

disk

časopis pro studium dramatického umění

20 červen 2007

Obsah

ÚVODEM | 3

SCÉNOLOGIE OSTRAVARU: OD SEBESCÉNOVÁNÍ K MIZEZI JAROSLAV VOSTRÝ | 6

TANEC SV. VÍTA ANEB TEATRALITA, PERFORMATIVITA, NEBO SCÉNIČNOST? JÚLIUS GAJDOŠ | 24

SCÉNOLOGIE KRAJINY 2 JOSEF VALENTA | 32

RORSCHACHŮV TEST JAKO MOŽNÝ NÁSTROJ VÝZKUMU VE SCÉNOLOGII JIŘÍ ŠÍPEK | 61

ZDÁNLIVÉ SNĚNÍ OSAMĚLÉHO GÉNIA MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 77

ZVUK VARHAN – SYMBIÓZA AKUSTIKY A UMĚNÍ VÁCLAV SYROVÝ | 84

OTOMAR KREJČA HEREC (2. V NÁRODNÍM DIVADLE A VE FILMU) ZUZANA SÍLOVÁ | 93

KOMAČI OD KLÁŠTERA SEKIDERA ZEAMI MOTOKIJO (S ÚVODEM A V PŘEKladu ZDENKY ŠVARCOVÉ) | 116

SEDMERO SVĚDECTVÍ TEXTU ZDENKA ŠVARCOVÁ | 137

VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY V DIVADLE NÓ A POUŽÍVÁNÍ MASKY AKIKO MIJAKE | 141

MODERNÍ DIVADLO V JAPONSKU V KONTEXTU DIVADELNÍ HISTORIE HIROŠI ITÓ | 149

BUBENICKÁ SHOW SKUPINY JAMATO DENISA VOSTRÁ | 152

PŘEHLEDNÉ A INSPIRUJÍCÍ DĚJINY DIVADLA FRANCOUZSKÉHO STŘEDOVĚKU JAN HYVNAR | 156

POZNÁMKA K PREHISTORII VIZUÁLNÍCH STUDIÍ MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 161

MUZEUM MODERNÍHO UMĚNÍ ANDYHO WARHOLA V MEDZILABORCÍCH JÚLIUS GAJDOŠ | 163

DRUHÉ MLÁDÍ KAŠPARA JUNG (ROZHLASOVÁ HRA O TŘECH STADIÍCH) PŘEMYSL RUT | 167

KONEC DOBRÝ, VŠECHNO ŠPATNĚ (ROZHLASOVÁ TELEVIZNÍ HRA) PŘEMYSL RUT | 175

SUMMARY | 183 — RÉSUMÉ | 185

Fotografie: NDM Ostrava (J. Hradil s. 7–9), DPB Ostrava (P. Hrušeš s. 11–13), Divadlo loutek Ostrava (F. Řezníček s. 15–19), J. Valenta (s. 33–55), Archiv ND (J. Svoboda s. 95. 98–101, 103–105, 109, 113), NFA (s. 97, 106, 107, 110, 111), Jošikawa Kóbunkan (s. 118), Tankóša (s. 132, 144, 146), Sógensha (s. 133), Heibonša (s. 135–137, 147), NHK (s. 144, 145), H. Gaudeková (s. 148), Dairakudakan (H. Jamazaki s. 150), SPAC (J. Mori s. 151), D. Vostrá (s. 153), Július Gajdoš (s. 164, 165)

Časopis Disk připravuje Výzkumný ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU pro Centrum základního výzkumu AMU v Praze a MU v Brně. Řídí Jaroslav Vostřý s redakční radou: Jan Císař, Tamara Čuříková, Július Gajdoš, Jan Hyvnar, Ivan Kurz, Zuzana Sílová (zástupkyně šéfredaktora), Václav Syrový, Miroslav Vojtěchovský; tajemnice redakce Lucie Krůtová. Adresa redakce Karlova 26, 116 65 Praha 1, e-mail casopisdisk@damu.cz, tel. 221 111 027. Grafická úprava & sazba Martin Radimecký. Vydává Nakladatelství KANT – Karel Kerlický pro Akademii múzických umění v Praze. Tisk Disk Davle, s. r. o. V roce 2007 vycházejí 4 čísla (19.–22.), cena jednoho z nich činí 115 Kč, pro předplatitele 90 Kč (tj. 360 za všechna čtyři) včetně poštovního. Objednávky vyřizuje Nakladatelství KANT – Karel Kerlický, Kladenská 29, 160 00 Praha 6, e-mail kant@kant-books.com, www.kant-books.com.

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

MK ČR E 16252

ISSN 1213-8665 (AMU)

ISBN 978-80-86970-39-4 (KANT)

© Akademie múzických umění v Praze & KANT – Karel Kerlický, 2007

<http://casopisdisk.amu.cz>

Toto číslo otevíráme statí „Scénologie Ostravaru: od sebescénování k mimezi“, v níž se Jaroslav Vostrý zabývá některými příznačnými tendencemi současného českého divadla, jak je ukázala i letošní přehlídka inscenací ostravských divadel nazvaná Ostravar. Jde zejména o využívání některých typických mediálních způsobů sebescénování. O přebírání těchto způsobů se ale nedá dost dobře mluvit v případě Lipusovy inscenace *Z Deníku Ostravaka* v ostravském Divadle loutek, i když jde o dramatizaci webblogového vyprávění. Máme tu totiž co dělat se svérázným způsobem scénického rozvinutí některých jeho rysů, které už v originálu směřují od pouhého sebescénování k mimezi. V případě této inscenace stojí proti subjektivně individuální recepci mimořádně populárního webblogu intersubjektivně kolektivní zážitky: intersubjektivní z hlediska společných reakcí diváků a kolektivní z hlediska jejich psychofyzického společenství v intimním prostoru. Tato typicky divadelní komunikace se vyznačuje nejen blízkostí herců a diváků, ale zejména jejich vzájemnou otevřeností: ta tvoří snad nejdůležitější součást zážitku, který se rovná skutečnému sdílení jako opaku sebescénovanosti. Jde tedy o cosi přímo protikladného oddělenosti globalizované mediální scény od jejich diváků, oddělenosti, kterou vytváří osudová hranice mezi baviči a těmi, jimž jako by nezbývalo nic jiného než nechat se bavit.

Důležitým tématem se v rámci scénologických studií soustavně zveřejňovaných v tomto časopise stal vztah mezi scénicitou a teatralitou (viz např. Vostrého studii „Umění a scénicitost – nebo teatralita?“ v *Disku* 13). Téma důležité i z hlediska problematiky všeobecné scénovanosti či teatralizovanosti dnešního světa rozvíjí v tomto čísle Július Gajdoš ve statí „Tanec sv. Víta aneb Teatralita, performativita, nebo scénicitost?“ Inspirovala ho kniha Tracy C. Davisové a Thomase Postlewaita *Theatricality* a zejména úvodní studie jejich editorů. Při svém pokusu určit hranice i přesahy teatrality k pojmům mímésis, theatrum mundi či performativní umění a performativita nedospěli citovaní autoři podle vlastního přiznání k žádným jasně formulovatelným výsledkům. Jejich konfrontace teatrality a performativity rozvíjená v souvislosti s konfrontací divadelního umění a života (a s ní spojenou konfrontací reprezentace a prezentace, iluzivnosti a symboličnosti, moderny a postmoderny atd.) zůstává neuzavřená. Právě proto poskytl Gajdošovi příležitost navázat zejména na jeho studie věnované performativnímu umění (viz *Disk* 17, 18 a 19) a zdůraznit hlubší souvislosti zmíněných pojmů, na které poukazuje jejich konfrontace s pojmem scénicitosti, jak se definuje v rámci scénologie.

Scénologické problematice jsou v tomto čísle věnovány i studie Jiřího Šípka o Rorschachově testu jako možném nástroji scénologického výzkumu a pokračování „Scénologie krajiny“ Josefa Valenty. Svérázný

komentář k Šípkově příspěvku přitom tvoří článek Miroslava Vojtěchovského „Zdánlivé snění osamělého génia“, věnovaný Giorgio de Chiricovi. Chiricovo ‘zjevení’, které má být podle něho protikladem ‘inspirace’ dávných umělců, jako by stálo proti Rorschachovým skvrnám, které mají ostatně předchůdce v Leonardových vlhkých skvrnách na zdi či kamenech nestejné barvy, případně mracích a bahnité vodě, které podněcují malířovu mysl a případně probouzejí k životu to, co je uloženo v hlubších vrstvách jeho psychiky. Možná právě konfrontace obou příspěvků může poskytnout materiál k dalšímu uvažování nejenom o vztahu vědomého elementu tvorby k nevědomému, bezprostředně vnímané reality a jejích možných odkazů, ale i bezprostředně scénického a vykalkulovaně i bezděčně scénovaného – a zejména ovšem (nejobecněji) o vztahu zjeveného a jevícího se a toho, co se skrývá za tím zjeveným i co se v něm samém přes svou skrytost nabízí k bezprostřednímu prožitku i interpretaci.

První díl Valentovy studie uveřejněný v minulém čísle *Disku* byl zaměřený na zkoumání styčných ploch mezi jevy označovanými jako krajina a jako scéna. Druhé pokračování se pokouší být při uplatnění scénologického pohledu na přirozenou krajinu konkrétnější. Podtitul ‘diváci a aktéři’ naznačuje obsah: Valenta se zabývá možnostmi uplatňování scénického smyslu člověka při vnímání krajiny a úlohou představ jako nástroje k odhalování jejího scénického potenciálu. Dále se z hlediska vztahu ke krajině zamýšlí nad ‘druhou stranou mince’ scéničnosti, dramatičnosti (hledání dramatického potenciálu krajiny), a také nad divadelností jako ‘variantou’ scéničnosti (divadelní potenciál krajiny). Na konkrétních příkladech převážně z krajiny Kokořínska se též pokouší oba potenciály dokládat. Od diváckého vnímání krajiny přechází ke scénickému aktérství člověka v krajině a opět se pokouší pojmenovat jeho základní podoby (počínaje elementárními emočními expresemi v reakci na krajinu a konče např. rekultivacemi člověkem zdevastované krajiny). Třetí část studie se zaměří na konkrétní analýzu scénického potenciálu Polomených hor (resp. Kokořínska).

V rámci sledování vztahů mezi uměním a technikou, které tvoří náplň činnosti Centra základního výzkumu Akademie múzických umění a Masarykovy univerzity, se Václav Syrový zabývá píšťalovými varhanami, které mezi hudebními nástroji zaujímají zcela výjimečné postavení. Jsou bezesporu nástrojem nejsložitějším po konstrukční i výtvarné stránce, ale také nástrojem zcela individuálním ve svých zvukových vlastnostech. Právě v těchto vlastnostech se nejtěsněji prolíná umění s technikou, konkrétně s akustikou. Jenom těžko nalezneme dva identicky znějící nástroje, přestože budou formálně vykazovat stejnou dispozici. Důvodem této individuality je nezaměnitelná vazba zvuku varhan na prostor, ve kterém se nalézají. Příspěvek Václava Syrového pojednává o základních aspektech zvuku varhan, které jsou nejenom příčinou jejich výjimečnosti, ale které mají bezpochyby mnohem širší a obecnější platnost v oblasti tvůrčí práce se zvukem vůbec. Jsou zde vysvětleny podmínky tvorby tónu v samotné píšťale, dále je prezentována filozofie struktury celkového zvuku varhan, problema-

tika vyzářování a šíření varhanního zvuku v daném prostoru, otázky související se subjektivní reflexí tohoto zvuku a v neposlední řadě též obecná problematika zvukového návrhu varhan. Kromě akustického pohledu na uvedené základní aspekty zvuku varhan jsou v příspěvku zohledňovány mnohé momenty symbiózy techniky a umění, tolik typické nejenom pro píšťalové varhany, ale pro všechny hudební nástroje jako nezastupitelné artefakty kulturní společnosti.

Pokud jde o výzkum přínosu herecké generace 1945 českému divadlu, uveřejňujeme v tomto čísle 2. část studie Zuzany Sílové „Otomar Krejča herec“, jejíž první část jsme otiskli v *Disku* 18 (prosinec 2006): zatímco v ní se autorka věnovala zejména spolupráci Otomara Krejčí s režisérem Jiřím Frejkou v Městském divadle na Vinohradech, tato část pojednává o jeho herecké činnosti v Národním divadle a ve filmu. K příspěvkům věnovaným historii divadla patří Hyvnarova recenze vynikající knihy o divadle francouzského středověku vydané 1998, jejímž autorem je Charles Mazouer: zaslouží si pozornost zejména vzhledem k tomu, jak je naše povědomí o středověkém divadle stále kusé (i když k němu v poslední době přispělo i české vydání ‘osmi studií o starém českém divadle’ Jarmily Veltruské s titulem *Posvátné a světské*). V tomto čísle tiskneme i další příspěvky ze sympozia o japonském tradičním divadle, konaného v prosinci 2006 (zprávu o něm a informace o autorech najde čtenář v *Disku* 19): jde o úvahu Zdenky Švarcové „Sedmero svědectví textu“, věnovanou hře *Komači od kláštera Sekidera*, kterou současně uveřejňujeme v autorčině překladu; Akiko Mijake se v textu pojednávajícím o výrazových prostředcích divadla nó věnuje zejména používání masky a Hiroši Itó modernímu divadlu v Japonsku v kontextu jeho tradice.

Číslo uzavírají dvě hry Přemysla Ruta: *Druhé mládí Kašpara Junga* (označené jako ‘rozhlasová hra o třech stadiích’) a *Konec dobrý, všechno špatné* (s podtitulem ‘rozhlasová televizní hra’).

red.

Scénologie Ostravaru: od sebescénování k mimezi

Jaroslav Vostrý

Ostravar připomíná název nějakého piva, dokonce to pivo opravdu je. Psaný (provokativně?) s pomlčkami mezi slabikami *Ost-ra-var* dostává nové konotace: o významu vyděleného 'varu' nemohou být pochyby, i když s možnou asociací k pivní značce dostává poněkud parodický ráz, o souvislosti 'ra' se staroegyptským božstvem slunce (psaným dnes spíš Ré či Rea) mohou být sice pochyby, ale zdůrazněně 'ost' tu má zřejmě asociovat 'pomíjený' východ. V uvedené transkripci jde v každém případě o přehlídku ostravských divadel, jejíž jedenáctý ročník se konal koncem února a na začátku března. Festival vznikl z iniciativy tehdejšího vedení činohry ostravského Národního divadla moravskoslezského v době, kdy na sebe tato činohra chtěla právem upozornit: produkovala takové divadlo, které patřilo opravdu k tomu nejlepšímu, co bylo tehdy – opakujme v té souvislosti s upřímnou a poněkud překvapenou lítostí výraz 'tehdy' – možné v českém divadle spatřit. Věnujeme-li v tomto časopise s příslušným zpožděním pozornost letošní ostravské přehlídce, děláme to nikoli kvůli kvalitě jednotlivých inscenací či dokonce za účelem jejich hodnocení. Zajímavé byly totiž především jisté tendence, které tu bylo možné identifikovat a které jsou příznačné nejenom pro divadlo v Ostravě. Právě vzhledem k těmto tendencím nebudeme se také věnovat tzv. 'střednímu proudu', přestože bude – ať kdo chce či nechce – vždycky tvořit základ toho, čím a jak činoherní divadlo koneckonců i v Česku působí – a to jak na většinu svého obecenstva, tak (jako svěbytný druh scénického umění) na další umělecké i neumělecké druhy scénických projevů. Z tohoto 'středního proudu' – a mohli bychom také mluvit o tzv. 'interpretačním divadle' – se dočkalo nejpříznivějšího přijetí tentokrát nikoli podobně zaměřeným inscenacím Národního divadla moravskoslezského (ctižádostivé sny jeho dramaturgů se ostatně zřejmě neubírají tímto směrem), ale *Rackovi* a *Noci tribádek* Komorní scény Aréna. To je třeba ocenit i jako důkaz toho, že zdejší soubor šéfovaný Ivanem Krejčím rozhodně nechce sdílet osud těch divadel, která konečně dostala důstojné podmínky pro svou práci, a veškerý půvab, jímž se do té doby vyznačovala, začala ztrácet – jako by to byl půvab spojený právě s tím, co jim mělo údajně vlastně bránit dělat 'skutečné' divadlo.¹

¹ Vzhledem k tomu, o čem bude ještě také řeč, sluší se poznamenat, že Ivan Krejčí studoval na pražské DAMU; možná se ve směru, kterým divadlo vede, nějak projevuje i z dlouhodobějšího hlediska tradičnější zaměření katedry činohry na této škole na rozdíl od brněnského 'postmodernismu': zásadně důležitý není ovšem ani v tomto případě 'směr', ale individuální výsledek a opravdu prospěšný dialog nějakých 'směrů' je v umění možný jedině na základě pozoruhodných individuálních výsledků.

F. M. Dostojevskij / A. Wajda: Zločin a trest.
Činohra Národního divadla moravskoslezského
v Ostravě 2006. Úprava textu Marek Pivovar
a Věra Herajtová, režie Věra Herajtová, scéna
Jana Preková, kostýmy Marie Jirásková. Jan Hájek
(Raskolnikov) a Gabriela Mikulková (Soňa)



Z toho, čím přispělo k obrazu jistých příznačných tendencí Národní divadlo moravskoslezské, tak můžeme (a to opravdu s dobrým svědomím) nechat stranou *Racka* a *Dům Bernardy Alby*. Pominout z hlediska výsledku by bylo tím spíš oprávněné i dramaturgickou splácaninu z Dostojevského *Zločinu a trestu*, pro niž si její původci zvolili jako podklad proslulou scénickou adaptaci Andrzeje Wajdy; tuto adaptaci ovšem necitlivě rozkošatili rozhodně nikoli v původním duchu: její původní smysl – a to jak čistě ‘divadelní’, tak tematický, když oba jsou ostatně vždycky jeden od druhého neodmyslitelné – provinčně vtíravou sebeukazovací strojeností také nakonec zcela pohřbili. Ostatně, proč by měla mít inscenace klasického příběhu pojatá v quasi-postmoderním stylu nějaký smysl, že?² Čeho si ale přece jen stojí za to všimnout, je spojení sebeukazovacího herectví s režijní stylizací, v jejímž rámci jako by byli herci dneska schopní udělat opravdu cokoli, a to bez ohledu na potřebu rozvíjet vlastní téma (nejenom k vlastnímu prospěchu).³ Tak nám už tato inscenace předkládá

² Jaksi zásadně může tato inscenace NDM sloužit (ještě víc než *Tři sestry* Divadla Petra Bezruče, o nichž bude řeč později) jako ukázkový projev bohužel velice rozšířené nemoci současné činohry, která chápe i klasický příběh s neustále aktuálními otázkami, díky nimž si tento příběh i jako permanentní výzva k novým interpretacím získal odpovídající místo v západní kultuře, jako pouhou příležitost k režijně-hereckému sebescénování.

³ V tomto ohledu je příznačný osud dlouholetého předního člena činoherního souboru NDM Jana Fišara, jehož sílu a půvab (tj. téma) lze hledat v jakési živelné síle se skrytým lyrickým nábojem, která se různě projevuje v rozličných situacích včetně těch, kde se nemůže projevit jinak než zkresleně a kde ji postava třeba ke své hanbě zapírá nebo kde se ta skrytá lyrčnost může jevit jako charakterová slabost (viz rejstřík jeho postav od Astrova k Cyranovi a od Maupassantova Miláčka ke Starostovi z Dürrenmattovy *Návštěvy staré dámy*); je příznačné, že jak v postmoderním *Zločinu a trestu*, tak v ‘interpretačním’ *Rackovi* se musí sebestylizovat samozřejmě nejenom vlivem obsazení, ale zejména vzhledem k pojetí příslušné postavy v rámci inscenačního celku do tematického rámce bezmoci, která se nakonec – viděno z hlediska možnosti tohoto vynikajícího herce – stává i bezmocí či přesněji jalovostí hereckou.



Radmila Adamová: Holky Elky. Činohra NDM 2006. Úprava textu Štěpán Pácl a Marek Pivovar, režie Štěpán Pácl, scéna David Bazika, kostýmy Eva Kotková. Lada Bělašková (Elka 2), Pavlína Kafková (Elka 3), Gabriela Mikulková (Elka 1)

i terminologický problém: Mluvím-li o hereckém sebeukazování či sebescénování, může to trochu plést. Budiž tedy jasné, že v takovém sebeukazování vidím cosi protikladného skutečnému hercovu sebeotevření, tomu sebeotevření, v jehož rámci talentovaný herec využívá materiálu role k něčemu, co má rozhodně blíž k upřímnému (sebe)svěřování ve jménu někoho 'jiného' (nějaké fiktivní postavy a možného lidského osudu) než k sebedemonstraci ve smyslu 'udělám cokoli'. Mluvím-li tedy v této souvislosti o 'sebescénování', myslím tím právě a zejména herecky netvořivé předvádění sebe sama, resp. jakési *apriorní* sebescénování ve smyslu stylizace podle jistého klišé. Taková stylizace je ve své pravé podstatě opakem tvořivého sebetvarování v rámci aktivního reagování na relevantní podněty, sebetvarování řízeného ostrým scénickým smyslem. Naproti tomu sebeotevření, které s tímto sebetvarováním souvisí, vyvěrá ze specificky herecké tvořivosti, po jejímž uplatnění skuteční herci tak touží: na schopnosti poskytnout jim příležitost k němu je také třeba měřit jak kompetenci dramaturgovu, tak režisérovu.

Z hlediska této problematiky zasluhují pozornost především ty inscenace Národního divadla moravskoslezského, které souvisejí se zřetelnou tendencí k divadelnímu využití oněch fenoménů apriorní scénovanosti, které se zdají spoluurčovat současný (jakoby předem daný, tzn. obecně mediální) obraz světa. Tyto módní fenomény je totiž možné učinit základem inscenace už jako takové, tj. pro herce a herečky nejenom snadno zvládnutelné, ale vlastně i dvojnásobně



Zdenek Plachý – Jiří Šimáček: Nepohodlný Indián. Činohra NDM 2007. Režie Zdenek Plachý, scéna Marek Pražák, kostýmy Linda Dostálková. Vojtěch Blahuta (Moudrý králík), David Viktora (Red or Death), Petr Houska (Diesel)

lákavé. Nemohou se tito čeští herci a české herečky v rámci takového jevištního vyjadřování také tak trochu cítit těmi hvězdami globalizované světové scény popstarů a modelek všeho druhu, které činí příslušné hry přímo svými postavami, nebo k nim aspoň odkazují, když pracují s typy fungujícími v obecném povědomí v podobě, jakou jim dal třeba americký film se svými hvězdami? Vždycky tu přece jde o postavy tak či onak spojené s prostředím skutečných celebrit, k jejichž 'slávě a penězům' mají naši herci a naše herečky (ale ovšem i autoři) bohužel tak daleko jako secondhand ke značkovým výrobkům: Ale – může si říct v té souvislosti náš člověk – copak by se jim nemohli za příznivých okolností docela dobře vyrovnat (nedokázal to ostatně aspoň tak trochu Jan Tříska či Karel Roden)? A nemohou se nad ně cítit dokonce aspoň na chvíli tak trochu povznesení/é, když účinkují v inscenaci, ve které jde ve vztahu k příslušným modelům (ať jakoby, nebo skutečně) do nějaké míry o parodii? A nečiní se připodobněním k těmto modelům divadlo také lákavým zejména pro adolescenty, jejichž sny se většinou opravdu do značné míry formují podle představ, které jim vnucuje mediální svět (a právě v tomto smyslu zřejmě leckdy odpovídají i snům některých divadelních 'tvůrců')?

To samozřejmě nemluvím jen o inscenaci hry *Holky Elky* či o *Nepohodlném Indiánovi* Národního divadla moravskoslezského. V případě upravených *Holek* Radmily Adamové jde o inscenaci hranou ve studiovém prostoru zkušebny Divadla Antonína Dvořáka. „Soap western – pro nového člověka“ *Nepohodlný Indián*

Plachého a Šimáčka s „jakoby scorsesevsky-tarantinovskými dialogy“ – tak zní možná i trochu ironická a současně jistě zcela vážně míněná, a tedy i poněkud namyšlená charakteristika brněnského režiséra a spoluautora Zdenka Plachého, uveřejněná v programu – se hraje na velké scéně Divadla Jiřího Myrona (ačkoli by se rozhodně lépe vyjímal v nějakém sklepním prostoru nebo gymnaziální tělocvičně půjčené místnímu studentskému divadelnímu sdružení). Stejnou tendenci představují totiž také inscenace současného Divadla Petra Bezruče – ostatně programově zaměřené na adolescenty –, a to ať jde o dramatizaci *Zběsilosti v srdci*, známé zejména z Lynchovy filmové verze, nebo o inscenaci hry Petra Kolečka *Britney goes to heaven*. Pod místní verzí *Zběsilosti* je v Ostravě podepsaná Daniela Jirmanová a režisér Jan Mikulášek a hraje se uprostřed diváků v hlavním sále DPB, zatímco *Britney* v tzv. Márnici. Tendenci k přebírání motivů známých z nových médií jako by ale vykazovala také divadelní adaptace *Deniku Ostravaka*, hraná na jevišti ostravského Divadla loutek, pod kterou jsou podepsaní Marek Pivovar a režisér Radovan Lipus. Zdrojem této inscenace nebyl ovšem tentokrát nějaký příznačně scénický prototyp, ale vyprávění, přesněji webový blog; spontánní původ a ohlas tohoto vyprávění nemá však nic společného se zavedenými způsoby mediálního marketingu, jejichž originalita se víceméně rovná jejich ‘globalizovanosti’. Inscenační tvar je také jak tímto svým původem z textu psaného místním nářečím, tak provedením (na rozdíl od výtvorů, v nichž se různým způsobem mísí převážně brněnské či pražské impulzy) jaksi nefalšovaně ostravský. Právě tím se také tak sympaticky liší od neuměle zfalšovaného podání Ostravaka v České televizi, pod kterým je kupodivu také podepsaný jako scenárista M. Pivovar a jehož falešnost vydržela, ba málem se ještě stupňovala, i když se čtení z Ostravakova webblogu ujali ostravští herci. O *Deniku Ostravaka* bude ale ještě podrobnější řeč v závěru.

Pokud jde o *Nepohodlného Indiána* brněnské dvojice, je to víceméně chartrně propojené pásmo výjevů, i když se tu balet s pseudowesternovými krvavými výjevy nestřídá, ale prolíná, zatímco *Holky Elky* i *Britney goes to heaven* usilují přece jen o soustředěnější tvar. *Holky Elky* brněnské studentky teorie a historie divadla (viz údaj v programu) měly premiéru v Praze, kde se jich ujalo divadelní sdružení Letí. V Ostravě jde vlastně o adaptaci, při níž dramaturg Pivovar autorku proti všem pravidlům vynechal (viz její dopis, zřejmě dodatečně připojený k programovému sešitu, kde je otištěný nikoli původní, ale adaptovaný text, ačkoli přečtení původního textu se tu vřele doporučuje). I když takové jednání dramaturgie lze sotva považovat za omluvitelné, ostravská divadelní úprava, na níž se podílel režisér Štěpán Pácl (letos bude absolvovat činoherní režii na pražské DAMU), je v každém případě vedená ušlechtilou snahou eliminovat jistou kýčovitou barvotiskovost předlohy. První část hry je soustředěná k čekání řevnivých modelek na casting či fotografování (nejistota, oč opravdu jde, má působit jako dramatický činitel). Může se tedy vyjít z příslušných klišé, která jsou ale herecky málem virtuózně využita (jistě také díky režisérovi), takže modelová odvozenost výkonů jednotlivých hereček má nejednou opravdu vtip. Na rozdíl od toho je druhá část zejména v původním znění až neomaleně melodramatická: právě protože se Pácl s Pivovarem pokusili tuto melodramatičnost utlumit, vysloužili si protest autorky. Možná ji nevyzvali ke spolupráci, protože nevěřili, že by se vzdala třeskutého srovnání mravně rigorózního postoje své postavy ošetřovatelky, která pečuje modelce o matku (v inscenaci sdružení Letí



Barry Gifford: Zběsilost v srdci. Divadlo Petra Bezruče Ostrava 2006. Dramatizace Daniela Jirmanová, režie Jan Mikulášek, výprava Marek Cpin. Petra Bučková (Lula), Pavel Gajdoš (Sailor)

je to prý dokonce jeptiška), tak prudce kontrastujícího s postojem samotné modelky. Tato modelka v originále svou nevnímající matku upoutanou na kolečkové křeslo (náležitě 'sjetá') dokonce připraví o život: matčina nevíтанá návštěva zaranžovaná ošetrovatelkou jí přece překáží ve snaze vyhovět příkazu agentky a sadomasochistické milenky v jedné osobě. Takový čin je ostatně zcela v duchu autorčina 'uchopení' prostředí modelingu jako světa drog, potratů a sexuálních i obecně morálních deviací. Otázka jenom je, proč dramaturg takovou hru vůbec vybral: v úpravě inscenátorů je sice zbavena největších nehorázností, ale i tak zůstává svou morálkou v příkrém rozporu s neskrupulózním pohledem, kterým dramaturgyně NDM Špičková doporučuje v programu *Nepohodlného Indiána* jeho spoluautora Jiřího Šimáčka, kromě všech jiných zásluh, také jako autora fetišistických pornografických obrazů. Ostatně, kdo by na kterémkoli současném českém divadle vyžadoval nějaký pohled opřený o nějaký zásadní postoj – hlavně že lidi přijdou (přijdou-li).

V Divadle Petra Bezruče si nesmějí dělat se zastaralými tabu pochopitelně už vůbec žádné starosti. Dobře vědí o dráždivých *topoi* (či *juicy topics*, chcete-li) fascinujících adolescenty a spojených s násilím, sexem a morbiditou. Právě ony se dávno staly vděčnými motivy v rámci oné globální cooltury pro mladistvé, která uspokojuje jejich potřebu vzpoury proti (pokrytecké) kultuře dospělých, ale zároveň spolehlivě zařazuje konzumenty této cooltury do širších mediálně globalizačních vzorců. A chování v duchu těchto vzorců rozhodně nebude znamenat nějaké ohrožení těch, kteří mají z globalizace (včetně kulturní) největší



Petr Kolečko: *Britney goes to heaven*. DPB 2006. Režie Daniel Špinar, výprava Pavel Svoboda. Tomáš Krejčí (Hool, kinderkool), Marcela Čapková (Marie, matka), Tereza Vilišová (Britney Spears, zpěvačka), Tomáš Dastlík (Kolben, dělník)

prospěch. Dramaturgii DPB vede marketingové zaměření tohoto divadla docela logicky od 'kultovního' *Trainspottingu* ke 'kultovní' *Zběsilosti v srdci*, jejíž dějový princip (tj. útěk mladé dvojice před matkou) je totožný s útekem před (příslušně nekompetentní, ba vražednou) dospělou autoritou a svým způsobem dospělosti vůbec. Takové předlohy jsou pro současné české divadlo tím lákavější k využití, čím víc jejich postavy vyhovují účelům apriorního sebescénování podle příslušného vzoru. A to je sebescénování, které nemá daleko k podobnému sebescénování primitivnějších pubescentů v hledišti a jejich potřebě mít příslušné vzory, nabízené všestranně propagovanou 'kultovní' resp. 'cooltovní' produkcí, přímo před sebou; tj. mít možnost vnímat je bez zcizujícího prostřednictví filmového plátna či obrazovky. V takovém zcizujícím podání mohou totiž nechávat v duši přece jenom stín pochybnosti, jestli je něco podobného (a u nás!) opravdu možné...⁴ Koná-li se taková výprava do nebezpečného prostoru zběsilých vášní

⁴ Samozřejmě nejde o to, je-li něco takového možné z hlediska reality a reálnosti (to dnešní adolescenti dávno vědí, že ano), ale jestli je to možné tak otevřeně a naplno – tj. často s primitivní vulgárností – ukazovat. Ta primitivní vulgárnost tu samozřejmě má sotva co dělat s bezprostřední přímostí vyjadřování v duchu dávných 'pohanských' slavností či 'karnevalové volnosti' s jejich sakrálně symbolickým kontextem: spíš poukazuje k redukovanému (zjednodušenému, primitivnímu) vidění, proti kterému představovalo umění vždycky v zásadě opozici. (To bylo třeba konstatovat v souvislosti s intelektualistickými tendencemi k přirovnávání podobné coolturní produkce k dávným způsobům iniciace, která vždycky souvisela s přechodem k dospělosti.)



A. P. Čechov: Tři sestry. DPB 2006. Režie Jan Mikulášek, výprava Marek Cpin. V popředí Tomáš Dastlík (Veršinín), Tereza Vilišová (Máša), Viktor Dvořák (Tuzenbach), v pozadí Kateřina Krejčí (Anfisa), Markéta Haroková (Olga), Jan Vlas (Andrej), Dita Zábranská (Irina), Tomáš Jirman (Čebutykin)

v divadelním prostředí, kde nehrozí nebezpečí následků podobných výprav v realitě, nemůže nic namítat ani alespoň liberální psycholog (pokud není nenapravitelný estét a nebude plastikově barvotiskovějšímu divadelnímu vydání těchto zběsilých vášní vytýkat z hlediska působení na adolescenty prostě špatný vkus). Co tu tedy mohou být platné námitky proti zneužívání příslušných klišé, i když takové zneužívání není nikdy příznivé ani pro divadlo, ani pro vnímavější diváky: divadlo přebíráním mediálních klišé promarňuje vlastní možnosti a pro diváky jsou odpovídající zážitková klišé překážkou myšlenkového dospívání, vždycky spojeného s jejich překonáváním. Pokud jde o charakter těchto klišé, jsou i v případě tohoto titulu melodramatická – ostatně tak je to i u předchůdce ostravských Davida Lynche, který si s nimi ovšem pohrává velice rafinovaným způsobem.

Mluvíme o zážitkových klišé: výraz 'zážitkový' vychází z příslušného kontextu, do kterého podobné divadlo nepochybně patří. Jde o známý kontext event-marketingu spojený s představou event-society či Erlebnisgesellschaft, která našla své zdůvodnění i v seriózní sociologické literatuře (viz Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft*, Frankfurt/New York 1992, resp. 2005), tedy se způsobem nabídky, kde hrají účelnost, trvanlivost či technické parametry nabízeného zboží jen druhořadou roli, zatímco nejdůležitější je to, nakolik je (scénovaná) podoba takového zboží spojená s příslušným potenciálním zážitkem (nejčastěji zase

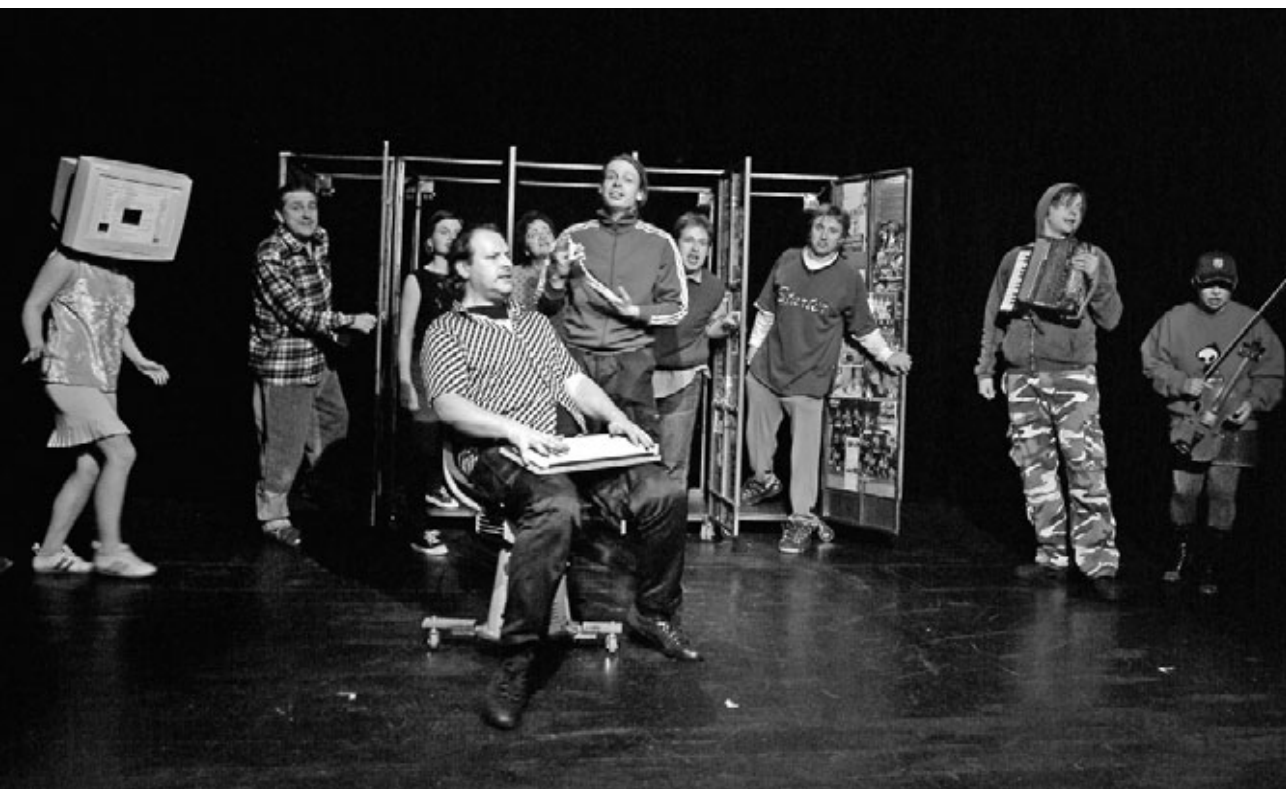
víceméně narcistním zážitkem sebe sama).⁵ Umění, vždycky uspokojující potřebu nějakých (neběžných) zážitků, se díky takovému přístupu může i po této – řekněme ‘ideové’ – stránce zařadit mezi ostatní zboží na trhu (kde se samozřejmě vyskytuje zboží uspokojující jak náročnější, tak primitivnější potřeby) a ostatní zboží naopak přiřadit k estetickým objektům. Může se samozřejmě vyskytnout oprávněná otázka, nakolik se v rámci této (i vědecké) představy ‘event-society’ zaměňuje ideál za skutečnost: dokonce lze se značným oprávněním mluvit o utopickém ideálu, který při své ego(t)isticky orientované individualističnosti nahradil utopický ideál kolektivistické společnosti postavený na jakoby objektivních (tj. domněle vědeckými zákonitostmi fundovaných) předpokladech; jako tento naposled zmíněný ideál sloužil skupinám chtivým neomezené moci, tak ten dnešní slouží skupinám chtivým neomezeného zisku.

Ale byla také řeč o dospívání ve smyslu přechodu z jedné životní etapy do druhé (tedy ve smyslu nějaké změny), ze kterého jako by se dnes stával stále větší problém. Nepokládalo se kdysi za příznačný atribut nedospělosti právě sebescénování spojené s narcistním sebeobdivem vyvažujícím adolescentní pocit méněcennosti? A může se této nedospělosti lichotit něčím víc než předváděním sebeobdivu k tomu primitivnějšímu či aspoň banálnějšímu v sobě (a nemusí jít jen o sebeobdiv jednotlivce, ale i vzájemný obdiv zamilované dvojice), které poskytuje sebescénování jistého druhu vlastně předem schválený vzor? A k té dospělosti ve smyslu jisté změny: copak není dnes tak rozšířené a neapeluje se v zájmu trhu právě na takové jednání, které rozhodně nevyplývá z nějaké touhy po změně, ale ze zážitku libého *ted’*, které jako by bylo (při plnění jistých reklamních sloganů) možné neustále prodlužovat? O setrvání v takovém věčném *ted’*, v jehož rámci se upřednostňuje spíš jednoduchý požitek než náročnější zážitek, jde ve *Zběsilosti* právě ústřední milenecké dvojici krvelačně pronásledované hysterickou matkou, uraženou odmítnutím milence vlastní dcery. O potenciálně symbolických konsekvencích tohoto pronásledování už byla řeč: je charakteristické, že nakonec i v Lynchově filmu s jeho vytríbenou ironií se příběh dojemně uzavře přihlášením muže k ženě a dítěti, tedy vstupem do dospělosti podle tradičního vzoru, a ‘iniciace’ se všemi jejími (nakonec překonanými) nástrahami v podobě křiklavých vybočení z přijatého řádu se tak přese všechno naprosto řádně dovrší.⁶

Takové soustředění na pubertálně romanticky ‘zážitkové’ *ted’* má ovšem své obecnější důsledky v inscenační praxi divadla, a to zvláště citelné tam, kde se obzor postav na pouhé *ted’* zdaleka neredukuje. Tak je to například v Čechovových

5 Když už jsme u eventmarketingu: je zajímavé, jak i v případě divadelního představení, které má přece znamenat zážitek už (a především!) samo o sobě, se čím dál víc uplatňuje například umělé zvyšování dojmu jeho mimořádnosti tím, že nechám diváky čekat třeba někde v úzké chodbě, a to i s jistou pochybností, jestli se dovnitř vůbec dostanou, aby jim pak samo usazení v hledišti přišlo jako skutečná událost (=zážitek). K eventmarketingu patří samozřejmě i každý podobný festival, v jehož rámci (a tedy ve spojení s dalšími zážitky, které mě na něm mohou potkat) se konkrétní představení může jevit jinak než při běžné návštěvě divadla: z toho důvodu je také pořádání podobných ‘událostí’ pro divadla výhodné vzhledem k žádoucím budování jejich obrazu. V Ostravě hraje přitom zásadní úlohu přítomnost studentek i studentů teatrologie a dalších vysokoškolských divadelních oborů, kteří mohou vytvořit příslušnou náladu a v konkrétním případě i otrástit míněním zkušeného kritika: také ten se totiž někdy při posuzování určitého představení dá ovlivnit míněním těch, kteří je i v případě klasického díla vidí poprvé a podle toho jsou schopni třeba i přecenit jeho podání (zvláště když vyhovuje inklinacím příslušné věkové skupiny); že tu hraje úlohu obava nezdat se starý a snaha prokazovat permanentní otevřenost všemu ‘novému’, je mimo pochybnost a ve společnosti preferující věčné mládí a všechno nové taky svým způsobem logické (vedle či v součinnosti s přízrakovostí ke všemu).

6 Ne náhodou je v duchu ideálu event-society oblast nejlibějších zážitků spojená s mládím, které jako by si každý měl hledět co nejvíc prodloužit právě vzhledem k jeho ztotožnění s tím charakteristicky ‘zážitkovým’ věčným *ted’*.



**Ostravak Ostravski – Marek Pivovar – Radovan Lipus: Z Deníku Ostravaka. Divadlo
loutek Ostrava 2007. Režie Radovan Lipus, výprava Marek Pražák, kostýmy Eva
Kotková, hudba Nikos Engonidis. V popředí Nikos Engonidis**

Třech sestrách s jejich bohatě rozvinutým tématem času, který činí – jako ostatně v každém dobrém dramatu – daný okamžik, tj. ono proslulé *zde a teď*, průsečíkem (dané) minulosti s (nejistou) budoucností: teprve tím se také ono *teď* mění v dramatické a z jednotlivých ‘teď’ se stává příběh. Umělecký šéf Mikulášek, který *Tři sestry* v DPB inscenoval a kterému na příběhu zřejmě moc nezáleží (protože budovat ho, je-li poněkud složitější, jak už bylo několikrát možné se přesvědčit, moc neumí), jako by dal hercům možnost vyvážit přísnou režijní stylizovanost tím, že se v některých okamžicích jeho inscenace *Tři sestry* mohou vyřadit tak, jak to odpovídá fikci, kterou DPB v *Trainspottingu* režírovaném zde před časem Tomášem Svobodou či ve *Zběsilosti v srdci* samotného Mikuláška poskytuje svým adolescentním divákům. Díky tomu zbývá ovšem z Čechovovy hry v Divadle Petra Bezruče jen série jakýchsi klipů, v nichž vystupuje každý vlastně sám za sebe; tzn. snaží se upozornit na své ego hereckým projevem zbaveným Čechovova soucítěnímilosrdného pochopení postav pomocí citlivého uchopení motivů jejich jednání. V důsledku jde o takový projev, který nemá vůbec daleko k jakémusi tanci na hrobě.

Ano, v případě Mikuláškových *Tří sester* je opravdu možné zvláště v některých okamžicích mluvit o tanci nad mrtvolou spojeném s jejím zadupáváním do země, ať si pod touto mrtvolou představíme naděje, utrpení i komičnost jakýchsi



extravagantních Rusů z přelomu 19. a 20. století, kteří měli k našemu (jedině pochopitelnému!) způsobu prožívání života tak daleko, nebo něco obecnějšího. Bylo by tak daleko od pravdy, kdybychom dokonce bez zbytečných servítků řekli, že zde vulgárnost zadupává jemnost a cooltura skutečnou kulturu, samozřejmě včetně herecké? Otázka jenom je, nakolik je to výsledkem nekrofilních tendencí, které jako by po Klimszově spíše biofilní éře znovu ovládly Divadlo Petra Bezruče s jeho příznačnou 'márnicí', nebo prostě režisérovy žádostivosti snadného úspěchu, které tak vyhovuje s podobnými náladami koketovat. Zdá se, že je to z větší části to druhé, ostatně, jak by takový schopný mladý divadelník nevěděl, co dnes nejněsněji přináší začínajícímu režisérovi proslulost a co bezprostředně souvisí s nahrazováním inscenační práce sebescénováním, které je u režisérů obvykle totožné se sebeprosazováním na úkor autora (dát se vyfotografovat v programu s královskou korunou na hlavě opravdu bohužel nestačí, i když to může jistým způsobem k budování příslušného nespécificky scénického obrazu přispět). Neúcta k sebelepšimu autorovi (jak se díky ní i režiséři zdaleka ne už tak mladí podobají adolescentům s jejich vzpourou proti autoritám, tak pochopitelnou v tom věku!) se samozřejmě vždycky projevuje i necitlivým, ba necitelným viděním jeho postav, které často prozrazuje obecně necitlivé vnímání ostatních, příznačné pro sebezahleděné jedince. Kolikrát jsme toho byli svědky právě v českých inscenacích Čechova, jehož vidění lidí je sice nemilosrdné, ale i nesentimentálně chápavé a dokonce nejednou i soucitné, jak to ostatně souvisí s přístupem lékaře (lékaře v původním smyslu).

Podobný sebescénovací režisérský přístup má pochopitelně vliv zejména na hereckou úroveň: k čemu jinému než k rezignaci na její rozvíjení může také

◀ Z Deniku Ostravaka.
Divadlo loutek
Ostrava 2007. Zleva
Edita Bandyová, Eva
Kavanová, Ivan Feller,
Irena Křehlíková,
Nikos Engonidis
a Lukáš Červenka

► Z Deniku Ostravaka.
Divadlo loutek
Ostrava 2007. Karel
Růžička, Ivan Feller
a Ivo Marták



vést uchopení přímo protikladné (zejména vnitřně) dramatickému, bez kterého je jakékoli scénické zpodobení těžko představitelné. Toto dramatické uchopení pak přímo závisí na takovém pojetí scénického *ted'*, kterému dodává pravý rozměr a hloubku střetnutí minulosti s potenciální budoucností. Právě toto permanentní střetávání (zápas!) je předpokladem skutečně plastického formování postavy zevnitř a přímým opakem pouhého sebescénování: v rámci sebescénování nahrazuje tento zápas (a on je to vždycky také zápas herce se sebou samým) sebeukazování v rámci příslušné víceméně apriorní stylizace. Na rozdíl od podobné apriorní stylizace je sebescénování skutečně *star* aspoň do příslušné míry opravdu její vlastní: právě jí jako by nakonec odpovídalo Stanislavského pozdní přesvědčení, že herecká postava není nakonec nic jiného než „já v daných okolnostech“. Tyto okolnosti zahrnují u velkého ruského divadelního reformátora samozřejmě i zápas příslušných motivů, jichž se činoherec (na rozdíl od nějaké *star*) dobírá teprve v zápase se sebou samým a ve spolupráci s ostatními. Není ovšem nakonec pochopitelné, když si mladý herec či vůbec divadelník v našich dnešních podmínkách řekne: „Proč bych to zrovna já na rozdíl od všech mediálních celebrit užívajících si svou patnáctiminutovou slávu, aniž musejí podstupovat jakýkoli tvůrčí zápas, měl mít (případně si to dělat) tak těžké?“

Mikulášek má brněnskou školu, Daniel Špinar, který v DSPB inscenoval Kolečkovu hru *Britney goes to heaven*, vystudoval na pražské DAMU už herectví – a možná i proto je schopný poskytnout hercům prostor k uplatnění vlastní tvořivosti, aniž je přestane vést – a *ted'* dokončuje (rovněž na činoherní katedře) studia režie, zatímco Kolečko (také tam) studia dramaturgie. Bez ohledu na Brno či Prahu jde ovšem i u Petra Kolečka v souvislosti s věkem i podobným klimatem



Z Deníku Ostravaka. Divadlo loutek Ostrava 2007. Irena Křehlíková, Karel Růžička, Ivan Feller: Jak mama dodrbala mikrovlnku

o jakési věčné *ted'*: postavy či spíše typy své rovněž (skoro)klipové kompozice, které nechal umřít už před pomyslným zvednutím opony, umístil proto do jakéhosi nebe. Už to je v rámci nabízejícího se srovnání se Sartrovou hrou *Huis-clos* (česky *Za zavřenými dveřmi*, případně *S vyloučením veřejnosti*) příznačné: zatímco Sartre umisťuje své postavy do pekla a takto založená situace je mu tedy obrazem lidských vztahů ukazovaných z jejich (v Sartrově době stále ještě i v rámci scénického umění) spíš skrývané stránky, pro Kolečkovy hrdiny včetně Gabriela je takové peklo natolik samozřejmé, že je neodmyslitelné i od nebe: to zde má ovšem s tradiční představou nebe asi tolik společného, jako 'hvězdné' prostory popkultury v představě jejich obdivovatelů s parodií. Ale spíš než o parodii jde v textu vlastně o jakýsi pamflet, který se rozhodně neživí nějakou nadějí na změnu současného vulgárního obrazu světa. S tímto obrazem, jemuž je toto (mediální) nebe nápadně podobné, je zřejmě třeba i z marketingových důvodů počítat. Předčasné frustraci (ať koketní, či skutečné) z takového světa čelí Špinar ve své inscenaci rozvinutím komediálních možností jednotlivých typů, ve kterých nacházejí herci vlastní prostor právě mezi příslušným klišé a schopností jeho parodie.

Když uvažujeme o převládajícím trendu současného Divadla Petra Bezruče s jeho 'márnici', může se dokonce vynořit otázka, do jaké míry tu tímto způsobem pracuje génus loci: Vzpomeňme na éru režiséra Josefa Janíka (zejména s dramaturgem Romanem Císařem), jemuž nebylo ovšem možné upřít v rámci daného směřování jistou protestně laděnou originalitu, motivovanou nepochybně i zhnusením z tehdejšího režimu. Jestli poukazuje současná inscenační praxe DPB ne snad k podobným, ale z hlediska životního pocitu v mnohém



Z Deniku Ostravaka. Divadlo loutek Ostrava 2007. Irena Křehlíková, Ivan Keller, Karel Růžička a Ivo Marták

srovnatelným zdrojům, nenutí to uvažovat o předcházející Klimszově éře jako o pouhém přerušení dlouhodobější tradice, o přerušení, jehož charakteristika jako 'biofilní' patrně nepostihuje všechny její vrstvy? Nehledě k tomu, že i charakteristika 'silný Klimsza' možná tak úplně a za všech okolností neplatí: letos jsme ho rozhodně zastihli (alespoň jako uměleckého šéfa činohry NDM) spíše ve slabší chvíli... Ale nesouvisí to, co je možné jistým způsobem spojovat s géníem loci DPB (DPB ve smyslu budovy, kde dnešní soubor sídlí), vlastně i s jistými stránkami někdejší hornické a hutnické Ostravy jako takové? A to právě s těmi stránkami, které jsou spojené s některými negativními důsledky její proměny v posledních patnácti dvaceti letech? Myslím samozřejmě důsledky spojené s jistou frustrací: frustraci bezperspektivního socialismu v posledním tažení tu totiž jen prodloužila frustrace z postkomunistické éry, v mnoha ohledech jistě tak perspektivní, i když pro leckoho (včetně většiny mládeže) přímo posthistorické. Tato posthistoričnost je víceméně totožná s oním setrvalým *ted* dnešní globální event-society, do níž jsme se konečně také jakž takž propracovali a kterou nám nejrůznější novodobí Panglosové představují, navzdory údajně (jen údajně!?) hrozícím katastrofám, jako nejlepší ze všech možných světů – jako by bylo třeba uvažovat v souvislosti s příslušnými frustračními náladami tváří v tvář české současnosti o nějakých teprve hrozících katastrofách! Ostatně, co k těmto těžko (natož jednoznačně) zodpověditelným otázkám říká skutečný Ostravak Ostravski představený v Divadle loutek?

I z Wikipedie je dnes možné se dovědět, že Ostravak Ostravski je pseudonym známého ostravského blogera, který od roku 2004 vydává blog na adrese

<http://ostravak.bloguje.cz> a jehož texty vycházejí i knižně (vydavatelství Repronis vydalo už šest svazků, poslední vyšel v únoru 2007 v padesátitisícovém nákladu!) a na CD nosičích. Radovan Lipus s Markem Pivovarem a souborem Divadla loutek sáhli k jeho vyprávění samozřejmě ještě předtím, než se ho (v Pivovarových scénářích) ujala Česká televize, ale v době, kdy jeho weblog navštívily už málem ty dnešní 3 miliony zájemců, a ještě dříve než sám Ostravak oznámil, že se rozhodl „zavřít kram“. Na první pohled jako by v Lipusově inscenaci rovněž šlo o využití mediální scénovanosti, v jejímž rámci staví ovšem Ostravak svou ostravštinou proti globalizovanosti svou lokální určenost (že by měl být člověk odněkud, víme už ze *Švejka*), stejně jako proti sebeukazování anonymitu. A co je možná nejdůležitější: díky ať už skutečnému či fiktivnímu sociálnímu zařazení zde proti celebritám (či „celer-britám“, jak říká sám Ostravak) stojí *everyman* a v divadelní verzi jeho ‘deníku’ proti sebeukazování ansámblůvá souhra živěná pochopením (=praktickou interpretací) Ostravakova textu. Až na poslední okolnost máme ovšem v ostatním co dělat nikoli se zásluhou divadla, ale nové internetové kultury: Proti profesionálním (a tedy konec konců vždy komerčním nabídkám) nových médií s jejich ‘reality shows’ všeho druhu, odsuzujících své vnímatele k pouhému voyeurství, jako by tato nová internetová kultura stavěla obraz skutečné reality a proti všem soutěžím o nové superstar opravdu demokratický výběr amatérského sebescénování, které se může dočkat kupodivu (?) tím většího ohlasu, čím méně je na úkor přirozené scéničnosti vypočítavě scénované... Bude tato nová internetová kultura ovšem opravdu schopná dovést svou vzpouru proti nadvládě až příliš viditelné ruky globalizovaného trhu k nějaké zásadní změně, jak doufají optimisté? Sám Ostravak nám samozřejmě nemůže potvrdit, jestli jsou tendence realizované dnes celosvětově v rámci tzv. Web 2.0 obecně opravdu tak revoluční, nebo konec konců rovněž natolik závislé na hlubších trendech všeobecné marketingové scénovanosti, jejímž (byť snad nikoli jediným možným, ale za to všeovlivňujícím) výrazem je to, co známe z převládajících mediálních aktivit. V každém případě je ale Ostravakův weblog a zejména jeho ohlas důkazem, že proti globální medializaci lze přece jen (aspoň někdy) postavit i něco jiného.

Mimochodem, není snaha o komerční využití Ostravakova vyprávění v ČT (viz reklamu na pivo, jímž jsme ostatně začali a kterou ČT Ostravaka uvádí, protože v příslušném pivovaru získala sponzora tohoto pořadu) dalším důkazem, k čemu je v dnešním rámci každé podobné počínání odsouzené?⁷ Ostatně právě na rozdíl mezi tímto podáním a divadelní realizací v Divadle loutek je možné ukázat, oč v něm opravdu jde a co je z něj možné udělat. Pokud jde o ČT, představuje se v něm na způsob proslulého pseudodivadelního komikování, tj. s takovým přístupem k předloze, ze které se herci snaží vytlouct jakous takous zábavnost, což se jim ne a ne podařit, protože – ponechaní v tom sami sobě – nejsou schopni odhalit její skutečný smysl. A tak televizní podání Ostravakových textů degenerovalo opět v sebescénování příslušných hereckých celebrit či ‘celer-brit’, pro které jako by nebyl text, který musejí číst, ničím víc než jakousi kuriozitou, čímsi jako šest prstů na něčí ruce, co snad může nakonec vzbudit smích, když k tomu ovšem příslušnou machou pomohou. Televizní prezentace činí ze situací,

7 I ve Wikipedii se dočteme, že televizní pořad „vzniklý v ostravském studiu a vysílaný od počátku roku 2007 se však tvůrcům nepovedl a původnímu dílu Ostravaka Ostravského spíše uškodil“.



**Z Deniku Ostravaka. Divadlo
loutek Ostrava 2007. Antonín
Šimela jako bezpečnostní
technik po havárii**

ze kterých Ostravakovy texty vyrůstají, pouhý podnět k přidáním nejnepřímým 'legračním' ilustracím. Herci Divadla loutek vzali tyto situace pod Lipusovým vedením zcela vážně a osoby z Ostravakova prostředí jako skutečné role; v prezentaci samotného Ostravaka se (ostatně v souladu s moudrým autorovým přáním, že se Ostravak při žádné scénické adaptaci nemá stát postavou ztělesňovanou jedním konkrétním hercem) ovšem k prospěchu věci střídají. Dá se říct, že scénicky rozehrávají smysl Ostravakova vyprávění a ne např. jeho povrchní atributy související s dialektem, uplatňovaným v TV zcela vnějším způsobem, zatímco ve skutečnosti představuje krajně významný prostředek hlubšího sdělení.

Nejde přitom jen o ozvláštnění (a tedy obnovení významu) jistých zbanalizovaných fenoménů neobvyklým slovním výrazem, který má ve srovnání s obecnou češtinou charakter neologismu či dokonce tropu. V rámci užitého jazyka, nikoli zvlášť bohatého z hlediska slovní zásoby, se totiž zejména jeho prozodické vlastnosti, přímo související s ostravštinou, stávají nositelem smyslu

prekračujícího význam nejenom jednotlivých vět, ale i popisovaných příhod. Na jedné straně poukazuje totiž 'lokální omezenost' Ostravakova jazyka na dnešní (obecnou) redukovanosť všech možných zážitků včetně těch spojených s dávnými slavnostmi (Vánoce, Silvestr). Současně a vlastně proti tomu ukazuje individuálně lokální prozodické zabarvení mluvy ale i k něčemu dalšímu: k tomu, co slova na své sémantické rovině nemohou vyjádřit, protože to není obecné (jako pouhé významy slov), ale právě individuálně emocionální. (Viz podobnou emocionální úlohu dialektu či quasi-dialektu u bratří Mrštíků a Preissově, jehož prostřednictvím jako by se emoce postav domáhaly přímého účinku na naši senzibilitu.) Tato individuálně emocionální rovina se aspoň touto cestou domáhá přímého vyjádření i v Ostravakově vyprávění a herci Divadla loutek to také vyjadřují, protože ostravštinu na rozdíl od televizních tlumočitelů neberou jako cosi, nad čím je každou chvíli třeba se pozastavovat, ale co je opravdu možné nechat v sobě, a tím i v divácích rezonovat jako projev čehosi osobnějšího, než jsou dnešní obecně přijaté (tj. v podstatě banální) slovní obsahy. Neumožňuje nám ostatně tento způsob vyjadřování hlouběji pochopit úlohu dialektu v projevu postav komedie dell'arte, u nichž střetnutí lokálně individuální omezenosti související s příslušným dialektem a obecných (a obecně pochopitelných!) lidských tužeb i obav přímo zakládá často dojemnou komičnost jejich jednání?

Od komedie dell'arte bychom se ovšem v souvislosti s Ostravakovým deníkem mohli dostat až k mimu; mám samozřejmě na mysli literární mimos, který je jakousi odnoží původního scénického mimu v rámci psané kultury. Spojení Ostravakova deníku s mimezí není opravdu vůbec od věci, protože v případě tohoto weblogu nemáme vlastně co dělat s nějakým 'autentickým' deníkem, jehož soukromý charakter se v rámci tohoto supermédia popírá určením k veřejnému svěřování (a tedy koneckonců k sebescénování, byť s největší snahou o 'autenticitu'). V případě Ostravaka Ostravského máme nepochybně spíš co dělat s jistou stylizací; jednoduše řečeno s vyprávěním, jehož autora můžeme oddělit od jeho hrdiny. Tímto hrdinou je čtyřicetiletý muž, který prázdnotu svého života, přes všechny vazby k rodičům i sestře a její rodině osamělého, nebere zdaleka tak lehce s humorem, jak plyne jeho vyprávění. Toto vyprávění má už vlivem ich-formy také velice blízko k předvádění, tzn. že v něm diegeze splývá s mimezí, narativita s performativitou a slovo s gestem. S mimem spojuje Ostravakův deník ale i zakotvení v současné každodennosti. Pozadí této každodennosti tvoří ovšem prožívání času v souvislosti s jednotlivými ročními dobami, tedy s jeho kruhovým průběhem, který zbavený svého přírodního zakotvení, spojeného se zemědělským způsobem života, se v rámci velkoměstské civilizace dávno oddělil od svého posvátného přesahu. Tak se i zážitky spojené s Vánocemi nebo Silvestrem dostávají na úroveň událostí jako jsou slevy v Kauflandu nebo nákup mikrovlnky či mobilu. V Ostravakově podání se všechny ty události stávají z velkých *zážitků* anoncovaných reklamou všedními situacemi, které je především třeba nějak *přežít*. Proto se mimochodem ze všech nabízejících se 'doplňků' ujal v Lipusově inscenaci právě výstupy bezpečnostního technika, resp. technika „tej BOZP a PO“, který má varovat občany Ostravy před možnou havárií, ať by ji způsobily chemické závody, OKD, OKK či někdo jiný, a naučit tyto občany chovat se tak, aby i takovou havárii – stejně jako oslavu Silvestra dokončenou na Stodolní ulici – nakonec přežili. Není to zajímavý komentář ke zmíněné koncepci event-society z hlediska 'obyčejného českého člověka'?

A tak zatímco řada inscenací předvedených na Ostravaru se spoléhá na apriorní scénickou stylizaci, inscenace předvedená – jaksi v zájmu zachování do-
 jmu intimity sdělení – na jevišti Divadla loutek, míří navzdory (či díky?) přímé
 inspiraci vyprávěním z weblogu (rovněž se vymykajícím jeho mezím totožným
 se sebescénováním!) někam dál: totiž přes úzké hranice, do nichž jako by dnešní
 divadlo odkazovala globalizovaná mediální současnost. Ty hranice jsou svým
 způsobem totožné s hranicemi sebescénování, které jako by soubor Divadla
 loutek pod režijním vedením Radovana Lipuse překonával tím snadněji, že
 normálně se jeho členové skrývají za loutkami, které vedou a mluví. Tito talen-
 tovaní lidé sehraní jako skutečný ansámbl mají proto jen malou naději na to, že
 si také jednou užijí svých 15 minut slávy, o kterých mluvil Warhol. Ale nespočívá
 právě v tom, co předvádějí v prostoru, kam se vejde tak 70 diváků, skutečná a ne
 Warholova patnáctiminutová sláva divadla a jediný předpoklad jeho možného
 vyrovnání s novými médii?⁸ S přebíráním příslušných ‘mediálních’ praktik,
 jejichž kvintesencí je povrchní sebescénování, je to právě opačně: místo aby
 divadlu pomáhala zbavit se pocitu okrajovosti, stávají se jen pramenem jeho
 skutečné marginalizace. V Divadle loutek jsme byli svědky rozehrávání web-
 blogového textu k mimezi, kterou v něm herci s režisérem objevili a která se
 neredukuje na pouhé napodobování čehosi zvláštního, protože je praktickou
 scénickou interpretací jeho hlubšího smyslu, tj. toho, co se v intimně individuál-
 ním případě nějak týká každého z nás. Jsou i u nás podobné divadelní události
 jako inscenace *Z Deníku Ostravaka*, která se zcela příznačně uskutečnila právě
 v Divadle loutek, ještě možné i v normálních podmínkách činoherního divadla,
 tj. například v činohře NDM?

⁸ Samo umístění této scénické produkce na jeviště, kam se vejde citovaný počet diváků, vybízí k úvaze o tom, nakolik umožňuje takové divadelní provedení, tak zásadně odlišné společnou (psychofyzickou) přítomností aktérů i diváků od původního blogu, názornou konfrontaci různých médií – konfrontaci jenom o to bezprostřednější, že původní vyprávění si o divadelní předvedení (aspoň v duchu divadelnosti, jak ji cítí Radovan Lipus) přímo říká. Zatímco v případě televize máme ještě občas co dělat se společným sledováním v úzkém rodinném kruhu, za počítačem sedí každý z účastníků komunikace (jakkoli údajně či skutečně *interaktivní*) sám. V případě inscenace *Ostravakova deníku* je tato abstraktní (z psychofyzického hlediska abstraktní) komunikace, založená koneckonců na *subjektivně individuální* recepci, nahrazena *intersubjektivně kolektivním* zážitkem: *intersubjektivním* z hlediska pocitů každého jednotlivce, které se aspoň do jisté míry kryjí s pocity ostatních, jak naznačuje třeba společný smích, a *kolektivním* z hlediska poměrně intimního (psychofyzického) společenství, ve které se i velmi pestré složení diváků brzy změní. Důležité tu je i společné sdílené nepohodlí, ale nejdůležitější samozřejmě způsob komunikace hlediště a jeviště. Tato komunikace se totiž zakládá nejen na *blízkosti* herců a diváků, ale zejména na *otevřenosti*: otevřenosti, kterou iniciují, jak to také jediné může být, herci, protože jsou schopní se svým divákům opravdu – a v různém významu toho slova – *svěřit*. Právě tato intimní otevřenost je předpokladem takového zážitku, který se rovná skutečnému *sdílení* jako opaku sebescénovanosti a skutečně *společnému zážitku* z předváděného jako opaku zážitku souvisejícího s odděleností ‘jeviště’ (včetně TV) od hlediště hranic mezi baviči a bavenými. Ale není toto divadelní provedení do značné míry také opakem zážitku účastníka *networkingu*, jehož zapojení v síti je a zůstává funkcí jeho psychofyzické samoty? Jde o tu samotou (samotu v hlubším smyslu dnešního individualismu), z níž se sám Ostravak, jak to cítíme v podtextu jeho ‘deníku’ i – ještě naléhavěji – z divadelní realizace jeho textu, tak velice touží vymanit. Za zmínku přitom jistě stojí, že v rámci způsobu této divadelní realizace nejde o nahrazení takové samoty menšinovým společenstvím nějaké divácké ‘sektý’, ale širším společenstvím dnešních lidí, jejichž pocity nemusejí být – jak ohlas Ostravakova weblogu ukazuje – zas tak zásadně individuálně odlišné: 70 diváků představuje v tomto případě nikoli soběstačný úzký výřez tohoto společenství, ale přímo jeho vzorek v sociologickém smyslu.

Tanec sv. Víta aneb Teatralita, performativita, nebo scéničnost?

Július Gajdoš

O vztahu scéničnosti a teatrality psal v tomto časopise zejména Jaroslav Vostrý.⁹ Inspirovaný scénologickým hlediskem těchto studií, které sledují a rozvíjí i ve vlastním výzkumu, obracím se ke vztahu těchto fenoménů na základě četby jistě rovněž inspirující, ba provokující knihy Tracy C. Davisové a Thomase Postlewaita Theatricality, v níž se její editoři pokoušejí o novou definici pojmu teatralita.

V názvu článku se nemoc nazývaná tanec sv. Víta nebo častěji padoucnice vyskytuje samozřejmě zcela záměrně. Zajímavé je, že tuto nemoc doprovázejí příznaky obsažené v obou názvech. Nejdříve nemocný upadne do bezvědomí, zmítaný pohyby, které mohou připomínat jistý druh extatického tance. Tento název je poetičtější, je v něm více obsažený pohyb, jímž je nemoc doprovázená, a přece je používanější označení padoucnice. Zřejmě pro charakteristické padání (reálné padání i upadání do bezvědomí), kterým záchvat začíná. Ten nám také zřetelně ukazuje, že jde o nemoc. Takže i člověk, který o této nemoci moc

neví, při slově padoucnice spíše asociuje nemoc než taneční projev. Vše záměrně přeháním, abych se pokusil ukázat vztah a rozdíly mezi skutečností, hrou-divadlem, performancí, vtažením i odstupem, teatralitou a scéničností.

Pro tuto příležitost nabízím představu performerera, který předvádí příznaky zmíněné nemoci na ulici v rámci své performance s úmyslem vtáhnout kolemjdoucí do akce. Pokud jde o různé reakce zúčastněných diváků, lze předpokládat, že nejautentičtější zážitek budou mít ti z nich, kteří z různých důvodů nepostřehnou, že jde o hru, vezmou projevy performerera doslova a budou věřit, že jde o záchvat. To samozřejmě jen do okamžiku, kdy zjistí, jak to opravdu je. Zatímco ti, co hned rozpoznali, že jde o performanční akci, a zúčastnili se jí buď v pozici pozorovatelů, nebo se aktivně přidali k extatickým pohybům, si udrželi odstup. Tato jejich distance je sice obrala o pocit 'autentičnosti' zážitku, ale zato je přiblížila k tomu, co bychom mohli nazvat záměrem performance – k prožitku s odstupem. Neprošli také prozřením, tj. vývojem od okamžiku uvěření 'autentické' skutečnosti až k uvědomění si, že to, co považovali za realitu, byl přelud, klam

⁹ Pro ty, kteří je neznají, doporučuji alespoň tyto studie: „Umění a scéničnost – nebo teatralita?“ Disk 13 (září 2005); „Scéna a scéničnost v době všeobecné scénovanosti“, Disk 15 (březen 2006); „Scéna a drama“, Disk 16 (červen 2006).

či pouze hra.¹⁰ Prozření těch, kteří uvěřili, že jde o skutečnost, tak bylo spojené se zklamáním vyplývajícím z poznání, že o skutečný záchvat nejde.

Jaké místo ve svém hodnotovém žebříčku vymezí tito účastníci podobným aktivitám přístě, je zcela individuální, ale určitý podíl na tom bude jistě mít jejich prožitek, vycházející z poměru mezi autentickým zážitkem a zklamáním: právě vzhledem k tomu tuto formu performance přijmou, nebo odmítnou. Přitom u těchto účastníků nejde jenom o 'autentický' prožitek ve vztahu k performanci, ale také o nutnost smíření/vyrovnaní se ztrátou účelnosti, které jednání v rámci performance na rozdíl od jednání v reálné situaci postrádá. Když modernisti v souvislosti s prožitkem mluví o *čisté přítomnosti* a postmodernisti o setrvávání v *presentness*, nejde vlastně o úsilí dosáhnout stejný ('autentický') prožitek? A nevymezuje se divadlu v souvislosti s teatralitou negativní pozice právě proto, že o něco takového neusiluje? A kdyby o to divadlo i usilovalo, má vůbec nějakou naději toho dosáhnout? Není právě distance účastníka podmínkou, bez které se ani performance nemůže realizovat?

V současnosti se stále častěji setkáváme s teoriemi, které pod pojem *teatralita* zařazují širokou škálu různých projevů, a to od divadelních až po neuvědomělé i vědomě připravované aktivity, na kterých demonstují, jak se 'zdivadelňuje', teatralizuje život. Definovat tento pojem se v tomto pojetí ukazuje dosti obtížné, protože hranice teatrality jsou mělké. Její počátky se hledají, jak už samotný význam slova napovídá, v divadle. Spíše než problematika samotného divadla se ale do popředí zájmu dostává otázka vztahu divadla a života, především života s některými divadelními atributy

(k tomu také patří dovolávání se výroků divadelních i jiných klasiků o divadle v životě zejména ve smyslu hraní rolí, které se ovšem bere nikoli jako metafora, ale doslovně).

Divadlo a život¹¹ jsou vůbec vděčným objektem vzájemného přirovnávání, protože se nejen to druhé může podobat prvnímu, ale protože jistá míra životnosti je také pro divadlo nepostradatelná: Divadlo nelze od života oddělit, protože má co dělat s jeho nejružnějšími stránkami, od podívané až k těm problematickým, neudržitelným, volajícím po změně, a tím se také dovolává naší pozornosti. K zaměňování se životem tak přímo vybízí.

Toto prolínání divadla a života, zamlžování jejich hranic a zdůrazňování jednotlivých stránek, například komunikační roviny divadla, bylo pro 60. léta minulého století charakteristické. I z těchto důvodů někteří teoretici hledali nástroje k porozumění divadlu v teorii komunikace, sociální psychologii, psychoterapii, sociologii a jiných společenskovědních oborech. Vycházeli totiž z předpokladu vzájemné transgrese života a divadla. Vliv Goffmana, Huizingy, Berneho i dalších cambridgeských antropologů byl a je dodnes významný. *Teatralita* se tak stala frekventovaným pojmem, také z potřeby pojmenovat prostor transgrese, zmapovat tyto rozvolněné přesahy a projevy inklinující k divadlu a vstupující do i vystupující z různých oblastí běžného života. Jenomže *teatralizace* života, jak se těmto přesahům obvykle říká, vychází z pohledu na život, ve kterém spíše, než bychom vycházeli z bezprostředního autentického prožitku, hrajeme, vystupujeme v určitých rolích. Ať uvědoměle či zcela nevědomě tím do jisté míry zpochybňujeme naši schopnost i potřebu být zaujatí samotným životem.

10 S něčím podobným se setkáváme u kanadských žertíků natočených skrytou kamerou. Účastník vtažený do situace reaguje zcela spontánně do okamžiku, než zjistí, že vše je nahrané. Žertíky jsou ovšem postavené především na gagu, vymyšlené tak, aby reakce účastníka nepřekročily určitou míru konvenčnosti, a jestliže se k tomu schyluje, vše se včas zastaví.

11 Mám na mysli divadlo, jak ho charakterizuje Vostrý: „Vyhrazuji označení 'divadelní' pro ty projevy, které jsou spojené se scénickými produkcemi určenými obvykle platícímu publiku a poskytujícími tomuto publiku specifický audiovizuální zážitek v okamžiku této produkce přímo a 'živě'“ (Vostrý 2006: 6).

Do popředí se totiž kladou teatrální prvky, které se v životě vyskytují. Tedy nikoliv jeho skutečnost a autentičnost, ale iluzivnost, kterou divadlo do života vnáší, přičemž tato iluzivnost se často ztotožňuje s klamem, podvodem a nepravdivostí. V takovém pojetí divadlo propůjčuje životu svoji iluzivnost za tu cenu, že na životě se přehlíží jeho životnost či živoucnost a sama existenciální potřeba žít. V jistém smyslu je to postup opačný ke snahám naturalistů o přesazování života na divadelní scénu. Ten se ve svých jednotlivých projevech v jejich inscenacích na jevišti sice objevoval, ale divadlo se jím nikdy nemohlo stát.

Poměrování *teatrality* životem tak dostává divadlo do nevýhodného postavení, a to nikoliv jenom proto, že se životu s jeho autentickou životností nemůže rovnat, ale protože se nebere do úvahy to, co je divadlu nejvlastnější: vytvářet umělou (uměleckou) realitu, obraz světa, který se nemá reálnému světu rovnat, ale podobat, a odhalovat v něm to skryté a utajené a poukazovat k dalším světům. Jestliže se tato skutečnost přehlíží, divadlo se představuje v nevýhodném postavení, v jehož rámci se samotnému pojmu divadlo a výrazům s ním spojeným dostává pejorativní zabarvení zdůvodňované jeho protikladností ke 'skutečnému' životu.

V této souvislosti Davisová a Postlewait v úvodu své knihy prohlašují, že *teatralita* by se neměla vymezovat z pozice anti-teatrality, a jak dále uvádějí, i když se divadlu vyčítají obě polohy, tj. pozitivní i negativní, prázdnota i přebytek,¹² pravdivost i klam, převažují pohrdavé reakce západní společnosti projevované anti-divadelními postoji. Vrá-

12 Přebytek a nedostatek neboli multiplicita a absence jsou příznačné pro divadlo moderní a postmoderní, např. tzv. absence významu v absurdním a multiplicita v postmoderním divadle. Preferování sémantické interpretace z pozice znaku a jeho významu však vyvolává otázku, proč tematická struktura hry funguje jak při absenci, tak při nadbytku významu? Přitom tyto pojmy nelze pojímat jako nevýhodu či přednost, ale je nutné je vidět jako určitou charakteristiku divadla jistého období; dokonce lze mluvit i o žánrovém pojetí, ale nikoli o tom, co takovému typu divadlu chybí; více o vztahu motiv-znak viz „Od strukturalismu ke scénologii“, *Disk* 11 (březen 2005): 93–115.

tím-li se k úvodnímu příkladu, je dosti pravděpodobné, že ti, kteří v performanci Tanec sv. Víta prošli od 'autentického' zážitku až k prozření, budou spíše náchylní k podobným negativním postojům k divadlu či performancím, způsobeným určitým zklamáním, než ti, kteří si udrželi odstup. Přitom z hlediska, ze kterého se na teatralitu nahlíží, daly by se pod tento pojem shrnout všechny projevy zúčastněných, ať si byli 'hranosti' dané události vědomi, či nikoli. A nejsou to právě takové projevy, na základě kterých jsou různé divadelní aktivity posuzované adjektivy jako nepřirozené, umělé, falešné, přehnané, případně iluzivní nebo iluzorní, ze kterých vyplývá a které se podílejí na vytváření záporných postojů k teatralitě?¹³

S oběma autory lze souhlasit, že přes anti-teatralitu nelze teatralitu dostatečně vysvětlit. Pokud se totiž *představování* bude spojovat s *předstíráním* jako opakem upřímnosti a pod toto negativní znaménko se bude zařazovat divadlo v protikladu k chování a jednání v životě, potom tímto způsobem nelze vysvětlit žádné projevy. V každé umělecké činnosti najdeme totiž dostatek negativních elementů (negativních nebo protikladných vzhledem k realitě), které ale ještě nezdůvodňují její zpochybnění. Říci, že někdo *filmuje, hraje to na nás, případně pěkně nám to maluje*, ať v pozitivním či pejorativním smyslu, ještě neznamena, že se tím zpochybňuje filmové nebo výtvarné umění. Protikladnost totiž najdeme v každé lidské činnosti, často postavené do kontrastu ať už k reálnému, nebo imaginárnímu světu. Umění je tak

13 Právě tomuto pojetí věnují autoři více pozornosti. Převážná většina výkladových slovníků a encyklopedií charakterizuje teatralitu (*theatrality*, *theatricality*, *theatricalism*) nebo adjektivum teatrální, resp. teatralitní (*theatrical*) jako: 1. divadelní způsoby, styl; patřit k divadlu, vhodné pro divadlo, 2. okázalost, křiklavost, pompéznost; znamenající přehnané sebedědávání, afektované dramatické chování, předstíranost, hranost (Webster's II., Longman, Collins Cobuild, Encyclopedia Britanica a další). Davisová a Postlewait uvádějí, že „například některá slova používaná v angličtině dříve, jako *teatrální*, *teatralismus*, *teatralita* (*theatrical*, *theatricalism* a *theatricality*), vytvořily protiklady k pojetí přirozeného, pravdivého a upřímného“ (Davisová/Postlewait 2003:16).

sice obrazem takového světa, ale současně se tomuto obrazu vysmívá, zpochybňuje ho, nebo se mu přímo vymyká, odhaluje skryté: tím poukazuje na jeho možnosti, a to nikoli ve smyslu černobílého vidění, ale jako jeho reflexe, zrcadlo, imaginativní obraz, který v poměru ke skutečnému světu představuje možný svět.

