací stroj? Sedá tu na něj prach –

Pan profesor *(bolestně)* Vždyť víš, maminko, že ne. Uklid' ho někam, nechci ho ani vidět.

Maminka Promiň, Josítku. Už ti nebude překážet.

16

Zvonek bicyklu.

Listonoš Pošta!

Pan profesor Ještě ten tu scházal! Takhle nezapomenou nikdy!

Maminka Já to vyřídím, nerozčiluj se. Pošleme to zpátky, odkud to přišlo.

Autor – řekne maminka konejšivě, ale na zápraží popíše listonoši příjem sedmatřiceti dopisů. Schová je do kapsáře a zároveň s psacím strojem je odnese na půdu. A pak už se nemůže dočkat večera.

17

Tikot hodin, které posléze něžná ruka zastaví.

Maminka Dobrou noc, synáčku, ať se ti něco hezkého zdá.

Pan profesor Ty ještě nejdeš spát?

Maminka Musím ti zalátat ponožky, Josítku. Však víš: maminky chodí spát poslední a první vstávají. Až proloupneš oči, už bude po světnici vonět bílá káva. Ale teď už ani muk.

18

Autor Maminka udělá panu profesorovi křížek na čelíčko, po špičkách vystoupí s petrolejkou na půdu a zabouchne za sebou dveře.

Slepice *(pokvokává)* Jméno etiopské princezny Andromedy je spojeno s výrazným podzimním souhvězdím naší oblohy.

Maminka Tak, slepičko, tady se posaď, panímáma rozlepi obálku, přečte ti otázku a ty pěkně odpovíš, ano?

Slepice Ve svých dopisech vyjádřil Dickens nejednou vážné starosti nad špatnou výkonností parlamentního systému.

Maminka Počkej, nevíš ještě, na co se nás ptají! *(Roztrhne obálku a čte)* „Vážený pane profesore! Pan prezident dostal chuť na tu pikantní orientální omáčku, co se zapaluje na talíři a hoří namodralým plamenem, a já jsem někam založila recept. Nebyl byste tak laskav? Šímová Božena, kuchařka.“ – Tak, slepičko, nejdřív datum a oslovení *(těžkopádně klope na psací stroj)* – a můžeš.

Slepice Za sloučeninu mimořádné účinnosti vděčíme švédskému vynálezci Nobelovi, který jako první smísil *(následuje složení dynamitu)* –

Maminka Pomalu, ať něco nevynechám, ještě by to bylo na Josífka. (*Diktuje si složení dynamitu do psacího stroje*) Tak. Ještě podpis, naštěstí se Josífek podepisuje pořád jako v první třídě. Žádné obdobné klikyháky. Josef Jůza.

19

Na stromech se začnou překřikovat ptáci.

Pan profesor (*se probouzí*) To jsem se vyspal! Jako nemluvně! A po světnici voní bílá káva, přesně jak maminka říkala. – Maminko!

Autor Když se nedočká odpovědi, vyhrabe se pan profesor z peřin a jde do kuchyně, kde najde na stole vzkaz:

Pan profesor (*čte*) Káva je v konvici, chleba s medem na talířku ve spíži. Jsem na poště –

Autor – to je škrtnuto –

Pan profesor – bodejť, co by dělala na poště –

Autor – a nad tím je napsáno –

Pan profesor – na nákupu. Nikomu neotvírej. Máma.

20

Buší se na dveře.

Pan profesor Kdo je?

Policie Profesor Jůza?

Pan profesor Bejvávalo.

Policie Otevřte.

Pan profesor Slíbil jsem mamince –

Policie Otevřte nebo vyrazíme dveře.

Pan profesor Mohu vědět, s kým mám tu čest?

Policie Policie.

Klíč se dvakrát otočí a dveře se otevrou.

Pan profesor Stalo se něco?

Policie Vás to jistě nepřekvapí. Trhavina, jejíž složení jste poradil kuchařce jako recept na pikantní orientální omáčku, explodovala podle vašich předpokladů. Jste zatčen, pane profesore.