Antidivadelní postoje nelze proto brát pouze jako odmítnutí divadla, ale také jako projevy tendence vymezit prostřednictvím divadla vztah mezi hmotným a duchovním, mezi reálným světem a jeho obrazem. Do základu těchto postojů se promítají a preferují se především fyziologické potřeby člověka před duchovními. Zdůrazňuje se bezúčelnost divadla a umění vůbec, což by mohlo být oprávněné jen potud, „pokud je možné považovat imaginární potřeby duševního života za bezúčelné“ (Schlemmer 2000: 26).

Z oblastí, ve kterých Davisová a Postlewait hledají definice teatrality, budí pozornost především *mímésis*. Chápu ji jako proces, kterým lze skrze představování herce/performera a vžití diváka dospět k tzv. *mimetickému výtvoru*. Performer s divákem vytvářejí alternativu realitě, a oba se tak společně účastní na svém výtvoru – představení. Takto pojatý výklad lze jistě přijmout, protože mimezi je možné chápat v intencích napodobování možného a vytváření něčeho nového, nějaké umělé (umělecké) reality. Citovaní autoři ale současně považují tento proces za *mimetický hlavolam*, protože – jak tvrdí – performeři i diváci sice mohou být k sobě ‘pravdiví’, „ale paradoxně může reprezentace postrádat pravdu“ (Davis/Postlewait 2003: 5).

Vzájemná ‘pravdivost’¹⁴ diváků a performerů a současně nebezpečí, že jejich ‘re-

prezentace’ tuto pravdivost postrádá, naznačuje, že mimeze představuje v pojetí citovaných autorů jakési zasvěcení, které nemusí být obecněji přijatelné, protože je jak intelektuálně, tak emocionálně srozumitelné jenom těm, kteří jsou do takového alternativního světa plně vtaženi (jsou zasvěcení). Takto pojatá mimeze se v určitém smyslu blíží Grotowského divadelní koncepci, při které herci vytvářejí modely pro vzájemnou kontemplaci s diváky. Jak se o tom autoři zmiňují, jedná se ovšem vždycky jen o pouhý *stín* světa *reálného*.

Davisová a Postlewait vycházejí totiž v koncepci mimeze z Platonova světa idejí, kde *reálné* je umístěné mimo hmotný a vizuální svět. Možnost vzájemného přenosu nějakého obrazu světa mezi hledištěm a jevištěm, tj. vytvoření iluze světa, která obě strany spojí, může sice na reálný svět poukazovat, ale vždy to bude jenom jeho ‘odlitek’, protože skutečný svět platónských idejí nelze zachytit. Oba autoři, tak kritičtí vůči protikladnému vymezování, tedy přece jen inklinují k binárnímu pojetí. Tím, že nezmiňují Aristotelovo pojetí mimeze, související s tvorbou básníka, který vytváří obraz možného světa, kladou tvorbu umělce do protikladu k filozofickému přístupu. Zatímco filozofovi je dovoleno vymýšlet ideální koncepci světa, umělec je třeba předem varovat, že to, o co se pokouší, mohou být pouze stíny, a divadlo se nemůže přiblížit ani k pouhým hranicím světa idejí, které filozof vytvořil.

Toto juxtapoziční pojetí ale vyvolává otázku, proč se divadlo poměřuje úsilím filozofů a utopistů o vytvoření ideálního světa. Jestliže divadlo přestane být obrazem určitého světa, a to nikoliv v jeho ideální podobě, ale v okamžiku krize

14 Spíše než o pravdě a pravdivosti v kontextu divák–herce-představení bychom měli mluvit o estetické hodnotě. Na divadelní stylizaci dané doby se také podílí příslušné konvence. S útokem proti jisté stylizaci, a to i v případě její dostatečné estetické hodnoty, souvisí i její ‘nasycení’ a ‘přesycení’ a v souvislosti s tím i dožívání dané konvence, nejčastěji spojené s úsilím o její překonání. Jistěže ruku v ruce se saturací se vyskytuje také vyčerpání a vyprázdňování používaných

prostředků. To jsou okamžiky umělecké krize, která vede k hledání nových prostředků. Přitom první pokusy v tomto směru mohou být častokrát ještě méně ‘pravdivé’ než ty krizové. Vzpomeňme na počátky modernistů (futuristické provokační manifesty, kabarety a varieté s jejich inklinací spíše k melodramatu než k divadlu, které v té době bylo nositelem popíraných estetických hodnot): důležitější než pravdivost či nepravdivost tu bylo vymezení se vůči naturalismu.

a nesnáží, kdy je takový svět v dosavadní formě neudržitelný, tzn. kdy spěje k proměně a zrodu jiného světa, bude v tom případě ještě divadlem? Porovnávat divadlo s platónským světem znamená mylně zaměňovat obraz s idejemi.

Pochybnosti vyvolává i další teze, kterou autoři rozvíjejí. Mimezi vidí také jako okamžik, kdy samotná reprezentace přesahuje každodenní realitu a stává se jejím vyšším stavem. Lze s nimi souhlasit jenom potud, pokud mají na mysli přesahování dané reality pomocí lidské tvořivosti. Tvorbou usilujeme o přesah každodenní reality, vymknutím z ní a jejím překonáváním vytváříme jiné světy, resp. jejich obrazy. To je sice činnost, která sama o sobě postrádá účel přítomný v jednání za běžných životních okolností, ale právě tento účel je nahrazený tvorbou: například v herectví jde o to, „vytvořit *cosi umělého*, přičemž *toto pouze 'umělé' se díky tomu, co za skutečné city, představy a myšlenky vzbuzuje v obecnstvu, stává uměním*“ (Vostrý 2005: 14).

Umělou a uměleckou realitu je třeba vnímat v její mimetické podobnosti, tj. v rámci *jakoby*; jakékoliv poměřování reálného světa a jeho obrazu, který vytváří divadlo, je zcela nevhodné, protože – abych parafrázoval Schlemmera – divadlo nebo obraz se tvoří z jiných materiálů než svět. Pokud se v tomto kontextu nahlíželo na herce jako na nebezpečí a hrozbu ohrožující řád reálného světa, bylo to proto, že byli schopni vytvářet jeho věrohodný obraz pomocí imaginace. Právě prostoupení jeviště a hlediště imaginací umožňuje ukázat omezení i možnosti současného světa, tzn. to, co v něm je i není a co by v něm mohlo být.

Takový obraz světa má svou rovinu životnosti, bez které by zůstal nesrozumitelný. Tato rovina je ale vždy v nějakém vztahu k tématu jako jedné z důležitých složek tvorby. Stejně tak jako nelze vytvořit sochu z kamene bez kamene a bez ohledu na zjev, ke kterému nás socha odkazuje, ať se od reality jakkoli odchyluje. Vždyť často už samotný název sochy nás

odkazuje k nějak tematizované skutečnosti. Nelze si vymyslet nic mimo svět/světy, ale v samotném jeho/jejich obraze je lze proměňovat, a to až do takové míry, že tento obraz nebude mít nic společného s jeho/jejich běžně předpokládanou podobou. Nemusí k nějakému v dané době předpokladatelnému světu ani odkazovat, ale to ještě neznamená, že takový obraz se nebude podobat ničemu. Může být třeba synkretickým způsobem složený z částí obrazů různých světů, které se vynoří později, *iterují* – jak to nazýval Derrida – v jiné době a za jiných okolností. Nepodobnost se současným světem žádným způsobem takový obraz světa nezpochybnuje.

Domnívám se, že snaha vymezit teatralitu v kontextu *mímésis* chapané jako pouhé napodobení, tj. juxtapozičně vůči životu, vede k vytváření protikladů a formulování spíše toho, co teatralita není, než k její definici. Dalším zrádným krokem zkoumání, který se často vyskytuje souběžně, je aplikace na základě modelů. Jsou to důležité nástroje zkoumání, ale současně bychom měli vzít na vědomí, že nám mají pouze pomoci se něčeho dopátrat. Vytváření modelů usnadňuje orientaci ve zkoumané oblasti, umožňuje systematizaci, v jejímž rámci se z chaosu tvoří řád, a tím i určitá míra porozumění. Je to ale pouze jeden z kroků, po kterém musí následovat hledání zvláštností, osobitostí, tedy specifik, souvisejících s neopakovatelností zkoumaného jevu a projevu, tj. s tím, co se modelu vymyká.¹⁵

15 Vedle osvědčených modelů bychom tak měli klást ty, které se právě takovému pojetí vymykají. Například vedle známé Maslowovy hierarchie uspokojování lidských potřeb, vycházející ze základních biologických potřeb a končící u potřeb seberealizačních, je třeba si všimnout i okamžiků, kdy obraz, koncert nebo divadelní představení obnovuje chuť k životu, a to i při neuspokojenosti biologických potřeb. Událost z ženského koncentračního tábora, který osvobodili američtí vojáci, je toho dobrým příkladem. Ženy se nevrhly na jídlo, které jim osvoboditelé přinesli, ale pocítily nejdřív potřebu se upravit, nalíčit a zkrášlit. Takové jednání ukazuje nejednoduchý vztah člověka k jeho potřebám, který je neodmyslitelný od vztahu k životním hodnotám, a vypovídá o uspokojování lidských potřeb na různých úrovních, mezi nimiž tu základní nemusí představovat rovina materiální.

Proto klást divadlo jenom do pozice toho, co napodobuje život nebo nějaký ideál, znamená aplikovat na ně model, jemuž se vzpírá. Znamená také opomíjet jeho schopnost přecházet od pouhého napodobování k rozvíjení možností, tj. schopnost proměňovat, přetvářet a ustavičně re-konstruovat jak obraz světa, tak člověka, dospívat k umělému (uměleckému) a v obecném slova smyslu kulturnímu vytvoření, který je schopný existovat sám o sobě právě vzhledem k tomu, že je plodem tvůrčí činnosti. Pro Goetha *pouhé napodobování* (nebo aplikace modelů) *se zakládá na poklidné existenci a příznivé přítomnosti*, a něco takového je divadlu vzdálené.

Nejméně protičeření v souvislosti s vymezením teatrality nacházejí Davisová a Postlewait v oblasti, kterou pojmenovávají *theatrum mundi*. Pod tento pojem *divadla světa* nebo *světa-divadla* lze skutečně zahrnout vše, co svět v průběhu své historie nabízí, od náboženského obřadu ke karnevalu a slavnostem nejrůznějšího druhu, tedy od podívané až po inscenované divadlo, zkrátka vše, co reprezentuje lidskou existenci s její mimetickou a mimickou (performativní) schopností vytvářet a proměňovat sebe i vlastní svět. Jenomže autoři nám tím porozumění *teatralitě* neusnadňují, spíš před sebe staví další nelehký úkol: určit vztah mezi *teatralitou* a *theatrum mundi*.

Vycházet z toho, že *theatrum mundi* demaskuje samotný reálný svět a pomíjivost lidské existence, znamená opírat se o ty stránky reálného světa, které se ve vztahu ke smrti nebo božímu soudu jeví jako projevy marnosti. Stavět realitu do protikladu k věčnosti? Do podobně nevýhodné pozice umisťují divadlo ti, kteří slovo divadlo vyslovují s pejorativním nádechem. Pokud jsou společně s Herbertem Weisingerem přesvědčeni, že „*theatrum mundi představuje určitou realitu, která na rozdíl od císaře v nových šatech ukazuje, že jsme nazí všichni*“ (2003: 10), pak je v této nahotě třeba vidět *everymana* a co s ním souvisí, a to není ně-

jaký trvalý stav, ale cesta člověka, který si v kritickém okamžiku života klade základní otázky o smyslu svého bytí. Všechny velké tragédie o tom pojednávají. Je to přirozená součást divadla: ukázat hrdinu, jak prochází zaslepením, přemáhá chaos a zmatek, který ho přepadne v okamžiku pochybení a vzpoury vůči řádu, aby nakonec vrátil sebe i svět vychýlený z vlastní osy k tomuto řádu zpět, a to i za cenu vlastní oběti.

Oceňuji úsilí Davisové a Postlewaita ukázat přesah her, dramat, tragédií a samotného divadla mimo jeviště a hru a odhalit život v jeho nahotě a pomíjivost reality. Uvědomit si tyto možnosti divadla ale k jasnějšímu vymezení teatrality nestačí. Spíš to ukazuje, že antidevadelní postoje založené na pouhém srovnávání divadla se životem jsou vlastně plytké a nevyjadřují nic z hodnot, které divadlo životu přináší.

Editoři knihy *Theatricality* a autoři úvodní studie dospívají ke stejné pochybnému výsledku i v případě performančního umění. Kladou totiž performanční umění do opozice vůči divadlu za tím účelem, aby se odlišila reprezentace od prezentace, na které se má performanční umění jako nová forma zakládat. Výsledkem je pouze to, že se vedle teatrality objevuje performativita, o níž je možné mít stejné pochybnosti. Davisová a Postlewait přitom správně poukazují na to, že určitá neochota teoretiků zkoumat performanční umění v historickém kontextu přináší hodně nepochopení. Tito teoretici kladou totiž performanční umění do opozice vůči divadlu modernismu, i když jde především o opozici vůči realismu a naturalismu.

Zvláštností a určitým paradoxem modernistických směrů (futurismu, dadaismu a surrealismu)¹⁶ bylo, že se jeho představitelé v rámci svého vymezování především

16 Více o modernistických směrech a performančním umění viz Gajdoš, J. „Performance – mezi činností a scénováním“, *Disk 17* (září 2007): 7–18; „Performance: scénování přítomného zážitku“, *Disk 18* (prosinec 2006): 13–19; „Schlemmerovy performance v Bauhausu“, *Disk 19* (březen 2006): 118–128.

vůči naturalismu nejdříve uchýlili k melodramatickým formám, tj. k varieté, kabaretu a vaudevillu, které považovali za protiklady tehdejšího konvenčního divadla. V rámci tohoto vymezení se Davisová a Postlewait odvolávají na Josette Féralovou, která ve shodě s Jacquesem Lacanem vidí rozdíl mezi teatralitou a performativitou v reprezentaci imaginárního a prezentaci symbolického. Nejsou to pro ni ale dva opoziční koncepty, protože je přesvědčená, že každá podívaná představuje souhru teatrality a performativity. Domáhá se proto toho, aby se teatralita studovala historicky, protože s proměnou divadla se mění i teatralita. Rozlišovat teatralitu na základě historického zkoumání znamená ale rozlišovat různé formy nebo dokonce druhy teatrality.

V úvodním příkladu performance 'Tanec sv. Víta' bychom jistě našli projevy performativity jako specifické vlastnosti performančního umění, ale i projevy, které pod performativitu nelze zahrnout, zvláště ty, které byly součástí 'autentického' zážitku. Pokud vycházíme z doporučení Féralové, potom lze všechny projevy zahrnout pod pojem teatrality. Bližší zkoumání nás ale nutí rozlišovat. Jestliže některé projevy v rámci různých divadelních produkcí považujeme za nedivadelní, znamená to, že je vykazujeme mimo prostor divadla. Když pod pojem teatralita (teatrál ní, teatralit ní) zahrneme nikoliv jenom projevy týkající se divadla, ale i takové, které se mu vymykají, tj. různé projevy chování a jednání přítomné v životě, usilujeme pokrýt prostor rozprostírající se mimo divadlo. Jak nás o tom přesvědčují Davisová a Postlewait, teatralita tím nezískává konkrétnější obrysy ani ve vztahu k divadlu, ani ve vztahu k životním projevům. Není pak nasnadě tento pojem opustit?

Pokud jde o scén i čnost, je na rozdíl od teatrality jedinou podmínkou její přítomnosti sledování, ke kterému vybízí konkrétní scéna. Sledováním se vytváří okruh diváků/pozorovatelů. Přitom sa-

motná scéna nemusí být přímo na diváky zaměřená. Diváky se můžeme stát v jistém smyslu z donucení: naše pozornost je scénou (ve smyslu nějakého výjevu) natolik zaujatá, že jsme donuceni ji sledovat. Scéna zkrátka diváka či divačku vtáhne a on/ona nemůže jinak, než ji pozorovat, být svědkem nebo se přímo na ní podílet. Vostrý zdůrazňuje, že jde o *zpřítomnění*, *zpřítomňování* v okamžiku, kdy třeba v domácí scéně XY donucuje svého partnera, aby si uvědomil jeho existenci jako někoho druhého. Udělat někomu scénu tak souvisí s využitím spontánní scén i čnosti i záměrné scénovanosti, tj. s chováním, jehož některé případy bychom mohli nazvat také okázalé, teatrál ní nebo (někdy) i hysterické. Zatímco pojmy *scén i čnost* a *scénovanost* charakterizují a vymezují konkrétní projev, tj. scénu a její meze, pojem teatrál ní se vztahuje na jisté vnější rysy chování, které nám nejsou příjemné a v rámci scén i čnosti či scénovanosti označují její (více méně pochybnou) konkrétní kvalitu.

Scénovanost je z jistého hlediska druhem scén i čnosti: je to takový projev, který se životem také bezprostředně souvisí, ale postrádá jeho původní autentičnost, tj. takovou míru osobního nasazení, které vyplývá z bytostného zaujetí a nikoli vypočítavého a vypočítaného (účelově zaměřeného) úsilí. Jedno s druhým (scén i čné se scénovaným) samozřejmě do té či oné míry souvisí, takže například v případě scénování zboží jde nejčastěji o kalkul a marketingový trik, jak proměnit náhodného pozorovatele v zákazníka nebo v něm alespoň vyvolat potřebu spojenou s emocionální reakcí (*Tohle musím mít*), zatímco při přímém kontaktu prodávajícího se zákazníkem musí jít i u prodávajícího aspoň do jisté míry o emocionální zaujetí; proto firmy školí své zaměstnance v tzv. osobním prodeji (*personal dealing*), při kterém nejde o nic jiného než přesvědčit zákazníka, že prodává č prodává zboží, na kterém mu osobně záleží (prodává mu své vlastnictví).

Cílem scénování (ve smyslu scénovanosti) je přilákat diváky a *přimět* je ke sledování scény, situace, instalace a vystaveného zboží, jako by šlo o přirozenou (nevypočítavou) scéničnost. Přirozený scénický projev vyvolává tuto potřebu sledovat jej sám o sobě, protože výsledek, tj. to, že je divák vlastně málem bezděky příslušným scénickým projevem přinucený se na něj soustředit (je jím zaujatý), je důsledkem bytostného zaujetí, ze kterého sám tento projev vyplývá. Osoba je vtažena do situace, a to bez ohledu na to, jestli je pouhým náhodným pozorovatelem, nebo se jí příslušná scéna nějak osobně dotýká.

Mluví-li se o teatralitě, zahrnují se pod ni jak projevy (obecně) scénické, tak (jen) scénované a už z toho důvodu se její vymezení ukazuje velmi problematické. Nemožnost rozlišovat tyto projevy nakonec vede k meta-pojmům, tj. k meta-divadelnosti či meta-teatralitě, pod něž je možné nakonec zahrnout veškeré lidské projevy. Porozumění těmto samozřejmě velice různým lidským projevům se tedy při jejich vtěsnávání do rámce teatrality nakonec více vzdalujeme, než přibližujeme.

Pokud jde o vztah života a scéničnosti (nespecifické scéničnosti na rozdíl od specifické, tj. od scénických produkcí určených obvykle platícím divákům), tj. o (ať spontánní, či záměrné) scénování životních projevů, nelze při jeho zkoumání pomínout scénu ve smyslu „*prostoru k vystoupení*“ (Vostrý). Jde o scénický prostor, kde k takovému (byť nespecifickému, reálnému) výstupu/vystoupení dochází a který je nějak (ať technicky, nebo jen chováním vystupujících) vymezený. Důležitý je právě onen okamžik výstupu/vystoupení, tj. onen krok, kterým dotýčný takřikajíc vystoupí z anonymity, ukáže se ostatním či dokonce vystoupí ze společnosti, zkrátka se nějakým způsobem vůči druhé osobě nebo skupině osob (znovu) vymezí, když z nich učiní své diváky. Jinak řečeno,

přiměje ostatní (a přinejmenším svého partnera při domácí hádce), aby ho sledovali, tj. jeho chování/jednání se stane (aspoň nespecificky, ale v určitých případech i specificky) scénickým, případně scénovaným, ať už toto jeho scénické chování/jednání můžeme z hlediska některých jeho dalších vlastností označit za teatrální, nebo nikoli.

Jeden z důvodů, který mě přiměl k napsání tohoto příspěvku, je otevřenost autorů, kteří v závěru své studie přiznávají, že k žádným zřetelně formulovatelným poznatkům nedospěli. Oba deklarují, „*že lidské myšlení a chování nelze dostatečně vysvětlit jednoduchou ideou performativity*“ a bohužel – dodávám – ani ideou teatrality. V mimezi, hraní rolí, theatru mundi, karnevalu, rituálním chování nebo společenských ceremoniích a performativitě lze najít prvky „*někdy zmatečné, někdy nepoukazující na žádné spojení, jindy poukazující a dotýkající se celé této terminologie*“ (2003: 33). Povzbuzený jejich otevřeností nemohu se ubránit konstatování, že jestli ne k dokonalému vysvětlení, tak aspoň k lepšímu porozumění této problematice bychom mohli dospět, kdybychom nechali stranou 'přesycený' pojem *teatrality* a nebáli se používat některé nové (či vlastně staronové) pojmy, jejichž vzájemná spojitost nás může dovést k tomu, co se v rámci výzkumů zveřejňovaných v tomto časopise nazývá scénologií.

Citovaná literatura:

- DAVIS, C. T. / POSTLEWAIT, T. (ed.) *Theatricality*, Cambridge 2003
 GAJDOŠ, J. „Od strukturalismu ke scénologii“, *Disk 11* (březen 2005)
 SCHLEMMER, O. *Reálná (?) utopie*, Praha 2000
 VOSTRÝ, J. „Umění a scéničnost – nebo teatralita?“, *Disk 13* (září 2005)
 VOSTRÝ, J. „Scéna a scéničnost v době všeobecné scénovanosti“, *Disk 15* (březen 2006)
 VOSTRÝ, J. „Scéna a drama“, *Disk 16* (červen 2006)

Scénologie krajiny 2

(Diváci a aktéři)

Josef Valenta

Letní prázdninová škola v Kokořínském dole, někdy v 80. letech. Teplá srpnová noc. Jedna skupina účastníků měla za úkol připravit pro ostatní noční prožitkový projekt vycházející z estetiky zdejší krajiny. Rozhodli se pro divadlo. Byl jsem tam tehdy jedním z lektorů a oni mne vzali do hry. Oděného do mnišské kutny a opásaného provazem čekala mne epizodní role božího služebníka v napůl improvizovaném dramatu o lásce a nenávisti a tak dále. Mnich měl – na dané znamení – pár slov na začátku a pár na samém konci.

Volba padla na místo u rybníka na Harasově. Celý Harasov je jeden velký amfiteátr. A v místě, kde se skály na břehu rozestupují, byl (a je) pak ještě ‘amfiteátr’ malý. Hrát můžete kdekoliv – na rovině u břehu nebo na šikmě stoupající do skal či přímo na skalách. Tenkrát se hrálo všude.

Odříkal jsem své první promluvy a pak stál na kraji jeviště... a začal ztrácet nit... Světlo svíček tvořilo na reliéfech skal bizarní stíny a z průrvy za mnou mi do zad dýchalo zneklidňující plesnivé vlhko mechu a pískovce. Vlevo se na hladině rybníka prohýbal obraz měsíce, zatímco originál chladně přihlížel z pěšiny vysoko na temeni hradby skalisek na druhém břehu. Nad hladinou o kus dál ležela asi metrová vrstva bílé mlhy, která užila dech, a na jejím pozadí se přízračně rýsovalo pár pobřežních keřů. Vzdálené noční zvířecí zvuky, jinak budící v člověku reflexy ohaře, zněly po horkém dnu jakoby ze spánku. A nad tím vším ta obloha... Velebná noc, velebné místo, velebný prožitek. A úžasná jevištní výprava...

Po chvíli obluzení místem jsem se ‘vrátil’ duchem do hry. Ale cítil jsem neklid a uviděl jsem jiný příběh, než jaký hráli. Viděl jsem jiné postavy a slyšel jiné hlasy. A zachytával neúplné útržky úplně jiného příběhu.

Naštěstí jsem stihl zareagovat na dané znamení, říct svá slova a hra skončila. Ale vím, že tohle představení pro mne skončilo už mnohem dříve.

Tehdy, když mi krajina sama nabídla své vlastní téma...

Scénický smysl a scénické vnímání krajiny a jednání v krajině

Považujeme za potřebné vrátit se znovu k vnímání krajiny a k responzím z něj vyvěrajícím. A přiblížit se více specifice tématu, totiž scénickému vnímání a scénickým responzím. Vyjděme ze závěrů, k nimž jsme minule dospěli¹ – mj. z tohoto:

¹ V části nazvané „Scénologie krajiny 1 – Estetika krajiny“ jsme se zabývali nejprve definicí krajiny a dále hledáním



Přírodní, jen částečně upravený prostor, nápadně připomínající amfiteátr (pod hradem Kokořín)

„Ve smyslu definice scéničnosti ale přirozená krajina, myslím, sama o sobě scénická v ryzím smyslu slova není. Sama není schopná scénického chování. Ale může být kontextem ‘scénického’ jednání člověka; může být scénou, dokonce scénou ovlivňující přítomného člověka tak, že se stane aktérem; ba dokonce jí mohou být člověkem jisté parametry scéničnosti připsány“ (Valenta 2007: 37).

Chci-li začít uvažovat o připravenosti člověka vnímat krajinu scénicky, pak nemohu pominout to, co J. Vostrý nazývá ‘scénický smysl’ (resp. dramatický cit). Ten je nepochybně klíčovým prostředkem scénického vnímání krajiny a z něj vyvěrajícího scénického jednání člověka v krajině. Budeme tedy hovořit o vnímání diváka i aktéra. Ale i o vnímání toho, kdo je v krajině obojím současně, kdo je svým způsobem – řečeno s A. Boalem – ‘spectator’. V krajině jsme rozhodně

stýčných bodů mezi prostory označovanými jako ‘krajina’ a jako ‘scéna’ (nakolik může být krajina scénou?). Odtud jsme v textu zamířili k jevu označovanému neopominutelným pojmem, ke scénérii (a k jejímu vnímání člověkem). Estetická dimenze scénérii nás přivedla k elementům estetiky krajiny. A s více či méně výrazným zřetelem k estetice krajiny jsme pak zkoumali pět různých vybraných úhlů pohledu na krajinu. Každý z nich nesl v sobě tak či onak jistý potenciál scénického vidění: krajina ve vnímání různých typů lidí s různými úkoly v krajině; krajina jako objekt interpretace; genius loci; estetická recepcce a estetická responze člověka v krajině a konečně opět a podrobněji krajina jako scéna. A zde také navazujeme...

diváky. Avšak snadno se staneme i aktéry. A při troše scénického citu i aktéry jednajícími vpravdě scénicky.

Co důležitého se tedy (z našeho hlediska) více či méně děje na ose mezi diváctvím a aktérstvím člověka pohybujícího se v krajině?²

Díváme se, nasloucháme, čicháme, dotýkáme se (a někdy i chutnáme), to je nezbytný základ diváctví i aktérství; a současně rozpoznáváme věcnou podstatu jevů. Vnímáme 'vnitřními smysly', kinesteticky, resp. somesteticky.³ Vcítujeme se. Pociťujeme, souzníme, prožíváme. Sebereflektujeme a reflektujeme. Představujeme si (vizuálně, kinesteticky apod.) / máme fantazie.

... a tak naplňujeme diváctví a otevíráme zdroj svého aktérství.

V souvislosti s vnitřně hmatovým vjemem reagujeme vnitřně motoricky. Exteriorizujeme tělovými a zvukovými výrazy a pohyby vnitřní stavy, pocity i představy. Rozhodujeme se, jednáme věcně, instrumentálně (vyhneme se kaluži). Jednáme pod vlivem krajiny v ní či vůči ní explicitně scénicky, otevřeně, adresované, ba až divadelně. Jednáme tak, že do krajiny zasahujeme, přetváříme ji atd. ...a tím naplňujeme své aktérství v té či oné podobě.

Tento obecný výčet však neodkazuje zcela zřetelně ke scénickému vztahu člověka a krajiny. Snad jen v místě, kde mluvíme o scénickém, ba až divadelním aktérství. Přesto však onu specifičnost můžeme v předchozím výčtu nalézt i v řadách týkajících se vnitřních procesů. Autority upozorňují, že je to vnitřně hmatové vnímání, co činí vnímání scénickým a co se stává základem aktérství (ve stejném smyslu). Slyšme nejen, co se níže praví o scénickém smyslu, ale též o vnímání prostoru, tvarů, architektury atd., tedy jevů tak či onak blízkých jevu 'krajina':

„Čemu [...] říkám *scénický smysl* [...], není na rozdíl od obvykle jmenovaných (vnějších) smyslů spojeno s jedním smyslovým orgánem,“ uvádí Vostrý. „I když má samozřejmě co dělat i se zrakovým a sluchovým vnímáním, podílí se na výkonech s ním souvisejících kromě dalších smyslů včetně orientačního zejména svalové či (řečeno ve shodě se Zichovou terminologií) 'vnitřně hmatové' vnímání, kterému Tairov říkal kinetický cit [...]. Scénický smysl se tak aspoň částečně kryje s tzv. *kinestézií*, o které se někdy mluví jako o šestém smyslu, tj. s kinestetikou a hmatovou zkušeností spolupůsobící při vnímání prostoru, tvaru a pohybu, a rozhodně nemá daleko k tomu, čemu Deleuze (2006) říká vytváření senzomotorického obrazu či Kuspit (1993) smysl pro senzomotorické nuance. Jde vlastně opravdu o 'šestý smysl', který dovoluje nejenom využívat informace, které nám podává naše vlastní tělo, ale i (spolu)prožívat cizí pohyby či dokonce jen impulzy k nim a s nimi spojené city a záměry, ba dokonce třeba architekturu: vzpomeňme na Johna Martina citovaného Gardnerem (1999: 248), podle kterého budova jako by se na chvíli stávala „replikou nás samých a my cítíme místa, kde dochází k nepřiměřenému napětí, jako kdybychom je měli přímo v těle“ (Vostrý 2007: 7).

A to platí nepochybně i ve vztahu ke krajině, která není architekturou. Ostatně, J. Vostrý poznamenává:

„Takový kultivovaný scénický smysl zahrnuje i zbystrěné cítění toho, co můžeme nazývat 'duchem místa', a schopnost ho 'uhodnout' a cítit“ (Vostrý 2004: 18).

2 S využitím: Faltýnek 2001: 73.

3 Akceptujeme-li terminologii pojímající kinestetický vjem jako vjem spojený s naším pohybovým aparátem, pak 'somestézie' budiž spojena s dalšími vnitřními čidly, s interocepční útrobních a dalších funkcí.

**Zneklidňující tvar
setkávání dřeva
a klimatu bezvodých
temen skal**



Diváctví pak tedy nabývá scénického rozměru tím, že

„apeluje i na vnitřně hmatový způsob diváckého vnímání“, tím, že dochází k „obratu od pouhého vidění k vnitřně hmatovému vnímání, tj. od vizuální podoby (od toho, jak se co jeví) k přímo fyziologickému pocítění tvořícímu základ celistvého prožitku (vlastně prožitku jakési vnitřní podstaty) zobrazeného“ (Vostrý 2007: 8).

Dlužno poznamenat, že scénický smysl není prostým ‘součtem’ vjemů externích receptorů, ale (i když na nich nemůže být nezávislý) tento prostý součet překračuje. Jednak tím, že – budu parafrázovat opět J. Vostrého – vnímání všemi smysly je sjednocováno v pocity právě smyslem vnitřně hmatovým. A jednak tím,

že nám 'dává pocítit' ne explicitně viditelné podstaty krajiny. Dává pocítit v sobě bytostnost určitého místa, umožňuje rezonovat, identifikovat se s krajinou, „vnímat jisté podoby [...] jako vnitřně dramatické, tj. jako výraz naší vlastní vnitřní dramatickosti, našeho vnitřního dramatického prostředí“ (J. Vostrý v diskusi s autorem této studie).

Stejně tak není, či přesněji řečeno nemusí být, scénický smysl (vjem tímto smyslem prostředkovaný) jakýmsi 'ukončením' recepce krajiny. Může být – vedle řečených pocitů – zdrojem dalších rozmanitých responzů: představ; expresí; jednání; reflexí. A ať již nahlédneme krajinu jako umělecké dílo nebo ne, pak jistě i zdrojem interpretací a snahy porozumět 'znakům' v krajině a jejím tématům či snahy aktivně (i esteticky) reagovat...

I aktérství ve smyslu scénickém se tedy nutně pojí s vnitřně hmatovým 'uchopením' krajiny. Avšak je-li nám podnětem i partnerem k jednání krajina, pak v této interakci nepochybně bude mít své místo i jakési 'potenciální aktérství'. Neboť jednat scénicky vůči člověku, toť fundament scéničnosti. Avšak jednat scénicky vůči krajině, to je přece jen jiné...

„[...] pohyb [...] je vždy výsledkem vnitřního **motorického dění** souvisejícího s emocionálními procesy a vázaného na příslušnou situaci; v rámci tohoto dění se uplatňují různé motorické impulzy, mezi nimiž se (často bez uvědomělé účasti dané osoby) rozhoduje. Toto vnitřní motorické dění tak koneckonců směřuje k jednání, ke kterému ovšem vůbec nemusí dojít [...]“ (Vostrý 2006[b]: 44).

Kdo vedl někdy s krajinou zaujatý dialog, ví, o čem se tu píše (ač citát nepojednává primárně o člověku v krajině)...

Zdá se, že pojmy 'diváctví' a 'aktérství' užitě ve vztahu ke krajině mají jakousi 'řetězovou konzistenci' a jevy jimi popisované se v některých svých variantách blízkce stýkají.⁴ Ostatně

„... máme co dělat se scénicky tvarovaným výrazem tenkrát, jde-li o víceméně uvědomělé, ale i jaksi automatické 'dotvarování' či 'dotvoření' tohoto výrazu s ohledem na diváky včetně sebe samého“

(říká J. Vostrý⁵). „Včetně sebe samého“ – to je poznámka, která stojí za zaznamenání. Znovu připomeňme 'spectactora' – jsme aktérem i divákem. A můžeme být příjemci i vlastních scénických impulzů, představ a pohybů, jež v nás probouzí kontakt s krajinou.

Není tu tedy jen jedno diváctví a není jen jedno aktérství. A nemusí být jenom 'bud' aktérství, 'nebo' diváctví.

Myslím, že dalším bodem dotyku diváctví a aktérství v kontaktu s krajinou jsou představy.

4 „Abychom porozuměli vztahu mezi vnímajícím člověkem a člověkem jednajícím, musíme vidět organismus v neustálém zasazení do struktury daného prostředí. A prostředí hraje dvojí roli: za prvé poskytuje zdroje informací a tyto informace nám dávají vůbec možnosti predikovat pravděpodobné důsledky alternativních způsobů jednání; za druhé samo prostředí představuje arénu [sic! – J. V.], v níž činnost probíhá. Jinými slovy, *vnímání prostředí je nevyhnutelně a dialekticky spjata s jednáním v tomto prostředí*“ (Černoušek 1992: 48).

5 ... tentokrát 'mimo obrazovku' publikovaných textů.

Scénické představy a fantazie⁶ vzbuzené vnímáním krajiny

Představy považuji za fenomén pro zkoumání našeho tématu kromobyčejně důležitý. Mám k tomu dva hlavní důvody: Jeden je ten, že představy mají co dělat s emocemi. Představou si mohu navodit pocit: „Citová hnutí jsou probouzena představami,“ tvrdí R. Lukavský (1985: 23). Ale i naopak: prožívaná emoce ovlivní mé představy: „Ve fantazii vychází inspirace zpravidla z citů,“⁷ praví O. Čačka (1994: 7). Pocity a představy (vznikající z všemu krajiny) jsou v rozmanitě se ovlivňujících vztazích.

Druhý důvod spočívá v tom, že představy mají potenciál ovlivnit naši motoriku, ovlivnit či vyvolat naše pohyby a náš výraz, mají potenciál ideomotorický⁸ (či též 'ideo-plastický'). Představy mohou být v interakci s vnitřně hmatovým všemem. A 'pohybové ekvivalenty představ' můžeme jakoby 'protáhnout' až do určitého typu jednání.⁹ Vraťme se zpět k R. Lukavskému: „Herecká fantazie je taková, která se na jedné straně samovolně vzněcuje už při pouhé četbě dramatického textu, takže za jeho slovy vidí živé lidi a situace [...] Herecká představivost je činorodá,“ říká (tamtéž) Lukavský. Povšimněte si: vidí svým vnitřním zrakem lidi a situace; ta představivost je činorodá!! Můžeme tu pracovně zaměnit slovo herecká za slovo scénická? Snad ano.

Pondělíček zase upozorňuje na spojení představ s pocitem 'aktivity' (Faltýnek 2001: 42). A Osolobě užívá přímo sousloví „motorická představivost jako divadlo“. Obrazotvornost spojuje s „vnitřním výtvarnictvím“ či „vnitřním filmem“, ale dodává:

„Existuje však jistý druh obrazivosti, který je čistě divadelní: je to představování si komunikačních a interakčních situací, většinou situací, které jsme sami prožili [...] Tento druh představivosti je však s hrou přímo totožný. Není to nic jiného než zvnitřněná, interiorizovaná hra. Právě tak jako hra není nic jiného než tato situační představivost, promítnutá (či 'prodloužená') navenek.“ (Osolobě 1992: 168–169).¹⁰

O spojení fantazie a tělovosti ostatně hovoří i O. Zich:

„Pravý dramatik [ale představme si, že jím může být kdokoli, koho krajina 'scénicky inspiruje' – J. V.] tedy vlastně 'hraje' ve své fantazii, a ne jen vidí a slyší, jako epický básník. [...] Tento 'tělový průvod' jeho tvoření má však psychologický důsledek velmi příznačný: zvláštní pocit 'skutečnosti' dramatických vizí“ (Zich 1986: 68).

6 Podotýkám, že nebudu důsledně rozlišovat mezi představami a fantazií či navíc imaginací apod. a odkazuji v této věci minimálně na psychologické slovníky. Půjde prostě o jakési 'vjemy' (obrazné, zvukové, pohybové atd.), avšak nevznikající bezprostředním působením objektivních podnětů na smysly, nýbrž subjektivně, 'uvnitř' naší mysli.

7 A pokračuje: „[...] a z motivů, v některých případech však může být vedena i myšlením. Fantazie provází prakticky všechny duševní procesy od vnímání po vůli [...] včetně všech druhů lidských činností“ (ibid. 7–8).

8 „Spojení představ a pohybů označuje psychologie jako koncept ideomotorické akce“ (Faltýnek 2001: 54). Na rozdíl od senzomotoriky, tedy pohybového reagování na vnější podněty, zde reagujeme na podněty uchystané naší představivostí.

9 Prasknutí větve v temné roklině vyvolá strach, jehož součástí je např. sevření útrobu, vyvolá vnitřní tenzi s tendencí jednat, přikrčení postavy a představu pronásledovatele – to vše může člověkem vzápětí ještě 'smýknout' za nejbližší ochrannou bariéru – třeba za strom.

10 V eto-didaktice či v oblasti aktivního učení sociálním dovednostem bychom dokonce našli modelování lidských, nejlépe vlastních situací v představách jako zcela korektní metodu učení.

A tak zřejmě docházíme i k jevům spočívajícím v podstatě Vyskočilových samomluv a samoher – spontánních dramatických her „přímo v životě“ (Vyskočil 1992: 37).¹¹

Zkrátka: Představy jeví se mi být jedním z význačných bodů dotyku diváctví a aktérství podníceného krajinou.

Dramatičnost, divadelnost a scénérie, resp. krajina

S úzkostí teď vstupuji na pole velmi křehké. Bude nutno zastavit se i u toho, co J. Vostrý nazývá ‘druhou stranou mince’ scéničnosti, totiž u dramatičnosti. A dále nezbytně též u divadelnosti, která se hlásí rovněž o vymezení pozice jako varianta scéničnosti.

Řekněme s J. Honzlem: „divadelnost nebo dramatičnost organizuje hmotu, a zase také naproti tomu hmota nebo nástroj předurčuje tvar divadelnosti“ (Honzl 1963: 151). Rozumím tomu pro tuto chvíli tak, že i jevištní prostor může nést potenciál dramatičnosti a divadelnosti. Tento potenciál tedy nemusí vzniknout až tím, že se v prostoru odehraje dramatický příběh. Potenciál dramatičnosti a divadelnosti v prostoru je.

Potenciál dramatičnosti krajiny (dramatické scénérie)

Jan Císař definuje dramatickou situaci jako situaci, která „staví člověka do okolností, v nichž si sám způsobil nesnesitelné životní podmínky, které musí změnit, aby mohl dále žít“ (Císař 200: 102). To je definice, která vyžaduje přítomnost člověka a předpokládá ‘jednání’. Běžně se však mluví např. o dramatických scénériích. Tedy o určitých partiích krajiny. Ty ale, jak již víme, nijak nejednají a jejich dramatičnost vůbec nemusí být závislá na zásahu či dokonce přítomnosti člověka. Výtečně se tu hodí to, co říká Zich, totiž že: ‘dramatické’ v populárním slova smyslu znamená „vzrušující“ (Zich 1986: 53). Výraz vzrušující (ex-‘citující’)¹² je opravdu výhodný pro jevy označované též(!) jako jevy dramatické. Teatrologický slovník (Pavlovský /red./ 2004: 91–92) uvádí další české ekvivalenty adjektiva dramatický: konfliktní, napínavý, překvapivý, kontrastní, riskantní, nebezpečný. Tady bychom si jistě pro krajinu vybrali. Na pohled může být překvapivá či kontrastní. Procházíme-li jí, může být těž, ale navíc i zatraceně nebezpečná. I když sama nemůže být dramatická ve smyslu Zichova pojetí dramatičnosti (nejedná), vjem krajiny může vyvolávat scénickou a dramatickou responzi jak na úrovni divácké, tak na úrovni aktérské. Co je vzrušující, konfliktní či napínavé (jak již tato ‘kinestetická slova’ sama o sobě napovídají), to se může pojit s vnitřně hmatovým prožitkem a může být tedy blízké scénickému vnímání. Jistě i v případě vzrušující – dramatické krajiny. Ale – koneckonců – i ‘nevzrušující’ krajina nás může

11 I ty jsou u lidí k tomu disponovaných buzeny ‘inspirativním prostředím’. V příkladu uváděném I. Vyskočilem je to koupelna. Není však žádný důvod nenechat se k samohře či ke spontánní dramatické promluvě inspirovat vstupem do skalního města...

12 „Emoční tělo potřebuje drama,“ tvrdí E. Tolle... (Tolle 2006: 113)



Hlediště...

‘nutit’ k rozhodování (kudy dál?) a instrumentálnímu jednání (jak překonat strmý svah s kluzkou půdou?), za nimiž můžeme cítit potenciál dramatickosti. Proto nepovažuji – obecně nazřeno – za nekorektní použít ve vztahu ke krajině slovo ‘dramatická’.¹³

Jak tedy v rámci scénologie mluvit o krajině a dramatickosti? Snad si můžeme dovolit hovořit o **dramatických potenciálech krajiny**. Tedy o tom, že jisté prvky a složky krajiny mohou probouzet náš dramatický cit a dovést nás (jako osoby v krajině přítomné) k různým ‘stupňům’ scénického diváctví či aktérství. S použitím terminologie J. Vostrého můžeme též říci, že krajina je ‘pasivně scénická’ (resp. dramatická) a ‘objektivně scénická’.¹⁴ A s R. Lipusem můžeme hovořit o „dramatické situaci“, avšak ne města, nýbrž přirozené krajiny (Lipus 2006: 23).

13 Pokud je drama charakterizovatelné pojmy „boj“ a „lidské jednání“ (Zich 1986: 132) ve smyslu působení člověka na člověka, pak můžeme dokonce rozvinout konstrukci, že valí-li se na nás lavina, je to tak, jako by krajina (resp. její prvek) vůči nám jaksi též jednala. Fakticky ale nejedná v psychologickém smyslu, nýbrž pouze reaguje na určité fyzikální podněty, možná námi samými spuštěné. Nicméně z hlediska běžného diskurzu můžeme o krajině říkat, že je dramatická (např. když musíme překonávat překážky, které nám klade či když vyvolá dramaticky citěný vjem).

14 Pasivně (nikoliv aktivně) scénická v tom smyslu, že sama – s výjimkou zmíněných geologických atd. pohybů – nic nedělá proto, aby byla scénická, avšak přesto ‘je tak brána’, je tak viděna, je tak chápána lidmi. Objektivně (nikoliv subjektivně) scénická v tom smyslu, že sama o své scéničnosti nerozhoduje, ale tato jí může být přičena zvenčí (Vostrý). A to i objektivizující dohodou mnoha pozorovatelů.

Obrátím se nyní ke krajině obecně, ale i zvláště ke krajině, která je mi blízká, ke krajině Polomených hor.¹⁵ Jako dramatické, resp. zážitek dramatickosti budící pak mohu vnímat:

A) Krajinné prvky spíše statické:

a) Prvky převážně statické – probouzející diváctví: primárně smyslové vnímání vč. vnímání scénického, kinestézii, vnitřní sebetvarování a ‘spoluprožívání’ zjevné i skryté dramatickosti v podstatě krajiny; vyvolávající ale též aktérské reagování od úrovně elementárních výrazů v reakci na vjemy krajiny přes úroveň (v jádru dramatického) rozhodování se kam, kudy a jak se budu v krajině pohybovat až po ‘dialog’ člověka s krajinou. Jsou to často:

- specifické tvary krajinných prvků a složek (např. ostré kužely hor; tvary cosi připomínající; rozeklanost; rozpukanost; strmost apod.);
- rozmanitost prvků v krajině (luční enklávy i kamenná moře na svazích);
- kontrasty krajinných prvků (místa zlomů mezi různými krajinnými prvky – rokle nebo hora a okolní rovina; ‘ve velkém’ viz např. severní strana Jizerských hor);
- asymetrie krajinných prvků (nachylování skal; stranová nesouměrnost apod.);
- nečekané, překvapivé proměny krajinných prvků při pohybu krajinou (prostorové vztahy či situovanost krajinných prvků; krajinné prvky se navzájem překrývají – za drsnou skálou se ukáže romantické jezírko apod.);
- obecně: změna scénérií (během pětikilometrové cesty můžeme někdy vidět takřka stejný počet (pod)typů krajiny;
- specifické zbarvení krajinných prvků; jejich vůně či vlastnosti haptické – vnímané dotykem, čidly v pokožce atd. (vlhká, až plesnivá vůně šedozelené krajiny; houpání měkké půdy pod nohama);
- dálkové parametry průhledů do krajiny (jaký a jak vzdálený horizont vidíme, jaké je vrstvení horizontů apod.);
- zvukový parametr krajiny (často vázaný na počasí nebo na zvířenu – zpěv ptactva; japonský akcent připomínající ‘štěkání’ srnců; výhružné bzučení ‘myriád’ mušek ve vlhké rokli –, ale též bolestivé či výhružné či uklidňující ticho);
- ‘konflikt’ mezi prvky v krajině (např. do sebe zaklesnuté spadlé stromy; deformace růstu stromu skálou; konflikt vody a země apod.);
- dialog mezi krajinnými prvky (‘jednota a řád protikladů’ – řečeno /v tomto případě/ s Lipusem; např. symbióza skalního masivu a přirozené potoční nivy).

b) Prvky převážně statické – vyvolávající ‘reálnou dramatickost’, nutnost jednat až takřka ve smyslu uvedené definice Císařovy:

- obecněji: prvky omezující naše zájmy v krajině;¹⁶
- krajinné prvky, které lze označit za překážky omezující náš pohyb (např.

¹⁵ Rozsáhlý okrsek Dokeské (resp. Ralské) pahorkatiny začínající severně od Mělníka a táhnoucí se až na Českolipsko (do oblasti na ose od Holanských rybníků k Máchovu jezeru), známý též jako Kokořínsko či Máchův kraj.

¹⁶ A protože nás zajímá přirozená krajina, nebudeme sem zahrnovat např. ‘dramatickost’ situace, kdy při kopání základů našeho domu narazíme na skálu, a už vůbec ne situaci, kdy při snaze cokoliv vykopat v chráněné krajině oblast narazíme na strážce přírody...



Bezděž v hledáčku z větví

polom; příliš úzká skalní štěrbina) či uplatnění našich smyslů (např. šero a členitost rokle) atd.;

- krajinné prvky, které nejsou překážkou našeho pohybu či pozorování atd., ale reálně nás ohrožují (např. uvolněný balvan nad cestou).¹⁷

A specificky pojmenujme ještě:

- antropogenní faktory v krajině a jejich vztah k přirozeným parametrům krajiny.¹⁸ Jejich dramaticčnost však podléhá obvykle opět kategoriím sub A/a

¹⁷ Opakem jsou krajinné prvky, které mohou nějak uspokojit naše potřeby – sbíráme kletí, houby, pijeme ze studánky – avšak zde neshledávám nezbytný potenciál dramaticčnosti vyplývající z krajiny, pokud není tato obecná situace spojena s některým z předchozích faktorů pocit dramaticčnosti vyvolávající: s překážkou, nebezpečím atd.

¹⁸ V zásadě tu můžeme rozlišit ty faktory:

- které mají sice původ v činnosti člověka, ale vyhlížejí jako organická součást přirozené krajiny (staré rybníky, které budí dojem přirozeně vzniklých tůň; stará zarostlá pole budící dojem přirozeně zarovnaných povrchů; obhospodařované louky ve vymýcených, původně zarostlých lokalitách; nebo zřejmě i lidmi výrazně oživovaná stará halda v Ostravě, o které hovoří ve své studii R. Lipus (Lipus 2006: 112n.) – místo dramatického života městské chudiny; místo atrakcí a zábavního parku; dnes místo pro lokalizaci divadelního představení, ale (opět dnes) rovněž místo se zájmem sledované ekology, botaniky, entomology atd.
- které jsou zjevným lidským zásahem, ale organicky zapadají i jako ne-biologická, ne-geologická atd. součást krajiny (starý lom; chalupy; zpevněné cesty).

Předchozí faktory jsou obvykle spojeny se zcela primárními (přev. biologickými) potřebami člověka a s prvovýrobou (na rozdíl od faktorů následujících).

- A konečně dnes až příliš časté důsledky činnosti člověka, které jsou neorganicky včleněné do krajiny, např. věže mobilních operátorů či elektráren na přirozených horizontech atd.

i A/b. Tedy např. skála ani roubenka samy o sobě ‘dramatické’ pocity nevyvolávají, ale umístění roubenky pod skalou vzbudí v kolemjdoucím úzkost.¹⁹

B) Prvky spíše dynamické:

a) Prvky spíše dynamické, na krajinu přímo vázané:

- pohyb krajinných prvků (opět i ve vztahu k výše uvedeným faktorům – např. valící se kámen, který můžeme pozorovat, či kámen, před nímž musíme prchat);
- změny, kontrasty, překvapení atd. vyplývající z náhlých změn v krajině (např. v řádu minut vzniklé polomy po silném větru na místech, kde léta stál vzrostlý les).

b) Prvky spíše dynamické, vázané na právě působící meteorologické jevy atd.:

- zvukové podněty (např. hučení větru v odlistěných korunách buků na podzim: ten zvuk nechá celým tělem proběhnout ostražitost zvířete /slyšíš jen hukot, ale ne nepřítele/ a současně způsobí hluboce estetický prožitek), viz též A/a;
- světelný ‘plán’ krajiny, nasvícení v souvislosti s fází dne, situací oblačnosti na obloze (opět viz A/a);
- vliv počasí na možnost vnímání krajiny a na naše scénické vnímání (proměny parametrů viditelnosti krajiny za hustého deště; změna viditelnosti různých prvků v mlze; změna světla; komplexní tělový vjem počasí);
- obloha (barvy; tvary oblaků a jejich pohyb; opět světlo; proměny) jako součást krajiny či jako ‘kulisa’ krajiny; za dramatické se považují často tmavě zbarvené kumuly připomínající hrady apod.

c) Prvky spíše dynamické, vázané na přítomnost živých tvorů v krajině: zde mám na mysli přímou a faktickou přítomnost zvířat (impozantní pohled a současně zneklidňující kinestetický vjem mufloního samce stojícího vysoko nad námi na skále) nebo lidí (pohled na vinoucího se hada turistické výpravy evokující představu poutě exulantů; napětí zvyšující se s přibližováním výpravy ‘k hranicím’ opuštěné skupiny kopců, z níž je pozorujeme apod.).

C) Ale jsou tu ještě další možné pohledy:

Jakoby z větší výšky (míněno nikoliv fyzikálně). Hovoří o jisté **dramatičnosti** ‘**skryté pod povrchem**’, ne tak snadno dostupné běžné smyslové evidenci člověka krácejícího krajinou. A více související s vnitřně hmatovým vnímáním.²⁰ „Prostor přírody je dramatický vždy, i když různou měrou a silou. A to z prostého důvodu, že jsme přítomni procesu tvoření, ať již dokonatého či probíhajícího, procesu, jehož jsme součástí ve všech dramatických souvislostech“ (Šesták

¹⁹ Zatímco roubenka, byť pod nachýlenou skalou, sama o sobě nevyvolává pocit **napětí** a rozporu (vyvolává ho prostorový vztah mezi ní a skalou), věž mobilních operátorů uprostřed lesů a skal může být vnímána jako **porušení** jednoty prostředí, jako **konflikt** přirozených a antropogenních faktorů apod.

²⁰ J. Hermach ve své esejí vidí v krajině dvojí: archetypální ztráty (vyhnání z různých rájů, snad připomínku naší původní sounáležitosti s krajinou) a současně hledání (úsilí o návrat do ztraceného světa). „...napětí je obsaženo v každém pohledu,“ říká a my bychom zřejmě v této souvislosti hovořili o vnitřní dramatickosti krajiny...

**Hrad Houska – romantická
a mystická lokalita; její
genius loci dal vzniknout
mnoha pověstem**



2006: 19).²¹ Či jinak: Může v nás rezonovat konflikt našeho prapůvodního druhového sepětí s přirozenou krajinou a naší dnešní civilizační odcizeností. O vjemech tohoto typu, o vnitřně hmatovém uchopení krajiny, o rezonanci pralátky (z níž vzešla krajina a vzešli jsme i my) v nás samých, jsme hovořili v prvním díle a budeme se k tomu nadále vracet.

Resumé? Řada parametrů, prvků a složek přirozené krajiny má potenciál budit v člověku schopnost scénického vnímání. V přírodě samé probíhají svého druhu ‘dramatické děje’ biologické, geologické atd. povahy. Avšak pro nás je důležité zejména to, že člověk je s to jak pociťovat přirozeně dramatickou hodnotu krajiny, tak ji v reflexi krajinným prvkům přisoudit. A ‘ruku v ruce’ s tím či oním ji začít scénicky prožívat a scénicky na ni reagovat.

²¹ Jakoby metafyzické tvrzení zřejmě věcněji doplňuje slovo geologa (všimněme si slova ‘hra’): „Mechanismem autoregulace krajiny tedy není časoprostorová stálost jejích složek, ale naopak jejich věčná hra na přetlačovanou: autoregulace se vynořuje z chaosu neustálých efemérních kompetičních šarvátek...“ (Sádlo 1994: 54). Takto viděno ovšem krajina de facto ‘jedná’...

Začneme vymezením pojmu 'divadelní':

„Vyhrazuji označení 'divadelní' pro ty projevy, které jsou spojené se scénickými produkcemi určenými obvykle platícímu publiku a poskytujícími tomuto publiku specifický audiovizuální zážitek v okamžiku této produkce přímo a 'živě' ('live')“ (Vostrý 2004: 10).

V definici divadelnosti, kterou používáme pro určení podstaty výchovného dramatu, hovoříme – v souladu „s Bogatyrevovou tezí o proměně jako zásadním atributu divadelnosti“ (Vostrý in „Scénichnost a divadelnost“ [rkp.]) – o „lidské schopnosti vytvořit vlastním jednáním fikci určenou k tomu, aby se na ni někdo díval“ (Valenta 2007: 31). Slovníková definice pojmu pak navíc (souhrnně nahlédnuto) upozorňuje ještě na 'zpřítomnění' divadelnosti umělcem a na obecnější atributy nevšednosti, estetizovanosti apod. (Pavlovský 2004: 68). A konečně připomeňme, že „divadelnost se má ke scénichnosti jako její zvláštní případ“ (Vostrý: rkp.). Hovoříce o divadelnosti, hovoříme tak stále i o scénichnosti.

V tom případě je ale zřejmé, že vše opět záleží na člověku, ať je divákem či aktérem. Nemůže-li být krajina (doslovně) scénická, protože 'nejedná', těžko může být divadelní. Prakticky ze stejného důvodu, doplněného navíc o to, že už vůbec nejedná za tím účelem, aby toto jednání někdo sledoval, aby toto jednání mělo rozměr fikce atd. (tyto snahy můžeme /při dnešní úrovni poznání věd o přírodě/ přiznat leda některým zvířatům v krajině se potulujícím...).

Avšak může-li člověk vnímat krajinu scénicky,²² pak ji snad může vnímat 'až' divadelně. A opět si tu vzpomeňme na úlohu scénického smyslu/scénického vnímání. To nepochybně pomůže odlišit divadelní vjem od vjemu 'prosté' malebnosti.²³

Mohu jistě sám sobě namítnout, proč nevystačit jen se scénichností (je-li divadelnost její specifickou variantou)? A odpovídám: Ano, vystačíme, avšak v případě některých kontaktů člověka a krajiny je nepochybně výstižnější hovořit i o divadelním potenciálu krajiny, a to i když o něm budeme hovořit de facto v přeneseném slova smyslu.

Troufnu si říci, že k zvýraznění vnímaného potenciálu divadelnosti krajiny mohou přispět ty její atributy, které nutí člověka/diváka putujícího krajinou k 'dívání'. A za které dokonce někdy platíme (ne snad jako v divadle, ale) jako na nějaké 'podívání'. Ty, které v sobě nesou potenciál proměny; které budí (obvykle ruku v ruce s onou 'druhou stranou mince', dramatickostí) kinestetický vjem; které budí naši divadelní fantazii (představy lidských situací); které vyvolají 'tělové' responze a třeba i rozehrání (fiktivních) situací, tedy 'aktérskou' scénickou či divadelní responzi.²⁴

Co tedy může mít v krajině (více či méně) onen potenciál divadelnosti?

22 Vnímat krajinu jako scénu i 'scénu', jak jsme říkali v 1. dílu tohoto článku (Valenta 2007 / 19 : 32–56).

23 Tedy od vjemu spíše 'výtvarného', spojeného se „scénickými kvalitami malebnými“ (Zich 1986: 188).

24 Vč. takových úkazů, které lze 'v plenéru' spatřit, jako např. když se někdo sám od sebe i sám pro sebe s pocitem víly roztančí na prosluněné louce či když vystoupí na skalní stolec, a ač není koho oslovit, s rozmáchlým gestem přesto zvolá „Bratři a sestry!!“ Tvůrčí složka estetické responze na vjem krajiny může vykročit dále za elementární ideomotoriku apod. a přetavit se v akci takřka jevištní. A pokud by bylo komu zatančit nebo koho oslovit, pak by divadelnost takového jednání inspirovaného krajinou byla jaksí ještě zřetelnější.



Lyrika dramatických pohledů z vysokých skalních plošin

a) Vizualně (auditivně apod.) zajímavé prvky krajiny. Jde fakticky o totéž, co ve vztahu ke scénologii města nazývá Lipus „vizuální efektností“ (Lipus 2006: 17).

b) Prvky krajiny, které mají estetický rozměr – mají zřetelnou dimenzi krásna či ošklivosti. To téměř splývá s předchozím, ale chci to zdůraznit zvláště, protože ne vše, co je scénické, musí být estetizované; mají-li krajinné prvky estetický rozměr, pak scénický vjem krajiny může svébytně vyjít k divadlu, které jest ‘uměním’.

c) Prvky krajiny, které čteme znakově,²⁵ resp. symbolicky, tedy ‘přepneme’ (Zuška 2001: 32):

- z vnímání pískovcové skály v ikonické vidění lidské hlavy nebo z vnímání mraků ve vnímání draků dramaticky se ženoucích nebem;
- z vnímání zarostlého úvozu ve více symbolické dramatické vnímání ‘životní úžiny’ či vnímání zvltněné krajiny jako znaku vlídnosti odkazujícího idealisticky na dobré vztahy mezi lidmi, kteří zde žijí atd. atd.

d) Krajinné jevy, které jsou svého druhu dynamickou podívanou či ‘přírodním divadlem’²⁶ ve smyslu úkazu – ať již jsou to opět ony pohybující se mraky, vodopád a jeho náležitosti či povodeň, ale i déledobé střídání ročních období apod.

²⁵ De facto obdoba Lipusových „nehybných herců“ – soch ve městě (Lipus 2006: 27n.).

²⁶ Pojem z běžného diskurzu či ‘folkového’ teatrologickém slovníku připomněl autorovi v diskusích prof. Vostrý.

e) Prvky krajiny

- evokující představu skutečně divadelního prostoru: jednak prvky vyhlížející jako jeviště, aréna atd. a jednak lokality vyvolávající v nás primárně představu 'kulisy', kulisy příběhu, který známe („Tady je to takové, že bychom tu mohli klidně potkat Puka...“), nebo příběhu neznámého, tanoucího nám na mysli při nahlédnutí krajiny jako 'jevištní výpravy' (a tam pod tím stromem... jako by se skrývali dva lidé); a budeme-li považovat oblohu za prvek krajiny, pak můžeme říci, že ta umí vytvářet znamenité kulisy (zmíněné již výše), ať to jsou obrovské hrady či tak sofistikované iluze dalšího 'prospektu', jako 'pokračování krajiny' (další horizont; vzdálené hory atd.), při jejichž zkoumání nezřídka nějaký čas váháme, zda to, co vidíme, je kámen či shluk vodních par;
- prvky krajiny evokující představu jakéhosi základu mizanscény:²⁷ skály nic 'nerozehrají', ale jejich vzájemné postavení může evokovat příslušnou, třeba i dramatickou situaci. Známe to – vzpomeňme např. scénérii pískovcových věží srovných kolem jedné z nich, onoho populárního „Kapelníka“ (Český ráj).

Resumé? Prakticky podobné předchozímu shrnutí. Krajina nám jako divákům divadelně scénované jednání nabídnout nemůže (a pokud ano, pak ve velmi přeneseném smyslu /jako např. ony 'honící se mraky'/, který závisí opět jen na nás jako vnímatelích). Avšak má potenciál oslovit naše scénické vnímání vůbec i naši zkušenost s vnímáním divadla. A můžeme se tedy začít cítit být diváky divadla či dokonce může tato inspirace vnést rys divadelnosti do našeho responzivního prožívání a chování.

Scénické reakce/responze člověka na podněty vycházející z přirozené krajiny (od diváctví k aktérství)

Pokusme se nyní na základě empirie i studia literatury podat jakýsi neúplný přehled potenciálních scénických reakcí na krajinu (s využitím textu v úvodu této části).

A) Scénické vnímání a bezprostřední scénické reakce na krajinu

Tady jde o přirozené reakce scénicky vnímatelého člověka na krajinu jako zdroj scénického prožitku, zážitku²⁸ či scénické inspirace.²⁹ Již jsme jim věnovali dost pozornosti, takže jen krátce.

²⁷ Ve smyslu 2. části definice J. Vostrého: „...můžeme mizanscénou rozumět tematizované rozehrány jevištních prvků, jehož základem je vzájemné postavení jednajících osob v prostoru, vyjadřující příslušnou (dramatickou) situaci.“ (Vostrý 2001: 97).

²⁸ V literatuře se někdy rozlišuje prožitek jako jakési komplexní vnímání aktuálního stavu a zážitek jako spíše to, co zůstane, když prožitek pomine (zážitek je blízký zkušenosti a je součástí našeho životního duševního bohatství): viz Hartl 2004 : 701.

²⁹ Dodejme, že toto vnímání není permanentní, a to v souladu s tvrzením teorie estetického vnímání, která praví, že estetický vjem nemůže být nepřetržitý, pozornost se musí odvracet k jiným objektům, a tím naopak jakoby 'nabírá na síle' pro návrat k vnímání estetických parametrů skutečnosti. Jen specificky motivovaný člověk (hledá scénérii, která by se hodila pro film či divadlo) či člověk scénicky nadaný bude vnímat krajinu scénicky v jiném kontinuu, ale i tady bude fungovat princip 'přetržitosti' tohoto vnímání.

Jin a jang na vrcholu skály – symbol vytesaný na místě pohledů na scénérie kopců a lesů



a) Scénické vjemy

Plně odkazujeme na jiné části tohoto textu (zejm. na část o scénickém smyslu – viz výše). Řekněme jen, že má-li být vjem scénický (a ‘z druhé strany mince’ i dramatický), pak je důležité, aby jeho složkou bylo vnitřně hmatové tělové vnímání na jedné straně ‘prostě’ navázané na vjem konkrétního objektu, na druhé vzbuzené identifikací s krajinou, prostoupením krajinou, vnitřním tvarováním našeho já geniem krajiny. (Vstoupím-li do krajiny Polomených hor, mívám pocit, jako by ‘do sebe cosi zapadlo’; reliéf krajiny jako by zapadl do reliéfu mého já a spára s nepravidelnými okraji jako by se uzavřela. Vnímám celistvost.)

b) Pocity, emoce a scénické city

Zajímavé pro nás je Damasiovo rozlišení pocitů (skryté mentální obrazy) a emocí (chápu je jako vnější pohybové ekvivalenty pocitů – vnitřních hnutí) (Šípek / Vostrý 2004 / 14 : 6). Obojím způsobem jistě reagujeme i na krajinu. Připomeňme též již minule zmiňované přirozené spojení citů a rozumu, představ, fantazie atd. (viz též Šípek / Vostrý 2004: 7). Pocity vyvěrající ze setkání s přirozenou krajinou mohou být jaksi ‘normální’ (v této rokli je mi zima a zdejší příšeří ve mně vyvolává úzkost), ale mohou být i zaměřeněji ‘scénické’ (vnitřně hmatový vjem může

navodit pocit 'jakoby' – v této roklí cítím úzkost, jako by mi 'byl někdo v patách'). O 'scénickém citu' hovoří Šípek a Vostrý (2004: 23):

„Co scénickým či mimickým citem myslíme, je možné si představit podle takových slovních obrazů jako 'táhne mě to k němu', 'je mi odporný', 'drží se při zdi' [...] I když v některých případech jde jen o víceméně postřehnutelné impulzy [...], které se nerealizují naplno, všechny [...] příklady poukazují k nějakému pohybu v prostoru, lépe řečeno k potenciálnímu fyzickému jednání či scénickému gestu [...], příp. mimickému výrazu.“

c) Scénické představy (krajina jako scéna pro 'divadlo představ').

Na vjem krajiny a na její pocíťování můžeme reagovat imaginací – představou dějů, dějů 'jako(by)' se tu odehrávajících, dějů nejlépe dramatických. Ani představa nemusí být prostá spojení s kinestézií. Vzpomeňme na princip ideomotorický.

Představy mohou být inspirované krajinou, aniž by ovšem byly tyto představy právě do této krajiny zasazeny (např. cesta vede skalnatým kaňonem – představa je ale o tom, co se děje nahoře na loukách nad kaňonem – např. k hraně kaňonu se blíží cválající jezdec, který ještě netuší, že se za okamžik ocitne na okraji smrtelně nebezpečného srázu).³⁰

Zažíváme i představy-vize 'ožití' prvků krajiny. Můžeme 'být svědky' dialogu solitérního kopce a okolní roviny. Ale stejně tak může naše vnitřně hmatové cítění ducha místa vyvolat představu našeho vlastního dialogu s krajinou (ne-li již přímo jeho rozvinutí vnitřní řečí nebo třeba i hlasitou mluvou).

Představy/vize 'krajiny jako někoho' (tzv. aglutinace). Tvary skal či stromů atd. nám připomínají lidi, živočichy, pohádkové bytosti, seskupení osob, situace atd. Převádíme v představě nefigurativní jevy na figurativní. Snad by se pro tyto objekty dalo užít i pojmu 'prop'.³¹ Můžeme jít však v personifikující metafoře ještě dále a nahlédnout kupř. les (silva) jako ženu (Sylva).³²

Představy/vize 'krajiny jako jiného prostoru'. Představy svou povahou scénografické, kdy určitá „prostorová skutečnost“ (Honzl 1972: 13) v našich očích představuje jinou prostorovou skutečnost. Využijme i principu jednoho Honzlova příkladu a řekněme, že louka na nás může působit jako náměstí. Zejména rostou-li po jejích stranách stromy v řadách a na jejím konci se tyčí hladká, jen 'balustrádami' rozčleněná skalní stěna (radnice...?).

Nebo: Představy-vize 'někoho' v krajině, představy lidí (resp. jiných bytostí) a jejich situací či dokonce příběhů, představy inspirované krajinou. Přitom skutečné lidi v krajině nemusíme vidět. A tak může mlžný opar 'nad blaty' (u nás však snad spíše 'nad blatečky') vyvolat představu tančících víl nebo cválajícího (baskervillského) psa, pohled z vysoké skály na cestu vyvolat vizi procesí k Panně Marii (a třeba i jeho napadení toulavými vojáky v rozsedlině mezi skalami) či představu pikniku středostavovské rodiny ve sluncem ozářeném cípku lesa vystlaném mechem.

30 Snad jde o jakousi analogii Bogatyrevem citovaného „pomyslného jeviště“ – co se děje za touto 'kulisou' krajiny, kterou skutečně vidíme? (Bogatyrev 1940: 93)

31 Pojem pochází z pera uměnovědce K. L. Waltona: „propy jsou pozvánkami nebo vstupenkami do fiktivních světů. [...] Jestliže nějakou věc použijeme nebo objevíme jako *prop*, znamená to, že ji pokládáme za fragment světa, jenž nepatří do aktuálního světa fyzické skutečnosti, kterou právě vnímáme před sebou,“ říká J. Slavík (Slavík 2001: 125–126).

32 „Sylva je krásná a divoká, barbarská a kultivatelná, neporušená a vyzývající k porušení, uzavřená a otevírající se známému a odváznému. Je neprůhledná a plná lákavých a strašných skrýší, je to cizota, kterou však stojí za to podmanit a ochočit a která sama vůči sobě obrací naše usilování.“ (Sádlo et al. 2005: 32).



Milenci

Specifické pak mohou být představy inspirované jednáním nějakého konkrétního a skutečně viditelného člověka v krajině. Tady asi za příklad poslouží historka v úvodu první části tohoto textu v *Disku* 19 (březen 2007).

Jiným specifikem scénických představ může být i rozlišení, zda sám jsem či nejsem součástí své představy. Lze mít tedy:

- Představy, ve vztahu k nimž jsem já sám disociován (týkají se někoho jiného než mne, nejsem součástí těchto představ – vidím před sebou na louce pomyslný milíř a kolem něj obcházející uhlíře, ale mne samého se situace nijak netýká).
- Představy, v nichž jsem asociován jako součást scénické představové fikce – změny ‘daných okolností’ mého bytí tady a teď (nejdu roklí, nýbrž tunelem do nitra země) nebo změny ‘identity’ (jsem průzkumníkem v této krajině). Tedy: vnitřně zažívám změnu danou vlivem krajiny – jsem jinde, jsem někdo jiný. Přitom mohu, ale nemusím ještě stylizovat chování do zcela viditelné hry...

d) Bezprostřední motorické reakce a scénické jednání

Navažme na předchozí a vraťme se k tématu již zmíněnému. Některé fyzické reakce na krajinu nejsou primárně scénické. Pokud např. vstupují do zmíněné studené rokle, mohou zrychlit chůzi prostě proto, že chci mít chladný úsek brzy za sebou. Krajina jako scéna mého žití (reálná scéna³³) nabídne situaci (s jistým dramatickým potenciálem) a já ji řeším instrumentálním jednáním. Tím se scéničnost této situace naplňuje. Nás ale zajímají scénické (tělové) responze:

- Na jedné straně pomyslné škály mohou zřejmě stát jednoduché ideoplastické – ideomotorické reakce vnímatele (někdy může být těžké je odlišit od instrumentálních reakcí).
- Na druhé straně škály pak může stát rozvinuté, takřka 'jevištní' jednání; tedy – v souladu s tím, co bylo rovněž řečeno v předchozích kapitolách: krajinu vnímám jako scénu, tato scéna mne inspiruje jako aktéra, určí mé jednání a já začnu jednat...

Ten první případ, který jsem označil jako 'jednoduché reakce', může mít např. tuto podobu: Při průchodu onou výše zmíněnou roklí, která vyvolává úzkost a s tím spojenou představu, že mne někdo pozoruje či za mnou někdo jde, se mohu přikrčit a mohu zrychlit chůzi. Pokud tak činím na základě emoce, která se dostavila díky scénické představě nevábně vyhlížejícího chlápka, který se pohybuje někde v šeru rokle za mnou, pak jsem zřejmě již na poli scénického jednání. Neboť toto jednání je vybuzeno kinestézií a představou dramatického děje, do kterého jsem navíc asociován jako aktér.³⁴

Ten druhý případ může vést třeba k tomu,

- že se (ne již v oné roklí, jinde) v cítěné pokoře spontánně pokloním hoře jako velké matce; že pronesu pár hlasitých slov k bukům seřazeným na stráni (prostě oslovím stromy, personifikuji je do bytostí schopných mému slovu rozumět: „I vy buďte zdraví!“); že, vymaňuje se ze zajetí ostružinových šlahounů, mohu vést s rostlinou nevlídný dialog („Pust!“);
- že podivné šelesty ve stráni nade mnou mne přimějí k tomu, abych ustoupil za balvan a s pocitem indiánského zvěda napjatého v celém těle s přivřenými očima sledoval protější břeh údolí;
- že inspirovaný ukázněnou krajinou připomínající park mohu – je-li tu další člověk – rozehrát situaci: vklouznout do louky pro kopretinu a pak pokleknout na jedno koleno před spoluturistkou a (samozřejmě vtipně...) prohlásit: „Podívejte, princezno, opravdová květina!“ A tak dále...

Krajina se stává (specializovanou³⁵) scénou a chování se stává jednáním, scénickým či divadelním, ačkoliv – připomeňme si – často může být divákem své vlastní akce jen ten, kdo je aktérem (pomineme-li zvědavé drbny veverky či kritické staré borovice).

Avšak... jako by tu byl ještě onen rozměr spojení obého: aktérství i diváctví. Jako by člověk s citem pro krajinu realizoval své diváctví i aktérstvím a naopak aktérství diváctvím. Neboť jak si lépe užít vjem z krajiny, než když se zapletete

33 ...scéna nesespecializovaná – podle J. Vostrého.

34 A budu-li mít k tomu navíc třeba i náhodného diváka, pak je scéničnost této situace alespoň v některých parametrech zjevná.

35 ...de facto opakem scény reálné (viz pozn. č. 33); specializovaná scéna je prostorem pro produkci před divákem (Vostrý, rkp.).



Malá (skalní) scéna

do hustých větví a probíjáváte se půlmetr po půlmetru ke svobodě; či jak lépe prožít okamžik hrdého postoje vysoko na skále, než tím, že se naplno díváte do kraje a chytáte svou kůží poryvy větru?

B) Krajina jako předmět ‘ukazování’ (s dodatkem o ‘sebeukazování’ ukazujícího):

a) Ukazování (ostenze i prezentace) krajiny:

Vedu někoho někam, abych mu cosi ukázal. Jde nám o ostenzi. Sama podstata této akce je scénická, pokud krajina vybízí k pozorování, a pokud jsem tu navíc já, který pohled na krajinu adresuji divákovi (tedy v zastoupení činím to, co krajina sama činit nemůže). Znam správný úhel i správnou výšku pro dobrý pohled (umím najít hledíště). Je to vzdáleně podobné scénování komodit v obchodním domě... Nabízím scénérii.

Samozřejmě – je další věcí, zda divák ještě navíc bude vnímat ono ‘ukazované’ scénicky. A bývá stejně dobrou podívanou hledět na (scénické) okouzlení řady diváků krajině scénérie jako hledět na zdroj jejich okouzlení, tedy na scénérii samu...

b) Dodatek o sebe prezentaci prezentujícího při ukazování krajiny:

Tady poněkud měníme princip přístupu. Krajina tu přestává být zdrojem scénických představ a stává se skutečně scénou. Některý člověk dokáže ukazovat krajinu tak, že sám zůstává prakticky neviditelný, ale některý si krajinu (či hlediště, z něž se na ni hledí) bere jako jeviště své akce. I sebe může umístit tak, aby se krajina stala kulisou jeho samého. Může to být ekolog, místní učitel, strážce přírody, pracovník horské služby, geolog či botanik, vlastivědec – prostě někdo, kdo má v tomto případě potřebu informovat či poučovat druhé tak, aby přitom podstatněji (či dokonce výhradně) prezentoval sám sebe. Scénický je především člověk. A nepochybně tu je na místě mluvit o scénovanosti.³⁶

C) 'Vscénování' člověka do krajiny (opět s dodatkem)

Promiňte ten výraz, ale koneckonců mi připadá nejvýhodnější. 'Vscénováním' myslím (obecně řečeno) situaci, kdy člověk vpravuje sebe samého (nebo nějaký svůj výtvar) do krajiny jako do scény (činí se součástí krajiny jako scény) za účelem určitého jednání; příp. když se pokouší tuto krajinu-scénu ještě dále upravit kvůli svým scénickým záměrům.