Pan profesor Pánové, není to omyl?

Policie Je to váš podpis? (*Zašustil papír*)

Pan profesor Je to můj podpis.

Policie Je to písmo vašeho stroje?

Pan profesor Je to písmo mého stroje. (*Proti své vůli polichocen*) A vy myslíte, že bych byl schopen něčeho takového?

Policie Je pravda, že jste to mohl provést s větší inteligencí.

Pan profesor To je právě to. Zhloupl jsem, pánové, pozbyl jsem svých znalostí, proto také nikomu neodpovídám, poštu nevyřizují –

Policie Jistěže! Odpověď se napsala sama, nikdo za

ni nenese odpovědnost! Ne, pane profesore, vy jste zkrátka počítal s tím, že váš dopis shoří v plamenech prezidentovy vily. Jenomže kuchařka si jej složila za nádraží a v době katastrofy byla právě na zahradě pro pažitku. Na to jste nepomyslel, že?

Nastavte ruce! (*Cinkot a zamykání železek*)

Pan profesor Promiňte, pánové, mohu aspoň napsat mamince? Aby věděla, kde jsem.

Policie To se dozví z novin.

Zaklapnou dveře auta, motor nastartuje.

21

Maminka Josífku! Už jsem tady! Za chvíli bude oběd! Kdepak jsi! (*Otvírání a zavírání dveří, kroky*)

Autor Maminka se bezradně rozhlédne, a pak se vydá po strmých schodech na půdu.

Maminka Slepíčko, co se tu dělo?

Slepice Only some fifteen years later did I discover quite by chance an earlier novel of Zdeněk Urbánek.

Maminka Netajíš přede mnou něco? Jestli zjistím, že se Josífkovi něco stalo, nepřej si mě! Vezmu sekeru a skončíš na špalvu! Dobře si to rozmysli!

Policie (*poplašeně*) Vom Wesen der Wahrheit ist die Rede. Die Frage nach dem Wesen der Wahrheit –

22

Autor Zatímco se maminka hádá se slepicí, ozve se zdola, ze síně, vyděšený hlas sousedky Jarmily.

Sousedka Panímámo, pusťte si rádio!

Autor Maminka seběhne z půdy a s myšlenkou na Josífka otočí knoflíkem starého přijímače.

Smuteční pochod z Radúze a Mahuleny. K hudbě chmurně promlouvá hlas

Komentátora „...i v očích mužů lemujících ulice se lesknou slzy. Vůz s prezidentovou rakví pomalu zahýbá z Národní třídy na nábreží ke Karlovu mostu. Objevuje se rakev prezidentovy choti a tři rakvičky dětí, Emericha, Henriety a dvouletého Bedřicha. Blíží se rakev předsedy vlády, který byl v okamžiku neštěstí u pana prezidenta na pracovním obědě. Smutný průvod uzavírají prosté rakve personálu a osobní stráž. Prapory vlají na půl žerdi...“

Sousedka Chápete to?

Maminka (*zklamaně*) O Josífkovi nic.

Sousedka (*ostrážitě*) Co je s panem profesorem?

Maminka Není doma. (*Dotčeně*) A v Praze, to se ví, mají jiné starosti, tam si teď na Josífka ani nevzpomenou.

Sousedka Snad se šel jenom projít. Něco si rozvážit. (*Pauza. Smuteční pochod*) V takové chvíli bychom

nejvíc potřebovali jeho slovo. Dovede všechno tak srozumitelně vysvětlit! Vy se v tom vyznáte?

Maminka Kdoví, co za tím je. *(Pauza)* Nevzal si ani klobouk.

Sousedka Vždyť říkám: vyšel si jenom srovnat myšlenky. K obědu bude zpátky. Je to mužskej: hlad ho přivede. *(Pauza)* Nedivím se vám, že máte strach. Na mě to taky padá; taková historická tíseň. Hrozně tu pan profesor chybí. *(Vyhrkne)* Víte, že jsem ho měla vždycky ráda?