Nejde tu obvykle o bezprostřední reakce vyvěrající z náhodných vjemů člověka pohybujícího se v krajině (jako v případě bodu A). Člověk tu je aktérem 've scéně krajiny', nebo divákem aktéry pozorujícím. Takto lze nahlédnout lidi podobně scénicky, jako R. Lipus hledí na ostravské horníky: „Jde o celý soubor znaků obklopující onu lopotnou a zničující dřinu“ (tučně zvýraznil J. V.) – patří do něj zvláštní jeviště pod zemí, černý 'make-up', kroje a uniformy, patos, drsnost, okázalost jako specifika jednání (Lipus 2006: 18).

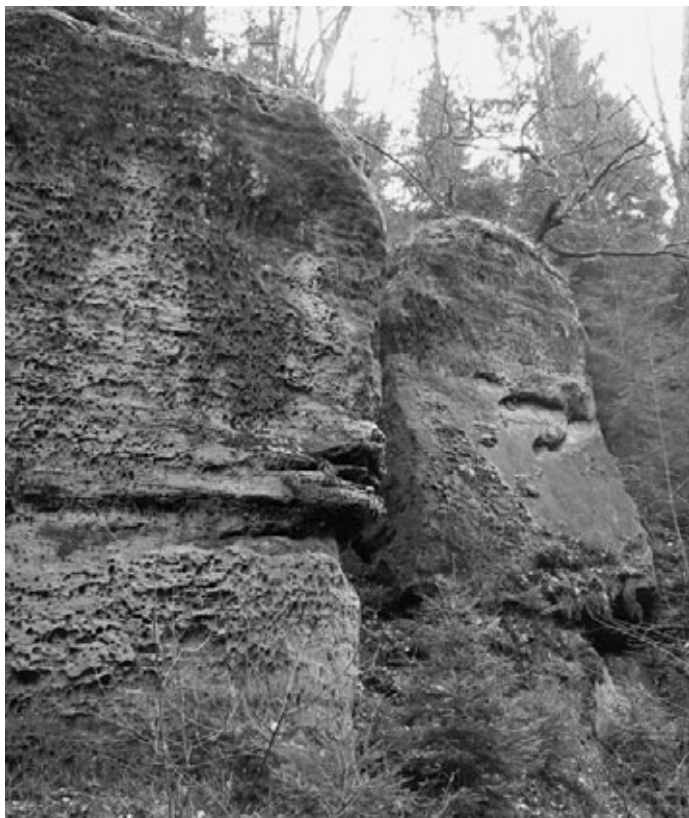
D) Dynamické varianty 'vscénování':

a) Krajina jako scéna pro časově omezené sdělení o 'já':

V tomto případě již nejde o to, že bych ukazoval krajinu zájezdu turistů dychtivých poznat její krásy. Oč jde nyní, je nejsnadnější ukázat na příkladech. V Jizerských horách se pohybují tak obrovské skupiny cyklistů, že místy komplikují pohyb nejen sami sobě, ale pravidelně i pěším turistům, kterých tu poněkud ubývá. Cyklisté jsou částečně uniformovaní – mají priléhavé, často lesklé, velmi pestré oděvy.³⁷ Na hlavách dozadu protažené přilby. Jejich oděvy se stávají kostýmem, do něž se odívají na cestu do krajiny. Oděv je jistě funkční (odvod potu atd.), ale je evidentní, že je též instrumentem onoho 'vscénování' se do krajiny. Kontrast přirozených materiálů krajiny a její barevnosti na jedné straně a syntetických materiálů kombinéz, reflexních 'jedovatých' barev a složitých lesknoucích se bicyklů na straně druhé vytváří v krajině vizuální efekt jisté disharmonie a napětí ze setkání dvou světů. Míjí-li vás desítky takových jezdců (a vy jste ve

³⁶ Neznamená to ale, že krajina si tu nemůže přijít na své. Za mého mládí snad každý třetí Čech projel na přámu soutěskami na Kamenici nad Hřenskem. Muži obsluhující tyto přámy mají i dnes své výklady pečlivě připravené – jsou to svého druhu představení, pro něž jim poskytují zajímavou materií takřka figurativní druhohorní pískovce. Zábavná prezentace krajiny je tedy spojená s tím, že ukazují ve skalách bytosti a výjevy, pojmenovávají je a přidávají občas příběhy. Tady se oporou o scénické prvky krajiny scéničnost celé akce násobí. Tito muži se však již (byť jen do jisté míry) stávají součástí scénérie (viz bod C níže).

³⁷ 'Futuristické' oděvy, jak říká kolega Koukal z brandýského divadelního spolku.



Rytíři

střehu, protože srážka není zcela vyhnutelná³⁸), pak mezi nimi rozhodně zaujme mladík, který jede v kostkovaných bavlněných kalhotách, vytahaném svetru a s plátěným tlumokem na příšerném drnčícím starém kole. Evidentně volí do této scenérie kostým kontrastující s kostýmy většiny ostatních. Rozhlíží se po krajině a zvesela vás pozdraví. Spiklenecký výraz jeho tváře při setkání s vámi jako s výjimečným pěšákem vás nenechá na pochybách, že jeho akce je scénická. A adresát této akce? Nepochybně lesknoucí se 'futurista'. Některý se baví, ale jiný prožívá nefalšovaný hnus... A vy, jako pěšák, scénicky oděný 'nahore i dole' do kostýmu zelené barvy, tedy doslova 'vscénovaný' do barevného plánu prostoru (neboť zelená je znakem vaší filozofie pohybu v krajině), vy jste pro cyklistu ve svetru evidentně jiný, ale principiálně podobný druh 'hráče'. Celkem vzato někdo jako on. Nejste pro něj běžný divák. Jste ten, komu je možno svěřit, 'jak to vlastně je'.³⁹ A tak s potěšením pozdrav opětujete a přijímáte toto setkání jako scénickou prémii na dnešní cestě.

38 Zajímavé může být i téma cyklistova vnímání krajiny při jízdě – není problém si ověřit, že vjemy nabývají mnohem více 'klipovitěho' charakteru. Ostatně, řada cyklistů vypovídá, že chůze (umožňující kontinuálnější vjem krajiny) je již pro ně příliš pomalá. Klipovitost jim tedy zřejmě vyhovuje.

39 Tak trochu jsme mlčky uzavřeli s oním cyklistou „posměšnou tajnou dohodu“ (Goffman 1999: 181) – stali jsme se týmem 'těch jiných', kteří se vzepřeli masové kultuře soudobého (kostýmovaného) a technicistního cyklismu.

b) Krajina jako scéna postmoderních zážitkových her

Velestručně řečeno se jedná o některé hry v přírodě, které v přirozeném terénu simulují určitou komplexní, ne vždy, ale často kompetitivní sociální situaci (např. je nutno dobýt kdesi v krajině určitou kótu, kterou střeží jiná skupina hráčů). Variant těchto her je mnoho – počínaje hrami s motivací fiktivním příběhem, který pak svou hrou v terénu hráči uskutečňují (např. v rámci tzv. zážitkové pedagogiky), přes známý paintball, při němž po sobě střílejí z palných zbraní (ovšem nabitých želatinovými balonky s barvou) dvě bojové jednotky, až po hry typu 'search and destroy' (utajené pohyby 'jednotek' krajinou za účelem zničení určitého cíle; může jím být např. vlajka jako zástupný objekt, ale někdy – při skutečném armádním výcviku – i skutečný objekt). Dlužno říci, že některé varianty těchto her již přestávají být hrami, tzn. ztrácí se rozměr fikce, a nabývá v nich na intenzitě parametr reality – tedy i skutečné nebezpečí (dramatičnost setkání s přirozenými riziky v krajině je tu ostatně více či méně přítomna vždy), skutečná střelba, zcela instrumentální 'Istivé' scénování vlastního chování atd.

Tyto akce už ovšem na mysl nemáme. Máme naopak na mysl hry, které se neobejdou bez přirozené krajiny a jsou založené na fikci, na simulacích, na hraní typu 'já, jako bych byl vojákem'. Krajina poskytuje nepřehledné množství fyzických překážek k překonávání. Poskytuje tedy i onen kýžený a cílový 'zážitek' a nutí k sebeovládání a sebezapření, které jako cíle stojí v hierarchii těchto aktivit velmi vysoko.

Akcentováno je aktérství, v tomto případě hráčství, a v některých situacích i jakési 'quasiherectví' (strategické herní předstírání). Diváky tyto hry nemívají. Scénický (možná až divadelní) element je tu tedy zastoupený fiktivním rámcem, částečnou proměnou účinkujících v postavy a realizací 'skutečných akcí bez skutečných důsledků' (Artaud). Krajina je scénou, či snad jen kulisou pro instrumentální, i když herní jednání. Je ale více než důležitá. Krajina je tu do slova oním 'prostorem pro hru; pro dramatické jednání', které má ovšem (sic!) charakter soutěže a často velmi reálný parametr fyzického ohrožení atd. (blíže viz Vágner 1995).

c) Krajina jako scéna pro edukační outdoorová dramata:

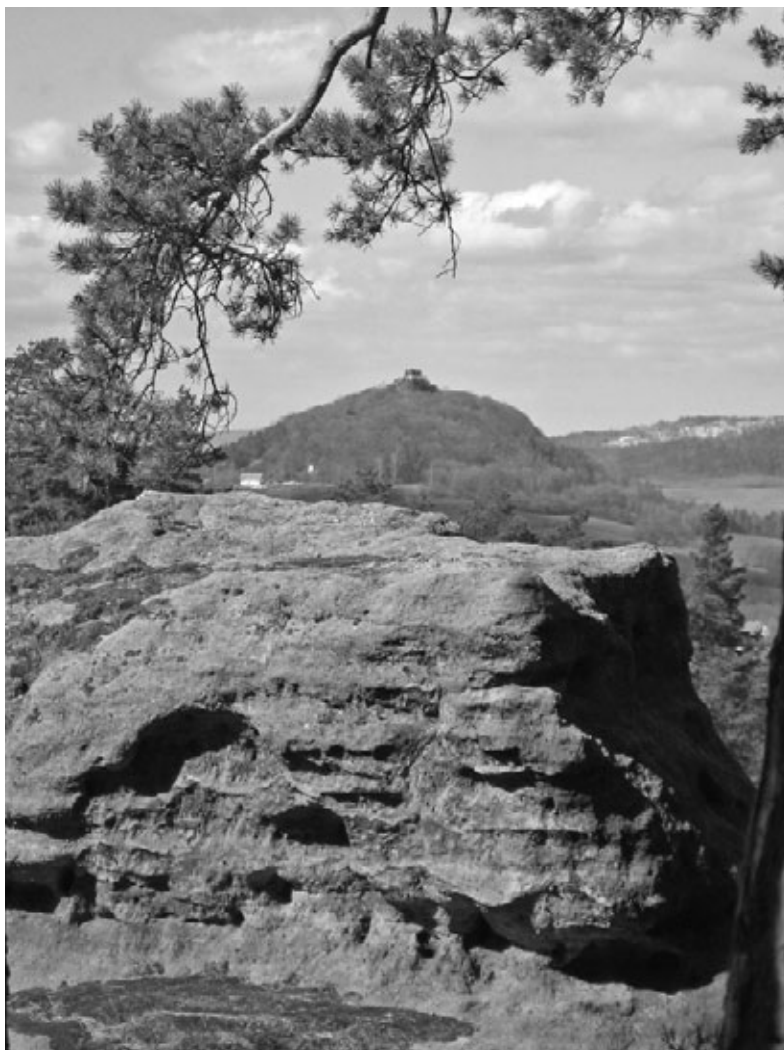
Tímto bodem se začínáme podstatněji přibližovat tematice specifické scéničnosti.

Dramatická výchova je obvykle umístěna 'v domech'. Ale občas vychází do přirozené krajiny, a pokud ji nevyužívá jen jako 'vzdušnou třídu', pak vscénování do krajiny může být velmi hodnotné. Jde obvykle po dvou (obecně známých) liniích:

- nalezení vhodné krajiny pro předem známou dramatickou herní akci;
- inspirace právě touto krajinou pro vznik dramatické herní akce právě zde, v této krajině.

Podle našich zkušeností⁴⁰ uplatňují se při využití specificky scénického potenciálu krajiny zvl. tyto základní postupy, formy či konvence: doplňování konkrétního místa v krajině, krajinných prvků atd. těly hráčů (jako konečný produkt nebo východisko pro další hru); úpravy konkrétního prostoru/krajinných prvků např. papírem a provazy a tím vytváření výchozího prostoru pro dramatickou improvizaci; hledání a hraní příběhů přírodních jevů/krajinných

⁴⁰ ... z letních škol pořádaných již 15 let olomouckou katedrou speciální pedagogiky a ústeckým centrem pro další vzdělávání učitelů.



Skála a hora

prvků a složek (skála – co zažila, co viděla); hledání a hraní příběhů lidí žijících v této krajině ve formě tzv. edukačních dramatických struktur nebo ve formě divadelních tvarů; náhled na krajinné prvky jako na metafory lidských situací (skutečná cesta jako životní cesta apod.); a naopak hledání krajinného prostoru k předem dané hře; fyzicky náročná putování v rolích (ne nepodobná některým ‘postmoderním hrám’, avšak se zvýrazněným akcentem na scénický/divadelní parametr v jednání hráčů; nejde tu ani tak o úroveň simulace typu ‘já jako bych byl v situaci, kdy se děje to a to’, ale spíše úroveň tzv. alterační hry typu ‘já, když tvořím tu a tu postavu/hráji tu a tu roli v té a té situaci’; práce se scénickou iluminací zejména noční krajiny ve formátu jakéhosi ‘představení’.

V tomto případě se krajina stává prostorem oscilujícím mezi reálnou scénou (prostorem pro jakýkoliv výjev) a scénou specializovanou (prostorem pro /v tomto případě/ vědomě vytvářenou a nabízenou dramatickou hru), scénou

pro edukační drama jako 'žánr dramatu' (Clark 1999). Je tu aktér, ba herec sui generis. A obvykle je tu i divák (byť se ten co chvíli přemísťuje do sociální role hráče a zase zpět do sociální role diváka). Zůstávají však zachované i předchozí popsané úrovně vztahu krajiny a scénických aktivit člověka. Scénické vnímání krajiny a všechny další reakce se tedy 'překlápějí' do scénických výjevů provázaných s konkrétní krajinou.

d) Krajina jako scéna pro divadlo

Máme na mysli divadlo využívající skutečně a smysluplně přirozené krajiny. V tomto případě tedy jde o to, že se využívá díla onoho minule zmiňovaného 'scénografa přírody' (obvykle ještě více či méně upraveného 'scénografem člověkem'). A jako by se v takovém případě tento „scénograf stal současně inscenátorem“ (Braun 1993: 49). Krajina může inscenaci přijmout, ale také odmítnout. Krajina může umocnit její účinek, ale také ji omezit. Odkazujeme tu na Šestákův článek v *Disku* 16 (červen 2006) i na Lipusovu reflexi divadla na ostravské haldě (Lipus 2006). K přirozené dramatickosti místa a dramatickosti dramatikova díla se přidá navíc drama setkání dramatu a krajiny.⁴¹

Běžněji se využitím krajiny jako scény pro dramatické děje setkáme (z pochopitelných důvodů) ve filmech.

Autor tohoto příspěvku např. viděl v britském Lancasteru, sice v parku, avšak 'anglickém', představení *Snu noci svatojánské*, jehož každé dějství se odehrávalo v jiné části zahrady právě z toho důvodu, že různé části nabízely různé scenérie (diváci se tedy během představení několikrát přemísťovali a soubor i cestou využíval zajímavých scenérií, které diváci míjeli, ke scénickým obrazům a jistému extemporování). V logice principu nakonec silný déšť rozhodl i o předčasném ukončení představení... Organické začlenění jednotlivých částí Shakespearovy hry do plánu bylo silnou stránkou tohoto představení.

A nakonec dodatek:

e) Scéna jako krajina

„V souvislosti se scénografickým ztvárněním jeviště se občas používá vzletný termín 'krajina'“ (Zdeňková, bez pag.). Ano, tuto část opřeme o citace, neboť autor, nejsa scénograficky vzdělaný, chce toto téma jen pro úplnost zmínit. Pokračujeme mottem Šestákova článku „Divadlo v přírodním prostoru“: „Divadelní scéna reprodukuje přírodu, ale nikdy ne věrně, protože na scéně se nikdy nic neodehrává jako v přírodě. (Diderot)“ (Šesták 2006: 18). Varianty různých provedení krajiny na jevišti ponechme, jak naznačeno, odborným studiím scénografickým. Zde tedy jen odkažme k tomu, že krajina jako artefakt z rukou scénografa-člověka může být působivá⁴² skoro stejně jako krajina coby artefakt scénografa-pří-

41 Ostatně výrazná, vysoko v horách položená krajinná lokalita (v tomto případě s antropogenními prvky) jako scéna rezonuje např. i v rozhodnutí typu: „Název místa Pustevny nás také inspiroval k ideji obnaženého-odkrytého-chudého divadla.“ Tak stojí v letáku studentů DAMU – organizátorů festivalu divadelních škol Zlomvaz (2007), kteří uvádějí vliv názvu vysokohorské osady v Beskydech na koncepci akce.

42 „Popis jednoho Berniniho divadelního představení, dochovaný v dopise M. Montecuccoliho věvodovi modenskému, připomíná Neumann (1978: 282–283): 'Když byla roku 1637 zahájena hra nazvaná *Dvě divadla, jedno v zrcadle druhého*, objevila se na jevišti dvě divadelní hlediště, naprosto shodná – jedno skutečné, předváděné herci, a druhé iluzivní, namalované. Dva posměvčivé se zabývali tím, že kreslil každý své hlediště. Dostali se do sporu, že urážejí diváky, neboť se k nim obracejí zády. Jeden ke skutečným, druhý k malovaným. Jejich vtipkování na hranici skutečnosti a fikce bylo příznačné pro barokní mentalitu. Neméně typický byl však i obrat hry. Když jeden z herců vyzval druhého, aby mu

rody, ba snad ještě působivější tím, jak dovedně je vytvořena. A může dokonce být modelována takřka v poměru 1 : 1:

„Když Bernini dával v Palazzo Barberini roku 1638 svou komedii *Povodeň Tiberu*, vytvořil na jevišti skutečné koryto řeky s vodou, na níž jezdily čluny. V dramatické chvíli se hráz protrhla a voda se valila přímo na diváky. Všechno však bylo dobře vypočteno a voda se zastavila těsně před prvními řadami (Neumann 1978: 282)“ (viz Vostrý in „Scéničnost a divadelnost“ – rkp.).

II) Statické varianty ‘vscénování’ člověka do krajiny

Pod tímto titulem půjde o trvalejší (a často nevratné) zásahy do krajiny jako do scény. Přitom půjde jak o promyšlené ‘sebe-vscénování’ do krajiny, tak o zásahy, které primárně nevedl úmysl cokoliv scénovat, mohou se nám však jako divákům scénické jevit. Přírozená krajina inspiruje, avšak ‘scénografem’ se stává (opět) člověk, který chce využít dílo ‘scénografa-krajiny’.

a) Vytváření podmínek (obvykle staveb) v krajině pro ‘podívanou’ (i) na krajinu. Tyto zásahy do přirozené krajiny vznikají často právě proto, že krajina je stále ještě přirozenou, a proto a takovou ji chtějí lidé využít. Nicméně toto využití je místy podmíněno právě zásahem do krajiny, zásahem, který má umožnit pohledy na krajinou scénérii nebo i pohledy na krajinu jako ‘scénu’ určité události.

Jde tu hlavně o dva typy zásahů. Jeden z nich je vlastně jakousi organizací či re-organizací přírodních/krajinných prvků, např. kácením, výsadbou apod. (za účelem výhodnějšího ukázání/vnímání estetických, scénických a dalších prvků krajiny). Tady se jedná o zásahy prováděné „usměrněním vyhlídek (jednořadé aleje), vytvářením kontrastů uzavřených a plně otevřených míst, zarábáním cenných pohledů bočními kulisami stromů“ (Mareček 2005: 299). Dalším typem zásahu jsou stavby vznikající proto, aby nabízely ‘podívání’. Buď jen na krajinu nebo i na lidi v ní. Jedná se o zásah do přirozené krajiny s rozměrem scéničnosti v účelu stavby. Jde o stavby počínající „např. situováním odpočívadel v nejcennějších místech, [...] realizací vyhlídkových parkovacích míst podél komunikací apod.“⁴³ (Mareček 2005: 299) a končící náročnějšími stavbami (rozhledna vznikne proto, aby se lidé dívali na krajinu; tribuna proto, aby lidé pozorovali v kulise krajiny drama koňských dostihů nebo skoky na lyžích; chodník a voliéra u přirozené skály v zoo zase vznikne proto, aby bylo možné dívat se na dravce; přírodní amfiteátr pak proto, aby v něm bylo možné zhlédnout divadlo).

ukázal, čím baví obecenstvo, změnil se humor v jediný proud obrazové nádhery a velkých efektů. Na scéně se objevila noční obloha s plynoucími oblaky a měsícem, pak se zase před očima diváků otevřela překrásná krajina se zahradami, domy a paláci. Celá nádhera barokní společnosti defilovala na jevišti, pánové na koních a dámy v kočárech tažených šestisprežím“ (Vostrý in „Scéničnost a divadelnost“ – rkp.).

43 J. Vostrý mluví ve shodě s E. Fischer-Lichte „o současné kultuře jako ‘kultuře inscenace’“ a v souladu s Cavellem o „všeobecně rozšířeném [...] diváckém postoji“, přičemž se kriticky vyjadřuje k neadekvátnímu obsahovému rozšíření pojmu teatralita u obou autorů, kteří o ní mluví tam, kde je podle něho na místě používat pojmu scéničnost, zahrnujícího pouhou scénovanost (a tu mají oba především na mysli) jako jeden její zvláštní případ (viz Vostrý 2005: 13–14 a 21–30). Tendence související se zevšeobecněním ‘kultury inscenace’ a ‘všeobecně rozšířeným diváckým postojem’ evidentně neminuly ani odvěké hledění na krajinu. I to je zapojováno do všeobecné scénovanosti čehokoliv (viz např. scenic roads v prvním dílu tohoto článku).

A nejen to – sama vyhlídková místa (nabízející scenérie) bývají při pohledu z jiných míst předmětem zájmu, neboť bývají součástmi jiných nebo týchž scenérií.⁴⁴

b) Sebe prezentace osob (nebo společností) zásahem (obvykle stavebním) do krajiny.

Toto je nejproblematičtější 'setkání' přirozené krajiny a scénických ambicí člověka. „Příroda-živitelka se před našima očima změnila v přírodu-jeviště našich nadstavbových aktivit“ (Sádlo et al. 2005: 201). Člověk se pokouší zmocnit určité krajinné scenérie (vč. průhledů a horizontů, které nezřídka krade jiným) za tím účelem, aby v ní vztyčil stavbu. Ta má (mj.) reprezentovat jeho ego, jeho peníze, jeho firmu (sociobiologicky nazýváno: jeho geny) atd. Toto sebescénování, dnes nezřídka hypertrofované (viz Vostrý 2004: 7–8), je zákonem ovlivnitelné především v chráněných územích. Tam snad můžeme doufat v zachování některých přirozených scenérií. V CHKO lze (zpravidla) zabránit vybudování stavby ve stylu úchvatného českého věžnatého, světlefialového podnikatelského baroka, nabízeného nepřehlédnutelně všem kolemjdoucím, a to v romantické jezerní laguně mezi modřínky... Mimo chráněná území (viz Zákon 114/1992) je ovšem česká legislativa spíše bezzubá a pokud ne, pak je skutečně zatím spíše obdivuhodné, když představitelé samospráv a státní správy odolají mj. i korupčním nabídkám investorů a takové stavby nepovolí.

Ve velkém se takto vscénovávají do krajiny vlastníci billboardů a ti, kteří u nich inzerují (samy billboardy mohou být scénou svého druhu). V okolí velkých měst pak různé firmy (např. obchodní řetězce) budují sklady, které spolehlivě likvidují scenérie a horizonty a nahrazují je logy firem na stěnách obřích hal. Svůj díl si berou i průmyslové zóny atd.⁴⁵

A zde se ocitáme kdesi na hranici tématu našeho a tématu „Scénologie Ostravy“ R. Lipuse. Neboť – podle mého úsudku – u těchto staveb již přecházíme ke scénologii člověkem podstatně změněného přirozeného prostoru, ke scénologii umělých výtvorů v krajině či v nedivadelním prostoru vůbec. A Lipusova práce je pro nás v těchto sférách dobrým průvodcem. My se však zastavíme a otočíme zpět k přirozené krajině...

D) Krajina jako scéna v přeneseném slova smyslu

Posledním pohledem se vracíme i k počátkům našeho hledání bodů dotyku mezi jevy krajiny a scéna. V tomto případě vidíme 'scénický' krajinu zejména z těchto úhlů:

1. Krajina jako scéna přírodních dějů, geologických konfliktů, soupeření mezi rostlinstvem a klimatickým vývojem atd. Jakkoliv povodeň či silný vítr není v české kotlině z dlouhodobého hlediska ničím neobvyklým, přesto častější výskyt těchto jevů právě teď ukazují lidem dramatickou (ba i scénickou) dynamiku kra-

44 „Terénní vyvýšeniny spojené s vyhlídkovými místy jsou zpravidla vždy při zpětných pohledech z krajiny prostorem mimořádného zájmu, což je důležitým 'povzbuzujícím impulzem' pro přicházející návštěvníky a současně i důvodem pro vyšší krajinářskou náročnost na jejich úpravu“ (Mareček 2005 : 300).

45 Za pozornost rozhodně stojí negativní vliv všech těchto staveb nejen na scenérie, ale také na lokální klima, na koloběh vody, změnu teplotních poměrů, světelný smog atd.

jinných změn.⁴⁶ Tyto změny dobře reprezentují napětí mezi na jedné straně stojící pamětí krajiny a na druhé straně probíhajícími klimatickými či geologickými procesy (v tomto případě bez ohledu na to, zda jsou podmíněné lidskou činností).

Nejen díky(?) sdělovacím prostředkům jsme též pilnými diváky těchto změn. 'Povodňová turistika' budiž toho nejlepším důkazem. Město je pro povodeň velmi specifickou scénou, která umocňuje napětí cítěné v setkání (či konfliktu?) lidského výtvaru a přírodního jevu, ve změně parametrů městského prostoru atd. Jsme však – bohužel – i aktéry těchto změn, ať již v tom směru, že denně pilně přispíváme ke skleníkovému efektu či prostě proto, že často člověkem vyvolané proměny krajiny nutí téhož člověka k obrannému (a paradoxně opět devastačnímu) jednání (k opatřením) vůči prostředí ve vlastních obcích, na vlastních pozemcích atd.⁴⁷

2. Krajina jako reálná scéna dějin, lidského boje za obživu, lidské touhy po bezpečí a kráse: Psali jsme o tom již v textu „Scénologie krajiny 1“. Opírali jsme se o výroky typu: „Naše krajina je tedy v dlouhodobé historii svého vývoje velmi konkrétním dějištěm velkých i malých událostí, šťastných i tragických okamžiků“ (Mareček 2005: 302). Nechci tedy opakovat již řečené. Přesto si připomeňme: Tento pohled na krajinu jako scénu začíná u elementárního využití krajiny člověkem pro bydlení a prvovýrobu. Lidé do ní vstupují, aby v ní žili, přizpůsobují si ji a stávají se 'scénografy' prostoru svého života, tedy i svých dramat a scénických snah všeho druhu.⁴⁸ A na druhé straně pomyslné osy tento úhel pohledu končí třeba právě u pokusů o bádání nad scénologií krajiny...

3. Krajina jako znak (či spíše příznak) určité civilizace či kultury tuto krajinu obývající: Zde budeme mluvit spíše o hodnotě přidané k pohledům předchozím. Kupř.: Severočeské uhelné doly (dramatické reliéfy s vizuálně kromobyčejně zajímavými výškovými kontrasty či kontrasty prospektu, na němž se odehrává fascinující divadlo těžby předváděné mechanickým 'hercem' v podobě olbřímího železného zvířete) můžeme snadno vidět jako scénický symbol bezohledného budování socialismu nebo – pro změnu – symbol bezohlednosti soudobého kapitalismu...⁴⁹ Ale i naopak: necitlivá rekultivace téže krajiny, podle mého názoru vedená mj. 'scénickými' úmysly (osázení české krajiny pohledově zajímavou, ale

46 Kontrasty tvárnosti krajiny v čase (kde byl les, tam je dnes po orkánu 'dramatická změň hmoty' a zítra zelenající se holina); likvidace a následné znovuobjevení antropogenních prvků v krajině (kde byly chaty, po povodni jsou jen polámané ruiny či nic, avšak zítra tam budou rodinné domky...); změny tvarů (břehů řek i horizontů); změny ve vegetačním pokryvu a v barevnosti krajiny v souvislosti s klimatickými změnami). A naopak: pozvolné a nezbytné větrání pískovcových skal a odlamování jejich částí; zanášení koryt potoků a rozlévání vody do niv atd. A v jiných zemích pak samozřejmě mnohem silnější vlivy spouštějící prudší efekty 'dramatičnosti' jako je mizení ostrovů, rozpouštění ledovců atd.

47 Viz např. obchvaty měst zabírající další volnou krajinu; protihlukové stěny likvidující výhledy atd.

48 „Nemohu si nevzpomenout na svůj zážitek z nádherné provençalské 'kulturní krajiny' v Sénanque, kde je cisterciácký klášter a která je výsledkem kultivace, kterou tam v polovině 12. století cisterciáci začali a do značné míry dovršili: teď to obdivujeme jako zvláštní druh diváků, jimiž jsou turisté. Přejít od diváctví k aktérství se řídil heslem 'modli se a pracuj': viděli původní krajinu jako dílo boží, jehož mají být hospodáři, a jejich život (i život laických příslušníků klášterní komunity) se pohyboval mezi obojím tak, že při diváctví (které ovšem nebylo diváctvím návštěvníka divadla, biografu nebo sledovatele televize – a vlastně se možná vůbec nedá nazvat diváctvím) vnímali přítomnost boží, a svou práci a všechno své chování řídili rituály, které to chování činily přirozeně scénickým – není-li výrazu v tomto kontextu užito anachronicky“ (J. Vostrý v korespondenční diskuzi s autorem).

49 V době sepisování tohoto textu další severočeské obce bojovaly o zachování své existence ohrožené zásobami uhlí v jejich podloží.

nepůvodní vegetací), se může stát pro změnu symbolem soudobé úporné (a poněkud pokleslé) české posedlosti tohoto času přebudovávat kdejaký kus krajiny a nahradit jej 'výstavbou' (ať již umělého kopce na skládce nebo montážní haly na nejbližším volném poli). Říkáme tomu 'rozvoj'...

Ocitáme se však zřejmě již opět na hranici scénologie, takže zde ukončíme druhé pokračování úvah nad scénologií krajiny, abychom se v posledním dílu seriálu věnovali již specificky scénologii krajiny Polomených hor.

Literatura:

- CLARK, J. / GOODE, T. (ed.) *Assessing Drama*, National Drama Publications, London 1999
- BOGATYREV, P. *Lidové divadlo české a slovenské*, Fr. Borový, Praha 1940
- BRAUN, K. *Druhá divadelní reforma*, Divadelní ústav, Praha 1993
- CÍSAŘ, J. *Člověk v situaci*, Institut sociálních vztahů, Praha 2000
- ČAČKA, O. *Psychologie imaginativní výchovy*, Masarykova univerzita, Brno 1994
- ČERNOUŠEK, M. *Psychologie životního prostředí*, Karolinum, Praha 1992
- FALTÝNEK, V. *Od počátku ke katarzi* [diplomová práce], Katedra výchovné dramatiky DAMU, Praha 2001
- GOFFMAN, E. *Všichni hrajeme divadlo*, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 1999
- HARTL, P. / HARTLOVÁ, H. *Psychologický slovník*, Portál, Praha 2004
- HERMACH, J. E. „Dilema krajiny a tragika pohledu“, *Život 2* (2006): 17–20
- HONZL, J. „Pohyb divadelního znaku“, in KOUŘIL, M. (red.) *Prolegomena scénografické encyklopedie*, Scénografický ústav, Praha 1972
- HONZL, J. *Základy a praxe moderního divadla*, Orbis, Praha 1963
- LIPUS, R. *Scénologie Ostravy*, AMU-KANT, Praha 2006
- LUKAVSKÝ, R. *Být nebo nebýt*, SPN, Praha 1985
- MAREČEK, J. *Krajinářská architektura venkovských sídel*, ČVUT, Praha 2005
- OSOLSOBĚ, I. *Mnoho povyku pro sémiotiku*, Nakladatelství „G“ hudba a divadlo, Brno 1992
- PAVLOVSKÝ, P. (red.) a kol. *Základní pojmy divadla*, Libri, Praha 2004
- SÁDLO, J. / POKORNÝ, P. / HÁJEK, P. / DRESLEROVÁ, D. / CÍLEK, V. *Krajina a revoluce*, Malá Skála, Praha 2005
- SLAVÍK, J. *Umění zážitku, zážitek umění*, Univerzita Karlova – pedagogická fakulta, Praha 2001
- ŠESTÁK, J. „Divadlo v přírodním prostoru“, *Disk 16* (červen 2006): 18–34
- ŠÍPEK, J. / VOSTRÝ, J. „Emoce a scénický cit“, *Disk 14* (prosinec 2005): 6–26
- TOLLE, E. *Nová země*, Pragma, Praha 2006
- VÁGNER, I. *Svět postmoderních her*, H&H, Jinočany 1995
- VALENTA, J. *Metody a techniky dramatické výchovy*, 3. vyd., Grada, Praha 2007, v tisku.
- VALENTA, J. „Scénologie krajiny I (Estetické aspekty)“, *Disk 19* (březen 2007): 32–56
- VOSTRÝ, J. *Co je scénologie*, rkp.
- VOSTRÝ, J. „Scéničnost a scénovanost (Od Berniniho k dnešku)“, *Disk 10* (prosinec 2004): 7–29
- VOSTRÝ, J. „Scéna a scéničnost v době všeobecné scénovanosti“, *Disk 15* (březen 2006[a]): 6–18
- VOSTRÝ, J. „Scéna a drama“, *Disk 16* (červen 2006[b]): 35–45
- VOSTRÝ, J. „Scénický smysl a dramatický cit“, *Disk 19* (březen 2007): 7–18
- VOSTRÝ, J. „Scéničnost a divadelnost“, rkp.
- VOSTRÝ, J. „Umění a scéničnost – nebo teatralita?“, *Disk 13* (září 2005): 7–31
- VYSKOČIL, I. „Ke studiu herectví“, *Svět a divadlo 1–2* (1992): 34–40
- Zákon č. 114/1992 o ochraně přírody a krajiny. Sbírka zákonů 28/1992
- ZDENKOVÁ, M. *Divadelní krajiny Otakara Schindlera* [online, cit. 26. 11. 2007], dostupné na http://www.divadlo.cz/schindler/text_cz.htm
- ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Panorama, Praha 1986
- ZUSKA, V. *Estetika*, Triton, Praha 2001

Rorschachův test jako možný nástroj výzkumu ve scénologii

Jiří Šípek

Touha proniknout k tajemství, dotknout se ho a zmocnit patří jistě k nejstarším typům zážitku. Oblasti na pomezí snu vždy lákaly svou neurčitostí, mnohoznačností, a není divu, že se stávaly zdrojem zájmu romantických básníků, ale i svérázných badatelů. Ve spánku se nejedná. Je to sice 'královská cesta' k podvědomí podle Sigmunda Freuda a výhodná cesta k zisku pro vydavatele snářů, ale v praxi příliš výtěžná není. Pro nás budou zajímavější takové stavy vědomí, které jsou na jedné straně uvolněné pro fantazii, otevírání se hlubším vrstvám s jejich symbolikou, na druhé straně nejsou ale zcela oddělené od vědomí s jeho racionální schopností zachycovat, třídit, komunikovat.

Denní snění, fantazie a tvorba umělecká i mimoumělecká jsou neméně 'královskými' cestami k poznání naší psychiky. Konzumace nejrozumnějších drog ve všech lidských dobách měla vždy minimálně dvě hlavní funkce: zapomenout na aktuální strasti života, resp. povznést se nad ně, a mimo to dotknout se a oslovit tajemství, poznat jiné, vyšší sféry; tedy prožívání a poznávání, dvě touhy, které člověka odedávna provázejí. (To samozřejmě nemá být obhajoba zneužívání drog, jak to v narůstající síle pozorujeme kolem sebe.)

Na počátku 20. století si švýcarský psychiatr Hermann Rorschach všiml velké asociací potence neurčitých skvrn a obrázků. Nebylo to náhodou. Rorschach žil v době Freudovy psycho-

analýzy i Jungovy analytické psychologie. Oba tito velicí hledali cestu k obsahům nevědomí, uvažovali o volných asociacích, resp. o slovních řetězcích. Současně to byla doba, kdy ještě žil duch německého romantismu se svým apelem na symboličnost, na přesah do vyšších sfér. Wagnerův odkaz stále mocně působil a přicházeli další, například Mahler.

Němečtí romantikové hledali cesty k lidské duši. Objevily se zajímavé nápady psát básně podle náhodně vzniklých inkoustových skvrn. Básníci hledali krásu mimo rámec civilizace, od jejíž odlidštěnosti se odkláněli. To, čím se inspirovali, např. inkoustové skvrny, je něco, co současně *je i není*. Patří to do tohoto světa a současně je to zdání, iluze, jako když se díváme do mlhy. To Rorschacha tak zaujalo, že vytvořil test právě jakoby na pomezí reality a snu, vědomí a nevědomí.

Úkol uvozovala jednoduchá otázka: Čemu se to podobá, co by to mohlo být? Rorschach pečlivě vybíral z mnoha náhodně vytvořených skvrn. Některé z nich mírně 'upravoval' tak, aby nebyly snadno uchopitelným obrazem jevů z naší bdělé reality a současně aby od této reality nebyly příliš vzdálené. Jinými slovy, aby stály na pomyslné hraně mezi zdáním a realitou. Zde se nám nabízí zajímavá asociace na myšlenky Edwarda Bullougha s jeho konceptem distance (Šípek 2006). Rorschachovské podněty by tedy neměly být ani snadným

obrazem reality ('poddistancování'), ani fenoménem, který se tomuto světu zcela vymyká ('naddistancování').

Pro lepší pochopení našeho textu je třeba se alespoň stručně seznámit s charakterem rorschachovských podnětových tabulí. Tyto tabule není zvykem veřejně otiskovat,¹ ale to nemusí být na překážku základnímu porozumění našemu dalšímu výkladu. Jde o deset tabulí s více či méně náhodně vzniklými skvrnami. Ty jsou redigované v odstínech šedi a pestrých barev. Rorschach je původně předkládal s cílem zachytit a popsat percepčně kognitivní styl dané osoby. Jinými slovy zjistit, jak osoba svět vidí, člení, strukturuje a co si o něm myslí. Rorschachovi následovníci rozšířili použití tabulí také ve směru projekce hlubších osobnostních struktur. Především to bylo psychoanalytické zkoumání asociovaných obsahů.

Základní myšlenky psychoanalýzy jistě není třeba připomínat. Materiál získaný volnými asociacemi anebo obsažený ve snech je považovaný za ego-symboliku. To znamená, že se jeho analýzou usuzuje na víceméně specifickou psychologickou dynamiku, tedy na zvláštní problémy daného člověka, na napětí, tužby, traumata apod. Psychoanalýza nikdy nepopírala, že zdroje takových jevů mohou být ještě hlubší, než je historie daného jedince, ale v praxi (i v původní Freudově teorii) bylo těžiště právě v oné jedinečné individuální situaci. Téměř současně s Freudem však Jung poukázal na množství psychického materiálu společného nám všem, tedy na nezanedbatelnou archetypálnost našeho psychického fungování.

Jeden z Jungových následovníků a současně významný znalec Rorschachovy metody Robert McCully (1987) nabídl dosud neobvyklý pohled na odhalování významů na rorschachovských tabulích a na základě mnohaletého studia přiřadil jednotlivým Rorschachovým tabulím archetypální vzorce, obrazy, symboly, které na

každého z nás z tabulí působí.² Předpokladem je hypotéza, že právě málo strukturované podněty tvoří vhodnou půdu pro aktivizaci psychických energií spojených s archetypy.

Často hovoříme o odkazovací funkci symbolu. Ale to, co odkazuje k nějakému dalšímu významu, není jen symbol. Může se to dít i různou verbální formou, např. řekneme-li 'je to jakoby', 'něco jako', 'jako když' atp. Jde o vyjádření vztahu analogie nebo zástupnosti. Čím složitější je postup k odkazované skutečnosti, čím méně jsme schopni přesně uchopit cílovou významovou oblast, tím více se také uchylujeme k verbální nadprodukci, abychom zvýšili pravděpodobnost dosažení zamýšleného cíle. Zmiňovaná skutečnost, na niž se odkazuje, může být jak vnější, pozorovatelná, manipulovatelná, tak vnitřní, prožitková, vztahová.

Pokud se týká symbolu, důležitá je jeho procesuální stránka. Symbol je procesem v tom smyslu, že jeho výchozí, podnětový okamžik v nás probouzí aktivitu a usměřňuje ji. Symbol může být povahy velmi komplexní, tzn. že jeho výchozí moment je tvořený informacemi z více smyslů, a symbolickou se tak může stát jistá 'atmosféra'. Symbol má vazbu na motivaci. Známa Arnhemova teze, že symboly jsou určené spíše k odhalování než ke skrývání, to také potvrzuje. Pokud chápeme znak jako zachycený výsledek, směřuje symbol od takových konečných stavů dále k jiným strukturám.

Zapojme do našeho výkladu koncept *scéničnosti, scénovanosti* (Vostrý 2004). Vostrý hovoří také o soudobé scénovanosti, jako jsou obchodní výlohy, reklamy, módní přehlídky a móda obecně. Jevy vnějšího světa a s nimi i charakteristiky projevu lidí máme tendenci

1 Nicméně je možné téměř všechny a jim podobné ukázky najít na internetových stránkách, např. po zadání hesla „inkblot“. Tabule jsou jedním z nejrozšířenějších psychodiagnostických nástrojů a jejich všeobecná znalost a diskuse o nich by kazila eventuální vlastní diagnostickou situaci.

2 'Symbol' odkazuje k něčemu, co ho překračuje, k přesahujícímu smyslu, zasahuje a uvádí do pohybu. Tím se symbol odlišuje od 'znaku', který bývá definovaný přesněji díky všeobecné dohodě. Symboly byly od věků mocným nástrojem šamanů, léčitelů a duchovních učitelů. Výrazná postava sémantiky 20. století Alfred Korzibsky se snažil prokázat experimentálně, že symboly ovlivňují naši psychiku a následně i chování, aniž si to uvědomujeme. „Mapa není území,“ říkal Korzibsky. Svět podle něho existuje na „nevyslovitelné“ rovině, kde slova nemají význam. Události, objekty a pocity se promítanou do slov pouze tehdy, když je s nimi spojíme, když je slovně označujeme.

strukturovat, formovat stálější typy. Podle Vos-
trého se jedná o podobu *předscénovanosti*. Při-
pomeňme si, že scénování se děje také v nás
samých včetně *sebescénování*. Oblékáme se
po svém, neverbálně i verbálně se projevujeme
a okolí to často vnímá jako pro nás typické.
I naše chování a jednání má tedy základ v *před-
scénování*, které vstupuje jako součást do dal-
šího, více či méně vědomého *scénování*.

Podobně jako je tomu u našeho *vědomí* ve
smyslu jeho rovin a metakomunikování, meta-
interpretování, je tomu i s možností *více rovin
scéničnosti*. Záleží na záběru, šíři či hloubce
naší pozornosti. Na divadelní scéně si mohu
všimnout jedné roviny scéničnosti v předmět-
ném uspořádání včetně hudby i barev; sou-
běžně se může přidat hlubší rovina scéničnosti,
vytvářená akcí postav a jejím významem. Ta-
ková rovina scéničnosti může být ve svém sdě-
lení a působení zanořená do nevědomých psy-
chických oblastí. Konkrétně se může jednat
o *scéničnost archetypální symboliky* (v podobě
křivek, dynamiky rytmů a pohybů).

Psychologie nepoužívá termín *scéna*. Jistou
podobnost můžeme nalézt v konceptu tzv. *be-
haviorálního settingu*. Jde o propojení prosto-
rového uspořádání s takovým chováním/jed-
náním a emočním/citovým prožíváním, které
tomu odpovídá, které očekáváme. Prostory di-
vadla jsou takovým 'uspořádáním', podobně je
to s prostory obchodního domu, banky, nemoc-
nice apod. Přesněji vzato, měli bychom rozlišo-
vat mezi uspořádáním chování a emocí a uspo-
řádáním jednání a citu. Rozdíl mezi chováním
a jednáním se vcelku přijímá ve smyslu směřo-
vání k cíli v případě jednání na rozdíl od cho-
vání, které může být pouhou pohybovou reakcí.

Na divadelním jevišti a v umění obecně
očekáváme nenáhodnost všech projevů, tedy
umělcovo *jednání*. Snad ještě přesnější by bylo
hovořit o takové umělcově expresivitě, kde
případné náhodné, reaktivní projevy jsou ná-
sledně zpracované do vědomě uchopeného
tvaru a umělec za ně přebírá odpovědnost. Ži-
jeme však v době svobody nejružnějších per-
formancí, quasi-avantgardních pokusů či snad
spíše provokací, kdy výsledek divákova/účast-
níkova setkání s takovým fenoménem může být

podobný syrovému setkání s nevědomými ob-
sahy. Pouze neznalost psychoanalytických vý-
zkumů by mohla vést k závěru, že taková ex-
pozice nutně přináší nějaká pozitiva v podobě
specifických, hlubokých a životně významných
obsahů. Není tomu tak. Výsledkem podobných
pokusů mohou být projevy ne nepodobné těm,
které nalézáme v situacích nevládnutých psy-
chických krizí nebo dokonce poruch.

Preferujeme tedy expresivitu vázanou jed-
náním a citem. Otázka lidského citu je ještě
komplikovanější, než tomu je u chování a jed-
nání (viz Šípek/Vostrý 2005). V zásadě však
chápeme *cít* jako aktivnější prožitkové uchopení
světa, které je v těsném spojení s hod-
notovými orientacemi prožívajícího člověka.³
Však také Zichova koncepce vnitřně hmatov-
vého citu v sobě obsahuje prožitek, souznění
již nějakým směrem orientované a kognitivně
uchopené, a nikoliv jen spolu-prožití jakého-
liv jednoduché emoce.⁴ V tomto smyslu není

3 V Jungově chápání je cit jednou ze základních orientač-
ních funkcí. Cit je posuzující, hodnotící, tedy podle Junga ra-
cionální funkce. Prostřednictvím citu udílíme obsahu určitou
hodnotu ve smyslu přijetí nebo odmítnutí. Cit má potenciál
k posouzení lidí, situací nebo jiných daností. Cit zkoumá, co
je pro jedince prospěšné nebo neprospěšné, slastné nebo
bez slasti. Navíc cit prostředkuje ladění jedince i jeho vztahy
a vztažnost k erotu. V tomto smyslu je 'funkcí srdce'. Funkci
citu, který často implikuje vědomou aktivitu, je třeba odlišit
od pojmů pocitu ve smyslu emoce, popř. afektu. Při nich je já-
ské vědomí spíše ovládáno afektivní energií a méně je může
kontrolovat. Ale diferencovaná funkce citění je nosným a ři-
dicím orgánem pro pocity. Extrovertovaná funkce citění je
více závislá na vnějším světě objektů a často je ve svých hod-
noceních nesena kolektivními vlivy, introvertované citění se
více odehrává ve vnitřním prostoru psyché a je silněji ovliv-
něno subjektivním stavem. (Podle Müllera a Müllera 2006)

4 Centrální životní témata jako je vztah, oddělení, sebe-
potvrzení vycházejí z emocí. Emoce tvoří afektivní jádro našeho
prožívání sebe, které nám umožňuje zakoušet kontinuitu v za-
žívání identity. Emoce regulují naše zkušenosti s ostatními
lidmi, komplexy a s tím spojenou archetypovou dynamikou,
která se zviditelňuje také v symbolech. Emoce také regulují
naš vztah k tělu, jsou biologicky determinované. Jsou to vro-
zené funkce mozku, vznikly v evoluci v interakci s prostředím,
jsou tedy archetypové. Určité archetypové obrazy můžeme
chápat jako vnitřní reprezentace odpovídajících emocí (např.
oheň vášně, temnota a tíha deprese, létání v extázi). Emoce
jsou přechodné změny v organismu, které se dají zvencí
vnímat a měřit. Pokud subjekt tyto změny v organismu
vědomě vnímá, hovoříme o pocitech (viz Damasio 1999,
2000). V tomto pojetí je pocit reprezentací přechodných
změn v organismu ve formě neuronových vzorců a s nimi
spojených představ. Pocity jsou tedy stále spojené i s fan-
taziemi a kognicemi. Pod pojmem afektivita Jung rozuměl
pocit, náladu, afekt a emoci. (Podle Müllera a Müllera 2006)

divák jednoduše a pasivně nakažený aktuálním pocitem smutku (např. při sledování některého z výstupů Ofélie), nýbrž různé impulzy a možné dílčí prožitky (i z jeho vlastního reagujícího těla) zpracovává více či méně aktivně ve výslednou citovou orientaci. Je však třeba dodat, že zde hovoříme o již značně kultivovaném divákovi, který je k tomu připravený a kterého každé další setkání s uměním založeným na jednání a citu dále kultivuje.

Vraťme se však ke konceptům *scény*, *scéničnosti*, *scénování*. Naznačená diskuse o uspořádání jednání a citu nevede přímo k chápání principů, jež jsou podkladem vzniku zvláštního fenoménu, kterému říkáme *scéna* (definování a podrobnosti viz řadu statí Vostrého 2004, 2006 aj.). Jde o pomocný, deskriptivní fenomén. Vlastní *scéničnost* reprezentuje jakousi potencialitu rozvíjení, která se děje buď reálně díky hercům na jevišti, anebo v imagínaci, resp. ve vnitřním uchopení, animování divákem anebo účastníkem s dostatečnou psychickou *distancí*.⁵

Zajisté může *scéna* jen obtížně existovat sama o sobě, bez obsahu. Je-li obsah svou podstatou připravený k rozvíjení, je možné mluvit o nosném *tématu*, které se *scénou* logicky souvisí a stává se její součástí. Do jisté míry vždy, když hovoříme o scéně, hovoříme i o tématu. Podle logiky scénologie to platí jak v umění, tak v běžném životě, kde častěji než o tématu hovoříme o smyslu. Přemýšlíme a hovoříme o smyslu situací, vztahů, životních období atp. Z mnoha autorů to byli především V. E. Frankl a C. G. Jung, kteří zdůrazňovali důležitost hledání smyslu, tedy tematizování života. Ve schopnosti, připravenosti nacházet smysl se lišíme. Tam, kde se jeden člověk ztrácí, nechápe okolnosti a neumí vůči nim zaujmout postoj, je jiný připravenější a i ve velmi obtížných situacích neztrácí svou identitu a zakotvení.

Jistou paralelu můžeme vidět i v umění. V abstraktní kombinaci barevných ploch výtvarného umění lze vidět pouhou statickou provo-

5 Přítomnost distance rozhoduje o tom, zda umělecký podnět (ale také např. podnět z Rorschachova testu) bude mít již zmíněnou zvláštní vlastnost, že je a není současně.

kaci, náhodu, 'nesmysl'. Mnozí návštěvníci galerií nejsou schopni objevit v takovém díle téma, a nejsou tedy ani s to vnímat obraz v jeho event. *scéničnosti*. Jiní mohou být připravenější, otevřenější vůči méně zřetelným souvislostem i vůči možným, archetypálním podnětům. Podstatná je ale vždy divákova aktivní vstřícnost a připravenost téma (nějaký smysl) hledat.⁶

V jistém případě se tedy i pouhá barevná a abstraktní kombinace může stát *scénou* proto, že tušené téma umožňuje rozvíjení a vnitřně hmatové uchopení. Není nutné, aby bylo téma nesené lidskými postavami nebo antropomorfizovanými bytostmi, i když je pravda, že snadněji se dochází k uchopení a pochopení lidí a s nimi spojených příběhů i vnitřních stavů. Na obecně položenou otázku, jestli se může scénou stát i pestrá barevná kombinace, nelze odpovědět jednoduše. Pokud v nás, jak jsme předeslali, dokáže (i za našeho přispění) vyvolat proces tematizování za pomoci vnitřně hmatového uchopení, potom bude odpověď pozitivní.

Pokud jsme *scénu* a její obsah zcela neztožnili, je to proto, že pozornost mohou upoutat také formální charakteristiky tvarů, barev atp. Psychologie zde nabízí asociační zákonitosti. Podle nich se naše pozornost obrací s větší pravděpodobností tam, kde jsou vedle sebe kontrasty, podobnosti, kde se dílčí jevy spojují v čase, prostoru apod. Kratina (1947) všechny tzv. reprodukční zákony redukuje na zákony vybavování si podle podobnosti a podle styčnosti. Podobnost však podle Kratiny není asociačním spojením, je to jen reprodukce bez asociace. A tak zbývá jediný asociační zákon styčnosti. Kratina však pokračuje dále a tvrdí, že do asociačního spojení nevstupují všechny obsahy, které existovaly vedle sebe nebo po sobě, nýbrž jen ty, které jsou pro člověka osobně významné. Osobní výběr tedy předchází asociaci.

6 V úvahách o vlivu a projevu archetypů v rorschachovské situaci píše McCully o izomorfii. Jde o zásadní chápání archetypu a jeho projevu. Jung (viz Hoeller 2006) hovoří o konstelaci archetypu v aktivní situaci psyché, v níž jsou mocné, zpravidla emoční energie schopné posunout nevědomí – a s ním archetyp – do popředí vědomí. Díky principu transgresivity se může archetyp projevovat vnitřně jako psychický obraz a vnějškově jako fyzický jev.

Také v Rorschachově testu se interpretace opírají o obsahy, které se mohou tematizovat, nabývat charakteru *tématu*. Základní otázku „Co by to mohlo být?“ lze chápat jako výzvu k hledání a výběru mentální reprezentace, která by co nej přesněji odpovídala předloženému podnětu. Nejjednodušším příkladem je běžná odpověď, např. „netopýr“. Obsah je uchopený jednoznačně, bez dalších významů. Jiné obsahy však mohou být složené z vnějších podobností a dodatečných významů.

Jedním z možných zdrojů jsou osobní ego-typické významy pramenící z osobně jedinečných zkušeností, snad i traumat. V klinické praxi bývá právě toto cílem diagnostiky. Dalším zdrojem mohou být významy sdílené určitou skupinou osob, společenstvím vázaným tradicí, kulturou apod. A ještě jiným zdrojem mohou být archetypální významy vázané na podnětové charakteristiky rorschachovských tabulí, resp. na jejich části. Výsledkem může být zvláštní podnětová situace s několika možnými významovými rovinami, které se mohou stát zdrojem otevření/rozvinutí smyslu. Tak mohou i rorschachovské tabule získávat *scéníčnost* a mohou být podobně jako každá jiná *scéna* rozvíjeny.

Ono rozvíjení, animace se může dít – jak jsme už připomněli – na několika rovinách. V diagnostické situaci očekáváme právě takové odlišení prvoplánové asociace a případných hlubších (řekněme nevědomých) rovin. Umělecká prezentace, ale i vnímání umění mohou být podobně rozvíjeny v několika plánech. Složitost dynamického prolínání zmíněných rovin je jistě patrná. A zvláště výrazně vyvstane při snaze výzkumně zachytit a osvětlit fenomén *scénické dynamiky* v jejím vzniku i působení.

Zdrojem prožitku *scény* je tedy kombinace jejího obsahu, formy i struktury a způsobu rozvíjení na jejích možných významových rovinách. Jirásek (2001) ve svém textu o prožitcích probírá zevrubně význam naší tělesnosti jako základu všech prožitků. „Žijeme tím, že tělesníme“, cituje Michálka a připomíná také Patocku s jeho konceptem personální prostorovosti. Dodejme, že personální prostorovost je také jedním z kořenů scénologie, protože scéna je svou podstatou prostorem oživovaným člo-

věkem scénujícím (tvořícím) i člověkem scéníčnost dotvářejícím svým více či méně aktivním přijímáním, recepcí. Svoji užitečnost ukazuje scénologie také množstvím možných navazujících myšlenkových asociací, které se nabízejí k dalším úvahám. Jednou z nich je myšlenka zkulturnování těla a zkulturnování prostoru jako přesahu našeho těla. Jinými slovy hovoříme o *sebescénování*. Naše lidská tělesnost se zkulturuje spíše než cvičením celkovým způsobem bytí (tělesněním) ve svém okolí, tedy scéníčností, která vše, co zachycuje, orientuje ať vědomě, či nevědomě k divákovi.

Platón se zabývá péčí o tělo v dialogu *Gorgias* a vidí ji v podobě gymnastiky a lékařství. Ty vnímá jako poctivé snahy na rozdíl např. od kosmetiky, která je podle něho jen „úlisným lahoděním“ a honěním se za krásou. Ve scénologii bychom řekli, že mnohdy jde v takovém případě o plytké sebescénování a invazivní scénovanost vůči okolí, kterému se neponechává svoboda jít takové ‘scéně’ vstříc a vlastní aktivitou ji pomáhat rozvíjet. I v tomto smyslu je význačným rysem umělecké i mimoumělecké scéníčnosti procesualnost, což je dáno rozvíjením a *vyjevováním* jako podstatnými vlastnostmi scény a fenoménu scéníčnosti obecně.

Každodenní život se svými realitami na nás vyvíjí tlak k tematizacím, které významněji nepřekračují běžnou, pragmatickou zkušenost s věcmi (ale i osobami) kolem nás. Přesto i v každodennosti můžeme objevit situace naplněné realitami výrazně obohacenými imaginací a animací. Mohou to být profesní situace, zájmové situace (například zařizování bytu) a všechny takové, v nichž část vnějšího světa v podobě jeho relativně přesných mentálních reprezentací v našem vnitřním psychickém prostoru kombinujeme, restrukturujeme, propojujeme s fantazijními obsahy, přáními atp. a rozvíjíme, *scénujeme*.

Realistické scénování a obecně tzv. realistické umění se pro diváka (recipienta) tematizuje odlišně, na jiných významových rovinách, než je tomu u umění na realitu běžného dne méně vázaného. Mimořádnou komplikovanost jistě dokumentuje to, že zcela obvyklý, realistický obsah může působit šířeji, resp. hlouběji na symbolické rovině podle kontextu, do

kterého je umístěný. Rozdíl bude jistě také mezi obvyklou, každodenní realitou a šokujícím naturalismem.

V kontaktu s prostředím více či méně svobodně volíme rovinu, na jaké se setkáme. Na něco zareagujeme jen podvědomě, nebo jen s nízkou záměrností, bez prožitku vztahu. Jiné podněty nás zaujmou výrazněji, všimneme si jich a prožijeme k nim, i když jen krátkodobě, nějaký vztah. Taková konstelace podnětů potom vystoupí jako *scéna*. Podobně jako např. v divadle nemusí být ani v běžném životě aktivní povaha takového našeho prožitku zjevná. Přesto ve vnitřním *psychickém prostoru*⁷ dochází k našemu aktivnímu vztahování se k podnětům na nás dopadajícím jako k *symbolům*, které ovlivní rozvíjení scény a způsob jejího *rozehrávání*.

McCully (1987) tvrdí, že zvláštní mihotavé osvětlení v jeskyních vedlo k vytváření a ožívání symbolů významných pro život tehdejších lidí. Obsahem těchto symbolů nebudou sloni, bizoni atp., ale ženské a mužské principy, rychlost, smrt, zrození, strach atp. McCully používá také typicky výraz 'art' v souvislosti s paleolitem, kde nalézá i počátky umění. Jde ale opravdu o umění? Patrně nikoliv. Je to spíše symbolická exprese, resp. exprese symbolů. A je symbolizace umění? Jistě ne nutně!

Co se děje v naší psychice, když máme na základě předloženého neurčitěho podnětu zodpovědět otázku, co by to mohlo být? V duchu termínů současné psychologie můžeme říci, že vybíráme pro daný vnější podnět nějaké vhodné 'mentální reprezentace'. Z hlediska scénologie můžeme také dodat, že se více či méně záměrně a aktivně otevíráme předloženému podnětu/obrazu,⁸ který tak může vystupovat ve své *scéničnosti*, tj. schopnosti přitáhnout naši pozornost. Jde současně o vlastnost scény i naší psychiky.

7 Jde pochopitelně o průměr. Psychickým prostorem je třeba rozumět 'prostor' významů a jejich rozvíjení.

8 Rorschachovské podněty jsou pouze vizuální, a nabízejí tedy ke scénování pouze tento smyslový rozměr. Výtvarné umění spočívá zcela na vizuálním přístupu a v oblasti dramatického umění se vizualita jistě uplatňuje mimořádně výrazně. Nicméně scéničnost též ze všech možných smyslových modalit. Zajímavé jsou v tomto smyslu analýzy poukazující na fakt, že hudbu vnímáme také (a vždy) prostorově (viz Levinson 2002).

Julian Jaynes (1990) ve své dnes již kulturní knize o vzniku vědomí zmiňuje některé pro nás zajímavé charakteristiky vědomí. Pro naše účely si celou věc zjednodušíme na dvě základní dimenze. Jednou z nich je schopnost vědomí přesahovat současný okamžik směrem do minulosti i do budoucnosti. Jinými slovy, chápeme vznik současné chvíle a přitom i anticipujeme další průběh. Druhou dimenzí je schopnost metakomunikování. Jednáme a prožíváme v určité situaci, ale jsme také schopní průběžně nahlížet a zhodnocovat, jak si v této situaci vedeme, podávat o tom výpověď. Teoreticky vzato, jsme schopní vypovídat i o té výpovědi atd.⁹ Tato koncepce poměrně dobře pomáhá chápat rozvíjení významů nejrůznějších podnětů včetně symbolů. Již zmíněný termín *psychický prostor* je také v jejím rámci lépe pochopitelný. Stručně řečeno, vlastností vědomí je také tendence chápat svět v příbězích, souvislostech časových i prostorových.

Vyspělé herectví je spojené s úspěšností/ekonomií vnějších pohybů a vůbec exprese. Hypoteticky je to tím, že uměřenost a kontrola vnější exprese podporuje hercovo soustředění a vnitřní prožitek. Ukázněnost a vnější střídmost může herci pomoci snadněji zvládnout své tělo a uchopit danou situaci vnitřně hmatovým citem. Jinými slovy, vnější ukázněnost může podporovat vnitřní obrazivost, která zpětně vede k takové expresi, jež silněji působí i na vnitřně hmatový cit diváků. A ještě dále – uměřenost podporuje soustředění a přiměřeně rozvíjené tempo akce. Snad by Otakar Zich souhlasil, že vnitřně hmatový cit potřebuje svůj čas, aby 'uzrál', a to jak na straně herce, tak i diváka. To nebývá samozřejmé v naší době, kdy pocítujeme tlak ke zrychlování a výkonům.¹⁰

9 Vnímavost ke scéničnosti i schopnost sebescénování má snad co dělat s naší připraveností metakomunikovat, vyjímát část sama sebe a zadívat se na ni odošobněnými očima, tedy vypovídat o vypovídání a zpětně se poučovat (o onom vypovídání prvořadém).

10 Potřebujeme však jak prožitek z umění, tak rozptýlení v zábavě. V obou případech jde o přesahování, o vystupování z běžnosti, aktuálních chvil. Je patrně víc takových přesahů, např. od (únik od něčeho, odpočinek od něčeho, rozptýlení, afekt, rychlost, výrazný rytmus, který se vnutí, strhne, mnohost nových podnětů) i k (cesta k něčemu, hledání něčeho, soustředění, propojování, poznávání, prožitek, emoce).

Význam a samu podstatu herectví nelze jednoduše odvodit od jevu *hry a hraní si*. Běžně hovoříme o tom, že si hrají i zvířata. Herectví je jistě také takovou *hrou* ve smyslu paralely k tzv. reálnému životu, je žitím 'na zkoušku', ale jeho podstatnou charakteristikou je *zvědomění* hry. Zde se nám otevírá rozsáhlé téma, totiž v čem ono 'zvědomění' spočívá, přesněji, které vlastnosti vědomí umožňují takové hraní a následně tedy hereckou produkci. Výsledkem takového uvažování budou nutně pouze pomocné hypotézy: otázka zůstane otevřená do té míry, do jaké zůstává otevřenou otázkou podstata lidského vědomí.

Inspirativní tu mohou být Jaynesovy studie, i když jeho chápání vědomí (*consciousness*) se nerovná uvědomování si, všímání si (*awareness*), nýbrž je to širší, potenciální oblast. Mimo centrum naší pozornosti se v ní mohou vynořovat obsahy, které mají své významové kořeny v individuálním či kolektivním podvědomí. Paralelou by mohla být skutečná divadelní scéna, kde je řada objektů, postav, ale v danou chvíli je nasvícená jen část. Ta upoutává naši pozornost. Mimo tuto zónu mohou přitom vystupovat jevy, které jsou pro chápání a další rozvoj situace a v souvislosti s ní celé scény velmi důležité, až klíčové.

Opět si připomeňme, že *scéničnost* má dvojí kořen: jedním z nich je vnější uspořádání podnětů, jejich *scénická* struktura ať již v oblasti umění, či v ne-uměleckém životě. Druhým kořenem je více či méně aktivní významové rozvíjení této vnější scéničnosti v našem *psychickém prostoru*. Podstata scéničnosti spočívá v pohybu a prostoru. Již jsme zmínili zajímavé analýzy Levinsona, které nás dovedou k závěru, že principy scéničnosti můžeme nacházet i v hudbě.

Psychologie sice s takovými termíny nepracuje, ale zná ekvivalent v podobě vnitřní animace, tedy jistě ožívování zapojující empatické prožívání *pohybovosti*, které má patrně i svoji motorickou stránku a dopad (podprahový, ale patrně snímatelný jako svalové potenciály). Mukařovský v roce 1927 to antipoval (viz Vostrý 2006 a Jůzl 1981). A v době Mukařovského se vnitřním prožitkem pohybu (kinestézií) zabýval také Hermann Rorschach.

Na základě všeho zmíněného se nám již zdá podložené, že naše vědomí má inherentně scénický charakter. Neříkáme scénickou 'podobu', protože to by příliš navozovalo vizuální modus. Scéničnosti nejvíce odpovídá *před-stavování, představa*, kdy se nejdříve mění charakter prostoru, nikoliv vizuální podmínky. Scéničnost je proto primárnější než fenomén divadla chápaný ve smyslu *dívání*: v jejím rámci nejde (jen) o toto 'dívání', pokud ovšem není myšleno metaforicky ve smyslu 'popatření', setkání se s něčím a vstoupení do interakce s tím.

Proč je důležité dotažení textu do scénické podoby? Je v tom snaha postihnout společné (až archetypální) prvky oslovující více osob, případně všechny osoby? Asi ano. Snad i proto provádějí někteří inscenátoři až násilné pokusy, aby tyto zdroje v divácích (i v sobě) probudili. Bez oživení těchto (archetypálních) zdrojů by to totiž bylo jen soukromé divadlo ve vlastní fantazii, jako je tomu při pouhém čtení divadelních textů (anebo i jiné literatury za předpokladu čtenářovy základní *vnitřní scénické* dovednosti).

Hermann Rorschach spojoval symboly, které se objevují ve skvrnách, s těmi, co známe ze snů. Jeho názory na sen se opíraly o Johna Mourlyho Volda.¹¹ Ten chápal kinestetickou percepci jako fundamentální substanci osobnostní struktury. Tyto percepcie byly potlačeny vědomím, ale znovu se objevují ve snech. A Rorschach se domníval, že senzorický materiál ve snech je identický s Voldovými kinestetickými percepcemi. Ve výstavbě snu mají kinestetické percepcie tendenci být organizované akcí symbolů a ovlivněné existencí komplexů. Symbol se projevuje v intersekcí/protínání kinestetického materiálu s přítomností komplexu. Poeticky vyjádřeno je kinestezie jakousi 'živou vodou', oživením, animací.

Situaci v Rorschachově testu bychom mohli spolu s McCullym definovat jako pomezí reality a snu (tedy je *a není* současně), kdy se mohou otevírat symbolické obsahy, ať už povahy individuální, související s danou kulturou, nebo archetypální. Takové konstatování má v pozadí

11 J. M. Vold se na počátku 20. století zabýval experimentální psychologií, významné jsou právě jeho práce o snu a snění: podrobněji např. Marinelli (2006).

celou řadu zajímavých psychologických fenoménů. Předložený podnět, resp. množina podnětů se stává předmětem psychického strukturování, zaostřování a uvědomování. Děje se tak díky vlastnímu charakteru podnětů, jejich uspořádání zachytávajícímu naši pozornost, ale také díky souběžnému uplatňování připravených psychických filtrů, schémat upřednostňujících percepci, přijímání určitých tvarů, jevů, scén atp.

V běžném, každodenním žití za objektivní realitu považujeme uvědomované charakteristiky. To je právě to, o čem hovoříme, na co poukazujeme, když v rorschachovské situaci dostaneme otázku: „Co by to mohlo být?“ Podobně jako když pozorujeme obraz, scénické uspořádání apod., členíme nabídku podle mentálních reprezentací uložených v naší mysli a na vědomé rovině určujeme, uvědomujeme si, co vidíme, co slyšíme, co to je. Stupeň takového zaostření, sledování, pozorování může oscilovat od jasného, detailního pozorování, které je v těsném kontaktu s danou realitou, až po 'rozostřené' snové sledování, kdy se do vnější reality prolínají naše vnitřní psychické obsahy a vytvářejí tak jedinečné kombinace.

Čím zaostřenější, detailnější je uvědomované pozorování, tím nesnadněji se s ním propojují emoční doprovody, které naopak snadněji zabarvují prožitky mimo hlavní fokus. McCully tvrdí, že právě mimo centra pozornosti a uvědomování si (spolu se schopností pojmenovávání) mohou do naší psychiky vstupovat podněty, struktury, obrazy v podobě symbolů, které zasahují hlubší psychické a méně vědomé psychické struktury a oživují na dané symboly vázané a v psychice připravené energie, směřování, orientaci. McCully předpokládá, že se Rorschachovi podařilo vytvořit takové podnětové sety, které jsou schopné u vnímavých jedinců působit archetypálními tlaky původně se tvořícími už kdysi na úsvitu dějin. Okolnosti, za kterých se symboly projevují, nazývá McCully zákony rorschachovské zkušenosti.

Archetypální zdroje¹² jsou aktivní, když se

12 Archetypální síla je základní, esenciální složka ve formování symbolu. Ale ne všechny rorschachovské protokoly obsahují skutečné symboly (*genuine symbols*), říká McCully.

objevují překvapivé percepční distorze při dívání se na určité podněty na tabulích. To je umožněno skrze *zákon alterované vizuální percepcce*. *Zákony symbolické formace* se uplatňují za konfluence sníženého uvědomování/všimání/vědomí souběžně s nezúženou percepcí (*open perception*) a celého pásma nevědomých procesů, které musí obsahovat aktivní archetypální energii. Za normálních podmínek se symbol vynořuje nebo formuje okolo podnětu při působení *zákona neúplného porozumění* všem součástem vjemového pole (tedy rezignace na úplnou racionální kontrolu).

Je důležité odlišovat ego-postoje reflektované rorschachovským materiálem a skutečné symboly. To děláme usuzováním na zdroj materiálu. Pokud, dejme tomu, někdo v obrazech vidí sexuální orgány přiměřeně propojené s interpretovanou postavou, není to symbol; je to orgán. Podněťová síla v případě orgánu 'odtělesněného' je jiná. Pokud například někdo asociuje ženské charakteristiky (tvary, linie) s částí obrazu, kde je obecná shoda na mužských formách, potom se patrně uplatňuje *zákon alterované vizuální percepcce*. Realita toho, co je vnímáno, má korespondující psychologickou realitu.

Úvahy o těchto zákonech uzavírá McCully dosti silným předpokladem, že rorschachovské tabule mohou obsahovat podněťové síly s potenciály k aktivaci jakéhokoli nebo všech aspektů vědomých nebo nevědomých psychických obsahů. Jinými slovy, Hermannu Rorschachovi se podařilo vytvořit tak citlivou odrazovou plochu, kde se zrcadlí vše z psychických dějů, co by nás teoreticky mohlo zajímat. Jen je to ovšem třeba umět najít, uchopit a pochopit. Význam symbolu je možné nahlédnout skrze *zákon vzájemné projekce*. To se vztahuje k významu přítomnosti pozorovatele. Například Freudova teorie libida nám poskytuje řadu formulací pro interpretaci, která nezahrnuje nezbytnost pozorovatelovy participace. Ale v rorschachovském systému práce je naše participace pro plnou iluminaci významu požadovaná.

Porovnejme si krátce *scéničnost* divadelní, resp. životní se scéničností rorschachovských

tabulí. V prvním případě se prožitek scéničnosti často váže na vnější pohyb. Ten nám pomáhá aktivizovat vnitřně hmatový cit, který je významným nositelem našeho napojení, empatického uchopení. Proč pouze 'významným' a ne jediným? Stručně řečeno proto, že se můžeme na situace napojovat i přes aktivované ego-komplexy,¹³ nebo dokonce přes archetypální prožitky vyvolané obsahem nebo strukturou scény.

Scény se mezi sebou mohou podstatně lišit: od minimalistických až po mohutné scény s výrazným vizuálním i zvukovým doprovodem, jako je tomu v opeře. Reakce v *psychickém prostoru* diváků není možné sledovat, porovnávat ani jinak se k nim vyjadřovat. Jsou, resp. mohou být zcela individuální. Ovšem říká se, že umělecké dílo si své diváky/posluchače nájde. Vyvolané psychické stavy, ať už v rovině ego-komplexů anebo archetypálních komplexů, si jednotlivci zpracovávají sami anebo různě spolu. Je na to relativně dost času jak při vlastním vnímání uměleckého díla, tak i po něm. Pochopitelně je takové zpracování živelné.

Rorschachovské tabule představují standardní, neměnné podnětové pole. To je předurčuje především k diagnostickým účelům. Většinou se používaly a používají v situacích klinických. Přesto se nám zdá, že potenciál těchto rorschachovských tabulí je mnohem širší: umožňuje zachytit způsob práce s imagínací, empatií, rozvíjením tématu, jinými slovy se *scéníčností* nebo aspoň jejím vnímáním, z něhož je ovšem možné usuzovat i na aktivní způsoby jejího individuálního uplatňování. Očekáváme, že rorschachovské tabule nám umožní sledovat i takové jevy, jako jsou způsob a fáze elaborace materiálu, práce s tematizací, to-

lerance k nízké strukturovanosti, psychická distance k interpretování, vnímavost ke sdíleným významům až k archetypálnosti.

Rorschachovská situace má výhodu v možnosti vracet se k jednotlivým asociacím, a dokonce pomáhat danému člověku nahlédnout něco z vlastních psychických mechanismů, z dosud málo uvědomovaných tendencí, starostí i radostí, tlaků apod. Takovou situaci, v níž znovu uchopujeme již nahlédnuté, zvědomělé vlastní psychické obsahy, nazývá Piotrowski „tabulí XI.“¹⁴ Jsou-li archetypy, poeticky řečeno, nabízenou promluvou bohů, potom situace „tabule XI“ může být odpovědí na otázku, jak je uslyšet. (V umění žádnou takovou „tabuli XI“ nemáme. Umělec neví, jak divák či posluchač chápe dílo, co si z něho bere, jak široce, resp. hluboce je schopný nabízené téma uchopit.)

U rorschachovských tabulí běžně hovoříme o jejich *vyzývacím charakteru*. Zkušenost ukazuje, že každá z tabulí vyvolává více či méně odlišný způsob percepčního, kognitivního a tematického zpracování. Samotný termín 'vyzývací charakter' se odvozuje od Kurta Lewina a jeho teorií psychologického pole. Ze scénologického hlediska bychom mohli hovořit o 'scénickém tlaku'. Vlastností scény je přitahování pozornosti nějakým obsahem, jeho strukturou a dynamikou. Z toho logicky plyne, že scény mohou být ve svém apelu a působení jedinečné a mohou se také sdružovat do skupin podobných ve svém charakteru i dopadu.

Ještě jinak a přesněji lze hovořit o tom, že konkrétní vyzývací charakter a jeho síla bude záviset na jedné straně na vlastní podobě podnětové situace, tedy na samotné *scéně*, a na druhé straně na psychologické připravenosti diváka/recipienta. To je ovšem princip platný v každém setkávání se člověka se světem, ať už je to v umění, anebo v běžném životě. Tlak každé scény je určen množstvím jejích charakteristik, jako je členění (v prostoru i v čase), tvar, barva, animování, téma (zjevné, skryté v symbolice) atd.

¹⁴ Jde samozřejmě o metaforu. Tabulí je v Rorschachově testu jen deset.

¹³ Zde chápeme komplex nikoli v Adlerově smyslu (komplex méněcennosti), ale v jungiánském chápání jako více či méně nevědomé psychické obsahy, které jsou stejnou emocí a společným významovým jádrem. Každá afektivně nabitá událost se může stát komplexem. Je-li na emoční nebo významové rovině komplex oslovený, aktivuje se celá síť příslušných nevědomých propojení včetně příslušných emocí, způsobů prožívání a chování. Chápání komplexu se vyvíjí. V současnosti je vnímán jako zhuštění zobecněných vztahových zkušeností s lidmi a se světem, spojených srovnatelnou informací a emocí.

Pro zajímavost uvedme přehled archetypálních tlaků, jak je McCully spojuje s jednotlivými Rorschachovými tabulemi:

- Tab. I. Archetyp matriarchální síly.
- Tab. II. Archetyp opaků, opozitních sil.
- Tab. III. Archetyp osoby a stínu.
- Tab. IV. Archetyp patriarchální síly.
- Tab. V. Archetyp dobra a zla.¹⁵
- Tab. VI. Archetyp maskulinní síly.¹⁶
- Tab. VII. Archetyp femininní struktury.
- Tab. VIII. Archetyp interpersonálních vazeb.¹⁷
- Tab. IX. Archetyp karmy a typu prožívání.¹⁸
- Tab. X. Archetyp Sansara.¹⁹

Misra et al. (1996) navrhuji mírně pozměněné názvy, ale s výkladem v zásadě souhlasí. Zde vycházíme z přesvědčení, že rorschachovské tabule obsahují svébytnou scéničnost. Každá scéna jak v dramatickém umění, tak v běžném životě v sobě obsahuje potencialitu aktivovat energie vázané i na zmíněné archetypy. A jak jsme již uvedli, dotkneme-li se určitého komplexu (zde archetypálního), vede to k jeho aktivizaci po emoční i významové stránce. Tím postulujeme předpoklad, že scénováním a obecně účastí na scéničnosti našeho života aktivizujeme energie z různých informačních rovin symbolů a komplexů, jak byly definované výše.

V zájmu rozšíření našich úvah budiž připomenuta struktura psychických funkcí podle Junga:



Zaostřené, kontrolované vnímání (kvadrant V-M) se spojuje s výraznou složkou *uvědo-*

15 Misra et al. (1996) to nazývají také archetypem mýtů.

16 Misra: archetyp autority; falické uctívání.

17 Misra: archetyp fungování skrze principy maskulinity a femininity.

18 Misra: archetyp individuace, směřování k cíli.

19 Misra: archetyp zdroje života, Sansara.

mování, všímání si, třídění. V tomto kvadrantu je nejmenší prostor pro snění. Nejvíce sníme v kvadrantu V-C (dotváříme vnější jevy) a I-C (vytváříme si vnitřní svět).

Zvláštnost, podivnost situace na pomezí reality a snu nám přibližuje už zmíněný koncept *psychické distance* formulovaný původně psychologem Edwardem Bulloughem (viz Šípek 2006), který pro naši estetiku podrobně přiblížil Zuska (2002). Existence a její rozvinutí je předpokladem prožívání situace tvorby i přijímání umění, krásy, vznešenosti, tajemství, božství a přesahu. Charakter prožitku při vnímání uměleckého díla (ale i ostatní jevy našeho života) pomáhá definovat prostředí, obecně rámec daného jevu. Patří sem např. název uvedený pod obrazem, kresbou apod. Vzpomeňme např. na kresby Josepha Beuyse, jak jsme se s nimi mohli setkat při nedávné výstavě v Praze anebo jak je nacházíme aspoň v publikacích (např. Schade 2004). Takové označení jinak značně neurčité kresby ovlivní způsob, jak se nám kresba bude vyjevovat, jak se bude pro nás stávat scénickou. Našemu scénování napomůže, když bude kresba označena pomocí slov spojených s předpokládanou aktivitou, pohybem. Příkladem může být na jedné straně kresba označená jako „Inkubátor (solární)“ a na straně druhé „Los se ženou a Faunem“. V okamžiku, kdy nám z kreseb jasné vystupují obsahy, tj. když je obsah zřejmý i bez komentářů, bude tematizování kreseb (a všech takových podnětů) ještě komplexnější. U Rorschachových tabulí se tlak k tematizování vyvíjí uvozující otázkou: „Čemu se to podobá, co by to mohlo být?“

I v tzv. běžném životě, resp. v přírodě můžeme vyhledávat neobyčejné momenty, vnímat a prožívat je jako krásné, záhadné, vznešené. Abychom to mohli vnímat, nechat do nás vstoupit, musíme zrušit zaostřené vnímání se složkou uvědomování, která zabraňuje vstupu podprahových struktur, protože používá vědomá schémata. Snad proto i v běžném životě rozostřujeme pohled, odstupujeme od konkrétností, snažíme se uchopit celek a v jakémsi ‘zasnění’ čekáme na ‘polibek Múzy’, nápad, unesení, pochopení, prozření.

Zmíněná *psychologická distance* je předpokladem takového vnímání a prožívání, jaké se uplatňuje v umění – jak při tvorbě, tak při jeho přijímání diváky, posluchači atp. Fenomén *distance* znamená, že s jevem, který nás osobně zaujme, jsou přerušeny bezprostřední vazby tělesné, fyziologické, tedy naší bytosti se dotýkající a ji snad i (byť jen domněle) ohrožující. To je zjevné právě v umění, kde divák, posluchač apod. potřebuje být v klidné a bezpečné pozici. Bez toho nejde o umění, ale snad o druh happeningu, společné demonstrace, reality show apod. Přesto je tato pomyslná hranice stále testovaná quasi-avantgardními uměleckými směry, performery atp. Jev zaujetí psychologické *distance* je podle Bullougha podobný pohledu do zamlžené krajiny, kde nevystupují ostře kontury světa s možnou syrovou prožitkovou vztahovostí k naší bytosti. Dodejme, že ona 'zamlženost' také umožňuje práci imaginace, dokreslování, přesahování mimo vlastní jev nebo situaci. Tak se může projevit tlak symbolů, snad až archetypálních, aniž bychom si jich však byli jasně vědomi.

Chápání scéničnosti a psychologické *distance* spolu souvisí. Něco se pro mě stává *scénou*, když jsem v pozici určité *distance*. Z její definice vyplývá, že jde o situaci, kdy nejsem jako divák do děje zapojený ve svém reálném fyzickém bytí. Pokud se mě situace přímo fyzicky a jako osoby dotýká, patrně ji sám nenazvu *scénou*. Spolu-prožitek vlastního Já s děním v situaci na/ve scéně je však přesto vždy přítomný. To, co se děje například na jevišti, se mě vždy nějak týká, nějak mě oslovuje a vyvolává něco pro mě zajímavého nebo důležitého. Mimo divadlo nabývají pro nás mnohé situace různého stupně scéničnosti. Jako příklad uveďme různé happeningy, festivaly, slavnosti, společenské akce (promoce, svatby apod.).

Vnímání a prožívání mají své zvláštní podoby v běžném životě i v umění. Ale i v onom 'běžném životě' můžeme nalézt momenty prožívané jako *krásné, podivuhodné, zvláštní* atp. Podněťová situace může být navíc jak *vnější* (obraz, útvar, zvuková kompozice atp.), tak i *vnitřní* (představa dění v matematických funkcích, vztahů mezi osobami atp.). To vše

můžeme prožívat jako *krásné*. I v běžném životě si psychickou distancí zajišťujeme již zmíněným 'rozostřováním' pohledu, přestáváme přesně vnímat detaily a v jakémsi 'zasnění' necháváme vstupovat nápady, obrazy, inspiraci.²⁰

Pokud jde o Rorschachovy tabule, z reakce na „Co by to mohlo být?“ se také dá (snad) usoudit na stav *distance*, resp. *distanční pohotovosti*, anebo i *distančních předpokladů* k rozvíjení talentu pracovat s dynamikou psychického prostoru. Japonská grafika nezřídka využívá zamlžení jako zdroj neurčitosti vyzývající k psychické distanci a estetickému prožitku. Čím více jsou emoce odtazeny od naší konkrétní fyzické reality, tím více přesahujeme do oblasti estetické a můžeme prožívat umění.

Jsem-li schopný vnitřně hmatově,²¹ empaticky uchopit sledovaný jev (ať jím je dění na divadelní scéně, nebo jakýkoliv scénický či scénovaný jev v běžném životě), posiluje to soustředění, uvolnění, naladění etc., jinými slovy snadněji se vyvolává fenomén *plynutí*, jak o něm pojednává Csikzentmihalyi (viz např. Macková 2006). Csikzentmihalyi chápe vědomí jako „subjektivně prožívanou realitu“ a zároveň jako „intencionálně uspořádané informace“, přičemž ústřední úlohu připisuje procesům pozornosti. V souladu s intencemi člověka se selektivní pozornost stává podmínkou vzniku *plynutí* (*flow*), které se spojuje s úplnou koncentrací až ponořením do činnosti v dané chvíli.

Macková dále upozorňuje na 'speciální bdělost' typickou pro hypnoidní stavy. Podobně ve stavu relaxace navozeném např. Schulzovým tréninkem vystupuje stav nazývaný Mackovou „zvláštní stav zaměření pozornosti bez subjektivního napětí“. Tento stav není možné navodit

²⁰ Patrně bychom nebyli daleko od pravdy při užití výrazu 'derealizace'. To je sice termín z oblasti psychopatologie, ovšem když si jej vyložíme ve smyslu 'vzdalování se' běžné realitě, jsme opět u 'distance'. Mnoho fenoménů, které při masivním vzrůstu nabývají povahy patologie, tvoří v mírné podobě osobitý kolorit života, stejně jako tomu je u uměleckého ztvárnění a percepcí.

²¹ Zevrubně probírá Zichův odkaz a problém 'vnitřně hmatového vnímání' Vostrý (2007).

volním úsilím a vzniká také při poslušání hudby, kdy jako by okolí ustupovalo až přestávalo existovat. Opět se zjevně pohybujeme v oblasti *psychické distance*. S *plynutím* je spojeno také chápání a prožívání času a ten je opět napojený na akci, *pohyb* projevující se v určitém sledu, *rytmu*.²² „Rytmus je emoce uvolňující se v uspořádaných pohybech“, praví Barba a Savarese (2000).

Prožitek *plynutí* patrně může snadno navozovat i hudba o určitých frekvencích podobných těm, které nacházíme v lidském mozku, vzájemně propojených a navíc zabarvených *prožitkem*, *emocí*. A jistě se nebudeme zásadně mýlit, když budeme předpokládat, že tak působí i pohled na tanec. Nejstarší divadelní představení byla spojená se zpěvem a tancem. A v souladu s Jaynesovými názory (viz výše) tomu tak mohlo být proto, že přes zpěv a tanec byly mediované kontakty s bohy, tzn. docházelo k ‘přesahu’, k naladění se na univerzálnější zákony, přírodu atd.

Účelem této stati je ukázat některé možnosti zkoumání fenoménu *vyjevování*, *scénování* za pomoci podnětů obsažených v Rorschachově metodě, a to zejména vzhledem k předpokladu, že právě takový přístup je schopný odhalovat archetypální zdroje. Provokativní otázka zní, jestli obecné dimenze tohoto přístupu jsou použitelné např. i při uvažování nad scénickým obrazem. Je-li *vyjevování* procesem, jako že asi je, potom bychom měli očekávat i při interpretaci inspirované Rorschachovým testem podobný proces, při němž se v několika fázích, vlnách, cyklech, návratech apod. zpracovává vynořující se *psychický materiál*.

Tématem dosud nikým neotevřeným je *scénologická povaha* Rorschachových tabulí, tj. otázka, jakým způsobem (pokud to lze vů-

bec uchopit) se jednotlivé tabule před námi otevírají, rozvíjejí, vyjevují jako obrazy; jinými slovy, jaká je potenciální dynamika těchto podnětových obrazů, jak se mohou rozvinout ‘scénicky’ v psychickém prostoru, jaký je jejich tlak na rozvíjení psychických ‘mizanscén’. Ve schopnosti *scénovat* podněty, tedy i ty rorschachovské, se lišíme. Pokud postulujeme jednoduchou hypotézu, že dramatictí umělci se vyznačují vyšší připraveností scénovat vnější (ale pravděpodobně i své vnitřní) podněty, je představa využití rorschachovských podnětů v této oblasti zjevná. A zkoumání jejich reakcí může být úvodem k pokusu odpovědět i na otázku, jak budou tyto podněty zpracovávat jiní umělci. I zde půjde o scénologické hledisko založené na animování přesahu lidského těla do prostoru. Říkáme, že prostor cítíme, že do něj vrůstáme atp. Rozprostraněnost je zde předpokladem myšlení, resp. psychického uchopení, prožití, odstoupení a opět něho uchopení (uchopení s jistým estetickým nábojem).

Rorschachova metoda našla od doby svého vzniku mnoho příznivců, ale i odpůrců. Příznivci sbírali zkušenosti a vytvářeli a dotvářeli Rorschachův systém v souladu s myšlenkovými směry, které se více či méně odlišovaly a dále prosazovaly. Tak dnes známe systémy odvozené od Rapaporta, Klopfera, Becka, Schafera, Exnera²³ a jiných. My jsme se v souvislosti se svým tématem už několikrát dotkli systému McCullyho, který je sice v oblasti rorschachovské praxe známý delší dobu, ale je poměrně přehlížený. Je to systém myšlenkově komplikovaný, mnohdy značně intuitivní, snad až poeticky vyznívající.

Jedním z důvodů našeho zájmu o McCullyho je i to, že je vystavěn na odkazu C. G. Junga,²⁴ který je sám stále živý a svou otevřeností se přímo nabízí k aplikaci v nejrůznějších oblas-

22 Časovost prožitku souvisí s celkovou problematikou času. Kratochvíl (1949) se vyjadřuje v tom smyslu, že čas je nějakým strukturováním děje v prostoru; také poznamenává, že čas je napětím děje a zakládá krásu prožívání světa. Jirásek (2001) se odvolává na Aristotelův názor, že pohyb je také tak nepřetržitý, jako je nepřetržitý čas..., neboť čas je z jistého hlediska totéž co pohyb, anebo je jeho nějakým určením. S prožitkem spojuje čas Bergson, když podle Jirásky zdůrazňuje, že čas nevyžaduje, aby byl *zřen*, ale aby byl *žit*.

23 Exnerův systém je nejrozšířenější. V současné době přibývá odvozených studií na základě škál z vybraných rorschachovských jevů; ukázkou je studie Bornsteina a Maslinga (2005).

24 Indiční autoři Misra et al. (1996) používají v případě McCullyho přístupu výraz „McCullyho archetypální systém vystavěný na jungiánských principech“.

tech od psychoterapie až po umění.²⁵ Podobně otevřenou výzvou je i Rorschachova metoda. I když je diskutovaná především v oblasti klinické, právě McCully ukázal, že její užití může být mnohem širší. Můžeme říct, že Robert McCully je jungiánský analytik z Jižní Karolíny, snažící se využít Rorschachovu metodu ve studiu symbolismu. Ostatně o takové netradiční přístupy se pokoušeli také jiní, např. ti, kdo se hlásili k existencialismu (Robert Messina, Eugen Minkowski aj.).

Podobně můžeme volně uvažovat o vzájemném ovlivnění Junga a Rorschacha. Dělá to pochopitelně i McCully a nešetří vlastními fantaziemi.²⁶ Zmiňuje řadu jmen a celé předivo vzájemných přímých i nepřímých vlivů, o nichž mluví, působí téměř konspirativně. Několikrát uvádí jméno Johanna Jakoba Bachofena, který vytvořil teorii matriarchálních společenství. Jeho práce Hermann Rorschach znal, obdivoval je ale také Jakob Burckhardt, který dále ovlivnil myšlenky Nietzscheho, který ovlivnil také Freuda... Právě Bachofen údajně rozpoznal syntetizující sílu spočívající v symbolech. McCully uvádí, že George Boas napsal v úvodu publikace Bachofenovy knihy *Myth, Religion, and mother Right*, že nikdo ještě tak zevrubně nevysvětlil takové jevy, jako je osobní loyaltita, náš strach z bohů, naše doufání v budoucnost nebo naše touha po řádu. Tyto archetypy nás všechny spojují.²⁷

25 Ellenberger (podle McCullyho) informuje, že Rorschach užil Jungovu techniku ještě dříve, než se seznámil s Freudovou metodou a psychoanalýzou. Spolu s přítelem Konradem Gehringem ukazoval pacientům a studentům inkoustové skvrny a výsledky porovnával se slovně asociačním testem. A o pět let později, v roce 1916, kombinoval Rorschach inkoustové skvrny, volné asociace a slovní asociace. Jung byl slovními asociacemi zklamaný v tom ohledu, že nedodávají dostatečně archetypální materiál. A ze stejné pozice zkritizoval i Rorschachovu metodu. Oceňoval ji jako způsob zkoumání projektivních procesů, ale viděl její limity v omezení na individuální materiál.

26 Sam v následujícím vychází z materiálu klíčové publikace McCullyho a přidává některé vlastní úvahy, resp. upravují zdrojové informace tak, aby byly i pro čtenáře srozumitelnější.

27 Dodejme pouze, že G. Boas je velkým znalcem kultury vázané na hieroglyfy a jejich vlivu na oživení symbolismu v 16. století.

Jak jsem předeslal, McCullyho systém není zaměřený výrazně na psychopatologii, podobně jako na ni není apriori zaměřený ani celý Jungův systém (pokud by se sám Jung nebránil už termínu 'systém').²⁸ McCullyho přístup tedy není vhodný pro diagnostiku, jak se např. provádí běžně v psychologických ambulancích, ale spíše hledá otevřenost psychologické situace pro event. další rozvoj osobnosti. Ani jedno, ani druhé se ovšem vzájemně nevylučuje. Záleží na nás, jestli se s pomocí Rorschachových tabulí chceme vyjadřovat k diferenciální diagnostice, jestli chceme detekovat zanořenou strukturu, anebo hledáme archetypální obrazy a způsob, jak se s nimi ego vyrovnává.

McCullyho přístup je ještě více založený na zkušenosti a tzv. 'umění' pracovat s Rorschachovým testem, než je tomu u jiných systémů. Ono je to pochopitelné, když si uvědomíme, o co jde v Jungově systému, jak je vnitřně dynamický a jak je otevřený mnohosti výkladových zdrojů. Nežádá je Jungovo učení chápané především jako výklad archetypů. Autor předmluvy k McCullyho knize Zygmund Piotrowski také konstatuje, že fenomén archetypu je jedním z nejčastěji špatně chápaných konceptů.

Předpokládá se, že archetypy se vážou obvykle k fundamentálním psychologickým situacím konstituujícím 'lidské bytí'. McCully

28 „Jungova tvorba pojmů a teorií se [...] snaží zohlednit paradoxní symbolický obsah a citovou hodnotu psychických fenoménů. 'Duševní skutečnosti jsou zážitkové procesy, to znamená, že se jedná o proměny, které se nikdy nesmí charakterizovat jednoznačně, nechceme-li proměnit to, co je živoucí a v pohybu, ve statické. Neurčitě určité mytologéma a všemi barvami hrající symbol vyjádří duševní proces výstižněji, dokonaleji, a tím nekonečně jasněji než nejjasnější pojem. Neboť symbol zprostředkovává nejen poznání děje, ale také – což je možná stejně důležité – umožňuje spoluprozít nebo dodatečně prožít děj, jehož šerosvitu je možno porozumět nenásilným vcítěním, nikdy však hrubým zásahem zřetelnosti.“ Tak je to výstižně formulováno i s odkazem na I. Jakobi ve *Slovníku analytické psychologie* (Müller a Müller 2006). A dále si ve zmíněném slovníku přečteme Jungovu formulaci „Nemám totiž jistotu [...] o svých symbolech. Zítra se mohou změnit. Jsou to jen nářky, něco naznačují, slabikují a často bloudí. Zkoušejí jen ukázat určitým směrem, totiž k oněm temným horizontům, za kterými je skryto tajemství bytí. [...] Proto je jejich počet nekonečný a platnost každého z nich nejistá. Jsou to jen skromné snahy o formulaci, definici a zformování nepopsatelného“ (s. 6).

vypočítává mezi archetypy takové prototypální zkušenosti, jako je získávání potravy, matka, otec, self, feminita, mužskost, spánek, plodnost, eliminace, dětství, bůh (dobro), bohyně, ďábel (zlo), kruh, čtverec. Také Kristus a Buddha jsou archetypy dvou základních prototypů života. My přetrváváme, ale archetypy nejsou neměnné, poznamenává dále Piotrowski s tím, že to jsou fixované motivační vzorce ukazující, vyjevující základní momenty, problémy, situace lidské existence. Jsou esencí akumulované lidské zkušenosti včetně nejčastějších a ověřených způsobů řešení takových situací, a přenášejí se z generace na generaci neverbalizovaným příkladem, často nezáměrným, ale také přímou instrukcí.

McCully zkoumá kapacitu každé rorschachovské tabule aktivovat archetypální zdroje. Takový postup spočívá ve víře v existenci působení univerzálních symbolů, jichž existuje celá řada a jejichž významy byly dobře stanovené (dodává opět Piotrowski v předmluvě k McCullyho knize). McCully přitom vychází z předpokladu, že Rorschachovy inkoustové skvrny aktivují psychická centra, protože struktura těch skvrn patrně není nepodobná základní struktuře psychiky samé. To je téměř vzrušující poznámka, bohužel ji McCully nijak hlouběji nerozebírá.

Předpokládáme (říká McCully), že určité podnětové obrazy Rorschachova testu²⁹ mají prototypální sílu nebo kapacitu vysílat vlny skrze psychickou strukturu. Vědomí nebo ego na ně může i nemusí reagovat nebo na nich mít nějakou účast. Některé jevy v situaci Rorschachova testu mohou být produktem těchto „průtoků“.³⁰ McCully chce diskutovat sílu rorschachovských tabulí ve smyslu aktivování archetypální participace. Nechce ale apriori postulovat, že reakce v lidském organismu, asociované s archetypální aktivitou, jsou nezbytně hlubší než asociované s ego aktivitou.

29 U nás nejsme zvyklí používat v souvislosti s Rorschachovou metodou termín 'obrazy', zatímco McCully to běžně dělá. Podnětový materiál v Rorschachově testu označuje jako *images*.

30 V originále *wave action*.

Velmi důležitá se jeví McCullyho připomínka, že vtisk (*imprinting*) oněch základů, esenciálů našeho bytí a klíčových prožitků vede k transformaci toho, kdo prožívá, v pozorovatele. V takovém momentě mohli např. Adam a Eva poodstoupit a pozorovat, resp. nahlížet sami sebe. Začali si uvědomovat, že jsou nazí. V tomto smyslu nás bible informuje o *archetypu vědění*.

Důležitým postulátem pro McCullyho práci s rorschachovským materiálem je to, že nevědomí promlouvá skrze *symboly*. Tabule stimuluje formování symbolů a poskytují prostředky pro jejich zachycování. Zdá se, že to je spolehlivější nástroj, než jaký představuje volné asociování. McCully upozorňuje, že Jung si uvědomoval, jak nespolehlivou cestu k odhalení obsahu symbolů představuje volné asociování. Jung za ni ovšem nepokládal ani Rorschachovu metodu. Zde se McCully domnívá, že se Jung zmýlil, resp. neseznámil se s Rorschachovým myšlením dostatečně a přehlédl podstatu procesů předpokládaných Rorschachovým testem. Prostě pokud pasivně čekáme, než se archetyp objeví, můžeme přehlédnout jeho vliv jako zdroje a jeho otisk na výsledku (produktu).

V naší práci s Rorschachovým testem (říká McCully) chceme pochopit podnětové skvrny jako fenomény, které obsahují potenciály k aktivování psyché. A současně formuluje hypotézy, jak k tomu dochází. Identifikovatelné rysy podnětového materiálu mohou podnítit procesy, které jdou napříč celým spektrem psychické potenciality, tedy vědomé procesy, ego reakce, postoje, materiál asociovaný s individuálním vývojem a konstrukcí ega jako obranného štítu, i data ze společně sdílené kolektivní podstaty, skladu psychologické existence.

Z McCullyho úvah plyne, že se musíme naučit extrahovat kolektivní nebo univerzální kvality rorschachovského symbolu a výsledek srovnat s daty, která máme k dispozici o daném klientovi. Naš osobní postoj k podstatě symbolu by měl být vyloučený. Nicméně se od nás očekává, že si indicií projevu symbolu povšimneme a budeme se zajímat o jeho druh, hloubku zdroje, případně jeho využití pro

klienta. Naše interpretace zde nepřizpůsobujeme žádné teorii.³¹

McCully poznamenává, že jak sám Rorschach, tak Roy Schafer vnímali osobní patologii subjektu jako organizující princip v rorschachovské imaginaci. Ale McCully se domnívá, že důraz na patologii není vůči rorschachovskému materiálu objektivní, spravedlivý. Přitom Schafer (podle McCullyho) upozornil na tvůrčí šíři rorschachovských odpovědí („the creative spread of the Rorschach response“), která zahrnuje souběžně mnoho psychických rovin. Schafer ten termín použil pro rozsah, který rorschachovské asociace, tj. výsledky percepce, tvoří tím, jak je celá řada vrstev nevědomí aktivovaná simultánně. McCully dodává, že vnitřní psychická aktivace se jistě může projevit na různých úrovních, ale on preferuje dívat se na konečné produkty jako přicházející z různých zdrojů.³²

31 Jak působí symboly a alegorie? Např. sochy, obrazy, témata, kombinace, znamení atd. Předpokládáme, že časté vnímání a rozjímání nad daným jevem dovolí/umožní působit fenoménům, souvislostem, symbolům a archetypům mimo zaměření pozornosti. Můžeme určit, který je symbolem, za nímž se skrývá archetyp? Archetypy mohou vznikat a zanikat. Které zachycující symboly jsou ty ‘moderní’? Kam patří například státní vlajka, hymna, znak? Jak působí? Řekněme zde, že symbol je nějaká objektivizace, která vede k nějaké hodnotě nás přesahující, resp. přesahující aktuální situaci. Ona objektivizace, resp. objektivace bývá často scénická, využívá metaforu (přenesení pojmenování na základě podobnosti) nebo metonymii (přenesení pojmenování na základě věcné souvislosti). K oživení, animaci těchto spojení potřebujeme schopnost empatie. V náboženství někdy mluvíme o tom, že podstatné, leč skryté je ono *sacrum*. Mnohdy však ulpíme na vnějších jevech, posvátných předmětů a obrazech, ale nepronikneme dále, za ně, resp. nedovolíme symbolům oživit ono živé, svaté, archetypální.

32 Schafer (podle McCullyho) hovořil o „fluktuacích úrovně psychického fungování“. Osoby se velmi liší v tom, jak jsou otevřené nebo uzavřené vůči vnitřním procesům. Když někdo sní, není dále otevřený vnitřním procesům. A osoba v rorschachovském testu zachycuje něco z obou oblastí. Psychotici například se zdají být v pasivním vztahu k záplavám z kolektivních zdrojů a jejich ego ve vztahu k nim (tj. těmto zdrojům) nefunguje. McCully ale upozorňuje, že např. autistická fantazijní produkce může existovat v osobnosti, která však co do autismu jako poruchy zůstává intaktní. V takové souvislosti se hovoří o ‘ego síle’, ale McCully předpokládá hlubší zdroje odolnosti. Tak to může být u jedinců žijících na více než jedné psychologické rovině, jejichž hodnoty se nekryjí výhradně s těmi, které patří k ‘ego-persona’ systému. Přední znalkyně Rorschachova testu Odile Husainová upozorňuje, že např. nalezená psychotická struktura nemusí mít vnější projevy.

S archetypálními tlaky se podle McCullyho můžeme setkat např. i v Bender Gestalt testu. Lauretta Benderová je vybrala z konfigurace užívané Maxem Wertheimerem v jeho vizuální Gestalt psychologii. V testu Benderové se následky archetypální aktivity mohou projevit díky efektu *zákonů změněné percepce* (viz dále). A McCully ukazuje na podobnostech se skalními kresbami, že Benderové test obsahuje některé tvary, které byly základní ve vědomí v době, kdy vědomí vznikalo. Tyto tvary mohou aktivovat archetypální procesy i u moderních lidí.

Vlastností symbolů je jejich základní neurčitost, jejich odkazování mimo sebe sama. Přesto, resp. právě proto nás mohou významně ovlivňovat, aktivovat v nás s nimi spojené energie (jak jsme to již zmínili v souvislosti s prací Korzibského) v situaci ‘rozostřeného’ uvědomování si, distancování. Vliv, tlak symbolu si nemusíme uvědomovat. Je zde ovšem mnohem více otázek než jasných odpovědí. Musí být prožitek distance vždy estetický? Zde se zdá být odpověď jasnější – nemusí. Kromě toho estetika neumí stanovit, co je objektivně krásné.

Z prvních výsledků našeho předběžného výzkumu se zdá, že zkušení umělci skutečně ‘oscilují’ ve svém psychickém prostoru výrazněji než ostatní. Zjevně častěji využívají nadhled, ‘díívají se’ na sebe a na své výtvoř, opět ‘sestupují’ a pokračují v produkci atd. Je to jako by si častěji než ostatní kladli otázku po smyslu situace, jako by systematictěji tematizovali. V Bulloughově chápání se snad jedná o oscilaci distance – distance se snižuje ve chvíli vlastní (technické) produkce, následuje zvětšení distance (jakési zasnění, oživení obrazivosti) a opětný návrat k materiálu atd. Tak se to jeví v konfrontaci s rorschachovským materiálem. Nakolik to můžeme zobecnit i na vlastní uměleckou tvorbu? McCully nepochybuje o izomorfii struktury Rorschachových obrazů a struktury psyché. Eventuální důkazy či protiargumenty může přinést až další výzkum.

Literatura:

- BARBA, E. / SAVARESE, N. *Slovník divadelní antropologie*, Praha 2000
- BORNSTEIN, R. F. / MASLING, J. M. *Scoring The Rorschach. Seven Validated Systems*, NJ, London 2005
- DAMASIO, A. *The Feeling of What Happens*, San Diego/NY/London 1999
- DAMASIO, A. *Descartesův omyl*, Praha 2000
- EXNER, J. E. *The Rorschach: A comprehensive system, Vol. 1: basic foundations*, New York 2003
- HOELLER, S. A. *Carl Gustav Jung a gnóze*, Praha 2006
- JAYNES, J. *The origin of consciousness in the breakdown of the bicameral mind*, Boston 1990
- JIRÁSEK, I. *Prožitek a možné světy*, UP Olomouc 2001
- JŮZL, M. (ed.) *Otakar Hostinský o divadle*, Praha 1981
- KRATINA, F. *Psychologie*, Brno 1947
- KRATOCHVÍL, Z. *Filozofie živé přírody*, Praha 1994
- LEVINSON, J. „Sound, Gesture, Spatial Imagination and the Expression of Emotion in Music“, in PACHERIE, E. (ed.) *European Review of Philosophy. Emotion and Action*. Lelan Stanford Univ. 2002: 137–150
- MACKOVÁ, Z. „Fenomén prúdenia v širšom kontexte“, *Československá psychologie* 2006, 2, 138–147
- MARINELLI, L. „Screening Wish Theories: Dream Psychology and Early Cinda“, *Science in Context* 2006, 19 (1): 87–110
- McCULLY, R. S. *Jung and Rorschach*, Dallas 1987
- MISRA, R. K. et al. *Rorschach Test. Theory and Practice*, New Delhi/Thousand Oaks/London 1996
- MÜLLER, L. / MÜLLER, A. *Slovník analytické psychologie*, Praha 2006
- SCHADE, W. *Joseph Beuys (Early Watercolors and Drawings)*, London, 2004
- ŠÍPEK, J. „Konec rorschachovské fenomenologie?“ *Ročenka České společnosti pro Rorschacha a projektivní metody*, roč. 1, 2005: 225–229
- ŠÍPEK, J. „Scéničnost, genius loci a psychická distance“, *Disk* 18 (prosinec 2006): 117–123
- ŠÍPEK, J. / VOSTRÝ, J. „Emoce a scénický cit“, *Disk* 14 (prosinec 2005): 6–26
- VOSTRÝ, J. „Od modernismu k postmoderně: expressionismus“, *Disk* 1 (červen 2002): 6–19
- VOSTRÝ, J. „Scéničnost a scénovanost (Od Berniniho k dnešku)“, *Disk* 10 (prosinec 2004): 7–29
- VOSTRÝ, J. „Scéna a drama“, *Disk* 16 (červen 2006): 36–45
- VOSTRÝ, J. „Scénický smysl a dramatický cit“, *Disk* 19 (březen 2007): 7–18
- ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 1986 (pův. 1931)
- ZUSKA, V. *Mimésis – fikce – distance*, Praha 2002

Zdánlivé snění osamělého génia

Miroslav Vojtěchovský

*„...Gratulovali mi k mým obrazům.
Říkali, že jsou velmi dekorativní a scénografické
a že bych mohl být dobrým jevištním výtvarníkem.
Pochopil jsem tedy, že nepochopili vůbec nic...“¹*
Giorgio de Chirico

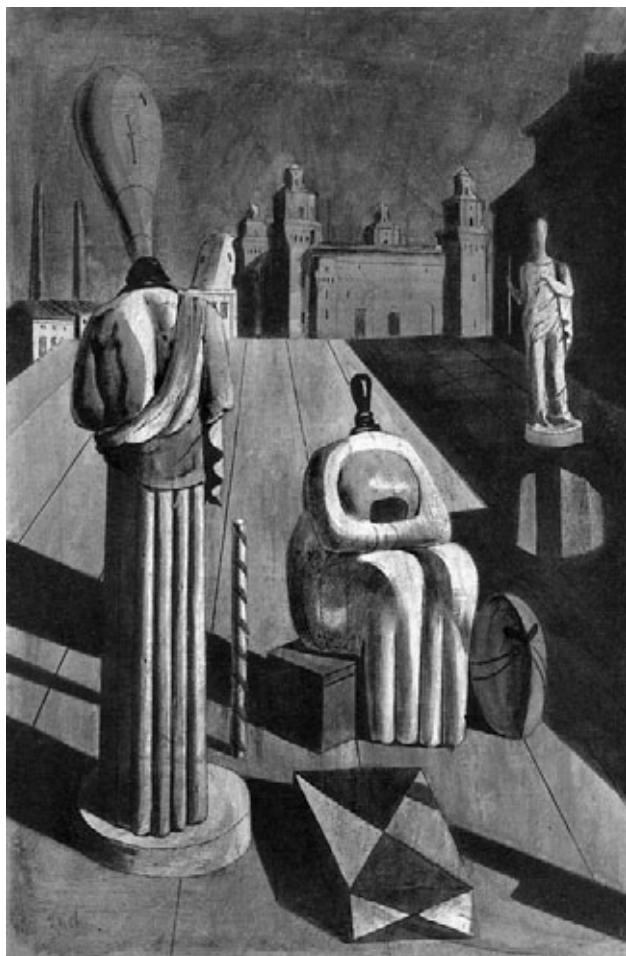
Také jsem nic nepochopil. Malíř sice nejprve konkrétně hovoří o dvou vážných a důležitých umělcích své doby, dnes téměř neznámých, krajináři Dunoyerovi de Segonzac a kdysi všestranně úspěšném Lucu-Albertovi Moreauovi, členech poroty Salonu nezávislých (1913), když popisuje ve svém životopise setkání těsně před zahájením výstavy. Posléze ale dodává obecněji: „Co více, nikdo nepochopil a nechápe. Tehdy ani teď...“

Chirico tedy mluví i o mně. Dost dlouho a celkem šťastně jsem vnímal jeho malby tak, jak se o nich běžně uvažuje: Jako o scénách, které si malíř představuje v čase soumraku, při světle měsíčního úplňku prorokujícího katastrofu, ve chvílích hrůzného ticha věštícího děsivou zkázu, v atmosféře zrudného teroru, či v ovzduší připomínajícím hororový film.

Konec konců ten výklad dostával svoje opodstatnění i dobou, ve které Giorgio de Chirico namaloval svoje nejslavnější metafyzické – jak je prvně nazval Apollinaire – obrazy, tedy vpředvečer první světové války. To jest v době, kdy věda už dost dlouho otráasala opěrnými pilíři západní civilizace, do té doby zdánlivě nerozrušitelnými, ale především v čase, kdy moci toužily přeorat brázdy oddělující jednotlivé země a rozšířit tak hranice svého teritoria co možná do nejvzdálenějších míst, pokud nechtěly pojmout pod svá ‘ochranná křídla’ rovnou celý svět...

Zcela logickými se v tomto směru jevila třeba i prkna stylizovaného ferrarského náměstí v obraze „Znepokojené múzy“. V podstatě reálné budovy, jakkoliv autorsky stylizované, rámuji náměstí představující právě onou záměnou dlažby ‘svět’, který měl už ovšem v té době velmi daleko k tomu, aby mohl být označený jako Teatrums Dei Gloria, a karikované – i částečně znetvořené – múzy jsou právě tím neutěšeným stavem znepokojeny, nebo alespoň to znetvoření světa reflektují. Není toto snad docela věrojatný výklad jednoho z nejznámějších mistrovských obrazů?

¹ Giorgio de Chirico, *The Memoirs of Giorgio de Chirico*, London 1994.



◀ Giorgio de Chirico,
Znepokojené múzy, 1917

▶ Giorgio de Chirico,
Nábytek v údolí, 1927

Poměrně málo jsem si celou tu dlouhou dobu uvědomoval, pokud jsem si to vůbec uvědomoval, že jsem v zajetí interpretací ovlivněných surrealisty, kteří jsou podle Chirica „představiteli moderní imbecility, zodpovědnými za brakovou literaturu i laciné umění“.² Nějak se mi nedostávalo dost důvtipu k tomu, abych se dostal pod výraznou a někdy i šálivou vrstvu Chiricových maleb, abych porozuměl neobyčejné osamocenosti jeho génia hluboce promýšlejícího lyriku svých obrazů. V následujících řádcích se tedy chci pokusit o poněkud podpovrchovější výpravu do hlubin Chiricových obrazů. Pokud bych měl obhájit, proč tak činím na stránkách časopisu *Disk*, pak si nejsem úplně jistý, co bych měl říci, když je evidentní, že ona spojitost se scénami jakéhosi rozměrného marionetového divadla, o kterém se dost často v souvislosti s Chiricem mluví, je znakem jenom velmi povrchním a porozumění jeho obrazům dokonce spíše matoucím.

Spojitosti lze snad hledat v šéfredaktorem *Disk* dlouhodobě rozvíjeném projektu zkoumajícím jak aspekty scénologie, tak (pro tento případ především)

2 Giorgio de Chirico 1994: 67.

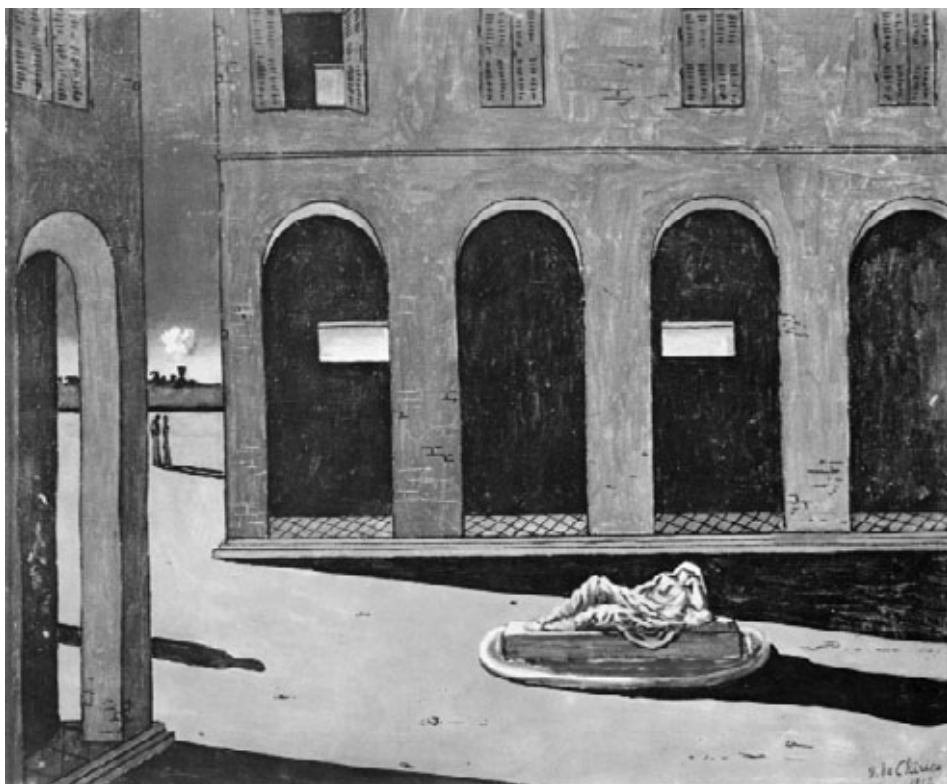


vztahy obrazu a příběhu v malbě a fotografii, neboť zde jsou vazby k otázkám obecně scénických a specificky inscenačních procesů jistě zřetelné. Dalším důvodem může být rozvíjející se linie materiálů věnujících se v *Disku* studiu problematiky vizuální kultury (jak o tom hovoříme na jiném místě tohoto čísla časopisu) a zcela jistě tady jde především o rovinu vnímání hlubších významových rovin obrazu, o rovinu vizuálního jazyka i o míru posunu významu obrazu v závislosti na interpretační schopnosti diváka či příjemce sdělení.

Chirico se netají se svou averzí vůči surrealismu, přestože v úvodu k jeho románu *Hebdomeros* říká John Ashbery, že „z těch několika málo hodnotných děl surrealistické literatury, která přežila nesmlouvavé nároky času, nejkvalitnější je nepochybně právě toto Chiricovo dílo“.³ Navzdory tomu, že mnozí vnímají jeho obrazy jako chladné, Chirico sám je ve svých soudech neobyčejně vášnivý. Surrealistou není, a i když je často označován jako předchůdce tohoto hnutí, necítí sám pro surrealismus ani náznak porozumění a jeho odsudek surrealismu je stejně britký jako nesmlouvavý. Z čeho se rodí taková brizance jeho postojů? Tvrdím, že její prameny sousedí se zdroji Chiricova ojedinělého uměleckého gesta a že pro obojí můžeme najít cosi jako společného jmenovatele. Tím je zjemněle rozbolavělá osamělost citlivého intelektuála cizelovaná brusnými kotouči obdobně nekonformních filozofů Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho.

Chirico kritizuje mnohé a mnohdy to vypadá, že jeho kritice nemůže uniknout téměř nic. V předchozím čísle *Disku* jsem vzpomněl jeho odsudek mužů

3 John Ashbery in Giorgio de Chirico 1994.

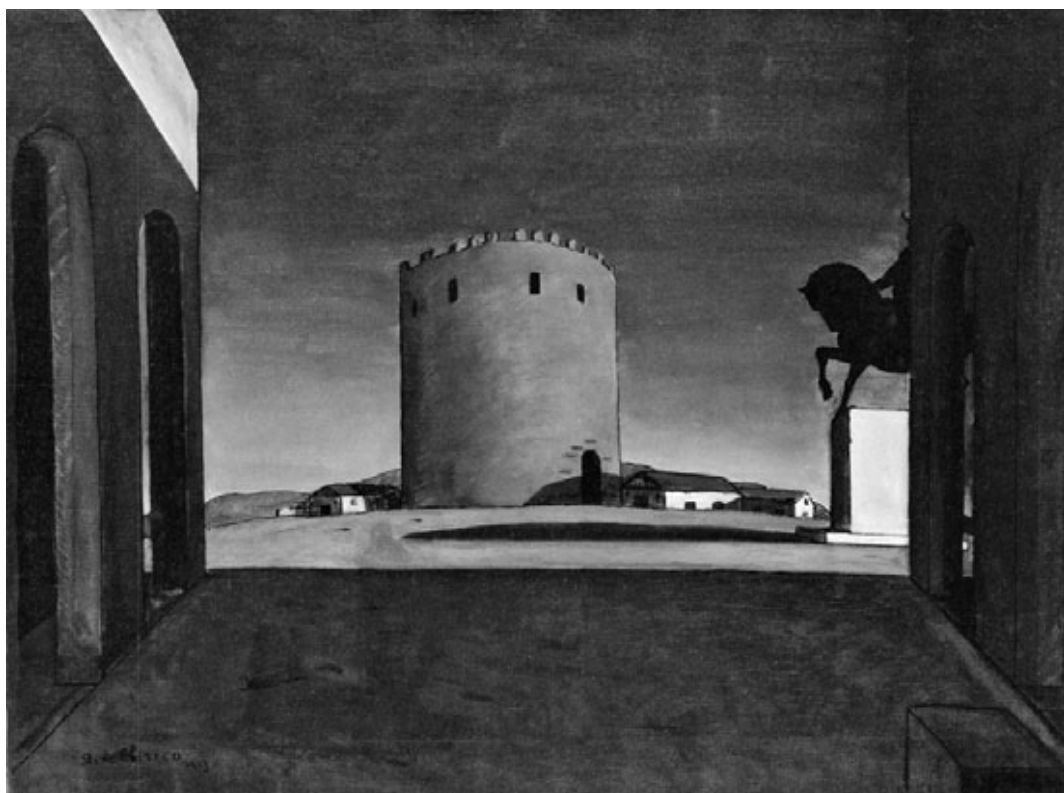


Giorgio de Chirico, Italské náměstí, 1912

20. století. Ve srovnání s jeho otcem, inženýrem pověřeným realizací staveb železničních tratí v Řecku, který je podle syna typickým představitelem neobyčejné kultivovanosti gentlemanů 19. století, nemůže pro Chirica 'juniora' obstat vůbec žádný představitel výkvětu mužů 20. století.

Chirico kritizuje s obrovským emocionálním nasazením společenské podhoubí řecké společnosti a chování intelektuálů i uměleckého establishmentu v čase obnovené premiéry olympijských her v Aténách. Na rozdíl od strhující atmosféry sportovního divadla dávajícího pocit spontánního nadšení, kdy např. vítěz maratonu Spyridon Luis byl oslavovaný jako hrdina a význam jeho sportovního výkonu daleko přesahoval hranice i význam Řecka, oficiální představení *Ifigenie na Tauridě* jako součást kulturního programu bylo přes (nebo právě pro) zcela mezinárodní obsazení – podle Chirica – naplněno destruktivní atmosférou intelektuální lži, zatuhlé uzívané nudy. Chirico přirovnává tuto atmosféru k situaci koncertů moderní vážné hudby nebo divadelních představení s přehnanými intelektuálními ambicemi, či výstav moderních uměleckých děl a všech podobných setkání, kde se podle něj střetává a shlukuje moderní snobismus a stupidita...

Chirico ovšem kritizuje i samotné inscenační postupy, které vyznačovaly nové uvedení *Ifigenie* v aténské amfiteátru, a říká, že měl vždy velmi silnou averzi vůči představením pod širým nebem. Odmítá gesta herců hrajících v historických kostýmech na reálné scéně, mezi reálnými stromy, v reálné přírodě,



Giorgio de Chirico, Červená věž, 1913

pod reálnou oblohou a prohlašuje, že mu taková inscenace dává vždy pocit hlouposti a především falešnosti. Tvrdí, že herec v historickém kostýmu potřebuje být obklopený 'malovanými' kulisami, aby vynikla jeho autentičnost. Do jaké míry to byl jeho tehdejší názor a do jaké míry to je hodnocení propracované později, průběhem let (v roce pořádání první obnovené olympiády v Aténách – 1896 – mu bylo osm let...), je dnes těžko určit, ovšem jeho postoje jsou nejenom precizně formulované, ale jsou také neobyčejně zralé. Chirico končí svoje úvahy o inscenačních postupech odvolávkou k Ernestu Renanovi a jeho povzdechu, že nic mu nedalo tak pocítit představu nekonečna jako právě lidská hloupost...

Ve svých pamětech zaujímá Chirico velmi konkrétní a zcela příkré stanovisko i k umělecké kritice své doby, když na příkladu Roberta Longhiho ukazuje, jak necitliví jsou ti kritici, kteří neuspěli ve své touze být umělci a nyní se tedy staví do role kritiků, ale jejich kritika stojí a odvíjí se od báze slepé závisti bez jakékoliv snahy o opravdové a upřímné porozumění.

Provádím jakýsi soupis všeho, co Giorgio de Chirico příkrě odsuzoval, co vše vášnivě nenáviděl, ale tím jistě ani trochu neotevírám dveře k hlubšímu poznání jeho děl, k interpretaci jeho maleb, která by se odlišovala od té, která surfuje po vlně surrealismu. K porozumění složité a ojedinělé Chiricově osobnosti, k definování jeho životní filozofie, ovšem vede cesta přes tyto negativistické postoje, skrze vyjádření, co všechno odmítá, čím vším nechce být, tak aby poněkud

jasněji vyplynulo, čím opravdu chce být, respektive kam směřuje. Chiricovo směřování je potom ještě jasněji určeno dvěma orientačními body, dvěma významnými mezníky: Schopenhauerovou *Esejí o fenoménech* a spisem Fridricha Nietzscheho *Ecce homo*.

Schopenhauerova stať, zabývající se sny, zjeveními, halucinacemi, somnambulismem i okultismem, tedy všemi tématy, která filozofie považovala za matoucí a bezvýznamná, byla pro Chirica jakýmsi zjevením. Jistě přitom nešlo jenom o úvahy týkající se rozdílu ve významu snů a imaginativního myšlení pro uměleckou tvorbu, ale především o názor, že 'institut snu' může fungovat i v bdělém stavu: figury se v takovém stavu, nikoli nepodobném stavu halucinace, vidění, či zjevení, promítají citlivému oku s technickou přesností odpovídající smyslovému vnímání, jakkoliv jejich podoba nabývá alternativní tvar a smysl.

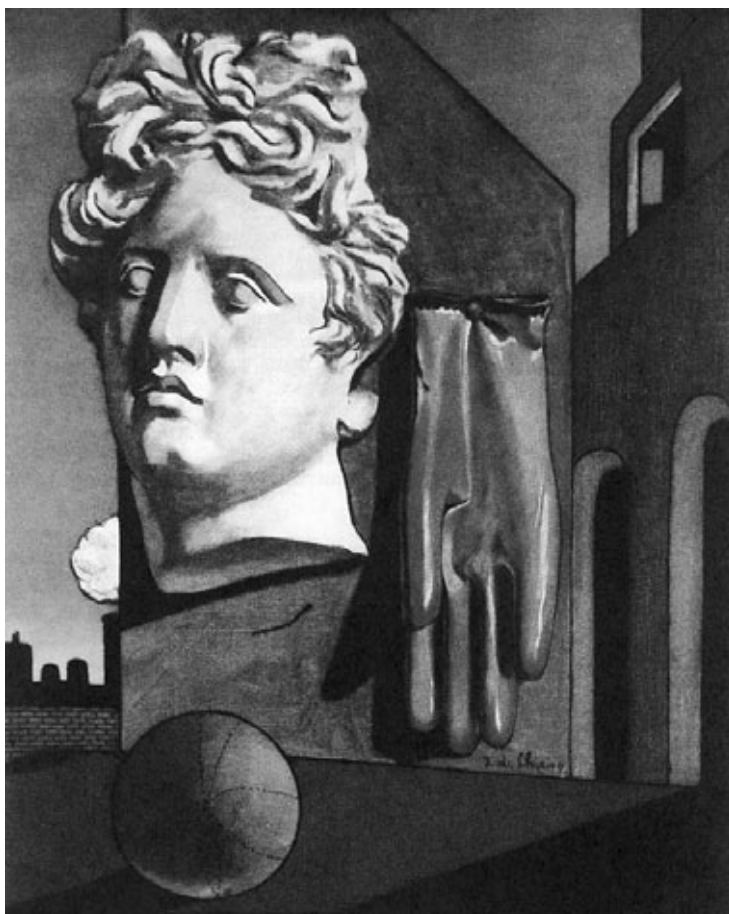
Souvislosti mezi Schopenhauerovým textem a Nietzscheho knihou pro intelektuální inspiraci Chiricova genia nejlépe objasňuje jeho vlastní text *Určité perspektivy mého umění*,⁴ publikovaný ve francouzštině poprvé v Praze, v roce 1935. Zde Chirico hovoří o rozdílu 'inspirace', jak se projevuje v umělecké tvorbě od Homéra k Poussinovi nebo Corotovi, a pojmu „zjevení“, který souvisí s moderním uměním, jak ho chápe Nietzsche ve svém díle *Ecce Homo*. „Zjevení je něco, co se náhle zjeví umělci, jako by se před ním náhle roztáhla opona nebo otevřely dveře. Je to něco, co mu přináší náhlou radost poznání, velikou radost, téměř fyzické uspokojení, něco, co ho žene k práci, je ušaslý jako dítě, které překvapeno dostalo novou hračku...“

Chirico popisuje až překvapivě upřímně, jak série jeho obrazů *Nábytek v údolí* vychází právě z takového zjevení, kterého se mu dostalo během procházky po Paříži v místech okolo Saint-Germain, mezi Rue du Dragon a Rue du Vieux-Colombier, když viděl na ulici okolo obchodu s nábytkem rozptýlené kusy nábytku tak, jako by byly náhle vyneseny na denní světlo z tajemných, posvátných a před lidmi skrývaných míst našich příbytků. Nábytek pohupující se na vlnách městského ruchu se jevil téměř mysticky, když propojoval privátní vzpomínky, které má každý z nás spojené se zákoutími svého dětství.

Chirico se ptá, jaké jméno by bylo nejlepší dát takovým viděním, a sám pro sebe navrhuje výraz 'atmosféra' ve smyslu 'určitá idea', o níž hovoří Rafael, kterou vkládá Sokrates do úst svému Démonovi a o které učil Hérakleitos pod portikem Artemidina chrámu. S atmosférou nábytku rozptýleného na ulici totiž koresponduje atmosféra chrámů a venkovních prostor objevujících se uvnitř obytných prostor. Řecko, kde Chirico prožil velmi podstatnou část svého dětství a mládí, se zde jako země se specificky nízkým 'stropem' oblohy, umožňujícím podle de Chirica minimální distanci mezi Řekem a jeho bohem, projevuje jako klíč k pochopení jeho metafyzických maleb. Bohové participují na lidském životě, a stávají se tak mnohem více božskými.

V tomto smyslu popisuje Chirico setkání s Praxitelovou sochou Herma, která na rozdíl od italských a zejména německých pomníků stála na velmi nízkém soklu, takže se v obklopení chodci i diváky jevila téměř živou bytostí, která co chvíli mohla vyrazit vpřed a jít a odejít kamsi do prostoru... Tomuto pohledu se potom stín sochy jeví jako její reflektovaný život, jako její magická mobilita.

4 Giorgio de Chirico, „Quelques perspectives sur mon art“. In: *L'Europe Centrale*, Prague 1935.



Giorgio de Chirico,
Zpěv lásky, 1914

Ve světle této vize reality duše se jeví Chiricovo malování jako mnohem bližší našemu vlastnímu pocitu, našemu chápání.

Jeho malby nejsou pomatenými vizemi nemocného ducha. Jsou zjevnými vzdělaného, citlivého génia, který se netoužil vřadit do žádných dobových proudů a trendů, protože netoužil po konformním, pohodlném životě uvnitř jakéhosi definovaného uměleckého proudu. Chirico nechce nikomu, ani k nikomu patřit. Jeho vztah k Bretonovi, vyvíjející se od přátelské úcty přes roztržku až k naprostému odmítnutí jednoho druhým, je obrazem touhy udržet si svobodu vlastního bytí i tvorby.

Chirico je osamělý a v této osamělosti je pevně vkořeněná neopakovatelná výlučnost jeho tvorby, zatímco jeho setrvávání u řádu vlastní práce, usilovné lpění na řemeslné kvalitě malby je vstupenkou do nejvyšších sfér. Giorgio de Chirico nechce být umělcem v tom smyslu, ve kterém si společnost 20. století umělce představuje. Proto je umělcem bezvýhradně mimořádným.

Zvuk varhan – symbióza akustiky a umění

Václav Syrový

Píšťalové varhany zaujímají mezi hudebními nástroji zcela výjimečné postavení. Jsou totiž nezastupitelným představitelem své doby jak po stránce technické a výtvarně architektonické, tak zejména po stránce zvukové. Zdrojem varhanního zvuku je retná píšťala – akusticky i konstrukčně nejjednodušší dechový hudební nástroj s pevně nastavenou výškou, hlasitostí, barvou a prostorovou lokalizací tónu v celku varhan a současně jeho zvukovou návazností na akustické vlastnosti prostoru, ve kterém se varhany nalézají. Základní aspekty barvy zvuku varhan vycházejí z mechanismu vzniku tónu v retné píšťale, dále z filozofie struktury varhanního zvuku a nakonec též z vyzařování zvuku a jeho šíření v reálném prostoru. Na tyto aspekty se můžeme dívat jak z pohledu akustického, tak z pohledu uměleckého. Proti jednoduchému fyzikálnímu principu retných i jazykových píšťal stojí celek varhan jako artefakt určený k vyvolání emocí především prostřednictvím součtu zvuku těchto jednoduchých prostorově dislokovaných zvukových zdrojů.

Zvuku varhan se přisuzuje charakteristická racionalita z důvodu minimálního podílu hudebníka (tj. varhaníka) na vzniku tónu v píšťale a z důvodu fyzikálně uspořádané struktury zvuku. Přesto právě tato racionalita spolu s podmínkami šíření zvuku v daném prostoru působí na subjektivní vjem posluchače mnohem emocionálněji, než je tomu v případě zvuku ostatních hudebních

nástrojů. Organické spojení zvuku a prostoru vede také k naprosté individualitě každých varhan, i formálně identické nástroje znějí v různých prostorách zcela odlišně. Proto jenom těžko nalezneme zvukově, resp. kvalitativně dvoje stejné varhany.

V následujících kapitolách se podíváme blíže na základní aspekty zvuku varhan, pokud možno bez technických podrobností. Postavme je do souvislostí jak se subjektivní reflexí zvukových problémů varhan, tak s obecnou metodikou jejich návrhu, a pokusme se tak poodhalit to, co laickému posluchači varhanní hudby zůstává utajeno: jedinečný vztah techniky a umění s naprosto neopakovatelným subjektivním účinkem.

Vznik tónu v retné píšťale

Analytický model hudebního nástroje tvoří propojení budicího mechanismu (excitátoru) jako zdroje energie s vlastním kmitajícím mechanismem (oscilátorem) a následným rezonátorem, který obvykle též umožňuje vyzáření zvukové energie do okolního prostoru. Vymezení jednotlivých částí nečiní u většiny hudebních nástrojů zvláštní obtíže. Např. u houslí je to sestava smyčce, struny a ozvučné skříňky, u klarinetu sestava proudu vzduchu, třtinového plátku a vzdušného sloupce v nástroji, u tympánu sestava

paličky, membrány a vzdušného objemu v kotli nástroje.

U retné píšťaly je však vymezení oscilátoru, který se budí vzduchem proudícím nohou píšťaly a který rozkmitává vzdušný sloupec uvnitř těla píšťaly, na první pohled méně zřejmé a tradičně se spojuje se vznikem tzv. třecích tónů, které popsal v roce 1878 český fyzik Čeněk Strouhal. Je-li proud vzduchu vedený skrz úzkou štěrbinu s ostrým vyústěním, mění se ustálený vzdušný tok v turbulentní – vířivé proudění. Podobný jev nastává též při proudění vzduchu přes ostrou hranu. Po obou stranách štěrbinu či hrany se potom tvoří periodicky se opakující vzdušné víry – tlakové změny vzduchu. Tato periodicitu dává vzniknout třecím tónům, které připomínají vyladěný svist a které zřetelně provázejí např. rychlé mávnutí holí. Avšak při běžných rychlostech proudění vzduchu mají tyto třecí tóny velmi malou intenzitu. Uspořádání úst u retné píšťaly skýtá dobré podmínky pro vznik třecích tónů, které se dokonce někdy rozlišují na tzv. štěrbinové tóny, tj. tóny vznikající průchodem vzduchu průlinkou mezi spodním rtem a jádrem, a na hranové tóny, tj. tóny vznikající nárazem vzdušného svazku na hranu horního rtu. Ústa píšťaly jsou přímo spojena se vzdušným sloupcem, který se vyznačuje výraznými rezonančními vlastnostmi a který evidentně po energetické stránce převažuje.

Vliv vzdušného sloupce je však natolik velký a specifický, že působí podstatně na popsaný mechanismus třecích tónů. Pokud zamezíme rozkmitání vzdušného sloupce, můžeme nastavovat režim vzniku třecích tónů, a sjednocovat tak i zvukový pracovní bod jednotlivých píšťal v rámci jednoho rejstříku. Vliv prvotních třecích tónů, kterým mnozí akustikové i varhanáři stále připisují zásadní význam při vzniku tónu v retné píšťale, však ustupuje při rozkmitání vzdušného sloupce. Metody zviditelňování zvuku totiž odhalily skutečný oscilátor – vzdušný jazýček v ústech píšťaly, který se v mnohém značně liší od mechanismu třecích tónů, neovlivněných vzdušným sloupcem. Kmitající

vzdušný jazýček je poměrně ostře ohraničený a nemá charakter vzdušných vírů jako třecí tóny. V průběhu periody mění však svoji efektivní délku, což z akustického hlediska představuje vlastně proměnnou účinnou výšku výřezu. Režim kmitů vzdušného jazýčku lze ovlivnit jednak polohou hrany horního rtu vůči průlince, jednak provedením průlinky, tzn. její šířkou, úkosem jádra píšťaly a vpichy na jádře. Uvedené intonační zásahy se promítají jak do charakteru, tak do barvy tónu píšťaly. Vychýlení kmitů vzdušného jazýčku dovnitř píšťaly vede k silnějšímu, ale barevně 'chudšímu' tónu, vychýlení ven z píšťaly k slabšímu, ale barevně 'bohatšímu' tónu. Vpichy na jádře vedou k omezení vzniku hlukových a šumových složek při nasazení tónu a usnadňují intonaci, tj. nastavení pracovního režimu píšťaly, a tím i vlastností produkovaného tónu.

Vlastnosti varhanního tónu jsou však v mnohem větší míře určované vlastnostmi rezonátoru – vzdušného sloupce, který ve spráženém systému se vzdušným jazýčkem energeticky evidentně převažuje. Frekvence tónu retné píšťaly je daná délkou vzdušného sloupce a typem jeho uzavření. Každá píšťala má otevřený konec ve svých ústech a otevřený, krytý (uzavřený) či polokrytý (částečně uzavřený) konec na svém ústí. Funkční délka vzdušného sloupce, která určuje výšku tónu píšťaly, je větší než odpovídající mechanický rozměr. Vzdušný sloupec je totiž zatížený tzv. vyzařovací impedancí úst či ústí a ta je závislá nejenom na tvaru a rozměru otvoru, ale též na frekvenci tónu píšťaly. Proto průměr píšťaly ovlivňuje nejenom stupeň neharmonicity rezonančních módů vzdušného sloupce, ale ve výsledném tónu též intenzitu vyšších harmonických složek. Se stoupajícím průměrem či průřezem klesá obsah vyšších harmonických složek v tónu, který se stává 'kulatějším', a naopak. Rozměrové uspořádání píšťaly a rozměrové vztahy mezi píšťalami navzájem tvoří tzv. menzuraci, která zásadním způsobem ovlivňuje charakter tónu, především pak jeho barvu jak ve smyslu jednotlivých rejstříků – zvukově

jednotných řad píšťal, tak ve smyslu závislosti na výšce tónu v průběhu každého rejstříku.

Struktura varhanního zvuku

Už z antiky si varhany přinesly základní filozofii kontrastu zvuku jedné retné píšťaly a zvuku celého souboru těchto píšťal. Na sakrální půdě vedl tento vnitřní kontrast postupně k vnější jednotě zvuku nástroje v těsné návaznosti na akustické vlastnosti prostoru. Zde se také varhany dostaly poprvé do kontaktu se sborovým zpěvem a s jeho základní zvukovou diferenciací na mužský bas a ženský či tehdy správněji chlapecký diskant. Z napodobení této hlasové diferenciacie se vyvinul sborový princip rejstříkové dispozice v dialogu mužských hlasů – ‘jadrných’ principálů a ženských hlasů – ‘měkkých’ fléten. Vícehlasá podoba sborového zpěvu (organum) vycházející z paralelně vedených hlasů vůči vedoucímu hlasu (vox principalis) se promítla do filozofie varhanního zvuku postavené na základním rejstříku – principálu. K tomu přistoupila nutnost zvládnout objemný chrámový prostor po energetické stránce, což bylo možné pouze cestou racionálně budované struktury zvuku. Zvukový výkon tónu stoupá totiž mnohem rychleji, když se tón obohacuje o vyšší harmonické složky, než když se tento tón pouze zmnožuje v unisonu. Proto byla racionální struktura tónu jedné píšťaly přenesena do racionality struktury zvuku souboru píšťal a uspořádání jednotlivých řad píšťal ve smyslu tónové výšky odpovídalo sledu vyšších harmonických složek jediného tónu. Tento princip výstavby tzv. zvukové pyramidy varhan, který neexistuje u žádného jiného hudebního nástroje ani souboru nástrojů, se stal typický a jedinečný i ve svém historickém vývoji a vztahu především k sakrálnímu prostoru.

Zvuk varhan ve své dominantní podobě je daný ‘součtem’ tónů různých řad píšťal – jednotlivých rejstříků, které se od sebe zvukově odlišují ve výšce, hlasitosti a barvě (včetně charakteru nasazení) tónu, a v příslušnosti

k dílčímu celku varhan – tzv. stroji, který je přesně vymezený jak po zvukové, tak prostorově lokalizační stránce. Do návrhu rejstříkové dispozice varhan se promítá princip zvukové pyramidy ve smyslu součtové zvukové syntézy a dále princip sborový a strojový. Sborový princip staví na základním menzuračním kontrastu úzkých píšťal principálů a širokých píšťal fléten a často se doplňuje o ještě kontrastnější nejužší píšťaly smyků a funkčně zcela odlišné jazykové rejstříky. Strojový princip je založený na kontrastu původně samostatných nástrojů (hlavní varhany, pozitiv, portativ, regál aj.), které jsou přiřazené jednotlivým manuálům (klaviaturám) jediného nástroje a které dohromady tvoří logický celek. Důsledně vystavěná zvuková pyramida principálových rejstříků, která sleduje jejich výškovou polohu v pozici harmonických tónů, vede k základní zvukové hodnotě varhan – k tzv. plénu konkrétní síly, výškové polohy a zvukové vyváženosti ve vztahu k prostoru a příslušnosti ke zvolenému stroji. Pléno představuje též hranici mezi nově vzniklým zvukovým celkem a zcela nesmíselnou zvukovou emulzí jednotlivých rejstříků, tj. zlatý řez mezi zvukovou jednotou a kontrastem, na jejichž vztahu se zakládá filozofie zvuku varhan. Výstavba pléna odráží podle nejrozličnějších empirických vztahů především velikost prostoru, ve kterém jsou varhany umístěny, a počet posluchačů. Velikost prostoru určuje menzuraci principálového sboru, dále polohu základny principálového sboru, tj. výškově nejnižšího principálového rejstříku a velikost zvukové koruny jako protipólu základny. Zvukovou korunou je rejstřík sestavený z několika řad píšťal (principálové menzury) v oktavových a kvintových vztazích – tzv. mixtura.

Vyzařování a šíření zvuku varhan

Z hlediska vyzařování zvuku představují varhany soubor (zjednodušeně pojatých) akustických zdrojů dvojího typu: kryté retné píšťaly s vyzařovacím otvorem v ústech a ja-

zykové píšťaly s vyzařovacím otvorem v ústí ozvučny jako jednoduché zářiče, četnější otevřené (též i polokryté) retné píšťaly se dvěma vyzařovacími otvory (v ústech a ústí) podobné akustickým dipólům. Obecně platí, že se stoupající frekvencí (základních tónů i jejich vyšších harmonických složek) se zužují vyzařovací úhly orientované do osy vyzařovacího otvoru. Dipólový charakter především dlouhých otevřených píšťal komplikuje vyzařovací poměry varhan naštěstí pouze v blízkém okolí nástroje, ve větší vzdálenosti se projevují pouze navzájem kolmé tzv. hlavní směry vyzařování. Ústa většiny retných píšťal jsou nasměrovaná horizontálně do prostoru k posluchačům, ústí otevřených píšťal a ozvučen jazyků naopak vertikálně ke stropu prostoru. Pro zvýšení zvukové účinnosti vůči posluchačům se některé jazykové rejstříky umísťují v horizontální poloze do prospektu varhan (tzv. španělské trompety). Šíření zvuku varhan v konkrétním prostoru ovlivňuje umístění varhan vůči posluchači, zvukový vjem posluchače ovlivňuje vzdálenost od varhan, intenzita a zpoždění prvních odrazů v horizontální, vertikální a mediální rovině, doba dozvuku a její frekvenční závislost.

Zvuk každého hudebního nástroje, tedy i varhan je vnímán dvěma subjekty – hráčem (varhaníkem), který se nalézá v relativně malé vzdálenosti od píšťal, a posluchačem, jehož vjem varhanního zvuku je silně poznamenán akustickými vlastnostmi daného prostoru. U varhan však existuje ještě třetí regulérní poslechové místo, a to uvnitř nástroje v bezprostřední blízkosti píšťal, ve kterém se nalézá varhanář při ladění a intonaci nástroje.

Subjektivní reflexe zvukových problémů varhan

Zvukové problémy píšťalových varhan v sakrálních prostorách vycházejí z řady příčin, které lze zobecnit na:

- akustické vlastnosti prostoru,
- umístění varhan s ohledem na vyzařování a následné šíření zvuku,
- dispozici, menzuraci a intonaci varhan.

Konstrukční a zejména zvukový vývoj varhan je spojovaný především se sakrální půdou, na kterou se po počátečním odmítání jako nástroje ryze světského dostaly varhany v 8. století. V chrámových prostorách se varhany začaly běžně stavět až od 10. století a tam také postupně získávaly dnešní podobu, která z hlediska vztahu jejich zvuku a akustických vlastností prostoru dosáhla optima v období vrcholného baroka. Tím nejdůležitějším akustickým parametrem uzavřených prostor, ve kterých se vyvíjel zvuk varhan (a také celé evropské hudební myšlení), byl dozvuk. Dozvuk nejenom prodlužoval informaci a umožňoval tak překonávat časové prahy sluchu, ale též ji 'zesiloval' a ve smyslu své frekvenční závislosti také 'filtroval'. Vzájemné přeznívání tónů vytvářelo virtuální vertikální zvukovou strukturu, která konvenovala s vertikální strukturou zvukové pyramidy u varhan, a tak postupně vznikala organický vztah mezi varhanami a prostorem. Zrodila se *monumentalita* velkých nástrojů ve velkých prostorách a *intimita* malých nástrojů v malých prostorách. Ve velkém prostoru se malý nástroj z hlediska monumentality často jeví jako zvukově nedostatečný, avšak vykazující účelovou intimitu např. v podobě chórových varhan. V malém prostoru se velký nástroj jeví vždy jako předimenzovaný, monumentalita zvuku přechází v agresivitu.

Z čistě psychoakustického hlediska představuje organická shoda nástroje a prostoru, reprezentovaná monumentálností varhanního pléna (příp. tutti, tj. všech rejstříků), vyváženou dynamickou i barevnou naplněností prostoru, vedoucí až k známému pocitu 'mrazení v zádech', a ten není v žádném případě důsledkem pouhé hlasitosti zvuku či pouhé přítomnosti dozvuku. Subjektivní příčinu monumentality zvuku (především varhan) je nutné hledat ve zvukovém předobrazu

varhan, jímž byl lidský hlas ve svém vokálně sborovém projevu. Varhany v počátečním vývoji na sakrální půdě vycházely ze sborového projevu nejenom z hlediska barevné diference zvuku, např. ve smyslu členění dispoziace na 'mužské' a 'ženské' rejstříky – 'hlasy', ale i po stránce hlasitosti zvuku konvenovaly s omezenou dynamikou lidského hlasu. Monumentalita sborového zpěvu nikdy nespočívala a nespočívá v patologickém řevu, ale ve složitých interferencích vyplývajících z intonačních, modulačních a spektrálních odchylek fyziologické polohy hlasu jednotlivých zpěváků. K tomu přistupují ještě další interference vznikající v reálném prostoru jako důsledek 'součtu' přímého a odraženého zvuku v místě posluchače.

Monumentalita zvuku obecně souvisí:

- s *psychofyziologickými jevy v lidském uchu*, zejména pak se zvýšenou nelinearitou přenosu v důsledku zapojení adaptačních mechanismů při hladinách akustického tlaku nad 80 dB/A, což u varhan úzce souvisí s doporučenou hladinou hlasitosti rejstříku Principálu 8' cca 80 Ph, a současně s vyrovnáním křivky stejné hlasitosti, a tudíž s vyrovnáním vjemu barvy. Při registraci varhanního pléna (cca 90 Ph) či tutti (cca 100 Ph) musí v nelineárním přenosu stále převažovat vliv rozdílových tónů (1. řádu) nad tóny součtovými, jejichž vjem již provází nástup agresivity zvuku;
- s *dozníváním zvuku v reálném prostoru*, a to jako příčiny zesílení a prodloužení zvukové informace a v psychologickém důsledku tím i potvrzení této informace. S tím souvisí i vliv virtuální zvukové struktury vzniklé jako přeznívání jednotlivých tónů původní jednohlasé melodie. Přirozená filtrace zvukové informace prostřednictvím frekvenční závislosti doby dozvuku má na monumentalitu v tomto případě relativně nejmenší vliv;
- s *interferencemi* mezi přirozeně naladěnou vertikální strukturou zvukové pyramidy varhan a rovnoměrně temperovaným laděním klávesnic a s interferencemi

vzniklými v důsledku odchylek od těchto ladění. Podobné interference vznikají v místě posluchače v důsledku různých časových zpoždění různých zvukových paprsků. Komerční praxe pojmenovává uvedené interference jako 'chorus' či 'choral' či 'cathedral' efekt.

Intimitu zvuku nelze chápat jako opak monumentalit, ale jako kvalitativní protipól vedoucí k celkové jednotě zvukové informace. Intimita monumentálně znějících varhan vychází především z dispozičních možností nástroje a z registrační fantazie interpreta. U intimity zvuku vytváří již zmíněná dynamická a barevná naplněnost a vyváženost nový virtuální prostor v bezprostřední blízkosti posluchače, kde vliv reálného prostoru ustupuje a ve zvuku začíná dominovat detail, a to i z hlediska zmíněných interferencí. Pokud by se hranice mezi monumentalitou a intimitou měla vyjádřit pouze parametrem dozvuku, pak by se jeho délka pohybovala kolem 2 sec. Za optimální dobu dozvuku pro varhanní hudbu sólového charakteru se v průměru považují cca 3.5 sec., pro varhanní hudbu komorního charakteru cca 2 sec. V prostorách s délkou doby dozvuku pod 2 sec. by měla spíše převládat zvuková intimita, vycházející z velikosti rejstříkové dispoziace, menzurace a intonace píšťal, a to i v případě formálního předimenzování nástroje.

Monumentalita a intimita zvuku varhan nepředstavuje jenom jejich rozdílné začlenění do prostoru, ale současně také jeden z kontrastů vedoucí ke zvukové jednotě nástroje jako celku. Typickým příkladem tohoto kontrastu může být např. dialog hlavního stroje a pozitivu varhan, původně zcela oddělených samostatných klávesových nástrojů v chrámovém prostoru. S monumentalitou zvuku varhan úzce souvisí prostorovost, definovaná jako zvukový přesah zrakem vnímaných rozměrů či obrysů varhan či varhanní skříně. Široké a nízké prostory vykazují v poslechové ose malý vjem prostorovosti, zvuk varhan je lokálně omezený na umís-

tění varhanní skříně a posluchač nemá pocit 'obestření hudbou', který s monumentalitou též úzce souvisí. Podobně se projevují např. též prostory se silně ztlumeným stropem. K monumentalitě zvuku přispívají různou měrou ještě další kritéria akustické kvality prostoru, jako jsou jasnost, vyváženost, hlasitost atd. Tato kritéria jsou definovaná a kvantifikovaně vyjádřena např. v míře jasnosti, v míře hlasitosti apod. Jejich optimální vzájemné poměry jsou v závislosti na účelovém zaměření prostoru široce proměnné, jiné hodnoty bude vyžadovat přednášková síň, jiné koncertní sál pro komorní hudbu, jiné sál pro orchestrální hudbu. Autonomním prostorem pro varhanní hudbu byl vždy prostor chrámový – sakrální, kde varhany plnily především funkci nástroje obřadního a podřízeného příslušné liturgii. Z této podřízenosti se také vyvinuly i některé klasické formy varhanní hudby, jako např. chorálová předehra.

Z dnešního hlediska historické sakrální prostory naplňují kritéria akustické kvality především pro varhanní hudbu (liturgického i koncertního charakteru) a naprostá většina varhan v těchto prostorách vykazuje odpovídající psychoakustický účinek. V některých kritériích, jako např. ve frekvenčním průběhu doby dozvuku, lze dokonce rozlišit 'gotický' charakter s plynulým poklesem doby dozvuku v závislosti na stoupající frekvenci a 'barokní' charakter s typickým maximem doby dozvuku v oblasti středních frekvencí. Moderní sakrální prostory, pokud nejsou na úrovni architektonických replik, se od gotických lodí a barokních kopulí značně liší, a to samozřejmě i po akustické stránce. Z tohoto pohledu se však moderní varhany od barokních liší naopak pouze ve zcela bezvýznamných aspektech, a proto dochází k rozporu mezi subjektivní představou a realitou varhanního zvuku v moderních sakrálních prostorách. Subjektivní představa monumentálních velebných varhanních tónů se v důsledku neorganického vztahu nástroje a prostoru očne v protikladu k realitě předimenzovaného až agresivního zvuku, nebo

naopak 'nedonošeného' zvuku šířícího se kdesi zezadu či seshora.

Obecný postup návrhu varhan

Neexistuje univerzální návod, jak žádané organické jednoty zvuku varhan a prostoru jednoduše dosáhnout, protože tato jednotka není jednoduše definovatelná. Varhany se vždy navrhovaly a stavěly (navrhují a stavějí) do existujících prostor. Mohlo by se tedy zdát, že se právě varhany musí danému prostoru, resp. především jeho akustickým vlastnostem, ve všech aspektech přizpůsobit. Představa této ryze formální jednoty může však v případě netypických prostor vést až k popření zásad výstavby varhanního zvuku a k porušení jeho typického subjektivního účinku. V minulosti stavěli varhanáři své nástroje v sakrálních prostorách pouze na základě svých zkušeností a zvukového citu, neměli k dispozici žádné poznatky a prostředky dnešní hudební, psychologické a prostorové akustiky. V současné době vystačí varhanáři s těmito ověřenými zkušenostmi jenom při stavbě nástrojů v klasických, ve většině případů akusticky bezproblémových varhanních prostorách, ale u již existujících moderních sakrálních prostor mohou svůj návrh nástroje korigovat na základě správné interpretace jejich akustické dokumentace.