Maminka Proč jste mu to nikdy neřekla?

Sousedka Byl už v první třídě tak chytrý, kdepak já vedle něj –

Maminka Třeba by se to časem srovnalo.

Sousedka *(se pýří)* Myslíte, že bych se mu dokázala vyrovnat?

Maminka Nebo on vám.

Sousedka Jak to myslíte?

Maminka Pššš! Není to jeho hlas?

Pan profesor *(z rozhlasu)*... nitky tohoto strašlivého případu se sbíhají k mé osobě tak zřetelně, že bych byl směšný, kdybych teď tvrdil, že jsem žádný dopis nenapsal. Bylo by to stejně nevěrohodné jako tvrdit, že jsem den před tragédií náhle pozbyl všech svých vědomostí. Ne, o tak nedůstojnou obhajobu se nepokusím. Už proto, že poznatky, které mohou způsobit takovou katastrofu, nesmějí zůstat rozptýleny ve vzduchu, k použití komukoli a nikomu. Budiž vám útěchou, že vědomosti nezbytné ke spáchání podobných zločinů zůstanou spojeny s mým jménem a s ním budou také – jako blesk po hromosvodu – svedeny do země.

Maminka Co to říká? Neposlouchejte ho! Josífek za nic nemůže!

Sousedka A proč se přiznává?

Maminka Aby mě zachránil! Je to moje vina!

Sousedka *(nevěří)* Panímámo!

Maminka Nechte mě!

Sousedka V tomhle stavu vás přece nemůžu nechat samotnou! Provedete nějakou hloupost a já vás budu mít na svědomí. Miluju Josífka a mám právo vědět –

Maminka Všechno se dozvíte. Teď jděte pryč! Musím tu zamknout, rozumíte? Za půl hodiny mi jede vlak!

23

Autor Maminka vystrčí sousedku na zápraží a po dvou schodech běží na půdu.

Maminka Kde jsi, ty mrcho? Cos mi to poradila? Co ti Josífek udělal? Vylez! Jedeme do Prahy! Když to těm pánům budu vykládat já, nikdo mi neuvěří! Pojedeš se mnou a všechno jim pěkně popořádku na-diktuješ! Tak jako mně! Slyšíš?

Autor Ale slepička nikde. Jen otevřený vikýř. Mamince se zamotá hlava, téměř spadne se schodů, vrátí se do světnice. Rádio stále hraje.

24

Slepice *(z rozhlasu)* To je všechno z toho, že si nedovedeme představit vědění jinak než jako osobní atribut nějakého šedivého profesora. Poznatky jsou tu pro všechny, kdo prahnou po poznání.

Autor Sotva se maminka vzpomíná natolik, aby byla schopna pohnout rukou, přeladí na jinou stanici.

Slepice *(z rozhlasu)* Pan Karel z Hořovic by rád věděl, jak konzervovat nábytek proti červotočům. Nejlepší je –

Maminka přeladí.

Slepice *(z rozhlasu)* – duše je vtahována do jakéhosi tunelu, na jehož konci ji vítá bytost ze světla. Cesta tunelem trvá asi –

Maminka už nepřeladí, ale slepičích hlasů přibývá, kdákají jeden přes druhý. Některé jsou i mužské.

Slepice *(z rozhlasu)*: Bude polojasno až oblačno, noční teploty klesnou – jděte doleva, rovně, poslední dveře na konci chodby – za čtrnáct dní shodíte až devět kilogramů – své dotazy volejte na telefonní čísla 82 34 56 75 94 36 29 55 48 34 –

Informační šum posléze ustoupí maminčinu usedávajícímu pláči.

Konec

Since its foundation the revue Disk has been trying to deal with the problems of dramatic and scenic arts not only within the context of the art as such (and recently also with regards to the relationship between invention and technique), but especially within the context of culture. The culture is conceived as the contrary of the narrowness of the mind, and also as the contrary of certain emotional poverty. The article co-written by Jaroslav Vostrý and Jiří Šípek called *Emotions and Scenic Sensibility* will easily persuade the reader that this particular question is closely connected to that of the relationship between art and technology.

Jana Horáková's study concentrates on the "on-line chat" phenomenon and on the ways in which it has been recently presented on the stage. She analyzes two performances shown in the theatre Archa in Prague: *The Chat or Dangerously Easy Relations* directed by Jana Svobodová and *Nickname* directed by the young team called SKUTR (Lukáš Trpišovský and Martin Kukučka). The on-line chat is characterized by its tendency towards self-presentation and pseudo-communication. The comparison shows, though, that while in the first case the theme is presented superficially and so to speak from the outside, in the second case the two directors succeeded in creating a real artistic image putting face to face the on-line chat with real scenic action and the actor's authentic experience of his or her part.

Július Gajdoš reflects upon new interactive media within the context of the relationship between the old and the new. He suggests that in the space of the media a battle between the word and the image is going on. The author compares the arguments of the two rivals, the camp of the "structuralists" on one hand and the camp of computer graphic designers on the other. He also tries to define the role of

the reader within the new media and he shows how the reader changes into a user and then into a participant. He also shows the danger consisting in an attitude hostile towards anything new (under the pretext that everything has already been done), but also the false character of a conviction according to which contemporary inventions in the field of interactive media are something absolutely new and so far unseen; the loss of the conscience of one's roots leads always to an arrogance which has nothing to do with the usage of technical progress.

The article by Jan Císař called *Fragments from Plzeň* is the first part of a larger study dealing with the relationship between the text and the performance within a certain stream of contemporary Czech – an not only Czech – theatre creation. The authors suggests that this stream finds its origins in the chaos theory and in the search for new attitudes towards the organization of the society. The analysis of the Slovak performance of *Cyrano of Bergerac* and other spectacles presented this year in the framework of the international festival Theatre 2005 in Plzeň tries to show that when theatre poetics of this kind meets the principle of a "well-made play", the basic principle of the text—consisting in an organic union of the word and the stage which results in theatrical *deixis* pointing towards the integral meaning—is torn down. When the stage gets disconnected from the text, ruptures appear that obscure the meaning and tend towards chaos.

Emotions in theatre are dealt with even in the next article where Tereza Dlásková reflects upon the work of a very particular playwright, Lenka Langronová; she proves that the youngest generation of theatre professionals still sees in the position of a "dramaturg" an occasion for looking for emotional

potentialities of dramatic texts; emotions are, in fact, necessary for any successful stage creation.

The relationship between the spectacle and the musical partition in opera is the subject of Josef Herman's article called *About the Meaning of the Opera*. The author analyzes twelve opera productions from Berlin, Dresden and Vienna (including the Wiener Festwocher) presented between March and June 2005. He studies the overall scenic conception and its final realization with regard to the original opera partition, or, in other words, the interpretation of the opera through theatrical means. His reflection is based on a premise according to which a musical partition and a scenic creation tend towards very different aims: the musical interpretation aims at possibly the most faithful realization of the partition, while the scenic creation tries to build a highly contemporary and topical statement achieved through contemporary scenic means. In all the studied cases the opposite interests got reconciled at the end, which is an important aspect of contemporary opera.

Three articles stand on a borderline between specific and non-specific scenology: Jana Jiroušková's *The Mask in Traditional African Culture*, Denisa Vostrá's *Japan on Stage: Deliberate and Involuntary Scenicity of the Rising Sun Country*, and finally a brief note by Radovan Lipus. The question of the relationship between the old and the new, mentioned in the article by Július Gajdoš, reappears in a study by Zdeňka Brandejská called *Theatre in Memory, Memory within Theatre*. Miroslav Vojtěchovský reviews the monumental exhibition of the Czech Photography in the 20th century, taking into account even its scenologic aspects. The present issue finally contains two fables by Přemysl Rut: *The Wolfman* and *The Professor and the Hen*.