V případě projektu nového sakrálního prostoru by měl návrh varhan vznikat současně v konfrontaci nejen s návrhem akustických vlastností tohoto prostoru, ale i s představou jejich realizace. Konkrétní umístění nástroje, členění jednotlivých varhanních strojů a provedení skříně a prospektu může zásadním způsobem dosáhnout (či naopak zhoršit) žádané 'naplnění' prostoru zvukem, zdůraznit (či potlačit) monumentalitu nebo naopak intimitu zvuku varhan. Umístění varhan musí zohlednit psychoakusticky výhodnější distribuci zvuku od nástroje k posluchači seshora a z malého prostoru do velkého. Hlavní směry vyzařování zvuku

(v horizontálním směru úst píšťal a ve vertikálním směru ústí otevřených píšťal) musí být v souladu buď se směrem požadované koncentrace zvuku, nebo naopak s požadovaným rozptýlením zvuku. Tyto požadavky budou ovlivňovat umístění nástroje buď u stěny či ještě lépe v rohu prostoru, nebo naopak v dostatečné vzdálenosti od stěn. Vzhledem k tomu, že vyzařovací vlastnosti varhan nejsou všesměrové, lze umístění varhan např. do středu auditoria považovat za výjimečné a ryze účelové. V případě umístění většího nástroje v úrovni auditoria je nutné využít odrazů od stropu prostoru, což znamená členit varhanní stroje, resp. jejich vzdušnice a konstruovat varhanní skřín tak, aby podstatná část zvuku varhan těchto odrazů využívala. Vyzařování nástroje lze ovlivnit též orientací vzdušnic vůči prostoru a konkrétním rozmístěním píšťal na nich. V odůvodněných případech je možné jednoduše omezit rušivou konkrétnost 'vyslovování' píšťal včetně vyzařování vysokých frekvencí otočením či pootočením příslušných píšťal v lávkách.

Akustické vlastnosti prostoru a návrh lokalizace nástroje jsou pevně svázané s architekturou prostoru a v naprosté většině případů předjímají vlastní návrh dispozice varhan. Dispozice nezahrnuje pouze formální výčet rejstříků a pomocných zařízení, ale i menzuraci píšťal (tj. rozměrový návrh vč. materiálu), volbu vzdušnic, traktury a vzduchového hospodářství a návrh dalších konstrukčně technických detailů. Základní otázkou se jeví velikost nástroje – počet rejstříků, limitovaný ze strany uživatele, a to především pořizovací cenou a prostorem, který je pro nástroj vymezený. Práním varhaníka je vždy co největší a univerzálně koncipovaná dispozice, která splňuje požadavky liturgie a současně umožňuje též koncertní využití nástroje. Při prvním rozhodování se obvykle vůbec neberou v úvahu akustické vlastnosti prostoru a návrh dispozice sleduje pouze formální kritéria, zejména vztah počtu rejstříků k velikosti prostoru či počtu posluchačů. Tento vztah vyjádřený řadou his-

torických i v současnosti revidovaných empirických vzorců je však sám o sobě zavádějící a může sloužit pouze ke srovnávání různě velkých nástrojů v různě velkých prostorách, u kterých nedochází k zásadnímu rozporu mezi velikostí prostoru a subjektivní představou doby dozvuku. Návrh dispozice jako pouhého výčtu rejstříků souvisí s geometrickými i akustickými vlastnostmi prostoru pouze zprostředkovaně a v názvech rejstříků a v udání jejich tónových poloh poskytuje první představu o logice výstavby zvukové pyramidy, zejména principálového sboru, charakteru varhanního pléna a variability registračních možností. V této podobě se může jeden a tentýž návrh dispozice uplatnit v různých, akusticky naprosto odlišných prostorách, protože je neúplný, nefunkční.

Skutečný vztah rejstříkové dispozice k prostoru reprezentuje až návrh menzurace píšťal, který vychází z fyzikálně akustických vztahů mezi průměrem, resp. průřezem, resp. objemem píšťaly a

1. odpovídající hlasitostí či výkonem tónu,
2. odpovídající barvou tónu,
3. odpovídající nosností a schopností mísení tónu.

Obecně platí, že čím větší menzura (průměr) píšťaly, tím vyšší hlasitost tónu, tím nižší obsah harmonických složek, resp. 'chudší' barva tónu a vyšší schopnost mísení i nosnost tónu. Větší prostor vyžaduje větší menzuru pro zachování subjektivní představy odpovídající hlasitosti tónu. Menzura píšťaly je však předně závislá na výšce tónu, protože průměr píšťaly se musí s výškou tónu zmenšovat, aby předně zůstal zachován charakter barvy tónu v celém rozsahu rejstříku, obvykle čtyř až pěti oktáv v manuálu.

Menzurační návrh spočívá ve volbě absolutní menzury (Principálu 8') a ve volbě relativní menzurace, která stanoví závislost absolutní menzury na výšce tónu, a současně též ve volbě vztahů menzur mezi jednotlivými rejstříky ve vertikálním i horizontálním zvukovém smyslu. Zatímco absolutní menzura odráží v první řadě velikost prostoru, tak relativní menzura odráží frekvenční 'cha-

rakteristiku' prostoru, tzn. závislost doby dozvuku na frekvenci. Bez ohledu na konkrétní průběh této závislosti, pokud posluchač nevnímá přebytek či nedostatek hlubokých či vysokých frekvencí (daný prostor 'neduní' ani 'nesyčí'), případně nepřírozně zdůrazněnou oblast středních frekvencí, pak volba relativní menzurační souvisí s akustickými vlastnostmi prostoru pouze přes individuální přístup a cit varhanáře. Pokud však frekvenční závislost doby dozvuku zejména po subjektivní stránce vykazuje určité anomálie či nestandardní průběh, pak průběh menzurační může napomoci ke kompenzaci těchto nedostatků. Zjednodušeně vzato, pokud prostor vykazuje např. nestandardní úbytek hlubokých frekvencí, tak rozšířenou menzurační píšťal v hluboké poloze je možné tento úbytek subjektivně kompenzovat.

Schopnost mísení tónů navzájem mezi sebou určuje, jestli spojením dvou zvukových 'barev' vznikne 'barva' třetí, anebo bude výsledný zvuk připomínat spíše nespojitelnou zvukovou 'emulzi'. Vysoká schopnost mísení je vlastností především široce menzurovaných flétnových hlasů, méně již úzce menzurovaných principálů nebo ještě užších smyků. Schopnost mísení je s konkrétním prostorem spojená pouze zprostředkovaně, a to přes volbu absolutní menzurační, avšak nosnost tónu už s vlastnostmi prostoru přímo souvisí. Nosnost se definuje jako 'odolnost' tónu proti ztrátě jeho výkonu v závislosti na vzdálenosti od nástroje. Málo nosný rejstřík může znít přímo u varhan velmi silně, avšak jeho hlasitost se vzdáleností bude rychle slábnout. Vedle toho slabší, ale přitom nosný tón je schopný naplnit celý prostor. O nosnosti rozhodují tedy ztráty, tj. frekvenční průběh absorpce, resp. doby dozvuku v uvažovaném prostoru. Tento průběh je zejména u koncertních sálů a moderních sakrálních prostor vůči přenosu vysokých frekvencí většinou nepříznivý, proto zvukový výkon tónů s nepřilíhly vysokým obsahem základní, tj. 1. harmonické složky, s rostoucí vzdáleností od varhan rychle klesá. Energeticky vyvinutý základní tón vydává píšťala o široké men-

zuře. Takový tón je nejen silný, ale také nosný. Hlasitost stejně jako barva tónu však není závislá pouze na průměrové menzuře, ale také na dalších parametrech píšťaly, tj. na menzuře (rozměrech) úst, tlaku vzduchu a celkové intonaci píšťaly. Volbou těchto parametrů lze značně ovlivnit charakter tónu: široká píšťala může vydávat též slabý a ostrý tón, úzká zase silný a tupý tón.

V návrhu a pochopitelně i v následující stavbě varhan se sice zřetelně uplatňuje racionální pohled na zvuk jako fyzikálně akustický fenomén, ale na rozdíl od světa ryzí techniky zde neexistuje jedno jediné možné a optimální řešení. Varhany po stránce zvukové, konstrukční i výtvarné vždy vykazují rysy individuálního a neopakovatelného tvůrčího rozhodnutí, ať už v návrhu rejstříkové dispozice, v menzurační píšťal, ale třeba i v prostorové dislokaci jednotlivých varhanních strojů či v řešení prospektu. A pokud je souhrn těchto rozhodnutí kvalitně realizovaný, pak přichází umělec-interpret, aby dal základním aspektům zvuku varhan definitivní smysl a cíl: neopakovatelný emocionální zážitek posluchače.

Závěr

Zvuk varhan, především pak jeho barvu, určují tři základní aspekty: mechanismus vzniku tónu v retné píšťale, filozofie struktury zvuku a vyzařování zvuku z varhan a jeho šíření v daném prostoru. Zatímco u prvního aspektu převažuje spíše racionální akustická interpretace doplněná individuálním uměleckým přístupem k intonaci – nastavení zvuku píšťal, pak druhý aspekt představuje v návrhu rejstříkové dispozice především uměleckou zkušenost, nicméně vyvažovanou neúprosnou logikou fyzikální struktury tónu. Třetí aspekt spojuje v přenosu zvuku od nástroje k posluchači objektivní fyzikální příčinnost se subjektivním důsledkem – sluchovým vjemem. Zvuk varhan je dokladem přirozené symbiózy akustiky a umění v individuálním

subjektivním přístupem k obecně platným a objektivně podloženým zkušenostem mnoha generací varhanářů i varhaníků. Varhany pak představují svébytnou technickou a uměleckou hodnotu, která přetrvávala až do dnešní doby a také dnešní době má stále co říci.

Vybraná literatura a prameny:

- ADELUNG, W. *Einführung in den Orgelbau*, Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig 1972
- BĚLSKÝ, V. *Nauka o varhanách*, Editio Bärenreiter, Praha 2000
- ELLENHORST, W. *Handbuch der Orgelkunde*, Benzinger Verlag, Einsiedeln 1936
- GEER, E. H. *Organ Registration in Theory and Practice*, J. Fischer & Bro., Glen Rock 1957
- GRESS, F. H. *Die Klanggestalt der Orgeln Gottfried Silbermanns*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1989
- ISING, H. *Über die Klangerzeugung in Orgelpfeifen*, Technische Universität, Berlin 1969
- JACOB, F. *Die Orgel*, Verlag Schott, Mainz 2002
- KLINDA, F. *Organ v kultuře dvou tisíc let*, Hudobné centrum, Bratislava 2000
- KLOTZ, H. *The Organ Handbook*, CPH, St. Louis 1969
- LOTTERMOSER, W. *Orgeln, Kirchen und Akustik* I, II, Verlag E. Bochinski, Das Musikinstrument, Frankfurt am Main 1983
- LOTTERMOSER, W. / MEYER, J. *Orgelakustik in Einzeldarstellungen*, Das Musikinstrument, Frankfurt am Main 1966
- MAHRENHOLZ, W. *Die Orgelregister*, Bärenreiter Verlag, Kassel 1968
- MEYER, J. *Kirchenakustik*, Verlag E. Bochinski, Frankfurt am Main 2003
- MONETTE, L. G. *The Art of Organ Voicing*, Western Michigan University, Kalamazoo 1992

- NĚMEC, V. *Pražské varhany*, František Novák, Praha 1944
- PRAT, W. & all *Organ dictionary*, Ed. CEOS v.z.w., B-9100 Nieuwkerken 2000
- RIOUX, V. *Sound Quality of Flue Organ Pipes*, Chalmers University of Technology, Göteborg 2001
- SCHWEIZER, A. *Deutsche und Französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*, Breitkopf & Härtel Musikverlag, Wiesbaden 1976
- SUPPER, W. *Die Orgeldisposition*, Bärenreiter Verlag, Kassel 1950
- SYROVÝ, V. „Ergebnisse der akustischen Vermessungen der Teynkirchen-Orgel vor und nach der Restaurierung“, *Konferenzbericht ISM*, Band 8, Sinzig 2002: 147–153
- SYROVÝ, V. „Akustické aspekty restaurování varhan“, Sborník konference *Varhany a jejich funkce v Čechách a na Moravě 1600–2000*, UP Olomouc 2003: 117–143
- SYROVÝ, V. „Varhany v moderním sakrálním prostoru“, in *Moderní sakrální stavby*, J. Vavřka a kol., JOTA, Brno 2004: 44–57
- SYROVÝ, V. *Kapitoly o varhanách*, AMU, Praha 2004
- SYROVÝ, V. / OTČENÁŠEK, Z. / ŠTĚPÁNEK, J. „Spectral Characteristics of Czech Baroque Pipe Organs“, *Proceedings of ISMA 2001*, Perugia 2001: 477–480
- SYROVÝ, V. / OTČENÁŠEK, Z. / ŠTĚPÁNEK, J. „Acoustic Evaluation of the Reconstruction of Heinrich Mündt Pipe Organs in Prague“, *Proceedings of the 17th ICA*, Roma 2001, CD IV (Music): 20–21
- ŠTĚPÁNEK, J. „Ten years of acoustic documentation of pipe organs in Czech Republic“, *Proceeding of the 7th International Colloquium „ACOUSTICS 03“*, Zvolen 2003: 43–46
- ŠTĚPÁNEK, J. / OTČENÁŠEK, Z. / SYROVÝ, V. „Acoustic documentation of church organs“, *Proceedings of SMAC 93*, Stockholm 1993: 516–519
- TÖPFER, J. G. *Die Theorie und Praxis des Orgelbaues*, Bernhart Friedrich Voigt, Weimar 1888

Otomar Krejča herec

2. V Národním divadle a ve filmu

Zuzana Sílová

Frejkův nedobrovolný odchod z Vinohrad způsobí naprosté zničení všeho, co se vynikající režisér pokoušel v tomto domě vybudovat od roku 1945.

Soubor se rozpadá na dvě části – „do žumpičky“, jak herci mezi sebou přezdívali Komornímu divadlu, odchází v létě roku 1950 většina Krejčových vrstevníků. On sám je pozvaný mezi prominenty, kterým je nabídnuto zůstat na Vinohradech v právě vzniklém Divadle československé armády. Nové ‘kulturněpolitické cíle’ se tu projevují především okleštěním repertoáru na povinné hry s vojenskou tematikou, budovatelské agitky a ojedinělou klasiku (to vše jen domácí a sovětské, resp. ruské provenience): Otomar Krejča v té době hodně filmuje a za jedinou sezonu, kterou ve svazku s armádním divadlem stráví, stihne zahrát Motylkova v Gusjevově komedii Sláva, veršující o „radosti, odvaze a lásce“, Jiříka v Tylově báchorce Jiříkovo vidění a Chlynova v Horoucím srdci ruského klasika Alexandra Ostrovského.

„Za zaznamenání stojí jen Chlynov,“ píše v monografii o Otomaru Krejčovi Jindřich Černý, když vzpomíná na vlastní zážitek z této inscenace, „mohutná, obžerná figura, jež příslovečnou ruskou nudu zažehnává primitivními kupeckými orgiemi dravosti a opilosti, nenávistnou a výsměšnou pohostinností. Krejča se tu rozmáchl do jedné ze svých sytých a brutálních charakterových kreseb, medvědí hmotou svého těla a zmohlicky vtíravou gestací si podmaňuje celý prostor scény. Je hlučný a bezostyšný, zuřivě, vztekle, brutálně veselý – a čím tlustší jsou nanášené barvy, tím větší prázdno zůstává pod nimi [...] Nevybavuji si už dnes do všech detailů Krejčovu postavu, z celé inscenace zůstala však v paměti právě jen ona – jako pocit těžké, do očí bijící hmoty, která vypřela na jeviště a se sugestivní dravostí se z něho přelévá ven, do obecenstva“ (Černý 1964: 46).

II. V Národním divadle

Do Národního divadla opakovaně zval Otomara Krejču několik let Jindřich Honzl. „Ale vždyť tady má dobrý živobytí, ne? Zůstal tady a půjdeme tam spolu,“ smál se prý vždycky na Vinohradech Frejka, když mu mladý herec Honzlovu každoročně opakovanou nabídku přednesl. A jednou prohlásil: „Tentokrát nemůžeš jít nikam, a já vím, proč.“ – „Já bych taky chtěl vědět, proč...“ – „A kdo to tu bude hrát?“ – „A co?“ hrál s ním hru Krejča. – „No to – Hamleto...?“ Na Shakespearova *Hamleta* ani na další Frejkovy plány spojené s nadějí na návrat do Národního

divadla, jak víme, nedošlo.¹ Jindřich Černý naznačuje, že změna angažmá na počátku sezony 1951–1952 byla pro Otomara Krejču vlastně nedobrovolná: tenkrát prý herec nabídku dostal v souvislosti se státním vyznamenáním, jež obdržel za roli Ladislava Budečského ve Weissově filmu *Vstanou noví bojovníci*, a proto „nelze dost dobře tvrdit, že by vstup do ‘zlaté kapličky’ byl jakýmsi symbolickým vyvrcholením Krejčova hereckého vývoje. První léta v novém angažmá ostatně v tom smyslu nic nepředstírala.“

Frejka si Krejču *vybral*. V jeho divadle mohl talentovaný herec svou perspektivu konkrétně rozvíjet na širokém spektru úkolů. V činohře Národního divadla jako by si s ním zpočátku nevěděli rady, přestože v sedmatřicetičlenném pánském souboru po nuceném odchodu Václava Vosky není v jeho generaci výrazná herecká osobnost.² Činohra Národního divadla v té době prožívá vleklou krizi, nemocného šéfa Jindřicha Honzla zastupuje herec Jaroslav Průcha, dramaturgie se potácí mezi povinnými úlitbami novému režimu a osvědčenými jistotami v podobě inscenací národní klasiky režírované předními herci (Průcha, Boháč, Štěpánek). Nestor české režie sedmašedesátiletý Karel Dostal je sice stále ještě (po osmadvaceti letech) členem činohry Národního divadla, ale od roku 1945 režíruje jen sporadicky: Poslední z pěti (!) poválečných inscenací, Goldoniho *Sluha dvou pánů* s Janem Pivcem, má premiéru v roce 1950 a dočká se pětasedmdesáti repríz. Dostal bude v Národním divadle ještě pět let, ale k režii už se nedostane. Podobně je na tom jeho generační druh Vojta Novák.³ V režisérském týmu se nakrátko objevuje Jan Škoda, do jehož inscenace *Othella* je Krejča obsazený dodatečně, ovšem nemá už se Škodou ani příležitost zkoušet, neboť ten právě odchází tam, odkud Krejča přišel – do Vinohradského divadla. Z ‘domácích’ režisérů je tu vedle Františka Salzra ještě Antonín Dvořák, jehož schopnosti poznal Krejča kdysi u Buriana, když si musel sám poradit s Prométheem.

Ostatně sám⁴ teď zůstal i na *Othella*. „Pravda, Krejčův nástup byl naoko impozantní; tak jako na Vinohradech, je to hned ‘velký’ Shakespeare [...] Byla-li však tenkrát Frejkova inscenace postavená přímo na nově angažovaném herci, zde naopak přichází už do inscenace hotové a bez režiséra studuje alternaci *Othella* jen se svým, také alternujícím Jagem, Janem Pivcem.“⁵ Shodou okolností však Škodův inscenační záměr výborně odpovídal Krejčovu hereckému naturelu“ (Černý 1964: 47). Realisticky psychologizující Škoda akcentoval podle kritiky svou režii pravdivé vyjádření niterné tragédie, takže herec se nemusel nutit do portrétování divošky impulzivního žárlivce, ale mohl znovu prosadit a rozvi-

1 Frejkovu žádost o „přeřazení“ do souboru činohry ND jako řadového režiséra zamítli – na rozdíl od některých vlivných ministerských úředníků, kteří ji podporovali – sami protagonisté jeho dávných inscenací ze 30. let, na počátku 50. let vlivní členové činohry ND: Josef Gruss a Ladislav Boháč.

2 Miroslav Doležal (ročník 1919) byl angažován z Brna v roce 1948, stejně jako Josef Mixa (1921); Miroslava Horička (1918) přijal (z rozpadlého Divadla satiry) Jindřich Honzl, stejně jako Miloše Nesvadbu (1925), Josefa Pehra (1919) a Karla Pecha (1917), kteří byli původně členy Honzlova Studia ND, zatímco Václav Švorc (1919) tu byl už od roku 1944.

3 V roce 1949 režíroval *Živnost paní Warrenové* s Olgou Scheinpflugovou, a na svou další – poslední – režii si počká do prosince 1954 (Goethova *Ifigenie na Tauridě* s Jiřinou Šejbalovou a Eduardem Kohoutem – v roce 1943 nastudoval hru ve stejném obsazení hlavních rolí Karel Dostal...), aby pak s koncem sezony, po šestatřicetiletém působení, odešel v létě 1955 do penze.

4 „A se Stanislavským,“ připomíná herec podle Jany Patočkové (Patočková 2001: 51).

5 V prvním obsazení hrál *Othella* Vítězslav Vejražka, Jaga Josef Gruss.

OTHELLO

William Shakespeare: *Othello*.
Národní divadlo 1950



nout svá 'generální' témata: sváru rozumu a citu, autoritativní síly zakrývající vnitřní křehkost a zranitelnost, moci a bezmoci. A hned napoprvé na prknech Národního kritiku přesvědčil „jak zjevem, vystupováním, gestem, tak i vnitřním uzpůsobením a zaujetím, živelnou nezkrotností i vojáckou rázností“, že je k roli urozeného, vnitřně ušlechtilého a důvěřivého Maura přímo předurčený. Hercovým osobitým přínosem byla „mužná citovost, zjihlá pokorou lásky, a přece při prvním zakolísání šíleně nedůvěřivá. Podařilo se mu velmi působivě obnažit lidské srdce v nejbolestnějších záchvěvech, v krizích nenávistné lásky.“ Znovu, tak jako kdysi u Franciho, vyčítá kritika podle J. Černého Krejčovu Othellovi, že „vraždí promyšleně“: „Tragédie Krejčova Othella skutečně vrcholí v okamžiku, kdy Jagovi uvěřil [...] Ten jeden okamžik zaslepenosti zničí jeho lásku. Tím okamžikem dostává jeho rozum nesprávný směr, jeho láska trvá, ale jeho rozum už mluví proti ní, důkazy se vrší a on bojuje boj proti své lásce, až do posledního okamžiku sám sebe přesvědčuje: věc tomu chce. Nachází nakonec jediné rozumné východisko z tohoto trýznivého dilematu: 'Zabiv tebe, budu tě milovat'“ (Černý 1965: 47–48). – Namísto předvádění *duševních stavů* („divošského vzkypění krve“) tedy herec opět volí cestu konkrétního jednání v intencích situace, ve které se jeho Othello musí – jednou provždy, a přece vždy znovu – *rozhodovat*. A s tím vědomím také nést *následky* takového rozhodování.

V prvních pěti letech, které stráví v činohře Národního divadla, než se ujme jejího šéfování, nehraje Otomar Krejča málo, ale ve srovnání s vinohradským obdobím je příležitostí sotva polovina.⁶ Po Othellovi (a několika převzatých rolích)⁷

6 Připomeňme: v prvních dvou vinohradských sezonách hrál vždy v osmi, resp. sedmi premiérách.

7 Jiráskův *Jan Žižka*, Višněvského *Nezapomenutelný rok devatenáctý* a Olbrachtova *Anna proletárka*.

v první sezoně ještě Mlynář v Jiráskově *Lucerně* a Sincov v Gorkého *Neprátelech*. V sezoně 1952–1953 to budou zase tři role (Chrušč v Treněvově *Ljubov Jarové*, J. J. Kolár v Šafránkové *Vlastenci* a Bláha ve Stroupežnického *Našich furiantech*), v následující jen dvě (Václav IV. v Tylově *Janu Husovi* a Peklevanov v Ivanovově *Obrněném vlaku*, kterého už hrál na Vinohradech), v sezoně 1954–1955 zase tři (Antonio v Shakespeareově *Kupci benátském*, Li Jen v Jingově *Vzdorokráli* a Němeček ve Stehlíkové *Vysokém letním nebi*) a v té další pak role jediná – Dimitrov v *Ďábelském kruhu* Heddy Zinnerové v režii Alfréda Radoka, se kterým předtím dělal i Stehlíkovu hru.⁸

Čtvrt roku po premiéře *Ďábelského kruhu*, 15. března 1956, je Otomar Krejča jmenován šéfem činohry.⁹ Nepřestává hrát: Oč méně na sebe jako šéf dbá s přidělováním rolí, o to více se svými výkony zaslouží o podobu a vyznění několika klíčových inscenací, které vedle jeho vlastních režii spolupvytvoří mimořádnou éru činohry ND na přelomu 50. a 60 let 20. století. Začne to právě Dimitrovem v Radokově inscenaci *Ďábelského kruhu*, která je vlastně předejchou ke Krejčově šéfovskému programu usilujícímu „vrátit člověka sobě samému“ a orientujícímu se na jeho „duchovní, citovou a mravní stránku.“¹⁰ A jde pak především o Krejčovo pojetí titulní postavy v Pleskotově inscenaci Molièrova *Dona Juana* v roce 1957, ale připomeňme i Rigaulta v Griegově *Porážce* ze stejného roku, Warwicka v Shawově *Svaté Janě* už o rok dříve a Fortinbrase v *Hamletovi* (1959) – všechno to jsou party v Pleskotových inscenacích, stejně jako monumentální Malvolio v dalším Shakespeareovi, *Cokoli chcete* z roku 1963.

Zpočátku tedy dramaturgie pod dobovým heslem oficiálně požadovaného realismu obdařuje třicetiletého herce rolemi vycházejícími z tradičního zařazení do 'oboru', který jeho věku a fyzickému typu přísluší (jako by nebylo Krejčových předchozích postav, a to nejen divadelních, ale i filmových)¹¹ – ostatně kdo jiný je má hrát, když Vítězslavu Vejražkovi už táhne na čtyřicítka a z Krejčových

8 Alfréda Radoka pozval k hostování na přelomu roku 1947–1948 tehdejší šéf František Götz. Úspěšná inscenace dramatu L. Hellmanové *Lištičky* otevřela cestu k režisérovu angažmá v činohře ND: Nastoupil v listopadu 1948, ale nový šéf Jindřich Honzl spolu s dramaturgem Pokorným (a za pomoci kritika E. A. Saudka, který se stal zdejší dramaturgem hned vzápětí) se v květnu 1949 postaral o skandál kolem Radokovy režie hry D. C. Faltise *Chodská nevěsta* („expresionistické zaměření a protidivový duch“ inscenace „talentovaného“ režiséra, který prý ve svém vývoji učinil „nepochopitelný krok nazad do nejtemnější, nejzastaralejší režisérštiny“ – viz Hedbávný 1994: 160–167). Situace se změnila k lepšímu, když se šéfem činohry nečekaně, po náhlé smrti nově jmenovaného Zdeňka Hofbauera, stal Zdeněk Štěpánek, který propustil režiséra Antonína Dvořáka a znovu angažoval Alfréda Radoka.

9 Alfréd Radok si v té souvislosti poznamenal: „Štěpánek se vzdal šéfovského místa. Po dlouhých tahanicích se šéfem činohry stává Otomar Krejča. Krejča je citlivý mladý člověk, který rozumí divadlu. Například ví, co je to profesionalismus, který dnes chybí Národnímu divadlu. Zdá se, že se pro mne vytvoří lepší pracovní prostředí, pokud na mne nebude Krejča žárlit jako na režiséra“ (Hedbávný 1994: 239). Jana Patočková ve své studii „Otomar Krejča: umělecké divadlo a politika“ dodává, že Krejčovy první kroky v nové funkci svědčily „o promyšleném postupu a zřetelné představě, jaké jsou předpoklady a nároky divadelní práce, k níž chtěl činohru vést. Uvědomoval si, že ty první předpoklady je nutné uskutečnit co nejrychleji, než si soubor plně uvědomí, že jeho nový šéf, do té doby, jak se tehdy jazykem kádrových posudků říkalo, 'v kolektivu oblíbený', nehodlá prodlužovat období bezkonceptního, zpozdilého hereckého vedení. [...] Spojence hledal přirozeně mezi generačními vrstevníky, s nimiž by vytvořil názorově spřízněnou skupinu“ (Patočková 2001: 52). – Karel Kraus nastupuje jako dramaturg v květnu 1956, Jaromír Pleskot režisuje na podzim 1956 *Svatou Janu* ještě jako host, angažovaný je od 1. ledna 1957.

10 Viz Vostrý 1957: 226. Anebo, podle samotného Krejči: „Vidíme smysl své práce v tom, jak velké otázky života a lidského bytí dokážeme rozřešit pro své diváky – i položit svým divákům, protože se domníváme, že položit otázku znamená uvádět v pohyb její řešení [...] Naše režie a naše herectví – a tím celé naše divadlo – se musí rychle rozloučit s historizujícím přešlapováním na místě a s oficiální beztvářostí a musí se stát divadlem současným“ (in Patočková 2001: 53).

11 Připomeňme znovu vedle dvou tak rozdílných dramatických charakterů, jako je Macbeth a Molčalin, Tonika Bureše z Radokova filmu *Daleká cesta*.



LADISLAV BUDEČSKÝ

Vstanou noví bojovníci. Režie Jiří Weiss, FS Barrandov 1951

generačních druhů (viz seznam výše) se talentem vytvořit víc než jen okrajovou figurku nevyznačuje žádný. Na výběru rolí vidíme, že Krejča má většinou reprezentovat jednoznačný mužný ideál, tu v tradičnější, lidové podobě (česká klasika), tu jako revolučního hrdinu (sovětské a čínská hra). Mlynář v Jiráskově *Lucerně*, divácky úspěšné inscenaci režisujícího herce Ladislava Boháčka,¹² má u Krejči rysy rozšafnosti a důstojnosti, stejně jako „správný, odbojný, klidný, leč pevný tón“, jen se kritikům A. M. Brousilovi i Janu Kopeckému zdá, že málo prochází niterným zápasem a pokušením, „jež mu Jirásek připravil nástrahami kněžními“, a z toho usuzují, že naprosto do pozadí je potlačen „rys hrdinský“.¹³ Podle Jindřicha Černého (k Jiráskovi nespravedlivého) tkví problém v přílišné naivitě figury, nedávající herci dost materiálu ke kontrastní výstavbě – proto prý Krejča Mlynáře „nenadal ničím jiným než vymydleným jiráskovským sexappealem, okazale vystavovaným v sošných pózách“ (Černý 1964: 52).¹⁴ V dalším diváckém evergreenu, *Našich furiantech* režírovaných Zdeňkem Štěpánkem,¹⁵ Krejčovu „rázovitě chlapeckému“, „sebevědomému, prudkému a dobrosrdečnému“

¹² Premiéra 12. března 1952, hrálo se 199krát.

¹³ Brousil 1952: 700.

¹⁴ Kdoví, jak se Krejčovu Mlynář hrál s Haničkou Vlasty Matulové, kterou Brousil poučuje, „Aby nebyla tak klidná! Aby se chvěla o svého mlynáře, když jde za noci vyprovodit kněžnu. [...] Jí se zatím mlynář pouze líbí. Ještě jej nemá skutečně ráda. [...] Na čem tedy nutno pracovat dál? Na vztazích mezi oběma, aby vystoupila vroucí účast jednoho na druhém.“

¹⁵ Premiéra 29. května 1953, hrálo se 186krát.



vojenskému vysloužilci Bláhovi nahrává pohyblivější, aktivnější, a přece nenápadnější Bohuš Záhorský jako Habršperk – je to první šťastné setkání dvojice, jejíž partnerství se tolik osvědčí v *Donu Juanovi*. V Šafránkově hře *Vlastenec* o Josefu Kajetánu Tylovi (hraje ho Vítězslav Vejražka) se prý nejvíc daří představitelům „záporných“ typů. K nim kritika řadí i kosmopolitně orientovaného Tylova protivníka Josefa Jiřího Kolára, Krejčou „švihácky vypodobněného“ a podaného jako „bohatý obraz psychologie panských, povýšeneckých typů české buržoazie“, řečeno slovníkem tehdejší divadelní publicistiky.

Názor Jindřicha Černého, že v prvním období Krejčova hereckého působení v činohře ND je po Othellovi jedinou náročnější příležitostí postava Václava IV. v Tylově dramatu *Jan Hus*,¹⁶ rovněž potvrzují i dobové kritiky. Dvořákova chladná režie zbytečně akcentuje řadu vedlejších motivů za cenu zkraslení a zjednodušení dramatického konfliktu (prý ve snaze zvýraznit ideovou účinnost hry, míní Jiří Hájek). Jiří Dohnal v titulní roli působí bezmocně. Krejča zaujme tím, jak – na rozdíl od věčně zpodobovaných rolí revolucionářů,¹⁷ přirozeně činorodých a nekomplikovaných – využívá příležitosti ukázat Václava IV. v neidealizované, *rozporuplné* podobě vladařské autority vnitřně zmítané a rozložené. „V masce dobromyslného ryšavce s typicky rychlými až nervózními gesty a překvapivě prudkým střídáním nálad staví Krejča roli na kontrastu robustní a chlapecké fyziky (nezvyklé při vytváření postavy Václava IV.) a psychické nejistoty a unavenosti,“ rekonstruuje podle dobových kritik Jindřich Černý Krejčovu

¹⁶ Premiéra 13. listopadu 1953, hrálo se 39krát.

¹⁷ „Ukazuje se, že je daleko nešchopnější tlumočit přesně důrazně a s emotivní plností velké společenské ideje her, aniž je obleptává táborovou hluchostí“ (Černý 1964: 50).

◀ **MLYNÁŘ**

Alois Jirásek: *Lucerna*.
ND 1952. S Leopoldou
Dostalovou (Bába)

▶ **VALENTIN BLÁHA**

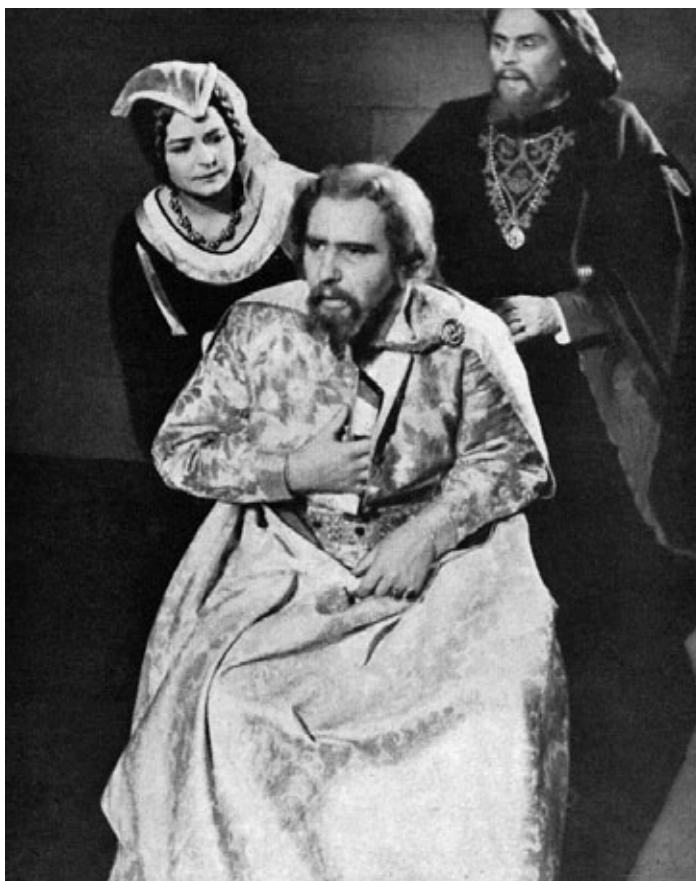
Ladislav Stroupežnický:
Naši furianti. ND 1953.
S Marií Glázrovou
(Markýtko)



podobu slabošského krále, napůl posměšného a napůl rozzlobeného, který má stále stejně blízko k výbuchu zlosti jako ke vtipu, k nedůtklivosti jako k ironizování sebe sama, když s pijáckou nenuceností mění své nálady. „Ale všechno to vztekání, celá síla robustního člověka, jeho pádné, otevřené gesto najednou jako by na cosi narazilo, najednou se zdrobňuje nebo rozbije, náhle není dokončeno, utíká někam do ztracena. Nejisté oči, z nichž už zmizely všechny blesky, pod bezbarvým obočím a světlými řasami, se vždycky po každém rozhodnutí někoho zeptají, je-li to tak dobře či ne“ (Urbanová / František Černý 1954: 22–23).

Na rozdíl od předchozího partnera muselo být setkání se Zdeněkem Štěpánkem v Shakespearově *Benátském kupci*¹⁸ napínavé a přitažlivé, i když se odehrálo v kritizované, údajně mdlé režii Františka Salzra, z níž podle kritiky vystupuje s přílišnou silou tragédie Shylockova – neboť Zdeněk Štěpánek, jak už náleželo jeho povaze, hrál Shylocka jako velkou tragickou postavu. Vlasta Fabianová jako Porcie si užívala soudní scénu se Shylockem, ve které se snažila vyrovnat Štěpánkově síle výrazu a kouzlu osobnosti: „Dostávali jsme za tenhle výstup potlesk na otevřené scéně.“ Podle Josefa Trägra měl Zdeněk Štěpánek pozoruhodného protihráče ve „zdrženlivém, uvážlivém a vnitřně ušlechtilém Antoniovi“ Otomara Krejči. Jiní ovšem míní, že Krejča hrál ‘benátského kupce’ opět jako slabocha, za což se snesly na jeho hlavu výtky: „taková dávka smutku, že to vede až k změkčilosti, unylý usedavý, naříkavý tón, larmoyantní [...], fňukavě lkavá nota.“ Jindřich Černý upozorňuje na „přesně pokládané hlasové akcenty, které jako by vyšeňovaly z melancholické roviny výkonu,“ i na to, jakou kulturou vládne Krejča při přednesu veršů, který byl podle něho „nerecitativní, ale také ne civilisticky

¹⁸ Premiéra 8. prosince 1954, hrálo se 126krát.



◀ **VÁCLAV IV.**
J. K. Tyl: Jan Hus.
ND 1953

▶ **DIMITROV**
Hedda Zinnerová:
Ďábelský kruh.
Tylovo divadlo 1955

arytmický, respektující veršovou jednotku, ale nevytrhávající ji z myšlenkového kontextu.“ Při té příležitosti připomíná znovu i „charakteristickou složku Krejčova hereckého výrazu“: měkkost, lyrická mollovost, která jako by raději jeho hrdinů ubírala na síle a přesvědčivosti, neboť tu dochází k procesu „změkčování a zjemňování drsných charakterových hran postavy“, který pak vede k neshodě mezi předlohou a jejím hereckým ztvárněním. Srovnává v té souvislosti Krejču s jeho nejvýznamnějšími předchůdci v této roli: Karel Vávra a Jaroslav Vojta hráli Antonia s „mužnou upřímností a rozvážností“, resp. s „vážným klidem a pevnou mužností“ (od nich se Trägrova charakteristika ovšem zas tak moc neliší). – Nepokusil se však Otomar Krejča – i za cenu výsledné neshody mezi obligátní představou o postavě a takovým hereckým ztvárněním, které nevyhází vstříc očekávání předem poučených kritiků – prostě jen důsledně trvat na (Shakespearem daném) rozporu v postavě samotné? Rozporu, který je díky hercově „mužné fyzis“ záměrně konfrontované se schopností vyjádřit vnitřní křehkost, „měkkost“ postavy, o to nápadnější? Pohádkově bohatému kupci, miláčkovi Štěstěny, nedělá těžkou hlavu, jak sám přiznává, osud jeho ohrožených lodí s majetkem, ale to, jak se cítí v tomto světě, který je mu „jen divadlem, kde každý má svůj part. A můj je smutný.“ Melancholie jako světonázor. Na rozdíl od



psychologických detailů a nuancí, které pomáhaly herci vykreslit Václava IV., je to tentokrát bytostný postoj, celostné zaměření vyjadřující podstatu Antoniovu povahy. Právě zaměřením na *psychologii*, stejně jako (v případě jiných postav) zaměřením na konkrétní, činorodé jednání v dané situaci, potvrzuje Krejča *komediální* citění spojené v jeho případě s citěním *dramatickým*, jak dosvědčuje snaha předvést Antonia nikoli jen jako (redukovaný) „mužný typ“.

Obránce pravdy: Je jím plukovník Li Jen v Jingově *Vzdorokráli*¹⁹ i komunistický intelektuál Jiří Dimitrov v publicistické hře Heddy Zinnerové *Ďábelský kruh* ve vynalézavé režii Alfréda Radoka, naprosto se vymykající tehdejšímu popisně-realistickému inscenačnímu stylu, s mimořádným výkonem Miloše Nedbala (Lühning) a celou „první gardou“ ve velkých rolích až po epizody. Scénami lipského procesu, na němž je Dimitrov souzen, vrcholí příběh napsaný podle skutečných událostí, s historickými postavami. „Herecká osobnost Krejčova nikde nepřekrývá osobnost postavy, kterou hraje. Nesnaží se také o naturalisticky věrnou podobu, spíš o umělecký náznak, který je tím účinnější, poněvadž slouží představě, kterou herec tak mistrně vyvolává. Temperament, gesto, ostře analyzující úsudek jsou v jeho podání spojovány naprosto samozřejmě právě pro onu prostotu hereckého projevu, jinak barvitého, fantazii vzněcujícího,“ píše příští dramaturg činohry ND Otakar Fencel²⁰ o Krejčově výkonu, který si kritiku získává i „prudkou vehemencí statečného bojovníka“. Premiéra se konala 21. prosince 1955 a byla to

¹⁹ Premiéra 1. dubna 1955, režie Zdeněk Štěpánek.

²⁰ *Obrana lidu* 28. prosince 1955.

už druhá spolupráce herce Krejči s režisérem Radokem v onom roce, v červnu měla premiéru Stehlíkova hra *Vysoké letní nebe*, ve které si zahrál předsedu MNV Němečka, sejdou se ještě při inscenaci Heydukova *Návratu* na jaře roku 1959.

Soustavnější spolupráce na jevišti čeká Otomara Krejču, v té době už šéfa činohry, s Jaromírem Pleskotem. Ten dává Krejčovi příležitost zabývat se znovu v několika různých rovinách tématem autority. Ve *Svaté Janě*²¹ vystupuje v roli, kterou 'zdědil' po Jiřím Plachém,²² na jehož umění může po svém navázat. Jako anglický šlechtic Richard Beauchamp, hrabě z Warwicku, vede shawovsky břitkou a ironicky duchaplnou, ve skutečnosti pokrytecky intrikující konverzaci s francouzským biskupem Cauchonem, týkající se Janina příštího osudu: „Kéž by Bůh dovolil, aby její duše byla spasena. Ale zdá se, že jde o to, jak zachránit její duši, aniž bude zachráněno její tělo [...] kdyby toto uctívání Panny pokračovalo, jsme ztraceni,“ říká ve čtvrtém obraze, který se podle mínění řady kritiků stal vrcholem Pleskotovy inscenace. „Celý ten obraz spočívá na třech hercích – na Krejčově Warwickovi, Nedbalově biskupu Cauchonovi a Dohnalově kaplanu Stogumberovi. V tom strohém, na první pohled statickém obraze si tři herci dovedli zcela podmanit diváka. Každý pohyb ruky, každé zvýšení nebo citové zabarvení hlasu, pozvednutí obočí nebo pootočení hlavy tu má svůj jemný význam a plasticky utváří tento napínavý slovní souboj, tento diplomatický šerm, jehož výsledek je předem znám, ale v němž jako by šlo o to, *jak* si to tito lidé řeknou a jak po různých zvratech najdou společný jazyk. Bohorovně klidný Krejčův Warwick má scénu zcela ve své moci. V intonaci prostých sdělovacích vět je Warwickova sebejistota, vědomí, že všechno dopadne tak, jak si sám přeje. Je zdvořile shovívavý [...] Cítíš bystrý pohyb vytříbených Warwickových myšlenek, jeho ostrý intelekt. Krejča dovede prostřednictvím své jevištní postavy sdělit divákovi neobyčejně výrazně Shawovy myšlenky, podá ti jejich jádro jako nabroušený diamant“ (Opavský 1957: 58).

Nahlíží-li Shaw dějiny z ironického odstupu, norský autor Nordahl Grieg se pokouší podat je v rozlehlé kontrapunktické skladbě mnoha obrazů dokumentujících osudy pařížské Komuny. Všemi možnými prostředky buduje režisér inscenaci *Porážky*,²³ usilující o apelativnost a strhující působivost (na pozadí politických událostí v Maďarsku chtěl se vyslovit k tomu, jak probíhá a kde končí revoluce...). Z padesáti účinkujících jeho záměr nejlépe pochopil a realizoval v postavě tvrdého revolucionáře Rigaulta měnícího se v programového demagoga a teroristu – Otomara Krejču. V inscenaci přijaté kritikou rozpačitě a diváky chladně zůstává podle Josefa Trägra Rigault v Krejčově podání nejdramatičtější postavou. Krejča se nebojí vášnivého a současně cynického medika, který vidí svůj politický ideál v Maratovi a prohlašuje nelítostný teror za spolehlivou cestu k vítězství revoluce, budovat střídmy, úspornými prostředky, opět s důrazem na myšlenkový proces, kterým jeho postava prochází, vyjádřený „mistrně pevnými tahy“.

Vzpouru intelektu, svrchovanou vládu matematicky přesného mozku plodícího obludnou teorii zmaru dovršil Otomara Krejča v Molièrově *Donu Juanovi*.²⁴

21 Premiéra 9. listopadu 1956, hrálo se 103krát.

22 Plachý hrál tuto roli ve Frejkově vinohradské inscenaci z roku 1948 s Jiřinou Štěpničkovou.

23 Premiéra 14. června 1957, hrálo se 16krát.

24 Premiéra 7. prosince 1957, hrálo se 64krát.

RIGAULT

Nordahl Grieg: Porážka. TD 1957



Z dnešního pohledu se zdá, že po zkušenosti s Rigaultem nemohl režisér Pleskot svěřit titulní postavu nikomu jinému – a přece podle vlastních slov původně uvažoval spíš o Karlu Högrovi. Byl to dramaturg Karel Kraus, překladatel kusu, který režiséra ponoukl k obsazení, jež dovršilo Pleskotův záměr, v původní olomoucké inscenaci z roku 1952 naznačený a díky Krejčovu pojetí Juana velkolepě naplněný. „Nuže, jaký je Juan herce Krejči a režiséra Pleskota,“ ptá se v sugestivním a plastickém rozboru inscenace v časopise *Divadlo* mladý kritik Milan Lukeš.²⁵ „Především strohý racionalista; nebo řečeno přesnějším dobovým pojmem: libertin. Základním článkem jeho víry je aritmetická rovnice: $2 \times 2 = 4$. Materialista. Atheista. – Odtud jeho chlad, posměšná křivka úst, sarkasmus, který proniká všechny jeho repliky.“ Proměna komediálního typu mísícího chlubitvých mluvkou se svůdným lhářem a dobyvatelem do velkého molièrovského charakteru individualistického požitkáře, který se z provokatéra a rouhače bouřícího se proti všem autoritám přímo před našima očima stává pokrytcem z přesvědčení, otvírá možnost velmi aktuální interpretace. Proti Molièrovu řešení Juanova postupného ‘přerodu’ v racionalistického ideologa, jak se odvíjí v jednotlivých scénách hry, volili Pleskot s Krejčou podle M. Lukeše přímočařejší řešení, když některé rysy zvýraznili na úkor jiných, a některé ‘vývojové fáze’ tak vlastně vynechali: Krejčův Juan není molièrovský požitkář, ani dychtivý strůjce milostných avantýr, ale odtazitý estét: „Nejnázorněji se to ukazuje ve druhém aktu, ve slavné ‘sváděcí’ scéně s Majdalenou a v dialogu Juan – Majdalena – Dorotka. Tak, jak Krejča zachází s Majdalenou, tak zkoumá znalec koní objekt svého zájmu. A další dialog? Šachová partie, hraná virtuózním hráčem, který bezpečně

²⁵ Lukeš 1957: 58–61.



DON JUAN

▲ ► Molière: Don Juan. TD 1957. S Bohušem Záhorským (Sganarelle)

ovládá všechny způsoby otevřené hry a všechny koncovky; který pocituje určitou (nevelkou) radost z té hry, o jejímž výsledku je ovšem napřed pevně přesvědčen, a proto se při ní i maličko – esteticky – nudí.“ – A dokáže být i mstivý, ba zlovolný misantrop, jak se to Lukešovi jeví ve čtvrtém jednání, kdy Juanova mizantropie „prostupuje celou postavu: Je v tónu hlasu, je v zahryznutí do spodního rtu. Je v otřesně nenávistném výbuchu po odchodu Dona Louise“. Nejvíce však prý „ve velkém monologu o pokrytectví z pátého dějství, který je vůbec jakýmsi opěrným bodem Krejčovy [dodejme že i Pleskotovy]²⁶ koncepce. Vysunut až na okraj předscény, v záři bodového světla [...] vrhá své vášnivě nenávistné věty do publika.“

26 „Klíčovým místem byl pro mě Juanův monolog o pokrytectví v pátém dějství, kvůli němu jsem hru dělal,“ sdělil autorce těchto řádků režisér Pleskot – proto ji uváděl už v Olomouci. Hra vyjadřovala, jak se ukazuje, „pocit z doby“ snažící se sešněrovat a umrtvit uměleckou činnost ideologickými direktivami, s nimiž Krejča s Pleskotem, Krausem a dalšími vedli za své éry v činohře ND nekonečný boj. Jeho výsledkem byly aktuálně rezonující inscenace klasických i současných textů. Jan Kopecký v recenzi nazvané „Don Juan hodil rukavici“ míní, že je to představení, „na němž je velice znát, že vzniklo v období zápasu proti důsledkům kultu osobnosti“ (*Divadelní noviny* 25. 12. 1957).



Výsledným efektem koncepce, která Molièrova Dona Juana po svém modifikuje, je „impozantní charakter velkého individualisty [...] nerespektujícího základní pravidla lidského soužití a svobodu těch druhých, tedy velkého sobce, destruktéra, nepřátelského a nebezpečného lidské společnosti“ (Lukeš 1957: 58–59).

Sergej Machonin si současně všímá, že „Krejčův Don Juan *myslí* před divákovými očima – to je jeho základní charakteristika. [...] Obnažuje, scénu od scény, myšlenky sžíravé, jedovaté i cynické, i myšlenky, jež plodily ve všech dobách



◀ RÁŽ

Občan Brych. Režie Otakar Vávra, FS Barrandov 1958.
S Vlastou Fialovou (Rážová)

▶ JOSEF

Povodeň. Režie Martin Frič, FS Barrandov 1958

‘hoře z rozumu’. Ve vypjatých místech mu v mozku plane stravující požár skepse a zároveň hrdé lidské vůle, která hází rukavici každé malosti, zbabělosti a pokrytectví.²⁷ Schopnosti obnažit myšlenkový proces odvíjející se v nitru postavy, obdivoval na počátku 50. let sám Otomar Krejča v pronikavé studii o Eduardu Vojanovi, když zkoumal umělecké postupy velkého českého herce. Zpětně i do budoucnosti si tu pojmenovával a určoval – podobně jako v dalších příležitostných článcích a referátech, vznikajících pravidelně od poloviny 40. let – vlastní zásady práce: „Vojanovo herectví soustřeďovalo všechny výrazové prostředky k jedinému: vyjádřit myšlenku, jíž individuum postavy žije, za níž jde“ (Krejča 1953a: 514).²⁸ I Krejčovo úsilí v herecké tvorbě, stejně jako v příštím dialogu režiséra s herci, narušuje zaběhanou praxi vycházející z ustálených hotových modelů ‘připravených k použití’ – ze strnulého popisu, vnějškové charakterizace či zálibného hereckého sebezpředvádění – a směřuje k vyjádření vnitřního života člověka, „života lidského ducha“, s nímž úzce souvisí, jak vidíme, jeho schopnost vyjádřit se současně ‘ze sebe a za sebe’.²⁹

Někdy se však zdá, jako by toto úsilí – přesvědčivě vyjádřit myšlenku, za níž postava jde – naráželo na překážky, které nešlo překonat. Tak jako v případě protektorátního příběhu Adolfa Heyduka *Návrat*, režírovaném Alfrédem Radokem.³⁰ Krejča se tu po půldruhém roce vyplněném režii *Srpnové neděle* a *Strakonického dudáka* vrací k hereckému zkoušení. Nehotový kus – soudí většina kritiky o rodinném dramatu trpícím přes časovou určenost nekonkrétností

27 „Don Juan – výzva k tvořivému přemýšlení“, *Literární noviny* 23. 12. 1957.

28 Jana Patočková v souvislosti s Krejčovou publicistikou sleduje, jak se v jeho úvahách setkáváme „s vědomím nutnosti naprostého sebeodevzdání umělecké práci, s odporem k řemeslné pohodlnosti a umělecké nepoctivosti, třebaš korunované vnějším úspěchem. Vyznává stálý zápas v ‘dosahování po dokonalosti’, jež obdivuje u svých vzorů“ (Patočková 2001: 51). Sám Krejča k tomu poznamenal v jiné studii z počátku 50. let: „Když říkali Stanislavskému, že klade na herce nadměrné požadavky, odpovídal na to: ‘A co jste si mysli?… Chcete, aby nějaký banální šmírák podával lidem z jeviště city a myšlenky, které by je povznášely a zúšlechťovaly? Chcete žít za kulisami malicherným životem měšťáka, a jak vyjdete na scénu, hned se přirovnávat k Shakespearovi?’“ (Krejča 1953b: 519).

29 „Dnes už je nám samozřejmé, že k roli vycházíme od sebe, od svého já“ (Krejča 1953b: 519).

30 Premiéra 10. dubna 1959, hrálo se 14krát.



a vyspekulovanou modelovostí – měl doplnit dramaturgickou řadu titulů od současných autorů a jeho poslední dějství prý³¹ dopsali Otomar Krejča s dramaturgem Karlem Krausem. Otomar Krejča představuje pokryteckého vetřelce a ‘muže dvou tváří’, údajně trýzněného minulostí, ve skutečnosti fašistického kolaboranta, který si vyřizuje své osobní účty. Nechybí „otřepaný manželský trojúhelník“ a kritika svorně míní, že ve střízlivé Radokově režii dalo herci hodně práce, aby z postavy Evžena vykresal aspoň zdání možné existence takového individua, i když ho nadal mocnou vůlí. – Právě ta chybí již v předloze jinému hrdinovi, Feďovi Protasovovi z dramatu Lva N. Tolstého *Živá mrtvola*, režírovaném Miroslavem Macháčkem o rok později.³² Krejča i tentokrát přesně určuje základní polohu: nerozhodného, pro sebe sama ‘zbytečného člověka’. Přesto se S. Machoninovi zdá, že je to víc těžkomyslný český inteligent, plachý a nepřítomný, než tolstojovský hrdina. „Zřejmě si o postavě mnoho myslí, nosí v sobě mnoho burčujících podtextů, ale nedovede je divákům tlumočit.“ Podle J. Černého prý oklešťuje psychickou rozporuplnost postavy do ztichlého bolestného gesta, „prostě zasype čtyři pětiny té propastné duše Feďovy jakousi zimomřivou plachostí svého zoufale vědoucího mozku“, aby v jediném výstupu,

31 Viz Hedbávný 1994: 273–274.

32 Premiéra 16. prosince 1960, hrálo se 23krát.

který mu to dovolí, „vybouřil horečný intelekt“.³³ Při temperamentu a celkovém založení režiséra Miroslava Macháčka nás napadne, zda by nebyl býval on sám ideálnějším představitelem hrdiny Tolstého nedopsané hry, hrdiny, který sám sebe pocituje jako (pasivní) oběť, ale od všech střetů se společností utíká, aby se proti ní jedinkrát vzbouřil ve chvíli, kdy už je pozdě na jakékoli svobodné rozhodování. Předvádění „vnitřního života postavy“ jako zmítání v protichůdných, často neujasněných duševních stavech předpokládá jiný druh talentu a s ním i takový druh emocionality, který obsahuje jistou míru histriionství, což je v případě Otomara Krejči přesně to, co jeho herectví (chtělo by se napsat záměrně) postrádá. Na „podrobném, ale přesto jen obecném líčení psychologických stavů“ je založena i další Macháčkova režie, tentokrát hry slovenského autora Petera Karvaše *Antigona a ti druzí*,³⁴ parafrázující antickou tragédii na modelovém příběhu z nacistického koncentráku. Hraní „psychologického stavu“ vyznívá u většiny herců deklamativně nebo hystericky.³⁵ Otomar Krejča (v alternaci s Karlem Högrem) hraje postavu komunistického zajatce organizujícího v lágru povstalecké podzemní hnutí, ze kterého autor udělal „víc symbol strany než člověka strany“. Podle M. M. Dedinského jen díky jeho strážlivému, jemně vycizelovanému výkonu, „nepatetickému, ale vroucímu projevu je možné děkovat, že Poručík [...] na scéně ND vyšel jako postava živá a silná.“³⁶

V souvislosti s hereckými postavami z tohoto období definuje Jindřich Černý Krejčovo herectví jako herectví „lineární charakterizace, která nehledá dramatickosti uvnitř dramatického charakteru, ale ve vztazích tohoto charakteru k dramatické situaci jako celku.“ – Krejčovy postavy v sobě nemají dramatickosti? Vnitřní rozpor a potřebu jej rozhodnout? A co všichni ti, kdo v jeho podání chtějí být něčím, čím nejsou, autority záměrně zakrývající, jindy odhalující druhou stranu sebe sama, často tak křehkou či směšnou? Jak dosahuje onoho plastického zachycení vnitřního života postavy? Přes zjištění, že tu existuje zásadní přístup k postavám a způsob jejich uchopení, na konkrétních příkladech lze vidět, že při vytváření herecké postavy Otomar Krejča vychází vždy z povahy předlohy, pro jejíž zkoumání má mimořádný smysl a cit, kterou ovšem jen neilustruje, ale tvořivě – někdy tvrdošíjně, ba tvrdohlavě – interpretuje „ze sebe a za sebe“.

Tak Malvolio z *Večera tříkrálového* v podání Otomara Krejči chce být uznávanou autoritou, pánem domu i Oliviina srdce – cítí se jím být, i když jím být nemůže a není. To mu však nebrání tak jednat a podle toho se i chovat – panovačný slouha je současně směšným šaškem. V Pleskotově inscenaci³⁷ plné „humoru a lyriky, drsného vtipu, úsměvného pohlazení i ironického výsměchu“ neztrácí podle J. Trägra Krejčův Malvolio nic z *vnější* důstojnosti šlechtického správce, ale jeho šklebivý smích a domýšlivost pohrdavého pohledu prozrazuje parvenuovskou malost *ducha*. Podle S. Machonina předvádí herec mnohostranný rozbor typu, když bez karikaturní hyperboly ukazuje Malvoliovu fyzickou ne-

33 Viz Machonin, S. *Literární noviny* 21. 1. 1961; Černý 1964: 74; Císař, J. *Tvorba* 29. 12. 1960; Suchařípa, L. *Divadelní noviny* 1. 2. 1961.

34 Premiéra 23. ledna 1962, hrálo se 30krát.

35 Urbanová, A. *Tvorba* 15. 2. 1962

36 *Film a divadlo* 22. 3. 1962.

37 Pod názvem *Cokoli chcete aneb Večer tříkrálový* se premiéra této Shakespearovy komedie konala 24. ledna 1963 a hrála se 75krát.

FEĎA PROTASOV

L. N. Tolstoj: *Živá mrtvola*. ND 1960.

S Marií Tomášovou (Maša)



ohrabanost, dojemnou pitomost, psí věrnost i bezbrannou naivitu. I Jan Císař poznamenává, že Krejča vlastně ‘nehraje’ charakter, ale postavu „analyzuje před očima všech a výsledek předkládá v důvěrném rozhovoru obecenstvu. [...] Je mimo postavu, hodnotí její chování, zkoumá její slova a činy, její kvality. Je to naléhavé, apelativní herectví, které předkládá divákům rozebraného člověka a vyzývá je, aby sami soudili. Tímto způsobem donutí přes úsměvnou, zdvořilou až servilní masku nahlédnout do duše člověka, který by chtěl hodně, ale nemůže nic, protože kromě té touhy vládnout ve svém nitru nic nemá...“³⁸ Milan Lukeš si všímá způsobu, jak Krejča zachází s těmi od počátku hry danými a vlastně neměnnými rysy postavy, které překvapivě a nečekaně rozvíjí: „Vezměme tu vyhlášenou pijáckou scénu, které učiní přítrž právě Malvolio svým vpádem. Náš hrdina se tu usmívá a z té duše raduje. Je to protismyslné? Naopak, skvěle to k němu přiléhá. Vždyť jaká může být pro tohoto Malvolia větší radost, než když přistihne ta pochybná, nezodpovědná individua při noční výtržnosti, a když to bude – jaké štěstí! – právě on, kdo je nazítrí s tváří stejně vítězoslavnou jako dnes oznámí výš? A tak přikvačí Malvolio na scénu s úsměvem roztaženým od ucha k uchu, nesoptí vztekem, ale promlouvá hlasem málem laskavým, když chodí od jednoho výtržníka k druhému a svítí mu do tváře, aby dal na vědomí, že ho dobře poznal a ještě lépe že si ho zapamatuje. A udá.“ – Velkolepě komediálně podané blbství ale nepřestává být v Krejčově podání nebezpečné: „...když ke konci

³⁸ Träger, J. *Divadelní noviny* 20. 2. 1963; Machonin, S. *Literární noviny* 16. 2. 1963; Císař, J. *Rudé právo* 2. 2. 1963



◀ SKÁLA

Vyšší princip. Režie Jiří Krejčík, FS Barrandov 1960. S Hannjo Haasem (Vrchní komisař)

▶ LAŠTOVKA

Mezi námi zloději. Režie Vladimír Čech, FS Barrandov 1963. S Josefem Kemrem a Jarmilou Smejkalovou

stojí na scéně v pronikavém bočním světle, s rukama založenýma, pronáší svou poslední větu přímo do publika s klidnou, nenávistnou soustředěností, dosud u něho nevídanou: 'Však se vám pomstím...'“ (Lukeš 1963: 15).

Otomar Krejča filmový herec

Filmových rolí se Otomaru Krejčovi nedostalo během dvaceti let, kdy před kamerou intenzivně působil, málo – skoro ke čtyřiceti. Filmaři si Krejču vybírají pro jeho schopnost splynout před kamerou s postavou, působit přirozeně a přitom výrazně. Bude hrát poslance i dělníky, sedláky i fabrikanty, buřiče a revolucionáře i pokrytecké slabochy, otcovské autority i nešťastníky, kteří nejsou schopní vzdorovat osudu. Začíná velkou dvojrolí ve filmu J. Slavička natočeném podle fantaskní povídky N. V. Gogola *Podobizna*, upozorní na sebe „kultivovanou“ (rozuměj vypracovanou) epizodou korektně poslušného příručího v *Dravcích* J. Weisse (a Emil Radok má příležitost poznamenat v deníkové recenzi, že Krejčova tvář a osobité pojetí role volají po dalším filmovém využití); osvědčí se (s věčně naivním úsměvem a nezdolnou energií) jako dobromyslný parťák populárního Jaroslava Marvana v lidové železničářské komedii *Železný dědek*; v okupačním dramatu *Past*, výborně natočeném Martinem Fričem, zastává hbitě a věčně roli 'muže s posláním' (známou v té době už z jevištních kreací ve Frejkových inscenacích), který organizuje a řídí mezi železničářskými dělníky nejen sabotážní akce proti nacistům, ale i záchranu hlavní hrdinky příběhu (v podání V. Chramostové)... Na přelomu 40. a 50. let bude následovat několik hlavních rolí, aby s přibývajícím prací v čele činohry ND se filmové úkoly omezily na protihráče hlavních hrdinů či výrazné epizody, ze kterých herec vytvoří vždy něčím zajímavý charakter.

Většina filmů, v nichž Otomar Krejča vystupuje, čerpá náměty z různých období historie, ať už jde o počátky husitství (*Jan Hus*), českou společnost 19. sto-



letí (*Velké dobrodružství*), vznikající dělnické hnutí (*Vstanou noví bojovníci*), první republiku (*Případ doktora Kováře, Anna proletářka*), nejčastěji pak okupaci (vedle *Pasti* později *Hra o život, Tanková brigáda, Vyšší princip*). 'Současnost' je zastoupena řadou filmů řešících následky únorového převratu a život v nově vznikající socialistické společnosti, líčený nejčastěji schematicky jako obraz boje 'nového' světa proti 'starému' (zmiňovaní *Dravci, Pan Habětín odchází, Můj přítel Fabián, Severní přístav, Občan Brych, Kohout plaší smrt, Žalobníci...*). Podání aktuálních společenských problémů je až na vzácné výjimky poplatné době, v níž filmy vznikaly, a zdaleka nedosahuje té odvahy a pronikavosti, s jakou se takřka současně utvářel Krejčův program na jevišti Národního divadla, zaměřený na soudobé problémy moderního člověka;³⁹ přesto však konfrontace individuálních lidských osudů na pozadí vypjatých 'dějinných' událostí dává herci v několika případech příležitost vytvořit lidský osud, který si zaslouží pozornost.

Hned první velká filmová práce Otomara Krejči tvoří v tomto ohledu vlastně výjimku: Režisér Jiří Slavíček natočil podle Gogolovy fantaskní povídky *Podobizna*

³⁹ Dokonce i filmová verze slavné *Srpnové neděle* ve zpracování Otakara Vávry (ve kterém ovšem v roli Zuzky vystřídala Marii Tomášovou – ke škodě věci – Miriam Hynková a v roli Poštmistra Radovana Lukavského Miloš Nedbal), přes autentické reálie jihočeské krajiny s ohnivými západy slunce a lesknoucí se hladinou rybníka, ztrácí impresionistickou atmosféru palčivé směsice přehavých dojmů a prožitků z existence 'tady a teď', na pozadí vesmírných dalek: zmizelo napětí vztahů, zůstávají jednotlivá brilantní herecká sóla a etudy, mezi nimi do filmu připsaná epizodní postava manžela hlavní hrdinky, unaveného redaktora marně zápasícího s časem, s věčně nefungujícím zapalováním zaprášeného automobilu i s nároky prázdninové znučené paní Mixové. Hraje ho – kdo jiný než Otomar Krejča.

(1947) příběh se sugestivní atmosférou, za pomoci dramatické hudby a výtvarného řešení včetně světla a kamery upomínající na filmový expresionismus, s výbornými hereckými kreacemi Vladimíra Šmerala a Karla Dostala. Krejčův výkon v typově přesně odlišené dvojroli otce a syna je překvapivě *zralý* (je mu v té době šestadvacet let, v divadle hraje Franciho). V prvních obrazech filmu ho vidíme jako mladého malíře Šimona, kterému se podaří výmluvně vystihnout dábský portrét bohatého starého lichváře. Zlo, které zachytí v lichvářových uhrančivých očích, jej však pronásleduje. Mučený strachem a hrůzou spáchá sebevraždu. Proměnu zapáleného kumštýře, posedlého touhou vystihnout podobu tajemně zlověstného starce, v jurodivého rozervance s rozcuchaným plnovousem a šíleným, do nitra obráceným očima hraje Krejča postupně, velmi jemně a tlumeně, prostřednictvím konkrétních *reakcí*, nečekaných malých výbojů, změnou tempa či intonace repliky, které signalizují, jak dokáže herec v postavě podlehnout situaci, nechat ji na sebe působit, s energií, která se nevybízí ven, ale naplňuje postavu vnitřní tenzí. Rozpor mezi robustním tělem plným síly a obrannými postoji, do kterých se stahuje, stupňuje horečné napětí soustředěné do uštvaneho pohledu velkých tmavých očí. Proti tomu ve druhé části příběhu v postavě Štěpána, rovněž talentovaného malíře, který pátrá po tajemném kupci svých obrazů, vystupuje jako sebevědomý mladý muž: s jasným pohledem v živé tváři klade bezprostřední a věcné otázky, když přemýšlí o záhadě, které chce přijít na kloub.

Stejně jako v případě gogolovské dvojrole i postava Toníka Bureše z Radokovy slavné *Daleké cesty* (1949) působí především autenticky ve všech situacích, v nichž se ocitá, zasažený příběhem rodiny židovské dívky (Blanka Waleská), se kterou se navzdory pohnuté situaci ožení. Může-li však v případě malíře Šimona vést horečnatý zápas s vidinou vlastní smrti, která se mu v jednom okamžiku zjeví, v Radokově filmu je vlastně jediná scéna, kdy se dostává do otevřeného konfliktu – s otcem, který nesouhlasí s jeho výběrem židovské manželky a kterému otevřeně vzdoruje, jak jen to v takových situacích umí silný mladý muž v podání O. Krejči. Jinak je jeho postavě souzeno být – často němým, ale nikoli pasivním – *svědkem* utrpení těch druhých, které ho zasahuje, ale kterému nechce z ohledu na ty, pro něž je jedinou oporou, podlehnout. Krejča umí tyto reakce vyjádřit opět velmi jemně, citlivě, chtělo by se v souvislosti s právě zmíněným napsat ohleduplně, takže ve výsledku může jeho postava, trpící skrývanými obavami o druhé, na některé kritiky působit (i vzhledem k ostatním prostředkům, jichž užívá režisér) „vágně“ (Jiří Cieslar), přestože polohu „tlumené rezonance“ postavě zvolil režisér a herec ji oddaně, soustředěně a zaujatě naplnil.

Film Jiřího Weisse *Vstanou noví bojovníci* (1950) podle životopisného románu z pera nejvyššího odboráře, současného předsedy vlády a příštího prezidenta Antonína Zápotockého, ve kterém líčí osudy vlastního otce Ladislava Zápotockého-Budečského, organizátora spolkové dělnické činnosti v 80. letech 19. století, se snaží ve stylu dobového historismu ilustrovat zápas hrdiny „za sociální uvědomění, za lepší budoucnost“. V podání Otomara Krejči přichází v masce buditele – s bradkou a v klobouku se širokým okrajem, ale jinak je to usměvavý, přímý chlapík, který s každým jedná jako rovný s rovným. Především je to však muž, který je zcela samozřejmě přesvědčený o své pravdě a který se nedá zahnat do postavení outsidera. V tom přesvědčení není ani stín proklamativnosti, jen živé zaujetí a soustředěná vůle prosadit myšlenku, že každý člověk má právo na svobodu vlastních názorů. Díky Krejčovu neokázalému projevu



MALVOLIO

William Shakespeare: Cokoli chcete. TD 1963



se filmovému příběhu celkem úspěšně daří vzdorovat didaktičnosti skryté pod realistickou drobnokresbou prostředí života „na dně“. Daleko složitější to má herec s postavou slavného českého cestovatele Emila Holuba v podrobně životopisném filmu *Velké dobrodružství* (1952) režiséra Miloše Makovce. Střetnutí s pražskou společností odborníků a vlivných osobností, kteří nemají pochopení pro cestovatelovu vášeň objevovat a poznávat, trpí ve scénáři schematickým rozdělováním na ‘hodné’ a ‘zlé’. Holubův zápas s malostí zdejších poměrů se tak často mění v kazatelské poučování oscilující mezi podrážděnými výbuchy a zahořklým filozofováním. Krejča se tomuto schematismu snaží čelit někdy až úporným úsilím o pregnantní sdělení myšlenek, neulehčuje si situaci rozehráváním charakterizačních detailů, snaží se vyjádřit integritu postavy, která co si myslí, razantně vyjevuje, nebojí se ani zaníceného patosu. Tam kde scénář dovoluje jeho postavě podstoupit zápas s adekvátním protivníkem a překonávat tak skutečné překážky, jako v sekvenci střetnutí s mazaným Wayneem, jak ho hraje Jiří Plachý, příběh se rázem stane přitažlivým a napínavým.

Na scénách s Plachým je vidět, jak si herec Krejča užívá partnerství s předními představiteli starší generace (a patřil k nim vedle Zdeňka Štěpánka v *Janu Husovi* nebo *Povodni* např. i Jan Werich ve slavném *Kočáru nejsvětější svátosti*), a jak současně s jejich výrazně plastickým herectvím, i před kamerou někdy tendujícím k bravurním sólům, vlastním přístupem tak trochu polemizuje. S Karlem Högreem, se kterým se setkal v několika filmech, má v protektorátním příběhu *Hra o život* (režie Jiří Weiss, 1956) vlastně krátkou scénu, v níž jako náměstek podniku, který zabrali Němci, oznamuje Högrovu Rackovi povýšení na šéfa výroby. Racek odmítá, vymlouvá se, autoritativní náměstek Kadera naléhá a agituje přitom za nové pány. Situace je přerušena příchodem gestapa. Krejča i Höger hrají slabochy: Oddělený hradbou psacího stolu, na kterém podepisuje sekretářce jakási lejstra, letmým mávnutím velitelské ruky zve náměstek Racka do kanceláře. Högrův křehký, rozechvělý hrdina v brejličkách a s pomačkanou aktovkou sáhne po nabízeném cigáru a nemotorně usedá před stolem na vykázané místo. Intonacemi replik a přeryvy v nedokončených větách ilustruje rozpačitou uhýbavost, aby se posléze vyděšeně vypotácel z místnosti zaskočený posměšnou arogancí jednoho z gestapáků, při jejichž příchodu Krejčův suverénně argumentující šéf (který se ovšem ani jedinkrát nepodíval partnerovi do očí) se nejprve pobouřeně vztyčí, aby vzápětí ztuhnul, než se jeho mohutné tělo servilně a horlivě ohne nad telefonním aparátem. Höger si nechává čas na předvedení reakce vnitřního zmatku a strachu, Krejča jej prozradí náhle a mimochodem prudkým pohybem, se kterým se bláhově přimkne k telefonnímu sluchátku, do něhož vyštekne přeskakujícím hlasem zadaný příkaz.

Podobně nečekané reakce prozrazující o lidské povaze někdy víc než umně vyhrávání pocitů, můžeme najít u Otomara Krejči ve filmu Jiřího Krejčíka *Vyšší princip*, kde hraje autoritativního otce Jany Skálové (Jana Brejchová), který slíbí pomoc Janiným spolužákům vězněným na gestapu. V pověstné scéně cesty autem s vrchním komisařem (Hannjo Hasse) dokáže vyjádřit bezmocný strach pouhým držením těla, strnule ochromeným, zoufalým těknutím vyděšených očí a spořádanou, poslušnou dikcí nezvučného hlasu.

Muž, který má strach, se objevuje i v satirické komedii *Mezi námi zloději* (režie Vladimír Čech, 1963). Zpočátku stále vyplašený, „co z toho bude, až to praskne“, je jeho hromotlucky kasař, který se po propuštění z vězení shodou

náhod ocitne se svými kumpány (Jiří Sovák, Vladimír Menšík) v rozkradeném zemědělském družstvu. Díky nezdolné činorodosti, která je původně přivedla za mříže, tu začnou dělat pořádek – a to je příležitost pro Krejčova napraveného Laštovku, aby s příslušným zaujetím a odhodláním uplatnil nečekané vlohy rozvážného hospodáře a šéfovské, manželské i otcovské autority.

Autoritativní vystupování ovšem není nic platné balvanovitému biskupovi z Limy, který v komediálním televizním filmu *Kočár nejsvětější svátosti* (režie František Filip, 1962) přichází žalovat peruánskému místokráli na skandální impertinence jeho milenky a marně se snaží vymoci omluvu a trest: tváří v tvář půvabné chytrosti Kamily Perichonové (Jaroslava Adamová) a pobavenosti dětsky zlobivého místokrále Ribery (Jan Werich) působí nakonec tartuffovské vystoupení biskupské moci bezmocně, i když nás její nositel jediným pohledem nenechá na pochybách, co může přijít při nejbližší příležitosti: „Však se vám pomstím!“ řečeno nevyslovenou větou Malvoliovou.

„Vyjádřit myšlenku, již individuum postavy žije, za níž jde,“ ať je to myšlenka plodící život, nadšení či entuziasmus, anebo zraňující a ničivá: k tomuto krédu, které kdysi obdivoval u Eduarda Vojana, se Otomar Krejča přihlásil i v případech filmových rolí v různých polohách na nejrůznějším materiálu imponujícím způsobem. Z jistého hlediska pro něho byly i tyto úkoly příležitostí permanentně zkoumat lidskou povahu – tak jako tomu bylo v případě divadelních postav a jak tomu bylo vždy u jeho režijní tvorby.

Přesto se zdá, jako by herecká tvorba Otomara Krejči zůstávala ve stínu toho, co dokázal pro české divadlo svými režiiemi, kvůli nimž ještě před svým vynuceným působením v zahraničí herectví vlastně opustil. Ne že by byl jako herec méně úspěšný! Ale projevil se jako divadelník, jemuž herectví pro plné rozvinutí jeho talentu nestačí. Ostatně, z dobově podmíněných příležitostí, které dostával a jejichž myšlenkový i umělecký rámec mu nemohl stačit, lze dokonce soudit, že postupný přechod od herectví k režii pro něho znamenal vlastně vysvobození. Herecké úkoly, které plnil za své šéfovské éry v Národním divadle zejména v inscenacích Jaromíra Pleskota, ukázaly další možnosti jeho velkého herectví, i když (nebo i protože?) byly především službou společnému dílu: v tom se rozhodně nezpronevěřil představě, kterou vyjádřil už ve své mladické studii o režisérismu. Od dob Divadla za branou pak uplatňoval svůj mimořádný herecký talent už výlučně jako režisér.