Depuis sa création, la revue *Disk* tente de saisir les problèmes de la création scénique et dramatique, non seulement dans le contexte de la problématique de l'art en tant que tel (et dernièrement plus particulièrement dans celui du rapport entre l'invention et la technique), mais surtout dans le contexte de la culture. La culture est conçue comme le contraire de l'étréitesse d'esprit, et aussi comme le contraire d'une pauvreté d'émotions et de sensations. Il n'est donc pas étonnant si, face à cet appauvrissement émotionnel de l'art actuel, le premier article de ce numéro écrit par Jiří Šípek et Jaroslav Vostrý est justement intitulé *Emotions et sensibilité scénique* ; il convaincra certainement le lecteur que la problématique en question a des liens étroits avec la problématique du rapport entre l'art et la technologie.

L'article de Jana Horáková se concentre sur le phénomène internet du « chat » et sur deux façons dont il a été récemment traité par le théâtre. L'auteur analyse deux mises en scène présentées au théâtre Archa de Prague : *Le « chat » : les liaisons dangereusement faciles* (m.e.s. Jana Svobodová) et *Nickname* (m.e.s. SKUTR – Lukáš Trpišovský, Martin Kukučka). Le « chat on-line » est sous-tendu par une tendance vers la mise en scène du soi et vers une pseudo-communication ; or, la comparaison montre que tandis que dans le premier cas il s'agit plutôt d'une présentation extérieure et superficielle de ce thème, le deuxième spectacle crée une image artistique qui met face à face le « chat on-line » avec l'action scénique et le vécu de l'acteur dans son rôle.

Les nouveaux médias (les médias interactifs) font l'objet de l'article de Július Gajdoš qui essaie de les saisir dans le contexte du rapport entre l'ancien et le nouveau. Car c'est dans l'espace de ces média que nous assistons à une reprise du combat entre le texte (verbal) et l'image, combat pour la prédominance de l'un ou de l'autre. L'auteur met face à face les arguments

de deux partis, le parti des « structuralistes » et celui des graphistes informatiques. Gajdoš se concentre aussi sur le rôle du lecteur au sein des nouveaux médias et montre comment il se transforme en utilisateur, voire en participant. D'un côté, il montre le caractère dangereux d'une attitude a priori hostile à tout ce qui est nouveau sous prétexte que tout a déjà été fait, mais de l'autre côté il souligne la fausseté d'une conviction prétendant que les inventions contemporaines dans le domaine des médias interactifs sont d'une nouveauté absolue ; la perte de la conscience des « racines » mène toujours vers une arrogance qui n'a rien à voir avec l'utilisation du progrès technique.

L'article de Jan Císař intitulé *Les fragments de Plzeň* est la première partie d'une étude plus large qui se concentre sur la problématique du rapport entre le texte et la mise en scène au sein d'un courant du théâtre tchèque – et aussi étranger. Selon l'auteur, ces tendances trouvent leur source dans la théorie du chaos et dans les recherches de nouvelles vues sur l'organisation de la société. L'analyse d'une mise en scène de *Cyrano de Bergerac* ainsi que d'autres spectacles présentés lors du dernier festival international Théâtre 2005 essaie de démontrer que la rencontre d'une telle poétique théâtrale avec le principe de la « pièce bien faite » dérange le principe décisif du texte qui consiste dans l'union organique du mot et de la scène et qui crée ainsi une *deixis* théâtrale pointant vers le sens intégral. La déconnexion du texte et de la scène crée des ruptures, des fissures qui brouillent le sens et tendent, en effet, vers le chaos.

La question des émotions n'est pas absente de l'étude suivante non plus. Tereza Dlásková se consacre à une dramaturge en quelque sorte exceptionnel, Lenka Lagronová, en prouvant que la plus jeune génération des professionnels de théâtre trouve dans la fonction du « dramaturge » l'occasion pour cher-

cher le potentiel émotionnel des textes dramatiques ; c'est justement les émotions qui représentent la prémisse pour une réalisation scénique réussie.

Le rapport entre la mise en scène et la partition musicale dans le domaine de l'opéra est le sujet de l'article de Josef Herman intitulé *Du sens de l'opéra*. L'auteur analyse douze mises en scène, réalisées à Berlin, Dresde et Vienne (entre autre le festival Wiener Festwochen) entre mars et juin 2005 ; il étudie les conceptions de mise en scène et les réalisations scéniques par rapport aux partitions d'opéra, autrement dit il étudie l'interprétation de l'opéra par les moyens scéniques. Son analyse part de la prémisse selon laquelle la tendance d'une partition musicale est contraire à la tendance d'une création scénique : l'interprétation musicale recherche la réalisation la plus fidèle d'une partition en tant que projection de la forme acoustique d'une composition musicale, alors que la création scénique tend vers un énoncé thématique et actuel, réalisé par des moyens scéniques actuels. Dans tous les cas étudiés, les intérêts contraires se sont réconciliés, ce qui est l'un des aspects de l'opéra contemporain.

Trois articles oscillent à la frontière entre une scénologie spécifique et non-spécifique : celui de Jana Jiroušková intitulé *Le masque dans la culture africaine traditionnelle*, celui de Denisa Vostrá intitulé *Le Japon sur scène : la scénicité intentionnelle et involontaire du pays du Soleil levant*, et finalement une note de Radovan Lipus. La problématique du rapport entre l'ancien et le nouveau, ouverte dans l'article de Gajdoš, réapparaît dans l'étude de Zdeňka Brandejská *Le théâtre dans la mémoire, la mémoire au théâtre*. Miroslav Vojtěchovský propose une analyse de l'exposition monumentale *La photographie tchèque du 20e siècle*, en prenant en compte ses aspects scénologiques. Le présent numéro se termine par deux fables de Přemysl Rut : *Le Louphomme* et *Le professeur et la poule*.

Časopis Disk o japonské (scénické) kultuře

Hiroto Išida, Dětské kabuki a dáma Hotoke

O tradičním japonském divadelním žánru oblíbeném i dnes

Příběh tanečnice jménem Hotoke (text 3. jednání hry)

Disk 2 (prosinec 2002)

Denisa Vostrá, Zeami o herectví v divadle nó

Zeami Motokijo, Cvičení vzhledem k věku; Devět stupňů

O filozofii herectví a herecké výchově: dva z proslulých traktátů nejproslulejšího představitele divadla nó z 1. poloviny 15. století v překladu Petra Holého

Disk 5 (září 2003)

Kan'ami Kijocugu, Stúpa a paní Komači

Klasická hra divadla nó v překladu Zdenky Švarcové

Zdenka Švarcová, Vzkříšení básně, básničky a legendy v divadle nó

Komentář ke hře

Disk 9 (září 2004)

Zdenka Švarcová, Kultivovanost, tradice, hodnoty (O působivosti tvaru, provedení a textu hry nó)

O (japonském) umění interpretace na příkladu vybrané pasáže ze Zeamiho hry Valeriánka

Disk 11 (březen 2005)

Dita Nymburská, Obraznost v díle Jukija Mišimi

O metafoře vůbec a Mišimově zvlášť

Disk 12 (červen 2005)

Petr Holý, Slavný den v divadle kabuki

Tradiční obřad „převzetí jména“ v slavné herecké rodině Nakamura Kanzaburó

Disk 12 (červen 2005)

Věna Hrdličková, Rakugo, umění japonských profesionálních vypravěčů

O tradici a současné podobě populárního zábavného žánru scénického vyprávění

Disk 13 (září 2005)

Denisa Vostrá, Japonská literatura 712–1868

Recenze knihy Zdenky Švarcové

Disk 13 (září 2005)

Petr Holý, Divadelní muzeum Cuboučiho Šójóa na Univerzitě Waseda

O nejvýznamnějším japonském středisku studia divadla na proslulé tokijské univerzitě

Disk 13 (září 2005)