Literatura:

ČERNÝ, J. *Otomar Krejča*, Praha 1964

FABIANOVÁ, V. *Jsem to já?*, Praha 1993

HEDBÁVNÝ, Z. *Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu*, Praha 1994

KREJČA, O. „Jedno poučení z díla Eduarda Vojana“, *Divadlo* 5, roč. 4., 1953a

KREJČA, O. „Hlavní zásady herecké práce na postavě klasického hrdiny“, *Divadlo* 5, roč. 4., 1953b

LUKEŠ, M. „Don Juan donchuánství zbavený“, *Divadlo* 1, leden 1958

LUKEŠ, M. „Malvolio čili degradace“, *Divadlo* 4, duben 1963

OPAVSKÝ, J. „O Svaté Janě zatím jen poznámka“, *Divadlo* 1, roč. 8., 1957

PATOČKOVÁ, J. „Otomar Krejča: umělecké divadlo a politika“, *Divadelní revue* 4 / 2001

URBANOVÁ, A. / ČERNÝ, F. „Tylův ‘Jan Hus’ v Národním divadle“, *Divadlo* 1, roč. 5., 1954

VOSTRÝ, J. „Podivín“, *Divadlo* 3, roč. 8., 1957

Komači od kláštera Sekidera

(*Sekidera Komači*)

Na základě údajů z dobových pramenů
je za autora považovaný Zeami Motokijo (1364–1444)

Svátek hvězd – Legenda v pozadí hry nó Komači od kláštera Sekidera

Zdenka Švarcová

Svátek hvězd je volným překladem japonského Tanabata macuri – ‘svátku’ nebo ‘slavnosti’ *macuri*, kdy lidé velebí zvláštní úkaz na hvězdném nebi a současně zručnost při práci na tkalcovském stavu *tanabata*. Svátek se slaví sedmého dne sedmého měsíce podle lunárního kalendáře, podle něhož rok začínal jarem, takže sedmý měsíc je prvním měsícem podzimu. Vlastní jméno Tanabata tak implikuje jednu ze čtyř ročních dob a od počátků japonské poezie patří do kánonu ustálených symbolů jara, léta, podzimu a zimy, takzvaných sezonních slov *kigo*. Číslo sedm bylo ve starověké Číně považováno za šťastné a ‘jasné’ (patřící do sféry principu Jang) a jeho zdvojení v datu 7. 7. zdvojuje víru v pozitivní moc tohoto čísla. V čínské kronice Ťing-čchu suej-š’-ti z poloviny 6. století je psáno: „Večer sedmého dne sedmého měsíce dochází k setkání hvězd (japonsky *hoši*, sinojaponsky *sei*) Kengjúboši (Pasáčka) a Šokudžosei (Tkadleny).“ Starší zmínka z Chanské doby (206 př. n. l. – 220 n. l.) se nachází v jednom z Devatenácti starých zpěvů (Ku-š’ š-t’iou). Avšak už mnohem dříve ve starověké Číně, údajně už v *Knize písní* (Š-ťing), dostala jméno Pasáček hvězda Altair ze souhvězdí Orla a jméno Tkadlena hvězda Vega ze souhvězdí Lyra. K této personifikaci a ke vzniku příběhu Pasáčka a Tkadleny došlo díky tomu, že se tyto hvězdy na nebi 7. 7. zdánlivě setkávají. Přitom podle legendy jedna z nich ‘překračuje’ Nebeskou řeku (Mléčnou dráhu).

Podle čínské legendy byla jedna dcera nebeského císaře pilnou a skvělou tkadlenou. Také pasáček, byť neurozený, vykonával svou práci s příkladnou pílí. Císař proto svolil, aby se oženil s jeho dcerou. Radující se ze svého štěstí, začali manželé zanedbávat práci. Rozzlobený císař dvojici rozdělil Nebeskou řekou a pouze jednou do roka, sedmého sedmý, jim dovolil setkání. Když ale v ten den přší a v řece je tolik vody, že Tkadlena nemůže přejít na druhý břeh, slétnou se straky v takovém počtu, že z rozpjatých křídel vytvoří most, po kterém je možno přejít. Legenda o Nebeské tkadleně a pasáčkovi hvězd si získala velkou oblibu a v důsledku toho vznikaly její různé varianty jak v Číně, tak v Japonsku.

Zatímco v Číně bylo možné překračovat Nebeskou řeku po mostě a byla to žena, kdo přecházel na druhou stranu, v Japonsku převažují varianty s loďkou a byl to muž, který šel navštívit ženu na druhém břehu řeky. V Japonsku také

Utagawa Andó Hirošige
(1797–1858), **Svátek**
Tanabata, tisk z roku 1857,
Národní galerie Praha



dostala hvězda Altair různá jména, kromě Kengjúboši také Hikoboši (Hvězda-kra-
savec), Otokoboši (Hvězda-muž), Inugaiboši (Hvězda-chovatel psa). Hvězdě Vega
se kromě Šokudžosei říká také (a častěji) Orihimeboši (Hvězda-tkadlena) nebo
Tanabatacume (Dívka od tkalcovského stavu), ve starověku též Ototanabata (Pa-
nenská tkadlena). „Legendu o Nebeské tkadleně“ zaznamenává kronika *Kodžiki*
(Záznamy o starých věcech, kol. 712). Vesničané, aby odvrátili živelné pohromy,
nechají pod přístřeškem s tkalcovským stavem na břehu řeky panenskou kněžku
tkát roucho pro nebeské božstvo. Dívka v tomto přístřešku čeká na příchod ne-
beského božstva, aby se na jednu noc stala jeho ženou. Etymologicky je právě tato
čistá panna spřízněná s Nebeskou tkadlenou z původní legendy o setkání hvězd.

Svátek *Tanabata* se v Japonsku v období Nara (710–794) slavil v císařském
paláci jako vítání podzimu a jako takový na sebe vázal řadu obyčejů. Sedmý den



Tanabata, různá zobrazení atmosféry o Svátku hvězd, Kokuši daidžiten sv. 9, Jošikawa Kóbunkan 1991

sedmého měsíce byl svátečním dnem ustanoveným císařským výnosem. V tento den císař mimo jiné přihlížel zápasům a pořádal banket, během něhož dvořané skládali a přednášeli básně oslavující Svátek hvězd, jinak též Svátek nebeské tkadleny. V době Heian (794–1185) přestaly být zápasy součástí tohoto svátku a důraz se kladl na uctění „setkání hvězd“ a na prosby za „zručnost“. Mezi modlitbami a prosbami, s nimiž se oslavující obraceli a dodnes obrazení k nebi, totiž byla a je nejvýraznější prosba, aby ženy byly zručné – nejprve jako tkadleny, ale v pozdější době se prosba o zručnost rozšířila i na šití, psaní a další ‘zručnosti’ vykonávané ženami i muži. Po takových prosbách přichází v pozdějších dobách logicky na řadu i modlitba za obchodní úspěch řemesla, dobré výnosy apod. Jako „svátek zručnosti“ se však *Tanabata* slaví v Japonsku již od 8. století v návaznosti na čínský obyčej v japonštině známý jako *kikóden* (Čchi čchien cun). Z výlučně aristokratického prostředí se postupem času, díky rozšíření tkalcovského řemesla a zručnosti tkadlen, rozšířily oslavy Svátku hvězd i mezi prosté lidi.

Od 14. století se o tomto svátku pěstovalo „sedmero zábav“, ke kterým patřilo například skládání sedmi set krátkých čínských a japonských básní, komponování sedmi hudebních skladeb, přednes sedmdesáti slok řazené básně *renga* a další. Většinou se začíná slavit v předvečer sedmého sedmý. Božská chvíle údajně nastává v jednu hodinu po půlnoci. K oslavám patří ozdoby (šňůry) pěti barev (zelená, červená, žlutá, bílá, černá), které se přivazují k zeleným ratolesťům, nejčastěji k bambusovým snítkám. Teprve v době Edo (1603–1867) si lidé zvykli psát svá přání a prosby na úzké pruhy barevného papíru. Ve venkovských oblastech Japonska si lidé spojili svátek *Tanabata* se svátkem uctívání zemřelých O-bon připadající na přibližně stejnou dobu. K tomuto svátku patří například z rýžové slámy vázané figurky koní na uvítanou duši zesnulých, očištění obřady na březích řek a jezer, čištění studní, úklid náhrobků, vysoušení a větrání oděvů, papírových svitků a dalších věcí, jež ve vlhku napadá plíseň a hmyz. Stručná hesla však většinou popisují svátek *Tanabata* jako souběh prastaré legendy vzniklé na základě pozorování hvězdného nebe a rovněž prastarého obřadu díkůvzdání za pracovní dovednosti.

Úvod

Kojama Hiroši, Sató Kikuo, Sató Ken'ičiró.¹

V příručce [Zeamiho] *O hlasových modulacích* je uvedený citát z této hry. Je tedy jisté, že hra *Komači od chrámu Sekidera* v době Zeamiho existovala. Ačkoli nemáme přímý důkaz o tom, že byl Zeami jejím autorem, shodují se na tom pisatelé známých dobových pojednání jako jsou *Poznámky o autorech her nó*, *Abecední seznam autorů*, *Přehled autorů básní a písní*, *Poznámky k tvorbě našich autorů*, *Soupis dvou tisíc her* aj.²

Hlavní téma hry: Stářím sešlá básnířka Ono no Komači³ vypráví o své básnické tvorbě, se steskem vzpomíná na svůj někdejší pestrý život. Posléze ji zaujme tanec mladého chlapce a sama předvede dvorský tanec.

Postavy:

kogata (dětská role) chlapec
zlatem vyšíváný taneční kabátek s širokými vlajícími rukávy,
široká bílá kalhotová suknice

waki (průvodce) mnich
špičatá mnišská čapka s cípem na zátylku, prostý svrchní šat z hrubého hedvábí s širokými rukávy, široká bílá kalhotová suknice

waki-cure mniši doprovázející mnicha v roli *waki*

(dva další průvodci) špičatá mnišská čapka s cípem na zátylku, prostý svrchní šat z hrubého hedvábí s širokými rukávy, široká bílá kalhotová suknice

šite (hlavní postava) Komači, stařena
šat prostého střihu, jednobarevný, kabátek z čínského hedvábí,
podkasaný, zlatě nebo stříbrně protkávaný pás *obi*

Poznámky:

- hudební doprovod bez velkého bubnu (gongu)
- provedení v tradici Pěti škol (*Gorjū* – Kanze, Hóšó, Konparu, Kongó, Kita, pozn. překladatelky)

Toto libreto se považuje za nejlepší v (sub)žánru *ródžomono* („hry o starých ženách“). Na jevištích se však téměř neobjevuje. *Komači od chrámu Sekidera* má některé společné rysy s hrou *Cedrový plot* (*Higaki*), v současných inscenacích je však hodně odlišností.

1 Překlad textu i jevištních a jiných poznámek vychází ze Sebraných spisů klasické japonské literatury (*Nihon koten bungaku zenšū*), sv. 33, Sbírka libret *jókyoku* 1 (*Jókyoku šū* 1), Tókjó, Šógakkan, 1973, pp. 425–437. Autory poznámek a pracovního překladu do moderní japonštiny jsou Kojama Hiroši, Sató Kikuo, Sató Ken'ičiró.

2 V japonském originálu se tyto spisy nazývají: *Nóhon sakuša čúmon*, *Iroha sakuša čúmon*, *Kajó sakuša kó*, *Džika denšó*, *Nihjakušúbanjó mokuroku*.

3 Ono no Komači – japonská básnířka činná kolem poloviny 9. století, jediná žena z tzv. šesti básnických géníů té doby. Stala se legendou a mimo jiné i postavou pěti dochovaných hudebních her nó, z nichž jsou v českém překladu dostupné *Stúpa a paní Komači*, viz *Disk* 9 (září 2004), s. 100–117, a *Cesty za paní Komači*, viz *Disk* 15 (březen 2006), s. 95–109.





Komači od kláštera Sekidera – text (jókjoku)

Pomocníci nejprve na jevišti umístí 'chatrč' – náznakovou dřevěnou konstrukci, přibyték stařeny. Za zvuků nástupní písně „šidai“⁴ přichází na scénu učedník z kláštera Sekidera – chlapec v dětské roli (kogata), mnich z kláštera Sekidera v úloze průvodce waki a dva doprovázející mniši jako waki-cure (první vedlejší role a pomocná vedlejší role). V přední části jeviště se poté postaví čelem k sobě a zazpívají svou úvodní pasáž „šidai“. Chlapec a mnich-hlavní průvodce se obrací do hlediště a mnich pronáší „nanori“, to znamená, že se obecenstvu představí. Po následujícím „nápěvu v nepravidelném rytmu“ (saši) se mnich znovu obrátí čelem ke svému společníkovi a zpívají „ve vysoké tónině“ (ageuta). Když tato pasáž končí, mnich, poté co gestem naznačil směr svých kroků, popojde k přednímu kraji jeviště a oznámí, že dorazili na místo odpočinku. Oba pocestní mniši pak usednou na místa vyhrazená pro role „waki“.

Šidai (souzvuk silných hlasů)

mniši (čelem k sobě)

Dočkali jsme se
nadešel čas
čas podzimu
Dočkali jsme se
už je tu zas
čas podzimu
Pospěšme na slavnost
je Svátek hvězd

Nanori (postavy se představují)

mnich (čelem k publiku)

Takto k vám přicházejí
mniši z kláštera Sekidera v Góšú⁵

⁴ Tradiční struktura hudebních i dramatických skladeb má tři části: krátký úvod *džo*, hlavní (rozmanitě členěnou) střední část *ha* a rychlý konec *kjú*. Úvod *džo* je v této i v řadě dalších her *nó* prezentovaný hudební pasáží *šidai* (tj. melodií hranou na flétnu doprovázející příchod herců na scénu a prvními zpívanými verši), zpěvem *nanori* (postava v roli *waki* představuje sebe a případně svůj doprovod i místo a okolnosti děje), dále „písni ve vysoké tónině“ *ageuta* a případně následnou mluvenou pasáží *saši*, též *cukiserifu*.

⁵ Buddhistický klášter tohoto jména skutečně existoval. V 11. století se nacházel v klášterním okrsku Miidera v Ócu (poblží jezera Biwa) v dnešní prefektuře Šiga.

Právě dnes
sedmý den sedmého měsíce
po roce setkají se
nebeskou řekou rozdělení
pilná tkadlena a pasáček hvězd
My všichni chystáme se
vyjít do zahrad kolem největší
z chrámových síní
ujmout se úkolů při slavných obřadech
nadoblačného svátku

K horskému svahu je tu přilepená
z roští spletená chýše staré ženy
té, která pověstmi je opředená
v básnictví má být nedostižná
a tak je nasnadě, že v doprovodu
omladiny ji přicházíme poprosit,
aby nám o tom vyprávěla

Saši (souzvuk tlumených hlasů)

mniši (*přibližují se k chýši*) Čechrá češe čechrá češe

chladivý vítr
prořídle vlasy
podzim se hlásí
tak najednou
tak náhle je tu
podvečer sedmého dne
sedmého měsíce

mnich (*čelem k publiku*)

Je svátek a my jej uctíme
tancem a vším, co zní
píšťaly, harfy, bubínky
a slova, co jich známe vyslovit

Ageuta (souzvuk dvou silných hlasů)

mniši

kéž dokážeme všechno rozezpívat
o to prosíme
kéž spřádáná nit zaleskne se
o to prosíme
o brokát, v nějž je vetkána
krása vysoké trávy s latami
jako rozevřená dlaň
s podzimní loutnou ještě
protkanou květy
o tóny prosíme, perlivé, šumné

mnich naznačí vykročení

jak vítr v piniích když tiše přede
tak chceme spřádat, tkát a hrát
dnes v noci
tak chceme spřádat, tkát a hrát
dnes v noci

Dříve než mnich v roli waki pronese následující doprovodná slova, ostatní mniši ustoupí stranou a usednou poblíž chýše

mnich (tlumeně)

Chvilku vyčkáme na tomto místě
nenápadně se potom podíváme dovnitř
No tak, zkusme to!

Odhrnou závěs připevněný na kostře chýše. Za ním sedí hlavní postava (šite) – stařena, která vzápětí začne tichým hlasem zpívat

Saši

stařena

Po ránu prázdná miska
není čím zahnat hlad
však přičí se mi jít
a jídlo někde vyžebrať

Navečer neochrání holou kůži
spore šaty
však verše zahřát dovedou
zahřát a oblažit

Děšť květu zkázu přivodil
vybledla červeň, smrskl se list
Vítr si s vrbou pohráł
svěsila k zemi zelené pruty
Marně by člověk čekal
na návrat mládí
Po svém si jaro vítá zpěvem
stará pěnice
Podzim už nepřichází takový
jaký chodíval kdysi

stařena v tichosti stěží potlačuje slzy

Jak já jsem milovala ty jeho příchody
jak jsem jej milovala

Dialog (tlumené střídající se hlasy)

Mnich dá pokyn chlapci, aby vstal, a sám také vstane. Poté se obrátí ke stařeně

mnich

Jak bych měl starou ženu osloviti?

Stařena sedí stále uvnitř chýše

stařena

Kdo že sem vážil cestu?

mnich

Žijeme poblíž, v klášteře Sekidera
chlapci se u nás cvičí v poezii
a teď se doslechli o vašem umu
prosíme, dopřejte nám sluchu
a předněte nám něco ze svých veršů
rádi si také váš příběh poslechneme
vždyť kvůli tomu vám přivádíme mládí

Mnich v roli waki i chlapec v roli kogata si poposednou blíž ke stařeně

Stařena zůstává sedět, obrací se k mnichovi

stařena

Kde by mě napadlo,
že o mě bude ještě někdo stát

bezděčně se otočí směrem k publiku

kdo zavadil by
o kus tlejícího dřeva
přerostlá pampová tráva
už nemá sílu vyhnat do klasu
už nedaří se v srdci klíčit slovům
mým vlastním slovům
s barvami a vůní květů

mnich stále sedí, promlouvá tichým hlasem

mnich

kdysi na samém počátku
prvopočátku
se píseň nesla z paláce
v Naniwě, v přístavu
všichni ji znali, zpívali
říkali, opakovali
i učedníci v dílně básnění
museli nejdřív ze všeho
umět se zaposlouchat
do matky písní z Naniwy⁶

stařena

Jak vy to všechno víte
ta píseň přišla na svět
už v božských časech
a nikdo neví, kolik měla písmen
jak muselo být těžké
dopátrati se smyslu
Dnes, v lidských časech
kdy si říkáme, že celé generace
blaží píseň o šťastném císaři
můžeme si ji užívat
staříčkou píseň z Naniwy

⁶ Na tomto místě mnich prokazuje svoji znalost japonské básnické tradice. Naráží na předmluvu k první oficiální císařské antologii *Kokinwakašú* (Sbírka starých a současných básní). Hlavním sestavovatelem byl básník a učenec Ki no Curajuki (868?–945?), který v japonsky psané předmluvě položil základy japonské poetiky. V pasáži o vzniku japonské poezie mimo jiné říká: „Píseň z Naniwy oslavila počátek vzácné císařské vlády a verše o hoře Asaka přednesla společnosti v císařských komnatách, aby rozptýlila (princovy) chmury. Tyto dvě básně nazýváme matkou a otcem naší poezie a také prvními, jejichž opisování přispělo k rozvinutí dovednosti psaní.“ Řeč je tu o začátku vlády prvního z legendárních císařů přicházejících po císařích mytických, císaře Nintokua (313–399). V dobové poznámce k Curajukiho textu se uvádí, že autorem *Písně z Naniwy* byl korejský přistěhovalec, aristokrat Wani, jemuž se také připisuje zásluha prvního učitele psaní čínských znaků.

Podle současných komentářů je také třeba revidovat český překlad Curajukiho předmluvy ke *Sbírce starých a současných básní*, publikovaný v básnické antologii *Verše psané na vodu* v r. 1943: „Báseň Naniwa-zu, složená k počtu nastoupení císaře, a báseň Asakajama, která vznikla ze škádlení služky u dvora, to jsou dvě básně, otec a matka naší poezie, ty byly na počátku jako první vzor písma pro děti“ (přel. V. Hliská). V japonském originálu uvádí Curajuki ke všem svým výkladům o básnictví příklady, které jsou v českém překladu předmluvy vynechány. V písni z Naniwy oslavuje básník nastolení císaře a začátek nové letopisné éry alegoricky: *Rozkvetlý slivoně / v přístavu Naniwa / na sklonku zimy / svými květy / příchod jara ohlásily*. Verše o hoře Asaka známe z básnické antologie *Manjóšú* (kolem r. 760, báseň č. 3807): *Hora Asaka / ve vodě se odráží / nemysli však, / že má láska / jak ona je mělká* (obě pětiverší uvádím v pracovních překladech Martina Tiraly).

mnich	Také ta píseň z hory Asaka ⁷ uměla pohladit duši velmože je požehnáním si ji zazpívat
stařena	Opravdu, vy jste skvělý znalec vždyť ty dvě písně – čím jsou? Matkou a otcem poezie! ⁸
mnich	A první inspirací každého učně básnictví
stařena	bohatý, chudý na tom nesejde
mnich	z města, z venkova z odlehlého kraje
stařena	i lidé obyčejní tak jako jsme my
mnich	i jim přirostly k srdci
stařena	U moře v kraji Ómi

Ageuta (přidá se sbor), stařena stále sedí
sbor rozčeřené vlny
i kdyby všechen jemný písek
z břehů odnesly, i kdyby všechen
jemný písek smyly
slova nesmyjí, ta slova
splývající ze rtů pěvci
Nekonečně se vlní
zelené pruty vrb
Ustavičně opadává
borové jehličí
semínka polétavá, naděje
v našich srdcích
Ať si čas běží, ať věci se mění
dokud se píseň písmen drží
nezmizí stopy
otisky ptačích nožek
stopy nezmizí
otisky ptačích nožek

Dialog mnicha se stařenou, bez doprovodu, tlumeně

⁷ Viz předchozí poznámku č. 6.

⁸ Viz poznámku č. 6.

mnich (*stále vsedě*)

Přijměte můj dík!
Ve starých dobách měli jsme mnoho
skvělých básníků, jak krásně ale
znějí verše z úst ženy
A vskutku znalou
úctyhodnou stařenu
ve světě abys pohledal
Což není básnířkou ta, která zpívá,
že hádá, hledá znamení
tu v rozechvělém útku pavučiny
tam v spleti třepetavých klepet
malých krabů
přijde – nepřijde její milý
vyhledá-li ji v dnešní noci

stařena

Vždyť to jsou slova krásné princezny
pradávné verše staré pět set let!
Jmenovala se Sotóri – „Skvostná tkanina“
a jejím chotěm byl vzácný císař Ingjó⁹
Básně té dámy, její styl
snažila jsem se uchopit

mnich

Jakže, vy jste se snažila osvojiti si
básnický výraz princezny Sotóri?
V posledních letech mnozí říkají,
že s jejím stylem se téměř ztotožnila
básnířka Ono no Komači
když zpívala
Osaměla jsem, toužím
aby mě strhl silný proud
zpretrhal kořeny
odnesl s sebou
*bezzvládnou travinu*¹⁰

stařena zvedne tvář, hovoří velmi procítěně

stařena

Ty verše vznikly v době, kdy se Funja no Jasuhide,¹¹
znamenity básník, stal správcem v provincii Mikawa
a odjel z hlavního města za svými povinnostmi. Tehdy
mě Óe no Korečika vylákal na venkov – prý tam po-
okřeju a najdu útěchu ve svém žalu, jehož příčinou
bylo veliké zklamání.

Sageuta (*v nízké tónině*), *tlumený doprovod*

⁹ Legendární císař z 1. poloviny 5. století.

¹⁰ Narážka na tuto báseň č. 938 ze sbírky *Kokinwakašú* se objevuje i ve hře *Stúpa a paní Komači*. Viz *Disk 9* (září 2004), s. 109 a jiný překlad této básně na s. 105 tamtéž.

¹¹ Dvořan a básník, jeden ze šesti básnických géníů 9. století (?– po r. 902?).

Po letech zapomnění
naslouchám
dávný svět v slzách
zjevil se mi, jen dotek
vzpomínek a smutku

Pokračuje dialog, bez doprovodu, tlumeně

Stařena – schoulená – naslouchá mnichovým slovům

mnich

Neproniknutelná pro mě zůstává
báseň Osaměla jsem...

Jakoby ve stylu princezny Sotóri
složila ji tato žena sama a navíc stejně
jako ji druhdy Komači napsala?

Jestli však tato stará paní
už je stoletá a jestli já
umím správně spočítat
všechna ta léta, jestli je
Ono no Komači stále naživu
pak u nás bude konec jejích cest
my máme teď tu čest ji potkávat
Tak se už nekrčte a neskrývejte!

stařena (*navazuje*)

Ne, ne, nechci tu před vámi
dělat ostudu paní Komači

přesto jakoby povzbuzena se obrací tváří k mnichovi
měňavé barvy
zazáří, zblednou, zmizí
ze zřetele...

Ageuta

sbor

opadávají květy
v srdcích lidí tohoto světa

stařena, stále se skloněnou hlavou, se natočí směrem dopředu a pohrouží se do sebe
ne, ne

nechce tu dělat ostudu
Osaměla jsem, toužím
aby mě strhl silný proud
zpřetrhal kořeny
odnesl s sebou
bezládnou travinu
ne, ne
nechce tu dělat ostudu

stařena zvedá hlavu, mnich i chlapec se vracejí na původní místa, kde zůstanou sedět
Ageuta (*bez doprovodu, tlumeně*)

sbor

Ach ano, ač ukrývané
vysypaly se perly z rukávů
slzy, déšť
vždyť sešel jí z očí.

Napadají ji
jedna za druhou myšlenky
na dávnou zašlou krásu
zvadlý květ, uvadlé tělo
konec cest
těch bílých perel
těch vzpomínek

Saši (bez doprovodu, tlumeně; stařena stále sedí na svém místě)

stařena (úpěnlivě)

Ach ano
doufám a toužím
tiše vklouznout do spánku
a třeba ve snu
pobýt s ním...

sbor

Vznešená paní zpívá nám tu dnes
prožila mnoho měsíců a let
než naplnil se osud nakonec
Prožila mnoho jar a podzimů
prchavá rosa se vytratí
padne jinovatka
Usychá, všechno usychá
listy jsou jiné, slova jinak znějí
cikády dávno nehlučí jak dřív

stařena

můj život nachýlil se
není bezmezný

sbor

uběhl jako jeden krásný den
růže plnokvětá
ráno rozkveté, zvadne navečer

Kuse (taneční nápěv, tlumený doprovod)

stařena sedí tiše; je znát její krajně napjaté citové rozpoložení

sbor

živí odcházejí
mrtvých je stále víc
a nikdo na světě
neumí říct, jak dlouho ach
musíme tu být a lkát
Ne napořád
i dlouhověkou jívou odkvetlou
holou bez listů
stihne nakonec
osud prchavé rosy

stařena s hlavou stále skloněnou je ponořena ve vzpomínkách

A láska – minulost skrytá
dávno se vzpěčující myšlenkám
zapíraná a přesto
najednou náhle zničehonic
znovu zatoužila po všem, co bylo

alespoň na chvíli, alespoň dnes
na prahu svojí stovky let
touží se vznést

stařena potlačuje pláč; zadívá se před sebe a sedíc bez hnutí gestem naznačuje stesk

věřte, má smutek v duši
kdysi k ní milý přicházel
a zůstal celou noc
pěšinu k domu
ozdobil želvovinou
na lafky plotu věšel
zlatisté květy
ke dveřím do řádky
kladl křišťály
nádherné oděvy
přivezl kočár – bájný pták
tu v barvách lásky
podušky, lůžko, příkrývky
v ložnici manželky
ustláno na květech brokátu
tam vstávala i uléhala, a teď –
v chatrné chýši udusaný jíl
což na něm ustláno má
na drahých kamenech?

**stařena
sbor**

Hlas zvonu z kláštera Sekidera
zvěstuje pomíjivost
všeho konání
ke starým uším
dolehne jeho hlas
zanikne bez ohlasu

stařena se zadívá doprava ke vzdáleným horám

Když ale vítr z hor přináší
z Mýta setkání vzkazy
o vzníkání a zanikání
veškerenstva
měla by jim dnes rozumět!

stařena uchopí jeden z pruhů papíru připravených vedle chýše a drží jej v levé ruce

ať poletují vzduchem
okvětní lístky sakur
ať poletuje vzduchem
padající list
pokaždé naplní život radostí
pokaždé naplno prožijeme radost

stařena uchopí složený vějíř, jako by držela štětec a naznačí namáčení v tuši

když v nuzné chýši
zaskřípe třecí kámen
štětec se zbarví tuší

naznačuje psaní na připravený pruh papíru

a tuš jí mořskou trávou zavoní
začíná psát
přidává tuš a ještě něco dopisuje
a její slova – listy ze stromu života
šumí
stařena se zadívá na pruh papíru
teskně nadýchaná, ach nenučená
nenučená
je báseň z ducha ženy
vysílená odloží popsaný papír
ona, žel, stářím zmožená
zoufale slabá
je na konci svých sil
stařena potlačuje pláč

Dialog mnicha se stařenou, bez doprovodu, tlumeně
mniši i chlapec stále sedí na místě
mnich Nesmíme zmeškat obřady
k Svátku hvězd
a tak vám chci jen povědět
že s vámi počítáme
přidejte se k nám!
Žádám vás o to upřímně a rád
vstane a udělá pár kroku směrem ke stařeně
Ve vašem věku jistě všechno bolí
tím spíš se pojd'te poveselit
a vzdejte s námi hold
nebeské tkadleně i pasáčkovi hvězd

stařena Ne, ne
pro starou ženu to už není
nemám už vůbec pomyslení
na takovou věc

mniši a chlapec se vracejí na svá původní místa a usedají
mnich (vstane) To neříkejte
nechejte za sebou bolesti stáří
a pojd'te s námi
mnich popojde k chýši a vezme stařenu za ruku; stařena se opírá o hůl
Ageuta (s doprovodem, tlumeně)
stařena s pomocí mnicha vstane a vychází z chýše
sbor Vám hvězdy dáme k svátku pět barev
ke snítkám z bambusu přivážeme šňůry
ze spředených nití – chvějí se
kolik je jim let?
Sto roků žije Ono no Komači
kdysi se dotkla hvězd
co setkají se dnešní noci

stařena, obrácená k hledišti, se zadívá na levý rukáv svého šatu
tenkrát i ona lehce
zlehýnka plula
v nadoblačné výši hvězdných rouch
a dnes, pohleďte, Iněný cár
slušivý si směla obléknout

než se posadí, zápasí stařena s hůlkou
ostuda, hanba
jen lítost budí její zjev
člověka nutí oči odvracet

Uta (s doprovodem, tlumeně)

*mnich rozevře vějíř a drží jej jako podnos, aby naznačil podávání kalíšku sake;
otočí se k chlapci, ten rovněž rozevře vějíř, převezme od mnicha pomyslný kalíšek,
přistoupí ke stařeně a nabídne jí přípitek*

sbor Nebeské tkadleně
dnes bude patřit celá noc
je svátek Tanabata
Pasáčkovi hvězd
dnes bude patřit celá noc
je svátek Tanabata
Ke hvězdám rozletí se
celý roj našich modliteb a přání
až rozjásaní
zvedneme nad hlavu
vlající ratolesti
dlouhověkého bambusu
s pestrými šňůrami štěstí

chlapec popojde k hlavnímu sloupu vpředu
až kolem dokola
budeme podávat si číše vína

*chlapec udělá velkou otočku doleva a z přední části jeviště se dostane do středu, kde
se zastaví v taneční póze*

až v tanci chlapců
rukávy křídla sněhobílá
rozevrou se čistá
bude i naše mysl krásná
jiná

stařena sedí a se zaujetím sleduje chlapcův tanec

Recitativ (tlumeně, bez doprovodu)

sbor Je svátek hvězd
sedmý den sedmého měsíce
začíná naklánět se rok

*chlapec se vrací ke straně jeviště na své původní místo a s uctivým gestem usedá po
pravici mnicha*

stařena Jedni i druzí
mladí i staří až do konce
ať drží krok

sbor Ať radují se věčně

dnes, napřesrok a nekonečně
stařena bezděčně udává vějířem tempo, postupně se nechává unést¹² (bez doprovodu, tlumeně)

stařena

Jak krásně
v mladistvé tanci
vlají rukávy!
I tenkrát vlály

dívá se znovu čelem k hledišti

když dívky pětkrát
a znovu pětkrát točily se
v tanci k oslavě
bohatého svátku pěti plodin
Sedmého sedmý dnes
k oslavě hvězd
se musíš točit sedmkrát!
Když rozběhnou se blázniví
nemají rozvázní běžet za nimi?

obrací se k chlapci

Chyť se rukávu dnešního mládí
Běž za ním, pádi, bláznivá!

vstává opírajíc se o hůl

Tanec (1. varianta) – v úvodní, ‘svůdné’ části iroekakari se stařena otočkou doprava dostává do popředí, pak se zastaví, dává najevo změnu nálady – už žije tancem. Tanec pokračuje v poklidném tempu. Na konci první sekvence odkládá hůl, na konci třetí sekvence opět hůl zvedá.

Tanec (2. varianta) – bez ‘svůdné’ části. Tančí se jako „předehra“. Stařena za doprovodu bubnu ťuká holí udávajíc tempo svým krokům, poté zvolna tančí za doprovodu sboru. Tanec se tančí při střídání obvyklých pasáží „čtvera ročních dob“.

Recitativ (tlumeně, bez doprovodu)

stařena

Stoletá, stoletá

na určeném místě a stanoveným způsobem zvedá rozevřený vějíř před obličej, nad hlavu a spouští jej dolů k pravému boku

motýlí křídla rozpjatá
v motýlím tanci
ve spočinutí v květu

pokračuje v tanci s holí stále opřenou o zem, pohyb tančící stařeny je určený pravolevým střídáním směru

¹² Ve škole Hóšó nastupuje s veršem sboru „začíná naklánět se rok“ chlapec, pro něhož je na tomto místě předepsána pasáž *iroe*. Za doprovodu hudby obejde chlapec jeviště a přemístí se dopředu, kde zatančí „tanec čtvera ročních dob“. Pasáž je označována jako „tanec uprostřed“ (*naka no mai*). Bezprostředně na něj pak navazuje píseň – *uta*:

chlapec (tlumeně, bez doprovodu)

Celý rok čekají
nebeská tkadlena s pasáčkem hvězd
než se na hvězdném nebi setkají
na jednu jedinou noc
Jak málo!
Jediná společná noc.

sbor



Kajoi Komači (Cesty za paní Komači)



Sotoba Komači (Stúpa a paní Komači)

sbor

Smutek a stesk
smutek a stesk
na staré větvi starého stromu
starý uschlý květ

stařena

nevím už, zapomněla jsem
jak rukáv podržet

přechází k přednímu rohovému sloupu mecukibašira

sbor

vázne snad její krok?
nohám už zesláblým
se vzpírá dlouhý šat

stařena zvedá ruku s vějířem

stařena

vlna na moři
zdvižený rukáv
vlní se v tanci

sbor

stařena se otáčí doleva a popojde do středu jeviště

vlny se vracejí
kéž rukáv vlní se
tak jako kdysi

stařena se zahledí na levý rukáv

stařena

jako tenkrát



Sekidera Komači (Komači od kláštera Sekidera)

ach milované „tenkrát“
a „kdysi“

posadí se, hůl opírá o levé rameno, potlačuje slzy

Sbor zpívá tlumeně, ale v důrazném tempu

sbor a v této chvíli

stařena jakoby omámená zvedá tvář

k nám zavítal podzim

krátká noc skončí

časným úsvitem

stařena se zadívá k východní obloze

z kláštera Sekidera

zaduněl zvon

stařena se zaposlouchá do hlasu zvonu

stařena A ptáci, slyšte

zvedá tvář

ti nelení, švitoří pilně

v ranním šerosvitu

však světla bude čím dál víc

smutně svěsí hlavu

stařena zpívá tlumeně, s doprovodem

v lese pak v lesku ptačích křídel

ukáže se
ta moje hanba, celá má bída

sbor

ve světlém lese
pak jistě ukáže se
ta hanba, celá její bída
co neskryje se za stromem
prý pro ni na světě
není už místa...
říká, že vrátí se

stařena se obrátí k mnichovi a skloní hlavu, otočí se doleva a nejistým krokem poté odchází k chýši

hůlka jí podklouzla
vrávorá nejistě

stařena se vrátí do chýše a posadí se s hůlkou opřenou o pravé rameno

vrací se, vrací
do staré chýše
stoletá bába
často tu o ní slyšíme

stařena mluví tiše, stěží potlačuje slzy

stařena

na konci cesty zas
paní Komači
na konci cesty zas
paní Komači

když dozpívá, vychází Komači za doprovodu nástrojů ven z chýše a ze scény.

Přeložila Zdenka Švarcová

Sedmero svědectví textu (Libreto hry Komači od kláštera Sekidera)

Zdenka Švarcová

Začátek 15. století. V Zeamiho spisu *O hlasových modulacích* je uveden jako jeden z příkladů určité modulace nápěv ze hry *Komači touží a vzpomíná*. Tato zmínka je považována za jediný soudobý odkaz na hru *Komači od kláštera Sekidera*. Za jisté můžeme proto považovat jen fakt, že na začátku 15. století tato hra existovala a hrála se. Autor – soudí se, že to byl Zeami¹ – si vybral oblíbenou postavu, básnířku Ono no Komači z 9. století, která se podle legendy dožila sta let. Vysoký věk, nutný stav ke konci života a básnické umění se staly hlavními motivy tohoto autora pro vytvoření libreta hry, jež se v Zeamiho době pravděpodobně hrála pod názvem *Komači touží a vzpomíná*. Dnes se hraje jako *Komači od kláštera Sekidera*.

Na začátku 21. století interpretujeme text středověké japonské hry vytvořený pravděpodobně Zeamim na začátku 15. století. V libretu ke hře *Komači od kláštera Sekidera* prezentuje autor jeden smyšlený večer a noc ze života básnířky, která žila v 9. století. Oním večerem je předvečer Svátku hvězd, který byl zaznamenán již v čínské *Knize písní (Š'-ting)* z 5. století před naším letopočtem. Nemůžeme být vzdálenější „pravé podobě věci“ verbálně zobrazených v tomto libretu. Básník je vždycky, řečeno slovy Miroslava Petříčka, „vzdálen od pravých podob věcí, jež pouze zobrazuje“.²

Když středověký japonský tvůrce čerpal ze starodávných legend, když pro hlavní postavu hry nó *Komači od kláštera Sekidera* vyrobil umělecký řezbář masku „stařeny“, když představitele staré žebračky oblékli do „kabátku z čínského hedvábí“, dávali tvůrci najevo, že vytvářející tento jevištní obraz vědomě podtrhují svou vzdálenost od „pravých podob



Zeami Motokijo – dřevěná socha v klášteře Šóbódži na ostrově Sado, místě Zeamiho vyhnanství

věcí“.³ Na druhé straně si ve své době jistě nedefinovali své dílo jako náš filozof na konci 20. století: „obraz je věčným průvodcem myšlenky: je tím, co vyvolává její neklid, protože ruší rozdíly; právě proto nás však nutí tvořit pojmy jinak. Obraz dává myslet, myšlení odhaluje hloubku obrazů“ (M. Petříček).

Máme před sebou literární obraz – libreto hry *Komači od kláštera Sekidera*, jež nám „dává myslet“ o tomto konkrétním textu jako o literárním obraze svědčícím (1) o jednom nadpozemském úkazu, (2) o jednom lidském údělu, (3) o kratičkém návratu k počátečním

1 Zeami Motokijo (1363–1444), herec, dramaturg a teoretik divadla nó. Viz Vostrá, Denisa. *Zeami o herectví v divadle Nó*, Disk 5 (září 2003); Zeami Motokijo. *Cvičení vzhledem k věku*, přel. Petr Holý, Disk 5 (září 2003); Zeami Motokijo. *Devět stupňů*, přel. Petr Holý, Disk 5 (září 2003).

2 Petříček 1995: XVI.

3 Tamtéž.



vznětům, vzruchům, nadšení, (4) o konečném dramatickém prožitku, (5) o umění, které osvobozuje, (6) o stáří, které spoutává, (7) o zobrazování „rušícím rozdíly“ mezi světy, místy, prostory, časem, křižovatkami cest i tou či onou lidskou poutí.

Vzdálení kultuře, z jejíhož lůna popisovaný literární obraz vzešel, vzdálení době jeho zrodu i době, v níž se smyšlený příběh odehrál, zůstáváme při zkoumání povahy „sedmera svědectví“ přinášeného libretem hry *Komači od kláštera Sekidera* odkázání pouze na to, co je v textu řečeno, naznačeno nebo třeba výmluvně zamlčeno. Když na začátku mniši ohlásí, že jdou vybídnout starou ženu znalou poezie, aby jim „o tom vyprávěla“, zpívají si *Čechrá češe čechrá češe / chladivý vítr / prořídle vlasy / podzim se hlásí / tak najednou*. Těmi slovy se sice dotýkají povětrnostních podmínek, avšak současně nabízejí klíč („hlásí se podzim“) k významu skrytému v asociaci s úslovím „podzim

života“, který je zde naznačen. Autorovi nešlo pouze o to, aby vzbudil zájem o přírodní jev. Zejména odkazem k „prořídlym vlasům“ učinil z jedné, byť z hlediska živé přírody zásadní okolnosti (foukání větru) skutečnou událost lidského rozměru. Ovšem ještě před „čechráním prořídlych vlasů“ uvedou mniši jinou okolnost, nikoli přírodního, ale kulturního charakteru. Ta má pro text celé hry a především pro její jevištní podobu zcela zřejmý význam – *už je tu zas / čas podzimu / pospěšme na slavnost / je Svátek hvězd*. U čtenáře a diváka, nositele japonského kulturního dědictví, vzbuzuje pouhá zmínka o Svátku hvězd pocit setkání s posvátným světem nebes, kde hvězdy uskupené v pravidelných souhvězdích udivují pozorovatele nejen podobami orla, lyry a jiných útvarů nabízejících možnosti lidskému připodobňování, ale ve svém trvání jsou pro pozorovatele i jednou z neklamných jistot. Nebeský úkaz – blikání jasných hvězd Altaira a Vegy v blízkosti Mléčné dráhy



◀◀ ▲ ▶ Duch zhrzeného milence a přízrak Ono no Komači ve hře Cesty za paní Komači

(„nebeské řeky“) – uchopili předkové dnešních Číňanů a po nich staří Japonci v příběhu: *Právě dnes / sedmý den sedmého měsíce / po roce setkají se / nebeskou řekou rozdělení / pilná tkadlena a pasáček hvězd.*

Krátký verš „Právě dnes“ odkazuje k datu 7. 7., jež je ve zdvojení dvou šťastných čísel symbolem šťastného okamžiku přicházejícího po předchozím pykání „nebeské tkadleny“ a „pasáčka“ za prohřešek. Tak jako přichází pravidelně vždy po roce sedmý den sedmého měsíce, přichází po roce pilné práce opakovaně i šťastný okamžik: *kéž dokážeme všechno rozepívat / o to prosíme / kéž spřádána nit zaleskne se / o to prosíme.* I v pomyslném prostředí u kláštera Sekidera, v „zahradách kolem největší z chrámových síní“, vystupuje díky symbolům šťastné události („setkání hvězd“) a díky autorovu otevřenému vnímání duchovního prostoru „člověk ze své jednotlivé situace

a ‘otevívá’ se směrem k obecnému a univerzálnímu.“⁴ Symboly v něm „probouzejí individuální zkušenost a proměňují ji v duchovní akt, v metafyzické uchopení světa“⁵ – *Jedni i druzí / mladí i staří až do konce / ať drží krok / ať radují se věčně / dnes, napřesrok a nekonečně.* Pokud o Svátku hvězd prší, není to obyčejný déšť, ale zvláštní, „slzavý déšť“ (*sairui-u*), v jehož názvu je „slza“ (*rui*)⁶ zástupně (metonymicky) použita pro déšť reprezentující slzy nebeské tkadleny. Roní slzy, protože její šťastné setkání s pasáčkem už předznamenává loučení.

Skrytý význam „podzim života“ metonymicky odvozený na základě významové soumězности

4 Eliade 2006: 140.

5 Tamtéž.

6 *Rui* je sinojaponské čtení čínského znaku pro slzu (slzy), vyskytující se v sinojaponských kompozitech. Japonské slovo pro slzu (slzy) je *namida*.

„sklonku roku“ a „sklonku života“ rezonuje v textu libreta hry *Komači od kláštera Sekidera* jako osudový spodní tón, jenž se má plně rozeznít až později ve slovech hlavní postavy – „stařeny“. Verše vyjadřující bídu staré ženy žijící v chatrči v blízkosti kláštera Sekidera jsou jak realistické (*Marně by člověk čekal / na návrat mládí*), tak jinotajné (*Děšť květu zkázu přivodil / vybledla červeň, smrskl se list*). Stařena zpočátku jen poodhalí svou pravou totožnost spjatou s poezií, když říká: *Navečer neochrání holou kůži / sporé šaty / však verše zahřát dovedou / zahřát a oblažit*. Naznačené tajemství její totožnosti však není tajemstvím pro čtenáře/diváka, protože klíčové slovo, jméno Komači, je uvedeno jak v původním, tak i v novějším názvu hry.

Legendy o básnířce Ono no Komači kolují v Japonsku už tisíc let, přesto autor libreta ke hře *Komači od kláštera Sekidera* neváhal komponovat jednu z těchto legend jako drama postupného odhalování totožnosti hlavní postavy. Je na čtenáři/divákovi, zda se ztotožní s vedlejší postavou mnicha a jeho doprovodu, kteří netušíce jaké odhalení je čeká, si zprvu chtějí pouze obohatit sváteční den nasloucháním veršům staré ženy, o které vědí, že ve své chyši skládá a zapisuje vlastní básně. Čtenář znalý jak legend o paní Komači, tak veršů básnířky Ono no Komači si při četbě vychutná všechny jemné narážky a asociace spojené se skutečnými i smyšlenými událostmi života aristokratky z druhé poloviny 9. století, stejně jako si vychutná asociace spojené s jejími verši. Divák sledující konkrétní představení má možnost poznat prostřednictvím poměrně krátké, ale velmi působivé hry typu *ródzomono* (hry o stařenách) vlastní podstatu divadla nó – místo „pravé podoby věcí“ je tu jejich estetický odraz, hercem zvládnuté minimální gesto, za nímž lze spatřit maximum obsahu: silnou touhu sevřeného lidského srdce spatřit krásu vlastního bytí. Představení je také poetickým obrazem oněch „věcí“ – dýchá z něj autorova zkušenost se slovem a jeho tajemnou funkcí: *rozčeřené vlny / i kdyby všechen jemný písek / z břehů odnesly, i kdyby všechen / jemný písek smyly / slova nesmyjí, ta slova / splývající ze rtů pěvci*. Otázku života a smrti tu překračuje naděje v trvání

slova. A konečně, představení je také ideální podobou umění svádějícího poctivý zápas o zpodobení lidského osudu jako koneckonců znamenité výhry jasně lidské mysli: *až v tanci chlapců / rukávy křídla sněhobílá / rozevřou se čistá / bude i naše mysl krásná / jiná*.

Když mnich-průvodce říká hlavní postavě: *A přednete nám něco ze svých veršů / rádi si také váš příběh poslechneme / vždyť kvůli tomu vám přivádíme mládí*, dává najevo zájem o osud stařeny i o její verše. Autor tak prozrazuje vlastní zaujetí pro poezii a navíc připomíná, že k Svátku hvězd patří oslavit i všechny dovednosti včetně cvičení se v poezii, což je jedním z úkolů chlapců – chovanců v klášteře Sekidera. Zmínkou o mládí navíc nechává v obecné rovině vyniknout protikladu stáří, jež se už zdráhá své „zručnosti“ předvádět, a mládí teprve dychtivě objevujícího své schopnosti.

V textu mnicha, který se zpočátku chtěl blýsknout svojí znalostí poezie tím, že připomene prastarou „píseň z Naniwy“, a který postupně v 'odborném' dialogu se stařenou odhalí její totožnost, vzdává autor hold japonské poezii: *Ať si čas běží, ať věci se mění / dokud se píseň písmeň drží / nezmizí stopy / otisky ptačích nožek*. Když poté vloží mnichovi do úst slavnou báseň Ono no Komači (*Osaměla jsem, toužím / aby mě strhl silný proud / zpřetrhal kořeny / odnesl s sebou / bezvládnou travinu*), stařena se sama rozhovoří o „velkém zklamání“, jež jako mladá žena prožila. Od chvíle, kdy mnich nabude jistotu, že stoletá stařena před ním je Ono no Komači, a zavolá na ni: *Tak se už nekrčte a neskrývejte!*, nechává autor zpívat stařenu s pomocí sboru něco, co bychom mohli nazvat zpovědí srdce sevřeného úzkostí, v čem se však najednou projeví magická moc slova vracející stařenu znovu do života – *aspoň na chvíli / alespoň dnes / na prahu svojí stovky let / touží se vznést*.

Po očistné poetické rekapitulaci životních radostí a strastí ukončené napsáním básně nabízí dramaturgie hlavní postavě velké finále v podobě tance, k němuž stařenu strhne předchozí tanec mladého chlapce – *Chyť se rukávu dnešního mládí / běž za ním, pádi, bláznivá! Když stařena dokončí svůj „motýlí tanec“ a sbor ji vyprovází zpět do její chyše (vrací se vrací /*

Jamamoto Nobujuki, představitel hlavní role zestárlé básnířky Ono Komači ve hře Stúpa a paní Komači (rekonstrukce představení podle záznamů z 15. století, škola Kanze)



do staré chýše / stoletá bába / často tu o ní slyšíme), připomene v poslední replice ještě to nejdůležitější: *na konci cesty zas / paní Komači*. Autor se tak kruhem vrátil od klíčového slova v názvu hry k rozhodujícímu „činu“ pojmenování postavy. Čtenáři/divákovi tím nabídl možnost oživit zasutý dojem jakéhosi tradicí omílaného „kliše Komači“ a dopřát si dramatický prožitek pouti ke smyslu vlastního jména, jež tu pro druhé nabývá významu.

Hry o stařenách tvoří zvláštní skupinu her nó. Stařeny bývají bláznivé nebo tajemné, většinou poznamenané tragickými událostmi. Komači od kláštera Sekidera patří k postavám tajemným. Hra má zvláštní kouzlo a je japonskými znalci vysoce ceněná: „Ztvárnit zestárlou, druhdy krásnou ženu odsouzenou k tomu, aby seděla zavřená v chatrči, je jistě obtížné. Zde však je tato dramatická situace – s výjimkou jímavé (zpovědní) pasáže *kuse* – spíš odlehčená. Autor toho docílil tak, že výstupy stařeny jsou pojaty jako *saši* („nápěvy v nepravidelném rytmu“) a také tím, že jsou tyto výstupy vesměs

komponovány jako *ageuta* („nápěvy ve vysoké tónině“). Také z hlediska obsahu se v této hře projevuje autorovo střízlivé pojetí například ve způsobu zakomponování básně *Osaměla jsem* nebo v celém úseku, během kterého je hlavní postava uchvátna tancem chlapce.⁷ Kanze Kasecu (1884–1959), jedna z nejvlivnějších osobností v kruzích divadla nó v první polovině 20. století, píše ve svém eseji „O zpěvném přednesu herce v roli stařeny“, že v tradici školy rodu Kanze je „stařena“ ze hry *Sekidera Komači* považována za „první“ z početných „stařen“ divadla nó.⁸ Hovoří o „tlumeném, klidném přednesu“, který však dodává volně prýstícímu citu vyjádřenému verši „nevýslovnou životní energií“.⁹ Za skutečností, že hlasy herců i sboru mají podle jevištních pokynů znít silně pouze na začátku, kdy se mniši představují, a potom již

7 Jokomiči / Omote 1969: 288.

8 Kanze ve svém eseji srovnává osm her „o stařenách“ (*ródžomono*).

9 Kanze 1979: 45.

mají znít jen tlumeně, cítíme sice skrytý význam související s motivem stárí, ale i ten se zdá být živě opakovaně připomínanou atmosférou a událostmi radostného Svátku hvězd. Tak jako v legendě o setkání nebeské tkadleny s pasáčkem převládá radost nad smutkem z loučení, převládá v příběhu *Komači od kláštera Sekidera* silná touha po vzrušujícím prožitku nad úzkostí z nadcházejícího konce života.

Divák měl na začátku 15. století s touto hrou zkušenost, která je neopakovatelná a po šesti stech letech už jen obtížně představitelná. Jeho vnímání a následné hodnocení hry záviselo nejen na bezprostředním zážitku z konkrétního představení, ale i na tehdejším obecném i osobním povědomí o starých legendách a básních, z nichž je text tohoto libreta utkáán. Přestože japonští jazykovědci už dešifrovali pravděpodobně všechny literární narážky, citace a parafráze v textu obsažené, v jejich výkladu si nejsou na řadě míst zcela jistí. Ptáme-li se tedy, co hra *Komači od kláštera Sekidera* znamenala pro diváka, který ji možná před více než šesti sty lety zhlédl v premiéře nebo v některé z prvních repríz, musíme si uvědomit, že i odpověď zaslěcence s důkladnými vědomostmi o době, životě, lidech i divadle na začátku 15. století v Japonsku bude odpovědí hypotetickou a do značné míry závislou na naší dnešní představivosti. Jedinou jistotou je existující text jako doklad soudobého jazyka – v případě libreta jókjoku především jazyka básnického, jenž je médiem nesoucím stopy dobové atmosféry. Současné představuje smysluplnou kompozici vystavenou, právě díky možnosti opakovaného vnímání, dalšímu a dalšímu čtení, jevištnímu provedení a laickému i odbornému hodnocení. V úplnosti zachovaný text libreta je jako každá výpověď a jako každé lidské dílo vposledku svědectvím. Je útvarem psaného jazyka majícího své zvláštnosti, svá pravidla, svou funkci vnuknout příjemci představu a své poslání nést významy dávající smysl. Stejně tak je zřejmé, že text, jako autorské dílo, nese na půdorysu jazykové normy i výrazné stopy svého tvůrce. Spatřujeme je už ve výběru témat, v originální reprezentaci známých motivů, v preferencích určitých výrazů, ve způsobu podání příběhu atd. V případě lib-

reta k divadelní hře je autorský záměr patrný rovněž ze všech jevištních poznámek dávajících řád celému představení stanovením mimo jiné také „hlasitosti“ i uměřenosti (oproti rozmáchlosti) hereckého projevu. Z celkového provedení hry, ale do značné míry i z pouhého textu, jsme tak schopni vyčíst, jaké významy byly v konkrétním díle pro jeho tvůrce rozhodující, podstatné, důležité, prvořadé, vedlejší, podružné.

Významovou skladbu konkrétního dramatického textu (potažmo pak jeho jevištního provedení) můžeme přirovnat k originální tkanině ze tří druhů přízí, přičemž každý druh má ještě řadu barevných odstínů. Cokoli je v textu napsáno a na jevišti předvedeno, má trojjediný význam nesený jazykem, vkládaný do textu (představení) autorem a vykládaný čtenářem (divákem). Autorovi hry *Komači od kláštera Sekidera* tanuly na mysli verše tradované od 4. století a dokázal je vložit do úst mnichovi, aby vystupňoval možnost odhalení „stařeny“ jako básničky Ono no Komači. Jestliže nám dnes při čtení těchto veršů vytanou podobná slova známá nám z jiných úst, z jiných míst i časů, pak jsme podlehlí kouzlu básnického obrazu, který teď na chvíli, nebo na dlouho bude „průvodcem našich myšlenek“.

Literatura:

- ELIADE, M. *Posvátné a profánní*, přel. Filip Karfik, OIKOYMENH, Praha 2006
- JOKOMIČI, M. / OMOTE, A. *Jókjoku šú II (Zpívané skladby II)*, Nihon koten bungaku kei 41 (Antologie staré japonské literatury sv. 41), Iwanami šoten, Tókjó 1969
- KANZE, K. „O zpěvném přednesu herce v roli stařeny“ („Ródžomono no utaikata“), in: NOGAMI, T. (ed.) *Nógaku zenšo (Sebrané eseje o nó)*, Sógensha, Tókjó 1979
- KODŽIMA, N. / ARAI, E. (ed.) *Kokinwakašú (Sbírka starých a dnešních japonských básní)*, edice Šin nihon bungaku taikēi 5, Iwanami šoten, Tókjó 1989
- KOJAMA, H. / SATÓ, K. / SATÓ, S. *Jókjokušú 2 (Zpívané skladby 2)*, Nihon koten bunkagu zenšú 34, (Edice staré japonské literatury sv. 34), Šógakkan, Tókjó 1975
- Manjósú, Deset tisíc listů ze starého Japonska, Díl první, Díl druhý, Díl třetí*, přel. Antonín Líman, Brody, Praha 2001, 2003, 2006
- PETŘÍČEK, M. jr. „Platónova jeskyně“, *Lidové noviny (Národní)*, 27. 10. 1995

Výrazové prostředky v divadle nó a používání masky

Při srovnání tušové malby Seššúa z 2. poloviny 15. století a Hasegawy ze 2. poloviny 16. století je na první pohled patrný obrovský rozdíl. Seššú byl ortodoxní malíř výrazně ovlivněný čínským stylem, zatímco Tóhaku Hasegawa ve své malbě piniového háje (*Šórinzu*) uplatňuje podobnou estetiku jako divadlo nó. Na první pohled působí malba piniového háje velice úsporně, ve skutečnosti to vlastně vůbec není háj, pouze několik piní. Je to proto, že jedním z hlavních námětů je zde mlha – kapičky vody srážející se ve vzduchu v podzemních měsících prostupují každý kousek obrazu.

Japonské malířství – stejně jako čínské – hojně využívá tuš. Nezasvěcenému člověku by se mohlo zdát, že tuš má jen jednu barvu, avšak jejím ředěním a rozličnými malířskými technikami lze dosáhnout obrovské škály odstínů. V Hasegawově piniovém háji však mlha zůstala bílá, nedotčená štětcem. Hovoříme zde o 'estetice prázdných míst', kterou vedle malířství využívá i japonské jevištní umění. Prázdné (nedotčené) místo podněcuje obrazotvornost a může se stát i nosným tématem, což se hojně využívá v divadle nó – proto se o tomto tradičním divadle často hovoří jako o divadle náznaku a abstrakce. Souvislost mezi divadlem nó a Hasegawovým obrazem je pak nasnadě.

Zeami Motokijo ve svém díle Zrcadlo květu (*Kakjó*) z první poloviny 15. století zmiňuje jeden z estetických ideálů čisté krásy – princip *júgen*, který označuje

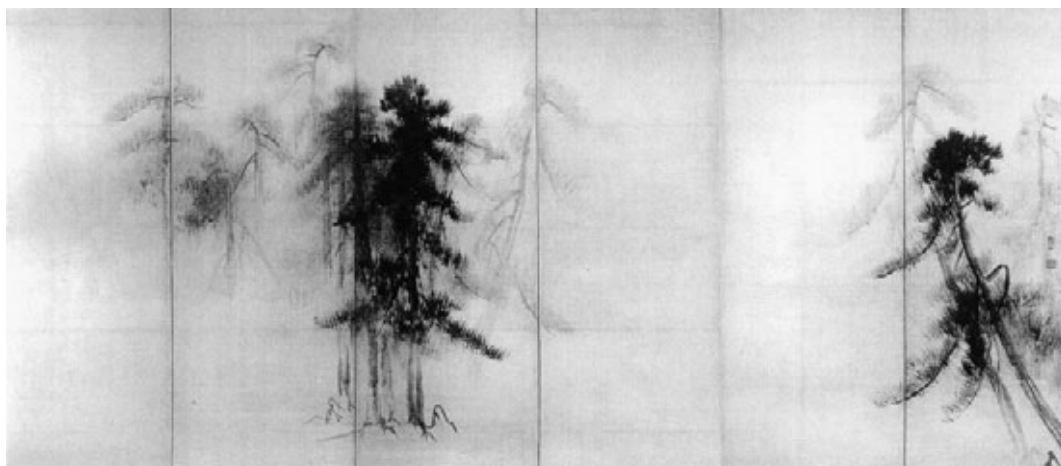
krásku skrytou v nitru věcí. *Júgen* nelze postihnout slovy, vždy za ním zůstává něco nevyřčeného, je tedy zmíněným 'prázdným místem', které podněcuje divákovu představivost.¹ Princip *júgen* vzniká ve středověku, kdy byla náznakovitost velice důležitá a kladl se na ni důraz v různých oblastech tehdejšího umění – tento druh estetiky byl velmi blízký členům vojenské vládní vrstvy, která umění nó velice podporovala. Proto se také divadlo nó liší od divadla kabuki, které vzniklo v 17. století z potřeb měšťanstva, tedy prostých lidí, které uspokojovaly zcela jiné (jednoznačnější a efektnější) scénické techniky. Od vzniku nó dnes uplynulo 600 let a od vzniku kabuki 400 let, proto obě tyto divadelní formy zařazujeme do jedné skupiny tradičních jevištních umění, avšak je mezi nimi obrovský rozdíl.

Estetika divadla nó je patrná například ve významné hře *Izucu* (Studna). V ní se putující mnich v chrámu setkává s krásnou ženou, jež mu vypráví milostný příběh básníka Ariwary no Narihiry² a dcery Ki no Aricuneho (to je ona sama). Tak jako v mnoha dalších hrách divadla nó mnich usíná a zdá se mu zvláštní sen...

Zjevuje se mu žena v čapce Ariwary no Narihiry, která vzpomíná, jaký byl

1 Více o této estetické kategorii viz článek D. Vostré „Zeami o herectví v divadle nó“, *Disk* 5 (září 2003), str. 52.

2 Básník Ariwara no Narihira (825–880), který je stejně jako básník Ono no Komachi znám jako jeden ze „šesti géniů poezie“, proslul i mnohými milostnými avantýrami.



Tóhaku Hasegawa: Piniový háj, 2. pol. 16 stol.

básník krasavec, a tančí, aby uctila jeho památku.³ Při tanci nahlédne do studny, spatří svůj odraz v záři měsíce (z jejího gesta namířeného vzhůru diváci pochopí, že je úplňk), a protože má na sobě čapku svého milého, vracejí se jí vzpomínky a žena začne plakat. Snaží se rozpomenout, po kom se jí stýská a z jakého období zasutá vzpomínka vlastně je (v textu hry je zařazená báseň Ariwary no Narihiry, kterou přebírá chór), uvědomuje si, že zestárla a ta léta jsou už dávno pryč. Ženský tanec se mění v mužský („Když mám tuto čapku, nevypadám jako žena“) a nastává nejsilnější místo hry naplněné patosem – to když při pohledu do studny uvidí tvář Ariwary no Narihiry a zesmutní („Stýská se mi po tom dávném obrazu“). Mužský tanec se opět mění v ženský (zpomalení) a zaujímá postoj vyjadřující vadnoucí květinu, která stále ještě voní. Ozývá se první ranní úder zvonu a mnich procitá...

Scéna nahlížení do studny je působivou ukázkou toho, jak málo pohybu stačí

k navození dokonalé atmosféry. I součástí této na pohled minimální herecké akce je však obrovská práce s tělem – herec se sice zdá být nehybný, ale má-li být výsledek přesvědčivý, musí tu být obsažený vnitřní pohyb.

Z repertoáru divadla nó je i hra *Chrást Dódžódži*, kterou později převzalo divadlo kabuki a přizpůsobilo ji svému divákovi. Na této hře lze dobře ilustrovat rozdíl mezi rafinovaným nó a 'efektním' měšťanským kabuki.

Do chrámu Dódžódži, který nechal postavit Tačibana no Mičinari, přivezli nově odlitý zvon a v souvislosti s tím se zde koná slavnost zasazená do prostředí kvetoucích sakur. Později odpoledne přichází *širabjóši*⁴ – tanečnice, která chce slavnost zpestřit svým tancem (*širabjóši* používají při tanci speciální podupávání, kterým se očišťuje země). Zapadá slunce, tanečnice přichází ke zvonu, zvon klesne a ukryje ji. V té chvíli si mniši uvědomí, že by to mohla být postava děsivého příběhu, a začínají vyprávět o strašlivé zášti

3 Zde byla zařazena ukáзка z druhé poloviny hry – slavná scéna, při níž žena nahlíží do studny a vzpomíná na Ariwaru no Narihiry; hlavní roli v ní ztvárnil Kanze Hisao, který je považován za herce s nejpropracovanějšími hereckými technikami a nejlepším hlasem.

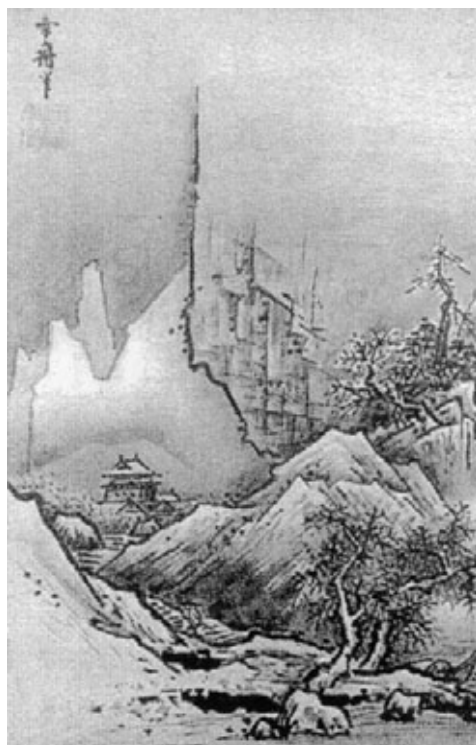
4 *Širabjóši* označuje 'tanečnice v bílém' i žánr tradičních písní se zpěvem. Tanečnice širabjóši hojně vystupovaly koncem období Heian (8. až 12. stol.) a jejich tanec se někdy označoval „tanec mužů“.

mladé ženy (démonem se může v divadle nó stát pouze žena), jejíž láska nebyla opěťovaná – zamilovala se totiž do mnicha, který jí vzhledem ke svému postavení nevěnoval žádnou pozornost. Zášť přivádí ženu až do chrámu, v němž se před ní mnich schová do zvonu. Žena se promění v draka a svým tělem obtočí zvon, žár vycházející z jejího těla spálí mnicha uvnitř jako troud...

Na základě své domněnky nechají mniši zvednout zvon, pod nímž skutečně najdou tanečnici proměněnou v draka. Ta však svým žářem spálí sama sebe a vrhne se do řeky Hidakagawa, aby se zchladila.

V ukázce ze hry *Dódžódži*⁵ v pojetí divadla nó (vznikla ve druhé polovině 15. století) je zajímavé sledovat změnu tempa tance *širabjóši*, který je doprovázený hrou na bubínek *kocuzumi*. To, jak herec při tanci zvedá nohy, je s bubínkem dokonale sladěné, přestože hráč na bubínek s hercem nemá žádný vizuální kontakt, a v tomto souladu lze opět spatřovat jedno z 'prázdných míst'. Oba umělci zde pracují pouze s časem, musí 'vyčítit' správný okamžik i ve chvíli, kdy se původní, středně rychlý tanec (*čúnomai*) zrychluje a s tím, jak herec mizí ve zvonu, přechází v živější *kjúnomai* (mění se ale jen tempo tance, pohyby zůstávají stejné). Obzvláště důležitá je práce s časem a dokonalá souhra v okamžiku, kdy tanečnice mizí ve zvonu vážícím 300 kilogramů. Tehdy herci i shodně dýchají, aby maximálně eliminovali rizika této vypjaté scény.

V malém prostoru zvonu se musí herec převléct a nasadit si masku démona (*hanja*) – poté co se mniši seskupí kolem zvonu a ten se začne zvedat, objeví se hlavní postava v kimonu se vzorem z trojúhelníků vyšitých zlatem na bí-



Seššú: Krajina, 2. pol. 15. stol.

lém hedvábí, který symbolizuje dračí šupiny. V závěrečné části mniši zahánějí démona modlitbou. Ten slábne, ztrácí sílu a postupně se vzdaluje, opět samozřejmě s využitím šoupavé chůze. Deklamaci však již plně přebírá sbor.

V divadle kabuki je hra *Chrást Dódžódži* (vznikla roku 1753) jednou z nejvýznamnějších tanečních her, v níž významnou roli hrají i změny kostýmů. Scéna začínající slavnou básní „Vidím jen sakurové květy a zeleň piniového háje“ je značně ovlivněná divadlem nó. Přejatý je zde nejen vějíř *čúkei*, ale i herecké postoje, ačkoliv jeviště je výrazně širší.

Herec přichází po mostě *hanamiči* přímo mezi diváky a věnuje až přehnanou pozornost zvonu (aby diváci nezůstali na pochybách), větší důraz se klade i na další prvky hry. Tanec tanečnice *širabjóši* je zde plynulejší, jakoby

⁵ Prof. Mijake zařadila ukázkou též scény (proměny ženy v démona) v pojetí obou tradičních divadelních forem, nó i kabuki.



Hra o prokletí zvonu Chrám Dódžódži v provedení divadla nó



Chrám Dódžódži v provedení divadla kabuki

elegantnější, a liší se také konec hry. Nejprve herec odejde do zákulisí a pozornost diváků poutají hudebníci – hráči na šamisen a bubínek *kocuzumi*, který používá také divadlo nó. Jejich skladba je však jen přípravou na nový příchod herce, který se objevuje v novém kostýmu a předvádí koketní tanec hojně využívající pohyby rukou, zejména dlaní – ten je ovlivněný lidovými tanci a s obsahem samotné hry přímo nesouvisí.

Nato přicházejí jevištní pomocníci – vytahují nastehované nitě nejprve z rukávů a pak z dalších částí kimona, takže převlek může proběhnout přímo před zraky diváků (herec musí na sobě mít několik kimon, jejichž celková váha může být i 20 kilogramů). Pohyb nyní vypadá živěji, jeho základ je ale opět převzatý z divadla nó. Zvon klesá a dívka ukazuje svou pravou tvář – rychlopřevlek, po němž se objeví kimono s motivem dračích šupin,

tentokrát probíhá na pokleslém zvonu. Zatímco v divadle nó probíhá proměna ve zvonu a diváci ji nevidí, v kabuki se celý proces proměny – nikoli jen výsledek – předvádí tak, aby si jej diváci maximálně užili. Proto je kabuki srozumitelnější než nó.

V divadle nó hraje významnou roli maska, která umožňuje herci stát se někým jiným, masku však na jevišti nepoužívají všichni herci. Nasazují si ji jen herci hlavních rolí, s výjimkou rolí prostých lidí.

Existuje pět skupin masek, které představují ženy, starce, božstva, démony a duchy zemřelých bojovníků.⁶ Masky vzniklé v 15. a 16. století pocházejí z dí-

⁶ Prof. Mijake předvedla masku mladé ženy a masku ducha šlechtice (obě z dílny Noe Nakagawy), které po svém vystoupení věnovala Výzkumnému ústavu dramatické a scénické tvorby DAMU.



▲ ►► Masky démona

len významných mistrů a označují se jako *honmen* (originály), kopie *ucuši* se podle nich začaly vytvářet od 17. století. Masky mladé ženy označovaná jako *zō* pochází původně z dílny mistra Zōamiho, ale maska, kterou vytvořila Noe Nakagawa, je její věrnou kopií. Při tvorbě masek se dodnes používají tradiční techniky i postupy, přesto však do nich mistr vkládá i své srdce – nejde o prosté kopírování, ale o tvorbu na základě pečlivé analýzy, takže každá maska je svým způsobem originál. (Dnes se setkáme i s maskami, které jsou vytvořené na základě starých masek, a přesto obsahují určité moderní prvky.)

Masky se vyrábějí ze dřeva japonského cypřiše (*hinoki*),⁷ které je pevné a lehké – z téhož dřeva je i nejstarší japonská dřevěná stavba, chrám Hórijúdži v Naře.⁸ Povrch masky se natírá speciálním druhem kliču *nikawa*, na který se nanáší vrstva drcených mušlí *kofun*. Masky je tedy nejprve bílé, teprve pak se barví. Na vnitřní straně (kterou si herec přikládá na obličej) je několik vrstev japonského laku *uruši*, vnitřní strana se přitom vždy vytváří s ohledem na stranu lícovou. Z hlediska sochařství působí maska možná stroze, ale ve skutečnosti jde o maximální přiblížení k realismu v japonském umění – u masky ženy se například vždy bezpečně pozná, o jak starou ženu se jedná.

Maska je vždy menší než obličej, vytváří se tak, aby byly vidět tváře – opět zde narážíme na 'nevyřčené', úplné zakrytí obličeje by bylo v rozporu s estetikou divadla *nó*. Někteří herci si nasazují masku tak, že je jim vidět i brada – aby maska nebránila v artikulaci, nebo prostě proto, že mají příliš velký obličej.

7 Stejně dřevo se používá i při výrobě některých druhů bubnů *taiko*.

8 Chrám Hórijúdži byl postavený v 7. století a jeho hlavní hala, pětistupňová pagoda a hlavní brána jsou nejstaršími dřevěnými stavbami na světě.



Výraz masky je neutrální – říká se, že nemá žádný výraz, ale každý výraz může vytvořit. Nepatrným nakloněním masky dochází ke hře stínů a maska je schopná vyjádřit celou řadu pocitů, které může postava mít. Když herec například masku natočí mírně vzhůru, zdá se, že se směje, sotva znatelným skloněním hlavy zase může vyjádřit smutek. Dá se říci, že masky divadla *nó* vyvolávají zrakový klam, čímž je dosaženo obrovského efektu. Herec tak může jemným pohybem vyjadřovat rozličná rozpoložení. Masky mohou být dokonce důležitější než kostýmy – nad nešikovným hercem maska 'zvítězí' a výsledný efekt je pak zcela opačný. Z tohoto důvodu začátečníci nikdy nepoužívají originální masky *honmen*.

V masce *nó* jsou jen dva malé otvory pro oči, takže herec má velice omezený výhled. Zpravidla vidí jen v rozmezí jednoho metru, ale pokud jeho obličej alespoň částečně nekoresponduje s maskou, nemusí vidět vůbec nic. Otvory v masce jsou čtvercové, protože kulaté otvory by vyvolávaly dojem vypoulených očí, což by bylo v rozporu s japonskou estetikou.



Profesorka Akiko Miyake z Národní univerzity v Jokohamě předvádí masku mladé ženy z dílny Noe Nakagawy



▲ Vyjádření smutku – gesto šiori



► Gesto šiori v podání profesorky Akiko Miyake

(Dívá-li se Japonec do očí mladé ženy, vidí v nich čtverečky.) Masky je majetkem herce, který si jí velmi váží, nikdy se nedotkne její obličejové části. Nasazuje si ji sám těsně před příchodem na jeviště, pomocníci jen utahují provaz, který masku drží na hlavě. Úcta k masce se ale objevuje až od 17. století, kdy si tvůrci kopií masek starých mistrů uvědomili její důležitost, za Zeamiho to tak ještě nebylo.

Hercovo tělo, jeho pohyb i postoj je daný maskou. Šoupavá chůze je zřejmě důležitá i proto, že když herec nevidí, může se orientovat jen podle členitosti jeviště. A realistický způsob chůze by navíc ve spojení s maskou mohl působit komicky. Hlava herce zůstává při pohybu v jedné rovině a výrazu se dosahuje pomocí předem vypočítaných pohybů, mimiku herec nevyužívá (a nevyužívají ji ani herci, kteří mají role bez masky). Například pro vyjádření smutku se herec mírně nakloní dopředu a levou rukou si zakryje oči (gesto *šiori*) – ukazovat pláč by nebylo vhodné. Jde o pohyb velice

úsporný, avšak vyzařující obrovskou sílu. (Někdy se ovšem stává, že vlivem úspornosti a pomalosti pohybu divák usne.)

K orientaci na jevišti neslouží herci jen nohy, jejichž prostřednictvím herec vnímá svou polohu, ale i samotný jevištní prostor. Ten se skládá z přístupového mostu *hašigakari* a z hlavního jeviště *honbutai*, na němž jsou umístěné čtyři sloupky. Důležitým orientačním bodem je pro herce hlavní sloup *mecukebašira*, který divákům může být někdy nepříjemný, pokud ho však herec vidí, ví, kam má jít (někdy nicméně nevidí nic). Dalšími prvky usnadňujícími orientaci jsou i tři borovice v pozadí a spojnice mezi prkny na jevišti, které při šoupavé chůzi herec cítí. Veškeré pohyby jsou tu předem spočítané a pevně dané, nemůže nastat žádná improvizace – právě tato ne-svoboda však zřejmě napomohla vytvoření obrovské rafinovanosti divadla nó.

Akiko Miyake

(Přeložili Petr Holý a Denisa Vostrá)

Moderní divadlo v Japonsku v kontextu divadelní historie

Hovoříme-li v současné době o tradičních formách japonského divadla, je třeba říci, že pro mnohé mladé lidi v Japonsku jde o nesrozumitelná představení, při nichž se mohou i nudit. To je dáno zejména použitím klasického jazyka – například při inscenování her divadla nó dodnes na jevišti slyšíme jazyk používaný v první polovině 15. století. Přesto však má divadlo nó i divadlo kabuki mnoho příznivců, takže představení jsou stále vyprodaná.

V Japonsku samozřejmě existuje i moderní divadlo, které používá běžný moderní jazyk, srozumitelný každému. Z hlediska vývoje japonského divadla je jeho nejstarší formou divadlo nó vzniklé v 15. století, dalším vývojovým stupněm je kabuki a loutkové džóruri (obě formy vznikly v 17. století), a ve 20. století nastává éra moderního divadla přejatého ze Západu.

K rozvoji moderního divadla dochází na konci 19. století, kdy je Japonsko po svém otevření v roce 1868 zasaženo západním vlivem ve všech oblastech, divadlo nevyjímaje. Tehdy vzniká *šin-geki* (dosl. 'nové divadlo'), které vychází z principů evropského divadla.¹ Ve 20. letech 20. století se pak objevuje *šógeki* ('malé divadlo'), které se specializuje na inscenování her od evropských autorů.² Formy *šingeiki* a *šógeki* přitom existují dodnes a připojují se k nim další.

V japonském divadelním světě se dá hovořit o jisté mnohovrstevnatosti, ne-

boť už od počátků japonského jevištního umění vždy nová divadelní forma obsahuje některé prvky formy předcházející. Tato tradice je však porušena v 60. letech 20. století, kdy vzniká 'hnutí malých divadel' odrážející překotný vývoj japonské společnosti. Tehdejší divadelní umělci odhazují tradice a revoltují vůči zavedeným normám.

Moderní japonské divadlo na konci 19. století přineslo na japonské jeviště novinku – osobu režiséra (v divadle nó ani v divadle kabuki režisér není, v popředí stojí postava herce a herecká práce). Naopak herecký trénink, který je pro tradiční formy zcela nezbytný, ustupuje do pozadí. Japonští divadelníci 60. let 20. století se však k těmto novým principům obracejí zády a opět začínají dbát více na herecký trénink než na scénář či režii. A ruku v ruce s důrazem na hercovo tělo jde i důraz na jevištní prostor.

Na konci 19. století přijalo japonské divadlo se západními principy herectví také obdélníkové jeviště, jehož hranice jsou však v 60. letech 20. století překračovány. Je zde patrná snaha vystoupit z prostoru divadla, což spolu s důrazem na herecký trénink představuje určitý návrat k tradičním divadelním formám.

Prvním náznakem tohoto trendu bylo v polovině 60. let provedení jednoho představení ve sklepních prostorách – dalo by se snad hovořit o reálném undergroundu (japonsky *angura*). Dalším prostorem k hraní se pak stává stan, který umožňuje pořádat představení na různých místech a vrací tak divadelní umění na veřejná prostranství, jako jsou parky či břehy řek (opět paralela s tradičním kabuki). Takovým 'veřejným představením' ovšem musí předcházet i reklama – herci sami s předstihem vyvěšovali ručně

¹ Vznik tohoto divadla vzbudil zájem nejen o překlady evropských dramát, ale také o novou původní japonskou tvorbu, v průběhu 20. století pak pro ně psali i někteří významní japonští spisovatelé, například Jukio Mišima (1925–1970) či Kóbó Abe (1924–1993).

² V roce 1924 vzniká *Cukidži šógekidžó* (Malé divadlo Cukidži), díky němuž se moderní divadlo stává pevnou součástí japonského divadelnictví.



psané či levné cyklostylované letáčky informující o nadcházející události, takže diváci nikdy nechyběli.

Známým divadlem tohoto typu je *Džókjó gekidžó* (Situační divadlo) Kary Džúróa. Ten dodnes používá červený stan (odtud se rozšířilo označení jeho souboru *Aka tento*, Červený stan), v němž dvakrát až třikrát do roka předvede se svým souborem několik představení – vždy beznadějně vyprodaných. V 60. letech nicméně jeho soubor často nedostal k produkci povolení, takže některá představení probíhala ‘načerno’ – není ovšem lepší reklamy, nežli je policejní zásah. Díky incidentům s policií, které naštěstí postupně ustaly,

se divadelní společnost Kary Džúróa zviditelnila a je populární dodnes. Je přitom zajímavé, že Kara Džúró, který v současné době působí na Jokohamské národní univerzitě, je i uznávaným spisovatelem – držitelem prestižní Akutagawovy ceny.

60. léta znamenala pro japonské jevištní umění přehodnocení kulturního dědictví dosavadního divadla. Stěžejním momentem byl přitom rok 1968, o němž se v Japonsku navzdory velké geografické vzdálenosti hovoří v souvislosti s událostmi ve Francii i v tehdejší Československu dodnes. Studentské hnutí v Japonsku tehdy rozhodně nezůstalo



▲ Tadaši Suzuki: *Dionýsos*, 1990

◀ *Shakespearův Hamlet* v režii Jukia Ninagawy, 1998

stranou dění a jedno z malých divadel vzniklo přímo na tokijské Univerzitě Waseda. Založil je Tadaši Suzuki, který si pro první představení vybral malou kavárnu v prvním patře univerzity. Přestože soubor začínal v tak malém prostoru, získal si světový věhlas a sám Tadaši Suzuki je dnes proslulý zejména svými požadavky na práci s tělem – na jeho herecké dílny se sjíždějí zájemci z celého světa. V poslední době působí i v Moskvě, kde inscenoval Shakespearova *Krále Leara*.

A existují i další 'malá divadla', například *Džijú gekidžó* (Svobodné divadlo), které je – byť má dnes i svou vlastní budovu – známější pod názvem *Kuro tento* (Černý stan), či soubor Jukia Ninagawy, který v roce 1968 odehrál představení v prachu nepoužívaného kina ohroženého asanací. V současnosti působí Nina-

gawa kromě Japonska i ve Velké Británii a v USA, jeho představení jsou však poslední dobou zaměřená spíše komerčně a využívají řady efektů, „aby se divák nenudil“ – v tom lze spatřovat paralelu s tradičním divadlem kabuki.

Výše zmíněné malé divadlo z Wasedy, které v současné době existuje pod názvem SPAC (Shizuoka Performing Art Center) a působí v Šizuoce vzdálené 200 km od Tokia (první představení v Tokiu sehrálo teprve v prosinci 2006, na programu byl *Oidipus*), však naopak vychází z hereckých technik divadla nó. Někdy se říká, že SPAC je divadlo nó přenesené do současnosti – má sice moderní obsah, ale je vysoce stylizované a herci procházejí podobným tréninkem jako jejich kolegové v divadle nó. Tadaši Suzuki tvrdí, že „veškerá herecká práce začíná

i končí práci nohou“ a klade velký důraz na spodní část těla. Herecká akce v Suzukiho pojetí vychází stejně jako v divadle nó z podbřišku, takže zde můžeme vidět podobné pohyby a dupání jako v tomto tradičním divadle. Toto pojetí je naštěstí velmi oblíbené i mezi mladými lidmi.

V Suzukiho inscenaci Euripidova *Dionýsa*³ vidíme herce oblečené do bílých rouch, kteří se pohybují způsobem typickým pro japonské tradiční divadlo. Jde vlastně o jakési spojení řecké tragédie a divadla nó, kdy herci s použitím tradičních deklamačních technik mluví srozumitelným jazykem. Při promluvě ovšem herec ani nemrkne – energie hereckého projevu je předávána také očima. Expozice této hry je téměř bez po-

hybu, některé části Suzukiho inscenací jsou však naopak pohybem přímo nabité. Vždy však jde o pohyb vycházející z podbřišku – Suzuki dokonce za svého působení v Moskvě nutil tímto způsobem hrát i ruské herce, aby bylo dosaženo dokonalého dojmu.

Japonští režiséři zpravidla přistupují k západním hrám tak, že je nejen přeloží, ale i upraví takovým způsobem, aby byly srozumitelné pro japonského diváka, často právě s použitím prvků tradičního divadla. A právě v tom spočívá mnohovrstevnatost jevištního umění – vedle stále živých tradičních kusů (včetně loutkového divadla) se objevují i nové hry, které z tradičních žánrů těží.

Hiroši Itó

(Přeložili Petr Holý a Denisa Vostrá)

3 Zde prof. Itó zařadil ukázkou expozice této hry.

Bubenická show skupiny Jamato

V únoru letošního roku se u nás už podruhé v Praze a poprvé také v Brně představila japonská skupina bubeníků Jamato. Jejich pečlivě připravená vizuálně-akustická show nazvaná *Šin on* (Tlukot srdce) vyšla z myšlenky, že bubnování – stejně jako tlukot srdce – představuje pulzování života, které se v atmosféře souznění bubnů a lidských srdcí může stát divákům zdrojem energie k vytvoření mostu mezi minulostí a budoucností i spojnicí mezi japonskou a západní kulturou.

Bubnování *taiko* coby samostatné scénické umění představuje současnou japonskou kulturu, avšak nástroje samotné jsou tradiční. Výraz *taiko* doslova znamená ‘tlustý buben’ a setkáváme se s ním v Japonsku už od dávných dob – precizně vyrobené a vysoce zdobené

bubny *taiko* se používaly například u císařského dvora při rozmanitých ceremoniálech, mniši v buddhistických chrámech i kněží v šintoistických svatyních je používali jako doprovod ke zpěvu, při náboženských obřadech a festivalech mohl také zvuk bubnu představovat hlas božstva. Kromě toho bubny *taiko* vymezovaly hranice vesnice (vesnice sahala tam, kam nejdále dolehl zvuk bubnu), sloužily jako prostředek k zastrašování nepřítelů či k předávání kódovaných zpráv a v 16. století se široce rozšířily také v bitvách, neboť jejich hlas se zvučně rozléhal po celém bojišti.

V japonské hudbě existuje celá řada bubnů *taiko*, potažených zpravidla hovězí či koňskou kůží, které se podle způsobu upevnění kůže k tělu bubnu dělí do dvou velkých skupin: bubny, k nimž je



Bubeníci taiko při představení v divadle Učikoza, městečko Učiko na ostrově Šikoku

kůže pevně přibitá, se označují jako *bjódaiko* (ty se nedají ladit), zatímco bubny, na nichž je kůže napínána pomocí provazu, se nazývají *šimedaiko*. Bubny *bjódaiko* bývají zpravidla zhotovené z jednoho kmene, takže větší bubny jsou vyráběny ze dřeva stromů starých více než 200 let – oblíbené je zejména dřevo ze stromu *kejaki* (zelkova serrata; druh jilmu), které je tvrdé a má pěkný zvuk i vzhled (žilkování), levnější bubny *bjódaiko* mohou však být zhotoveny například z jírovce. Vzhledem k rostoucím cenám dřeva ze starých stromů se dnes objevují snahy vyrábět některé z těchto bubnů také z plastu, nicméně dřevěné *bjódaiko* stále ještě výrazně dominují. Nejpopulárnějšími bubny *bjódaiko* jsou *na-gadodaiko* (doslova ‘bubny s dlouhým tělem’), které se pod označením *mijadaiko* používají také při slavnostech v chrámech a svatyních.

Šimedaiko je obecné označení pro bubny, u nichž je kůže napínána pomocí provazu, a tím je umožněno ladění (výraz *šime* je odvozený od slovesa *šimeru*, ‘uvázat’). Některé verze těchto bubnů se objevují například v divadle *nó* a v divadle kabuki – na buben *ódaiko* používaný v kabuki se dá hrát až čtyřiceti různými styly, které mohou vyjádřit nejen různé zvuky (déšť, vítr, bouři), ale i představy (například temné údolí hluboko v horách). Zajímavé je například ztvárnění sněhu, který v přírodě padá neslyšně – zvuk bubnu *ódaiko* zde vyjadřuje spíše pocit vytrvalého sněžení.

Na rozdíl od bubnů *bjódaiko*, které mají své předchůdce v Číně a Koreji, je *šimedaiko* zřejmě původním japonským bubnem. K výrobě menších typů bubnů *šimedaiko* se stejně jako v případě bubnů *bjódaiko* používá dřevo ze stromu *kejaki*, větší *šimedaiko* jsou ale zhotoveny

z měkkého dřeva japonského cypřiše (*hinoki*). Ve skupině bubeníků slouží bubny *šimedaiko* k udržení základního rytmu, stejně dobře však mohou posloužit i jako sólový nástroj.

Na bubny *taiko* se hraje paličkami a kromě zvukové stránky zde nezanedbatelnou roli hraje též vizuální složka, která je však u hudebníků tradičních divadelních forem jistým způsobem potlačena umístěním hudebního tělesa mimo hlavní dějiště hry – *hajaši kata* (členové orchestru tradiční japonské hudby) v divadle nó zaujímají místo v zadní části hlavního jeviště a hudebníci *geza* v divadle kabuki jsou dokonce téměř vždy skryti za zástěnou vlevo od jeviště.

Skupiny bubeníků, které zvukovou a vizuální složku svého vystoupení záměrně spojují, aby podtrhly jeho scéničnost a dodaly mu tak další rozměr, jsou až novodobou záležitostí. Setkáváme se s nimi od roku 1951, kdy Daihači Oguči jakoby „převedel tradiční japonskou hudbu do jazzové polohy“ a poprvé využil souznění více bubnů najednou. Vybral přitom bubny různých velikostí, které měly různý zvuk, a každý ze skupiny bubeníků obstarával několik bubnů podle potřeby jednotlivých skladeb. Se svým pojetím měl Oguči okamžitě obrovský úspěch (k němuž ovšem jistě nemalou měrou přispělo i rozvíjející se televizní vysílání).

V 60. letech 20. století začaly vznikat profesionální soubory bubeníků *taiko* – ve všeobecnou známost vstoupil například soubor Ondekoza, který v roce 1969 založil Tagajasu Den. Ten kolem sebe shromáždil skupinu problematické mládeže, pro niž se bubnování stalo novou náplní života – nemůže se snad vystoupení využít jako účinná terapie při překonávání civilizačních nešvarů? Bubnování *taiko* se postupně stalo životním stylem či koníčkem mnoha lidí, takže v dnešní době najdeme v Japonsku na tisíce bubenických souborů a další vzni-

kají i v dalších částech světa (v USA, v Kanadě apod.).

Skupinu bubeníků Jamato vytvořil v roce 1993 Masa Ogawa v Naře, historicky prvním hlavním městě Japonska, které v roce 710 (tehdy jako Heidžókjó) založila v severozápadním cípu roviny Jamato (dnešní oblast Kinki čili Kansai) císařovna Genmei. Symbolický název skupiny přitom může ukazovat jak na polohu starobylého města Nara, tak na kmenový stát Jamato, který během 4. či 5. století výrazně upevnil svou moc nad většinou ostatních správních jednotek v Japonsku a postupně se z něho stal historicky doložený stát.

Zakládající členové, které Masa Ogawa oslovil jako první, přitom neměli speciální hudební průpravu ani nebyli profesionálními muzikanty – Takeru Macušita studoval techniku a Satomi Ikeda pracovala jako učitelka v mateřské školce. Členové skupiny Jamato tvrdí, že k bubnování je kromě smyslu pro rytmus potřeba hlavně dobrá fyzická kondice, každodenní bubnování a naprosté souznění všech bubeníků – ve skupině je jich celkem čtrnáct (muži i ženy) a jejich věkový průměr je přibližně 25 let. V interview jednotlivých členů skupiny Jamato často zaznívají slova: „Vstáváme, jíme i bubnujeme společně. Jsme rodina.“

Soubor Jamato se poprvé mimo Japonsko představil na festivalu v Edinburghu v srpnu roku 1998, kde získal prestižní ocenění Spirit of the Fringe Award, a od té doby se zaměřuje zejména na zahraniční turné, na nichž už mladí bubeníci celkově prodali přes milion vstupenek. Jen letošní turné skupiny Jamato potrvá asi 8 měsíců a bubeníci během něho navštíví kromě České republiky a Slovenska ještě Maďarsko, Litvu, Lotyšsko, Estonsko, Rusko, Polsko, Německo, Nizozemsko, Francii, Lucembursko, Belgie, Rakousko a Švýcarsko.

Ohromné ovace, které provázejí jejich vystoupení, jsou ovšem výsledkem ve-

lice precizní a promyšlené přípravy, při níž není nic ponecháno náhodě – což je nutnou podmínkou k vytvoření prostoru pro vnitřní dialog na jevišti. Energií nabítí, dokonale trénovaní a sehraní bubeníci Jamato spojují akustickou a vizuální složku představení pečlivým výběrem kostýmů a velice rafinovanou choreografií, která respektuje barvu i sílu jednotlivých úderů bubnů: tím v divákovi vyvolávají velice intenzivní vnitřně-hmatový pocit, podtržený navíc pocitem důvěrnosti, neboť jak bubny samotné, tak i jejich spojení s vizuální složkou (například při tanci či při pochodu) nepředstavují pro diváky nic neznámého. Bubeníci využívají celou řadu různých bubnů i technik hraní a některé skladby jsou navíc připravené tak, aby se divák mohl zapojit, a tím uvolnit své pocity a souznít s ostatními.

V letošní show představili bubeníci Jamato celkem osm skladeb, v nichž předvedli snad všechny polohy tradičních *taiko* – od naléhavých úderů skladby *Jakara* (Chlapík), která vybízí k zamyšlení nad současným světem, přes sugestivní bubnování kombinované s hrou na šamisen ve skladbě *Hajate* (Král větrů), za nímž si lze představit vítr v korunách stromů i rozčeřené hladiny řek, či hravý zvuk bubnů podtržený červenými kostýmy ve skladbě *Rakuda* (Velbloud), až po dunivé údery velkého bubnu v závěrečné skladbě *Šin on* (Tlukot srdce), při nichž běhá mráz po zádech. A nechybí ani dialog. Ve skladbě *Rekka* (Běsnící oheň) se dva bubeníci (muž a žena) předhánějí v dokonale nacvičených bleskurychlých úderech, za nimiž si snadno představíme běsnící živel, který smete vše, co se mu postaví do cesty, a ve skladbě *Garakuta* (Malič-

kosti) přecházejí počáteční jemné údery na velký buben v ping-pong 'zvukových koulí' (*otodama*), které si laškovnými pohyby, mezi nimiž nechybí ani smečování, předávají dva velcí svalnatí muži pomocí drobného hudebního nástroje zvaného *čappa* (podobá se malým činelkům) tak sugestivně, že je divák takřka vidí. (Ping-pong se japonsky řekne *pinpon*, a tak také údery zněly.)

Stejně jako v loňském roce zařadili bubeníci Jamato i letos do svého vystoupení také dialog s diváky, kteří k vyjádření svých pocitů použili rytmické tleskání. Byli k němu vybídnuti beze slov, jen posunky, a přece hned uměli (a chtěli) reagovat. A snad právě v tomto porozumění spočívá síla vyjádření bubeníků Jamato, kteří umějí zaujmout evropského diváka tradičním japonským nástrojem. V jejich stylu se totiž mísí japonské se západním i tradiční s novým – stejně jako v dnešním Japonsku, kde mladí lidé prožívají své každodenní radosti i strasti v mnohém podobně jako jejich vrstevníci v západním světě.

Denisa Vostrá

Literatura:

- BOHÁČKOVÁ L. / WINKELHÖFEROVÁ V. *Vějíř a meč*, Panorama, Praha 1987
- CAVAYE, R. / GRIFFITH P. / SENDA, A. *A Guide to the Japanese Stage – From Traditional to Cutting Edge*, Kódanša, Tokio 2004
- KAWATAKE, T. *Japan on Stage (Butai no oku no Nihon)*, 3A Corporation, Tokio 1990
- REISCHAUER, E. O. *Japan – The Story of A Nation*, 3rd ed. Charles E. Tuttle Co., 1998
- Webové stránky skupiny Jamato:
<http://www.yamato.jp>

Přehledné a inspirující dějiny divadla francouzského středověku

O epoše evropského středověkého divadla např. ve Francii nebo v Anglii se toho v češtině moc nedovíte, přestože trvala víc než 6 století, zatímco doba od Shakespeara nebo Molièra, o nichž dnes víme každý dochovaný drb, to do současnosti trvalo jen 3 až 4 století. Je sice pravda, že našemu českému středověkému dramatu a divadlu pozornost věnujeme a dokladem toho buď nedávno vyšlý sborník studií J. Veltruské *Posvátné a světské* (2006), ale všichni víme, že se nám dochovalo málo památek, neboť divadlo se u nás nerozvinulo do takové šíře jako např. ve Francii a autoři mohou psát zajímavé studie o dílčích tématech, ale celkovější obraz o středověkém divadle, z něhož se uchovaly u nás jen drobné fragmenty, si náš čtenář vytvořit nedokáže. O tom, jak je důležité znát právě u středověkého divadla, které mělo do značné míry univerzalistický charakter, tento celkový obraz, není myslím třeba diskutovat. Nestačí k tomu ani 40 stránek v Brockettových dějinách (stejný počet tu má i předchozí divadlo římské a byzantské!), ani slovenská kniha *Stredoveká dráma* Vác-
lava Černého.

S potěšením jsem si proto přečetl alespoň ve francouzštině syntetickou práci Charlese Mazouera z univerzity v Bordeaux *Francouzské divadlo ve středověku*,¹ která je věnována širšímu okruhu čtenářů a i přes možné námitky specialistů na středověk by stála za překlad. Odkrývá totiž čtenáři obrovské bohatství dochovaných materiálů o divadle od 10. do 15. století, které je vlastně dodnes ještě nezpracované a zůstává studnicí pro historiky i teoretiky divadla. V minu-

losti, a nejen ve Francii, vznikaly přitom nejdříve syntézy o této divadelní epoše, např. od G. Cohena či K. Younga, a poté se objevovaly spíše práce o dílčích tématech a lokálních projevech, dílčí analýzy textů a inscenací apod. Podle Mazouera je tedy nyní čas na novou syntézu, o které se sám i pokusil. Musel k ní prostudovat obrovské množství liturgických textů, mystérií, miráklů, moralit, frašek, sotties, dialogů, zpovědí nebo kázání, neboť si stanovil cíl, že východiskem mu nebude literárně vědný přístup, ale divadelní, tj. inscenace i její sociální, náboženské a kulturní okolnosti. Knihu člení možná poněkud schematicky podle století na 5 kapitol, ale je vidět, že se snaží vyhnout tradičnímu členění středověkého divadla na náboženské a světské. První kapitolu věnuje zrodu divadla v jakési širší a spíše zárodečné podobě liturgického dramatu v kostele (10.–13. století), druhou vzniku miráklů a pastorál městských bratrstev (13. století), třetí slavným miráklům z Notre Dame (14. století), čtvrtou pak rozkvětu divadla vážného, vznešeného a povznášejícího (*sublime*) z 15. století a konečně pátou rubu této čtvrté kapitoly, zábavnému divadlu smíchové kultury (*du rire*) bláznů a karnevalu rovněž v 15. století.

Čtenář se v této knize doví vše podstatné o této významné epoše divadla, může sledovat zrod a estetiku liturgického dramatu na daleko větším množství dokladů než u nás, až k oné slavné *Hře o Adamovi*, už v jazyce národním. Přitom je zajímavé, že autor se nevyhýbá otázkám a problémům, které při studiu tohoto období vždy visí ve vzduchu a každý je musí řešit podle svého. Hned v úvodu a v první kapitole jde o onen staronový problém, kde v počátcích končí liturgický

¹ Charles Mazouer: *Le théâtre français du moyen age*, Editions Sedes 1998

obřad a začíná divadlo. I Mazouer začíná scénou *Visitatio sepulchri* a popisem *Regularis concordia* Ethelwolda, jak je to běžné, ale postupně zjistíme, že nečiní tak ostrou hranici mezi náboženským obřadem a divadlem, kterou vnesli do dějin právě E. K. Chambers (1903) a K. Young (1933) a kterou už dnes mnoho historiků kritizuje, neboť – jak praví jiní badatelé – žádná taková hranice nebyla. To bychom museli dnes znovu a přesněji definovat, co znamená liturgie a co divadelnost, neboť teorie Chamberse a Younga pramení ještě v 19. století, kde se drama rodí *proti* náboženství, jako jakási jeho rebelie a profanace, což je veliký nesmysl a dokládají to právě francouzské dokumenty, kdy je např. i v pozdějším mystériu A. Grébana obsažena modlitba, kterou vykonávají diváci, nebo kdy v pašijích J. Michela je kázání o slově, které se stalo tělem, ale kdy je i možné, aby byla do pašijí začleněna snad k oddechu fraška *O životě Pána svatého Fiakra*. A to pak také znamená, že se musíme zbavit i přežívajícího stereotypu, podle kterého se z malého zrna zvaného *Visitatio sepulchri* s několika replikami postupně vyvíjí jako na zahradě rozkošatělá mystéria nebo pašije.

Rozřešit tajemství v bodě, kdy končí obřad a začíná divadlo, čili tuto typickou 'paradoxní opozici', kde neplatí, že jedna anuluje druhou, ale kde se vždy utváří konkrétní a nejisté rovnováhy, se nám už asi nepodaří. Ale můžeme se znovu a znovu snažit alespoň vyjasnit tento problém prolnutí rituální individuace a participace na obřadu, jenž byl a je vždy permanentní rekonstrukcí prastarého mýtu (poslední večere Páně) podle přesného scénáře a hieratického stylu chování jeho účastníků, a vědomého užití principu mimeze, tj. že při provozování kultu již nejsou všichni jen účastníci, ale dělí se na jeho aktéry a diváky, kterým se mají právě scénovaností mýtu otevírat souvislosti a odkrývat v tom, co je zjevné, i to, co je skryté.

Jsme tedy na pomezí participace podle předzjednaného plánu a scénovanosti určené k divácké recepci. A tady se v poslední době objevují nové metodologické přístupy ke zkoumání geneze středověkého divadla. Mazouer se tu např. odvolává na tvrzení J. Huizingy z práce *Podzim středověku* (1919) o tom, že tu ve středověkém náboženském myšlení dochází k charakteristickému vykryštalizování myšlení v obrazech, jež mělo vliv na rozvoj umění. Toto tvrzení se také dokládá tím, že západní křesťanství nezasáhlo ikonoklastické hnutí Východu a už od 7. století papežové podporovali malby v kostelích, aby negramotní mohli 'číst' obrazy na stěnách. Ale zdá se, že takto pojeté zlidovění a sekularizace, při níž převládne *idiotae* nad *litterae* – a my ji dnes také známe z různých televizních zpracování starých mýtů – je přece jen zjednodušující. Za úvahu by proto možná stál názor Gail McMurray Gibsonové a její estetika inkarnace, podle níž byla základem středověké estetiky vizualizace čili v našem případě scénovanost, ale přitom nešlo ani tak o zlidovění, ale o obraznost často i teologicky velmi rafinovanou, s alegoriemi či parodiemi, vyjadřující způsob myšlení mnichů nebo kleriků.² Pak by i známá *Biblia Pauperum* mohla být určena vzdělaným intelektuálům a nikoliv laikům a pohanům. To má jistou logiku, neboť *Visitatio sepulchri* i další zárodky divadla vznikaly v prostředí klášterů mezi mnichy, kteří byli jejich poučenými herci i diváky. Vůbec se domnívám, že tehdejší kláštery byly jakýmsi dobovými vědeckými i uměleckými laboratořemi, kde se mimo tok dějin za hradbami prováděly experimenty, sepi-sovaly se rukopisy, chránilo se dědictví, vymýšlely recepty na chartreusku, kde

2 Viz: *The Theater of Devotion: East Anglican Drama and Society in the Late Middle Ages*, Univ. of Chicago Press, 1989. Informace o této teorii jsem čerpal z: A. Dabrowka: *Teatr i sacrum w średniowieczu*, Wrocław 2001

vznikl v době od architektury karolínské k románské integrovaný chrám jako celek a možná také způsob, jak v něm zahrát návštěvu Kristova hrobu. Neboť čteme-li ono známé *Regularis concordia*, máme skutečně dojem, že jej psal experimentátor v oblasti dobového scénování v užším okruhu mnichů nebo kleriků, podobně jako později vznikalo i světské divadlo především zásluhou a v kruhu bratrstev.

Kdo mohl mít větší zájem na tom, aby v době, kdy už byl zrušen zákaz zobrazovat posvátné bytosti, se v rámci liturgického obřadu objevil předváděný Anděl nebo Kristus? Překonat tabu kanonických a hieratických obřadů svou imaginací mohl skutečně jen mnich nebo klerik, jinak by nebyly k ničemu všechny ty diskuse o idolatrii a ikonoklasmu. Kde jinde než v klášterech se jako v laboratořích museli mniši zamýšlet nad vzta- hem dvou existencí – Boha a Krista, čili viditelného a neviditelného, smyslového a nadsmyslového, tělesného a duchovního. *Imitatio incarnationis* (Gibsonová) je skutečně dobovým teologickým problémem o bohu vtělujícím se do Krista, o nápodobě Krista apoštoly, nápodobě apoštolů kněžími atd. Jde přece o tělesné či fyzické uchování *sacrum* na tomto světě, kde se slovo stává tělem a bydlí mezi lidmi. V 10. století už *imitatio a conformitas* Christi byly pojmy velmi živé a autentické, proto už také mniši a kněží necítili portrétování Krista a svatých jako svato-krádež. Nebe se tu přiblížilo zemi a každý se mohl či měl stát Kristem, přičemž mechanismy vizuální percepce nebo scénování tu při této inkarnaci hrály velmi důležitou roli, neboť vytvářely vzor – *exemplum*, plán společného domu a chování. A to je možná důvod, proč dnes nerozumíme středověkému dramatu a proč pro nás moderní drama začíná až Shakespearem nebo Molièrem.

Autoři dochovaných textů liturgických dramat jsou většinou anonymní a i to do- svědčuje, že vznikaly zpočátku pro úzký

kruh kněží a mnichů. Ve Francii se přitom dochovalo těchto latinských textů velké množství a asi mezi nejzajímavější patří *Visitatio sepulchri* (10. století) z klášte- ra Saint-Savin ve Verdunu, kde 4 mniši hráli 2 anděly a 2 Marie. Texty a insce- nace tedy nevznikaly podle nějakého kanonického receptu, ale jako množství variant individuálních představ jedi- něho obrazu z bible. A o tuto představi- vost šlo, neboť nevznikla jen tato pří- hrobní scéna, ale paralelně dochází ke scénování dalších událostí, např. vzkří- šení Lazara od Hilariuse (12. století), žáka Abelarda, nebo anonymní historie o Dani- elovi, od níž už není daleko k rozvoji mi- ráklů. Ostatně v polovině 12. století se ob- jevuje i první drama v národním jazyce, tj. známá *Hra o Adamovi* normanského či anglonormanského původu, kde už jde o divadelní text *sui generis*, ať už se hrál v kostele či mimo něj, neboť tady autor svou scénickou fantazií vymýšlí postavy s osobitými dialogy a pečlivě se stará o sa- motné provedení. Příhrobní scéna s otá- zkou *Quem queritis* byla možná zárodkem anglonormanského *Svatého vzkříšení*, a to už skutečně naznačuje cestu k bo- hatým mystériím, kde mimetičnost pře- konává hieraticnost liturgického obřadu, aby mohl i prostý lid – slovy Ph. Mézie- rese – vidět proto, aby spatřil. Chování postav je už individualizované, podobně jako v hudbě, kde hieratický chlad a me- ditace přechází do expresivních lamen- tací tří Marií.

Ve 13. století se ale rodí divadlo ještě ja- koby jednou, tentokrát v rostoucích a bo- hatnoucích městech na severu Francie a v sousedství měst ve Flandrech. Znamé bylo a je v tomto ohledu zvláště město Ar- ras s 20 tisíci obyvatel, kde divadlo vzniká už ne v kontextu náboženského, ale měst- ského a vesnického života. Na začátku jde přitom rovněž a především o divadlo městské elity, která se sdružovala v růz- ných bratrstvech – ve Francii *confréries de puy* (později *rhétoriquers*), v Holand-

sku to byli rederijkeři, v Německu meistersingeri. A kolem nich kroužili mnozí profesionální žongléři, jokolátoři nebo trubadúři, kteří s bratrstvy konkurovali a kooperovali na divadelních podnikcích. A jak ukazuje Mazouer v druhé kapitole, 13. století bylo skutečně zlatým věkem členů městských bratrstev i žonglérů, kteří na počátku sice ještě plnili polyfunkční a syntetickou roli bavičů, ale postupně se vyhraňovali na zkušené divadelní autory a herce, kteří zpracovávali a ztělesňovali nejružnější dobové příběhy vážné i komické. Známe už i jejich jména – Jeana Bodela z arraského bratrstva, který sepsal *Hru o svatém Mikuláši*, Rutebeufa, autora *Miráklů o Teofilovi*, a konečně Adama de la Halle, básníka a hudebníka z Arrasu a tvůrce známých pastorálních her *Hra v loubí* a *Robin a Marion*. Tady už divadelní mimeze sice nabývá vrchu, přesto má dodnes v sobě ukryté pozadí či spíše prostředí zábavy i s potřebou smíchu, která tvoří rámec mnoha dalších divadelních produkcí od *Dit de l'Herberie* (1265), kde se autor v monologu vysmívá mastičkáři, až ke krátkým fraškách nebo pastorálním obrazům ze života. Ostatně ve Francii vznikají od konce 12. století i svátky bláznů, a to už je předzvěst blížícího se karnevalu a nástupu rozvinuté Bachtinovy smíchové kultury.

Mazouerova periodizace podle jednotlivých století je samozřejmě zjednodušující, neboť jednotlivé žánry středověkého divadla měly také kontinuální rozvoj a např. mystéria, která vrcholí v 15. století, vznikala již dávno předtím. Na druhé straně tu ale byly různé politické, ekonomické, náboženské a kulturní okolnosti, které vývoj divadla ve Francii činí nerovnoměrným, s okamžiky vzácnějšími a méně vzácnými. Např. třetí kapitolu musel autor věnovat jakoby nečekanému rozkvětu miráklů z Notre Dame, které jako nádherný květ reprezentují 14. století. Přitom kolem zuřila stoletá válka, množili se papežové i protestanti,

Evropu zasáhla vlna moru a divadlu by se pochopitelně nemělo dařit. Přesto tu v letech 1339–1382 vzniklo 40 nádherných anonymních miráklů, které oslavují mariánský kult a které uvádělo pařížské bratrstvo. Autoři tu zobrazili svět hříchu, vražd a incestů, na jehož nápravě se pak logicky podílí Panna Marie se svými zázraky. Proti brutálnímu světu kolem byly tyto miráklů asi i výrazem touhy po lepším světě. A co je ještě zajímavé: bez těchto miráklů by nevznikly ve 20. století mnohé hry, např. Claudelovo *Zvěstování Panně Marii*, miráklů H. Ghéona a v neposlední řadě by se nerozvinulo jejich opětové uvádění v plenéru, na němž se zpočátku významně podílel reformátor francouzského divadla Jacques Copeau.

15. století znamená ve Francii vrchol středověkého divadla v jeho variantě vážné i komické a tomuto doslova divadelnímu zázraku se stovkami her, z nichž mnohé dosud ještě nejsou objevené a zpracované, věnoval pochopitelně autor nejvíce místa ve dvou posledních kapitolách. Tady lze skutečně mluvit o vrcholné divadelní epoše s přesahem až do 16. století (rok 1548 znamenal zrušení pařížského pašijového bratrstva, a tak i symbolicky konec středověkého divadla), zcela srovnatelné s renesancí v Anglii, Itálii nebo Španělsku a poté i následným klasicismem ve Francii. Je obdivuhodné, jakou tu najdeme všeobecnou tendenci k dramatizaci a zdivadelňování. Je to doba Jany z Arku, ale i konce stoleté války (1453) a divadlo se ve městech opět může provozovat. Dá se nyní hrát a scénovat na veřejných místech vše, co přijde pod ruku. Jen mystérií z 12. až 14. století bylo zatím zpracováno 220 a z 15. století 200. Existují pod různými názvy – *mistero*, *mystere*, *mysterium*, *histoire*, *martyre* atd. Texty mají často 30 až 60 tisíc veršů (pro srovnání: klasicistická tragédie na 2 hodiny má asi 2 tisíce veršů) a vznikaly nejčastěji v Paříži, Arrasu nebo Burgundsku. Vzorem

pro ně byly pašije benediktinského mnicha Eustacha Mercadé z roku 1440 (25 tisíc veršů) a k uměleckým vrcholům se řadí texty Arnoulda Grébana a Jeana Michela, které se už uváděly po několik dní. Divadelní scénování biblických příběhů čili jejich 'kladení před oči' bylo mnoho-funkční, vedle funkce náboženské měla mystéria i roli výchovnou, poznávací a zábavnou, zvláště když se komicky zobrazovaly scény z pekla, tzv. *diableries*, ale tou základní funkcí zůstává stále ono být *exemplum*, vzorem a plánem domu a chování středověkého člověka. A ještě jedna zajímavá drobnost: Francouzi vydělují také mystéria hagiografická, např. hry o svaté Anežce nebo o svatém Martinovi, kde se analogicky ztělesňuje a jakoby imituje Kristovo mučení a oběť. Mazouer přitom vychází nejprve z popisů inscenací a jejich receptce a teprve pak přechází k analýzám nejvýznamnějších textů. I zde rozbíjí některé stereotypy, a tak se dovídáme, že některá mystéria se hrála i v budovách, v Lille byly mansiony na vozech jako v Anglii atd. Ani zde neexistovaly předpisy, spíše naopak prostor k rafinovanému rozvíjení obraznosti a fantazie.

Na rozdíl od některých historiků, kteří zařazují středověké morality do oblasti světského divadla, Mazouer tento vážný žánr zařadil vedle mysterií. Považuji to za velmi správné pojetí, protože náboženský a světský život nelze ve středověku tak ostře od sebe oddělit, stejně jako v liturgickém dramatu nelze oddělit hieratičnost obřadu a mimetičnost s veristickými detaily z dobového života. A u moralit máme další prolnutí, tak charakteristické pro středověk, tj. vztah mímeze a používání alegoričnosti. V moralitách může být personifikováno cokoli, nejen 7 hříchů a 7 ctností, které zápasí o člověka, a tak se tu na příkladech těchto možných světů objevují zajímavá témata pro myšlení o divadle, tj. nakolik byli naši

předkové a nakolik jsme i my dnes zakotvení v mimetičnosti a nakolik v alegorizující personifikaci světa.

Poslední kapitolu věnoval autor tomu, co je dnes díky Bachtinovi i ve Francii velice atraktivní, tj. smíchové kultuře a karnevalu, v jehož rámci se formovaly další bratrstva a korporace k uvádění monologů, dialogů, zpovědí, kázání, debat, frašek nebo *sotties*. A dochovalo se jich ve Francii hodně; jen frašek, které byly typickými *machine a rire* na 180! Svět vážný se tu stavěl na hlavu, po rabelaisovsku *à rebours*, a tak tu byla možná i tato modlitba: *In nomine Bachi et Cipli atque sancti Dolii, Amen!* (*Cipla* znamená nálevku ke stáčení vína, *dolius* vinný sud.) Sem patří i nejznámější fraška o mistru Pathelinovi, kde to vypadá jako v dnešní české politice, kdy jeden po druhém nechce nic jiného než ho přelstít a oklamat. Zajímavým žánrem jsou také už jmenované *sotties*, hry s typickými postavami bláznů, zřejmě pozůstatkem svátků bláznů ještě z dob, kdy blázen mohl být zrcadlem pro krále. Dochovalo se ve Francii na 60 textů a jsou dosti kritické – vůči kněžím a mnichům, i když jsou tu i narážky na krále nebo ministry.

V titulu této recenze jsem napsal, že kniha Ch. Mazouera je přehledná a inspirující. Jako přehledná by mohla být z francouzštiny přeložena, protože je v ní populárně sepsáno vše, co tvoří z francouzského středověkého divadla onu vyspělou a bohatou divadelní epochu, u nás ještě málo známou. Inspirující je tato kniha v tom, že znovu klade otázky o vztahu náboženského obřadu a divadla, o scénovanosti a ztělesňování (zde – inkarnaci), o mimetičnosti a alegoričnosti, o vztahu divadelních laboratoří a institucí, o divadelní ansámblovosti (bratrstva), o potřebě divadla vážného (*sublime*) i veselého (*du rire*). A to je otázek víc než dost.

Jan Hyvnar

Poznámka k prehistorii vizuálních studií

*Pozdní dvacáté století je obdobím,
ve kterém se obrazy staly reálnějšími
než realita sama...*

Jean Baudrillard

Těžko už si vzpomenu, ze kterého Baudrillardova díla jsem si před lety vypsál tento citát, aniž bych musel jít zpět do knihovny a začít všechny jeho věci pročitat znova. Myslím ale, že to snad není v tuto chvíli nezbytné, protože během času se tato jeho aforistická slova stala jakýmsi axiomem, veřejně sdíleným majetkem, folklorem, něčím, o čem se ví, aniž by se tušilo, kdo to vlastně původně řekl...

Že se tak stalo, není ale náhodou, protože ta slova postihla realitu světa po výbojích meziválečné avantgardy, kdy se vizualita stala ústředním znakem kulturních konstrukcí společenského bytí západního světa, kdy se obrazy jeví všudypřítomnými, nikoliv však nezaujatými a přesnými, jakkoliv se díky moderním mechanickým médiím zdají být pouhými odlesky, odrazy reality. Obrazy přestaly být transparentními okny vedoucími do světa, neboť si vzaly za své, že budou svět interpretovat velmi specifickou cestou.

Chris Jencks vidí ne nadarmo v oku středobodu západní kultury, a poukazuje tak na rozpor mezi viděním a vizualitou. Vizualita se vztahuje nejenom podle něho (v té věci panuje mezi teoretiky dost vzácná shoda) ke způsobům, jimiž je vnímání – na základě vidění – konstruováno. Baudrillardův 'okulárcentrismus' je v tomto smyslu vyjádřením postmoderního 'simulacra', tedy odmítnutím možnosti rozlišovat mezi reálným a nereálným, odtržením obrazu z jakékoliv jisté relace ke skutečnému světu.

To všechno, co právě konstatujeme, se nám může líbit nebo nelíbit, ale to je asi tak všechno, co můžeme dělat. Prostě to

tak je, obrazy nás zaplavují a utvářejí silami tím mocnějšími, čím méně viditelnými, náš svět. Vlastně to není všechno, můžeme – nebo spíše měli bychom – je studovat z aspektů změněné kulturní, společenské a geopolitické situace.

Měli bychom se zajímat o to, jakou mají obrazy vnitřní sílu, jakými efekty působí, co je činí tak svádívy a šálivými. V čem spočívá podivuhodnost efektu barvy v obrazu, stejně jako účinnost kompozice tektonických elementů obrazu a do jaké míry je či není vizuální zkušenost vysvětlitelná na bázi textuality.

Měli bychom zvažovat, jak obrazy vizualizují společenské difference, tedy něco jako 'obrat k obrazu' ve společenských vědách, který vysvětluje, že sociální kategorie jsou umělými konstrukcemi, nikoliv tedy přirozenými kategoriemi, ale že ony sociální konstrukce mohou nabývat vizuální formu.

Měli bychom promýšlet a redefinovat postupy, kterými jsou obrazy viděny, vnímány, přijímány, respektive čteny, neboť platí to, co konstatuje John Berger v knize *Ways of Seeing*: „že se nikdy nedíváme na jednu věc, že vždy se díváme na vztah mezi věcmi a námi samými“ (Berger 1972).

Měli bychom studovat, jak se obrazy vkořeňují v širokém významu toho slova do kultury postmoderní éry. Do jaké míry se nové mechanické technologie a nová média socializují a nahrazují, respektive vytlačují psaný text z pozice dosud nejbohatšího a nejvíce fascinujícího mediátora myšlení.

A měli bychom se také soustředit na otázky oscilující okolo toho, čemu říkáme vizuální gramotnost, tj. na otázky rozdílů v chápání obrazu mezi autorem a adresátem se speciálním ohledem k tomu, co divák sám přináší k vidění a vnímání obrazu.

To, a jistě ještě mnohem více, je právě předmětem utvářejícího se oboru 'vizuální studia', jak jsme o něm hovořili v *Disku* 8 (červen 2004). Právě toto vše mi probíhalo hlavou, když jsem se vrhl s chutí na čtení článku Marty Filipové „Prehistorie vizuálních studií“ v *Ateliéru* č. 7 z počátku dubna tohoto roku, který je de facto přepisem příspěvku předneseného na 2. sjezdu historiků umění (uspořádala Uměleckohistorická společnost v českých zemích). Jeho text se odráží od výzkumu, který na téma interdisciplinarit vizuálních studií a globálního charakteru vizuální kultury nejenom mezi teoretiky a historiky umění, ale i filozofy a reprezentanty dalších vědních oborů prováděl v roce 1996 americký časopis *October*.

Článek shrnuje celou řadu zajímavých informací o těch, kteří jsou buď obecně považováni, nebo které autorka sama považuje za důležité z hlediska vývoje vizuálních studií. Jistě nikdy nemůže člověku uškodit, když si znovu uvědomí, jak účtyhodným rozsahem činností se zabýval třeba Aby Warburg, nebo si připomene méně známou podobu Josefa Čapka. Ostatně, jeho článek „Chvála fotografie“ začínající slovy: „Že fotografie je ve srovnání s dobrou malbou pouhou nudou a mechanickou ohavností, o tom dnes nikdo nepochybuje“, mě nikdy nepřestane přitahovat svou rafinovanou skladbou a dovedností autora vybudovat zajímavý, dramaticky zaklenutý text o nepříliš zajímavých záležitostech.

Podstatnými na článku Marty Filipové ovšem zůstávají důvody, proč se nejenom zmiňované, ale i další osobnosti dostávají do centra zájmu při hledání geneze vizuálních studií. Jde o jejich zájem o rituální obřady a zvyky indiánů (Warburg) a o projevy tzv. nízkých uměleckých forem či o primitivní umění (Čapek). Vizuální kultura je tak v článku postavena do jakési protipozice, a je tedy zkoumána jako rezultat činností alter-

nativních vzhledem k 'vysokému', resp. 'akademickému' umění (jakkoliv je to s podivem, na sjezdu historiků umění, členů Uměleckohistorické společnosti v českých zemích na prahu 21. století se vážně operuje s takovými termíny...).

Jsem poslední, kdo by chtěl vyvolávat nějaké emotivní scénky vášnivých hádek, ale nedá mi to, abych nepoložil k tématu „Prehistorie vizuálních studií“ pár otázek...

Nedochází tady k zásadnímu omylu, když se odděluje subjekt pozorování od metody výzkumu? Je možné oddělit 'vizuální kulturu' od vizuálního umění? A dále: není už vlastně nonsens, když se mluví o dějinách umění a přitom se vlastně myslí výlučně „určitá a vybraná, tj. vizuální umění“? Sama Uměleckohistorická společnost ve svém statutu nedefinuje, co se myslí pod pojmem 'umění', ale ve svých sekcích se zabývá prací muzeí či galerií, ochranou památek, a tedy – alespoň částečně – architekturou, všude v textech je implicitně obsaženo umění malířské, sochařské a grafické, ale nikde není zmínka o hudbě, divadle, filmu, koncertních síních atd. Nelze se tedy nezeptat: Dějiny umění, pokud se chápaly a chápou jako 'dějiny vizuálně vnímatelných umění', se nezabývaly vizuální kulturou? A čím se tedy zabývaly a zabývají? Není jenom výsledkem jakési povýšenosti, že tvorba v oblasti tzv. moderních mechanických médií je zkoumána na stejné rovině spolu s kulturami přírodních kmenů? Nevznikají tedy vizuální studia jako důsledek ohraničenosti uměleckohistorických společností, oficiálních institucí, výzkumných uměnovědných ústavů, stejně jako výuky dějin a teorie umění na univerzitách, a – řekněme – neochoty těchto institucí akceptovat skutečnost, že se v závěru 1. poloviny 19. století cosi stalo, co totálně proměnilo vývoj vizuální kultury celého civilizovaného světa?

Odpověď je patrně zcela prostá: Obor 'vizuální studia' zabývající se problema-

tikou vizuální kultury vzniká jednak z potřeby vyplnit kunsthistorií neosídlené prostory zkoumání tak, jak jsme je stručně vyjádřili o pár odstavců výše, jednak z potřeby rozpouštět kdysi v minulosti přísně narýsované hranice jednotlivých společenskovědních oborů, jejichž poznatky jsou nezbytně nutné pro dosažení skutečně hluboké úrovně studia všech aspektů vizuální kultury zahrnující oblasti mnohem širší než ty, ve kterých je zakotvena kunsthistorie...

Teorie sdělování prof. Jána Šmoka pobouřila kdysi (v 60. letech) všechny učené kolegy, považující se za pravověrné kunsthistoriky: možná že měli ke svému pobouření mnoho oprávněných důvodů, ale je také evidentní, že ve svém

rozčilení nepochopili, že vznik této teorie byl vyprovokovaný jejich vlastní neochotou zabývat se výše uvedenými změnami, které se v jejich oblasti zkoumání přihodily s vynálezem fotografie, filmu, televize, a později i počítačů, tedy s objevením se 'moderních mechanických médií', která tak jsou označována jenom proto, že oni sami, tj. kunst-historici, nechťeli chápat, nebo nechápali to, co jim už tři desetiletí předtím (viděno optikou konce 50. a počátku 60. let, kdy Šmokova teorie vznikla) vysvětlil Walter Benjamin, stejně jako v té samé době Marshall McLuhan.

Ne, že by se historie neopakovala...

Miroslav Vojtěchovský

Muzeum moderního umění Andyho Warhola v Medzilaborcích

Jednu z radostí, kterou si nemohu odepřít při své cestě na východní Slovensko, podnikanou jednou za rok, je návštěva Muzea moderního umění Andyho Warhola v Medzilaborcích. Od začátku 90. let, kdy se expozice otevřela, jsem muzeum navštívil vícekrát a s různými pocity. V poslední době si ale s potěšením uvědomuji změny, které nastaly v souvislosti s prostředím, ve kterém se nachází. Při svých návštěvách si rád povídám s náhodnými kolemjdoucími, protože jsou vždy dobrými barometry vztahu kulturní instituce k prostředí. Muzeum moderního umění Andyho Warhola v Medzilaborcích je totiž raritou nejenom tím, že je jediné v Evropě, ale především svým umístěním – 600 km od Bratislavy a kolem 130 km od největšího města východního Slovenska, Košic.

Pro samotné Medzilaborce je muzeum mimořádně exkluzivní dar. Proto také na začátku, v době založení, vyvolávalo zálibnost jiných měst a otázky, *proč se takové muzeum zakládá 'kdesi' dvacet kilometrů od ukrajinských hranic, v prostředí bez dostatečných prostorů a vlastně pro koho, když místní obyvatelé o pop-artu nic moc netuší?* Nejsem příznivcem centralizace kultury, i když je vždy příjemné a také praktické, pokud jsou umělecké expozice umístěny v nepřiliš velké vzdálenosti od sebe. Návštěvníkům to šetří čas i peníze, ale ochuzuje to regiony. Proto je na místě otázka 'jestli to do tohoto prostoru skutečně patří'.

V době založení muzea na začátku 90. let byla otázka umístění hodně aktuální a snaha založit muzeum v hlavním městě nebo v jiném kulturním centru byla také



Fontána se sochou Andyho Warhola, Medzilaborce, Slovensko

ovlivněná politickou změnou a potřebou, aby to, co bylo odpírané, mohlo být přístupné co největšímu počtu lidí. Při prosazování muzea v Medzilaborcích mě o to víc překvapil nepříznivý postoj místních lidí. Domníval jsem se, že bude místními obyvateli přijaté s vděčností a nadšením, budou si vědomi jeho hodnoty a ocení popularitu, kterou jim takové muzeum může přinést. Dalo by se spíš očekávat, že výjimečný projekt podnítl místní obyvatele k novým nápadům a aktivitám, které by mohly přispět k celkovému zatraktivnění a oživení města a možná i k vytvoření nějakých pracovních příležitostí, kterých je v tomto regionu skutečně poskrovnu.

Pamatuji si na jeden z prvních rozhovorů: „*Andy Warhol?*“ odpověděl jeden z místních obyvatelů, „*to byl náký*

umělec? Vyčural se na plech a prodal to za padesát tisíc dolarů. To dokážu taky.“ Jistěže, byl to jenom jeden z projevů jakéhosi vnitřního odporu, který ale bohužel v tomto prostoru nebyl ojedinělý. Část těchto projevů lze sice považovat za dědictví normalizace, ale jenom minulostí se to omlouvat nedá. Právě takové a jiné podobné projevy mě donutily uvažovat o opodstatněnosti existence, a tím samozřejmě i o budoucnosti muzea. Uvědomil jsem si, že v Medzilaborcích, v tomto malém městě na konci Slovenska, došlo ke zvláštní situaci:

Osobní aktivita místního učitele na tehdejší ‘lidušce’, Michala Bycka, dnes kurátora expozice Andyho Warhola, přinesla městu dar z nebe a obyvatelé jako by na to nebyli dostatečně připravení. Michal Bycko začal s touto aktivitou ještě za



Vstupní schodiště do Muzea moderního umění v Medzilaborcích, Slovensko

dob totality, v roce 1987; v té době usiloval jen o získání několika obrazů. Není těžké si domyslet, jaké komplikace mu to přinášelo a s jakými překážkami se setkával. Každopádně se mu za přispění americké i slovenské strany o čtyři roky později, 1. září 1991, podařilo oficiálně zřídit v bývalých prostorách kulturního domu Muzeum Andyho Warhola. Zvláštní postavení a určitou jedinečnost tohoto muzea například i v porovnání s Muzeem Andyho Warhola v Pittsburghu, které je součástí Carnegie Museum of Art, zakládá blízkost rodiště Warholových rodičů. Jeho rodiče, původním jménem Varchola, pocházeli z vesničky Miková nedaleko Medzilaborců a do Spojených států se přistěhovali v roce 1913. Andy Warhol se narodil 6. srpna 1928; v rodině tedy představoval první generaci přistě-

hovalců, kteří se narodili už ve Spojených státech. Proto vlivy nejbližších předků nelze pominout.

Jeden z nejvýraznějších vlivů na osobnost umělce měla matka Júlia, rozená Zavacká. Hned ve vstupní hale muzea je příznačně umístěný lustr v podobě anděla – výtvar jeho matky. Při mé první návštěvě to byl pro mě jeden ze silných dojmů. Vnímám jsem ho jako prvotní kód, který Warhol vědomě nebo nevědomě rozvíjel, jako by anděl představoval určité tajemství, které má schopnost zasáhnout lidskou senzitivitu a provázet ji celý život. Kresba podobného anděla je uveřejněná také v publikaci prodávané návštěvníkům a je pozoruhodná neškolenými, ale sebevědomými tahy, které vypovídají o přesném vizuálním citění Warholovy matky, která se samozřejmostí kladla

na papír svoji představu. I z této kresby je zřejmé, že výtvarné projevy byly součástí života Varcholových, o čemž vypovídá nejenom počet výtvarníků v rodině: kresba také poukazuje k prvotním zdrojům Warholova výtvarného zájmu, pokud se jich lze dopátrat. Jednou ze zálib Júlie Warholové bylo například malování domů v rodné Mikové, s oblíbeným motivem kuřecích nožek. Ty se také objevují na plátnech Paula Warhola, jak se o tom zmiňuje Bycko v brožůře *Andy Warhol v kraji svých rodičů*.

O vlivu matky na Andyho Warhola jistě nelze pochybovat a její počáteční signování jeho obrazů vypovídá nejenom o vzájemné blízkosti, ale také o určitém symbolickém společném autorství, které bylo součástí Warholovy osobnosti. Právě vztah Warhola k matce, jejich vzájemná spjatost, zdánlivě formálně vyjádřená jejími podpisy pod jeho obrazy, představuje jaksi v přeneseném smyslu slova také spjatost Andyho Warhola s původním prostředím. Ne že by svůj rusínský původ veřejně proklamoval. Jeho prohlášení o tom, že je *odnikud*, spíše naznačují, že tomu nepřikládal důležitost, nebo že tato záhadnost patřila ke způsobu jeho osobní prezentace. Jeho matka však udržovala písemný kontakt s příbuznými ještě v 70. letech minulého století. V muzeu je dokonce deska s rusínskou písní, kterou nahrála a poslala jedné ze svých tří sester Zavackých. Ty ji však nikdy neslyšely, protože neměly gramofon.

Součástí nového zájmu o Warhola je dokumentární film *Absolut Warhola* polského režiséra Stanisława Muchy v německé produkci. Je pozoruhodný tím, že režisér natáčel především v prostředí Mikové a poměrně velký prostor poskytl příbuzným. Kromě jiného se z filmu také dovíme, že Júlia Warholová posílala při-

buzným kresby Andyho, ty se však nezachovaly, podobně i jeho návrhy bot. Poměrně groteskně působí stesk nad tím, jaké bohatství tito příbuzní vyhodili a co všechno jim to dnes mohlo přinést. Vníмали Warhola především jako mimořádně populárního příbuzného, nikoliv jako umělce a zakladatele pop-artu. Dokumentární film ale také vypovídá o důležité změně, která se v průběhu let udála. Film začíná otázkami na místní obyvatele ohledně cesty do Mikové a Medzilaborců. Obyvatelé přilehlých vesnic znali základní informace: *Andy Warhol, malíř světového formátu, se narodil v Mikové a má muzeum v Medzilaborcích*. Dotazování se na členy filmového štábu usmívali s případnou radostnou narážkou, že možná i oni jsou Warholovi příbuzní. Podobně projevovali i příbuzní hrdost nad tím, že jsou rodinně spřízněni s tak významným člověkem. Vytvořili si o něm ovšem vlastní představu, která se skutečným Andym neměla mnoho společného. Uvědomovali si ale, že svět si jeho díla váží. S tím totiž souvisí změna postojů za patnáct let od založení muzea. Za tuto dobu se podařilo místním obyvatelům zprostředkovaně *přes druhé* přijmout jeho uměleckého dílo. Každopádně je to potěšující a jistě s tím souvisí i vnější vzhled muzea, s fontánou a sochou Andyho Warhola. Dokonce hned vedle postavili penzion s názvem Andy, kde se mohou případní návštěvníci ubytovat. Naposledy, když jsem muzeum navštívil, potkával jsem tam o hodně víc návštěvníků než předtím. Všem návštěvu muzea doporučuji, i když se zdá, že Muzeum moderního umění Andyho Warhola v Medzilaborcích je někde na konci světa. Do tohoto konce světa totiž poměrně vhodně zapadá.

Július Gajdoš

Druhé mládí Kašpara Junga

(rozhlasová hra o třech stadiích)

Přemysl Rut

1998 / 2005

Osoby:

Kašpar Jung, šedesátník

Marjána, o tři roky starší

Vlasta Našinec, Jungův vrstevník

Sláva Čechů, taky v Jungových letech

Maminka, zemřela v osmdesáti

Tatínek se nedožil padesátky

Odehrává se v Kutné Lhotě koncem roku 1989
a o rok později.

První stadium: večer po návratu

1

Spojené symfonické orchestry hrají směs českých národních hudebních básní. Nesmí chybět Má vlast, O rodné zemi, Praga, může se ozvat i Ta naše písnička česká, ale v dostatečně ambiciózním pojetí – s velkým počtem smyčců. Strihy by měly být organické, aby koláž působila jako dílo z jednoho kusu. Posléze kulminuje a skončí.

Jung *(zahvízdá do ticha výrazný swingový motiv – začátek refrénu písně Hřebík v botě. Po chvílce čekání signál zopakuje)*

Marjána *(z okna)* Jděte si hvízdát jinam.

Jung Sorry. Paní Jungová už spí? *(I v češtině má pan Jung zřetelný americký přízvuk)*

Marjána Paní Jungová už se neprobudí. Co jste jí chtěl?

Jung Rozumím dobře? Paní Jungová zemřela?

Marjána Včera měla pohřeb.

Jung *(po pauze)* Pan Jung je doma v Americe.

Marjána Pan Jung je doma v Americe.

Jung Mladý pan Jung. Já se ptám na otce.

Marjána Ten zemřel v roce šestapadesát.

Jung Ferdinand Jung?

Marjána Kočáry, fiakry, drožky.

Jung Madam, vidíte ten kufr? Ten kufr obsahuje dopisy Ferdinanda Junga. Poslední přišel, je tomu dva týdny.

Marjána Vážený pane, vidíte ty ruce? Témahle rukama jsem v šestapadesátém roce prala Ferdinandu Jungovi košili do rakve.

Jung Vy jste Marjána?

Marjána Vy jste mladej pán.

Jung Smím dál?

Marjána *(se lekne)* Nemám uklizeno.

Jung Marjáno, nepřijel jsem kontrolovat, jestli není na kredenci prach. Musíte mi přece vysvětlit, co se tu stalo.

Marjána Co by se stalo? Přijel jste s křížkem po funuse.

Jung *(otvírá kufr a obálku)* Podívejte se: „Milý synátore... Tvůj milující otec. V Kutné Lhotě dne 28. října 1989.“ Před měsícem. Na den přesně.

Marjána Když nevěříte mně, zeptejte se prvního, koho potkáte. *(Opraví se)* Prvního v našem věku.

Jung Nezlobte se. Nerozumím tomu.

Marjána Na to si zvyknete.

Jung Žije tu ještě někdo, koho jsem znal?

Marjána Zastavte se U černýho koně.

Jung Dá se tam přespat?

Marjána Určitě. Je dávno po sezóně. *(Pauza)* A ráno přijďte. Uvaříme vám kafe.

Jung Děkuju. Dobrou noc.

2

Kroky, z okna znělka televizních novin, z parku potlesk holubích křídel, vítr, kroky.

Maminka Prosím tě, dělej něco.

Tatínek Co můžu dělat? *(Uvažuje o tom)* Leda o půlnoci, že bych zkusil, jestli se dostanu ven.

Maminka O půlnoci bude pozdě! Každou chvíli je tady, cítím to v kostech. Až si přečte datum na náhrobku –

Tatínek To sis měla rozmyslet včas.

Maminka Copak se to dalo čekat? I pan profesor Krupička říkal ještě devatenáctého listopadu: „Milá paní, ti jejich klasikové měli pravdu: tohle je skutečně poslední kapitola dějin. Jak plynou roky, marasmus se šíří a nikdo už nemůže říct, že stojí na břehu. Prvních dvacet let jsem čekal na převrat. Ale teď? Kdo tu má ještě sílu něco převracet? A proč, když je dole stejnej hnůj jako nahoře?“

Tohle může skončit jenom tak, že se v tom všichni zalkneme.“

Tatínek Kdybys neposlouchala Krupičku a vzpomněla si na mě –

Maminka Když jsem si vzpomněla na tebe, musela jsem se smát. „Aničko, neboj se, pravda zvítězí, tohle všechno jsou jen zkoušky, které Bůh dopustil, aby se ukázalo, kdo je hoden jeho požehnání. Pokud obстоjíme, Kašpar se vrátí, obnoví firmu –“

Tatínek Nevím, co je na tom k smíchu. Na moje slova právě dochází. Ještě dnes ti Kašpar přinese kytici chryzantém!

Maminka A tobě láhev brandy. A pak se dočte – (*Mamince se úzkostí zatají dech*)

Tatínek Aničko, neboj se, on to pochopí.

Maminka Ty jsi tak klidný.

Tatínek To už tak bude pořád. Pamatuješ, jaký jsem byl vztekoun? Jak jsem přetrhl kravatu, když se mi zadrhl uzel? (*Spokojeně*) Nic naplat: došel jsem věčného klidu.

Maminka Ano, pán si tu spí, a co já zatím vytrpěla –

Tatínek – to můžeš vyčítat jen sama sobě. Kdybys Kašparovi třiadacet let nelhala, nemusela bys v těchto památných dnech umírat ze strachu, že se vrátí. Místo chryzantém mohl ti koupit bonboniéru a kdo ví, třeba už dnes večer mohli jste spolu sedět u svátečního ubrusu a vyprávět si o tatínkovi, který se toho nadožil.

Maminka (*už při zmínce o bonboniéře začala usedavě plakat*)

Tatínek (*konejšivě*) Aničko, on ti to odpustí.

Maminka Neodpustí. On tady nežil, neumí si představit, že by ho nepustili zpátky, kdyby se tenkrát objevil na pohřbu. Čekali jen na to, aby ho mohli zavřít. Sláva Čechů už se mě i ptal, jestli se Kašpar přijede s tatínkem rozloučit. A Vlasta Našinec se nechal slyšet –

Tatínek Nemluv o nich, už jsem na ně zapomněl. (*Pauza*) Vždyť já vím, žeš to myslela dobře. Kašpar ti nemůže být dost vděčný. Kolik trpělivosti a vynalézavosti bylo třeba, abys týden co týden po třiadacet let napsala mým jménem další dopis! Jak jsi vůbec dokázala uhadnout, co bych asi řekl o událostech, které se staly až po mé smrti?

Maminka Kdybys nám pořád dokola neopakoval ty svoje zásady a rady, musela bych si je vymýšlet. Takhle stačilo sednout si k tvé remingtonce a bylo mi, jako bys mi je diktoval. Kašpar je znal stejně jako já, nemohlo v něm vzniknout podezření. A s podpisem mi pomohl tvůj zvyk opatřovat každou písemnost razítkem Ferdinand Jung, kočáry, fiakry, drožky.

Tatínek (*upjatě*) To byl můj způsob protestu, Aničko. Firmu mi vzali, ale ideu firmy jsem si vzít nedal.

Člověk musí za každých okolností –

Maminka Ticho!

Tatínek *zmlkne. Naslouchají. Opravdu jako by někdo přicházel po cestě sypané drobnými kamínky.*

Tatínek (*šeptem*) To není on. Kašpar má pevný krok. Pamatuješ, jak dupal po schodech?

Maminka Je o čtyřicet let starší.

Tatínek Pravda. On ještě stárne. (*Radostně překvapen tím nápadem*) Je starší než já!

Maminka Pssst!

Kroky se přibližují a zastaví. Dlouhá pauza.

Tatínek (*šeptem*) Je ten můj nápis vůbec ještě čitelný?

Maminka Mlč, prosím tě.

Tatínek Slyší leda déšť a vítr.

Maminka Už to ví. Zdrávas, Maria, milostiplná, Pán s tebou, požehnaná jsi mezi ženami a požehnaný plod života tvého Ježíš. Svatá Maria, pros za nás hříšné, nyní i v hodinu smrti naší, amen.

Tatínek Modlit by se měl on.

Maminka Otevřel kufr. Teď roztrhá ty moje dopisy.

Tatínek To bych udělal já, on je spíš sentimentální po tobě. Nechá mi tady láhev.

Cvaknutí fotoaparátu.

Tatínek Vyfotografoval si nás. Je to Američan! Maminko, firma Jung bude v dobrých rukou.

Odmílčí se a poslouchá, jak se kroky pomalu vzdalují.

3

Rádío U konička hraje Znáš tu zem líbeznou s Waldemarem Matuškou.

Jung U toho piva někdo sedí?

Vlasta Ten už je pryč.

Jung Jste si tím jist?

Sláva Přijměte místo, ten už se nevrátí.

Jung Třeba se právě vrací. A celou dobu tu na něj čeká pivo, které tenkrát raději nedopil, aby mu neujel vlak.

Vlasta (*zhnuseně*) Nelijte to do sebe, víte, jak dlouho to tady stojí?

Jung Jednačtyřicet let.

Sláva To zase ne. Ivanka si dává na čas, ale před jednačtyřiceti lety ještě ani nebyla na světě. – Ivanka, pivo pro pána!

Vlasta Pane, to je kufr! Copak v něm máte?

Sláva Ale Vlastíku, nech aspoň pána napít.

Jung Rád vám to řeknu: dopisy od maminky.

Vlasta Tolik dopisů?

Jung Přes dva tisíce.

Sláva To musela být moc hodná maminka.

Jung Však jste ji znali. Anna Jungová.

Vlasta Kočáry, fiakry, drožky, vdova?
Sláva Ty jsi Kašpar Jung?
Jung (*potěšen*) A ty – počkej, budu hádat.
Vlasta To neuhodneš: Sláva Čechů.
Jung Na mou duši. Kdybyste nenapověděl, poznal bych ho.
Sláva Už to není, co to bejvalo.
Jung Přibyló tě, ty kluku. Aspoň je vidět, že ses neměl špatně.
Vlasta A na Vlastíka Našince si nevzpomínáš?
Jung Jakpak ne. – Vlasto!
Vlasta Buď vítán, hochu zlatej. Je to možný?
Jung Jak kapky jsme se rozpršeli a po širším světě tom.
Sláva Vy jste holt měli doma knihovnu.
Jung Snad ještě máme, ne?
Vlasta Tak na ten návrat ztraceného syna!
Jung To bychom si ale měli připít něčím onačejším.
Sláva Tady nejsi v New Yorku, chlapče. Ivanka nalívá jen tuzemský rum.
Jung Mám v kufru láhev brandy.
Vlasta S tebou se opravdu vracejí lepší časy!
Sláva Ivanko, skleničku pro pána, ale bez rumu!
Jung A když přinesete dvě, připijete si s námi!
Vlasta Jak to s ní umí, světák!
Sláva Opatrně, Kašpare, abys nemusel zase utíkat. (*Chlpský smích*)
Jung Teď už nevytáhnu paty. Přátelé, na mé druhé mládí v rodném hnízdě! (*Připítek*)
Sláva Město tě vítá, jak jsi je opustil. Náměstí Lido-vých milicí se už zase bude jmenovat Na Kozím plácku –
Jung (*skoro zpívá*) Na Kozím plácku! To nenajdete v celým slavným New Yorku!
Vlasta Náměstí Sboru národní bezpečnosti už je zase Na Havličku –
Jung A Pětadvacátého února?
Sláva i Vlasta (*vítězně*) Osmého listopadu!
Jung Všechno při starém! Jako by se ten pokus o nového člověka ani nekonal. Nakonec ještě budou Swingové úterky Jarky Makovce!
Vlasta Středy.
Jung Úterky! To jsem ještě nezapomněl.
Sláva My taky ne.
Jung (*aby předešel malichernému sporu*) Tak ať je po vašem. Úterky nebo středy, vždyť je to jedno. Hlavně že jsme zase pohromadě. Nedovedete si představit, jak se mi stejskalo po někom, kdo by měl tytéž vzpomínky jako já! Kdo by například věděl, co je to melta!
Vlasta Cikorka!
Sláva Marbulínek!

Jung Prdeláčka!
Vlasta Aprovizace!
Sláva Ultraphon!
Jung Lucerna-film!
Vlasta Rodokapsy!
Sláva Radion pere sám!
Jung Zavřete oči, odcházím!
Vlasta Zachvátí-li tě, zahyneš!
Sláva Úlohou poválečného Československa je vytvořit most –
Jung – mezi Východem a Západem!
Vlasta Na světě jsem dnes opět rád –
Sláva – já radost mám a chci se smát –
Jung – to proto, že zas vidím plát –
Všichni – světa promenád!
Po každém slově či sloganu pánové heknou rozkoší.
Jung Byl to krásnej svět!
Sláva A jak vidíš, nic se z něj neztratilo!
Jung (*najednou posmutněl*) Jenom se to teď všechno vejde k jednomu stolu. (*Pauza*)
Sláva (*jako by tu větu říkal několikrát denně*) Tak jak to bylo, pěkně popořádku.
Jung (*překvapen*) Pardon?
Vlasta (*zachraňuje situaci*) Slávka zajímá, jakou jsi měl cestu.
Jung O. K. – To je náhodou docela dobrá story. Sedmadvacátýho listopadu jsem měl zrovna největší byznys za všechny ty roky. Představte si, v Columbii vyjde z domu taková nenápadná stařenka, mávne na mě průsvitnou kostnatou ručkou, a jestli bych ji nevzal do Bostonu. Víte, jak je to daleko?
Sláva Takže povolání: taxikář.
Vlasta Kočáry, fiakry, drožky.
Jung Správně! Rodinná tradice! Kde jsme to přestali?
Sláva Z Columbie do Bostonu.
Jung (*zachytí nit*) Tak. To je lán světa! Madam byla zřejmě bláznivá milionářka. Why not, povídám, a vyjeli jsme. Konce to nebralo, Raleigh, Richmond, Washington, Baltimore, Philadelphia, na tachometru mi naskakovaly dolary, ale věřte mi nebo ne (*slzy v hlase*), stejně jsem po celou tu dobu myslel na to, že bych se raději kodrcal ze Zatuchlic přes Marno a Smdrlec nad Hnusnou až sem k vám do Kutný Lhoty. Už aby bylo po všem tom pekelném místě, kam nepatřím! A najednou slyším z rádia, že v Československu je revoluce. Jedna věta a hned zas ten jejich baseball. Mohlo se mi to jen zdát, napadlo mě, přišel na mě mikros pánek a v něm zrovna nejkrásnější sen. Ale probudit už se z něj nedám. Šlápnu na brzdu a zastavím uprostřed prerie. Madam že chce do Bostonu. Teď jedu domů já, povídám. Do Kutný Lhoty. Ma-

dam že nerozumí. Chci zkrátka prožít poslední léta ve společnosti lidí, kterým nemusím vykládat, co je to Kutná Lhota. Madam že nevystoupí, že si objednala vůz. Je váš, slyším se. A už vstávám, přeju madam šťastnou cestu, zabouchnu za sebou dvířka a ve vteřině stopnu první starou rachotinu s newyorským číslem. Doma – říkám doma, ale myslím tím ten byt, kde jsem všechny ty roky žil jako na návštěvě – vyzvednu úspory, sbalím kufr a jedu na letiště.

Sláva Co na to Alma?

Jung (*zaskočen*) Odkud znáte Almu?

Vlasta Z fotografie.

Sláva Maminka se s ní jednou pochlubila.

Vlasta Byla to první barevná fotografie, kterou jsem viděl. Měl jsi na ní ještě zlatý vlas. Kašpar, Alma a dvě krásné děti, chlapec a děvčátko. Rodinka jako z telenovely.

Jung To už není pravda, pánové. James je lodní kučař, v jednom kuse někde na moři, Marilyn se vdala do Mexika, Alma je po smrti. Dobrá žena, svým americkým pragmatismem mi v začátcích hodně pomohla, ale nakonec prošla mým životem jako cizinka. Až se rozplyne kouzlo exotiky, těšil jsem se, objevím pod ním kouzlo domova. Kouzlo exotiky se rozplynulo brzo, ale za kouzlem domova jsem se musel vrátit mezi vás. Promiňte, mluví a nenalívám. Ivanko, pojďte si ještě pro jednu. Do druhý nožičky. A jestli máte volný pokoj, napište mě tam. Dnes budu spát tady. U koníčka! Tady jsem se naučil foxtrot, Ivanko. Zrovna na tom místě, kde stojíte. To bejval parket. Swingové úter... (*opraví se*) středy Jarky Makovce! (*Zpívá*) Hraje se swing a v sále je shon, každý se ptá, proč skáču jak slon, nemůže vědět, že v botě jedné dnes hřebík mám. Chci říci vám, že nejsem vždycky –

Sláva a Vlasta (*vyštěknou jako saxofonová sekce*) Ne!

Jung (*pokračuje ve zpěvu*) – při tanci svém tak excentrický –

Sláva a Vlasta (*opět jako riff*) Ne!

Jung (*pokračuje*) – to pouze proto, že v botě jedné dnes hřebík mám.

Sláva a Vlasta (*duo ve stylu melody boys*) Dneska říká ten, kdo není slepý, že jsi v tanci prostě velko, velkolepý –

Hospodský swing se prolne do originální nahrávky písne Hřebík v botě /Bauer-Hála-Moravec, 1946/: „Prý v tanci mám až závratný styl, však já prožil teď pár těžkých chvil, co mám si počít, když v botě jedné dnes hřebík mám.“

Jung (*Ivance, podmalován hudbou*) Když jsem pak za

velkou louží vystoupil na pevninu, hodně jsem na ten svůj foxtrot spoléhal, ale tam už ho, Ivanko, nikdo netančil. Musel jsem začínat z ničeho. Nudím vás, vidíte. Jednolůžkový pokoj. Ale s růžovými sny! Co se zdá první noc, to se určitě vyplní! (*Hudba dochraje*)

Vlasta Ty ses nezměnil, Kašpare.

Sláva Jen abys nemusel zase utíkat.

Vlasta Teď už by ti tam neuvěřili, že k tomu máš politický důvody.

Jung Jak to myslíte?

Sláva Však ty dobře víš.

Jung Co mám vědět?

Vlasta Slyšíte, Ivanko, na Mařenku už si Kašpar nevzpomíná. Na vás by taky zapomněl.

Jung (*úplně vyveden z míry*) Na jakou Mařenku?

Sláva Promiň. Mařenka se nepočítá.

Vlasta Mařenka, Ivanko, byla jenom služka. Něco jako věšák na klobouk.

Sláva Utěrka na nádobí.

Vlasta Hadr na podlahu.

Jung (*jako by sledoval rychlou hru a snažil se pochopit její pravidla*) To jako naše Marjána?

Sláva Konečně. Pán si vzpomněl.

Vlasta Všimla jste si, Ivanko, podle čeho ji poznal?

Jung Vy jste se zbláznili. Nejsou to ani dvě hodiny, co jsem s Marjánkou mluvil.

Sláva Jak tě přivítala?

Jung (*nechce Marjánu pomluvit*) Nemá uklizeno. Nečekala mě.

Vlasta Čekala dlouho. To ty jsi nečekal, že se s ní ještě setkáš.

Sláva A je to tady. Člověk před ničím neutěče.

Vlasta Život ho přivede zpátky na místo činu.

Jung (*začíná chápat smysl jejich hry; hlas se mu chvěje rozhořčením*) Tak dost, pánové. Já jsem neměl před čím utíkat. Já jsem odtud odešel, rozumíte, jako odchází slušný člověk ze špatné společnosti. Odešel jsem, aby moje přítomnost nemohla být vykládána jako tichý souhlas s křivdami a zločiny zdivočelé lůzy, která se tu dostala k moci. (*Dýchá, jako by se porval*)

Sláva (*po pauze, tiše*) Chudák Mařenka.

Jung (*vybuchne*) Jestli mi ještě jednou vyčeš Mařenku –

Vlasta Nerozčiluj se, Kašpare; vzpomeň si, co říkal Masaryk: rozčilení není program. (*Pauza*) Byl jsi dlouho pryč a za tu dobu sis o sobě leccos namluvil, abys byl sám před sebou hezkej.

Jung Vy jste si tu o mně nic nenamlouvali?

Sláva To by si nikdo nedovolil. Tady se vždycky našlo dost lidí, který věděli, jak to bylo. Ale tys tam ne-

měl nikoho, kdo by tě opravoval. Nikdo ti neřek:
Kašpare, tohle na mě nezkoušej.

Vlasta Tady tě tenkrát znali všichni. Ještě žila paní

Lásková, pan učitel Tydlitát, Chobodidesovi –

Sláva Žil jsi, jak se praví, ve vzpomínkách pamětníků.

Vlasta Myslel sis, že jsi za vodou, a zatím jsi byl po-
řád tady s náma.

Sláva My jsme tvoje mládí, Kašpare.

Vlasta Nebýt nás, kdo by tě tu chápal?

Jung Těší mě, pánové, že jsem vás tu ve zdraví zastal,
velmi rád si s vámi zavzpomínám, ale ne na toho
Kašpara Junga, kterého jste si za ty roky vybájili,
aby vás netrápilo svědomí.

Sláva Kašpare, měli jste dům?

Jung Dům jsme měli. A doufám, že ho teď dostanu
zpátky.

Vlasta Budiž ti přáno. Historická situace je příznivá,
a pokud se nenajde nějaký kostlivec ve skříni, nic
by nemělo bránit tomu, aby ses konečně ujal dědic-
tví po otci.

Jung O tom **vy** rozhodovat nebudete.

Sláva Kdo ví? Je nás tu málo, kamaráde, a každou
chvilí nás někdo opustí, musíme pak rozhodovat
skoro o všem. Je to někdy nad naše síly, ale pokud
se mají věci pohnout z místa –

Vlasta Měli jste v domě služku?

Jung A proč by ne? Neměla se u nás špatně.

Sláva Měla se tak dobře, že začala tloustnout.

Jung Ty máš něco s okem?

Vlasta Sláva mrká, abys rozuměl.

Sláva Už tenkrát ses tvářil, že nevíš, jak se to mohlo
stát.

Vlasta A zatím pod okny pochodovaly zástupy, bylo
třeba jednat rychle.

Sláva Tehdy byla historická situace příznivá spíš pro
ni. Nebylo těžké připravit mladého pána o všechno,
co mu pan otec naspořil. Stačilo ukázat prstem. Li-
dová spravedlnost už by se postarala o všechno
ostatní.

Jung (*nevěří svým uším*) Prosím vás, za koho mě
máte?

Vlasta Pro jistotu uložil mladý pán své jmění do kufru
pod čisté košile a vydal se s ním na dalekou cestu.

Sláva Doma tím koneckonců uvolnil svůj pokoj, hned
vedle pokojíčku pro služebnou. Co by si mohla svo-
bodná matka přát víc?

Jung A v tomhle zrcadle bych se měl poznat? Já mám
taky paměť, soudruzi. A z maminciných dopisů vím,
co jste dělali, když už jsem tady nebyl! Že jsem si
s váma vůbec sedal k jednomu stolu! Už se to ne-
stane. Sbohem.

Bouchnou dveře.

Vlasta Myslím, Ivanko, že tu objednávku můžete
stornovat. Pán dnes určitě spát nebude. Tady ani
jinde.

Poryv symfonické básně.

Druhé stadium: měsíc po návratu

1

Jung (*se přidá k orchestru pijáckou písničkou v ang-
ličtině. Je mnohem opilejší než v předchozí scéně.
Konečně zabuší na vrata "svého" domu*)

Marjána (*odemkne*) Ty zase vypadáš.

Jung Hajzlové. Kurvy. Svině.

Marjána Mně to neříkej. Já je znám.

Jung Víš, co jsem od nich musel vyslechnout?

Marjána Kolikrát už jsi sliboval –

Jung Třiatřicetkrát.

Marjána (*překvapena*) Že to víš tak přesně.

Jung (*opile vysvětluje*) Marjáno. Já jsem si hned po
tom prvním večeru říkal, že už toho bylo dost. Jed-
nou stačilo. Ale ráno když jsem se probudil a nikde
nebylo živý duše, která by věděla, co je to Kulíkův
humoristický kalendář, tak jsem se rozhod, že jim
dám ještě jednu šanci. To máme dvě. Pak jsem si
večer zase říkal, že už toho bylo dost. Dvakrát sta-
čilo. Ale když ráno široko daleko nikdo nevěděl, co
je to Pilnáčkovovo mýdlo, tak jsem se zase rozhod, že
jim dám ještě jednu šanci. To máme tři. A potřetí
jsem si taky říkal, že už toho bylo dost. Třikrát sta-
čilo. Ale ráno –

Marjána Já jsem si zase každou noc říkala, že už ti
příště neotevřu. Já nejsem tvoje služka, Kašpare.
Když se neumíš chovat jako slušnej člověk, jdi, od-
kud jsi přišel.

Jung To je to. Já jsem přišel tady z toho pokoje: tady,
kde teď stojí tvůj šicí stroj, stávala moje kolébka.
(*Náhle zařve*) Kde je?

Marjána Kašpare, jestli na mě budeš křičet –

Jung (*řve*) Kde je moje kolébka? Já chci svou kolébkou!
A nad kolébkou broučka s lucerničkou! Já jsem se
vrátil ke svým dětským snům! A ty mě necháš spát
na gauči v kuchyni! Tam já neusnu! Tam já se ne-
vedju! Já –

Marjána Do ložnice tě nepustím. To tak, abys chla-
pům vyprávěl, že se mnou spíš v manželský posteli.

Jung Manželskou postel si nech. Já chci svou –

Marjána – kolébkou, já vím. Nastav nohu, ať tě můžu
zout.

Jung Nejsi moje služka.

Marjána Podívej, co máš na botách. Když ti je nesun-
dám, budu ráno drhnout všechny podlahy.

Jung (*velkoryse*) Zuju se sám.

Marjána Prosím tě, nezouvej se. Jak se předkloníš, budeš zvracet. To už jsme taky vyzkoušeli. Tady si sedni, myslí si, že je rok sedmačtyřicet a že jsem tvoje služka. (*Zouvá mu boty*) Ale pamatuj si, Kašpare, dělám to naposled. Zítřka je Silvestra. Jestli se večer zase takhle zřídíš –

Jung (*zouván*) Kde se tu vzal ten Schikaneder?

Marjána Kdo?

Jung (*rychle vystřízlivěl*) Ten obraz. Tatínek si ho kdysi pořídil do kanceláře kvůli tomu kočáru s koněm.

Dělal tím dojem na lepší zákazníky.

Marjána Paní mi ho dala. Za všechny nákupy a pochůzky... poslední rok už vůbec nevycházela.

Jung Mohla mi o tom aspoň napsat. To není barvotisk, holčičko. Má větší cenu, než tenhle dům.

Marjána Vážně? Kdybych ho prodala –

Jung Opovaž se!

Marjána Je můj nebo tvůj?

Jung (*opatrněji*) Na co potřebuješ tolik peněz?

Marjána Neříkal jsi, že by se za ně dal koupit tenhle dům?

Jung O ten dům mám, s dovolením, zájem já. Stála v něm moje kolébka –

Marjána – i můj gauč.

Jung Co tím chceš říct?

Marjána Že by sis neměl dělat ve městě nepřátele.

Dům ještě není tvůj, Kašpare. A jestli bude, sám ho neopravíš. Když chceš, aby ti připomínal mládí, nemůžeš nakupovat v obchodě na rohu. Jen Sláva Čechů ví, kde dneska jsou fiakry po tatínkovi. Jen Vlasta Našinec ví, kdo by je uměl dát dohromady. Kdo ti vymění válec v remingtonce? Komu ještě zbyly jehly ze starýho gramofonu? Na koho se obrátíš pro trochu šmolky do vápna? Sláva s Vlastou by pro přítele z mládí sehnali první poslední, ale když ze sebe budeš dělat něco lepšího, nehnou pro tebe prstem, Kašpare. Jestli se jim zprotivíš, umřeš v troskách. Dej na mě, už nejsi nejmladší.

Jung To jim mám přiznat, že jsem utíkal ze strachu před následky našeho poměru? Sama víš nejlíp, že to není pravda. Nikdy nezapomenu, jak jsem se styděl, když jsem jednou musel vzít do rukou tvůj živůtek, abych si mohl sednout na židli.

Marjána To teda máš na co vzpomínat.

Jung Prosím?

Marjána Kašpare, proč by sis jako dědic firmy Ferdinand Jung, kočáry, fiakry, drožky, nemohl v mladých letech dovolit tajnou avantýru se služebnou? Je to tak špatná vzpomínka?

Jung Vůbec ne. Ale není moje! Moje mládí –

Marjána Tvoje mládí je pryč. Mysli na stáří.

Jung Rozbolela mě hlava. Zkusím to zaspát. (*Několik kroků, pak otevře dveře*)

Marjána Ale ne v mé ložnici! To je americký mrav?

Jung Promiň, už se mi všechno plete. Kdysi tu byl dětský pokoj. (*Překvapen*) Ty tu máš maminčino zrcadlo? A tatínkův šachový stolec! A koberec! A lustr! A –

Marjána Vypτάváš se jako exekutor. Víš, kolikrát jsem pro milostivou paní volala doktora? Třeba uprostřed noci? Kde jsi byl zatím ty?

Jung Já ti to neberu. Ale proč nenapsala? Byl bych jí poslal peníze.

Marjána Zřejmě se o tom nezmínila, aby tě nenapadlo, jak to mohl dovolit pan otec. (*Pauza*) Nač myslíš? Jak to dostat zpátky?

Jung Nech toho.

Marjána Promiň.

Jung Myslím na ty dopisy. Co v nich je, není pravda, a co je pravda, v nich není.

Marjána Však už je nebudeš potřebovat. Jsi doma, vidíš sám, jak to tu vypadá.

Jung To je mám spálit?

Marjána Dělej, jak rozumíš.

Jung Dobrou noc.

Klapnou dveře různé dveře.

2

Maminka Co se pořád obracíš, Ferdinande. Spi.

Tatínek Tobě je to jedno?

Maminka To už není náš život. Kašpar si poradí. Musí sám vědět, co je pro něj nejlepší.

Tatínek Neví nic! Po měsíci vůbec neví, čím je! Já je znám! Na vlastní kůži jsem poznal, co dovedou! Měsíc jim trvalo, než se mě vytloukli doznání ke všemu, co jsem nespáchal. Ale nesnesu, aby se to teď opakovalo na mém synovi!

Maminka Lež, Ferdinande, nerozčiluj se. Všichni chtějí mít hezké vzpomínky. Nemůžou potřebovat, aby vedle nich Kašpar seděl jako živá výčitka.

Tatínek Ty jsi snad na jejich straně!

Maminka Jsem při Kašparovi mnohem víc než ty. Já totiž na rozdíl od tebe vím, jak je tomu, kdo přežije. Půl života jsem opatrovala každou vzpomínku, bála jsem se o každou zkušenost, hlídala tvou památku, Ferdinande, a za tu dobu se ze mě stala nesnesitelná špičatá bába, která už se hádala i sama se sebou. Chtěl bys, aby takhle skončil Kašpar?

Tatínek Kašpar nese moje jméno, maminko. A já nestojím o to, aby na ně měla právo ta pijavice –

Maminka Ferdinande, zapomínáš se.

Tatínek Neokrádala tě snad?

Maminka V posledních letech byla bych bez ní nemožná.

Tatínek Ano. A ona to věděla a uměla toho využít. Za pochůzku na poštu kárafa z broušeného skla, za nákup v mlékárně benátské zrcadlo, za objednání instalatéra šachový stoleček. Teď zrovna tak nezištně pečuje o Kašpara. Za odemknutí domovních dveří si vezme vzpomínku na otce, za vyčištění bot vzpomínku na matku –

Maminka Vzpomínky mu budou k ničemu, když s nimi zůstane sám.

Kroky.

Tatínek Pššt!

Maminka Kašpar!

Jung Maminko, co si mám počít s tím kufrem dopisů?

Tatínek Především nám neskákej do řeči, když se radíme o vážných věcech! Budeš mluvit, až budeš tázán!

Maminka (*mírně*) Nech ho, Ferdinande, už je velký! – Synáčku, na nás se neohlížej, tatínkovi se to snadno řekne –

Tatínek Ty to dítě zkazíš, maminko! – Kašpare, vrátil ses přece kvůli tomu klukovi, který měl tenkrát život před sebou. Vrátil ses k oknům, která jsi rozbil, k marným slibům, že už budeš hodný, k domácím úkolům, které jsi zapomněl napsat, k bramborám, kteréš nechal na talíři, k firmě, kterou jsi zdědil. Nemohl ses dočkat, až to všechno zase vezmeš na sebe, spraviš, cos pokazil, dokončíš, co jsi započal, dohoniš, co jsi zameškal. To ti najednou stačí, že jsi mezi svejma? Kvůli tomu ubožákovi, kterého z tebe chtějí udělat, by ses doufám nevracel!

Maminka Hlavně že se vrátil, tatínku! Snad by sis nepřál, aby zůstal v cizině.

Tatínek To jsem neřekl.

Maminka Tak už raději mlč, nebo to ještě řekneš a pak tě to bude mrzet celou věčnost.

Jung Tady se toho dozvím. Vždycky jste se začali hádat, když jsem potřeboval s něčím poradit.

Maminka Kašpar se vrátil, aby si odpočinul. Aby tu jednou odpočíval s námi. Tahle země je jeho ko-lébka, odtud vzešel a sem se navrá –

Kroky. Hlas rodičů do ztracena.

3

Silvestr U koníčka.

Sláva Kdes byl tak dlouho? Pomalu bude půlnoc!

Jung Na hřbitově.

Vlasta To je nerozum, Kašpare. Sáhni si do svědomí. Živé necháš na sebe čekat, a pak je burcuješ, když jsou mrtví.

Sláva Aby se ti to nestalo i s náma.

Vlasta Teď už jsme na řadě my, kamaráde.

Sláva Za chvíli se změní letopočet –

Vlasta Přijde jiná doba –

Sláva To už nebude svět pro nás –

Vlasta Tak budme rádi, že nám ještě hrajou –

Zní koláž swingových písní na téma „vzpomínky“: Když nám bývalo šestnáct, Vzpomínky jako stín, Každý měl rád pohádky, Do starých známých míst, Touha domů vede srdce znavené aj. Mělo by to působit jako velmi sentimentální vnitřní monolog opilého mozku.

Třetí stadium: rok po návratu

1

Jung Kde jsi sehnal ten gramofon, Vlasto?

Vlasta Sehnal bych cokoliv, aby ses tu cítil jako doma.

Jung Jako tenkrát.

Sláva Ivanko, šampaňské pro ženicha a nevěstu!
Bouchne zátka.

Vlasta Teď jsi teprve našel ztracený mládí, Kašpare. Už jsme se báli, že to nestihneš. Ale když ses nerozpakoval před lety –

Jung Marjánce se nedalo odolat. Myslete si o mně, co chcete, ale kdybyste viděli ten zadeček, když se skláněla pro elektrolux –

Vlasta Mně to nevysvětluj, já mít tu možnost –

Sláva Jsme jenom z masa a kostí.

Vlasta – Jenomže my jsme měli první vysavač až v šedesátých letech.

Jung Tak na tu dávnou lásku, pánové! (*Připítek*) Marjánko, teď už mám právo se zeptat: kdepak je ten můj prvorozený syn? Nebo mám holčičku? Žádného čtyřicátníka tu nevidím. Teď už bys mi ho mohla představit.

Marjána Kašpare! (*Odběhne*)

Jung Slzičky?

Vlasta (*důvěrně*) To dítě se přece nikdy nenarodilo. Když jsi zmizel v Americe, pan otec vnutil Marjánce peníze na doktora. Byla ještě zvyklá panu továrníkovi neodmlouvat.

Jung (*otřesen*) To je moje vina. Vy jste věděli, že jsem vrah?

Sláva Kašpare, neber si to tak. Víš, kolik lidí se tenkrát ztratilo beze stopy?

Vlasta My taky nejsme svatý, kamaráde. Pamatuješ na pátera Brejchu? Toho jsem utlouk těžítkem na dopisy.

Jung (*zaujat*) Nekecej.

Sláva Jen co je pravda. Já jsem byl u toho.

Vlasta Byli jsme mladý.

Jung Já taky. Mladej a hloupej. Nebyl jsem o nic lepší.

(Upřímně se chce rozpomenout) Proč já jsem tenkrát vůbec odjížděl? Všechno mohlo být jinak.

Sláva My jsme chtěli, abys tady zůstal. Přišli jsme pro tebe, i pouta jsme měli s sebou a pásku na oči, ale už jsi byl pryč. Museli jsme tě minout o pár minut.

Jung Něco mi tehdy říkalo, abych to pivo ani nedopíjel.

Vlasta Každý svého štěstí strůjcem.

Sláva V životě rozhodují okamžiky.

Vlasta S tím už teď nic nenaděláme.

Sláva Dopijem ho aspoň dneska! *(Přípitek)*

Vlasta A jaké z toho plyne naučení? Když necháš stát pivo čtyřicet let, promění se ti v šampaňský. To se dosud nevědělo, protože to ještě nikdo nevyzkoušel.

Sláva To máš jako s tím historickým experimentem.

Náhodou je moc dobře, že jsme tím prošli. Američani vědí prd.

Jung Kde je ta holka?

Vlasta Už jde.

Jung Marjánko, odpusť mi to.

Marjána To je v pořádku, Kašpare. Jako by se nic nestalo.

Zní nahrávka foxtrotu Měsíc to zavinil: „Měsíc to zavinil, / ozářil oblohu, / měsíc to zavinil, / já za nic nemohu, / a jak se nám tak smál ten měsíc, starý lhář, / já byl tak okouzlen, že zlíbal jsem tvou tvář. / Měsíc to zavinil, / slíbil nám sladký sen, / měsíc to zavinil / a já jsem nevinen, / a že jsem s tebou prožil tisíc sladkých chvil, / to všechno jenom měsíc zavinil.“

2

Kroky a vítr. Pak kroky ustanou.

Jung Mamince chryzantémy *(pauza)* a tatínkovi dobrou zprávu. Dům vstává z trosek, tatínku, měl bys radost. A nejen dům. Představ si, Sláva Čechů, znal jsi ho, věděl, kam se poděly tvoje fiakry, a Vlasta Našinec ví o někom, kdo by je uměl dát

dohromady. Už jsem tu doma. Když má člověk přátele, neztratí se ve světě. A kdyby jen přátele. Víte, že jsem se oženil? Nevěstu taky znáte, sloužila u vás. Marjánka. Vlastně jsem vás přišel požádat o požehnání. *(Pauza. Vítr)* Je tolik věcí, na které jsem se vás nestačil zeptat, i ve tvých dopisech, maminko, jsou místa, s kterými si nevím rady. A čas utíká, když se dívám zpátky na toho kluka, co sedával vedle tatínka na kozlíku, vůbec se nepoznávám. Jsem to ještě já? Já vím, maminko, ty bys řekla: Hlavně, synáčku, abys byl šťastný. Tatínku, řekni taky něco. *(Pauza. Vítr)* Tak tu buďte spánembohem. Jdu Marjánce pomoci s úklidem po malířích. Obnovili jsme ten firemní štít.

Dlouhý vítr.

3

Jung Marjánko? Kam zmizel ten kočár?

Marjána Kočár?

Jung Ne na ulici. Na tom obraze! Tady stál přece kočár s koněm. Kde je?

Marjána Já jsem si ten obraz nikdy tak podrobně neprohlížela. Je takovej tmavej, nic se na něm nedá rozeznat.

Jung Ale dá, stačí se pořádně podívat. Tady byl kočár!

Marjána Záleží na tom?

Jung To se ví, že na tom záleží. Víš, jakou měl ten obraz cenu? Byl známý v odborných kruzích. Ještě za tatínkova života se na něj chodil dívat profesor Kovárna. Fotografoval ho do knih. Bez kočáru ztratil všechno kouzlo! Vypadá teď jako padělek!

Marjána Stejně jsi ho nechtěl prodávat. Dáš si ještě marmeládu?

Dva závěrečné akordy ze Smetanovy Vltavy.

Konec

Konec dobrý, všechno špatně

(rozhlasová televizní hra)

Přemysl Rut

1999 / 2007

Motto:

*Vydání Sebraných spisů se uskutečňuje s podporou
TV NOVA, Praha.*

(Poznámka v tiráži spisů Jana Patočky, svazek 1, 1996)

Osoby:

Zlatko Januš

Regina Janušová, jeho choť

Milan, jejich syn

Fortunát Auf, myslitel

1

Januš (polohlasem, jako vnitřní monolog) Pardon, promiňte prosím, takhle to vůbec nemělo začínat. Nejdřív se měl ozvat úplně jiný hlas, hlas myslitele Fortunáta Aufa, který právě přednáší svou kosmogonii. Přál bych vám ho slyšet, i sobě bych to přál, ale nemůžu si pomoci, nedovedu se na něj soustředit. Kdysi nebylo pro mě nic snadnějšího, nemusel jsem se do toho nutit: tajemství vesmíru a mého místa v něm mě vzrušovalo jako polibek sfingy. A najednou nevím, co se to se mnou stalo. Vraštím čelo, skláním tvář do dlaně, zavírám oči, aby mě nic nerozptylovalo, ale ať dělám, co dělám, pořád se mi do Aufových strmých úvah pletou diskontní sazby, úvěry a konexe. Auf to má snadné, tomu se to myslí, tomu vlastně nic jiného nezbyvá, nohy mu neslouží, místo pravé ruky má pahýl, proto se naučil psát levou, a hlava se mu na krku kymácí, jako by měla každou chvíli spadnout. To by ovšem byl jeho konec, protože on byl vždycky především hlava, hlavně hlava, hlava otevřená, jak říkali páni profesori, když hledali, co na něm obdivovat. My jsme totiž s Fortunátem studovali, nejednou ode mne i opisoval. Nebyl jsem hlupák a Fortunát to dobře ví, proto mi posílá pozvánky, kdykoli někde přednáší. Jenomže člověk má při mém postavení pozvánek spoustu a některé nemůže jen tak bez následků hodit do koše. A tak se na Aufovu přednášku chystám už léta, celou tu dobu mám pocit, že vím, o čem bude mluvit, ale teď, když jsem ko-

nečně tady, dokážu sledovat leda tamhle tu prasklinu na stropě. Ostatně i to je poznatek, možná že právě tohle tady mám dneska pochopit a něco se sebou udělat. Zdá se mi, že už je ten úpadek na mně vidět. Naštěstí jsou všichni, jak se říká, ponoření do problematiky, i Regina vedle mě sedí jak přikovaná, ani nezkouší, která noha přes kterou dělá větší dojem. Auf dovede zaujmout posluchače. Určitě by zaujal i vás. Máte smůlu, že vám ten příběh vypravuju zrovna já. (Ozve se potlesk nepočteného publika) To už je konec? Vypadá to tak.

2

Janušová Byl báječný. Půjdeš za ním?

Januš Měl bych. Pojď, seznámím vás. (Několik kroků)

Nechci zdržovat, Fortunáte. Děkujeme za pozvání.

Auf Jsem vždycky v rozpacích, když mám připravovat o čas někoho tak zaměstnaného, jako jsi ty.

Janušová Nikdy jsme nevyužili času lépe než dnes.

Januš Gina ti visela na rtech.

Janušová Však ty taky. Viděl jste, jak se kroutil na židli? Musel jste mu sáhnout hodně hluboko do svědomí.

Januš Rád uznávám, že jsem to potřeboval.

Auf Prosím tě, k čemu ty potřebuješ moje teorie? Víš sám nejlíp, co máš dělat, svědčí o tom tvoje úspěchy. Já navíc tomu, co děláš, vůbec nerozumím.

Januš To mi právě chybělo. Setkat se s někým, pro koho moje úspěchy vůbec nic neznamenají, protože se dívá na svět úplně odjinud. Tobě nemusím říkat, že cesta od úspěchu k úspěchu vůbec nemusí být ta pravá. (Předvádí se) Kolikrát už jsem doufal, že upadnu přes nějaký z těch klacků, které mi konkurenti a závistivci házejí pod nohy, a že se pak konečně odvážím otázky, za čím to vlastně jdu. Tak se to přece doporučuje v literatuře, ne? Jenomže, přiznám se ti, vždycky jsem ty výzvy k vnitřní obnově četl s nedůvěrou. Jako vznešená slova, kterým neodpovídá žádná z mých zkušeností. Ale ty se umíš dívat jedním okem do kosmu a druhým do lidské duše, tak přesvědčivě spojuješ niterné s nadoblačným.

Auf Přeháníš.

Janušová Můžete mu věřit, za devět let, co jsme spolu, jsem ho neviděla tak zasaženého. Po celou přednášku se tvářil jako usvědčený Claudius v divadle. Bůhví, co se v něm dělo.

Auf (lehkým tónem) Neleze na tebe chřipka?

Januš Jen se nepodceňuj. Umíš s posluchači pořádně zacloumat.

Auf Naštěstí se ke mně tak nehrnou, abych mohl napáchat rozsáhlejší škody.

Januš To jediné nechápu. Vždyť nás tady bylo sotva třicet! To už jsou všichni tak lhostejní ke stavu světa i ke stavu své mysli? Nebo je to vina propagace?

Auf Mně to stačí. Uvědom si, že ta moje cesta za pravdou vede přes území několika vědních oborů: astrologie, biologie, sociologie, psychologie, filosofie, teologie – to samozřejmě není pro každého. Jenomže já rád přemýšlím nahlas. Když slyším, co říkám, jako bych zároveň slyšel, co se na to dá namítnout, беру to v úvahu, a proto možná to zní přesvědčivě.

Januš Rozumím. Ale dá se z toho žít?

Auf Jakžtakž. To víš, nezbyvá na knihy, o cestách nemluvě. Někdy nevím, jestli neobjevuji objevené.

Janušová A nemohl by vám Zlatko být něco platný?

Auf Prosím vás, máte svých starostí dost! Proč byste měli ještě podporovat mě?

Januš (opatrně) Když člověk udělá něco proto, aby byl lépe slyšet hlas pravdy, dělá to přece pro sebe. Zrovna jako když udělá něco pro to, aby viditelněji zazářila krása a abychom zřetelněji pocítili dotyk dobra. Bez toho by se na světě nedalo vydržet –

Auf (který už to nemůže poslouchat) Šatnářka už čeká jenom na vás.

Januš Ať počká. Dostane spopitné. Zavolám ti. Adresu máš stejnou?

Auf Prosím tě, kam já bych se stěhoval?

Janušová À propos – vezmeme vás autem.

Auf Děkuji, mám vozíček. Potřebuji si ještě něco srovnat v hlavě.

Janušová Padá tam sníh.

Auf Tím lépe. Sníh je ticho.

Januš (Janušové) Gino, dej už mu pokoj. (Aufovi) Ona dovede člověku rozptýlit všechny myšlenky.

Auf (galantně) Jistě v něm náhradou probudí jiné.

Januš Tečka. Jdeme. – Kdy přednášíš příště?

Auf Za měsíc. Pošlu vám pozvánku.

Janušová Bylo by to vhodné i pro šestnáctiletého chlapce?

Auf Mě by to v šestnácti nebvilo, ale když pan syn bude ochoten vás doprovodit –

Janušová Je ve věku, kdy se člověk potřebuje sám v sobě vyznat –

Auf V takovém věku už bude pořád.

Zvenku se ozve klakson.

Januš (posluchačům) To jsem troubil já. Přesněji: poručil jsem to řidiči. Byla to ode mě neomalenost, ale vracet jsem se už nechtěl, abych neprodlužoval to duchaplné přeshlapování s kabátem přes ruku, kterým končívají návštěvy divadel, koncertů a přednášek, a taky jsem si nepřál, aby teď Regina prozradila Fortunátovi, že už dávno nejsem ten, s kým kdysi sedával v posluchárně. Záleželo mi na tom, aby ve mně pořád viděl toho hledajícího, hlubokého člověka, kterým jsem teď zase zatoužil být.

Bouchnou dvířka a auto se potichu rozjede.

3

Januš Kolik jeho přednášek jsem si za ty roky nechal ujít! Když si pomyslím, oč dál jsem mohl být v porozumění světu, lidem, tobě i sobě samotnému... Teď už tu příležitost nezmeškám. Čas se krátí.

Janušová (po chvíli zlověstně) Takže ke všem jednáním, poradám, recepcím a porotám budeš chodit ještě na přednášky?

Januš Měl jsem dojem, že se ti to taky líbilo. Budu rád, když budeme chodit spolu.

Janušová Je tam zima a mají tvrdé židle. Otekly mi nohy.

Januš Poznání je nepohodlné.

Janušová Viděls tu hrůzu, co tam měli na zdi?

Januš Nebyl to van Gogh?

Janušová Byla to reprodukce! Jak dlouho může člověk v takovém prostředí žít, aby ho to nepoznamenalo?

Januš Podle toho, jak se dovede soustředit. Auf to nejspíš ani nevnímá.

Janušová To neznámá, že ho to neovlivňuje. Tys necítil ten guláš odvedle? Bála jsem se pohnout, jak se mi zvedal žaludek.

Januš Vypadalas, že se bojíš pohnout, aby ti neuniklo jediné slovo.

Janušová Ty si to vždycky vysvětlíš tak, aby tě to nic nestálo.

Januš A jak by sis to představovala? Mám mu koupit dům a do pracovní originál van Gogha? Sotva stáčí zařízovat dům pro tebe!

Janušová (po pauze) A nemohl by přednášet u nás?

Januš Aby se ten van Gogh lépe využil, když už ho stejně budu muset koupit? Jak znám Fortunáta, nevzdá se veřejnosti.

Janušová Jakápak veřejnost? Třicet hostů se u nás sejde vždycky! A bude mezi nimi Haupt! Hroznýš! Krchlebová!

Januš Haupt vyrábí kečup, Hroznýš je poradce ministra vnitra, Krchlebová je královna krásy!

Janušová Ty taky nejsi zrovna filosof! A neříkals, že

ti chybělo slovo člověka, který se dívá na svět z jiného úhlu? Oni na tom nebudou jinak! (*Motor utichne*) Ale dokud necháš Aufa přednášet v nevytopeném tanečním sále, kam s každým otevřením dveří zavane guláš z kuchyně, nemůžeš čekat, že na něj přijde elita. Obklop ho iluminovanými rukopisy, rytinami hexagramu na zažloutlých pergamenových listech, postav vedle něj glóbus hvězdné oblohy a uvidíš, jaký bude zájem. Proč to nejede?

Januš Protože už jsme doma, miláčku (*přestane hrát a začne vyprávět*), řekl jsem se zadostiučiněním, že se jí mohu pošklebovat, ale v hloubi duše jsem se cítil zahanben. Zamlada bych tu její snobskou touhu koupit si myslitele opovržlivě odmítl. Dnes jsem si musel přiznat, že je ta možnost přitažlivá i pro mě: Aufova vděčnost by mi získala úctu ve společnosti, snad by mi vrátila i sebeúctu. Konečně by moje podnikavost byla k něčemu dobrá, konečně by měla jiný motiv než tu ponižující hamižnost. Ano, pokusím se Aufovi pomoci.

4

Januš (*pokračuje*) Ale jak? Večer co večer mi to Regina připomínala a já ji odbýval se vztekem člověka, který nesplňuje očekávání. Až jednou – vračím se po půlnoci z rautu na velvyslanectví a v hale klopýtnu o krabici od banánů. (*Zpět v roli*) Co to je?

Janušová Promiň, miláčku, to jsou hračky po Milanovi. Už je velký, bere ti z knihovny Simonu Beauvoirovou a pod postelí má pořád ještě medvídku a krasohled. Myslela jsem si, že bychom to mohli nabídnout služce. Ten její Filip ještě nechodí do školy.

Januš (*sentimentálně*) Krasohled?

Janušová Jmenuje se to tak, ne? Taková trubička, když se do ní díváš proti světlu, barevná sklička skládají obrazce.

Januš (*netrpělivě*) Víím, co je krasohled. Sám jsem ho kdysi Milanovi koupil. (*Trochu dotčen*) Opravdu už ho nechce?

Janušová Bude mu sedmnáct! Leda by se tam ukazovaly holky.

Januš (*nečekaně zaujat*) Holky? V krasohledu? Tos někde viděla?

Janušová Jemu na očích. Měl by sis ho taky občas všimnout; teď by ses tolik nedivil.

Januš (*takticky*) Poslyš, ten krasohled služce nedávej. Můžeme mít památku na Milanovo dětství.

Janušová Jsi dojemný. (*Políbí ho*) Dobrou noc.

Januš Dobrou noc (*přestane hrát a začne vyprávět*), opakoval jsem. Dalo mi práci vyslovit to co možná bezbarvým tónem unaveného manžela. Nejraději bych ji teď objal a pak s ní vypil láhev šam-

paňského. Leda by se tam ukazovaly holky! To je ten nápad, který marně hledám po celé dny a noci, a ona tak samozřejmě, mimochodem... Někdy je dobře, že neví, co mluví.

5

Januš (*pokračuje*) Ale s někým jsem o tom mluvit potřeboval. S někým, kdo to ocení, přesněji, kdo ocení mne! Bohužel – zrovna pro Aufovy uši takový nápad nebyl. Přesto mi to nedalo a zavola jsem mu ještě té noci.

Auf (*v telefonu*) Fortunát Auf.

Januš Zlatko Januš. Nebudím tě?

Auf (*v telefonu*) Touhle dobou bývám nejvíc vzhůru.

Januš V tom případě ti plaším myšlenky.

Auf (*v telefonu*) Rád tě slyším. Copak máš na srdci?

Januš Ta tvoje přednáška – ani nevíš, co pro mě znamenala – člověk to pozná až dodatečně, jak to v něm zraje – zdá se mi zkrátka čím dál nepřijatelnější, abys přednášel třiceti náhodným posluchačům. Jsi tam?

Auf (*v telefonu*) Poslouchám.

Januš Už dlouho hledám, do čeho investovat, aby to mělo smysl – a napadlo mě, kdybys potřeboval podniknout nějaký náročnější výzkum... Drahé přístroje, studijní cesta, sebrané spisy, však ty budeš vědět..., že by mě těšilo, kdybych mohl vzít náklady na sebe. Jednou provždy, dokud budeme živi. Slyšíš mě?

Auf (*v telefonu*) Promiň, zatajil se mi dech. Ty jsi objevil zlatý důl?

Januš V obchodě se mi chválaboží daří a rýsují se další výhodné kontrakty... Do telefonu o tom nechci mluvit, ale vzpomněl jsem si na tebe –

Auf (*v telefonu*) Děkuji. Ale jak ti to oplatím?

Januš Vždycky když tvoje výzkumy vydají na knihu, napíšeš mi tam věnování. A co kdybychom to pak u nás trochu oslavili?

Auf (*v telefonu*) Nejdřív bych měl napsat tu knihu.

Januš A já tě zdržuju.

Auf (*v telefonu*) Tak jsem to nemyslel. Jsem ti hluboce vděčný, Zlatko.

Januš Já tobě, Fortunáte! Dobrou noc. (*Zavěsí a vypravuje*) To bychom měli. Ráno vyzvu své vynálezce a zlepšovatele, aby můj sen učinili skutečností. Když všechno dobře půjde, za měsíc zahájíme výrobu.

6

Januš (*pokračuje*) Zájem předčil všechna očekávání. Radost ze znovunalezeného smyslu života mi však vydržela sotva týden. Když jsem se jednoho večera chystal Reginu významně políbit, odvrátila se tak, že jsem si musel všimnout neznámé vrásky v koutku úst. (*V roli*) Stalo se něco?

Janušová Tohle jsem našla u mladýho.

Januš (*co nejlehčím tónem*) Krasohled.

Janušová Podívej se.

Januš (*vypravuje*) Nechtělo se mi: věděl jsem, co vidím, a nedůvěřoval si, že přesvědčivě zahraju překvapení. A navíc – jaké překvapení? Mám být jako slušný člověk pohoršen? Nebo jako zkušený muž ocenit výstavní kusy? Nezbylo mi než zavřít právě oko a k levému přitisknout krasohled. Program znám, připomněl jsem si, využiju té chvilky, abych si rozvážil, co na to řeknu. (*Pauza. Pak v roli*) Ty mu prohlížíš tašku?

Janušová Zabavila mu to učitelka. Musela jsem pro to do školy.

Januš Mezitím to jistě kolovalo po sborovně.

Janušová Nevychovávej učitelky. Máš syna. Ještě nedávno čelí Beauvoirovou. A teď tohle! Budeš s tím něco dělat, nebo to zase necháš na mně?

Januš Hlavně nebuď hysterická. Vždycky jsem ti říkal, že jsou hlubší myslitelé. Třeba právě díky téhle věcičce bude náš synáček brzy čist nového Aufa. (*Vypravuje*) To bylo ode mě odvážné, ale nakonec snad méně riskantní než čekat, až můj podíl na krasohledu vyjde najevo.

Janušová Tobě přeskočilo?

Januš (*v roli*) Vůbec ne. Ostatně byl to tvůj nápad.

Janušová Můj nápad?

Januš Kdo říkal, že by se v krasohledu musely ukazovat holky, aby to mladýho bavilo?

Janušová Špatný vtíp.

Januš Špatný vtíp, skvělý obchodní tah. Nikdy jsem nebyl úspěšnější.

Janušová Ty?!

Januš Měl jsem snad tvůj geniální nápad prodat, abys z něj nic neměla?

Janušová Z toho budeme mít leda ostudu!

Januš Miláčku! Tak velký zisk už budí jenom závist!

A závist je jen škleb obdivu!

Janušová Nesahej na mě! Příště abych se styděla jít do společnosti!

Januš Nepřála sis, abych pomohl Aufovi?

Janušová (*zmatena*) Ty z toho chceš platit Aufa?

Januš Chci platit filosofii. Poznání. Povznesení člověka. To něco stojí. Na to musí někdo vydělat.

Janušová A Auf to přijal?

Januš Ne abys ho tím obtěžovala! Nepřeje si být rušen: dokončuje první díl své Kosmogonie. Vernisáž bude u nás za účasti Haupta, Hroznýše, Krchlebové – hosty si vybereš sama. Ručím za to, že nikdo neodmítne.

Janušová Mluvíš, jako bychom měli zámek.

Januš Však se dočkáš. Přistavím jižní filosofické kři-

dlo, věž ze slonoviny, koupím sousedovu zahradu a udělám z ní parkoviště.

Janušová (*nevěřícně*) Vážně je o to takový zájem?

Januš Budeš se divit, je. Jako by dosavadní způsoby zábavy od četby přes zahrádkářství až k přátelským večírkům lidé provozovali jen proto, že jim dosud nikdo nenabídl to, po čem opravdu toužíli.

Janušová Já věděla, že něco vymyslíš. (*Dá mu velkou pusy*)

Januš Bez tebe bych na to nepřišel.

7

Januš (*vypravuje*) Ráno nás probudilo vytrvalé zvonění.

Janušová (*milostně*) Nikomu neotvírej.

Januš (*v roli*) Počkej, to je Fortunát. Viděl, jak jsem pohnul záclonou. – Učeš se. Nemůžu ho nechat, aby na tom vozičku zase odjel. Zrovna jeho bych se nadál ze všech nejvíce.

Odemykání dveří.

Auf: Neruším?

Januš Leda jako svědomí, když nám připomene, abychom nemarnili čas, neboť se připozdívá.

Auf Nechtěl jsem to posílat poštou.

Januš Dílo je na světě?

Auf Přivedu tě na buben.

Januš Ať! Jen když to bude k něčemu dobré. Ukaž.

Auf Bud' shovívavý.

Januš Náhdera! A ty dřevoryty vyšly dokonale. (*Volá*) Gino! Pojd' se podívat! Konečně má obsah odpovídající formu! Snad si teď kulturní veřejnost povšimne –

Auf Bojím se, aby to pro moje posluchače nebylo moc luxusní.

Janušová Dej jim to zadarmo, Zlatko, to už tě nezabije.

Januš Milerád. Na pravdě a moudrosti přece nedáme vydělávat. Co už by si víc zasloužilo velkorysou podporu, než kniha, ze které se dá čerpat po celý život? Dáme lidstvu velký dar! (*Během té řeči listuje knihou*) A tady poděkování Zlatkovi Janušovi! Tos nemusel!

Auf Jak to? Nebýt tebe –

Januš Však je dobře. Gina se tím jistě na čaji pochlubí přítelkyním. Mně víc zajímá, jak dopadla přednáška. Mám toho teď tolik, nedostal jsem se –

Auf Nebyl jsi sám.

Januš Málo lidí? Míň než posledně?

Auf Ani ne polovina. A ti, co přišli, byli nepozorní, po celou dobu se divně pochechtávali a koloval mezi nimi předmět, možná že už jsi to taky někde viděl, vypadá to jako krasohled, ale když se prý do toho podíváš –

Januš Já vím, to je teď všude. To je mor. Ale tím se ne-

nech znejistit. Tvoje knihy se budou číst znovu a znovu, až si na nějaký krasohled dávno nikdo nevzpomene.

Janušová (*pohoršena*) A takovou věc si někdo vzal na vaši přednášku?

Auf Aspoň to. Jiní kvůli tomu zůstali doma.

Janušová Copak takové šidítko může při alarmujícím stavu současného světa konkurovat pravdě? Kdyby se aspoň objevil jiný myslitel, jemuž by méně inteligentní část vašich posluchačů uvěřila! Ale že vás vymění za tak nedůstojnou hračku –

Auf Ano: člověk se pak musí ptát, proč vlastně na ty přednášky chodili.

Januš Jak to myslíš?

Auf Například kvůli zvrhlému potěšení z pohledu na člověka, který sotva v protěze udrží křídlo –

Janušová Takhle nesmíte mluvit, pane profesore.

Januš (*vypravuje*) Když jsem slyšel, jak nepřesvědčivě ho utěšuje, nezbylo mi než vynést trumf. (*V roli*) Víš co, Fortunáte? Nech je zírat do krasohledů, když jim to stačí. Zařídíme ti tu v jižním křídle posluchárnu a nad ní observatoř s posuvnou střechou. (*Sám neunes dojem, který vyvolal*) Ale dalekohled si musíš vybrat sám, já jsem skončil někde u začoutzeného sklička, kterým jsme jako kluci pozorovali zatmění Slunce, pamatuješ?

Auf Ne že by se mi občas nezastesklo po tiché studovně obezděné knihami, kam by za mnou mohli jen duše spřízněné, ale filosof by měl takovému pokušení odolávat, právě v zájmu své filosofie.

Januš Prosim tě, uvažuj. Co je účinnější: stoupnout si do parku na bedničku od rajčat a přednášet do větru každému, kdo jde kolem, anebo pozvat společnost, která dovede sledovat tvé myšlenky a má dostatek vlivu, aby je prosazovala dál? Snídal jsi?

Auf Nikdy nesnídám.

Januš Tak uděláš výjimku. Kdy jsi měl naposledy kaviár? (*Vypravuje*) Sám jsem se divil, kde se ve mně vzal ten autoritativní tón, ale nedalo se mu odpovídat. Ani Fortunát neodolal. Za hodinu odcházel s podepsanou smlouvou, ve které svěřoval vydávání veškerého svého díla a především financování veškerých výzkumných prací mé laskavé péči. A protože ho teď čekala několikaměsíční studijní cesta, zbývalo nám dost času, abychom připravili dům pro jeho první přednášku. Bude po návratu plný dojmů, je na co se těšit. (*V roli*) Jaký jsem?

Janušová ho políbí.

8

Januš (*vypravuje*) Horší to bylo u večere, když přišel domů syn. (*V roli*) Posad se, hochu. Musím si s tebou vážně promluvit.

Syn Zkrát to.

Januš Milerád. Ta odporná věc, kterou u tebe našli, se ti líbí?

Syn A tobě?

Januš Nedívám se na to.

Syn Jak tedy víš, že je to odporné?

Januš Dobrá, máš právo to slyšet ode mě. Je to (*pauza*) můj vynález.

Syn Takže těmi odpadky nás krmíš ty?

Januš Nekrmím vás odpadky, to bych si vyprosil! Ani kdybych byl popelář, nekrmil bych vás odpadky. Pracoval bych s odpadky a dostával bych za svou práci peníze, za své peníze pak chléb, abych vás mohl nakrmit. Ani v tomto případě tomu není jinak! Přesto jsem se pro ten obchod nerozhodoval snadno a záleží mi na tom, abys znal mé pohnutky.

Syn Mohl bys to říkat do toho krasohledu, aby diváci věděli, co si mají myslet.

Januš Ne, synu. Tohle říkám jenom tobě a mamince.

Ti, kdo si kupují krasohledy, nemusí vědět, že je krmím odpadky. Ostatně když jim chutnají, proč bych jim kazil chuť? S tebou však mám jiné úmysly, chlapče. Říkala maminka, že čteš večer co večer v posteli filosofické spisy. Taky jsem v mládí ležel v knihách a hodně mi to dalo. Mimo jiné i schopnost rozpoznat skutečné hodnoty a nedat se oklamat sebehlubokomyslněji se tváříci pakulturou. Podařilo se mi teď pomoci na svět dílu opravdu mimořádné ceny: profesor Auf napsal novou kosmogonii. Tady je – vyzdobená třiašedesáti originálními dřevoryty předních evropských umělců. To by sis měl přečíst. Zírání do krasohledu přenech těm, jejichž ubohý vkus je tu proto, abychom z jeho výtežku mohli podporovat díla, která jej přesahují. Díla, díky nimž se budeme lépe orientovat ve vesmíru i sami v sobě. Až budeš tu knihu číst, nepřehlédni poděkování, kterým mi autor projevuje vděčnost.

Syn Skončilš?

Januš Dobrou noc. Knihu si vezmi s sebou.

Syn Nedal bys mi radši ten krasohled?

Januš (*vypravuje*) Ano, slyšeli jste dobře. To mi řekl. To je konec, myslel jsem si, ale byl to teprve začátek.

9

Januš (*pokračuje*) Netrvalo dlouho, vrátil jsem se pozdě v noci unaven obchodním jednáním, a když chci – jako vždycky, už bych bez toho neusnul – políbit Reginu na zavřené oči, nemohu přehlédnout, že je má otevřená. (*V roli*) Ty nespíš?

Janušová Taky nebudeš.

Januš Co se stalo?

Janušová Mladej má na krku soud.

Januš Náš mladej?

Janušová Jel s holkou taxíkem a vykloubil jí nohu.

Januš Prosim tě, proč?

Janušová Nejspíš se bránila.

Januš V taxíku?

Janušová V kyčli.

Januš Před nezúčastněným svědkem!

Janušová To ti na tom připadá nejhorší?

Januš Víš, jak to tisk zneužije proti mně?

Janušová Mysli taky jednou na něj a ne na sebe!

Januš Jemu pomoci nemůžu!

Janušová Kdyby nikdo jiný, ty můžeš! Ty na to máš!

Januš To mám platit ještě svědky a soudce? Copak kradu?

Janušová Nepotřebuješ krást: umíš vydělávat. Budeš prostě muset zatraktivnit program.

Januš Jak?

Janušová Nápadů jsi měl vždycky dost. Přece ho v tom nenecháme.

Januš Denně je schránka plná účtů ze zámoří. Auf se asi rozhodl vydat ve Faustových stopách k zemskému jádru i do nebes. Zároveň mu tady nechávám instalovat dalekohled s posuvnou kupolí, aby mohl po návratu pokračovat ve výzkumech, kolekci Chagallovy litografií, aby se nemusel dívat na holé stěny, a teď ještě abych podplácel ministra spravedlnosti? Víš, kolik si řekne? Ten je zvyklý na jiné peníze než ministr kultury! Když jde lidem o život, nejsou skupin na korunu! Co by se v tom krasohledu muselo ukazovat, abychom mohli platit tolik výdajů najednou? To by se těm holkám musely kroutit nohy z kloubů! (*Sám je tou myšlenkou překvapen*)

Janušová (*mu dá pusy*) Vidiš, nakonec se z toho Milan vyseká sám. Ještě mu poděkuješ.

Januš Prosim tě, spi už! (*vypravuje*) – okřikl jsem ji jako obvykle, když měla pravdu. Hned ráno promluví s Milanem.

10

Syn Proč mě budíš? Je neděle.

Januš Je neděle, hodinu před polednem. Milý synu, to tvoje poslední milostné dobrodružství stojí za krátký rozhovor. Jestli ti nevadí, že kompromituješ mne, měl bys uvážit, že zavíráš dveře do slušné společnosti sám sobě, a pokud ti nezáleží ani na tom, musím tě jako muž upozornit, že hrubost a sprostota ti získá oblibu jen u nepatrného počtu žen, které navíc nepatří k těm nej –

Syn Bude ta věta ještě dlouhá?

Januš Neměl bys být netrpělivý, máš před sebou důležitá rozhodnutí. Buď si do měsíce najdeš vlastní

byt a začneš se sám žít – v tom případě si můžeš dělat, co chceš, totiž k čemu tě vedou tvé nezvladatelné pudy, ne však na můj účet a na moje jméno. Počítej ovšem s tím, že dříve nebo později skončíš tak, jak podobná individua končívají –

Syn A nebo?

Januš Nebo mi budeš o svých eskapádách podávat podrobné zprávy. Tak podrobné, aby bylo možno podle nich napsat scénář. V takovém případě bych byl ochoten najít ti byt sám a honorovat tě natolik, aby ti nevysychala inspirace. Postaral bych se také o to, aby se tvoji eventuální pronásledovatelé včas ocitli na falešné stopě.

Syn Jistě už víš, co si vyberu.

Januš Doufal jsem, že mě nezklameš.

Syn Ale teď mě nech spát.

Januš Ještě malíčkost. Na znásilněních, vraždách, explozích a jiných atraktivních námětech je nejtragičtější, že se k nim s krasohledem dostáváme pozdě, až když je po všem, chropot ustal, křeč povolila, krev se vsákla a ztratila barvu. Nezbyvá nám pak než snímat stopy, nebo inscenovat událost jako tyátr. Dosáhli jsme v tom jistě virtuozity, pořád tomu však schází, abych tak řekl, pečť pravosti, která by nepochybně přitahovala pozornost mnohem spolehlivěji než sebedokonalejší inscenace. Kdybychom dokázali přimět vraha, aby nás pozval na místo činu dosud nespáchaného, kdybychom mu například zajistili beztrestnost či financovali útěk, to by teprve zvýšilo prodej krasohledů. Mimochodem, dovol, abych ti věnoval tuto malíčkost.

Syn Myslíš, že jsem čekal, až to dostanu od tebe?

Januš Při svém riskantním způsobu života bys měl být všímavější k detailům. Oproti běžnému krasohledu je tento přístroj vybaven tlačítkem, díky němuž může obraz i zvuk nejen reprodukovat, ale i snímat. Kdyby ses náhodou zase ocitl v situaci, která by se mohla těšit vysoké sledovanosti, nepomeň se tlačítkem dotknout.

Syn To je taky tvůj vynález?

Januš Nejsem už na všechno sám, jako když jsem začínal. A propos, mamince se o naší gentlemanské dohodě raději nezmínuj.

Syn To ti můžu slíbit.

11

Januš (*vypravuje*) Milan se překonával. Peníze se jen hrnuly. Přivítání Fortunáta Aufa mohlo být tedy opravdu na úrovni: kromě Haupta, Hroznýše a Krchlebové jsme mohli pozvat i Poucha, Fotrovského a Jasnou. Fortunát měl zpočátku trému, zejména když jsem připomněl, že míra jeho vědění

natolik převyšuje obvyklé intelektuální niveau, že nebýt našeho otevřeného domu, hledal by s obtížemi střechu a posluchače. Ale pak se ujal slova a hovořil, jak uměl jenom on, ostatně pořídil jsem si záznam; totiž mě by to nenapadlo, ale Gina chtěla mít památku. Dnes jsem rád. (*Přetáčí pásek, jako by listoval v knize*)

Auf (*ze záznamu*) ...bych nejprve vyjádřil vděčnost Zlatkovi Janušovi, bez jehož pochopení a podpory by mi scházela literatura, technické vybavení, kontakty s předními odborníky světovými...

Januš (*převíjí pásek*) Tady mi děkuje, možná že už je tomu špatně rozumět: přehrávám si to místo, kdykoli na mne padne pocit marnosti; pásek už je trochu vytahaný. (*Pustí záznam*)

Auf (*ze záznamu*) ...díky našemu vzácnému příteli a hostiteli jsem si mohl celé měsíce ověřovat své hypotézy v nejrůznějších končinách země, ba i pod mořskou hladinou a mezi jiskřícími hvězdami...

Januš (*převíjí pásek*) Dlouho o mně mluvil a musím přiznat, že je to povznášející zážitek – vědět, že jste jednou z myšlenek génia, který jindy uvažuje o hypotetických galaxiích a kategorických imperativích. Člověk je najednou zase součástí vesmíru, nepřipadá si v něm jako škůdce.

12

Janušová Spokojen, pane profesore?

Auf Nevím, jak bych vám za všechno poděkoval.

Janušová Je nám ctí, že vám můžeme nahradit rodinné zázemí, kterého jste se tak nesobecky vzdal ve prospěch soustředění ke studiu. Vy pro nás objevujete řád života, je tedy naší povinností starat se, abyste své odříkání nepocítoval příliš bolestně. Ostatně – měla bych k vám taky jednu prosbu.

Auf Je předem splněna, paní Regino.

Janušová Milan nám poslední dobou dělá starosti. Nemohl byste mu trochu promluvit do duše? Vždycky na vás dal.

Auf Mládí má svoje práva! Co já bych se v tom věku navvyděl, kdyby mě obrna nedržela zpátky!

Janušová Obávám se, že práva mládí tu byla flagrantně překročena. Vy zřejmě nečtete noviny.

Auf (*s obdivem*) Jak jste to uhodla?

Janušová Byla jsem stejná, pane profesore! Léta jsem proseděla v stinných koutech zahrady a hlala klasické autory, přečetla jsem Balzaka, Puškina, Dostojevského, Stendhala, Dickense, Chaucera, Shakespeara, Tolstého, Fieldinga, Goetha, Flauberta, noviny čtu jenom jako matka: abych věděla, co dělá Milan, když není doma. Když vyklouobil první dívčí nohu, doufala jsem, že to byl výbuch

temperamentu zmateného svou vlastní silou, ale dnes vím z tisku, že experimentuje s kanibalismem. Promiňte, nemluví se mi o tom snadno.

Auf Paní Regino, nesmíte všemu věřit! Pamatuji si Milana od dětských let a nic nenavědčovalo tomu –

Janušová Nebyl vždycky takový. Začalo to, když Zlatko zdokonalil ten krasohled.

Auf Zlatko? To je jeho vynález?!

Janušová Vypadáte překvapeně.

Auf Divíte se? Vliv té věci musí být velmi ničivý. Vidím to dokonce i na svých posluchačích, či spíše na prázdných židlích, které po nich zůstaly. (*Pauza, v níž se Auf odhodlá*) Ano, promluví s panem synem. Už vám věřím. Ba co hůř: obávám se, že toho chlapce chápu.

Januš (*vypravuje*) Matka. Ani zlobit se na ni člověk nemůže. Od toho okamžiku to ovšem nemohlo skončit dobře. I když to vlastně dobře skončilo.

13

Syn Pan profesor? Víte jistě, že jste chtěl přijít za mnou?

Auf Mohu dál? Máte to tu útulné. Začínal jsem před lety mnohem skromněji.

Syn Kávu, čaj, něco ostřejšího?

Auf Sklenici vody. Víte, Milane, znám vás od prvních dní, oslavovali jsme s tatínkem vaše narození. Tenkrát jsem porušil své zvyklosti a vypil jsem na vaši budoucnost pohár šampaňského.

Syn (*profesorským tónem*) „Kdybych tehdy věděl, co z vás bude –“

Auf Nikoli, mladý muži. Věřím stále v inteligenci, která vám září z očí a která, jsem o tom přesvědčen, vám jednou zabráni ve zbrklých výstřednostech účinněji, než by to mohla dokázat moje přednáška. Jde jen o to, aby se tak stalo dříve, než se vám nějaká z těch nerozvázností vymstí krutými následky.

Syn Nevím, jestli mi radíte rozumně. Bez mých nerozvázností, jak tomu shovívavě říkáte, by vaše výzkumy už dávno nebyly myslitelné.

Auf Prosím?

Syn Slyšel jste dobře. Kdybych se choval podle vašich rad, neměl byste ani počítadlo.

Auf Svou špatnou pověst nenapравíte tak, že si přivlastníte otcovy zásluhy.

Syn Otcovy zásluhy by vás neuživily, pane profesore. Máte štěstí, že za každou otcovou zásluhou je aspoň jedna moje nerozváznost.

Auf Nerozumím.

Syn A přitom používám vašeho slovníku. Dobrá, řeknu vám to jinak: za svůj nepostradatelný telekop vděčíte mimořádnému úspěchu orgie pod gilotinami, vysílané v přímém přenosu z baru Černá

velryba, jehož mám čest být tichým společníkem. Výtvarný doprovod vašich spisů byl honorován z výtěžku nejsledovanějšího masakru, který jsem dosud pořádal. Nevzpomínáte si? Hodně se o tom psalo. Posuvná střecha vaší observatoře mohla být dokončena jen díky mému záznamu kanibalské hostiny ve sklepe městských jatek.

Auf (*zcela zdrcen*) To je... absurdní!

Syn Víte, co je absurdní? Že zrovna vy jste se nedíval. Že zrovna vy tak ignorujete akce, bez nichž by z vašeho velkolepého díla zůstalo pár neověřených domněnek. Myslíte, že jste tím projevils dobrý vkus?

14

Januš To jsi ty, Milane? Už jsem spal. Nemohlo to počkat do rána?

Syn Tohle tě bude zajímat.

Januš Špatná zpráva.

Syn Špatná zpráva – dobrá zpráva: zemřel Fortunát Auf.

Januš Jak to víš?

Syn Byl jsem u toho.

Januš Mám tomu rozumět tak –

Syn Neboj se, nezabil jsem ho o nic víc než ty. Stačil na to kupodivu sám.

Januš Fortunát spáchal sebevraždu? To se vůbec neslučuje s jeho učením.

Syn Zřejmě mu sám dost nevěřil.

Januš A že by si k tomu zoufalému skutku pozval tebe?

Syn Nepozval si mě. Naopak mě navštívil, což by sám od sebe neudělal: tuším za tím nápad maminky.

Januš (*vzdychne*) Choval ses k němu slušně?

Syn Proč by ne? Auf mě nevzrušuje. Ale když mi začal mluvit do duše, nezbylo mi, než ho jemně upozornit, kde by beze mě byl.

Januš Chudák. Toho se musel dožít.

Syn Taký mi ho bylo líto. Úplně se změnil. Poděkoval za upřímnost a odjel. Dal jsem mu náskok, ale jen co bych se oblékl a vzal si tvůj krasohled s tlačítkem. Jak víš, bydlí kvůli vozičku v přízemí, nemusel jsem ani šplhat po hromosvodu.

Januš (*chvilu mu trvá, než pochopí*) Tys natočil Fortunátovu smrt?

Syn Přijmi ten materiál jako důkaz o mé nevině.

Januš Aspoň že tak. Podívám se na to. (*Vypravuje*) Když jsem viděl jeho drobné tělo zkroucené ještě víc než obvykle, jeho oči, které vždycky bývaly vypoulené, ale teď se sotva držely v důlcích, pocítil jsem – mám to říct nahlas? – zvláštní úlevu. Že už mu nemusím nic vysvětlovat, že mi pořád nebude hledět přes rameno jako živá výčitka. (*S okem u krasohledu*) To je dojemné, jak vysypává třesoucí se rukou do třesoucí se protězy ty osudné tab-

lety a pak se jimi nemůže strefit do úst. A vyšlo to dobře v detailu. (*Odložil krasohled a rozhlédl se*) Synu? (*Vypravuje*) Odešel, ani se nerozloučil. Ale snad mu křivím: byl jsem tak ponořený do toho filmu, že jsem nic jiného nevnímals. Nechtěl mě rušit. (*Pauza*) Tenkrát jsem ho viděl naposled.

15

Januš (*zestárlym hlasem*) Co to máš?

Janušová (*ve šťastných slzách, ale taky hlasem bačičky*) Dopis od Milana!

Januš Mladěj napsal? Po dvaceti letech? A já měl strach, že ho dostali! Úplně se po něm slehla zem.

Janušová Však píše z Venúše.

Januš Z Venúše už chodí pošta?

Janušová Pošta už nechodí ani tady.

Januš Vidíš, jak tomu dnešnímu světu nerozumím. To měl nos, že se vypařil! Dneska už bych ho svým vlivem neochránil. Jak se má, kluk jeden?

Janušová Navrhuje ti, že by tam zakopal pozůstalost Fortunáta Aufa v časuvzdorné schránce, aby budoucí pokolení jednou našlo důkaz o úrovni naší kultury.

Januš To je hodnej. Vždycky jsem ti říkal, že vyzraje k moudrosti.

Janušová To jsem ti říkala já.

Januš (*přeslechl námitku*) Kolik lidí přichází denně studovat do Fortunátovy knihovny?

Janušová To jsem ti taky říkala: za dvacet let ani noha.

Januš Nikdo? Víš to určitě?

Janušová Občas se tam někdo vloupá.

Januš To znamená, že Fortunátovo dílo má – zajisté pro speciálně orientovaný okruh badatelů – mimořádnou cenu! Proč jsme je vlastně nevydali znovu? Vyrostla nová generace –

Janušová Když měl výročí, nabídlas jsem domácí seminář: rozeslala jsem přes sedmdesát pozvánek. Nikdo se nepřihlásil.

Januš Proč tedy kradou, když je to nezajímá?

Janušová Všichni znají ten Milanův film. Fortunát je pro ně ten génius, který se tak efektně otrávil. Pamatují si jeho roztřesené ruce a chtějí mít doma předmět, kterého se dotkly před tím, než sáhly po tabletách.

Januš (*po pauze, tónem hlavy rodiny, která učinila rozhodnutí*) Tak to Milanovi pošli, dokud je co. Ať to tam zakope. Koneckonců jsou v tom ta vzácná věnování, na to by se nemělo zapomenout.

Pauza, pak se ozve krumpáč. Zní dlouho, jako sekyry ve Višňovém sadu.

Konec

We open this issue with an essay "Stage design of Ostravar: from self-scening to mimesis" where Jaroslav Vostrý deals with some significant tendencies of contemporary Czech theater how they were shown during Ostravar – the show of inscenations of Ostrava theaters this year. It is mainly about using some typical media methods of self-scening. But this is not the case of Lipus' inscenation *From Ostravak's Diary* in the Puppet Theater in Ostrava although it is a dramatization of a web-blog narration. The thing is that we have to do with original way of scenic developing of some of its features that aim from pure self-scening to mimesis even in the original version. Concerning this inscenation, there are contrasts between subjectively individual reception of the immensely popular web-blog and intersubjective collective experience: intersubjective from the point of view of collective reactions of the audience and collective from the point of view of their psycho-physical fellowship in intimate space. This typically theatrical communication is characterized by the proximity of actors and audience but especially by their mutual openness: it forms probably the most important part of the experience that equals the real sharing as the opposite of self-scening. It is something directly opposite detachedness of the globalized media scene from its audience; detachedness that is formed by the fatal border between entertainers and those that had nothing else to do than let others entertain them.

A relationship between scenity and theatricality has become the important topic within the frame of scene-design studies continually being issued in this magazine (see e.g. Vostrý's study "Art and scenity and theatricality" in *Disk* 13).

Július Gajdoš develops a topic that is important from the point of view

of general scening or theatricalization of today's world. The essay is called "Chorea or Theatricality, Performativity or Scenity?". Gajdoš was inspired by the book by Tracy C. Davis and Thomas Postlewait *Theatricality* and mostly by the introductory study of its editors. According to the cited authors, they did not arrive at any clearly formulated results during their attempt to state theatricality borders and overlaps between mimesis and theatrum mundi, or performative art and performativity. Their confrontation of theatricality and performativity that is developed in connection with theater art and life (altogether with the confrontation of representation and presentation, illusiveness and representativeness, modern and postmodern etc.) remains open. That is why Gajdoš had a chance to link to his studies dedicated to performative art (see *Disk* 17, 18 and 19) and to show deeper contexts of mentioned concepts that are mentioned in their confrontation with the concept of scenity how it is defined within the frame of stage-design.

A study by Jiří Šípek about Rorschach inkblot test as a possible means of stage-design research is dedicated to stage-design questions as well as to the follow-up of "Stage-design of a Land" by Josef Valenta. Miroslav Vojtěchovský's article "Virtual dreaming of a lonely genius" dedicated to Giorgio de Chiric forms an original commentary to Šípek's contribution. Chiric's 'apparition' should be, according to his opinion, the opposite of 'inspiration' of old artists. This seems to face Rorschach inkblots that actually have predecessors in Leonardo's wet marks on a wall or stones of uneven colors or clouds and muddy water that spurs artist's mind and eventually enlivens what is stored in deeper layers of his/her psyche. Probably the confrontation

of both contributions can provide material for further contemplation not only upon conscious element of production to the unconscious one, immediately perceived reality and their possible links but also the immediately scenic and the both figured-up and spontaneous scened – but mostly (generally) about the relationship of the appeared and appearing and what hides behind the appeared and what offers for spontaneous experience and interpretation despite its latency.

The first part of Valenta's study published in the last issue of *Disk* was focused on examination of the interface between phenomena marked as a land and a scene. The second continuation tries to be more concrete while applying a stage-design view on a natural land. The subheading 'audience and actors' foreshadows the content: Valenta deals with the possibilities of applying scenic sense of a human being while perceiving the land and the roles of fantasies as the means for disclosure of its scenic potential. He further meditates upon 'the other side of the coin' of scenity, dramaticity (searching for the dramatic potential of a land) and also upon theatricality as an 'option' of scenity (theater potential of a land); this all is considered from the point of view of a relationship to a land. On concrete examples mostly from Kokořín area, he tries to produce evidence for both potentials. He switches from audience's perceiving of a land to scenic acting of a human being and again he tries to name its basic forms (from the elementary emotional expressions in the reaction to a land to e.g. recultivation of landscape devastated by a man. The third part of the study focuses on the concrete analysis of a scenic potential of Polom-ené hory mountains (or Kokořín area).

Within the frame of observing the relations between art and technology

that form the scope of employment of the Center for Basic Research of Academy of Performing Arts and Masaryk University, Václav Syrový deals with the fluepipe organ that maintains a completely unique position among musical instruments. It is no doubt that it is the most complicated instrument concerning both constructional and art matter but it is completely individual instrument in its sound qualities. These qualities are basic for art and technology (or acoustics) merging. It is difficult to find two instruments that would sound identically although they would formally embody the same disposition. The reason for this individuality is the unmistakable ligature of organ sound to space where it is. The contribution by Václav Syrový deals with basic aspects of organ sound that are not only the reason for its uniqueness but they have much wider and more general validity in the field of creative work with sound. The conditions of tone processing in a fluepipe itself are explained as well as the philosophy of general sound of an organ, the questions of emission and

propagation of organ sound in given space, questions concerning subjective reflection of this sound and last but not least general problems of sound proposal of an organ.

Except for the acoustic point of view of listed aspects of organ sound, many moments of symbiosis of technology and art are mentioned in this contribution. These moments are typical not only for a fluepipe organ but for all musical instruments as unsubstitutable artifacts of culture society.

Concerning the research of the contribution of 1945 actors generation to Czech theater, we make public the second part of Zuzana Sílová's study "Otomar Krejča – an actor"; its first part was published in *Disk* 18 (December 2006): while the author stuck to the cooperation of Otomar Krejča with the director Jiří Frejka in Vinohrady municipal theater, this part deals with his acting in National Theater and in film.

Hyvnar's review of an excellent book by Charles Mazouer ranks among the contributions to theater history. This book is about the French medieval

theater and was released in 1998. It deserves our attention because our awareness of medieval theater is not very wide (although a Czech publication of 'eight studies about old Czech theater' by Jarmila Veltruská called *The Sacred and the Secular* brought our attention to this topic).

In this issue we also print other contributions from the symposium about Japanese traditional theater that was held in December 2006 (the report and information about authors can be found in *Disk* 19): it is about the contemplation by Zdenka Švarcová "Seven Witnesses of a Text" dedicated to a play *Komatchi from Sekidera monastery* that we also public in author's translation; Akiko Mijake deals with usage of a mask in the text dedicated to expressional means of noh theater and Hiroshi Ito deals with modern theater in Japan in the context of its tradition.

This issue is closed by two plays by Přemysl Rut *Second Youth of Casper Jung* (marked as 'a radio drama with three stages') and *All good, all bad* (with the subheading of 'a radio TV drama').

Nous ouvrons ce numéro avec l'article *Scénologie de l'Ostravar: de la mise en scène de soi à la mimésis*, dans lequel Jaroslav Vostrý analyse certaines tendances significatives du théâtre tchèque contemporain, comme on a pu les reconnaître cette année dans le panorama des mises en scène des théâtres d'Ostrava, appelé Ostravar. Il s'agit principalement de l'utilisation de quelques procédés médiatiques typiques de mise en scène de soi. Le repérage de ces procédés n'est pas très facile dans le cas de la mise en scène par Lipus du *Journal d'un habitant d'Ostrava* au Théâtre de marionnettes d'Ostrava même s'il s'agit de la dramatisation d'un récit de blogueurs. On a affaire en effet à une manière originale de développement scénique de certaines de ses particularités qui déjà dans l'original tendent à passer de la simple mise en scène de soi à la mimésis. Dans le cas de cette mise en scène, nous avons d'un côté la réception subjectivement individuelle du blog particulièrement populaire et de l'autre une expérience collective intersubjective: intersubjective du point de vue des réactions communes des spectateurs et collective du point de vue de leur communauté psycho-physique dans un espace intime. Cette communauté théâtrale typique se caractérise non seulement par la proximité des acteurs et des spectateurs, mais aussi par leur ouverture mutuelle: celle-ci constitue la partie sans doute la plus importante de l'événement, qui est l'égale d'une transmission effective contraire à la mise en scène de soi. Il s'agit donc du contraire de la distance caractéristique des scènes médiatiques globalisées à l'égard de leurs spectateurs, cette distance que crée la frontière fatidique entre ceux qui amusent et ceux qui semblent n'avoir qu'à se laisser amuser.

Dans le cadre des études scénologiques publiées régulièrement dans cette revue, le rapport entre la scénicité et la théâtralité est devenu un thème important (cf. par ex. l'étude de J. Vostrý *L'Art et la scénicité – ou la théâtralité?* dans le *Disk* numéro 13). Ce thème, important du point de vue de la problématique de la scénicité en général ou de la théâtralité du monde d'aujourd'hui, est abordé par Július Gajdoš dans l'article *La danse de Saint-Guy-théâtralité, performativité ou bien scénicité?* Le livre de Tracy C. Davis et de Thomas Postlewait *Theatricality* l'ont inspiré, et en particulier l'étude introductive de leurs éditeurs. Dans sa tentative pour déterminer la frontière et les points de contact de la théâtralité avec la notion de mimésis, de *theatrum mundi* ou d'art performant et de performativité, les auteurs cités ne sont arrivés d'après leur propre estimation à aucun résultat clairement formulable. Leur confrontation de la théâtralité et de la performativité semblable à celle de l'art théâtral et de la vie (et liée à elle la confrontation de la représentation et de la présentation, de l'illusion et de la symbolique, du moderne et du post-moderne etc.) reste ouverte. C'est la raison pour laquelle Gajdoš saisit l'occasion de se référer à son étude consacrée à l'art pformant (voir le *Disk* 17, 18, 19.) et de montrer le rapport profond des notions mentionnées, ce que fait bien voir leur confrontation avec la notion de scénicité, comme elle est définie dans le cadre de la scénologie.

À la problématique de la scénologie sont consacrées dans ce numéro l'étude de Jiří Šípek sur le test de Rorschach comme instrument possible de la recherche scénologique, ainsi que la continuation de la *Scénologie des paysages* de Josef Valenta. L'article de Miroslav Vojtěchovský *Rêveries apparentes d'un*

génie solitaire consacré à Giorgio de Chirico constitue un commentaire original à la contribution de Šípek. La 'révélation' de Chirico doit être selon lui le contraire de 'l'inspiration' des artistes du passé, comme si elle était à l'opposé des taches de Rorschach qui ont un précurseur d'ailleurs dans les taches d'humidité de Léonard sur les murs ou sur les pierres de couleurs variées, éventuellement dans les nuages ou l'eau stagnante, tout cela qui stimule la pensée du peintre et éventuellement éveille à la vie ce qui réside dans les couches les plus profondes de son psychisme. Cette confrontation des deux contributions peut fournir matière à d'autres réflexions non seulement sur le rapport des éléments conscients de la chose créée avec ses éléments inconscients immédiatement perçus, mais aussi sur le 'directement scénique' et 'le mis en scène' calculé ou spontané – et surtout de la relation, en général du révélé et de l'apparent, et de ce qui se cache derrière le révélé et qui se prête bien malgré sa dissimulation à une expérience vécue immédiate et à son interprétation.

La première partie de l'étude de Valenta publiée dans le dernier numéro du *Disk* était consacrée aux contacts entre des phénomènes caractérisés comme paysage et comme scène. La suite de l'étude essaie d'être plus concrète en appliquant le point de vue scénologique sur le paysage naturel. Le sous-titre *Spectateurs et acteurs* indique le contenu: Valenta s'intéresse aux possibilités d'application du sens scénique de l'homme dans sa perception du paysage au rôle des représentations comme instrument pour découvrir son potentiel scénique. Puis ensuite il réfléchit du point de vue du rapport au paysage à 'l'autre face' de la scénicité, de la dramaticité (recherche du potentiel dramatique du paysage), et aussi

à la théâtralité comme 'variante' de la scénicité (le potentiel théâtral du paysage). Il s'efforce de montrer les deux potentiels sur des exemples concrets principalement du paysage de la région de Kokořín. De la perception théâtrale du paysage, il passe au rôle d'acteur de l'homme dans le paysage et essaie de dénommer ses caractères de base (en commençant par les expressions émotives élémentaires en réaction au paysage pour finir par exemple par la reculturation du paysage dévasté par l'homme). La troisième partie de l'étude se consacre à l'analyse concrète du potentiel scénique des Polomené hory (la région de Kokořín).

Dans le cadre des études suivies des rapports entre l'art et la technique, lesquelles font partie des tâches du Centre de recherche fondamentale de l'Ecole supérieure d'Art (AMU) et de l'Université Masaryk, Václav Syrový examine les orgues à tuyaux qui occupent une place particulière parmi les instruments de musique. Ils sont sans doute l'instrument le plus complexe du point de vue de la construction et de la forme, mais très original par ses propriétés sonores. C'est précisément pour ses propriétés que l'art et la technique, en l'occurrence l'acoustique, s'interpénètrent étroitement. On trouve difficilement deux instruments sonnant de façon identique, bien qu'ils attestent d'une conception formellement identique. La raison de ce caractère individuel est le lien incontestable du

son et de l'espace où ils se trouvent. La contribution de Václav Syrový traite des aspects fondamentaux du son de l'orgue, lesquels sont non seulement la cause de leur singularité, mais qui ont sans aucun doute une validité beaucoup plus large dans le domaine de la création d'œuvres sonores. Les conditions de la création de sons dans le 'tuyau' sont présentées dans l'article, ainsi que la philosophie de la structure des sons de l'orgue, la problématique de l'émission et de la diffusion des sons dans un certain espace, les questions ayant trait à la réflexion subjective de ces sons et également à la problématique générale du projet sonore de l'orgue. En dehors du point de vue acoustique sur les aspects fondamentaux des sons de l'orgue, sont pris en considération dans l'article les nombreux moments de symbiose de la technique et de l'art, si typiques non seulement pour les orgues à tuyaux mais aussi pour tous les instruments de musique en tant qu'irremplaçables artefacts de la société culturelle.

Pour ce qui est des recherches sur l'apport de la génération de 1945 au théâtre tchèque, nous publions dans ce numéro la deuxième partie de l'étude de Zuzana Síllová *Otomar Krejča acteur*, dont la première partie est parue dans le *Disk* numéro 18 (décembre 2006): alors que dans celle-ci, l'auteur se consacrait au travail en commun d'Otomar Krejča avec le réalisateur Jiří Frejka au Théâtre Municipal de Vinohrady, la

deuxième partie traite de ses activités d'acteur au Théâtre National et au cinéma. Parmi les contributions consacrées à l'histoire du théâtre, il faut noter la critique écrite par Hyvnar de l'excellent livre de Charles Mazouer sur le théâtre français du moyen âge, paru en 1998: elle mérite toute notre attention du fait que notre connaissance du théâtre du moyen âge est toujours incomplète (même si ces derniers temps sont parues en tchèque huit études sur le vieux théâtre tchèque de Jarmila Veltruská sous le titre *Le sacré et le profane*. Dans ce numéro, nous imprimons d'autres articles du symposium sur le théâtre japonais traditionnel, lequel a eu lieu en décembre 2006 (le lecteur pourra trouver dans le numéro 19 du *Disk* des informations à ce sujet ainsi que sur les auteurs). Prenons en considération l'article de Zdeňka Švarcová *Les sept témoignages du texte* consacrée à la pièce *Komachi* du monastère *Sekidera* que nous publions maintenant dans la traduction de l'auteur. Akiko Mijake, dans le texte consacré aux moyens d'expression du théâtre Noh, s'intéresse à l'utilisation des masques et Hiroshi Itô au théâtre moderne au Japon dans le contexte de sa tradition.

Le numéro se termine par deux pièces de Přemysl Rut: *La deuxième jeunesse de Kašpar Jung* annoncée comme 'pièce radiophonique sur les trois âges de la vie' et *Bonne fin, tout va mal* (avec le sous-titre 'pièce radiophonique et télévisuelle').

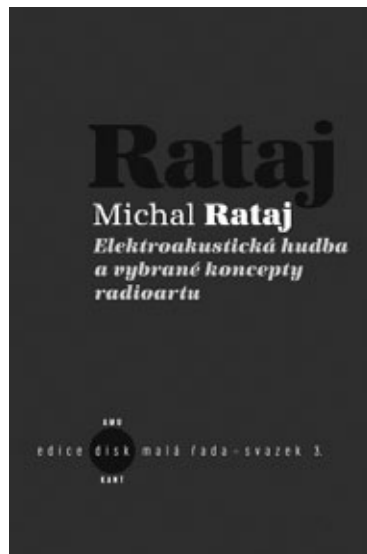
Michal Rataj

Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu

Problematika vymezování tvůrčích pozic v prostředí akustických umění z pohledu domácí scény radioartu

Edice Disk malá řada – svazek 3.

Absolvent HAMU, hudební skladatel, publicista a producent zasvěceně provází čtenáře světem elektroakustické hudby – v posledních padesáti letech živě se rozvíjející oblasti hudebního umění. Věnuje nemalou pozornost rodící se domácí scéně radioartu a jeho snahám hledat nové umělecké formy a prostředky: „Každé médium v tom nejobecnějším slova smyslu si v prostředí současného evropského umění po staletí buduje své vyjadřovací prostředky, své kódy, tvůrčí způsoby sdělování, i svou žánrovou, estetickou a sociokulturní orientaci. Radioart se snaží objevovat nové formy 'interaktivní akustické komunikace' a ověřovat jejich platnost a vhodnost pro zpětné užití ve standardizované mediální produkci. Tím dlouhodobě – tak jako v každém oboru lidské činnosti – vystupuje z pomyslného ghetta uzavřené laboratoře a existuje jako nezastupitelné podhoubí, z něhož vyrůstají nové podněty pro tvorbu dalších generací umělců.“



Kateřina Miholová Král Ubu / Ubu the King

Jarry & Grossman & Fára

Divadlo Na zábradlí / 1964–1968 / Theatre on the Balustrade

Interaktivní rekonstrukce / CD / An Interactive Reconstruction

Edice Disk velká řada – svazek 4.

Proslulou inscenací Divadla Na zábradlí z roku 1964 analyzuje autorka s cílem uchovat v naší paměti dílo, které ve své době získalo věhlas doma i v zahraničí a jako takové se stalo dokladem nejen mimořádné úrovně českých divadelníků v 60. letech 20. století, ale také jistých dlouhodobých trendů ve vývoji českého i evropského divadla. Originální studie, která shromažďuje a reflektuje veškeré dostupné materiály týkající se inscenace Krále Ubu, vychází v dvojazyčné verzi a její součástí je i elektronická interaktivní příloha na CD, obsahující komplex dobových recenzí, včetně zahraničních s jejich překlady, knihu režiséra Jana Grossmana *Rozbor inscenace* z roku 1966, úryvky z hereckých knih hlavních představitelů, pozdější reflexi díla, dochované scénické a kostýmní návrhy, fotografickou dokumentaci, filmové citace a především nově vzniklé zpětně rekonstruované materiály: PC-model scénografie a kostýmních návrhů.

